

Musiikki 3/2020

musiikki.journal.fi | 50. vuosikerta

Tuire Ranta-Meyer, Laura Wahlfors ja Lasse Lehtonen
Hetki lyö, humanisti! 3

Artikkelit

▣ *Sebastian Silén*
Reconstructing the Violin Part to Fredrik Pacius's
Duo for Violin and Piano 9

▣ *Johanna Talasniemi*
Flickan kom... Aulikki Rautawaaran
Sibeliuksen ohjelmisto 1927–1957 38

Katsaukset, lehtiä, arvostelut

Sasha Mäkilä
Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia taiteellisen
ja tieteellisen tutkimuksen risteyksessä 77

Riikka Siltanen
”För gedigen musik” – Richard Faltin Suomen
musiikkielämän rakentajana 95

Tuire Ranta-Meyer
Martin Wegelius silotti tietä Herkuleelle 104

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)
Laura Wahlfors (Taideyliopiston Sibelius-Akatemia)
Lasse Lehtonen (Tokion yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** FT Lasse Lehtonen (lehtonen.lasse@gmail.com) Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) sekä dos. Laura Wahlfors (laura.wahlfors@uniarts.fi). **Taittaja:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Henrik Järvi, Kaarina Kilpiö, Markus Mantere, Juha Ojala, Janne Palkisto, Tuire Ranta-Meyer, Saijaleena Rantanen, Milla Tiainen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja arkistotunnukset:** Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkojulkaisu) ISSN 2669-8625**

Hetki lyö, humanisti!

Tuire Ranta-Meyer, Laura Wahlfors ja Lasse Lehtonen

Tutkijan työ on yksinäistä puurtamista, eikä kukaan toinen pysty sitä täysin ymmärtämään. ”Totta vai tarua?”, kysyttiin valtakunnan suurilevikisimmässä lehdessä elokuussa (Laari 2020). ”Yksinhän sitä työtä tehdessä on”, vastasi eräs haastateltava ja jatkoi: ”Ei tätä työtä oikein muuten voi tehdä. Jaoin aiemmin työhuoneen viiden muun ihmisen kanssa, muttei se minun kohdallani toiminut.” Koronavirus ei ollut näiden artikkelin esiin nostamien henkilöiden elämään juuri lainkaan vaikuttanut heidän työnsä erityisluonteesta johtuen.

Nyt puoli vuotta kestäneen COVID-19-pandemian mukanaan tuoma erityistilanne on koetellut yhteisöämme eri tavoin. Yhdeltä on saatanut hävitä alta tutkimuskohde, vaikkapa elävän musiikin tilaisuudet tai taiteellisen tutkimuksen koko konteksti. Toinen ei ole päässyt keväällä tekemään arkistotutkimusta tai hankkimaan tarvitsemaansa tutkimuskirjallisuutta, kun kirjastot, arkistot ja museot sulkiivat tiiviisti ovensa, eikä edes niiden henkilökunta voinut kotoaan käsin päästä käsiksi niiden kaikkiin materiaaleihin. Kolmas saattoi kokea saavansa enemmän tehokkaita työtunteja päivään, kun työpaikalle ei saanut mennä ja kotona saattoi syventyä tutkimukseen ilman, että tarvitsi koko päivän aikana luopua aamutakista ja yöpuvusta.

Monilla työpaikoilla luotiin varsinaisten työtehtävien lomaan myös uusia tapoja huolehtia yhteisön hyvinvoinnista: jossain yksikössä oli aina aamuisin 10 minuutin etäaamukahvit ja toisessa kerran viikossa virtuaaliset taukojumppatreffit. Kaikkialla ei kuitenkaan näin toimittu. Joskus tuli ehkä vitsailtua sillä, että jos kuolisi koronaan, kuinkahan monta viikkoa tai kuukautta menisi ennen kuin kukaan tutkimuksen tai työelämän verkostoissa huomaisi kaivata. Poikkeusolojen aikana ihmisen perspektiivi tahtoo kapeutua vain selviämisen kannalta olennaiseen, eikä sosiaalisten verkostojen ylläpitäminen juuri siinä hetkessä nouse arjen prioriteeteissa korkealle. Toisaalta keväällä koettiin myös talkoohenkeä ja avuliaisuutta niitä kohtaan, joiden elämää erilaiset määräykset tai suositukset rajasivat ihan olennaisesti.

Olimme keväällä kriisin keskellä siksi, ettei viruksen leviämisestä, käyttäytymisestä ja seurauksista tiedetty juuri mitään. Siksi on selvää, että infektioauteihin, zoonoosiin, tehohoitoon tai rokotekehitykseen erikoistuneita lääkäreitä ja tartuntojen mallintamiseen perehtyneitä tilastotieteilijöitä tarvittiin eturintamaan. Nopeasti annettiin toimeksiantoja ja selvitystehtäviä niin sanotuille valtakunnan talousviisaille siitä, miten voitaisiin minimoida koronarajoitusten mukanaan tuomat negatiiviset taloudelliset vaikutukset. Ehkäpä muutamaa psykologia tai sosiaalitieteilijääkin haastateltiin, sillä hyvin turvatuissa oloissa kasvaneet saattoivat saada ahdistusoireita tai pelkotiloja sellaisen ilmiön kohdatessaan, johon yhteiskunnalla ei ollut tarjota heti tepsiviä parannuskeinoja eikä edes varmuutta terveydenhoitokapasiteetin riittävydestä.

Humanistit suurten kysymysten äärellä

Tällä hetkellä Suomessa ei ole epidemiaa. Vaikka koronan niin sanottu toinen aalto voi ehkä nostaa päätään syksyn aikana, taudista ja sen torjunnasta tiedetään huomattavasti enemmän kuin puoli vuotta sitten. Olisiko nyt humanistien aika reagoida yhteiskunnalliseen tilanteeseen ja tuoda aktiivisesti esiin sellaisia näkökulmia, jotka kumpuavat heidän erityisosaamisestaan? Mitkä seikat edistävät resilienssiä, toipumista, toiveikkuutta ja paineensietoa? Mikä tuo ihmisille lohdutusta menetysten kohdatessa? Tällaisiin kysymyksiin emme yleensä pyydä vastauksia THL:n pääjohtajalta tai VTT:n materiaalitekniikan tutkimusprofessorilta. Meillä jos kellään on tarjota tutkittua tietoa ja näkökulmia, joita työksemme ammennamme historiasta, kirjallisuudesta tai vaikkapa kuorolaulun merkityksestä ihmismieltä eheyttävänä ja yhteisöllisyyttä lisäävänä tekijänä.

Taiteilla ja niihin kytkeytyvällä monipuolisella tieteellisellä tutkimuksella on pysyvä arvo aloina, joissa ”voidaan keskustella, kiistellä ja sen kautta lisätä ymmärrystämme ihmisen toiminnan ja kulttuurin luonteesta ja merkityksestä ja joiden kaikkien tutkimuskysymyksen keskiössä on todella suuret, ikuiset kysymykset siitä, mitä on olla ihminen – yksilönä ja ryhmässä” (Reisz 2020). Historiallinen tieto esimerkiksi ei ole ennakkotapaus tai kaava, jota voi soveltaa nykypäivän tilanteisiin, vaan se kannattaa mieltää keinona identifioida ihmisten käyttäytymistä ja sen seurauksia erilaisissa kriisitilanteissa.

Esimerkiksi Saksassa pitkät perinteet omaava Leopoldina-tiedeakatemia on julkaissut tutkijoiden ja tiedemaailman toimijoiden ryhmänä tuottamia kannanottoja koronakriisin selättämiseksi. Kolmas, nyt elokuussa julkaistu ”Coronavirus-Pandemie – Die Krise nachhaltig überwinden” on noussut kansainvälisestäkin esimerkin asemaan siksi, että 26 tekijästä valtaosa on muita kuin lääketieteilijöitä tai virologeja: filosofeja, tieteenhistorioitsijoita, teologeja, kasvatustieteilijöitä ja oikeustieteilijöitä on katsottu tarvittavan navigoimaan vaikeakulkuisella yksilön oikeuksien ja kansanterveyden välisellä rajapinnalla. Tällainen kokoonpano ei saanut poliitikoilta ja yleisöltä pelkästään päänsilitystä, mutta yhden raportin kirjoittajan, Max Planck -tieteenhistorian instituutin johtaja Jürgen Rennin mukaan ”kyse on monimutkaisesta, systeemisestä kriisistä, jolloin sitä pitää analysoida kaikilta mahdollisilta katsantokannoilta. Myös vihreät arvot ja kestävä kehitys ovat tärkeä näkökulma: kun kaupungistuminen on tiivistänyt ihmisten ja eläinten yhteistä elinpiiriä, zoonoosia tapahtuu yhä useammin. Covid-19 ei todellakaan ole ainoa, vaan ovella odottaa muitakin potentiaalisia pandemian aiheuttajia.”

Myös Nordrhein-Westfalenissa, Saksan suurimmassa osavaltiossa, perustettiin poikkialainen neuvoa antava asiantuntijaryhmä. Siihen kutsuttiin maailman johtava Immanuel Kant -tutkija Otfried Höffe, jonka tehtävänä oli ”tehdä hankalia kysymyksiä” ja pitää huolta siitä, etteivät asiantuntijat ohittaneet sellaisia kysymyksiä, jotka ylittivät heidän osaamis- tai mukavuusalueensa. Höffen mukaan ”tässä tehtävässä, jos jossain, filosofian parissa 2500 vuoden ajan kertynyt kokemus kysyä asioiden perusteita oli suuri etu”. (Matthews 2020.)

Perspektiiviä alojenvälisestä ajattelusta

Emme koskaan tiedä, mikä ajatus on yhtäkkiä ratkaiseva jonkin toisen tieteenalan kannalta. Vaikkapa kielenkääntäjä tai tekstianalyysin ammattilainen saattaa pystyä sanoittamaan molekyylibiologin havaintoja tavalla, joka antaa avaimet vaikeasti käsitteellistettävän havainnon ymmärtämiseen, kuvaamiseen ja hyödyntämiseen. Tämän pääkirjoituksen yksi kirjoittaja on Melartin-tutkimuksensa vuoksi perehtynyt kesällä fysiikan nobelisti, kvanttimekaniikan kehittäjä ja epätarkkuusperiaatteen luoja Werner Heisenbergin (1901–1976) elämään ja ajatteluun. On uskomatonta, että tämän matemaattisen neron ja monilahjakkuuden perustavaa laatua olevaan ymmärrykseen atomin rakenteesta vaikutti häntä muuta-

maa vuotta nuorempi, filosofiasta kiinnostunut gymnasiasti Robert Honsell. Kaksiosaisen tieteellisen nobelistielämäkerran kirjoittaneen Helmut Rechenbergin (2010, 67) mukaan ”Heisenberg laski myöhemmin juuri tämän, filosofiaan läpikotaisin perehtyneen nuoruudenaikaisen tuttavansa Honsellin *niiden kolmen henkilön joukkoon*, jotka voimakkaimmin olivat vaikuttaneet hänen äylliseen kehitykseensä.”

Heisenberg kuvaa omaelämäkerrallisessa kirjassaan *Der Teil und das Ganze* (1969), miten hän 19-vuotiaana oli partioetkellä oman ryhmänsä kanssa ja antautui sattumalta keskusteluun atomien rakenteesta. Samaa lukiota käynyt, teknisesti orientoitunut partioveri kysyi, miltä atomit oikeasti näyttävät. Onko niissä hakasia ja niitä vastaavia aukkoja, joilla ne kiinnittyivät toisiinsa? Hiljainen ja hieman syrjäänvetäytyvä Honsell oli kuunnellut tätä keskustelua ja puuttui yllättäen siihen varoittamalla näitä ”luonnontiedeuskovaisia” tekemästä liian nopeita johtopäätöksiä sellaisten oletusten perusteella, jotka perustuivat ennakkokäsitystä vahvistaviin kokemuksiin ja koeasetelmiin. Sen sijaan kannattaisi tutustua ranskalaiseen filosofiaan Malebrancheen, joka oli kiinnostunut sielusta kuvittelukykyimme alkuperänä. Malebranchen mukaan ”ihmissielu ammentaa jumalallisesta järjestä ja on siten yhteydessä jumalaan. Siitä kumpuaa ihmisen kuvittelukyky ja ne kuvat ja ideat, joiden avulla aistihavaintojen runsaus asettuu johonkin järjestykseen ja jonka avulla ne voidaan käsitteellisesti jäsentää.” Siksi Honsellin mielestä atomien rakennetta ei kannattanut lähtökohtaisesti ajatella konkreettisenä tilakonstruktiona vaan pikemminkin ajatuksellisenä rakenteena. (Rechenberg 2010, 67–68; Heisenberg 1971, 1–14.)

Filosofiaan perehtynyt lukiolainen pystyi mitä ilmeisimmin vakuuttamaan tulevan nobelistin siitä, että pelkkiin fyysisiin havaintoihin ja vain oman käsityskyvyn piiriin perustuva ajattelu voi osoittautua virheelliseksi tai tieteelliseksi umpiperäksi. Heisenbergin poikkeuksellista luonnetta ja monipuolista lahjakkuutta puolestaan osoittaa, että hän kykeni olemaan avoin täysin vastakkaiselle näkemykselle ja rakentamaan tieteellistä maailmankuvaansa sen ansiosta uuteen suuntaan.

Nyt koettu poikkeusaika suorastaan kutsuu humanisteja ottamaan kantaa ja sirottamaan viljalti ihmistieteiden pitkän historian sille suomaa näkemyksellisyyttä, nyansseja ja intersektionaalista ajattelua yhteiskunnalliseen keskusteluun. Ihmiset eivät aina käyttäydy tiedon perusteella, vaan valintoihin liittyy persoonallisuuspiirteiden ja genetiikan ohella oman viiteryhmän arvot ja toimintakulttuuri. Koululaiset varmasti tietävät, että läksyt pitäisi tehdä, mutteivät silti aina tee. Obesiteetti lisääntyy länsimaisissa yhteiskunnissa, vaikka tietoa terveellisestä ruokavaliosta ei

maailmasta puutu. Siksi meidän tulisi herätellä politiikkoja, ylintä virkamiesjohtoa ja korkeakoulujen johtoa huolehtimaan siitä, että myös humanistit olisivat laaja-alaisesti edustettuina niin tutkimusryhmissä kuin toimenpidepolitiikkaa suunnittelevissa asiantuntijaelimissä.

Historiallisista jatkumoista tulevaisuuteen

Tämän pääkirjoituksen alussa lainattiin *Helsingin Sanomien* juttua tutkijan työssä monesti koetusta yksinäisyydestä. Arvoisalle lukijalle tehtiin tosin pieni jekku, sillä kyseinen kulttuurisivujen juttu ”Yksin & yhdessä” koski oikeasti kolmen kuvataiteilijan kokemuksia yksin tekemisestä ja keskinäisen yhteydenpidon merkityksestä ”Meillä ei ole mitään oppikirjaa, johon voisimme nojata miettiessämme, onko jokin asia hyvä”, he toteavat kirjoituksessa ja jatkavat: ”Kollegan tuki on siksi tärkeä.”

Myös *Musiikki*-lehdessä olemme pohtineet tapoja, joilla tutkijayhteisömme voisi kokea sekä lehden että Musiikkitieteellisen seuran vapaan keskustelun ja kollegiaalisen vuorovaikutuksen foorumiksi. Uudistuksia tarvitaan poikkeusaikana aiempaakin enemmän, ja siksi haastamme kaikki vaikkapa tuoreen Instagram-tilimme pariin. Vain meistä riippuu, millaiseksi yhteydenpito sen avulla muodostuu.

Sebastian Silénin Fredrik Paciuksen viuluduon rekonstruktiota ja Johanna Talasniemen Aulikki Rautawaaran Sibelius-ohjelmistoa tarkastelevien vertaisarvioitujen artikkeleiden sekä Sasha Mäkilän Madetojaa koskevan katsauksen, Riikka Siltasen Richard Faltin -lektion ja Tuire Ranta-Meyerin kirjoittaman kirja-arvion myötä tässä *Musiikin* vuoden 2020 kolmannessa numerossa on vahva historiapainotus. Se on tärkeä alue tutkimuskentässämme, sillä Wegelius-elämäkerran kirjoittajan Lena von Bonsdorffin (2019, 446) sanoin ”historiallisten tapahtumien jatkuva tutkiminen antaa mahdollisuuden uusiin oivalluksiin ja entistä syvempään ymmärrykseen niistä ehdoista, joiden armoilla musiikkielämämme uranuurtajat elivät, sekä siitä arvomaailmasta jonka olemme kaikki saaneet perinnöksi”.

Musiikin tämänkertaisessa numerossa on niin ikään kyse viestikapulan siirtämisestä eteenpäin. Milla Tiainen lopetti päätoimittajana toimitustaan tehtävässä kolme vuotta. Sen, minkä lehti Millassa erinomaisena asiantuntijana ja esimerkillisenä kollegana menetti, Musiikkitieteellinen seura sen sijaan onnekkaasti voitti hänen ottaessaan vuodesta 2020 alkaen seuran puheenjohtajan tehtävät vastuulleen. Lehden uutena pää-

toimittajatiimin jäsenenä toimii tästä numerosta alkaen Lasse Lehtonen. Hän on väitellyt 2018 Helsingin yliopistosta ja toimii tällä hetkellä tutkijana Tokion yliopistossa. Kiitämme lämpimästi Milla Tiaista vuosista päätoimittajana ja toivotamme Lasse Lehtosen tervetulleeksi uuteen tehtävään!

Lähteet

Bonsdorff, Lena von. 2019. *Herkulesta odottaessa. Martin Wegelius – uraauurtava musiikkipedagogi*. Suom. Sirpa Hietanen. DocMus-tohtorikoulun julkaisu 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Coronavirus-Pandemie – Die Krise nachhaltig überwinden. 2020. Dritte Ad-hoc-Stellungnahme. National Akademie der Wissenschaften Leopoldina. Haettu 1.9.2020. https://www.leopoldina.org/uploads/tx_leopublication/2020_04_13_Coronavirus-Pandemie-Die_Krise_nachhaltig_%C3%BCberwinden_final.pdf

Heisenberg, Werner. 1971. *Physics and Beyond. Encounters and conversations*. Kääntänyt Arnold J. Pomerans alkuperäisteoksesta *Der Teil und das Ganze* (1969). Lontoo: George Allen & Unwin Ltd.

Laari, Susanna. 2020. ”Yksin & yhdessä. Kuvataiteilijat Eeva-Leena Eklund, Rauha Mäkilä ja Anna Tuori pitävät tiiviisti yhteyttä”. *Helsingin Sanomat* 15.8. Kulttuuri C1–C3.

Matthews, David. 2020. ”German humanities enlisted to end the Coronavirus lockdown”. *Times Higher Education*. Haettu 30.8.2020. <https://www.timeshighereducation.com/news/german-humanities-scholars-enlisted-end-coronavirus-lockdown>

Rechenberg, Helmut. 2010. *Werner Heisenberg – Die Sprache der Atome*. Leben und Wirken – Eine wissenschaftliche Biographie. Band 1, Die Fröhliche Wissenschaft (Jugend bis Nobelpreis). Heidelberg, Dordrecht, Lontoo, New York: Springer.

Reisz, Matthew. 2020. ”What can the humanities offer in the Covid era”. *Times Higher Education*. Haettu 20.8.2020. <https://www.timeshighereducation.com/news/what-can-humanities-offer-covid-era>



Sebastian Silén

Reconstructing the Violin Part to Fredrik Pacius's Duo for Violin and Piano

- *Musikmag., violinisten och forskaren Sebastian Silén (sebastian.silen@uniarts.fi) är doktorand vid Sibelius Akademin. Ämnet för hans doktorsarbete är den nordiska musikaliska kontext som omger Jean Sibelius verk för violin och piano. Hans konstnärliga fokus har under de senaste åren legat på sällan uppförd musik från de nordiska länderna.*

*Rekonstruering av violinstämman till
Fredrik Pacius duo för violin och piano*

Artikeln behandlar återskapandet av Fredrik Pacius duo för violin och piano från 1872. Verket är en tidigare ouppmärksammad komposition som är baserad på förspelet till Pacius opera *Kung Karls jagt* från 1852. Materialet till duon är ofullständigt och består av en pianostämman där violinstämman endast är inskriven i på vissa ställen. En noggrann jämförelse av duons manuskript och orkesterpartituret till operaförspelet pekar på att duon inte är ett nytt soloverk som använder förspelet som utgångspunkt utan ett arrangemang som troget följer originalet. Denna insikt har gjort återskapandet av duons violinstämman möjlig. Genom att jämföra dessa två kompositioner är det möjligt att visa att många av operaförspelets huvudmelodier saknas i duons pianostämman. Det saknade materialet kan i de flesta fall problemfritt ges åt violinen. Denna process har möjliggjort en fullständig återskapning av duons violinstämman.

Reconstructing the Violin Part to Fredrik Pacius's Duo for Violin and Piano

Sebastian Silén
.....

The history of classical music is full of works which for one reason or another are incomplete. Most of these have been left unfinished due to the death of the composer and include some of the most famous works in the standard repertoire, such as W. A. Mozart's *Requiem* (1791), G. Mahler's Tenth Symphony (1910), E. Elgar's Third Symphony (1934) and B. Bartók's Viola Concerto (1945). The incomplete nature of the composer's material leaves many unanswered questions for conductors or musicians interested in performing such works.

J. S. Bach's Unfinished Fugue (BWV 1080, 1748–1749) is one such unfinished piece. The fugue's material ends inconclusively in the middle of a line, which raises the question of how to handle the ending when performing the piece. In this particular case, some musicians have made the decision to stop where Bach's autograph ends, which brings the music to an unexpected and abrupt ending. Others have used one of the many existing conjectural completions in order to bring Bach's fugue to a more natural close.¹ The version the musician opts to use depends on a number of factors, such as tradition, existing completions and the musician's own conviction and understanding of the work.

In the case of many other incomplete works, the option to perform the music straight from the composer's autograph does not exist due to often fragmented or sketch-like material. In such cases, a musicologist, composer or musician can try to assemble the available material into a convincing whole. Such work benefits from someone familiar with the composer's style because it can entail among other things structural organisation of the musical material, orchestration, and sometimes even composing whole movements.

¹ These completions include endings by Tovey (1931), Walcha (1967), Wolff (1975), Butler (1983), Moroney (1989) and Schulenberg (1992) among others (Dirst and Weigend 1993, 168).

In other cases, the available material is incomplete but not because the composer left it unfinished. One such example is the six string quartets by the Finnish composer Erik Tulindberg (1761–1814), in which the 2nd violin part has gone missing and the viola part is incomplete.² In order to create playable versions of the quartets, Toivo Haapanen (1929), John Rosas (1950s), Kalevi Aho (1995) and Anssi Mattila (2004) wrote new parts for them.

In a similar vein, Fredrik Pacius's (1809–1891) otherwise complete Duo für Violine & Fortepiano from 1872 is missing the violin part from most of the autograph. The duo is based on the overture to Pacius's opera *The Hunt of King Charles*, and the strong similarities between the two compositions suggest that the duo is an arrangement of the overture rather than an independent work which uses the overture as a starting point. The missing violin part raises the question of whether a separate violin score actually disappeared or if Pacius was so familiar with his overture after both composing and conducting it that he did not even need a violin part.

This article investigates the autograph and explores the nature of the work and its historical context. Finally, the objective of this research is to reconstruct the duo's violin part by cataloguing the available information, comparing the duo's piano part to the orchestral overture, and using practice-based research to solve issues which arise as a result of this process. The practice-based component is based on my own artistic experience as a professional violinist.

Pacius's education and career

Fredrik [Friedrich] Pacius (1809–1891), often referred to as the 'Father of Finnish Music', was born in Hamburg in 1809.³ He showed early artistic

² It is not clear exactly when Tulindberg composed his six quartets, but they were evidently created at the beginning of the 1780s (Lappalainen 2016 [2006]).

³ The music critic and author Karl Flodin introduced the informal title 'The Father of Finnish Music' in 1902 (Dahlström and Salmenhaara 1995, 389). While most commonly describing Pacius, the same title has also been used in relation to Jean Sibelius, Robert Kajanus, Bernhard Crusell, and even Edvard Grieg (*The Guardian*, 20 September 2007; Vainio 1989; Dobrowolski 2020, 45; Furuholm 1916, 62; Lünenbürger 2007). The article "The silence of Sibelius" which refers to Jean Sibelius as "the father of Finnish music" was written by Tom Service and published in the *Guardian*. Retrieved from: <http://www.theguardian.com/music/2007/sep/20/classicalmusicandopera1> Accessed 14.08.2020.

talent, spending much of his youth singing, drawing, dancing and playing the violin (Elmgren-Heinonen 1959, 9; Vainio 2009, 18–19; Mäkelä 2009, 48).⁴ Despite his parents' wishes that he would one day take over the family business, he managed to convince them to allow him to apply for Louis Spohr's (1784–1859) prestigious violin class in Kassel as a teenager (Vainio 2009, 21–22).

To understand Pacius's musicianship and his approach to violin playing, it is important to note that throughout his career, Pacius remained a dedicated disciple of his master, Louis Spohr. Studies under Spohr were intense, often including near constant supervision by the teacher, who at the time was considered possibly the greatest German musician since Beethoven (Andersson 1938, 18; Vainio 2009, 24; Brown 2006, 1). Additionally, Pacius studied composition with Moritz Hauptmann, but when Pacius published his first compositions, a collection of songs entitled *Sechs Lieder in Musik gesetzt mit Piano-Begleitung von F. Pacius, Schüler von Spohr. I:s Werk*, Spohr's name appeared on the front page but not Hauptmann's (Elmgren-Heinonen 1959, 38; Vainio 2009, 29). During his studies, Pacius also became close friends with the violinist Ferdinand David (1810–1873), who, at a year younger than Pacius, would go on to become one of the leading violinists of his generation, the concertmaster of the Gewandhaus Orchestra in Leipzig and the violinist who premiered Mendelssohn's Violin Concerto in E Minor, Op. 64.⁵

For unknown reasons, Pacius left his studies after only two years and began making a living as a concert violinist. Based on preserved reviews, we can see Pacius following faithfully in Spohr's musical footsteps, both in his taste in music as well as in his style of playing (Vainio 2009, 40, 45, 52, 59, 95).⁶ Furthermore, because Spohr describes his ideals and his approach to violin playing in great detail in his influential book *Violinschule*, Pacius's dedication to his teacher allows us to form a picture of how Pacius may have played the violin (Spohr 1832).

Pacius began working at the Royal Court Orchestra in Stockholm in 1828 alongside two other of Spohr's former students.⁷ Despite his profes-

⁴ Vainio's biography figures extensively in this article as it provides a clear picture of Pacius's activities as a violinist. Because the information is currently not easily accessible in English, I provide a summary of the relevant details of Pacius's life.

⁵ According to Andersson (1938, 15), Pacius and David were flatmates in Kassel.

⁶ Vainio quotes newspaper articles from *Schweriner Tage-Blatt* 10.12.1827, *Sundine* 31.1.1828, *Heimdall* 17.5.1828, *Stockholms Posten* 14.10.1828, *Stockholms Posten* 30.4.1832, *Helsingfors Tidningar* 12.3.1834).

⁷ These include T. F. Hildebrand and J. Beer (Andersson 1938, 35). The orchestra also included a violinist named Johan Nagel (1807–1885), who supposedly studied with

sional successes, however, Pacius became increasingly dissatisfied with his life in Stockholm and began looking for employment elsewhere. The position of music teacher at the Imperial Alexander University of Finland (later renamed the University of Helsinki) had been left vacant since Carl Wilhelm Salgé's (1779–1833) death, and the university was having difficulties finding a sufficiently qualified musician to in essence lead the musical life of Helsinki. They had previously rejected five applicants, two of whom were formally qualified for the position (Vainio 2009, 86–87). Although the university initially offered the post to the German violinist Peter Elwers [Elvers] (1803–1867), Pacius's colleague at the Royal Court Orchestra, Elwers instead suggested Fredrik Pacius for the position (Lappalainen 2009, 43–44; Vainio 2009, 89).

Henrik Borgström (1799–1883), one of Helsinki's most influential merchants and patrons of the arts, had heard Pacius play in Stockholm, and his influence was apparently instrumental in getting Pacius to Helsinki (Andersson 1938, 84–86; Vainio 2009, 90). Because of Borgström, Pacius gained access to Helsinki's cultural circles as soon as he arrived. Borgström was an eager amateur violinist and also owned Helsinki's only concert-quality grand piano, which led to his hosting many chamber music rehearsals at his home (Vainio 2009, 90, 108).

In 1812, when Helsinki became the capital of the Grand Duchy of Finland, it had a population of only around 4,000 inhabitants. When Pacius arrived in Helsinki 23 years later in 1835, the population had increased to 11,000, but the city was still small when compared to Stockholm's 80,000 inhabitants or Hamburg's 130,000. Pacius quickly took on the role of organizing the city's musical life by conducting orchestral concerts with the university orchestra, arranging and playing solo- and chamber-music concerts, and by planning, conducting and encouraging student singing, as it was a way to quickly get people involved in music making.

Pacius performed numerous concerts to critical acclaim during his first decades in Finland, but most likely due to his numerous other undertakings, both his violin performances and his composing for violin decreased in number over time until he virtually disappeared from the concert stage for almost two decades. Pacius left only three known works

Niccolò Paganini (1782–1840) (Vainio 55, 58). It is interesting to imagine how these two very different approaches – Spohr's noble conservatism on the one hand, and Paganini's extreme focus on virtuosity on the other – functioned in an orchestra's violin section. In 1876 Pacius bought Nagel's Amati violin (Collan-Beurain 1921, 288).

for violin: Variations on the Theme “Studenter äro muntra bröder” (1842), Violin Concerto (1845) and an incomplete Duo for Violin and Piano (1872). Another incomplete set of variations also exists for violin and string quartet (Rosas 1949, 51). A *fantasie* is mentioned in the newspaper *Helsingfors Tidningar* (12 February 1842), but no trace of the work has been found.⁸

Like John Rosas (1949, 50), I have concluded that the *fantasie* is a different name for the previously-mentioned variations from 1842. The confusion arises from the fact that multiple names were used to describe what was surely the same piece. The aforementioned newspaper in describing an upcoming concert calls the work ‘Fantasie för Violin öfver “Studentsången”’, which is very similar to ‘Variationer öfver motivet “Studenter äro muntra bröder”’. Considering that the motive of the latter piece comes from one of Pacius’s songs called “Studentvisa”,⁹ which begins with the words “Studenter äro muntra bröder”, it is almost certain that the author of the newspaper article is referring to Pacius’s variations. A few days later the same newspaper mentions the well-attended concert and calls the piece ‘Fantasie för Violin öfver en af sina äldre compositioner: “Studenter äro muntra bröder”’ (*Helsingfors tidningar*, 16 February 1842). A few years later, in 1845, a “Fantasie för Violin” is mentioned again in *Helsingfors Tidningar* (15 February 1845) and a few days later a work appears with the title ‘Fantasin öfver “Studenter äro raska bröder”’ (*Helsingfors tidningar*, 19 February 1845). Considering Pacius’s relatively slow adoption of new repertoire and the limited time he had available for composing, it would be very surprising if he premiered two new, similar works in 1842.

During the years when Pacius stopped giving concerts as a violinist he also did not compose any new works for the instrument. This is hardly surprising since he appears to have composed for the violin primarily for his own use. From around 1850 to 1869, compositionally speaking, Pacius seems to have focused mainly on his operas. His first opera, the hugely successful *The Hunt of King Charles*,¹⁰ premiered in Swedish in 1852, and it was the first opera composed in Finland. The opera’s overture became one of Pacius’s most popular works and was regularly performed in or-

⁸ The fantasy figures as one of Pacius’s three works for violin in Vainio’s biography, which does not mention the duo (Vainio 2009, 169–170). It is, however, not included in the repertoire list, which instead mentions the incomplete *Variationer för violin och stråkkvartett* (Vainio 2009, 446).

⁹ The Swedish words *visa* and *sång* both mean song.

¹⁰ The original Swedish title was: *Kung Carls Jagt*.

chestral concerts in Finland. Later he also wrote the singspiel, *Prinsessan av Cypern* (1860), an adventure loosely inspired by the Finnish national epic *Kalevala*, and the opera *Die Loreley* (1887).

Pacius's Duo for Violin and Piano

After Pacius retired from his post as music teacher at the university in 1869, he began reinvigorating his violin playing. Pacius's first public concert after a hiatus spanning decades (possibly up to 25 years) took place on 18 March 1871 and contained String Quartets by both Spohr and Beethoven, alongside performances by mixed choirs (Vainio 2009, 390–391¹¹; *Finlands Allmänna Tidning*, 20 March 1871). According to Vainio (2009, 392), a performance by the Czech violinist Ferdinand Laub (1832–1875) in Helsinki about a month later made a strong impression on Pacius and likely encouraged him to put additional emphasis on his violin playing (*Finlands Allmänna Tidning*, 20 April 1871). Following this successful return to the concert stage, Pacius gave several concerts during the following years, even including a performance of his technically challenging Violin Concerto (Vainio 2009, 392; *Finlands Allmänna Tidning*, 10 May 1871). It was during this period that Pacius composed his Duo for Violin and Piano.

Historical context can help to illuminate the transformation of the opera's overture into a duo, which Pacius composed in 1872. From 1871 to 1874 Pacius mostly lived in Germany, where he tried to promote his opera *The Hunt of King Charles* (Elmgren-Heinonen 1959, 411; Lappalainen 2001). There are at least two plausible explanations for the existence of an arrangement for violin and piano of the opera's overture. One reason could be that Pacius needed a way to present the music when promoting his opera. Considering his skills as a violinist, an arrangement for violin and piano seems a natural solution. Another plausible explanation is that due to the overture's great popularity in Finland, Pacius may have wanted to perform the work at musical soirées and other concerts without the presence of an orchestra. A version for violin and piano could fill that need, and other works by Pacius suggest that he was prepared to adapt his works for different occasions. For example, there are versions

¹¹ Here Vainio is referring to a letter from Fredrik Pacius to August Pacius, Jr., which was written in February 1871.

of his Violin Concerto for violin and orchestra, violin and piano, and violin, piano and string quartet.¹² Generally speaking, arrangements of orchestral works for piano or for small chamber music groups were common during the nineteenth century.¹³

The source material

Pacius's archive at the Finnish National Library in Helsinki contains the piano part to a work with the title *Duo für Violine & Fortepiano*.¹⁴ According to the markings on the last page of the autograph, he composed it in 1872. Considering the small number of works which Pacius composed for violin, his own instrument, and his importance for Finland's musical life, any possible addition to the repertoire is worth investigating.

While nowadays it is easy to assume that a piano part should include a part for violin as well, in this case, the violin stave is mostly empty, and sometimes no stave exists at all.¹⁵ In a limited number of bars, the violin part is marked, mostly indicating entrances of the violin or transitions from one section to the next. While the missing violin stave may be surprising, it is important to note that during the 19th century it was not uncommon for piano parts to give no indication of what the other instrumentalist was doing. For example, the manuscript to the version of Pacius's Violin Concerto for violin and piano¹⁶ also consists of a piano part with no markings for violin. This is also evident in works by the

¹² Ms.Mus.Pacius.17

¹³ Yet another – although implausible – explanation could be that by 1872 Pacius already sensed that the orchestras in Helsinki were in trouble. By the end of the 1870s the Theatre Orchestra, which since 1860 had been the most important orchestra in Helsinki, stopped giving orchestral concerts due to both limited funding and limited public interest. During the orchestra's last years, before its disbandment in 1882, it had practically stopped giving symphonic concerts altogether and instead only played popular, and folk concerts (Dahlström and Salmenhaara 1995, 491–492). Subsequently, Helsinki was for a brief period without an orchestra between the disbandment of the Theatre Orchestra and Robert Kajanus's founding of *Helsingfors Orkesterförening*, which later became the Helsinki Philharmonic Orchestra (Vainio 2002, 118, 138–140). It is not unthinkable that Pacius had wanted a way to perform one of his most popular works, even without an orchestra, but it seems unlikely that the orchestra's troubles could have been readily apparent in the beginning of the 1870s.

¹⁴ Ms.Mus.Pacius.18

¹⁵ See for instance the end of pages 1, 2 and 4 (Ms.Mus.Pacius.18).

¹⁶ Ms.Mus.Pacius.17

Austrian composer and violin virtuoso Joseph Mayseder,¹⁷ whose compositions often featured in Pacius's own concerts.

The autograph to the duo consists of four individual leaves of paper totalling seven handwritten pages which contain the work's piano part. The back of the seventh page contains no written markings but does include empty staves. The manuscript includes neither the composer's signature nor a cover page. Instead, the work's title is squeezed in above the top staff of the first page. The manuscript is written in ink but has some markings in pencil. The writing in the manuscript is clean and shows no signs of revisions. The pages are generally in good condition, although some wear is visible, including two pages with minor tears. This minor damage does not affect the readability of the manuscript. The autograph has been stamped by the Helsinki University Library.

I have reconstructed the duo's incomplete violin part by comparing the duo's autograph with the orchestral score of the opera's overture. The specific orchestral score used for this reconstruction is housed at Helsinki City Archives.¹⁸ A later, fourth and final version of the overture from 1879 contains some minor revisions which make the final version in lesser agreement with the duo than the earlier manuscript. In addition to these two sources, where a solution to the reconstruction is not clear, a piano reduction of the whole opera by Pacius's successor Richard Faltin (1835–1918) provides a third perspective (Pacius 1902 [1852]).

The duo consists of five sections in different characters and tempos which all follow the structure of the orchestral overture despite minor differences in the tempo markings. The duo begins with a calm introduction in *Andante sostenuto*. In the orchestral overture, the equivalent section is played softly by a French horn accompanied by soft strings. This effectively creates a tranquil forest-like atmosphere only momentarily interrupted by dramatic sections. After the introduction comes to a quiet finish, a soft but exciting section in *Allegro* moves the music forward. This could symbolize the excitement and anticipation of the hunt itself. This section begins a build-up towards a dynamic climax marked *Moderato* which in turn creates a bridge to the next section marked *Andante maestoso*. The *Andante maestoso* section provides an instrumental version of the "Hymn to Finland", which returns at the end of the opera. The instrumental version of the hymn is followed by an exuberant finale

¹⁷ See for instance Joseph Mayseder's Concertante Variations Op. 37 (Mayseder, ca. 1823).

¹⁸ Ue:25/Full score (119b)

in *Allegro (con fuoco)*, which provides a brilliant and high-spirited ending to the piece.

The reconstruction described below will result in a performance edition which will be published by Fennica Gehrman.¹⁹ The edition will by necessity be based on the assumptions and conclusion described in the next chapters of this article. In bars where the process of reconstruction presented more than one possible solution, I had to make my own editorial decisions to construct the final score. While these decisions do not fundamentally change the work, they impact numerous issues, including dynamics, articulations, notes and even the number of bars. For that reason, I will try to clearly communicate the assumptions behind my decisions in the upcoming edition.²⁰

Reconstructing the violin part

The obvious place to start the reconstruction is by cataloguing the bars where information about the violin part is available in the duo's autograph to see how they correspond with the overture's full orchestral score. Starting from the top of the piece, the first indication in the violin stave is a 12-note scale in bar 12. This corresponds with the first entrance of the 1st violins in the overture. After the downbeat of bar 13, the duo's violin stave is empty, with no indication of either notes or rests until bar 17. See Figures 1 and 2.

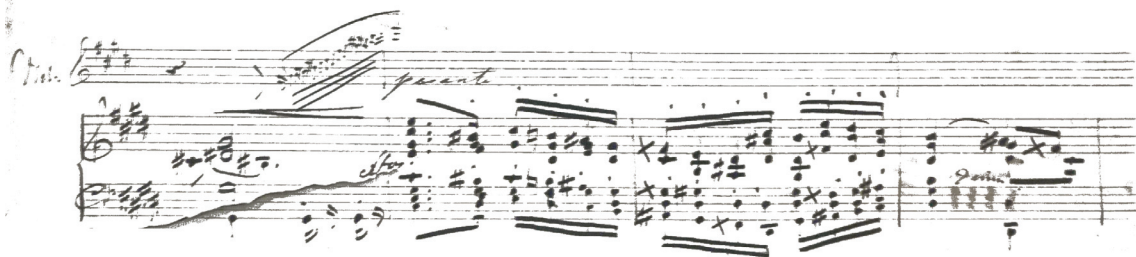


Figure 1. Bars 12–15 in the duo's autograph.

¹⁹ Fennica Gehrman is a Finnish music publishing company founded in 2002.

²⁰ As recommended by James Grier in the book *The Critical Editing of Music, History, Method, and Practice*. (Brett 1988, 111, quoted in Grier 1996, 4)



Figure 2. Violin I, violin II, viola, violoncello, and double bass in bars 11–15 in the overture.

Bar	Instrument	Comment
12–13	vln1, fl1	1 st entrance of the violins and 1 st flute.
17–18	cl1	The violin staff in the duo contains the bars' main melodic material, originally played by 1 st clarinet, while the 1 st violins in the overture play an accompanying role.
21–22	cl1	The violin staff in the duo contains the bars' main melodic material, originally played by 1 st clarinet, while the 1 st violins in the overture play an accompanying role.
26–28	vln1, fl1 (bars 26–27)	
32–33	vln1	Shows the entrance of the 1 st violins. The marked material is similar to bars 12–13.
48–68	vln1	The start of the <i>Allegro</i> section, which includes a new tempo and character.
123–130	cl1, vln1	The violin plays a combination of the material found in the 1 st clarinet and 1 st violin parts. The clarinet plays the melody while the 1 st violins play an embellished version of the same theme. The violin staff is a combination of the two but also includes the notes a# b natural, found in the 2 nd violins' accompaniment in bar 130. I discuss these bars in greater detail in the <i>Allegro (con fuoco)</i> section below. ²¹
143–147	vln1	In bars 143–146, the violin plays quadruplets (4 notes against 6) in the 12/8-time signature. Bar 147 contains an <i>a tempo</i> marking.

Figure 3: The table contains a complete list of the musical material in the violin staff.

²¹ This article uses Helmholtz pitch notation for naming musical notes.

The table above (Figure 3) shows that, aside from the two short clarinet motives, every marking in the violin stave of the duo is identical or nearly identical to the music in the 1st violin part of the overture. The markings in the violin stave seem to indicate entrances of the violin after rests, new sections, tempo changes or bars where the violin part differs from the overture's 1st violin part.

The cataloguing leaves us with missing material in the following bars: 1–11, 14–16, 19–20, 23–25, 29–31, 34–47, 69–122, 131–142 and 148–159. In order to fully reconstruct the violin part, one must compare the musical material in the piano score to the full orchestral score. Pacius's composition style in the overture is easy to understand, with clearly defined melodies and accompaniments, a limited number of independent voices and limited use of clear countermelodies. This makes it possible to compare the piano part to the orchestral score and assign any essential missing material to the violin.

Andante sostenuto

The *Andante sostenuto* section (bars 1–47) sets the mood for the royal hunt, which is about to take place as the opera opens. Figure 4 shows a comparison of the musical material in the first five bars of the piano part with the orchestral score. The overture begins with two horns in E, violas playing *divisi*, and cellos playing *divisi* in 3.

While we cannot expect the notes and articulations in a transcription to completely match the original due to the difference in instrumental medium, agreement between the duo and the overture is in fact very close. For example, in the first five bars, the duo's piano part contains all of the notes found in the overture, except for one, the b natural, which is played by the viola's lower *divisi* in bar three.

Other minor differences include the upper a for the left hand of the piano on the last quaver of bar 3, which is missing in the overture. Also, in the piano part, the dotted rhythm on the first beat of bar 4 is only repeated for the octave on B natural, while in the overture, both the octave on B natural as well as the d' sharp is repeated in the cellos' upper *divisi*. There are minor differences in articulation, mostly in the form of shortened or omitted slurs in the duo, as well as minor changes in voicing. The upper e for the piano's left hand of bar 2 and the e' for the right hand of bar 3 are not repeated in the overture. The lower g sharp for the right hand of bar 5 is played by a trombone in the over-

Andante sostenuto

Horn in E

Viola

Violoncello

Piano

Figure 4. Comparing the duo's piano part to the overture in bars 1 to 5.²²

ture, which enters in *pianissimo* in the beginning of bar 5 (not shown in Figure 4).

These differences are not particularly meaningful on their own since there are, more often than not, clear differences between the transcription and the original work. Pacius has effectively transferred the music – rather than mechanically transferred the notes – from one instrumental medium to another. These examples aim to illustrate how closely the duo adheres to the original.

By continuing the approach shown in Figure 4, we notice that the violin only appears to enter in bar 12, where the violin staff is marked for the first time in the duo's autograph, because up until that point nothing essential is missing from the musical material. In the following bars, however, the piano part is missing the top octave of the melody played by the 1st violins and 1st flute in the overture. The piano part, for practi-

²² I have edited the example by notating all the different voices played by the same group of instruments in the same staff (which is not the case in the manuscript).

Figure 5 shows musical notation for Violin and Piano parts, bars 16–24. The score is in 4/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Violin part (labeled 'Violin' and 'Vln.') has a box 'A' around bar 16. The Piano part (labeled 'Piano' and 'Pno.') is written in grand staff. Dynamics include *p*, *pp*, *ff*, and *dim.* Annotations include '(motive originally found in the clarinet)', '(v1)', and '(the lower f# is found in the 2nd violin)'. Some notes in the violin part are enclosed in parentheses.

Figure 5. Bars 16–24. This section includes bars 17–18 and 21–22, where the violin staff contains material not found in the overture's 1st violin part. Pacius did not include the notes in parentheses in bars 19–20 in the 1st violin part; these are played by the 2nd violins. If the octave is played in bars 19–20, it makes sense to add the lower f sharp in bars 23–24 as well.

cal reasons, often omits notes played by the double bass (which sound an octave lower than notated).

Comparing the musical material in the piano part with the orchestral score suggests that the violin should follow the first violin part until bar 74, except for bars 17–18 and 21–22, where the violin staff contains melodic material in the piano score. If we compare the piano part with the orchestral score in these bars, we see that the clarinet part is missing. It is this missing material which is indicated in the violin staff.

In some instances, Pacius slightly altered the dynamics and tempo markings. For example, he changed the *forte* indication in bar 13 of the overture to a *fortissimo* in the duo, probably to compensate for the smaller ensemble. Bars 19 and 23 require additional editorial decision-making because the 1st violin part contains five repeated octaves on the d^{''} sharp in bar 19, which can be played *divisi* in the orchestra if desired, but there is nothing preventing a violinist from playing both notes, which adds

power and drama to the contrasting *pianissimo* and *fortissimo* dynamics.²³ When the same material is repeated a third higher in bar 22, there is no lower octave on the five repeated f sharps in the 1st violin part, but the lower octave is instead played by the 2nd violins. If an octave is played in bar 19, it makes sense to add an octave in bar 23 as well (see Figure 5). The lower octave is present in the piano part, so the lower note is not essential, but with the incomplete material, we can only try to guess at Pacius's original intentions.²⁴

Allegro (con fuoco)

The next section, marked *Allegro* in the duo and *Allegro con fuoco* in the overture, encompasses bars 48–73. The section presents a driving motive in *pianissimo*, as seen in Figure 6. The violin part is marked from bars 48 to 68, which constitutes the longest continuous section of material in the violin stave. These twenty bars give a strong indication that Pacius did not fundamentally change or embellish the violin part when reworking the material for the duo. The violin part matches the 1st violins perfectly, except for missing dynamics.

The piano's left hand plays the driving accompaniment which is found originally in the 2nd violins, violas and violoncellos. Pacius omitted the double bass's doubling of the violoncello part. The violin stave in the duo is identical to the overture's 1st violin part, but Pacius omitted sustained notes which enter in the woodwinds on the first and third beats of the second bar of the *Allegro*. This is a section where the change in instrumental medium has compelled Pacius to make minor changes to the transcription. The sustained notes could not have been included as they mostly double notes already found in the other voices. The duo contains all the important musical content while the repeated notes clearly provide the passage's harmony. Interestingly, the melodic material which is found in the piano's right hand in bars 48–53 does not exist in the or-

²³ The piano part in bars 17–24 of the duo varies between *piano*, *pianissimo* and *fortissimo*, whereas the dynamics are unmarked in the violin stave. In the overture, the notes marked *fortissimo* in the duo receive a slightly lower dynamic, *forte*. The contrast is created by means of orchestration.

²⁴ In the autograph to Pacius's Variations on the Theme "Studenter äro muntra bröder", there are numerous small changes and revisions. These suggest that Pacius may have altered his performances or even improvised cadenzas on the spur of the moment. Adding or subtracting the octave in bars 23–24 of the duo is unlikely to be outside of the variation found in Pacius's own performances.

The image shows a musical score for Violin and Piano, marked 'Allegro'. The score is divided into two systems. The first system covers bars 48-51, and the second system covers bars 52-55. The Violin part (top) begins with a triplet of eighth notes (pp) and moves to a sixteenth-note pattern (sf) before a decrescendo (dim.). The Piano part (middle) starts with a triplet of eighth notes (pp) and moves to a sixteenth-note pattern (cresc.) before a fortissimo (sf) section. The score continues to bar 52, where the Violin part has a fortissimo (sf) section followed by a decrescendo (dim.) and a piano (p) section with a triplet of eighth notes. The Piano part has a decrescendo (dim.) and a piano (p) section with a triplet of eighth notes.

Figure 6. The beginning of the Allegro (*con fuoco*) section from bar 48–55. Dynamics have been added to match the 1st violins.

chestral score, even though Pacius included a similar, albeit not identical, rising arpeggio in quarter notes in the flutes and oboe in bar 53. This new material supports and reinforces important notes in the violin part. The following dialogue between the violin and the piano, beginning in bar 54, is notated except for dynamics in the duo's violin stave and does not require reconstructing.

Bar 64 is marked *subito pianissimo* and begins a build-up towards a prominent *fortissimo* in bar 74. The musical material is similar to the *pianissimo* in the orchestral introduction to Pacius's Variations on the Theme "Studenter äro muntra bröder".²⁵ The section containing the build-up of both loudness and intensity also contains a perplexing difference between the duo and the overture. The build-up, starting with the *pianissimo* in bar 64, lasts 10 bars before the following *Lento* is reached in the overture, while the section only contains 9 bars in the duo. The question arises of whether Pacius intentionally made the duo one bar shorter than the overture or if the difference arose accidentally during the transcription process. There is a case to be made for either alternative. In the cur-

²⁵ The passage is found in bars 13–16 of the orchestral score to Pacius's Variations on the Theme "Studenter äro muntra bröder". The introduction to the orchestral version of the piece differs significantly from the version for violin and piano. Rosas (1949, 47) noted that the organisation of the instruments in the orchestral score is similar to Pacius's 1879 *Elegie über dem Tod eines grossen Dichters, mit dem finnischen Volksge-san*, whereas he organised his earlier orchestral works differently. This suggests that Pacius composed the orchestral version to the variations relatively late in life (*ibid.*).

rent reconstruction, it is bar 71 which has been left out in the manuscript (see Figure 7). The violin stave is empty in the manuscript from bar 69 onwards, which means that no clear indication of an intentional change in musical material is available.

One argument for assuming that the bar was accidentally omitted is the generally very close agreement between the original overture and the duo. Also, the three-bar phrase which results from the missing bar sounds surprising in comparison to the work's otherwise very regular phrases. If the duo was used either to promote the opera or as a way of performing the overture without an orchestra, this discrepancy between the versions is hard to explain.

If we assume that the bar was accidentally omitted, the previous measure (bar 70) also contains a surprising omission of an accompanying triplet figure, which was previously present in bars 65 and 66. Pacius omitted the triplets in bars 67–69, but due to the denser texture, this solution is understandable. The third and fourth beats of bar 70 only contain a minim, while bar 71 is, as mentioned, omitted. In my experience a natural performance solution is to insert the missing bar and add the triplets, which are found in the 2nd violin part from the third beat of bar 70 to the end of bar 71, to the right hand of the piano. Adding the missing bar without adding the triplets feels musically unsatisfactory because it creates an unexpected drop in intensity due to a sparser texture, at a moment when the music is building towards a climax three bars later. The left hand of the piano can simply repeat bar 70 in bar 71, which follows the cello's accompaniment in the overture. This solution allows the violin part to precisely follow the 1st violin part.

While a shortening of a transcription by a single bar is surprising, it is by no means impossible. An argument for this alternative is that Pacius did not mark the omitted bar in any way, even though the duo's autograph includes rehearsal letters in pencil which at least suggest that the work had been rehearsed. If an adapted 1st violin part was used to rehearse the duo, the discrepancy between the two versions would have led to obvious problems.

If we assume that Pacius intentionally removed the missing bar, the violin stave obviously cannot follow the 1st violin part exactly. The difference can be easily resolved, however, by leaving out bar 71 and replacing the first quaver in bar 72 with an a' natural. This solution avoids adding any extra material to the duo's piano part and therefore remains more faithful to Pacius's autograph.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in 9/8 time, spanning bars 66 to 73. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system covers bars 66-70. The violin part (top staff) consists of eighth notes with slurs. The piano part (bottom staff) features a triplet accompaniment of eighth notes, with the instruction "poco a poco cresc." written above the first few bars. The second system covers bars 70-73. The violin part (top staff) includes a measure marked "Possibly omitted bar" (bar 71) and contains triplets. The piano part (bottom staff) also includes triplets and a "cresc." marking. Annotations include "The triplets are not in the original part" pointing to the piano part in bar 70.

Figure 7. Bars 66–73. Notice the inserted bar 71, which is missing from the duo's piano part, as well as the added triplets in bar 70.

Despite this easy solution, I have been unable to convince myself that this is the correct solution from a musical perspective. The surprise created by the missing bar is very noticeable. In my own performances of the duo I have opted for the first solution and inserted the missing bar, but for the upcoming edition, it is important in my opinion to explain the different solutions and their underlying assumptions.

Moderato

The *Moderato* in 9/8 time, in bars 74–79, is the only section where Pacius has made a clear revision. The section is marked *Lento* in the orchestral score and consists of a massive chord played by the whole orchestra in *fortissimo*, which is only pierced by the beginning of a fanfare, played by two trumpets. The strings play tremolo (or demisemiquavers) on a diminished seventh chord, and the winds alternate chromatically in rapid thirds. After the outpouring of sound, the full orchestra plays three chords before the horns and trumpets lead into the following section by playing a rhythmic motive on the note b natural.

For obvious reasons, the violin and piano are incapable of producing the same effect. While the first two bars of the *Moderato* largely match the orchestral *Lento*, except for the missing trumpet fanfare, Pacius rewrote the bridge, which leads into the following *Andante maestoso*, by introduc-

ing a motive in quavers which is not found in the overture. The section following the *Lento* consists of an instrumental version of the “Hymn till Finland”, which reappears at the very end of the opera. Upon closer inspection, however, it is clear that the *Moderato* section’s material comes from the finale of the opera’s third act rather than the overture.

The violin stave is once again unmarked in the *Moderato* section, but in this case the missing material is not so easily deduced due to the available material in the piano part and the structural changes that Pacius made. In all previous sections, the material which was missing from the duo’s piano part is either found in the 1st violin part, or it was marked in the duo’s violin stave.

In this case, there are two aspects which complicate matters. If we attempt to follow the overture’s first violin part, the material only works without alterations in the first two bars, but by the third bar, the double stop needs to be changed because the piano part contains an E major chord, whereas the same bar in the overture contains a diminished A#7 chord. This means that if we use the 1st violin part from the overture as a starting point, the bars leading into the *Andante maestoso* are best left to the piano, which in any case does contain all the essential melodic material. If we assume that Pacius used an adapted 1st violin part of the overture to play the duo, this is the most likely solution. It creates a natural bridge which leads into the following hymn.

If, on the other hand, we compare the *Moderato* section to the last section of the opera’s third act, marked *Andante maestoso*, we notice that the piano part includes the 1st violin voice from the third bar onward. The piano part already contains all the melodic and harmonic material in these bars so it is unclear what the role of the violin should be. One minor difference is that the melody in the piano does not ascend a major sixth on the second beat of bar 77, but instead descends a minor third. This results in the following notes being played an octave lower. This does not appear to be suggestive of any missing material but rather an understandable adaptation to the instrumentation. If the 1st violin part is used for the violin stave, the violin and piano mostly end up playing in unison, which seems stylistically incorrect when viewed in the context of the entire duo.

If we keep looking for differences, we find that the 1st flute and the piccolo play an octave higher than the 1st violins from bar 76, which suggests that the violin could double the piano an octave above. Adapting the flute part or the piccolo for the duo is, however, problematic. The flute drops one octave on the first beat of bar 77, causing it to play in

Moderato
(vll)

Overture

Finale

Piano

74

77

Overture

Finale

Pno.

poco a poco ritard.

Figure 8. Two possible solutions for reconstructing the violin part in the Moderato section. The upper violin staff is based on the overture's Lento section and requires changes to conform to the piano's harmonies (see the g[♯] in parentheses in bar 76). The lower violin staff includes the 1st violin part from the opera's finale, where the same material is present. The slurs in parentheses show the articulation of the flute and piccolo.

unison with the first violins. This change of octave seems melodically illogical when played without the full orchestration. If, however, the piccolo voice is used, which is notated with the same notes as the 1st violin but sounds an octave higher, the extremely high g[♯] sharp on the 2nd beat of the fourth bar seems out of place.

The option of using either the flute or the piccolo voice as a starting point also runs into an issue of articulation. The duo's piano part is marked *staccato*, which agrees with the bassoons, trombones, cellos and double basses in bars 78–79 of the orchestral score. In bars 76–77, the flute and piccolo parts contain slurs, while the 1st and 2nd violin parts include tremolo markings, suggesting that every note should be repeated four times (see Figure 8). Neither option provides an entirely satisfactory solution for the duo. Furthermore, slurring creates a surprising

mismatch of articulation between the violin and piano. Playing tremolo, in my opinion, does not produce a convincing result when played on a single violin, even though it works well as part of the orchestration.

Since the violin does not need to follow the voice of any particular instrument in the overture, a possible compromise is that the violin could play the piano's melody an octave higher in bars 76–77, but even then, the violin ends up in unison with the piano in bars 78–79, which seems unlikely to be correct. After trying out different solutions, simply leaving the four last bars to the piano seems to work best.²⁶ Attempting to adapt material from the opera's finale does not add any missing melodic material, but instead requires several compromises where the material needs to be altered in one way or another. The validity of these compromises remains inconclusive and appears not to conform to the logic found in the rest of the duo.

Andante maestoso

The *Andante maestoso* also raises some questions for the reconstruction. This section is, as previously mentioned, based on the “Hymn to Finland”, also known as “Och ila vi bort från Finlands strand”, which is sung at the end of the opera. The hymn is scored for full orchestra, so the full tonal range of the orchestra cannot be represented by the violin and piano.

The violin stave is once again unmarked but based on the material we have seen so far, the overture's 1st violin part is the best place to look for any missing material. The 1st and 2nd violins play broken chords and scales in semiquavers, where every semiquaver is divided into two repeated demisemiquavers. This musical element is missing from the duo's piano part. The orchestral effect provides great energy and a sense of grandeur but feels (and sounds) unsatisfactory when played on a single violin. Since no other musical material in a suitable range for the violin is missing from the piano part, except for places where the melody has

²⁶ We can see that if the *Moderato* section is left to the piano from bars 76–79, as suggested, the solution includes the same general musical content as a piano reduction of the opera by Richard Faltin (Pacius 1902 [1852], 337). Faltin attempts to bring out the violin's repeated notes in the third and fourth bars, through the use of semiquavers, and does include the ascending sixth in the fourth bar, which Pacius changed to a descending third in the duo's piano part. Faltin's piano reduction also includes a surprising e[”] natural on the downbeat of the fourth bar, which does not appear in the orchestral score.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top staff is for the Violin (Vin.) and the bottom staff is for the Piano (Pno). Both parts are in 3/8 time and G major. The tempo is 'Andante maestoso'. The violin part starts with a tremolo marked 'simile'. The piano part has dynamic markings 'ff' and 'fz'. Dotted slurs are visible in the piano part.

Figure 9. Bars 80–83 of the *Andante maestoso* section. The violin part has been marked similarly to the 1st violin part in the overture, but the 2-note tremolo marking should in my experience be omitted when performing the duo. The dotted slurs are missing from the duo's piano part.

been transposed by an octave, the most satisfying solution from a performance perspective has been to follow the broken chords in the violin parts but to leave out the repeats of the notes.²⁷ This solution provides a sense of energy and virtuosity to the hymn while also giving the violin a relevant counter-voice. See Figure 9.

One missing element from the duo is an elaborate accompanying voice played by the bassoons and cellos in the overture. The omission is most likely due to practical reasons. Because of the figure's low range, this missing voice is a poor candidate for the violin staff's missing material since it cannot be played in its original octave by the violin.

There are also a few issues of articulation which are worth considering. The duo often seems to be missing a slur between the first and second beats in many bars of the hymn. This is for example the case in the three first bars (bars 80–82). The following two bars, however, have the expected slur. The slur is expected because the words to the hymn only contain monosyllabic words on the slurred notes, so no note repetition appears in the sung melody. The overture's orchestration follows the articulation of the sung hymn and includes the expected slurs. The duo does, however, contain a *forzato* marking on the second beat of many bars, which corresponds with most of the accompanying instruments (2nd clarinet, 4th horn, 1st and 2nd trombones, and double basses) in the overture.

For the upcoming edition, I advise marking the expected slurs with dashed lines for the top voice, while leaving them out in the lower octave. This is the solution found in Faltin's piano reduction and the one that I have found to be the most successful in my own performances. Addi-

²⁷ We can grasp the perceived importance of the material in the 1st and 2nd violins by referring to Faltin's piano reduction of the opera. The semiquavers are included in both the piano reduction's overture and finale (Pacius 1902 [1852], 9, 337).

tional information explaining the inconclusive nature of the manuscript will be added to the edition's appendix.

The final performance decision, with regard to the missing slurs, depends on how one values the different musical elements. If the slurs are added to the melody, the melody could potentially be perceived incorrectly and the *forzato* loses a bit of power, whereas leaving out the slurs adds a note repetition which is not found in the orchestral version. It is worth noting that Pacius generally does not sustain single notes in chords in the piano part if other notes are repeated, but instead repeats the full chord. The different alternatives, with their respective strengths and weaknesses, need to be described clearly enough that the performers can make an informed decision as to which alternative to use.

Allegro (con fuoco)

The final 12/8 section is marked *Allegro* in the duo and *Allegro con fuoco* in the overture. The section begins in bar 103, and the obvious difference between the duo's piano part and the overture is that the main melody which starts with an ascending scale in the 1st flute, 1st clarinet, and 1st violin is missing in the duo. This suggests that the missing violin part once again should continue following the 1st violin part.

In the following bar, the right hand of the piano plays the 2nd violin part, which doubles the 1st violins one octave below. The same bar shows a minor, but surprising, rhythmic discrepancy between the duo and the overture. Bar 104 of the duo is marked as a quarter-note and a quaver rest on the first beat, two groups of three quavers on the second and third beat, and a quintuplet on the last beat, while the melodic line in the orchestra has the same bar marked as a quarter-note and a quaver rest on the first beat, a group of three quavers on the second beat, and two quadruplets on the third and fourth beat (see Figure 10). While the two versions add up to the same number of notes, it is hard to find an explanation for the change of rhythm.

In Pacius's other works for violin, one can find many surprising subdivisions of beats. The number of notes in these tuplets is often unmarked.²⁸ Perhaps the exact subdivision of the scale in bar 108 was not an important concern for Pacius, but the two versions are not directly

²⁸ See, for instance, the two last bars of the violin stave on page 17 of the manuscript to Pacius's Concerto for Violin and Orchestra (Pacius 1845, 17) or Variation 3 (page 8) in Pacius's Variation öfver motivet "Studenter äro muntra bröder" (Pacius 1842, 8).

The image shows a musical score for Violin and Piano, bars 103-105, marked "Allegro (con fuoco)". The Violin part starts at bar 103 with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Piano part starts at bar 103 with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score includes dynamics such as *p*, *f*, *sf*, and *cresc.*, and a fingering of 5 for the piano part.

Figure 10. Bars 103–105. Notice the odd rhythmic discrepancy between the piano and violin parts, which I have reconstructed by comparing the duo to the orchestral overture.

compatible and need to be brought into agreement. A minor rhythmical error in the piano part seems more likely than an error in multiple instruments in the orchestral score. It is, however, possible that Pacius may have preferred the more abrupt acceleration of the scale when the work is performed with just violin and piano.

In the next section (bars 103–122), the music has a clear melody and a clear accompaniment. In bars 105–106 and 109–112, the piano doubles the melody one octave below, which correlates with the 1st clarinet in bars 105–106 and 109–110, and with the 2nd violins in bar 105–106 and 109–112. The violin part is marked in bars 123–130, as mentioned in Figure 3, and follows the theme in the 1st clarinet and 1st violins. The way the two voices are combined to form the duo's violin part shows that Pacius considered the calmer melody in the winds to be the main voice, while the 1st violin embellishes the theme with additional notes. These embellishments are included in the violin stave in bars 128–130, bringing some variation to the melody. Interestingly, the violin stave does not follow the 1st violin part exactly but was changed by Pacius in order to bring out the a sharp and b natural, which are part of the 2nd violin's accompaniment in bar 130 of the orchestral score (see Figure 11).

It is worth noting that Pacius's archive, Ms.Mus.Pacius.17, which primarily contains the different versions to Pacius's Violin Concerto, also includes a score which is partially crossed out. The score appears to be the last page of the overture's 1st violin part, but this particular score agrees with the duo in bars 123–127 instead of with the overture. The embellishment in bars 128–130 agrees with the 1st violin part in the overture

123 (Allegro con fuoco)

The image displays a musical score for bars 123-130, titled '(Allegro con fuoco)'. It features four staves: Clarinet in A (Overture), Violin 1 (Overture), Violin (Duo), and Piano (Duo). The Clarinet and Violin 1 parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part includes a four-measure rest in bar 128 and a *dim.* marking in bar 130. The score is divided into two systems, with the first system covering bars 123-127 and the second system covering bars 127-130. Shaded highlights are present in the Clarinet and Violin 1 parts, and the Violin (Duo) part, indicating the transition between two versions of the melody.

Figure 11. Bars 123–130. The 1st clarinet and 1st violin parts in the overture compared with the marked violin part in the duo. The highlights show how the marked violin staff moves between the two versions of the melody.

(except for an e' natural on the second last quaver of bar 128), rather than with the markings in the duo. Seen as a whole, this score is in greater agreement with the duo than with the overture's first violin part.

The end of the piece requires little additional comment. The violin part is marked in bars 143–147 in the duo's piano part, which again perfectly matches the 1st violin part in the overture. The material which is missing from the piano part suggests the same solution. Only the material in the piccolo part in bar 147 has been left out, but in that bar the duo's manuscript contains both the piano and violin parts. The last nine bars require the addition of the 1st violin part in order to present all of the musical material.

The last page of the autograph contains text in the lower right corner which likely reads "Friedstein d: 9 Aug 72". A few other details also provide additional information. The inclusion of rehearsal marks²⁹ in bars

16 (A), 29 (B), 36 (D [sic]), 56 (D), 111 (F), 123 (G) and 135 (H), which are added in pencil, together with other markings, such as accidentals which serve as reminders for the performer, suggest that the work has at least been rehearsed.

As seen in the last bar of Figure 1, the manuscript sometimes contains what appears to be notes in faint grey colour. These are not corrections but instead are cases where the ink from the opposite side of the page has seeped through the page.

The first page contains some text written in pencil and appears to read “von F. Concha”, but the exact meaning and spelling of the text is unclear. The words to the “Hymn to Finland” are also faintly visible in the *Andante maestoso* section.

Conclusion

This article has outlined the process used to reconstruct Fredrik Pacius's duo for violin and piano. Two different approaches – cataloguing the available markings in the violin stave and comparing the piano part to the orchestral version – suggest that the duo's violin part mostly consists of the overture's 1st violin part with minor changes and additions. The available markings in the violin stave of the duo contains no sections where the music has been substantially changed, embellished or expanded.

This reinforces the conclusion that the duo is not a new work to which the opera, *The Hunt of King Charles*, served as a starting point, but rather a faithful arrangement for violin and piano of the opera's overture. While the arrangement at first glance may appear to be a disappointment compared to an original composition, in that it does not provide us with any truly new music by Pacius, the existence of the manuscript at least suggests certain things about Pacius's own musicianship, which a traditional violin piece may not have been able to tell us. The duo reinforces the image of Pacius as a pragmatic musician who was prepared to adapt his music to different occasions. If Pacius composed the duo in order to promote his opera, it also shows that he preferred to use the violin when presenting his music rather than the piano, which he also played proficiently (Vainio 2009, 26). Another positive aspect of the duo as an

²⁹ It is generally accepted that Pacius's teacher, Louis Spohr, invented rehearsal marks (Escott 2008, 492).

arrangement rather than an original work is that Pacius's strong adherence to the orchestral score has made a reconstruction of the violin part possible without having to rely heavily on guesswork.

Sources

Archival sources

- Finnish National Library, Fredrik Pacius's archive:
Ms.Mus.Pacius.17. Violin Concerto.
Ms.Mus.Pacius.18. Duo für Violine & Fortepiano.
- Helsinki City Archives:
Pacius, Fredrik. Overture to *The Hunt of King Charles*. Ue:25/Full score (119b)

Newspaper sources

- Finlands Allmänna Tidning* 1871
Helsingfors Tidningar 1842, 1845
The Guardian 2007

Research literature

- Andersson, Otto Emanuel. 1938. *Den unge Pacius och musiklivet i Helsingfors på 1830-talet*. Holger Schildt.
- Brown, Clive. 2006. *Louis Spohr: a critical biography*. Cambridge University Press.
- Collan-Beaurain. 1921. *Fredrik Pacius, Lefnadsteckning*. Helsingfors: Söderström & C:o förlagsaktiebolag.
- Dahlström, Fabian, and Salmenhaara, Erkki. 1995. *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo: WSOY.
- Dirst, Matthew, and Weigend, Andreas. 1993. "Baroque Forecasting: On Completing J. S. Bach's Last Fugue". *Time Series Prediction: Forecasting the Future and Understanding the Past*.
- Dobrowolski, Jan. 2020. *Suomalainen Pietari musiikissa*. Books on Demand.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi. 1959. *Laulu Suomen soi... Fredrik Pacius ja hänen aikansa*. Helsinki: Laatumain Oy.
- Escott, Angela. 2008. "Orchestral performance practice revealed in a conservatoire's historic collections". *Fontes Artis Musicae - Journal of the International Association of Music Libraries, Archives, and Documentation Centres* 55, (3) (07): 484–494.
- Furuhjelm, Erik. 1916. *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Holger Schildts förlag.
- Grier, James. 1996. *The Critical Editing of Music, History, Method, and Practice*. Cambridge University Press.

Lappalainen, Seija. 2015 [2001]. "Pacius, Fredrik". *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (accessed 13.7.2019) (ISSN 1799-4349, verkkojulkaisu) Published 28.2.2001 (updated 13.5.2015)

Lappalainen, Seija. 2016 [2006]. "Tulindberg, Erik". *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (viitattu 6.7.2020) (ISSN 1799-4349, verkkojulkaisu) Published 9.10.2006 (updated 5.8.2016)

Lappalainen, Seija. 2009. *Fredrik Pacius, Musiken som hemland. Fredrik Pacius – skapare av musiklivet i Finland*. Svenska Litteratursällskapet i Finland. Helsingfors.

Mäkelä, Tomi, and Silke Bruns. 2009. *Fredrik Pacius, kompositör i Finland*. Jyväskylä: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Lünenbürger, Jorma. 2007. 'Grieg as the "father of Finnish music"? Notes on Grieg and Sibelius with special attention to the F major Violin Sonatas'. Presented at the Grieg Conference in Bergen.

Rosas, John. 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Åbo: Åbo tidnings och tryckeri aktiebolag.

Spohr, Louis. 1832. *Violinschule: mit erläuternden Kupfertafeln*. Wien: Haslinger.

Vainio, Matti. 1989. "Robert Kajanus, the father of Finnish music". *Finnish Music Quarterly*, 3: 27–34.

Vainio, Matti. 2009. *Pacius Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena kustannus Oy.

Vainio, Matti. 2002. "Nouskaa aatteet!" *Robert Kajanus Elämä ja taide*. Helsinki: Werner Söderströms Osakeyhtiö.

Musical scores

Mayseder, Joseph. ca. 1823. Variations Op. 37. London: Mori & Lavenu [https://im-slp.org/wiki/Concertante_variations%2C_Op.37_\(Mayseder%2C_Joseph\)](https://im-slp.org/wiki/Concertante_variations%2C_Op.37_(Mayseder%2C_Joseph)) (Accessed 15.08.2019)

Pacius, Fredrik. 1845. Concerto for violin and orchestra. Helsinki: Music Finland. <https://core.musicfinland.fi/works/konsertto-viululle-ja-orkesterille> (Accessed 13.7.2019)

Pacius, Fredrik. 1842. Variation öfver motivet "Studenter äro muntra bröder". Helsinki: Music Finland. <https://core.musicfinland.fi/works/variationer-ofver-motivet-studenter-aro-muntra-broder> (Accessed 13.7.2019)

Pacius, Fredrik. 1879 [1852]. Overture to the opera *Kung Karls jakt*, 4th (final) version of the opera. Edited by Mikko Nisula & Jani Kyllönen. Helsinki: Music Finland. <https://core.musicfinland.fi/works/alkusoitto-oopperaan-kaarle-kuninkaan-metsastys-66bd148b-70a8-4fac-a5ae-f7418d727e40> (Accessed 17.08.2020)

Pacius, Fredrik. 1902 [1852]. *Kung Karls jakt*, libretto by Z. Topelius. Piano reduction by Faltin, Richard. Fazer & Westerlund. Helsinki. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/teos/binding/1963249>. The National Library of Finland's Digital Collections



Johanna Talasniemi

Flickan kom...

*Aulikki Rautawaaran
Sibelius-ohjelmisto 1927–1957*

- MuM Johanna Talasniemi (johanna.talasniemi@uniarts.fi) valmistelee väitöskirjaa Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa sopraano Aulikki Rautawaarasta Sibeliuksen laulujen esittäjänä. Hän on työskennellyt Metropolia Ammattikorkeakoulussa erilaisissa tehtävissä vuodesta 2007. Äänialaltaan hän on mezzosopraano.

Flickan kom... Aulikki Rautawaara's Sibelius repertoire 1927–1957

In this article I examine soprano Aulikki Rautawaara's (1906–1990) Sibelius repertoire during the 30 years of her concert career. My aim is to produce new knowledge on the performance practices of Sibelius's songs and to shed light on the musical life of the time from a new perspective. Concert programmes and newspaper articles are the main body of my archival material which I accompany with additional scores and recordings. My empathic and critical approach is leaning on the ideas of cultural-historical biographical research. To study the sounding materials, I use singing and listening.

Rautawaara's Sibelius repertoire grew gradually during her concert career. The concerts celebrating the composer's 80th birthday in the autumn of 1945 had a strong influence on the final scope of the repertoire, which ended up being larger than that of other singers. The collaboration with the composer's son-in-law, conductor, pianist and composer Jussi Jalas, also had an impact on Rautawaara's Sibelius repertoire. Even though her Sibelius repertoire included some rarities, most often she performed the most popular songs. There was only one song, *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* Op. 37 No. 5, that stayed in Rautawaara's repertoire from the beginning to the end of her concert career. The Sibelius repertoire suited her voice, and it offered her a possibility to create a profile as a singer and to enhance the Finnish national identity.

Flickan kom...

Aulikki Rautawaaran Sibeliushjelmisto 1927–1957

Johanna Talasniemi
.....

Johdanto

Kulttuurihistoriallinen laulajatutkimus on viime vuosikymmeninä erilaisilla painotuksilla ja vaihtelevissa määrin tarkastellut paitsi laulajien uria, heitä myös toimijoina sekä laajemmin laulajan työtä muokanneita olosuhteita, ilmiöitä ja virtauksia. Klassisen musiikin alueella laulajatutkimus on keskittynyt toistaiseksi pääosin 1800-luvulle ja 1900-luvun alkuun ja oopperamaailmaan (esimerkiksi Rutherford 2006; Cowgill & Poriss 2012; Broman-Kananen 2013; Toivakka 2015; Tägill & Knust 2015; Poriss 2017). Poikkeuksia tässä laulajatutkimuksen valtavirrassa ovat muutamat 1900-luvulle ja muuhun kuin oopperaympäristöön sijoittuvat tutkimukset (Karantonis, Planica, Sivuoja-Kauppara & Verstraete 2014; Tunbridge 2018). Erityisen inspiroiva on Susan Rutherfordin (2006) primadonnatutkimus, joka valottaa esimerkiksi sosiaalisen, poliittisen ja kulttuurielämän merkitystä tutkittavana olevien oopperalaulajien uralle.

Tässä artikkelissa kiinnostukseni kohteena on laulajan repertuaari. Olen kiinnostunut siitä, mitä ohjelmisto kertoo laulajan urasta. Toisin kuin Rutherford, keskityn kuitenkin yhteen laulajaan, hänen konsertti-ohjelmistoonsa yleensä, yhden säveltäjän ohjelmistoon erityisesti ja tarkastelen tästä näkökulmasta laulajan työtä laajemmin. Sopraano Aulikki Rautawaaran (1906–1990) uran Sibeliushjelmisto on kiinnostava ja aiemmin tutkimatonta ikkuna konsertti-ohjelmistojen ja laulajuuden tematiikkaan.

Aulikki Rautawaara oli kansainvälisesti tunnettu ja tunnustettu Jean Sibeliuksen laulujen esittäjä. Hän lauloi Sibeliukselta lähes kaikissa konserteissaan läpi 30-vuotisen uransa 1927–1957. Rautawaara esitti Sibeliukselta Suomessa ja ulkomailla niin kiertueilla, varainkeruukonserteissa, virallisissa yhteyksissä kuin äänitteilläkin. Yksinomaan Sibeliuksen lau-

luista koostuvia konsertteja Rautawaara ja Sibeliuksen vävy Jussi Jalas (1908–1985) pitivät Helsingissä joulukuussa 1945 ja Edinburghin kansainvälisellä festivaalilla 1949. Sibelius ei enää säveltänyt yksinlauluja Rautawaaran uran aikana, mutta hän omisti julkaisemattomaksi jääneen *Hymn to Thais* -laulunsa Rautawaaralle 1945. Kuten tulen osoittamaan, Rautawaaran Sibelius-ohjelmisto oli laajempi kuin muilla laulajilla ja se laajeni konserttiuran loppuun asti. Työ Sibeliuksen laulujen parissa oli siis merkittävä osa Rautawaaran uraa.

Koska Sibeliuksen laulut olivat niin keskeinen osa Rautawaaran työtä, herää kysymys, millainen hänen Sibelius-ohjelmistonsa oikeastaan oli. Mitä Sibeliuksen lauluja hän lauloi? Minkä tyyppisistä lauluista ohjelmisto koostui? Miten se vertautui muiden laulajien Sibelius-ohjelmistoihin? Muuttuiko ohjelmisto uran varrella? Tutkimusartikkelini tavoitteena on tuoda uutta tietoa Sibeliuksen laulujen esittämiskäytännöistä ja valottaa kyseessä olevan ajan musiikkielämää uudesta näkökulmasta. Myös musiikkielämän verkostojen moninaisuudesta on tällä tutkimuksella mahdollista tehdä runsaasti havaintoja. Tarkastelemalla menneisyyttä tutkimus tarjoaa näkökulman myös oman aikamme musiikkikulttuurin ja sen käytäntöjen punnitsemiseen.

Keskityn tässä artikkelissa siihen, mitä Sibeliuksen lauluja Rautawaara esitti. Tarkastelen yhtäältä, kuinka ohjelmisto karttui. Toisaalta kartoitan, kuinka paljon ja missä vaiheessa uraansa Rautawaara eri lauluja esitti sekä sitä, minkä tyyppistä ohjelmisto missäkin vaiheessa uraa oli. Kolmanneksi tarkastelen yksittäisen laulun esityshistoriaa. Rajaus Rautawaaran toimintaan Sibeliuksen laulujen parissa toisaalta mahdollistaa aktiivisten esiintymisvuosien käsittelyn koko kaareltaan, mutta se jättää pois oopperauran, elokuva- ja televisiotyön, analyysin Rautawaaran yhteistyöstä aikansa säveltäjien kanssa sekä aktiiviuraa seuranneen opetustyön. Myös Rautawaaraa käsittelevän aiemman tutkimuksen (Rautawaara 1988; Huttunen 2002, 384–386) tematiikka tulkintatapojen muutoksista jää tämän artikkelin tutkimustehtävän ulkopuolelle.

Konserttiohjelmistoja on aiemmin tutkittu lähinnä konserttikulttuurin ja ohjelmiston muuttumisen näkökulmasta. William Weberin (2008, 1–3) mukaan konsertit eriytyivät monenlaisten esittäjäkokoospanojen ja eri musiikkigenrejen ohjelmista 1800-luvun kuluessa kevyeen ja vakavaan musiikkiin ja esiintymiskokoonpanojensa osalta omiin tilaisuuksiinsa, jollaisia Rautawaarankin konsertit pääosin olivat. Omassa artikkelissani konserttiohjelmiä tarkastellaan kuitenkin siis yhteen laulajaan ja yhden tietyn säveltäjän ohjelmistoon keskittyvästä näkökulmasta. Beatrix Borchard (2001) on tutkinut samaan tapaan alttolaulajatar Amelie Joachi-

min (1839–1899) Brahms-ohjelmistoa. Borchard (2001, 272–280) esittelee ohjelmiston karttumista taulukkomuodossa ja vertailee sitä muiden laulajien ohjelmistoihin, kuten itsekin tulen tässä artikkelissa tekemään. Laura Tunbridge (2018) luotaa lied-kulttuuria Lontoossa ja New Yorkissa maailmansotien välisellä ajanjaksolla ja käsittelee myös useiden laulajien ohjelmistoon liittyviä kysymyksiä. Hänen aineistonsa on kuitenkin pääasiassa muuta kuin konserttiohjelmia: aikakauden lehtiä sekä monipuolista kirjallisuutta.

Pääasiallisena arkistoaineistonani ovat konserttiohjelmat Sibeliusmuseon arkistoon talletetuissa Aulikki Rautawaaran leikekirjoissa, kyseisen arkiston muissa kokoelmissa, Fazer Konserttitoimiston arkistossa sekä Sibelius-Akatemian arkistossa. Leikekirjoja kokosivat sekä laulajatar itse että erityisesti hänen äitinsä¹. Konserttiohjelmia ja -ohjelmistoja koskevia tietoja on luettavissa myös leikekirjoihin tallennetuista kritiikeistä ja muista lehtiartikkeleista, joiden tietoja olen täydentänyt muiden edellä mainittujen arkistojen lehtileikkeiden kokoelmilla sekä Kansalliskirjaston digitaalisten lehtikokoelmien annilla. Aineistoa täydentävät Yleisradion arkiston ohjelmat, joissa Rautawaara muistelee uraansa.

Olen käsitellyt tutkimuksessani kaikenlaisia esiintymisiä, joista olen tietoa löytänyt. Julkisten pianosäestyksellisten konserttien lisäksi olen huomionnut myös orkesterikonserttien solistiesiintymiset ja esiintymiset erilaisissa kutsuvieras- tai muissa rajoitettujen yleisöjen tilaisuuksissa sekä levytykset. On todennäköistä, etten ole onnistunut jäljittämään jokaista Rautawaaran esiintymistä. Osasta esiintymisiä ei ole tallentunut lainkaan ohjelmistotietoja. Ohjelmiin on myös saattanut tulla viime hetken muutoksia, joista ei ole jäänyt jälkiä. Aineistoa on kuitenkin tällaisenaankin varsin kattavasti, ja nähdäkseni sen perusteella on mahdollista luonnehtia luotettavasti Rautawaaran Sibelius-ohjelmistoa.²

Tutkimusotteeni nojaa kulttuurihistoriallisen elämäkertatutkimuksen ajatukseen vuorovaikutuksesta yleisen ja erityisen välillä (Leskelä-Kärki 2006, 22 ja 2012, 28–36, 42–44; Hakosalo, Jalagin, Junila & Kurvinen 2014, 18, passim). Tutkimukseni ei ole varsinaista elämäkertatutkimusta siinä mielessä, että aineistossani ei ole henkilökohtaista materiaalia, kuten kirjeitä ja päiväkirjoja (ks. Leskelä-Kärki 2012, 31; Possing 2017, 42–44).³ Leskelä-Kärkeä (2006, 636 ja 2012, 42–46) soveltaen empaat-

¹ Venny Rautawaara, o.s. von Essen (1877–1962).

² Konserttiohjelma-aineiston mahdollisuuksista ja rajoituksista ks. Borchard 2001, 268–269.

³ Rautawaaralta on säilynyt noin sata suvun hallussa olevaa kirjettä, joihin olen tutustunut osittain. Koska niissä ei käsitellä Sibelius-ohjelmistoa nuottimateriaalin lähet-

tinen ja kriittinen lähestymistapa on työssäni kuitenkin keskeinen. Empaattisuus tarkoittaa tässä artikkelissa pyrkimystä tarkastella ohjelmistoa ja tilanteita Rautawaaran näkökulmasta (ks. myös Kinnunen 2014, 210). Tähän liittyy myös tarve tuoda esiin aika, jossa Rautawaara toimi (ks. Leskelä-Kärki 2012, 29 ja 2017, 179–180). Kriittisyys vaikuttaa suhtautumisessa lähteisiin ja pyrkimyksenä tiedostaa ajallinen etäisyys (Leskelä-Kärki 2006, 80; Kalela 2018, 31–34).

Koska aineistonani on myös nuotteja ja äänitteitä, empaattinen ja kriittinen lähestymistapani on laventunut laulamiseen ja kuuntelemiseen. Olen havainnoinut aineistoa lukemisen lisäksi laulamalla ja kuuntelemalla. Erilaisista konserttiohjelmista olen koonnut tietoa Rautawaaran ja joidenkin muiden laulajien konserttiohjelmista yleensä ja Sibeliushjelmistosta erityisesti. Äänitteitä kuuntelemalla ja ohjelmistoa itse laulamalla olen tehnyt huomioita vokaalisista ja musiikillisista ominaisuuksista.⁴ Tutkimuksen ja musiikkikirjallisuuden avulla pyrin liittämään havaintoni aikakauden kehykseen.

Kuvaan ensin Rautawaaran Sibeliushjelmiston karttumista kronologisesti. Tämän jälkeen käsittelen Sibeliuksen laulujen esiintymistiheyttä sekä sijoittumista uran eri vaiheisiin. Artikkelin lopussa keskityn lauluun *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* op. 37 nro 5 ja pyrin sen myötä kuvaamaan konserttipaikkojen, -tilanteiden ja yhteistyökumppanien moninaisuutta.

Sibeliushjelmiston karttuminen

Aulikki Rautawaaran Sibeliushjelmisto laajeni uran aikana ainakin 58 lauluun. Ensikonsertissa 1927 ohjelmistossa oli yksi Sibeliuksen laulu, *Flickan kom ifrån sin älsklings möte*⁵, joka pysyi Rautawaaran ohjelmistossa uran viimeisiin vuosiin asti. Sibeliushjelmisto kuitenkin laajeni uran loppuun saakka. 1930-luku oli Rautawaaran oopperauran kulta-aikaa. Sibeliushjelmisto alkoi tulla keskeisemmäksi 1930-luvun lopulta, kun uran painopiste siirtyi konsertteihin. Sibeliusta sisältyi useimpiin kon-

tämistä koskevaa mainintaa lukuun ottamatta, olen jättänyt kirjeet tämän artikkelin aineiston ulkopuolelle.

⁴ Yksittäisten laulujen laulamalla tutkimisen lisäksi olen esittänyt myös yhden kokonaisen Rautawaaran ja Jalaksen Sibeliushjelmistoon ohjelman pianisti Janne Mertasen kanssa luentokonsertissa Helsingin Konservatorion kamarimusiikkisalissa 2.12.2019.

⁵ Tästä eteenpäin käytän laulusta lyhennettyä nimeä *Flickan kom*.

serttiohjelmiin. Kuvaan seuraavassa, kuinka Sibelius-ohjelmisto karttui. Muita esiintymistilanteita laajemmin käsittelen Sibelius-uran käynnistymisen eli ensikonsertin 1927 ja Saksan-konsertit 1930-luvulla. Luvun lopussa esitän ohjelmiston laajenemisen myös taulukkona (kuva 5).

Ensikonsertti

Aulikki Rautawaara esitti Sibeliuksen laulun havaintojeni mukaan ensimmäisen kerran julkisesti ensikonsertissaan. Rautawaaran ammattiopintojen (1922–1925) julkisiin esiintymisiin Sibeliuksen laulut eivät päätyneet, vaikka laulunopettajien – Rautawaaran isän Väinön (1872–1950) ja Alexandra Ahngerin (1859–1940) – muiden oppilaiden esiintymisiin Sibeliukselta satunnaisesti kuului (konserttiohjelmat 22.5.1924 ja 26.5.1924). Näinä vuosina Helsingin musiikkiopistossa ja nimenmuutoksen 1924 jälkeen Helsingin Konservatoriossa Sibeliukselta näkyi julkisten näytteiden ohjelmissa ylipäänsä hyvin vähän (konserttiohjelmiä 1903–1927).⁶ Omasa julkisessa näytteessään loppukeväästä 1925 Rautawaara lauloi Charles Gounod’n nimeltä mainitsemattoman aarian oopperasta *Sapfo* sekä Armas Järnefeltin laulun *En spel- och dansvisa* (konserttiohjelma 27.5.1925; *Helsingin Sanomat* 28.5.1925). Gounod’ta Rautawaara ei tämän jälkeen nähdäkseni esittänyt, mutta Järnefeltiä hän lauloi suomalaisista säveltäjistä Sibeliuksen jälkeen eniten, aivan uransa loppuun asti.

Ensikonsertissa Helsingin yliopiston juhlasalissa 19.2.1927 *Flickan kom* oli sijoitettu kokonaan suomalaisesta musiikista koostuvalle jälkipuolelle. Konsertti alkoi kolmella barokkiaarialla, joita seurasi kaksi Edvard Griegin laulua, yksi tanskalaisen August Ennan laulu sekä konsertin alkupuolen päättänyt Maddalenen aaria Umberto Giordanon oopperasta *Andrea Chénier*. Ennan laulu oli tullut ohjelmistoon todennäköisesti edellisenä keväänä Kööpenhaminassa, jossa Rautawaara opiskeli suomalaisen Tanskaan muuttaneen Signe Liljequistin (1876–1958) johdolla.⁷ *Flickan kom* oli ohjelmassa neljänneksi viimeisenä. Sitä edelsivät Selim Palmgrenin *Friederike Brions visa* sekä Väinö Hannikaisen tuoreet sävellykset *Talvi-iltahämärässä* ja *Myöhään*.⁸ Konsertti päättyi Oskar Merikan-

⁶ Lauluista julkisissa näytteissä olivat esillä *Var det en dröm, Tuoll’ laulaa neitonen* kahdesti sekä *Men min fågel märks dock icke* (konserttiohjelmat 22.5.1924; 25.5.1924; 26.5.1924 ja 26.5.1925).

⁷ Rautawaara palasi Tanskaan Liljequistin oppiin 1930. Opinnoista ks. esim. Hirvensalo 2008.

⁸ *Myöhään* on painetun nuotin ja Rautawaaran kertoman mukaan omistettu Rautawaaralle (Hannikainen 1927; Ikonen 1983). Ensikonsertin yhteydessä ei ole mainintaa kantaesityksestä.

non lauluihin *Tipu, tipu kuuleppas* ja *Illan kuutamossa* sekä Leevi Madetojan lauluun *Tule kanssani*.⁹ Konsertin pianistina oli Tauno Hannikainen (1896–1968). (Konserttiohjelma 19.2.1927.)¹⁰

Ensikonsertti arvioitiin seitsemässä lehdessä (*Helsingin Sanomat* 20.2.1927; *Hufvudstadsbladet* 20.2.1927; *Uusi Suomi* 20.2.1927; *Iltalehti* 21.2.1927; *Svenska Pressen* 21.2.1927; *Suomen Musiikkilehti* 1.3.1927; *Ylioppilaslehti* 5.3.1927). Vain *Uusi Suomi* noteerasi Sibelius-numeron ja sen kielteisesti. Lehden nimimerkki V. I. F. huomasi muiden kriitikoiden tavoin teknisiä puutteita forte-ilmaisuudessa ja korkeissa äänissä. Hän piti tästä syystä ääntä vielä riittämättömänä ohjelmassa olleisiin Sibeliuksen ja Madetojan lauluihin.¹¹ Esittäjän kyvyt ja musikaalisuus erityisesti liedin parissa arvioitiin kuitenkin jo huomattaviksi. (*Uusi Suomi* 20.2.1927; *Iltalehti* 21.2.1927; *Ylioppilaslehti* 5.3.1927.)

Sibelius-numeroa ensikonsertissa edeltänyt *Myöhään on Flickan komin* tavoin ilmaisultaan melko pateettinen. Vaikka se ei ole ambitukseltaan yhtä laaja kuin *Flickan kom*, sen esitysmerkinnät ja esimerkiksi huippukohdan melodian pysyminen äänen niin sanotulla ylemmällä ylimenoalueella tekee siitä vokaalisesti raskaan.¹² *Myöhään* sai joissakin kritiikeissä kiitosta (sävellyksen osalta *Hufvudstadsbladet* 20.2.1927 ja *Suomen Musiikkilehti* 1.3.1927; esityksen johdosta *Uusi Suomi* 20.2.1927). Yleisö ilmeisesti ainakin piti siitä kovasti koska vaati sen toistamista (*Uusi Suomi* 20.2.1927). Kenties *Flickan kom* osoittautui 20-vuotiaalle laulajalle liian

⁹ Myös Madetojaa Rautawaara esitti paljon, suomalaisista säveltäjistä seuraavaksi eniten Sibeliuksen ja Järnefeltin jälkeen. Madetojan musiikki näyttäisi kuitenkin jääneen ohjelmista pois 1949 eli kaksi vuotta säveltäjän kuoleman 1947 jälkeen. Palmgrenin laulut sen sijaan säilyivät ohjelmistossa vuoteen 1958 asti, vaikka ne eivät soineet konserteissa yhtä usein kuin Sibelius, Järnefelt ja Madetoja. Kolme viimeksi mainittua omistivat 1940-luvulla laulun Rautawaaralle.

¹⁰ Kuten artikkelin alussa kuvasin, olen tutkinut konserttiohjelmaa monesta arkistokoelmasta. En kuitenkaan identifioi, mistä kokoelmasta ne milloinkin ovat. Tutkimani ulkomaan konserttien ohjelmat ovat yleensä Rautawaaran leikekirjoista. Kotimaiset konserttiohjelmien kokoelmat sisältävät myös samoja ohjelmia eli tietyt konserttiohjelmat saattavat sisältyä useaan kokoelmaan.

¹¹ V. I. F. viittaa luultavasti pastori Väinö Ilmari Forsmaniin (1889–1957), joka työskenteli 1920-luvun Helsingin pohjoisessa suomalaisessa seurakunnassa ja oli näin ollen Rautawaaran kanttori-isän työtoveri. Forsman toimi liturgina valtiollisissa jumalanpalveluksissa ja opetti myöhemmin kirkkolaulua Helsingin yliopistossa.

¹² *Flickan komin* ambitus on cis¹–gis², *Myöhään* es¹–g². Hannikaisen laulun esitysmerkintä on ”Pesante con disperazione” sekä huippukohdassa ”forte fortissimo”, ”con passione”, ja huippuäännet on aksentoitu. Huipennus pysyttelee neljä tahtia niin sanotulla ylimenoalueella e²–g². Sibeliuksen teosten nuottilähteinä olen käyttänyt Sibeliuksen teosten kriittisen kokonaisedition *Jean Sibelius Works* nuottitekstiä. Olen merkinnyt käytetyt nuottilähteet lähdeluetteloon, mutten viittaa niihin tämän enempää.

raskaaksi palaksi nimenomaan tässä yhteydessä *Myöhään*-laulun kahden esityksen perään. Usein *Flickan komin* intohimoiset fraasit tempaavat nimittäin laulajan mukaansa, mikä helpottaa laulun toteuttamista.

Ehkä edellä mainitulla kritiikillä oli vaikutusta siihen, että uran alkuvaiheissa Sibelius ei ollut vielä keskeinen työskentelysarka, vaikka Sibelius-ohjelmistossa toki olisi ollut tarjolla myös laulullisesti kevyitä vaihtoehtoja. Kaksikieliselle Rautawaaralle Sibeliuksen laulujen valta-kieli ruotsi ei olisi ollut esteenä, mutta hän on ohjelmistovalinnoillaan saattanut pyrkiä huomioimaan yleisönsä. 1920–1930-luvun vaihteessa Rautawaaran esiintymiset olivat nimittäin enimmäkseen muita kuin varsinaisia konserttitilanteita, kuten esiintymisiä laulu- ynnä muilla juhlilla, erilaisissa avajais- ja muissa tilaisuuksissa sekä radiossa ja kevyemmissä orkesterikonserteissa. Tiedossani ei ole, arvioiko Rautawaara Sibelius-ohjelmiston sopimattomaksi tällaisiin tilanteisiin tai kuka ohjelmiston niihin ylipäänsä valitsi. Pääosin ohjelmisto oli näissä esiintymisissä kuitenkin kotimaista laulumusiikkia useimmiten suomenkielisiin teksteihin, ensikonsertin säveltäjänimien lisäksi usein Ilmari Hannikaisen, Heino Kasken ja Aarre Merikannon lauluja.

Kansainvälinen ura käynnistyy Saksassa

Rautawaaran ura painottui 1930-luvulla oopperaan. Hän oli kiinnitettyä Suomalaiseen Oopperaan 1932–1933. Muutettuaan Berliiniin syksyllä 1933 hän opiskeli ensin Olga Eisnerin (1887–1982) johdolla ja työllistyi pian oopperaan, äänilevyille sekä elokuviin. Saksa oli luonteva osoite kansainväliselle uralle pyrkivälle saksan kielen taitoiselle nuorelle laulajalle.¹³ Maa oli vaikuttanut vahvasti suomalaiseen musiikkielämään jo pitkään (Kurkela 2017, 46–49). Myös Hitlerin noustua valtaan tammi-kuussa 1933 musiikki- ja kulttuurisuhteet sinne olivat vireät (Murto-mäki 2011, 20–44; Mäkelä 2007, 379–384; Hyytiä 2012, 114–120; Jokisipilä & Könönen 2013, 33–53). Rautawaara tavoitteli työtilaisuuksia, ja niitä myös sai. Glyndebournen festivaalilla hän esiintyi 1934–1938, Salzburgin festivaalilla 1937 ja molempien festivaalien laulajilla miehitettyissä Mozart-tuotannoissa Amsterdamissa, Antwerpenissa, Brysselissä, Cannesissa ja Kööpenhaminassa 1938–1939. Nämä kansainväliset ooppera-

¹³ Englannin kieltä Rautawaara opetteli vasta 1930-luvun puolivälissä, kun suunnitteilla oli elokuva- ja TV-töitä Lontoossa (*The Evening News* 30.3.1936; *Helsingin Sanomat* 5.4.1936; *Aamulehti* 8.5.1936).

näyttönsä Rautawaara antoi Kreivittärenä Mozartin oopperassa *Figaron häät* ja Glyndebournessa kolmena kesänä myös *Taikahuilun* Paminana.

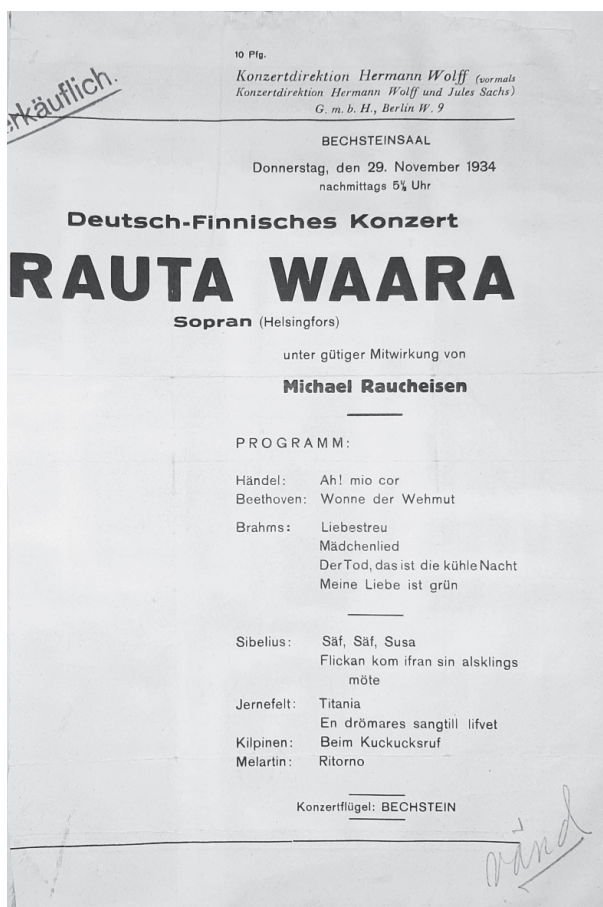
Oopperapainotuksesta huolimatta Sibeliuksen laulut palasivat Rautawaaran konserttiohjelmiin näinä vuosina. Yksittäisissä konserteissa ja esiintymisissä Saksassa ja Englannissa Sibeliusta oli konserttiohjelmissa yhdestä viiteen laulua. Isossa-Britanniassa Sibeliuksen musiikki oli ollut pitkään suosittua (Gray 1995; Mäkelä 2007, 390–395; Adams 2011, 120–124). Saksassa vastaanotto oli ollut ristiriitaisempaa, mutta kansallissosialistien noustua valtaan 1933 Sibeliuksen musiikki alkoi saada voimakasta nostetta. Sen katsottiin kuvastavan sitä pohjoista ajatusta, joka sopi kansallissosialistiseen ideologiaan. (Gleißner 2002, 73–75, 87–88, 403–405; Murtomäki 2011, 39–40.)

Rautawaaran ensimmäisessä Saksan-resitaalissa Bechstein-salissa, Berliinissä, marraskuussa 1934 Sibeliuksen lauluja kuultiin kaksi. Saksalais-suomalaiseksi teemoitetun konsertin alkupuoli koostui Händel-, Beethoven- ja Brahms-numeroista. Kaksi Sibeliuksen laulua aloitti jälkipuolen. *Flickan kom* -laulua kehystivät sitä lyyrisemmät *Säv, säv, susa* op. 36 nro 4 sekä Armas Järnefeltin *Titania*. Jälkipuolen muita säveltäjänimiä olivat Yrjö Kilpinen ja Erkki Melartin.¹⁴ (Konserttiohjelma 29.11.1934; kuva 1.)

Kansallissosialistisen puolueen pää-äänenkannattajan *Völkischer Beobachterin* kriitikko, nimimerkki F. St ei mainitse Sibeliusta lyhyessä myönteisessä arviossaan mutta harmittelee sitä, että suosittua Kilpistä oli ohjelmassa vain yksi numero. Hän kiinnittää huomiota myös siihen, että aluksi hieman vaikeat ylä-äännet vapautuivat jälkipuolella vasta Melartinin *Ritorno*-laulussa. Voimakkaat suosionosoitukset johtivat ylimääräisiin numeroihin. (*Völkischer Beobachter* 1.12.1934.)¹⁵ Kotimaassa *Uusi Suomi* (30.11.1934) raportoi tuoreeltaan laulajattaren menestyksestä. *Völkischer Beobachterin* arvostelua referoivat *Uusi Suomi* (5.12.1934) ja *Hufvudstadsbladet* (9.12.1934).

¹⁴ Järnefelt: *Titania, En drömmares sång till livet*; Kilpinen: *Käköö kuullessa*; Melartin: *Ritorno*.

¹⁵ Esittämäni ulkomaisten lehtien nimet ja päivämäärät ovat pääosin leikekirjassa annettuja ja tarkistamattomia. Olen tutkinut ulkomaisten sanomalehtien tietokantoja (esim. Berliinin osavaltion kirjaston ZEFYS, British Library Newspapers, Europeana, Münchener Digitalisierung Zentrum -digitaalikirjasto ja Ruotsin kuninkaallisen kirjaston sanomalehtiarkisto), joissa on ollut saatavilla vain yksittäisiä käyttämiäni sanomalehtiä tai niiden vuosikertoja. Toisinaan päivämäärä on vahvistettavissa muista lähteistä. Ohjelmiston tutkimuksen näkökulmasta päivämäärien tarkkuus nähdäkseeni riittää tällaisenaan.



*Kuva 1. Ensimmäisen
Berliinin-konsertin
ohjelma Rautawaaran
leikekirjassa (konsertti-
ohjelma 29.11.1934).¹⁶*

Saksalais-suomalaisesta temasta huolimatta konsertin ohjelma noudatti rakennetta, joka sittemmin oli vallitseva Rautawaaran pianosäestyksellisissä resitaaleissa. Weber (2008, 305) on todennut, että kronologinen rakenne alkoi vallita laulajien konserttiohjelmissa jo 1910-luvulta alkaen. Rautawaaran ohjelmiin kronologinen rakenne vakiintui vasta 1930-luvulla. Ohjelmat alkoivat barokki- tai Mozartin aarioilla, joita seurasi lied-osasto. Eriyisen paljon Rautawaara esitti Brahmsia, mutta myös Schumannin ja Wolfin liedejä. Schubertia hän lauloi levytyksen lisäksi nähdäkseni vain kerran (Gronow 1989; *Helsingin Sanomat* 7.8.1935). Keskeisimmän lied-kirjallisuuden lisäksi Rautawaara esitti 1940-luvulta alkaen usein myös Lisztin ja Respighin lauluja. Toisin kuin monilla oop-

¹⁶ Artikkelissa käyttämäni valokuvat ovat Sanna Linjama-Mannermaan ottamia, mistä hänelle suuret kiitokset. Berliinin-konsertissa Aulikki Rautawaara esiteltiin nimellä Rauta Waara.

perauraan keskittyneillä kollegoilla, Rautawaaran pianosäestyksellisissä resitaaleissa ei ollut aarioita konserttien alkunumeroita enempää.

Sibeliuksen laulut sijoittuivat pääsääntöisesti konserttien jälkipuolelle, joka koostui suomalaisesta ja/tai pohjoismaisesta musiikista. Tunbridgen mukaan klassisen laulumusiikin konserttiohjelmista tuli maailmansotien välissä keino esitellä identifioitumista kansallisuuteen tai etniseen alkuperään. Lied-resitaaleissa laulajilla oli mahdollisuus tuoda esiin kykyään hallita eri kieliä ja tyylejä. (Tunbridge 2018, 35.) Oman ohjelmistonsa avulla Rautawaara ilmensi suomalaisuuttaan ja pohjoismaisuuttaan. Kotimaisten kielten ohella hänen ohjelmistossaan oli hyvin vähän muita kuin klassisen laulurepertuaarin pääkieliä italiaa ja saksaa. Rautawaaran ohjelmia leimasi kuitenkin myös se, että hän opetteli koko ajan uutta ohjelmistoa ja lauloi myös paljon oman aikansa musiikkia.

Marraskuun 1934 konsertin pianistina oli arvostettu lied-partneri Michael Raucheisen (1889–1984), jonka kanssa myös koloratuurisopraano Lea Piltti (1904–1982) työskenteli vuodesta 1937 alkaen (Nivanka 1992, 103).¹⁷ Rautawaaralle konsertti jäi nähdäkseen ainoaksi Raucheisenin kanssa, mutta yhteistyö jatkui vielä Brahms-, Grieg- ja Wolf-levytyksillä sodan aikana 1942 (Gronow 1989). Tällöin Raucheisen vastasi solistitoiminnasta Saksan radiossa (Kater 1997, 69). On todennäköistä, että Raucheisenilla oli vaikutusta ohjelmistovalintoihin. Esimerkiksi Rautawaaran konserttiohjelmissa uusi Brahms on saattanut tulla ohjelmistoon 1934 Raucheisenin ehdotuksesta tai mahdollisesti aiemmin mainittujen Berliinin opintojen vaikutuksesta. Sittemmin Brahms muodostui Rautawaaran lied-ohjelmiston kulmakiveksi. Rautawaara esitti Brahmsia vuosina 1934–1954 ainakin 110 konsertissa.

Olisi mielenkiintoista tietää, kenen aloitteesta Sibeliuksen laulut itse asiassa valikoituivat tähän konserttiin. Raucheisen on toki voinut olla kiinnostunut työstämään Sibeliusta suomalaisen laulajan kanssa. Rautawaara oli myös tutustunut Berliinin filharmonikkojen ylikapellimestari Wilhelm Furtwängleriin (Ikonen 1983). Tämä oli alkanut johtaa Sibeliusta 1920-luvulla ja olisi näin ollen periaatteessa voinut rohkaista Rautawaaraa laulamaan Sibeliusta (Gleißner 2002, 138–141).¹⁸ Pidän

¹⁷ Raucheisenin yhteistyökumppaneina olivat monet 1930–1940-lukujen huomattavat laulajat, kuten sopraano Elisabeth Schwarzkopf (1915–1965). Raucheisen oli ilmeisesti natsipuolue NSDAP:n jäsen ja ainakin jo maaliskuussa 1935 läheisissä suhteissa kansallissosialistiseen valtionjohtoon. (Kater 1997, 63, 69.)

¹⁸ Rautawaara kertoi muisteluohjelmassa myös koelaulaneensa Furtwänglerille, muiden muassa Sibeliusta. Kapellimestari ehdotti Rautawaaralle koelaulua Hampurin oopperaan johtamansa maan ykkösnäyttämön Berliinin valtionoopperan sijaan, jotta

kuitenkin todennäköisenä, että valinta oli Rautawaaran. Nosteessa ollut Sibeliuksen musiikki oli hänelle Mozart-roolien ja levytystoiminnan ohella profiloitumismahdollisuus.

Jo ennen Berliinin-konserttia, viimeistään syyskuussa 1934 Rautawaara solmi saksalaisen Telefunken-yhtiön kanssa levytys sopimuksen, joka jatkui lopulta lähes 10 vuotta. Ensimmäiset Sibelius-äänitteet tallentuivat 1935, tuolloin vielä saksaksi. *Flickan kom* avasi tien myös Sibelius-levytyksiin, nyt orkesteriversiona. Hans Schmidt-Isserstedtin (1900–1973) johtamien Berliinin filharmonikkojen kanssa Rautawaara tallensi myös laulun *Den första kyssen* op. 37 nro 1. (Gronow 1989.)¹⁹

Isossa-Britanniassa Rautawaara esitti Sibelius-leikekirjojen mukaan ensi kerran heinäkuussa 1936 Anglo-Finnish Societyn tilaisuudessa. Sibelius-numeroita oli Mozartin ja Puccinin aarioiden seurassa neljä, joista uutta ohjelmistoa olivat *På verandan vid havet* op. 38 nro 2, *Tuoll' laulaa neitonen* op. 50 nro 3 ja *Sommarnatten* op. 90 nro 5.²⁰ Pianistina oli kapellimestari Hans Oppenheim (1892–1965), Rautawaaralle tuttu Glyndebournen festivaalilta. (Ohjelma 2.7.1936.) Rautawaara työskenteli Glyndebournen lisäksi Englannissa elokuvan ja täysin uuden median eli television parissa, mutta konserttiesiintymiset jäivät siellä vähiin.

Rautawaaran ura Keski-Euroopassa ajoittui kansallissosialismin vuosiin. Maaliskuussa 1938 Saksa alkoi toteuttaa laajentumispolitiikkansa miehittämällä Itävallan.²¹ Pitkäperjantaina 15.4.1938 Rautawaara esitti Sibeliusa Berliinissä yhteiskonsertissa tenori Peter Andersin (1908–1954) kanssa. Pianistina oli Ferdinand Leitner (1912–1996). Sibeliukselta ohjelmassa oli paikalla olleen *Aamulehden* toimittajan mukaan ainakin *Svarta rosor* op. 36 nro 1 (*Aamulehti* 8.5.1938). Konsertti-ilmoituksessa Sibeliuksen nimeä ei mainita (Führer durch die Konzertsäle Berlins

sopraano voisi opetella keskeisen repertuaarinsa siellä saksaksi. Hampurin ooppera tarjosi Rautawaaralle kolmen vuoden kiinnitystä, josta hän kieltäytyi koti-ikävään vedoten. (Ikonen 1983.)

¹⁹ Laulut olivat saksan kielellä nimeltään *Mädchen kam vom Stelldichein* ja *Der erste Kuss*. Orkesterisovitukset olivat todennäköisesti Schmidt-Isserstedtin (Dahlström 2003, 167, 174). Äänitteet sisältyvät Finlandia Recordsin Rautawaaran kuoleman jälkeen julkaisemaan kokoelmaan *Telefunken Recordings 1934–1938* (Rautawaara 1992). Ne ovat kuunneltavissa myös Spotifyssa.

²⁰ Lisäksi ohjelmassa oli *Den första kyssen*. *Tuoll' laulaa neitonen* on alun perin *Im Feld ein Mädchen singt*, jota Rautawaara esitti enimmäkseen suomeksi. *På verandan vid havet* on vokaalisesti muita järeämpi laulu sitkeine fraaseineen ja fortissimo-nousuineen, vaikka myös *Den första kyssen* ja *Sommarnatten* ovat ambitukseltaan laajoja, lähellä kah-ta oktaavia (b–gis², c¹–as²).

²¹ Saksan laajentumispolitiikan alusta ks. esim. Hyytiä 2012, 192–206.

1937–1938). Kriitikot pelkästään kiittivät, mutta Sibeliuksen lauluja he eivät yksilöineet (*Berliner Tageblatt* 20.4.1938; lehdistökatsaus ”Berliner Kritikauszüge”; *Völkischer Beobachter* 18.4.1938; yksilöimättömiä lehtileikkeitä). Eräälle arvioitsijoista nimenomaan Sibeliuksen laulujen ankarat linjat muistuttivat ruotsalais-suomalaisen [sic] maiseman karaktääristä ja olivat poeettisinta konsertissa (yksilöimätön saksalainen lehtileike).

Konsertin molemmin puolin Rautawaara levytti Sibeliusta Berliinissä, nyt alkukielellä. Orkesterilevytyksessä Schmidt-Isserstedtin johtamien Berliinin filharmonikkojen kanssa tallentuivat *Demanten på marssnön* op. 36 nro 6 sekä vanhan ohjelmiston *Säv, säv, susa* orkesteriversiona.²² Pari päivää konsertin jälkeen Rautawaara levytti pianisti Ferdinand Leitnerin kanssa *Svarta rosor* -laulun. (Gronow 1989.)²³ Yksin tai yhdessä pianistin kanssa Rautawaara oli valinnut laulun konserttiin todennäköisesti testatakseen sen esittämistä ennen levytystä.

Rautawaara muutti Suomeen kesällä 1938 avioiduttuaan toisen keran²⁴ mutta jatkoi oopperatyötä ja konsertointia muualla Euroopassa Suomesta käsin. Jo syksyllä 1938 hän palasi Saksaan kiertueelle. Muutama päivä Rautawaaran Suomesta lähdön jälkeen Saksa onnistui laajentumispyrkimyksiensä edistämässä ja Tšekkoslovakian sudeettialueet liitettiin siihen Münchenin sopimuksella syyskuun lopussa. Kotiin palattuaan laulajatar kuvaili, kuinka konsertti Siegenissä Reininmaalla oli vastoin hänen odotuksiaan ollut loppuunmyyty. Valtakunnankansleri Hitler nimittäin piti samaan aikaan radiopuheen, jossa käsitteli Münchenin kokouksen tuloksia. (*Aamulehti* 1.1.1939.)

Rautawaara kertoi antaneensa kiertueella yli 30 konserttia (*Aamulehti* 1.1.1939). Osa konserteista oli valtaapitävien kansallissosialististen kulttuurijärjestöjen Kraft durch Freude ja Nordische Gesellschaft järjestämiä (*Aamulehti* 1.1.1939; *Ajan suunta* 10.10.1938; *NSZ Rheinfront* 3.12.1938; ko. järjestöistä ks. Gleißner 2002, 87–96, 117–119, 154–158; Hiedanniemi

²² Dahlströmin Sibeliuksen teosluettelossa (2003, 162) sovitusta ei mainita, mutta pidän todennäköisenä, että *Demanten på marssnön* -sovituksen tavoin myös *Säv, säv, susa* -laulun orkesterisovitus on Schmidt-Isserstedtin. Kuulonvaraisesti havaittuna Rautawaaran levytyksen kokoonpano ei vastaa Dahlströmin (2003, 162) mainitsemia *Säv, säv, susa* -orkesterisovituksien instrumentaatioita. Lisäksi myös tyyli muistuttaa Schmidt-Isserstedtin muita tässä käsiteltyjä orkesterisovituksia (Rautawaara 1992).

²³ Lisäksi *På verandan vid havet* ja *Im Feld ein Mädchen singt*. Rautawaaran tulkintaa *Svarta rosor* -laulusta muiden laulajien tulkintoihin vertaavissa tutkimuksissa aineistona on myöhempi, vuodelle 1949 ajoitettu äänite (Rautawaara 1988; Huttunen 2002, 384–386).

²⁴ Gunnar Aminoff 1938–1954. Rautawaaran ensimmäinen aviomies 1928–1931 oli Reino Palmroth ja kolmas Erik Bergman 1956–1958. Rautawaaralla ei ollut lapsia.

1980, passim). Propagandaministeri Joseph Goebbelsin alaisuudessa rakennettu kulttuuritoiminnan kontrollijärjestelmä ulottui kesään 1938 mennessä pienimmillekin paikkakunnille ja valvoi myös konserttiohjelmien poliittista ja ideologista sopivuutta (Gleißner 2002, 123–124). Rautawaaran kiertueohjelmien saksalaiset, pohjoismaiset ja italialaiset säveltäjänimet Beethoven, Brahms, Mozart, Schumann, Grieg ja Sibelius sekä orkesterikonserteissa toisinaan esitetyt Puccini, Mascagni ja von Weber olivat soveliaita.²⁵

Kiertueen ohjelmistossa oli siis Sibeliusta, mutta lehdet eivät eritelleet lauluja. Hampurissa konsertteja oli kaksi, orkesterikonsertti ja resitaali (*Hamburger Tageblatt* 17.10.1938; *Hamburger Fremdenblatt* 29.10.1938).²⁶ Bremenissä Rautawaara esitti tiettävästi ensimmäistä kertaa *Arioson* op. 3 (tunnistamaton bremeniläislehti 4.11.1938). Kiertueen lied-resitaaleissa Rautawaaran pianistina oli useimmiten Ferdinand Leitner. Stettinissä myös sellistiveli Pentti Rautawaara (1911–1965) esiintyi omin ohjelmanumeroin (konserttiohjelma 11.11.1938).²⁷ Vajaa kaksi vuorokautta Stettinin konserttia aiemmin, niin sanottuna kristalliyönä, kansallissosialistinen puoluekoneisto kohdisti ennen näkemätöntä väkivaltaa maan juutalaisia kohtaan.²⁸

²⁵ Kansallissosialistien käsityksistä saksalaisesta musiikista ks. Kater 1997, 76. Oopperaja orkesteriohjelmistosta ks. Levi 1994, 192–193, 217–218, 223 ja Gleißner 2002, 200–210. Rautawaaran suhtautumista totalitaristisen kolmannen valtakunnan toimintaan olisi tarpeen tarkastella perusteellisemmin kuin tässä artikkelissa on mahdollista.

²⁶ Hampurin-resitaalia seuraavana aamuna Rautawaaran oli tarkoitus lentää Lontoon laulaakseen iltapäivällä Sibelius-viikon konsertissa Aeolian Hallissa (*The Times* 29.10.1938). Lentäminen ei sumun vuoksi kuitenkaan onnistunut, vaikka Rautawaara vuokrasi lontoolaisjärjestäjien ehdotuksesta yksityiskoneen vuoroliikenteen peruuntuttua (*Aamulehti* 1.1.1939; *Helsingin Sanomat* 1.11. ja 3.11.1938). Säveltäjää Lontoossa edustaneen tyttären Eva Paloheimon mukaan Rautawaaran ohjelmassa oli ollut tarkoitus olla yhdeksän Sibeliuksen laulua (*Uusi Suomi* 20.11.1938). Tämä olisi ollut laajin Sibelius-osasto Rautawaaran konserttiohjelmissa toistaiseksi. Rautawaaran esiintymisen peruuntumista harmiteltiin sekä Englannissa että Suomessa (*Helsingin Sanomat* 1.11.1938; *Uusi Suomi* 20.11.1938). Peruuntuminen oli todennäköisesti voimakas pettymys myös laulajattarelle itselleen. Seuraavan kerran hän lauloi Sibeliusta Brittein saarilla vasta 1940-luvun lopussa.

²⁷ Vivaldi: D-duurikonsertto; Boëllmann: *Sinfoniset variaatiot*. Pentti Rautawaara oli opiskelemassa syksyllä 1938 Berliinissä filharmonikkojen soolosoellessa Tibor de Machulan oppilaana (Rautawaara 1958, 844). De Machula esiintyi Aulikki Rautawaaran lisäksi joissakin kiertueen konserteista (*NSZ Rheinfront* 3.12.1938). Laulajattaren Sibelius-numeroina Stettinissä olivat *Den första kyssen*, *På verandan vid havet*, *Sommarnatten*, *Säv, säv, susa* ja *Svarta rosor* (konserttiohjelma 11.11.1938).

²⁸ Kristalliyöstä ks. Kuparinen 2008, 236–238 ja Steinweis 2007.

Sibeliuksen laulut arvioitiin Stettinin ohjelman kiistattomaksi kohokodaksi (*Pommersche Zeitung* 13.11.1938; *Stettiner General Anzeiger* 13.11.1938). Käsiohjelmassa Sibeliuksen laulujen nimet olivat saksaksi, ja siihen oli painettu myös laulukelpoiset saksankieliset käännökset (konserttiohjelma 11.11.1938). Laulajattaren saksan kielen taito todettiin moitteettomaksi ja äidinkielen kaltaiseksi (*Pommersche Zeitung* 13.11.1938; *Stettiner General Anzeiger* 13.11.1938). Ainakin osin Rautawaara lauloi Sibeliusta kiertueella kuitenkin alkukielellä (*Hamburger Tageblatt* 17.10.1938; *Hamburg Nachrichten* 29.10.1938; tunnistamaton bremeniläislehti 4.11.1938; *NSZ Rheinfront* 3.12.1938).

Kiertueen jälkeen Rautawaara kertoi Suomessa, että *På verandan vid havet* oli Saksassa valtavan suosittu ja hän sai toistaa sitä konserteissaan useita kertoja (*Aamulehti* 1.1.1939; *Helsingin Sanomat* 31.1.1939). Ehkä laulun luonnonmystiikka ja kenties jopa wagneriaaniseksi luonnehdittava sävelkieli oli juuri sopivaa vallassa olevaan estetiikkaan (ko. estetiikasta ks. Gleißner 2002, 116–117; sävellyksestä ks. Mäkelä 2007, 324–325). *På verandan vid havet* oli Sibeliuksen sihteerin Santeri Levaksen (1960, 239) mukaan myös säveltäjän lempilauluja. Rautawaara ihmetteli, kuinka Sibeliuksen laulut olivat Saksassa täysin tuntemattomia, vaikka orkesterimusiikkia tunnettiin (*Helsingin Sanomat* 31.1.1939; *Hufvudstadsbladet* 31.1.1939).

Ura painottuu Suomeen ja Ruotsiin

Helmikuussa 1939 Rautawaara konsertoi ensimmäistä kertaa vuosiin kotimaassa.²⁹ Yhdeksän Sibeliuksen laulua muodosti ensi kertaa konsertin kokonaisen jälkipuolen. Pianistina Helsingin yliopiston juhlasalissa oli Timo Mikkilä (1912–2006). Konsertin alkupuoli koostui Brahmsin ja Schumannin liedeistä ja säveltäjänimiä oli ohjelmassa näin ollen poikkeuksellisen vähän, vain kolme. (Konserttiohjelma 1.2.1939.) Rautawaaralle uutta Sibeliushjelmistoa olivat *Hundra vägar har min tanke* op. 72 nro 6, *Lastu lainehilla* op. 17 nro 7, *Men min fågel märks dock icke* op. 36 nro 2, *Bollspelet vid Trianon* op. 37 nro 3 sekä *Var det en dröm?* op. 37 nro 4 eli viisi laulua yhdeksästä. Sibeliushjelmistö painottui lyyriisiin lauluihin.³⁰ On mahdollista, että sama kokonaisuus oli suunniteltu esitet-

²⁹ Edellinen oma resitaali oli Helsingissä 1930 (konserttiohjelma 12.11.1930). Orkesterisolistina Rautawaara oli laulanut Helsingissä syksyllä 1933 (Jyrkiäinen 1993, 678).

³⁰ Dramaattista puolta edustivat *På verandan vid havet* ja *Svarta rosor* vanhasta ohjelmistosta.

täväksi peruuntuneessa konsertissa Lontoon Sibelius-viikolla lokakuussa 1938.³¹ Rautawaara ja Mikkilä esittivät viisi näistä lauluista myös toisessa konsertissaan (konserttiohjelma 7.2.1939).³² Rautawaaran konserteissa ja levyillä esittämä Sibelius-ohjelmisto koostui tässä vaiheessa 14 laulusta.

Maailmantilanne kriisiytyi syksyllä 1939. Saksa hyökkäsi Puolaan syyskuun alussa. Suomen talvisodan syytyminen Neuvostoliittoa vastaan 30.11. keskeytti Rautawaaran Skandinavian kiertueen (*Helsingin Sanomat* 10.5.1940).³³ Sotavuosina konserttiesiintymisistä tuli Rautawaaran uran pääsisältö, eikä oopperaura palannut entiselleen sotien jälkeenkään. Rautawaara konsertoi laajalti Suomessa ja paljon Ruotsissa, mutta hän työskenteli myös muualla Pohjoismaissa ja Keski-Euroopassa. Monet esiintymisistä olivat hyväntekeväisyyskonsertteja. Sibeliuksista oli lähes kaikissa konserttiohjelmissa.

Vuonna 1940, välirauhan aikana, Rautawaaran Sibelius-ohjelmisto laajeni kahdessa radioidussa orkesterikonsertissa (radion ohjelmatiedot useissa lehdissä, esim. *Suomen Sosialidemokraatti* 10.5.1940 ja 8.12.1940). Kapellimestari Simon Parmet (1897–1969) olisovittanut johtamaansa Helsingin kaupunginorkesterin konserttiin neljä laulua (*Svenska Pressen* 11.5.1940).³⁴ Rautawaaralle uutta ohjelmistoa olivat *Narciss* JS 140 ja *Die stille Stadt* op. 50 nro 5. Jälkimmäinen esitettiin ruotsiksi, mitä *Nya Argus* -lehden (16.5.1940) nimimerkki D–s paheksui.³⁵ Tiedossani ei ole, kenen valinta laulun esityskieli oli tai miksi siihen päädyttiin. Tietojeni mukaan Rautawaara esitti laulua vain kahdesti. Joulukuussa 1941 Berliinissä kieli oli ymmärrettävästi alkuperäinen saksa (konserttiohjelma 3.12.1941).³⁶

Rautawaaran työ Sibeliuksen laulujen parissa oli säveltäjän 75-vuotisjuhlien aikoihin 1940 jo niin tunnustettua, että hän esiintyi myös juhla-

³¹ Ks. viite 26.

³² *På verandan vid havet, Tuoll' laulaa neitonen, Lastu lainehilla, Säv, säv, susa, Var det en dröm?*

³³ Syksystä 1939, talvi- ja jatkosodasta ks. esim. Meinander 2012, 143–238.

³⁴ *Den stilla staden* (alunperin *Die stille Stadt*), *Narciss*, *Demanten på marssnön*, *Var det en dröm?*. Sibeliuksen teosluettelo ei tunne Parmetin sovitusta *Demanten på marssnön* -laulusta, joten on mahdollista, että lehtiartikkelissa on virhe ja Rautawaara lauloi Sibeliuksen oman orkestroinnin, jonka hän myös levytti 1946 (Dahlström 2003, 164–165). Uuno Klami *Helsingin Sanomissa* (11.5.1940) ja Yrjö Suomalainen *Uudessa Suomessa* (11.5.1940) tosin kertovat, että kaikki viisi laulua olisivat olleet Parmetin orkestroimia. Viidentenä lauluna ohjelmassa oli *På verandan vid havet*, josta Dahlström (2003, 178–179) kirjaa vain Sibeliuksen oman sekä Ernest Pingoud'n sovituksen. Jälkimmäisen Rautawaara esitti joulukuussa 1940 (ks. viite 37).

³⁵ Kyseessä lienee kirjailija ja säveltäjä Elmer Diktonius (Valtiala 2012). Hänen mielestään Richard Dehmelin runo olisi tullut esittää saksaksi (*Nya Argus* 16.5.1940).

³⁶ Rautawaara on kirjoittanut saksankieliset sanat konsertin käsiohjelman reunaan.

konser ttien solistina. Armas Järnefeltin (1869–1958) johtaman Helsingin kaupunginorkesterin juhlakonsertin ohjelmassa varsinaisena syntymäpäivänä oli viisi laulua³⁷, joista *Aus banger Brust* op. 50 nro 4 oli uusi Rautawaaran ohjelmissa (konserttiohjelma 8.12.1940). 12.12.1940 Järnefelt johti juhlakonsertin myös Göteborgissa (*Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 11.12.1940). Kuudesta Rautawaaran esittämästä laulusta kolme oli samoja kuin Helsingissä neljä päivää aiemmin, loput kolme vanhaa ohjelmistoa.³⁸ Rautawaara teki molemmissa konserteissa kriitikoihin ja heidän mukaansa myös yleisöön valtavan vaikutuksen eläytymisellään (esim. *Göteborgs Morgonpost* 13.12.1940; *Göteborgs Posten* 13.12.1940; *Helsingin Sanomat* 9.12.1940; *Ny Tid* 13.12.1940; *Suomen Sosialidemokraatti* 9.12.1940; *Uusi Suomi* 9.12.1940). Kiitosta jakelivat niin riippumattomat kuin poliittisesti sitoutuneet lehdet sekä oikealta että vasemmalta.

Maaliskuussa 1941 kahdesta Fazer Konserttitoimiston järjestämästä konsertista pianisti Cyril Szalkiewiczin (1914–1969) kanssa kasvoi suosion myötä viiden konsertin sarja (konserttiohjelmat 11.3.; 18.3.; 20.3.; 30.3. ja 23.4.1941; kuvat 2 ja 3). Näistä yhdessä ei ollut Sibeliuksen lauluja lainkaan (konserttiohjelma 18.3.1941). Rautawaara esitti näissä viidessä konsertissaan vaihtelevia monipuolisia ohjelmia ja niiden välissä 18.4. Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa Armas Järnefeltin johdolla Gustav Mahlerin laulusarjan *Lieder eines fahrendes Gesellen* sekä Järnefeltin lauluja (konserttiohjelma 18.4.1941). Sibelius-ohjelmisto koostui kymmenestä laulusta, joista *Under strandens granar* kuului kahden konsertin ohjelmaan.³⁹ Ohjelmisto painottui kevyisiin lyyrisiin lauluihin. Uusia lauluja olivat *Soluppgång* op. 37 nro 3, *Das Mühlrad* op. 57 nro 3, *Under strandens granar* op. 13 nro 1, *Och finns det en tanke* op. 86 nro 4 ja *Souda, souda, sinisorsa* JS 180.

Suomen jatkosota Neuvostoliittoa vastaan alkoi juhannuksena 1941. Marraskuussa Rautawaara oli Ruotsin-kiertueella ja *Våren flyktar hastigt* op. 13 nro 4 tuli ohjelmistoon orkesterikonsertissa Helsingborgissa

³⁷ *Arioso, Men min fågel märks dock icke, Bollspelet vid Trianon, Aus banger Brust, På verandan vid havet.* Orkesterisovituksista Jussi Blomstedtin oli *Men min fågel märks dock icke* ja Ernest Pingoud'n *Bollspelet vid Trianon, Aus banger Brust* ja *På verandan vid havet.* Ylimääräisenä numerona oli *Var det en dröm?*. (*Uusi Suomi* 9.12.1940.)

³⁸ *Arioso, Aus banger Brust, Bollspelet vid Trianon, Demanten på marssnön, Var det en dröm?, På verandan vid havet.*

³⁹ *Soluppgång, Das Mühlrad* (alunperin Kvarnhjulet), *Under strandens granar, Aus banger Brust, Demanten på marssnön, Lastu lainehilla, Var det en dröm?, Och finns det en tanke, Sommarnatten, Souda, souda, sinisorsa.* Runeberg-laulu *Under strandens granar* on merkitty ohjelmiin nimellä Ur "Idyll och epigram" (konserttiohjelmat 11.3. ja 30.3.1940).

KONSERTTIOHJELMA N:o 29

AULIKKI RAUTAWAARA

Konsertti I
KONSERVATORIOSSA
tiistaina maaliskuun 11 p:nä 1941 klo 20
Säestää: CYRIL SZALKIEWICZ

Ohjelma:

HENRY PURCELL *When I am laid in earth
I attempt from Love's sickness to fly*

HUGO WOLF *Liebesfrühling
Bedeckt mich mit Blumen
Die Bekehrte
Gretchen vor dem Andachtsbild der
Mater Dolorosa
Die Kleine*

RESPIGHI *Nebbie
Stornellatrice*
— Väliäika —

SIBELIUS *Soluppgång
Das Mühlrad
Ur „Idyll och epigram“
Aus banger Brust*



KUUSISTO *Erottua }
Kohtaaminen } kääkiri, ensi kerran*

MADETOJA *Ilta, kääkiri, ensi kerran
Talviaamu*

STEINWAY & SONS KONSERTTIFLYGELI FAZERILTA
KONSERTTI-TOIMISTO FAZER

TOINEN JA VIIMEINEN KONSERTTI
tiistaina maaliskuun 15 p:nä klo 20

46

 HYVÄN KONSERTIN JÄLKEEN
HYVÄ ILLALLINEN
FAZERIN KODIKKAASSA RAVINTOLASSA 

KONSERTTIOHJELMA N:o 36

AULIKKI RAUTAWAARA

Konsertti III
KONSERVATORIOSSA
torstaina maaliskuun 20 p:nä 1941 klo 20
Säestää: CYRIL SZALKIEWICZ

Ohjelma:

HÄNDEL *Resit ja aaria oopp. Acis ja Galathea
So wie die Taube...*

BEETHOVEN *Wonne der Wehmut
Marmotte*

LISZT *Es muss ein Wunderbares sein
Die drei Zigeuner*

RESPIGHI *Stornellatrice (pyynnöistä)*
— Väliäika —

MADETOJA *Talvinen tie
Tule kanssani*



JÄRNEFELT *En drömmares sång till livet
Titania*

SIBELIUS *Demanten på marssnön
Lasta lainehilla
Var det en dröm*

STEINWAY & SONS KONSERTTIFLYGELI FAZERILTA
KONSERTTI-TOIMISTO FAZER

NELJÄS (viimeinen) KONSERTTI
Suomen Punaisen Ristin Naiskomitean sotainvalidirahaston
hyväksi
sunnantaina maaliskuun 30 p:nä klo 20

45

 HYVÄN KONSERTIN JÄLKEEN
HYVÄ ILLALLINEN
FAZERIN KODIKKAASSA RAVINTOLASSA 

Kuvat 2 ja 3. Konserttiohjelmat 11.3.1941 ja 20.3.1941 viideksi konsertiksi laajentuneesta sarjasta Helsingissä 1941 (konserttiohjelmat/Aulikki Rautawaara, Sibelius-museo).

(konserttiohjelma 12.11.1941). Kriitikoihin se ei tehnyt orkesteriversiona vaikutusta (*Helsingborgs-Posten* 13.11.1941; *Skånska Socialdemokraten* 13.11.1941).⁴⁰ Rautawaaraa tämä ei pelottanut, sillä hän esitti laulua seuraavan 22 vuoden aikana ainakin 30 konsertissa, joista puolet juuri Ruotsissa. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta konsertit olivat kuitenkin pianosäestyksellisiä.

Rautawaaran Sibelius-ohjelmisto oli tässä vaiheessa jo niin laaja, 23 laulua, että se tarjosi riittävä vaihtelevuutta, vaikka Sibelius soi Rautawaaran sota-ajan konserttiohjelmissa lähes aina. *Kaiutar* op. 72 nro 4 ilmaantui ohjelmiin alkuvuonna 1943 Ole Edgrenin (1898–1962) johtaman Turun kaupunginorkesterin konsertissa ja pysyi ohjelmistossa 1940-

⁴⁰ *Våren flyktar* -laulun orkestroijaa ei ole mainittu. Teosluettelossa on ainoastaan Sibeliuksen oma orkesteriversio (Dahlström 2003, 44).

luvun ajan sekä orkesterin että pianon säestyksellä (konserttiohjelma 23.2.1943). Erityisesti *Kaiutar-* ja *Under strandens granar* -esitykset tekivät vaikutuksen runsaaseen yleisöön, jolta istumapaikat loppuivat kesken (*Åbo Underrättelser* 24.2.1943).

Voimakkaimmin, yhteensä 20 laululla⁴¹, Rautawaaran Sibelius-ohjelmisto laajeni syksyllä 1945 sodan päätyttyä. Rautawaara toi uutta ohjelmistoaan konsertteihin pitkin syksyä Suomessa ja Ruotsissa kiertueilla ja säveltäjän 80-vuotisjuhlakonserteissa. Juuri syntymäpäivän 8.12. alla Rautawaara piti Helsingissä kapellimestari, pianisti ja säveltäjä Jussi Jalaksen kanssa kolme Sibelius-konserttia. Kahden ensimmäisen konsertin ohjelmat koostuivat yksinlauluista pianon säestyksellä (konserttiohjelmat 2.12.⁴² ja 4.12.1945⁴³). Kolmas oli Helsingin Teatteriorkesterin konsertti, jossa Rautawaaran numeroina oli laulujen orkesterisovituksia⁴⁴ sekä ”Den judiska flickans sång” musiikista näytelmään *Belsazarin pidot* ja ”Les trois soeurs aveugles” musiikista näytelmään *Pelléas ja Mélisande* (konserttiohjelma 5.12.1945).⁴⁵

Yhteensä Rautawaara esitti näissä kolmessa konsertissa neljän päivän aikana 40 eri Sibeliuksen laulua. Jussi Jalas on todennäköisesti vaikuttanut ohjelmiston laajenemiseen. Sibeliuksen näyttämöteoksista kiinnostuneena hän on saattanut ehdottaa esimerkiksi näytelmämusiikkien lauluja konsertteihin. Rautawaara ja Jalas esiintyivät Ainolassa 30.11.1945 Sibeliuksen syntymäpäivän merkeissä (Sirén 2012, 597). Laulajattaren mukaan säveltäjä ihmetteli, oliko hän todella säveltänyt kaikki esitetyt, ilmeisesti harvoin kuullut laulut (Similä 1966). Sibelius myös omisti Rau-

⁴¹ *Jägargossen* op. 13 nro 7, *Illalle* op. 17 nro 6, *Marssnön* op. 36 nro 5, *Dold förening* op. 86 nro 3, ”Tanssilaulu” opuksesta 83, ”Den judiska flickans sång” op. 51 nro 2b, *Hymn to Thais* JS 97, *Hjärtats morgon* op. 13 nro 3, *Till Frigga* op. 13 nro 6, *Rosenlied* op. 50 nro 6, *När jag drömmer* op. 61 nro 3, *Romeo* op. 61 nro 4, *Blåsippan* op. 80 nro 1, *De bägge rosorna* op. 80 nro 2, *Vitsippan* op. 80 nro 3, *Sippan* op. 80 nro 4, *Törnet* op. 80 nro 5, *Blommans öde* op. 80 nro 6, *Erlöschens* JS 73, ”Les trois soeurs aveugles” op. 46 nro 6.

⁴² *Till Frigga*, *Vären flyktar hastigt*, *Hjärtats morgon*, *Jägargossen*, *Demanten på marssnön*, *Lasse liten*, *Rosenlied*, *Aus banger Brust*, *Hymn to Thais*, *Illalle*, *Souda*, *souda sinisorsa*, *Den första kyssten*, *Och finns det en tanke*, *Dold förening*, *Soluppgång*, *Sommarnatten*, *Flickan kom*.

⁴³ *Marssnön*, *Erlöschens*, *Das Mühlrad*, *När jag drömmer*, *Romeo*, ”Tanssilaulu”, *Tuoll’ laulaa neitonen*, *Lastu lainehilla*; *Blåsippan*, *De bägge rosorna*, *Vitsippan*, *Sippan*, *Törnet*, *Blommans öde*, *Säv*, *säv*, *susa*, *Bollspelet vid Trianon*, *Svarta rosor*.

⁴⁴ *Kaiutar*, *Hymn to Thais*, *På verandan vid havet*, *Var det en dröm?*.

⁴⁵ Näistä *Kaiutar*, *Hymn to Thais* ja *Var det en dröm?* olivat Jalaksen orkestroimia (konserttiohjelma 5.12.1945). Jalas oli sovittanut lauluäänelle ja pianolle sarjan toisessa konsertissa esitetyn ”Tanssilaulun” *Jokamies*-näytelmän musiikista (Rautawaara-kokelman luettelo, Sibelius-museon arkisto).

tawaaralle laulunsa *Hymn to Thäis* noihin aikoihin (Similä 1966; Dahlström 2003, 553). Tämä 1909 sävelletty mutta julkaisemattomaksi jäänyt laulu sai tietojeni mukaan kantaesityksensä Ruotsissa marraskuussa 1945 ensin orkesteriversiona Helsingborgissa 15.11. (*Helsingborgs-Posten Skåne-Halland* 16.11.1945; *Helsingin Sanomat* 20.11.1945) ja alun perin sävelletyn mukaisesti pianon säestyksellä ilmeisesti Lundissa 19.11. (*Lunds Dagblad* 23.11.1945 [?]).⁴⁶ Helsingin Sibeliuksen konserteissa laulu esitettiin sekä pianon että orkesterin kanssa (konserttiohjelmat 2.12. ja 5.12.1945).

1940-luvun jälkipuolella Rautawaaran Sibeliuksen ohjelmisto laajeni aiempaa hitaammin, pääsääntöisesti yksi laulu kerrallaan. Uudet laulut ohjelmistossa olivat *Vem styrde hit din väg?* op. 90 nro 6, *Sydämeistäni rakastan*⁴⁷ ja *Hennes budskap* op. 90 nro 2. Sibeliuksen osaston paikka saattoi vaihdella totutusta poiketen konsertin alkupuolelle (kuvan 5 esimerkki 1950-luvulta). Rautawaaran kansainvälisesti tunnetuin Sibeliuksen esiintyminen oli resitaali Jalaksen kanssa Edinburghin kansainvälisellä festivaalilla elokuussa 1949. Ohjelma koottiin ohjelmistossa jo olevista Sibeliuksen lauluista. (Konserttiohjelma 26.8.1949.) Sibeliuksen laulujen sijaan konserttiohjelmiä uudisti näinä vuosina yhä laajeneva Rautawaaralle omistettujen laulujen repertuaari.⁴⁸

1950-luvun alkuvuosina Rautawaaran konserttiohjelmiin tulivat *Koskenlaskijan morsiamet* op. 33, ”Sången om korsspindeln” musiikista näytelmään *Kuningas Kristian II* op 27 nro 4 ja *Långsamt som kvällskyn* op. 61 nro 1, jotka saivat enää vain yhden tai pari esitystä. Opuksen 57 Ernst Josephsonin teksteihin sävelletyt kahdeksan laulua Rautawaara esitti Sibeliuksen konsertissa säveltäjän 90-vuotisjuhlien kynnyksellä joulukuussa 1955 sekä seuraavana kesänä Sibeliuksen viikkojen konsertissa, jonka Rautawaara jakoi viulisti Henryk Szeryngin kanssa (konserttiohjelmat 4.12.1955 ja 14.6.1956). Opuksista 57 vain *Kvarnhjulet* oli ollut aiemmin ohjelmistossa, tosin saksan kielellä. Pianistina oli jälleen Cyril Szalkiewicz, joka Jussi Jalaksen ohella säesti eniten Rautawaaran konsertteja.

⁴⁶ Jälkimmäistä konserttia koskevien lehtileikkeiden ajoituksissa on Rautawaaran leikekirjassa ristiriitoja, jotka edellyttävät lisätutkimuksia ajan ja paikan varmistamiseksi. Myös Ainolan vierailun, ensiesitysten ja omistuksen suhdetta on tarkennettava. Omistus on päivätty 1.12.1945 (Dahlström 2003, 553).

⁴⁷ Teos on pianosarjasta *Suomalaisia kansanlauluja pianolle sovitettuina* JS 81, jonka melodian Rautawaara on Sibeliuksen museon arkistoon talletetun käsinkirjoitetun nuotin perusteella laulanut kansanlaulun sanoilla (*Sydämeistäni rakastan*).

⁴⁸ Rautawaaralle omistivat lauluja Sibeliuksen lisäksi esimerkiksi Erik Bergman, Nils-Erik Fougstedt, Ilmari sekä Väinö Hannikainen, Armas Järnefelt, Taneli Kuusisto, Leevi Madetoja, Gösta Nystroem, Tauno Pykkänen, Ture Rangström ja Nils-Eric Ringbom.

AULIKKI RAUTAWAARA

<p style="text-align: center;">Konsertti KONSERVATORIOSSA sunnuntai 18 päs 1951 klo 20 Säestäjä: JUSSI JALAS</p> <p style="text-align: center;"><i>Ohjelma</i></p> <p>ALESSANDRO SCARLATTI <i>O cessate di piangere Se Fiorinda e fedele Son tutto desolo</i></p> <p>ROBERT FRANZ <i>Aus meinen grossen Schmerzen Ja, du bist elend Frühling und Liebe Jugendlied</i></p> <p>JEAN SIBELIUS <i>Erlaschen Sommarnatten — Väliaika —</i></p> <p>OTTORINO RESPIGHI <i>E se un giorno tor- nasse</i></p> <p>ENRICO MAINARDI <i>Auf Wanderung (käsikirj. omistettu Aulikki Rautawaaralle)</i></p> <p>GÖSTA NYSTROEM <i>Bränner (omistettu Aulikki Rautawaaralle) Önskan (käsikirj. omistettu Aulikki Rautawaaralle) Gubben och gumman skulle möta vall</i></p> <p>AARRE HERIKANTO <i>Valvotko kaukana sielä? (käsikirj.) Verdägnus Taloiset tilhet (käsikirj.)</i></p> <p style="text-align: right; font-size: small;">HEINE HEINE HEFFMAN VON FALLERIEBEN EICHENDORFF GEORG BASSÉ-PALMO J. L. RUSEBERG VITTORIA AGANOUR-POMPIJ HERMAN HESSE JARI HEMMER EBBA LINDQVIST ANDERS ÖSTERLING TOIVO LYY EINARI VUORELA TOIVO LYY</p> <p style="text-align: right; font-size: x-small;">STENWAY & SÖNS KONCERTTYLVEGEL FAZERILTA KONSERTTIOHJELMISTO FAZER</p>	<p style="text-align: center;">Konsert I KONSERVATORIET söndagen den 18 nov. 1951 kl. 20 Vid flygeln: JUSSI JALAS</p> <p style="text-align: center;"><i>Program</i></p> <p>ALESSANDRO SCARLATTI <i>O cessate di piangere Se Fiorinda e fedele Son tutto desolo</i></p> <p>ROBERT FRANZ <i>Aus meinen grossen Schmerzen Ja, du bist elend Frühling und Liebe Jugendlied</i></p> <p>JEAN SIBELIUS <i>Erlaschen Sommarnatten — Pass —</i></p> <p>OTTORINO RESPIGHI <i>E se un giorno tor- nasse</i></p> <p>ENRICO MAINARDI <i>Auf Wanderung (manusk. tillägnad Aulikki Rautawaara)</i></p> <p>GÖSTA NYSTROEM <i>Bränner (tillägnad Aulikki Rautawaara) Önskan (manusk. tillägnad Aulikki Rautawaara) Gubben och gumman skulle möta vall</i></p> <p>AARRE HERIKANTO <i>Valvotko kaukana sielä? (manusk.) Verdägnus Taloiset tilhet (manusk.)</i></p> <p style="text-align: right; font-size: small;">HEINE HEINE HEFFMAN VON FALLERIEBEN EICHENDORFF GEORG BASSÉ-PALMO J. L. RUSEBERG VITTORIA AGANOUR-POMPIJ HERMAN HESSE JARI HEMMER EBBA LINDQVIST ANDERS ÖSTERLING TOIVO LYY EINARI VUORELA TOIVO LYY</p> <p style="text-align: right; font-size: x-small;">STENWAY & SÖNS KONCERTTYLVEGEL FRÅN FAZER KONSERTTIDIREKTOR FAZER</p>
---	--



HYVKN KONSERTIN JÄLKEEN
HYVA ILLALLINEN

Tazer



EFTER EN GOD KONSERT
EN GOD SOUPER

Fazerin ravintolassa i Fazer's restaurang

Kuva 4. Aulikki Rautawaaran ja Jussi Jalaksen konserttiohjelma 18.11.1951. Sibeliuksen laulut ovat epätavallisesti ohjelman alkupuolella. Ohjelmassa oli myös useita Rautawaaralle omistettuja lauluja sekä muita tuoreita, vielä painamattomia sävellyksiä. (Konserttiohjelmat/Aulikki Rautawaara, Sibelius-museo.)

Viimeiset Sibeliuksen laulujen esitykset Rautawaara antoi leikekirjojensa mukaan Helsingin yliopiston juhlasalissa 1957 Svenska litteratursällskapet i Finlandin vuosijuhlassa. Pianistina oli silloinen aviomies, säveltäjä Erik Bergman (1911–2006). Ohjelmassa oli yhdeksän vuotta aiemmin ohjelmistoon tullut *Hennes budskap* sekä jo ensikonsertista tuttu *Flickan kom ifrån sin älsklings möte*. (Vuosijuhlaohjelma 5.2.1957.) Varsinaisen konserttiuransa jo päättäneenä Rautawaara esitti vielä 1958 hänelle uutta Sibelius-ohjelmistoa Kokoomus-puolueen vaalijuhlassa Helsingin Messuhallissa, laulun *Der Wanderer und der Bach* op. 72 nro 5. Säestäjänä toimi Maire Halava (1911–2004). (*Uusi Suomi* 4.7.1958.)

Aika	Paikka	Lkm/v	Laulut
19.2.1927	Helsinki	1	Flickan kom ifrån sin älsklings möte
29.11.1934	Berliini	1	Säv, säv, susa
1935	Berliini (ork.)	1	Den första kyssen (levytyt)
2.7.1936	Lontoo	3	På verandan vid havet, Tuoll' laulaa neitonen (Im Feld ein Mädchen singt), Sommarnatten
12.4.1938 15.4.1938 3.11.1938	Berliini (ork.) Berliini Saksan kiertue (Bremen)	3	Demanten på marssnön (levytyt); Svarta rosor; Arioso
1.2.1939	Helsinki	5	Lastu lainehilla, Men min fågel märks dock icke, Bollspelet vid Trianon, Var det en dröm?, Hundra vägar
10.5.1940 8.12.1940	Helsinki (ork.) Helsinki (ork.)	3	Den stilla staden (Die stille Stadt), Narciss; Aus banger Brust
11.3.1941 30.3.1941 12.11.1941	Helsinki Helsinki Helsingborg (ork.)	6	Under strandens granar, Soluppgång, Das Mühlrad (Kvarnhjulet); Och finns det en tanke, Souda, souda, sinisorsa; Våren flyktar hastigt
23.2.1943	Turku (ork.)	1	Kaiutar
21.9.1945 1.10.1945 15.11.1945 22.11.1945 2.12.1945 4.12.1945	Kotka Kuopio Helsingborg (ork.) Malmö Helsinki Helsinki	20	Jägargossen, Illalle, Marssnön, Dold förening; Tanssilaulu; Den judiska flickans sång, Hymn to Thaïs; Hjärtats morgon, Till Frigga; Rosenlied; När jag drömmer, Romeo, Blåsippan, De bägge rosorna, Vitsippan, Sippan, Törnet, Blommans öde, Erloschen;
5.12.1945	Helsinki (ork.)		Les trois soeurs aveugles
23.1.1948 21.4.1948 17.11.1945	Tukholma Kotka Vaasa	3	Vem styrde hit din väg?; Sydälestani rakastan (laulettu versio); Hennes budskap
4.12.1950	Hampuri (ork.)	1	Koskenlaskijan morsiamet
14.6.1951	Helsinki (ork.)	1	Sången om korsspindeln
14.1.1953	Helsinki (ork.)	1	Långsamt som kvällskyn
4.12.1955	Helsinki	7	Älven och snigeln, En blomma stod vid vägen, Maj, Jag är ett träd, Hertig Magnus, Vänska- pens blomma, Näcken
3.7.1958	Helsinki	1	Der Wanderer und der Bach

Kuva 5. Uudet Sibeliuksen laulut Rautawaaran ohjelmistossa. Saman esiintymisen laulut on sarakkeissa esitetty opusnumeron mukaisessa järjestyksessä. Puolipiste viittaa siihen, että Rautawaara on esittänyt mainitun laulun toisessa konsertissa kuin aiemmin mainitut. Levytykset ja orkesterikonsertit on mainittu erikseen; muut esiintymiset ovat resitaaleja pianon kanssa.

Rautawaaran Sibeliuksen ohjelmiston esiintymistiheys

Aulikki Rautawaaran konserttiohjelmistossa oli siis yhteensä vähintään 58 Sibeliuksen laulua. Tämä on runsas puolet Sibeliuksen lauluäänelle ja pianolle sävelletyistä noin 110 teoksesta.⁴⁹ Kuvan 6 taulukossa nimeän Rautawaaran eniten esittämät laulut. Olen koonnut tiedot konsertti- ja muiden esiintymistilaisuuksien ohjelmista sekä lehtitiedoista. Vaikka kaikkien esiintymisten ohjelmista ei ole tarkkaa tietoa, aineistoa on riittävästi esitysmäärien suuruusluokan kartoittamiseksi. Tässä taulukossa en ole huomioinut levytyksiä tai konserttien ylimääräisiä numeroita, koska tutkittavana ovat nimenomaan konserttiohjelmat. Kuitenkin myös niiden kierteiden osalta, joissa ohjelma pysyi kutakuinkin samana, olen laskenut laulut konserttikohtaisesti. Olen ryhmitellyt laulut eri kymmenlukujen mukaan siten, että ylimpään ryhmään kuuluvat vähintään 60 kertaa esitetyt ja alimpaan vähintään 20 kertaa esitetyt. Listaus ryhmissä on mielekäs, koska erot ryhmien sisällä ovat hyvin pieniä eikä laulujen järjestys ryhmien sisällä ole keskeinen.

Kuten kuvan 6 taulukosta voi havaita, Rautawaaran kaikkein eniten esittämät Sibeliuksen laulut kuuluvat niistä tunnetuimpiin. Nämä laulut saivat usein esityksiä myös ylimääräisinä numeroina. Eniten Rautawaara esitti *Demanten på marsnön* -laulua, yhteensä lähes 70 konsertissa. Toisen sijan saanut *Säv, säv, susa* soi yli 60 konsertissa. Sibeliuksen laulutuotannossa harvinaiset suomenkieliset laulut olivat yleisöystävällisiä ja puhuteltivat myös ulkomailla. Yllättävää on, että *Illalle* näyttäisi tulleen ohjelmistoon vasta sotien jälkeen 1945, kun konsertointi keskittyi Suomeen ja Ruotsiin. Se teki erityisen vaikutuksen kuitenkin myös Edinburghin kansainvälisen festivaalin konsertissa 1949 (*Glasgow Herald* 27.8.1949; *The Scotsman* 27.8.1949; *The Times* 29.8.1949). Laulua *Souda, souda, sinisorsa* Rautawaara esitti tiiviisti vuosina 1941–1952. *Lastu lainehilla* oli ohjelmistossa lähinnä sotavuosina 1939–1946. *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* oli ohjelmissa yllättävän harvoin siihen nähden, että se oli ohjelmistossa

⁴⁹ Kokonaismäärään vaikuttaa se, mitkä luonnokset tai laulujen eri versiot otetaan huomioon ja lasketaanko mukaan kaksi duettoa tai pianosovituksia alun perin orkesterisäestyksellisistä lauluista. Esimerkiksi Jean Sibeliuksen verkkosivusto ilmoittaa yksinlaulujen määräksi 109 – tai 111 mikäli kaksi opuksen 72 kadonnutta laulua huomioidaan – mutta Anna Pulkkis rajautuu 99 lauluun koska ei sisällytä joukkoon Sibeliuksen pianosovituksia esimerkiksi näyttämöteosten yksinlauluista (Tuulikainen [ajoittamaton]; Pulkkis 2014, 2). Rautawaaran näkökulmasta sekä alun perin orkesteri- että pianosäestyksellisiksi sävelletyt laulut, niiden sovitukset kuin myös pianoteokseksi sävelletty kansanlaulusovitus *Sydämestäni rakastan* olivat Sibeliuksen ohjelmistoa.

Laulu	Lukumäärä (kertaan konserttiohjelmassa)
<i>Demanten på marssnön</i> <i>Säv, säv, susa</i>	60–70
<i>Svarta rosor</i> <i>Illalle</i> <i>Souda, souda sinisorsa</i>	50–60
<i>På verandan vid havet</i> <i>Aus banger Brust</i> <i>Den första kyssen</i>	40–50
<i>Hymn to Thais</i> <i>Jägargossen</i> <i>Våren flyktar hastigt</i>	30–40
<i>Lastu lainehilla</i> <i>Bollspelet vid Trianon</i> <i>Flickan kom ifrån sin älsklings möte</i> <i>Im Feld ein Mädchen singt</i> <i>Romeo</i> <i>Kaiutar</i>	20–30

Kuva 6. Rautawaaran konserteissa ja muissa esiintymisissä eniten esittämät Sibeliuksen laulut.

koko uran ajan. Suosittu *Var det en dröm?* ei esiintynyt Rautawaaran konserttiohjelmissa niin usein, että olisi edes mahtunut tälle listalle. Rautawaara esitti tätä laulua kymmenen vuoden ajan 1940-luvulla Suomessa ja Pohjoismaissa.

Lauluista *På verandan vid havet* ja *Aus banger Brust* tuli Rautawaaralle tärkeitä. *På verandan vid havet* oli yksi Rautawaaran eniten ja pisimpään esittämä laulu 1936–1956. Saksankielisen opuksen 50 laulu *Aus banger Brust* sai koko 1940-luvun paljon esityksiä. Rautawaaralle omistettu *Hymn to Thais* kuului luonnollisesti ohjelmistoon usein loppuvuodesta 1945 alkaen. Tunnetuimpien laulujen ulkopuolelta Rautawaara esitti varsin paljon myös lauluja *Romeo*, *Bollspelet vid Trianon* ja *Jägargossen*, jotka musiikillisesti liikkuvina toivat vaihtelua ohjelmiin.

Lauluversiota pianolle sävelletyn sarjan kansanlaulusovituksesta *Sydämeistäni rakastan* Rautawaara esitti runsaat 10 kertaa vain yhden vuoden aikana 1948–1949. Puolentoista vuoden ajan samoina vuosina vähäeleinen *Vem styrde hit din väg?* sai runsaat 10 esitystä Ruotsissa, Suomessa ja Edinburghissa. Harvinaisuus Sibeliuksen ohjelmistossa on saksankielinen opusnumeroimaton *Erloschen*, joka oli Rautawaaran konserttiohjelmissa vuosina 1945–1952 samoin runsaat 10 kertaa. *Kvarnhjulet* opuksesta 57 oli Rautawaaran ohjelmistossa etupäässä saksaksi nimellä *Das Mühlrad*,

ja hän esitti tätä laulua vuodesta 1941 havaintojeni mukaan alle kymmenen kertaa.

Sibeliuksen lauluja, joita Rautawaara esitti vain hyvin harvoin, yhdestä kolmeen kertaan, näyttäisi olleen hänen Sibeliuksen ohjelmistostaan noin kolmannes. Tähän kuuluivat opus 57 sekä opuksen 88 kukkaislaulut. Koko opuksen 88 Rautawaara esitti vain kerran toisessa Sibeliuksen reitissa joulukussa 1945 (konserttiohjelma 4.12.1945). Opuksen kolme vuokkoaiheista laulua oli vielä Sixten Eckerbergin (1909–1991) johtaman orkesterikonsertin ohjelmassa Göteborgissa 1956 (konserttiohjelma 13.9.1956).⁵⁰ Yllättävää on, että *Och finns det en tanke* näyttäisi saaneen yhteensä vain kolme esitystä vuosina 1941, 1945 ja 1949. Jälkeenpäin Rautawaara nimittäin mainitsi sen lempilaulukseen ja tekstin kirjoittaneen K. A. Tavaststjernan lempirunoilijakseen (Räsänen 1982). Laulu on hyvin herkkä ja paljas ja edellyttää toisenlaista keskittymistä kuin Rautawaaran muu Sibeliuksen ohjelmisto. *Koskenlaskijan morsiamet* Rautawaara esitti kahdesti orkesterin kanssa Sibeliuksen 85-vuotisjuhlakonserteissa Hampurissa ja Helsingissä joulukuussa 1950. Kapellimestareina toimivat Sibeliuksen perheenjäsenet Jussi Jalas (Hampuri) sekä Armas Järnefelt (Helsinki). (Konserttiohjelmat 4.12.1950 ja 8.12.1950.)

Rautawaara esitti Sibeliuksen laulut alkuperäissävellajeissa. Hänen ohjelmistoonsa eivät kuuluneet selvästi korkean äänen laulut, kuten *En slända* op. 17 nro 5, *Jubal* op. 35 nro 1 tai Aino Acktéille (1876–1944) omistettut *Höstkväll* op. 38 nro 1 ja *Luonnotar* op. 70. Tyypillisesti miesten esittämät Shakespeare-laulut ”Kom nu hit, död!” op. 60 nro 1 ja ”Hållilå uti storm och i regn” op. 60 nro 2 *Loppiaisaatto*-näytelmästä eivät sisällyneet ohjelmistoon⁵¹, kuten eivät Sibeliuksen viisi joululauluakaan. Opuksista 50 ja 13, joista Rautawaaran ohjelmistossa oli suurin osa, puuttui muutama numero. Saksankielisestä opuksesta 50 Rautawaaran ohjelmistossa oli neljä laulua, mutta opuksen ensimmäisiä numeroita *Lenzgesang* op. 50 nro 1 ja *Sehnsucht* op. 50 nro 2 konserttiohjelmista ei löydy. Sibeliuksen ensimmäisestä lauluopuksesta 13 Rautawaaran ohjelmissa ei näy lauluja *Kyssens hopp* op. 13 nro 2 ja *Drömmen* op. 13 nro 5. Neljä edellä mainittua laulua samoin kuin Rautawaaran vieroksuma kukkaisopus 88 ovat leimallisesti lyyrisiä Sibeliuksen laulujen joukossa. Kenties tällainen lyyrisyys ei houkutellut Rautawaaraa. *Lenzgesang* lähenee leggiero-luonteessaan kuviolaulua, jonka voin ajatella olleen Rautawaaran linjakaalle

⁵⁰ Jussi Jalas orkestroi laulut 1954 (Dahlström 2003, 379–380).

⁵¹ Rautawaaran ajan naislaulajista altto Marian Anderson (1897–1993) levytti ensin mainitun laulun englanniksi pianisti Kosti Vehasen (1887–1957) kanssa 1936 (Dahlström 2003, 277).

äänelle epäluontevaa. *Sehnsucht* sen sijaan on laulettavissa sitkeämmälläkin äänellä.

Pääosin Rautawaara esitti Sibeliuksen ohjelmistonsa alkukielellä. Poikkeuksia olivat jo aiemmin mainittu *Tuoll' laulaa neitonen*, jota Rautawaara esitti useimmiten suomeksi alkuperäisen saksan sijaan, sekä Rautawaaran usein saksaksi nimellä *Das Mühhrad* laulama *Kvarnhjulet*. Tutkimistani Fazer Konserttitoimiston ja Sibelius-Akatemian arkistojen konserttiohjelmista käy ilmi, että *Im Feld ein Mädchen singt* -laulussa suomi oli ainakin 1910–1920-luvuilla sekä vuosina 1939–1945 vallitseva esityskieli. Laulun suomennos on sinänsä laulettavuudessaan hyvä, mutta toki sanojen vokaalit muuttuvat. Esimerkiksi melodian huippusävelillä f² alkuperäinen a-vokaali on suomennoksessa sitä usein hankalammin toteutettava suljettu vokaali u (konserttiohjelmia 4.12.1945).

Kvarnhjulet-laulussa laulliset erot ruotsin ja saksan välillä ovat suomea ja saksaa pienemmät. Esimerkiksi oktaavihyppy es¹–es² toteutuu samalla u-vokaalilla molemmissa kielissä. En kuitenkaan ymmärrä, miksi Rautawaara valitsi saksankielisen version tästä laulusta. Uransa päätyttyä hän nimenomaan pahoitteli sitä, että myös Sibeliuksen laulut ruotsalaisiin teksteihin tuli laulaa tuolloin Saksassa saksaksi, vaikka vokaalit ja konsonantit muuttuivat ja tekstin ilme muuttui (Räsänen 1983). Oliko Rautawaaralla jo Helsingissä maaliskuussa 1941 ensi kertaa laulua esittäessään tiedossa tai mielessä ulkomaan konserttimahdollisuudet? Ehkä hän piti nimenomaan tämän laulun käännöstä niin toimivana, että se soveltui saksaksi laulettavaksi. Helsingin konsertin jälkeen hän esitti laulua joitakin kertoja Saksassa, Ruotsissa ja Saksan miehittämässä Norjassa vuosina 1941–1942. Myös Sibelius-resitaalissa joulukuussa 1945 hän lauloi sen saksaksi. Ruotsiksi Rautawaara lauloi *Kvarnhjuletia* vasta opuksen 57 kokonaisesityksissä 1950-luvun puolivälissä. Eikö Rautawaaralla ollut tätä ennen aikaa opetella alun perin saksaksi opettelemaansa laulua ruotsiksi? Hänen Suomesta hankitun nuottinsa pääkieli on saksa, mutta teksti on myös ruotsiksi ja englanniksi (Sibelius 1910). On tietysti mahdollista, että hän olisi tämän perusteella ajatellut saksan laulun alkuperäiskieleksi. Tunbridge on todennut, että poliittiset käänteet vaikuttivat selvästi myös lied-ohjelmistoon ja laulajien kielivalintoihin ensimmäisen maailmansodan aikana ja jälkeen. Äidinkielen käytöllä pyrittiin sekä yhteiskunnallisiin että esteettisiin päämääriin. (Tunbridge 2018, 44–52.) *Kvarnhjulet*-laulun tapauksessa tämä on ilmeistä osittain.

Edellä käsitellyn kuvan 6 taulukon laulut päättyivät kahta lukuun ottamatta myös äänitteille. Laulujen *Bollspelet vid Trianon* ja *Kaiutar* äänitteitä ei ole tiedossa. Rautawaara levytti lisäksi laulut *Var det en dröm?*,

Lasse liten, Hennes budskap, Arioso, ”Den judiska flickans sång” sekä ”Les trois soeurs aveugles”. Kolme viimeksi mainittua tallennettiin orkesterin kanssa niin kuin Rautawaara niitä lähinnä esittikin. Konserttitallenteena on säilynyt opuksen 57 kahdeksan laulun esitys Sibeliushjelmistolla 1956. Ilman viimeksi mainittua Rautawaaran Sibeliushjelmistosta on äänitteillä Gronowin diskografiasta koottuna runsas kolmannes, 21 laulua. Yhdeksästä laulusta äänitteitä syntyi useita, piano- ja/tai orkesteriversioina.⁵² (Gronow 1989.)

Muiden laulajien Sibeliushjelmiston laajuus

Kuten artikkelin alussa tuli ilmi, Aulikki Rautawaaran aloittaessa konserttiuransa 1927 Sibeliushjelmisto oli jo lakannut säveltämästä yksinlauluja. Viimeinen yksinlaulu *Narciss* syntyi 1925 (Tiilikainen 2005, XI). Tässä mielessä Rautawaaran suhde Sibeliukseen oli toisenlainen kuin artikkelin johdannossa mainitun Amelie Joachimin ja Johannes Brahmsin välillä. Joachim kantaesitti useita Brahmsin lauluja, ja ensiesitykset palvelivat hänen laulajaprofiliiaan. Yhteistyö ja ystävyys kestivät 33 vuotta. Joachimin Brahms-hjelmisto kasvoi uljaaseen 139 laulun laajuuteen. (Borchard 2001, 271–281.)

Rautawaaralla oli siis käytössään koko Sibeliushjelmistorepertuaari uransa alusta alkaen. Tämä ei nähdäkseni ole kuitenkaan merkittävä peruste sille, että Rautawaaran Sibeliushjelmisto oli selvästi laajempi kuin muiden Sibeliusta paljon esittäneiden Rautawaaraa edeltäneiden tai hänen kanssaan samaan aikaan työskennelleiden laulajien Sibeliushjelmisto. Heidänkin ohjelmistonsa laajeni erityisesti silloin, kun he pitivät yksinomaan Sibeliuksen lauluista koostuvia resitaaleja. Esittelen tunnetuimpien laulajien kantaesittäneiden tai muun selkeän Sibeliushjelmistoon omanneiden Rautawaaran edeltäjien ja ikätoverien Sibeliushjelmiston laajuutta.

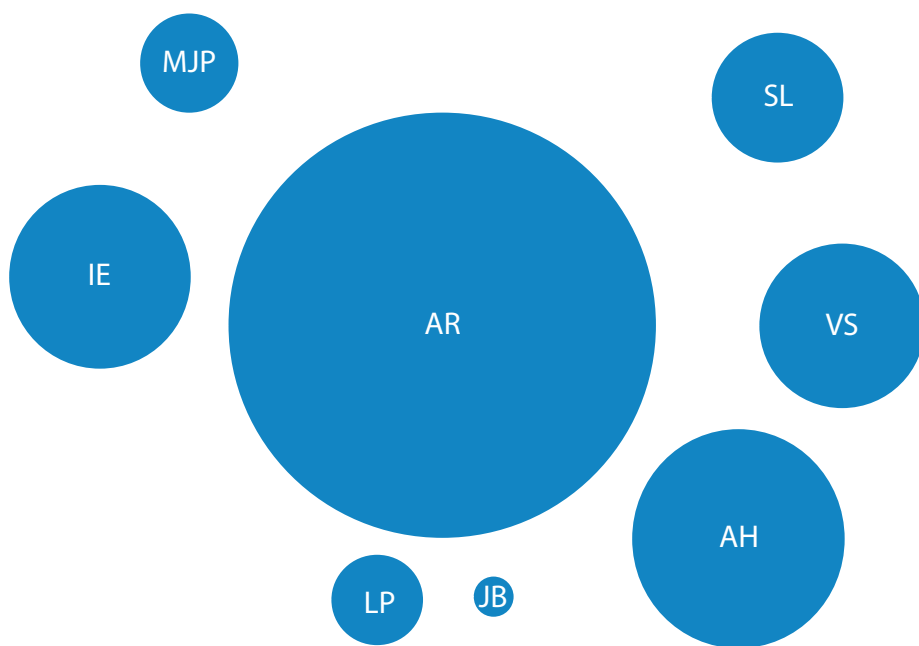
Sibeliuksen lauluja kantaesittäneen sopraano Maikki Järnefelt-Palmgrenin (1871–1929) Sibeliushjelmisto koostui 14 laulusta, jotka sisältyi-

⁵² *Illalle, Svarta rosor, Säv, säv, susa, Demanten på marssnön, Den första kyssen, På verandan vid havet, Les trois soeurs aveugles, Souda, simisorsa ja Hymn to Thai's*. Viimeiset Sibeliushjelmistolevytykset Telefunkenille äänitettiin Tukholmassa helmikuussa 1942. Rautawaara taltioi Sibeliusta Suomessa eri levymerkeille 1944–1952, Englannissa Parlophon-levymerkeille 1948 ja ilmeisesti 1949 sekä Ruotsissa Swedish Society Discofil-merkeille 1955. Vuosien 1955–1957 tallenteet ovat Yleisradion äänityksiä. (Gronow 1989.)

vät laulua *Harpolekaren och hans son* op. 38 nro 4 lukuun ottamatta myös Rautawaaran ohjelmistoon (Koivulehto 1987, 330). Sopraano Aino Ackté ei tietojeni mukaan pitänyt yksinomaan Sibeliuksen lauluista koostuvia resitaaleja, eikä hänen Sibelius-ohjelmistonsa näyttäisi olleen kovinkaan laaja.

Sopraano Ida Ekman (1875–1942) oli Sibeliuksen luottolaulaja, jolle säveltäjä omisti lyyrisiä laulujaan. Ekman piti Sibelius-resitaaleja miehen-
sä pianisti Karl Ekmanin kanssa kahteen otteeseen uransa loppupuolella vuosina 1916 ja 1919. Ekmanin Sibelius-ohjelmisto näyttää koostuneen 25 laulusta (Dahlström 2005, 416, 453, 470; konserttiohjelmat 20.11.1914 ja 6.10.1916). Näistä viisi ei kuulunut Rautawaaran ohjelmistoon.

Mezzosopraano Signe Liljequist piti Sibelius-resitaalin 1920-luvulla. Konsertin ohjelmassa oli 18 laulua, jotka oli ryhmitelty runoilijoiden mukaan. Pianistina oli Liljequistin silloinen aviomies Kosti Vehanen. (Konserttiohjelma 1925–1926.) Kuten artikkelissa on aiemmin tullut esiin, Liljequist toimi Rautawaaran opettajana muutamaan otteeseen. Mezzosopraano Anna Hagelstam (1883–1946) piti useita Sibelius-iltoja 1920- ja 1930-luvuilla Helsingissä ja Turussa. Myös hänen ohjelmistonsa painottui Sibelius-museon arkiston Sibelius-kokoelmaan talletettujen konserttioh-



Kuva 7. Rautawaaran Sibelius-ohjelmiston laajuus muihin laulajiin verrattuna.

jelmien mukaan lyyrisiin numeroihin ja sisälsi 30 laulua, joista seitsemää ei löydy Rautawaaran ohjelmista. (Dahlström 2005, 483; konserttiohjelmat/Anna Hagelstam.)

Väinö Sola (1883–1961) piti ainakin vuonna 1921 Sibeliushjelmien, jonka ohjelmassa oli 16 laulua. Muiden konserttiohjelmien laulut mukaan lukien Solan Sibeliushjelmiston laajuus näyttäisi olleen 23 laulua. Solan ohjelmistossa oli lisäksi Sibeliuksen vapaamuurarilauluja. (Konserttiohjelmat/Väinö Sola.)

Ruotsalaisen tenorin Jussi Björlingin (1911–1960) maineeseen verrattuna on yllättävää, että hänen Sibeliushjelmistonsa rajoittui kuuteen lauluun. Niistä *Jubal* on ainoa harvemmin esitetty. Loput viisi laulua kuuluvat Sibeliuksen laulujen suosituimpiin: *Säv, säv, susa*, *Flickan kom*, *Var det en dröm?*, *Svarta rosor* sekä *Den första kyssen*. (Hastings 2012, 224.)

Lea Piltti (1904–1982) esitti Sibeliusta konserteissa melko usein (konserttiohjelmat/Lea Piltti; Nivanka 1992, passim). Kokonaisen konsertin jälkipuolen Piltti näyttäisi täyttäneen Sibeliuksen lauluilla vasta 1958 Aulikki Rautawaaran jo päätettyä konsertoinnin. Kokiko Piltti, että tällöin konserttiareenoilla oli laajemmin tilaa hänenkin Sibeliushjelmistonsa tulkinnolle? Piltin Sibeliushjelmiston laajuus, noin 13 laulua, on ymmärrettävä siinä mielessä, että hänen koloratuurisopraanollensa laulut soveltuivat vain osin. Esitän edellä mainittujen laulajien Sibeliushjelmiston laajuutta suhteessa Rautawaaran ohjelmiston laajuuteen kuvassa 7.

Flickan kom ja vaihtuvat esiintymistilanteet

Tässä luvussa tarkastelen *Flickan kom* -laulun esitysten avulla Rautawaaran yhteistyökumppaneiden ja konserttitilanteiden moninaisuutta. Koska Rautawaara esitti *Flickan komia* 30 vuoden aikana, laulu tarjoaa kiinnostavan pitkittäisnäkökulman koko uraan ja kansainvälistä uraa tehneen laulajan työn luonteeseen jatkuvasti vaihtuvine yhteistyökumppaneineen ja toimintaympäristöineen. Niin kuin aiemmin tässä artikkelissa kävi ilmi, *Flickan kom* ei kuitenkaan kuulunut Rautawaaran kaikkein eniten esittämien Sibeliuksen laulujen joukkoon, vaikka hän paljon tätä suositua laulua esittikin.

Esitystilanteet vaihtuivat pianosäestyksellisistä resitaaleista levytyksiin, orkesterikonsertteihin ja erilaisiin kutsuvierastilaisuuksiin. Joka kerta oli mukauduttava uusiin yhteistyökumppaneihin ja konserttisalien akustiikkoihin. Myös oma laulukunto saattoi vaihdella terveydentilan, aikataulujen

ja mahdollisen kiertueen tai muun työrupeaman keston mukaan. Laulun esityskieli pysyi ensilevytyistä lukuun ottamatta alkuperäisenä ruotsina.

Kuten todettu, *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* oli ainoa Sibelius-numero ensikonsertissa vuonna 1927 ja myös viimeisen leikekirjassa mainitun esiintymisen ohjelmistoa 1957. *Flickan kom* ei kuulunut Rautawaaran konserttiohjelmiin tasaisesti, vaan ehkä jopa yllättävänkin keskittyneesti uran alkuun ja muutamaan vuoteen toisen maailmansodan päätyttyä. Luettelen tiedossani olevat Rautawaaran esitykset *Flickan kom* -laulusta kuvan 8 taulukossa. Ylimääräisiä numeroita en ole huomionnut.

Pääsääntöisesti Rautawaara esitti *Flickan kom* -laulua pianon säestyksellä. Eri pianisteja oli kuusi, joista Cyril Szalkiewicz ja Jussi Jalas toimivat pianisteina useassa tilanteessa.⁵³ Orkesterin kanssa Rautawaara esitti laulua aiemmin mainitussa Berliinin-levytyksessä 1935, ensimmäisessä Tukholman-konsertissaan joulukuussa 1938 sekä samoin Tukholmassa Suomi-viikon juhlakonsertissa 1948, jolloin oopperan orkesteria johdatti Jussi Jalas (*Svenska Dagbladet* 19.12.1938; konserttiohjelma 5.3.1948). Berliinin-levytyksessä kapellimestarina oli Hans Schmidt-Isserstedt, kuten aiemmin mainittiin, ja ensiesiintymisessä Tukholmassa Lars-Erik Larsson (1908–1986).

Laulun esitykset keskittyivät Suomeen ja Ruotsiin. Konserttitilat vaihtelivat urheiluhalleista kuninkaalliseen oopperaan, joskin varsinaiset konserttitalit muodostivat toki enemmistön. Riihimäellä helmikuussa 1946 konsertti oli lyseolla, Västeråsissa maaliskuussa 1948 Suomi-keräyksen konsertti toteutui urheiluhallissa.

Myös Suomen-kiertueilla konserttitilat saattoivat olla tasoltaan vaihtelevia. *Flickan kom* päättyi kuitenkin vain kerran Suomen-kiertueen ohjelmiin. Alkuvuonna 1945 Rautawaara esitti sen Szalkiewiczin kanssa yhteensä 11 konsertissa. Varkauden Seuratalon konsertin arvioissa kunnollisen konserttitalin puutteeseen kiinnitettiin huomiota: ”Uskaltaisi toivoa pikaista uusintavierailuakin, jos paikkakunnalla todella olisi konserttipaikka, joka edes jossain määrin vastaisi sille asetettavia vaatimuksia” (nimimerkki Ki., *Varkauden Lehti* 10.2.1945). Kiertueella myös yleisön käyttäytymisessä oli kriitikoiden mielestä joskus toivomisen varaa. Kotkalaisen arvostelijan mukaan suuri osa kuulijoista myöhästyi molemmilta puoliajoilta ja häiritsi taiteilijoita ylimääräisissä numeroissa poistumalla jo niiden aikana (K. P., *Etelä-Suomi* 21.2.1945). Yleisö kansoitti konserttipaikat kuitenkin äärimilleen, ja useimmille paikkakunnille järjestettiin toinen konsertti toisella

⁵³ Lisäksi Tauno Hannikainen ensikonsertissa, Stig Ribbing (1904–2002) Linköpingissä, Einari Marvia (1915–1967) Raumalla ja Erik Bergman Helsingissä.

ohjelmalla. Savonlinnassa *Flickan kom* olisi konserttiarvostelun mukaan ehdottomasti haluttu kuulla uudestaan (*Savonlinna* 11.2.1945). Mikkelissä laulu toistettiin (*Mikkelin Sanomat* 16.2.1945). Laulun esitykset tekivät kauttaaltaan vaikutuksen kiertueen kriitikoihin ja yleisöön (*Etelä-Suomen Sanomat* 25.2.1945; *Hämeen kansa* 27.2.1945; *Hämeen Sanomat* 27.2.1945; *Ilkka* 31.1.1945; *Lahti* 25.2.1945; *Vasabladet* 31.1.1945).

Flickan kom soi lied-resitaalien, sinfoniakonserttien ja levytyksen lisäksi siis myös Suomi-viikon tilaisuuksissa Ruotsissa maaliskuussa 1948, tällöin kolmessa kaupungissa, sekä Svenska litteratursällskapet i Finlandin vuosijuhlissa Helsingissä 1957. Sibelius-juhlakonserttien ohjelmassa se oli kerran, Rautawaaran ja Jalaksen ensimmäisen Sibelius-konsertin päätösnumerona joulukuussa 1945 Helsingissä.

Kun *Flickan kom* oli ohjelmassa, se yleensä päätti Sibelius-osaston. Laulun huipennus ja painokas päätös voittavat sekä esittäjän että yleisön puolelleen, minkä vuoksi se sopii päätösnumeroksi hyvin. Pianosäestysellisissä konserteissa Sibelius-osasto sijoittui jälkipuolelle. Poikkeuksena edellä mainitun helmikuun 1945 Suomen kiertueen ensimmäisessä ohjelmassa kolme Sibeliuksen laulua päättivät Purcellin, Brahmsin ja Respighin jälkeen alkupuolen. *Flickan kom* -laulua edelsivät *Demanten på marssnön* ja *Souda, souda, sinisorsa*. Jälkipuoli oli kokonaan kotimainen.⁵⁴

Suurin osa *Flickan kom* -laulun esityksistä sijoittuu vuosiin 1945–1948. Äänellisiä esteitä sen esittämislle ei olisi ollut missään uran vaiheessa. Huippusävel gis^2 on tosin puoli sävelaskelta korkeampi kuin muiden Rautawaaran uransa loppupuolella laulamien samantyyppisten laulujen huippusävel g^2 . Tällaisia ovat ainakin *Hymn to Thais* ja *På verandan vid havet*, joita Rautawaara esitti vielä vuonna 1956. Ero ei mielestäni näissä lauluissa ole ratkaiseva, varsinkin, kun *Flickan kom* joka tapauksessa oli ohjelmistossa vielä 1957. Niin kuin artikkelin alkupuolella totesin, laulun fraasit tempaavat esittäjän yleensä mukaansa, jolloin korkea sävel voi olla helpompi toteuttaa kuin jonkin toisen laulun puolisävelaskelta matalampi huipennus. Esimerkiksi vahvan basson sisältävä orkestraalinen säestys, nousun sopiva vauhti, riittävät hengitystauot ja kohotahti avoimella vokaalilla auttavat tässä laulajaa. Kuitenkin esimerkiksi laulun vahva päätös erityisesti sopraanolle matalalla alueella gis^1 – cis^1 on voinut tuottaa hankaluuksia, vaikka Rautawaaralla vankka keskiala olikin.⁵⁵

Rautawaaran ohjelmistoa laulamalla voi todeta, että *Flickan kom* -lauluun verrattavia vokaalisia ominaisuuksia edellyttää Rautawaaran muus-

⁵⁴ Säveltäjänimänä Kuula, Ilmari Hannikainen ja Madetoja.

⁵⁵ Kiitokset sopraano, laulunopettaja Eeva Tenkaselle laulun toteuttamista koskevista kommentteista.

Aika	Kaupunki	Konserttitila	Tilaisuus/ järjestäjä	Pianisti/ Kapellimestari	Orkesteri
19.2.1927	Helsinki	Helsingin yliopiston juhlasali	Ensikonsertti/ Fazer Konserttitoi- misto	Tauno Hannikainen	
29.11.1934	Berliini	Bechstein-sali	Saksalais-suoma- lainen konsertti	Michael Raucheisen	
1935	Berliini		Levytyt	Hans Schmidt- Isserstedt	Berliinin filharmonikot
16.10.1938	Hampuri	Hampurin radio?	Radion kansan- konserttien sarja ”Die Nordische Brücke” -viikolla/ Nordische Gesell- schaft	Johannes Röder	Hampurin radio-orkesteri
15.12.1938	Tukholma		Ensimmäinen Ruotsin konsertti	Lars-Erik Larsson	Tukholman radio-orkesteri
30.1.1945	Vaasa			Cyril Szalkiewicz	
1.– 26.2.1945	Oulu, Kokkola, Joensuu, Varkaus, Savonlinna, Kuopio, Mikkeli, Lappeenranta, Lahti		Kiertueohjelma I x 10	Cyril Szalkiewicz	
25.4.1945	Linköping	Wallenberg- sali		Stig Ribbing	
2.12.1945	Helsinki	Konservato- rion konsert- tisali	Sibelius-resitaali I /Fazer	Jussi Jalas	
25.1.1945	Tammisaari			Cyril Szalkiewicz	
21.2.1946	Riihimäki	Riihimäen lyseo		Jussi Jalas	
4.4.1946	Turku	Akatemiatalo		Cyril Szalkiewicz	
3.12.1946	Rauma			Einari Marvia	
2.3.1948	Vesterås	Urheiluhalli	Suomi-viikko	Jussi Jalas	
5.3.1948	Tukholma	Kuninkaallisen teatteri	Suomi-viikon juh- lanäytös	Jussi Jalas	Kuninkaallinen hoviorkesteri
8.3.1948	Göteborg	Konserttitalo	Suomi-viikko	Jussi Jalas	
5.2.1957	Helsinki	Helsingin yliopiston juhlasali	Vuosijuhla/ Svenska litteratur- sällskapet i Finland	Erik Bergman	

*Kuva 8. Rautawaaran tiedossa olevat esitykset Flickan kom -laulusta. Ylimä-
räisiä numeroita ei ole huomioitu.*

ta ohjelmistosta esimerkiksi Gösta Nystroemin Rautawaaralle omistama laulu *Brunnen*⁵⁶ tai Ottorino Respighin *Nebbie*⁵⁷. Ohjelmisto painottui 1950-luvulla kuitenkin keskialan tai jopa matalaan ohjelmistoon. Esimerkiksi Sibeliuksen lauluista lyyriset *Säv, säv, susa* (ambitus b–g²) ja *Var det en dröm?* (h–gis²) jäivät ohjelmista pois 1950-luvun alkuvuosina, dramaattinen *Svarta rosor* (c¹–gis²) vuonna 1950, linjakas *Arioso* (h–a²) ja kiihkeä *Aus banger Brust* (cis¹–fis²) 1940-luvun viimeisinä vuosina.

Johtopäätökset

Kuten edellä esitellystä Jussi Björling -esimerkistä käy ilmi, Sibeliuksen esityksillään mainetta niittäneen laulajan ohjelmisto saattaa olla suppea. Ylipäänsä laulajien esittämä Sibeliuksen ohjelmisto rajoittuu useimmiten enintään noin 15 lauluun Sibeliuksen runsaasta sadasta laulusta. Olisi ollut mahdollista, että myös Aulikki Rautawaaran Sibeliuksen ohjelmisto olisi ollut suppea ja keskittynyt kaikkien tunnetuimpiin lauluihin. Tämän tutkimuksen perusteella voi todeta, että näin ei ollut. Jos etabloitunutta asemaa tietyn säveltäjän musiikin esittäjänä voi perustella ohjelmiston laajuudella, Rautawaara on maineensa ansainnut.

Eniten Rautawaarakin toki esitti tunnetuimpia lauluja. Hänen ohjelmistonsa sisälsi kuitenkin myös harvoin kuultuja lauluja, mihin tiiviillä yhteistyöllä Sibeliuksen vävyn Jussi Jalaksen kanssa todennäköisesti oli vaikutusta. Toinen merkittävä henkilö Sibeliuksen lähipiiristä oli lanko Armas Järnefelt, jonka lauluja Rautawaara esitti suomalaisista säveltäjistä Sibeliuksen jälkeen eniten ja jonka johtamissa konserteissa hän esiintyi. Sibeliuksen musiikki merkitsi Rautawaaralle lapsesta saakka hänen omien sanojensa mukaan ”oikeastaan kaikkea” (Ikonen 1983). Oli kyseessä haastatteluissa heitetty huudahdus tai ei, uskon, että Rautawaaralle oli hyvin merkityksellistä, että hän sai Sibeliuksen ohjelmistoonsa itselleen omistetun *Hymn to Thais* -laulun syksyllä 1945.

Rautawaaran Sibeliuksen ohjelmisto ei laajentunut mitenkään tasaisen lineaarisesti vaan vaihtelevalla intensiteetillä, mutta kuitenkin koko 30 vuoden konserttiuran ajan. Syksy 1945 ja Sibeliuksen 80-vuotisjuhlinta tuolloin merkitsi ohjelmiston poikkeuksellista laajenemista. Osaa näissä konserteissa esitetystä uudesta ohjelmistosta Rautawaara ei esittänyt tietävästi koskaan muulloin. On kiinnostavaa, että Rautawaara konsert-

⁵⁶ Ohjelmistossa 1951–1952, ambitus a–g².

⁵⁷ Ohjelmistossa 1941–1952, ambitus dis¹–gis².

tiuransa viimeisinä vuosina opetteli uuden kokonaisen kahdeksan laulun Sibeliuksen opuksen 57. Vain *Kvarnhjulet* tästä opuksesta oli ollut aiemmin ohjelmistossa – tosin saksaksi. Kansainvälisen uran viimeisiä esiintymisiä oli Sibelius-viikkojen konsertti, jossa Rautawaara lauloi opuksen 57 lisäksi ohjelmistonsa modernistisinta ilmaisua edustavan Erik Bergmanin Rautawaaralle omistaman laulusarjan *Med dig*.

Ohjelmistossa pisimpään pysynyt *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* ei päätenyt konserttiohjelmiin sotavuosina. Syytä tähän voi vain arvailla. Äänellisiä perusteluja tähän ei nähdäkseni ole. Rautawaaran ohjelmistossa oli tuolloin runsaasti saman tyyppisiä äänellisiä kvaliteetteja edellyttäviä lauluja. Sekä äänellisten edellytysten että suosion puolesta *Flickan kom* -laulua voisi verrata *Svarta rosor* -lauluun, jota Rautawaara esitti jatkuvasti myös sotavuosina. Ehkä *Flickan kom* jäi Sibelius-ohjelmiston ensimmäisenä uuden karttuvan ohjelmiston jalkoihin.

Ohjelmiston laajuuden lisäksi myös se, että Rautawaara todella esitti Sibeliusta lähes kaikissa konserteissaan, paaluttaa hänen asemaansa Sibelius-laulajana. Sibelius-ohjelmisto sopi Rautawaaran äänelle. Sibelius-ohjelmisto tarjosi ulkomailla mahdollisuuden erottautua sekä rakentaa ja esitellä suomalaista identiteettiä. Kotimaassa se oli väylä luoda yhteys sota- ja pula-ajan kurittaman yleisön kanssa ja vahvistaa kansallistunnetta.

Lähteet

Arkistolähteet

- Fazer Konserttitoimiston arkisto, Helsinki.
 - Konserttiohjelmia 1909–1917
 - Konserttiohjelmia 1938–1949
- Preussischer Kulturbesitz, Berlin.
 - Digitale Sammlungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung
 - Konzertführer Berlin–Brandenburg 1920–2012
 - Führer durch die Konzertsäle Berlins 1937–1938 18 (28). Tarkistettu 26.4.2020. http://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/775084921-18/285/LOG_0116/#
- Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.
 - Konserttiohjelmia 1903–1927, 1936–1945 (ei 1939–1940 eikä 1941–1942)
 - SIBA 6/51
- Sibelius-museon arkisto, Turku.
 - Aulikki Rautawaaran kokoelma, Sibelius-museo, talletus. (Turku)
 - Leikekirjat:*
 - Sanomalehtileikkauksia I 1918–1939
 - Tidningsurklipp II 1939–1942

Tidningsurklipp III 1942–1944

Tidningsurklipp IV 1944–1947

Tidningsurklipp V 1947–1950

VI: Kritik 9 maj 1950–20 okt 1954

VII: Kritik 20 okt 1954 till –

(VIII) Intervjuer och kåserier. Utrikes och Finland 26/VII(?) 1934–15/IV 1942 Aulikki Rautawaara

(IX) Intervjuer och kåserier 15/IV 1942–18/XII 1948

(X) Kåserier och intervjuer 26 aug 1949–1954

Nuotit:

Sibelius, Jean. 1910. *Das Mühlrad*. Berlin: Robert Lienau.

Sibelius, Jean. [1902/03]. *Sydälestäni rakastan*. Käsini kirjoitettu ajoittamaton kopia laulutekstillä.

Konserttiohjelmat

Ida Ekman

Anna Hagelstam

Signe Liljequist

Lea Piltti

Aulikki Rautawaara

Väinö Sola

Sibelius Program Finland 1920–1941

Anna Hagelstam

Signe Liljequist

Lea Piltti

Väinö Sola

Yleisradion arkisto, Helsinki.

Ikonen, Lauri, toim. 1983. *Aulikki Rautawaara*. Televisio-ohjelma, ensilähetys 27.12.1983. Tarkistettu 10.8.2020 <https://areena.yle.fi/1-50186832>.

Räsänen, Auli, toim. 1982. *Muistellessa. Aulikki Rautawaara*. Radio-ohjelma, ensilähetys 5.9.1982.

Räsänen, Auli, toim. 1983. *Aulikki Rautawaara. Laulajan työ*. Radio-ohjelma, ensilähetys 1.1.1983.

Similä, Markus, toim. 1966. Materiaalinauha radio-ohjelmaan *Kulttuurikuvia – Aulikki Rautawaara kertoo Sibeliuksesta ja Mannerheimista*. Äänityspäivä 18.10.1965.

Nuotit

Hannikainen, Väinö. 1927. *Myöhään*. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.

Nystroem, Gösta 1949. *Brunnen*. Stockholm: Nordiska musikförlaget.

Respighi, Ottorino 1968. *Nebbie*. Bologna: Edizioni Bongiovanni-Bologna.

Sibelius, Jean 1998. *Solo Songs with Piano Vol. 2*. (Jean Sibelius Works VIII/2), toim. Jukka Tiilikainen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Sibelius, Jean 2000. *Solo Songs with Piano Vol. 3*. (Jean Sibelius Works VIII/3), toim. Jukka Tiilikainen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Sibelius, Jean 2003. *Works for Voice and Orchestra Vol. 1*. (Jean Sibelius Works VIII/1), toim. Jukka Tiilikainen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Sibelius, Jean 2005. *Solo Songs with Piano Vol. 4*. (Jean Sibelius Works VIII/4), toim. Jukka Tiilikainen. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lehdet

Aamulehti	Lahti
Ajan Suunta	Lunds Dagblad
Berliner Zeitung	Mikkelin Sanomat
Etelä-Suomen Sanomat	Måndasrevyn
Etelä-Suomi	NSZ Rheinfront
Evening News	Ny Tid
Glasgow Herald	Pommersche Zeitung
Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning	Savonlinna
Göteborgs Morgonpost	Scotsman
Göteborgs Posten	Skånska Socialdemokraten
Hamburger Fremdenblatt	Stettiner General Anzeiger
Hamburger Tageblatt	Suomen Musiikkilehti
Hamburg Nachrichten	Suomen Sosialidemokraatti
Helsingborgs-Posten Skåne-Halland	Svenska Pressen
Helsingin Sanomat	Times
Hufvudstadsbladet	Uusi Suomi
Hämeen Kansa	Vasabladet
Hämeen Sanomat	Völkischer Beobachter
Ilkka	Warkauden Lehti
Iltalehti	Wiener Tag
Kirkkomusiikkilehti	Ylioppilaslehti
	Åbo Underrättelser

Kirjallisuus ja äänitteet

Adams, Byron. 2011. "Thor's Hammer": Sibelius and British Music Critics, 1905–1957". Teoksessa *Jean Sibelius and His World*, toim. Daniel M. Grimley ja Daniel M. M. Grimley, 120–146. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Borchard, Beatrix. 2001. "Amalie Joachim und die gesungene Geschichte des deutschen Liedes". *Archiv für Musikwissenschaft*, 58 (4): 265–299.

Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2013. "Operasångerskan Emmy Achté som ikon för den finsk-nationella rörelsen". *Musiikki* 43 (3–4): 5–28.

Cowgill, Rachel ja Hilary Poriss, toim. 2012. *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Dahlström, Fabian. 2003. *Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Dahlström, Fabian, toim. 2005. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Gleißner, Ruth Maria. 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum: Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Berlin: Lang.

Gray, Laura. 1996. "Sibelius and England". Teoksessa *The Sibelius Companion*, toim. Glenda Dawn Goss, 281–295. Westport, CT: Greenwood Press.

Gronow, Pekka. 1989. "Aulikki Rautawaara – Discography". *Finnish Music Quarterly* (4): 52–58.

- Hakosalo, Heini, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen, toim. 2014. *Historiallinen elämä: biografia ja historiantutkimus*. Helsinki: SKS.
- Hastings, Stephen. 2012. *The Björling Sound: A Recorded Legacy*. New York, NY: University of Rochester Press.
- Hiedanniemi, Britta. 1980. *Kulttuuriin verhottua politiikkaa: kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.
- Hirvensalo, Eeva. 2008. "Aulikki Rautawaara (1906–1990)". *Kansallisbiografia*. Tarkistettu 8.4.2020. <https://kansallisbiografia-fi.czproxy.uniarts.fi/kansallisbiografia/henkilo/1511>
- Huttunen, Matti. 2002. "Suomalaisen esittävän taiteen historia". Teoksessa *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*, toim. Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila ja Katri Maasalo, 303–440. Helsinki: WSOY.
- Hyytiä, Osmo. 2012. *Suomi ja Hillerin Saksa 1933–1939*. Helsinki: Minerva.
- Jokisipilä, Markku ja Janne Könönen. 2013. *Kolmannen valtakunnan vieraat: Suomi Hillerin Saksan vaikutuspiirissä 1933–1944*. Helsinki: Otava.
- Jyrkiäinen, Reijo. 1993. "Julkiset konsertit 1932–1982". Teoksessa *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*, toim. Einari Marvia ja Matti Vainio, 669–776. Helsinki: WSOY.
- Kalela, Jorma. 2018. "Teoriattomuus historiantutkimuksen yhteiskuntasuhteessa". Teoksessa *Menneisyyden rakentajat: teorit historiankirjoituksessa*, toim. Matti O. Hannikainen, Mirka Danielsbacka ja Tuomas Tepora, 20–45. Helsinki: Gaudeamus.
- Karantonis, Pamela, Francesca Planica, Anne Sivuoja-Kauppala ja Pieter Verstraete, toim. 2014. *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*. Burlington, VT: Ashgate.
- Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kinnunen, Tiina. 2014. "'Taistelevat sisaret': kaksoiselämäkerta Ellen Keystä ja Alexandra Gripenbergistä eurooppalaisina feministeinä". Teoksessa *Historiallinen elämä: biografia ja historiantutkimus*, toim. Heini Hakosalo, Seija Jalagin, Marianne Junila ja Heidi Kurvinen, 205–222. Helsinki: SKS.
- Koivulehto, Marja-Liisa. 1987. *Maikki Järnefelt-Palmgren: laulajattaren elämää*. Helsinki: WSOY.
- Kuparinen, Eero. 2008. *Antisemitismin musta kirja: juutalaisvainojen pitkä historia*. Jyväskylä: Atena.
- Kurkela, Vesa. 2017. "Suomen synty musiikkikulttuurissa: orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1910". *Musiikki* 47 (1–2): 41–85.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2006. *Kirjoittaen maailmassa: Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: SKS.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2012. "Samastumisia ja etääntymisiä: elämäkerta historiantutkimuksen kysymyksenä". Teoksessa *Tulkinnan polkuja: kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*, toim. Asko Nivala ja Rami Mähkä, 25–48. Turku: Turun yliopisto.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2017. *Toisten elämät: kirjoituksia elämäkertoista*. Vantaa: Avain.
- Levas, Santeri. 1960. *Järvenpään mestari*. Helsinki: WSOY.
- Levi, Erik. 2001. *Music in the Third Reich*. London: Palgrave.
- Meinander, Henrik. 2012. *Tasavallan tiellä: Suomi kansalaissodasta 2010-luvulle*. Suom. Paula Autio. Helsinki: Schildts & Söderströms.
- Murtomäki, Veijo. 2011. "Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa". *Musiikki* 41 (3–4): 5–68.
- Mäkelä, Tomi. 2007. *Jean Sibelius: Poesie in der Luft*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Nivanka, Leena. 1992. *Lea Pillti*. Helsinki: WSOY.

Poriss, Hilary. 2017. "Pauline Viardot, on rivalry". Teoksessa *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries*, toim. Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager, 15–42. Helsinki: University of the Arts Helsinki. Tarkistettu 3.8.2020. <https://hdl.handle.net/10138/229833>

Posing, Birgitte. 2017. "How does one relate a complex life? Reflections on a polyphonic portrait of the minister and intellectual Bodil Koch (1903–1973)". Teoksessa *Biography, Gender and History: Nordic Perspectives*, toim. Erla Hulda Halldórsdóttir, Tiina Kinnunen, Maarit Leskelä-Kärki ja Birgitte Posing, 37–60. Turku: Turun yliopisto. Tarkistettu 3.8.2020. <https://www.utupub.fi/handle/10024/130972>

Pulkkis, Anna. 2014. *Alternatives to Monotony in Jean Sibelius's Solo Songs*. Väitöskirja, Sibelius-Akatemia. Tarkistettu 3.8.2020. <https://hdl.handle.net/10138/234858>

Rautavaara, Sini. 1988. "Sibeliuksen 'Svarta rosor' -laulun viisi tulkintaa". *Synteesi* (1–2): 86–88.

Rautavaara, Sini. 1989. "Die Rautavaara – the Countess". *Finnish Music Quarterly* (2): 40–48.

Rautavaara, Aulikki. *Aulikki Rautavaara: Telefunken Recordings 1934–1938*. Finlandia Records. 588152, 1992. CD.

Rautavaara, Pentti. 1958. "Pentti Rautavaara". Teoksessa *Suomalaisia musiikin taitajia*, toim. Maire Pulkkinen, 842–849. Helsinki: Fazerin musiikkikauppa.

Rutherford, Susan. 2006. *The Prima Donna and Opera 1815–1930*. New York, NY: Cambridge University Press.

Sirén, Vesa. 2012. *Aina poltti sikaria: Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.

Steinweis, Alan E. 2009. *Kristallnacht 1938*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Tiilikainen, Jukka [ajoittamaton]. "Yksinlaulut ja sovitukset lauluäänelle ja pianolle". *Jean Sibelius* -verkkosivusto. Tarkistettu 8.4.2020. <http://www.sibelius.fi/suomi/musiikki/laulut.htm>

Tiilikainen, Jukka. 2005. "Introduction". Teoksessa *Jean Sibelius Works. Works for Solo Voice Vol. 4*, toim. Jukka Tiilikainen, VII–XIII. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Toivakka, Svetlana 2015. *Alma Fohström: kansainvälinen primadonna*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Tunbridge, Laura. 2018. *Singing in the Age of Anxiety: Lieder Performances in New York and London between the World Wars*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Tägil, Ingela ja Martin Knust. 2015. "The Careers of Jenny Lind and Wilhelmine Schröder-Devrient: A Comparison". Teoksessa *Begegnung – Vermittlung – Innovation: Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts*, toim. Melanie von Goldbeck ja Christine Hoppe, 85–132. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen. Tarkistettu 3.8.2020. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32469>

Valtiala, Nalle. 2012. "Elmer Diktonius". Kirjailijatietokanta *Elmer*. Tarkistettu 13.5.2020. <https://elmerinfo.net/fi/kirjailijat/5-Diktonius-Elmer.html>

Weber, William. 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York, NY: Cambridge University Press.

Sasha Mäkilä

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

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

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

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

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

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

Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen risteyksessä

Sasha Mäkilä
.....

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

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

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

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

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

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

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

Materiaalit ja metodit

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

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

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

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



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

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

Leevi Madetojan sinfoniat

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

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

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

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

Ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteiden tarkastelua

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

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

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

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

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

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

(d. = 78)

Allargo

Fl. I
Fl. II
Oboe
Cl. in B
2 Bassoon
3 Trombone
3 Trumpet
Timpani

(d. = 78)

Allargo

Viol. I
Viol. II
Viola
Celli
K.B.

F.M. 2702

2935

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

Kuva 3: Saman sinfonian myöhempi käsikirjoituskopio vuodelta 1943.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ensimmäisen sinfonian äänitteiden vertailua

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arvo Volmerin ja Petri Sakarin haastattelut

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

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

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

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

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

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

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

Johtopäätökset ja jatkotutkimus Madetojan sinfonioiden parissa

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

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

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

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

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

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

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

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

Lähteet

Äänitteet

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

Nuottimateriaalit

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

Kirjallisuus

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

Riikka Siltanen

”För gedigen musik” – Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana

- *FT, TM, Musiikkipedagogi (YAMK) Riikka Siltanen (riikka.siltanen@helsinki.fi) väitteli Helsingin yliopiston humanistisessa tiedekunnassa musiikkitieteen oppiaineesta 10.6.2020 väitöskirjallaan ”För gedigen musik” – Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana (sähköisessä muodossa saatavilla osoitteessa <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-6154-3>). Vastaväittäjänä toimi Sibelius-Akatemian emeritusprofessori Matti Huttunen ja kustoksena teatteritieteen professori Hanna Korsberg.*

*“For Proper Music” – Richard Faltin and his Establishing Art Music
Life in Finland*

In her *lectio praecursoria*, Riikka Siltanen sheds light on the wide-ranging activities of the organist, conductor, composer and university music teacher Richard Faltin (1835–1918) in Vyborg and in Helsinki. She argues for the fundamental impact of this well-educated and industrious German immigrant on the country’s music culture and musical infrastructure.

The dissertation focuses on Faltin’s role as a nurturer of the first generation of musicians in Finland and as a supporter of their professional musical identity, as well as on the contribution of his extraordinarily large international network in creating the structure and models of Finnish musical institutes, such as music schools, orchestras, choirs, and opera houses.

”För gedigen musik” – Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana

Riikka Siltanen
.....

Nykyisessä kustannustehokkuutta arvostavassa yhteiskunnassamme moni saattaa kysyä, mitä järkeä on tehdä musiikkitieteellistä tutkimusta? Ketä se kiinnostaa ja ketä se hyödyttää? Mitä merkitystä on humanistisella tutkimuksella ja kaiken maailman dosenteilla?

Yhteiskunnallinen hyvinvointi on usein helpompi ymmärtää numeroiden ja kaavioiden kuin humanististen ja filosofisten ideologioiden lopputulemaksi. Hyvinvoinnin määrittäminen vain mitattavien faktojen ja talouden pohjalta on kuitenkin liian kapea-alaista ja edistää sellaista arvomaailmaa, jossa hyvinvointi kääntyy lopulta itseään vastaan. Laaja-alaista ja kestävää hyvinvointia edistävä yhteiskunta rakentuu sekä taloudellisten että humanististen ja inhimillisten arvojen tasapainosta.

Musiikkitieteellisen tutkimuksen kohde on musiikki eri muodoissaan ja merkityksissään. Musiikin merkitystä ihmisen kokonaisvaltaiselle hyvinvoinnille ei kai nykypäivänä enää kiistä kukaan. Eri alojen tutkijat ympäri maailmaa ovat julkaisseet lukuisia tutkimuksia musiikin positiivisesta vaikutuksesta ihmisen niin fyysiseen kuin psyykkiseen hyvinvointiin. Tämän seurauksena monet osaavat helposti nimetä kuorolaulun tai soittoharrastuksen kehittäväksi harrastukseksi, vaikka ei niitä itse harrastaisikaan. Musiikin hyvää tekevä vaikutus arvioidaan jopa niin suureksi, että raskaana olevat naiset osallistuvat musiikkiopistoissa kursseille, jotka on suunnattu vatsassa oleville, vielä syntymättömille vauvoille. Musiikilla on merkitystä ja se on erottamaton osa jokapäiväistä elämäämme.

Arkeologiset löydöt paljastavat, että erilaisten äänten ja rytmien tuottamiseksi on kehitetty välineitä – soittimia – jo noin 40 000 vuotta sitten. Tarve musiikilliseen ilmaisuun on mysteeri, joka liittyy ihmislajiin sen varhaisista kehitysvaiheista saakka. Musiikkia sanotaan usein maailman vanhimmaksi kieleksi, ja monet tutkijat pitävät lajimme kohoamista hallitsevaan rooliin maapallolla sen seurauksena, että ihminen oppi puhumaan. Äänentuottoon perustuva puhuttu tai laulettu kieli tekee ihmisen ylivoimaiseksi monimutkaisten merkitysjärjestelmien välittäjänä ja taitajana.

Musiikillisen ilmaisun ja *musiikki*-käsitteen määrittely ja ymmärtäminen on muuttunut aikojen saatossa osana laajempaa kulttuurista kehitystä. Musiikinhistoriantutkija voi löytää yleisiä, eri aikakausia ja vuosisatoja leimaavia ominaispiirteitä, mutta lopultakin musiikin määritelmiä on yhtä paljon kuin on määrittelijöitä. Arkisesti puhuessamme määrittelemme musiikin usein musiikkimakumme mukaisesti ja puhumme hyvästä tai huonosta musiikista. Sinfoniamusiikista pitävä saattaa kokea ison orkesterin olevan keskeinen laadullinen elementti musiikillisessa ilmaisussa siinä, missä heavymusiikista pitävän korva vaatii sähköistettyjen soittimien tuottaman äänimaailman voidakseen kokea sellaista, minkä hän määrittelee musiikiksi.

Omassa tutkimuksessani keskityin 1800-luvun pohjoiseurooppalaisiin musiikkivirtauksiin ja ennen kaikkea suomalaisen taidemusiikkikulttuurin kehittymiseen. Vaikka kansanmusiikilla oli vahva jalansija Suomessa jo 1800-luvulla, suomalaissyntyisiä säveltäjiä ei ennen vuosisadan loppua ollut montakaan. Suomalainen musiikkielämä rakentui pitkälti ulkomaisten musiikkitoimijoiden ja toimintamallien varaan. Vuosisadan jälkipuolelle saakka musiikilliset kuten monet yhteiskunnallisetkin ideologiat ja vaikutteet saapuivat Suomeen suurelta osin Saksasta. Saksassa syntyneellä ja opiskelleella Richard Faltinilla, joka sittemmin toimi Suomessa säveltäjänä, urkurina, kapellimestarina ja musiikkipedagogina, oli keskeinen rooli suomalaisen taidemusiikkikulttuurin kehittämisesä ja ammattimaistamisessa 1850-luvulta aina 1900-luvun alkupuolelle saakka.

Väitöskirjani tutkimustehtävä on ollut valottaa Richard Faltinin musiikillisen toiminnan vaikutuksia suomalaisen musiikkielämän muotoutumiseen tarkastelemalla sekä hänen omia musiikillisia pyrkimyksiään ja motiiveitaan, että hänen vaikutustaan ensimmäisen Suomessa syntyneen ammattimuusikkosukupolven kasvattajana ja ammatti-identiteetin tukijana. Metodisesti olen lähestynyt tutkimustehtävää musiikinhistoriallisesta ja kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta, jossa Faltinin toiminta on nähty osana Suomen laajempaa historiallista ja yhteiskuntapoliittista kehitystä. Faltinin musiikillisen toiminnan reunaehdoista 1800-luvun jälkipuolen Suomessa olivat muun muassa Suomen asema Venäjän keisarikunnan suuriruhtinaskuntana, maan sisäiset kieli- ja kulttuuripoliittiset ristiriidat suomen- ja ruotsinkielisen väestön välillä sekä nationalismien yleinen nousu Euroopassa. Nämä tekijät vaikuttivat voimakkaasti Faltinin toimintamahdollisuuksiin.

Tutkimukseni koostuu neljästä artikkelista sekä laajasta yhteenvedo-osasta. Ensimmäisessä artikkelissani olen esitellyt Richard Faltinin

toimintaa Viipurissa, jonne hän muutti vuonna 1856 valmistuttuaan Leipzigin konservatoriosta. Faltinin monipuolinen toiminta Viipurin saksalaisen poikakoulun musiikinopettajana sekä kaupungin musiikkielämän aktivoijana loi monille suomalaisille musiikin harrastajille uusia toimintamahdollisuuksia ja suuntaa kohti musiikkielämän ammattimaistumista. Artikkelini korjaa useissa aiemmissä tutkimuksissa esitettyä käsitystä Viipurista kosmopoliittisena kaupunkina, jossa eri kielisiä ja kansallisuuksia edustavat ihmiset elivät rinnakkain rauhanomaisessa monikulttuurisuuden kehossa. Löytämäni lähdeaineiston perusteella on nähtävissä, että Suomessa 1800-luvun alkupuolelta saakka vahvistuneet kieliriidat suomen- ja ruotsinkielisen väestön välillä aiheuttivat merkittävää haittaa ja hidastetta Faltinin musiikilliselle toiminnalle Viipurissa jo 1850-luvulta alkaen. Myös saksaa ja venäjää äidinkielenään puhuvien osuus Viipurissa oli tuolloin merkittävä, eikä eri kansallisuuksien välinen yhteiselo ollut aina saumatonta – esimerkiksi Faltinin järjestämiä sinfoniakonsertteja boikotoitiin, koska hän oli ottanut orkesteriinsa soittajia venäläisestä sotilassoittokunnasta. Faltin avioitui Viipurissa suomalaisen Olga Holstiuksen kanssa vuonna 1863 ja Suomesta tuli hänen toinen kotimaansa. Kuusi vuotta myöhemmin Faltin muutti perheineen Helsinkiin, jossa hän asui kuolemaansa vuoteen 1918 saakka.

Toisessa artikkelissani olen tutkinut Faltinin roolia 1870-luvulla toimineessa Suomen ensimmäisessä oopperalaitoksessa, Suomalaisessa Oopperassa. Aiempi musiikinhistoriankirjoitus ei ole tuonut esiin Faltinin merkitystä Suomalaisen Oopperan ja laajemmin myös Suomen ammattimaisen näyttämötaiteen syntymiselle. 1870-luvun alussa perustetut Suomalainen Teatteri ja Suomalainen Ooppera rakentuivat vuonna 1869 perustetun Suomalaisen Seuran aloittamalle toiminnalle. Faltinilla oli keskeinen rooli seuran musiikillisella sektorilla sen perustamisesta lähtien ja hänen johdolla muun muassa esitettiin Suomen ensimmäinen suomen kielellä esitetty oopperateos syksyllä 1870. Tämän toiminnan seurauksena syntyi ajatus pysyvästä ja ammatillisesta näyttämötoiminnasta, joka sitten konkretisoitui Suomalaisen Teatterin ja Oopperan perustamisena vuosina 1872 ja 1873. Faltin johti viiden ja puolen vuoden ajan toimineen oopperalaitoksen kapellimestarina noin 130 esitystä ja toi ensi-iltaan yli 10 teosta.

Kolmannessa artikkelissani olen tarkastellut Faltinin musiikkiestetiikkaa ja hänen suhdettaan Richard Wagneriin ja tämän musiikkiin. Saksalainen Wagner oli 1840-luvulla syntyneen uussaksalaisen musiikkityylin tunnetuimpia edustajia, jonka sävellykset ja taidekäsitys vaikuttivat laajasti eurooppalaisen taidemusiikkikulttuurin muotoutumiseen, myös

Suomessa. Faltin tapasi Wagnerin ensimmäisen kerran henkilökohtaisesti vuonna 1861 ja edisti uuden musiikkisuuntauksen leviämistä Suomeen esittämällä tämän musiikkia 1860-luvulta lähtien muun muassa kapellimestarina, pianistina, urkurina ja kuoronjohtajana. Lisäksi Faltin toimi kansainvälisen Richard Wagner-yhdistyksen Suomen edustajana yli 40 vuoden ajan, vuodesta 1876 ensimmäisen maailmasodan alkuun saakka.

Neljännessä artikkelissani olen valottanut Faltinin toimintaa Helsingin yliopiston musiikinopettajana sekä hänen vaikutustaan ensimmäisen Suomessa syntyneen ammattimuusikkosukupolven kasvattamisessa. Musiikinopettajan virka tarkoitti kaupungin johtavan musiikkiauktoriteetin asemaa ja sisälsi pedagogisen tehtävien lisäksi muun muassa vastuun kansallisten juhlatilaisuuksien järjestämisestä sekä Venäjän keisarihuoneen musiikillisesta palvelemisesta. Faltinin laaja-alainen opetustyö ei rajoittunut vain suomalaisten opiskelijoiden soittotaidon lisäämiseen, vaan hänen laajat kansainväliset yhteytensä myös laajensivat tietoutta Suomen ulkopuolisesta musiikkikulttuurista ja edesauttoivat lukuisten opiskelijoiden ulkomaisia opiskelumahdollisuuksia. Faltinin sittemmin tunnettuja oppilaita olivat muun muassa Martin Wegelius, Robert Kajanus, Jean Sibelius ja Ilmari Krohn, joista kaikista tuli merkittäviä suomalaisen musiikkielämän rakentajia. Faltinin Euroopasta mukanaan tuomat vaikutteet olivat keskeisessä asemassa luotaessa toimintamalleja suomalaisille kuoro-, orkesteri-, ooppera- sekä musiikkioppilaitoksille 1800-luvun jälkipuolella. Yksi artikkelini keskeisistä tuloksista on muun muassa oikaista tähänastisessa musiikinhistoriallisessa tutkimuksessa lähes kanonisesti ilmaistu käsitys Martin Wegeliuksesta Helsingin Musiikkiopiston, nykyisen Taideyliopiston Sibelius-Akatemian, perustajana. Wegelius näytteli merkittävää roolia vuonna 1882 toimintansa aloittaneen musiikkiopiston yhtenä perustajajäsenenä ja ennen kaikkea sen johtajana, mutta Faltinin ammatillisen kokemuksen ja toiminnan myötävaikutuksella sekä musiikinesteettisillä näkemyksillä oli uusimman tutkimustiedon valossa opiston perustamisessa huomattavasti suurempi osuus kuin aiemmin on esitetty.

Väitöstutkimuksessa esittelemäni uusi tai ennen referoimaton aineisto sekä korjaa että täydentää käsitystä Faltinin musiikillisen toiminnan sisällöstä, laaja-alaisuudesta ja merkityksestä suomalaisen taidemusiikkikulttuurin kehittymiselle. Faltinin merkitys Suomen musiikkikulttuurin muotoutumisen, institutionalisoitumisen ja suomalaisen musiikkipedagogiikan kannalta on huomattavasti laajempi kuin mitä tähänastisessa tutkimuksessa on tullut esille.

Miksi sitten vain harvat enää nykypäivänä muistavat Richard Faltinin, tämän merkityksellisen musiikkitoimijan? Onko syynä se, että hän saksalaissyntyisenä jäi 1800-luvun lopulla voimakkaasti vahvistuneen nationalismiin ja suomalaiskansallisen aatteen jalkoihin? Miksi historia on kirjannut suomalaisen musiikin suurmiehiksi Sibeliuksen, Kajanuksen, Wegeliuksen tai Krohnin, mutta ei heidän opettajaansa?

Vai onko unohduksiin jäämisen syynä se, että historiankirjoitus monesti suosii karaktäärisiä ominaisuuksia omanneita ihmisiä? Tiedämme lukuisista suomalaisista musiikkitoimijoista tarkkoja yksityiskohtia paitsi heidän ammatillisesta toiminnastaan myös esimerkiksi tarkkaan kontrolloiduista sikarinpolttoseremonioista, peruukin tai silkkiambutakin käytöstä, äksystä luonteesta tai vaikkapa hotelli Kämpissä harjoitetusta symposion-toiminnasta. Faltinin tiettävästi tunnetuin karaktäärinen tapa oli heiluttaa tahtipuikkoa pienin ja tarkoin liikkein, mitä ei voine sanoa kovin omaperäiseksi piirteeksi kapellimestarille.

Yksi syy Richard Faltinin työn osittaiseen unohduksiin jäämiseen piilee todennäköisesti myös taidemusiikin tutkimuksen jäyhissä rakenteissa. 1990-luvulle saakka musiikinhistoriantutkimus tarkoitti usein tunnettujen säveltäjien tunnettujen teosten musiikinteoreettista analysointia. Säveltäjän musiikillinen arvo ja auktoriteetti teosten suhteen oli suurempi kuin esimerkiksi musiikin esittäjän tai kuulijan. Kulttuurisen musiikin tutkimuksen kehittymisen myötä tutkijoiden mielenkiinto on laajentunut säveltäjien ja teosanalyysien ohella myös muihin musiikkitoimijoihin ja erilaisiin musiikkiin liittyviin institutionaalsiin rakenteisiin. Vaikka Faltinin säveltuotanto on melko laaja, hänen musiikkinsa on jäänyt elämään jälkipolville lähinnä kirkkomusiikin saralla, eikä säveltäjyyttä voida pitää hänen musiikillisena pääalanaan. Laaja-alaisena musiikkitoimijana, sävellystoiminta mukaan lukien, hänen merkityksensä suomalaisen taidemusiikkikulttuurin rakentamisessa on kuitenkin ollut huomattavan suuri.

Musiikkitieteen väitöstilaisuuksissa olen kuullut siteerattavan jo edesmennyttä Helsingin yliopiston musiikkitieteen professori Erkki Salmenhaaraa, joka oli 1980-luvun puolivälissä aloitetun Suomen musiikin historian tutkimusprojektin kantavia voimia. Projektin tavoitteena oli kirjoittaa ensimmäinen laajamuotoinen kokonaisesitys Suomen musiikin historiasta, niin kuin sitten tapahtuikin. Itselläni ei valitettavasti ollut kunnia tuntea professori Salmenhaaraa henkilökohtaisesti, mutta hänen kerrotaan sanoneen – vapaasti mukaillen – että jos suomalaiset musiikintutkijat eivät tutki suomalaisia säveltäjiä, niin ketkäs sitten. Vaikka Salmenhaara ymmärsi Faltinin suomalaisiksi säveltäjiksi ja

on sivunnut historiasarjan kirjoituksissa tämän musiikillista toimintaa, kukaan ei sittemmin ole tarttunut Faltin-teemaan perusteellisemmin. Olenkin vienyt professori Salmenhaaran sanontaa omalla kohdallani vielä pidemmälle: jos sukulaistyttö ei tutki Faltinia, niin kukas sitten. Olen siis tutkimuskohteeni jälkeläinen suoraan alenevassa polvessa.

Oman tutkijaposition jatkuva reflektointi on tutkijalle välttämätöntä tutkimuseettisten laatuvaatimusten täyttämiseksi. Erityisen tärkeää tämä on silloin, kun tutkimuskohde on oma sukulainen tai muu itseä läheisesti koskettava aihe. Vaikka Richard Faltin on esi-isäni, välillämme on neljä sukupolvea ja olen omasta mielestäni onnistunut välttämään liiallisen idealisoinnin ja kotiinpäin vetämisen. Tätä samaa ei voi sanoa monista tutkimukseni varrella vastaan tulleista Sibelius-tutkimuksista, joiden ehdottomien äänenpainojen perusteella voisi luulla puolia maamme musiikintutkijoista Sibeliuksen lähimaisiksi. Tämä huomautus oli tietenkin tarkoitettu hyväntahtoiseksi kevennykseksi, vaikka se on osin tottakin – yksi tutkimustyöni ilahduttavimpia havaintoja oli nimenomaan huomio taidemusiikin ympärillä pitkään vallinneiden jähmettyneiden tutkimustraditioiden kulttuurisesta moniarvoistumisesta.

Helsingin kaupungin kulttuurin ja vapaa-ajan toimialajohtaja Tommi Laitio kirjoitti viime viikolla yliopiston alumnipalstalla julkaistussa puheenvuorossaan ajatuksia tieteen merkityksestä nykyisten globaalien ongelmien ratkaisussa. Laition mukaan monia ongelmia ei voida ratkaista pelkästään teknologisilla tai taloudellisilla ratkaisuilla, vaan ne edellyttävät kokonaan uudenlaista asennoitumista menestyksen ja vastuullisen elämän määrittelyyn. Niin kuin itsekkin lektioni alussa pohdiskelin, on kapea-alaista, ehkä jopa tuhoisaa määrittää vain osaa tieteistä hyödyllisiksi tulevaisuuden ratkaisujen kannalta. Musiikin ja taiteen merkitys tulevaisuusvisioiden kuvittelussa sekä erilaisten tunteiden, pelkojen tai traumojen käsittelyssä on valtava. Humanistiset ja yhteiskuntatieteet auttavat ymmärtämään muutosten vaikeutta, epävarmuutta ja inhimillisiä ristiriitoja, esimerkiksi sitä, miksi usein toimimme toisin kuin tiedämme hyväksi. Myös päätöksentekijöiltä toivoisi riittävän laaja-alaista ymmärrystä siitä, ketkä määritellään hyödyllisiksi tulevaisuuden rakentajiksi ja ketkä hyödyttömiksi. Helsingissä musiikkitieteen oppiaine joutui neljä vuotta sitten yhteiskunnallisten säästöleikkausten kohteeksi yliopiston lakkauttaessa 376 vuotta yhtäjaksoisesti jatkuneen musiikinopettajan tehtävän – viran, jota Faltinkin aikanaan hoiti 26 vuoden ajan. Vaikka oppiaineen muihin virkoihin ei kajottu ja akuutti lakkautusuhka väistyi, uutta professoria eläkkeelle jääneiden tilalle ei ole saatu vieläkään. Päätän lektioni Tommi Laition oivaltavaan kiteytykseen: ”Aristoteelinen

hyvän elämän ajatus sisältää mahdollisuuden käyttää taitojaan oman yhteisönsä hyväksi. Jokaisella meistä, riippumatta tieteenalasta, tulee olla oikeus olla rakentamassa kestävämpää huomista.”¹

¹https://www.helsinki.fi/fi/uutiset/korkeakoulu-tiedepolitiikka/tommi-laitio-hyodyllista-tiedetta?utm_source=Alumnirekisterin+j%C3%A4senet+%28UUSI%29&utm_campaign=790a1d461d-EMAIL_CAMPAIGN_ALUMNI_SIKSITIEDE_2020_06&utm_medium=email&utm_term=0_92789f80cd-790a1d461d-118224105 (Luettu 5.6.2020.)

Tuire Ranta-Meyer

Martin Wegelius silotti tietä Herkuleelle

- *FT, MuM Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Suomen musiikin ja musiikkikasvatuksen historian dosentti. Hän toimii yhteistyöstä ja verkostoista vastaavana johtajana Metropoliaassa.*

Martin Wegelius Smoothing the Path towards a Finnish Hercules

In Finland, Martin Wegelius is widely known for establishing 1882 in Helsinki the country's first music institute, which was renamed 1939 as the Sibelius Academy, and being Jean Sibelius' first composition teacher. Lena von Bonsdorff's biography of him, published originally in Swedish 2017, has been translated two years later in Finnish by Sirpa Hietanen. It broadens significantly our understanding of the breathtaking versatile activities and the intellectual and ideological background of the person in the focus. Von Bonsdorff introduces Wegelius as an industrious and hard-working idealist, who set his goal in promoting domestic art and art life, and who held this very quest as his patriotic calling. In the eyes of the later generations, he has been seen perhaps too narrow-minded as a sympathizer of the Swedish-speaking "Svekomani" politics.

Martin Wegelius silotti tietä Herkuleelle

Tuire Ranta-Meyer

.....



Lena von Bonsdorff 2019: Herkulesta odottaessa. Martin Wegelius – uraauurtava musiikkipedagogi. Suom. Sirpa Hietanen. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lena von Bonsdorffin monipuolinen ura musiikin parissa, hänen pitkä toimittajakokemuksensa ja kyvykkyytensä objektiivisena tietokirjailijana ovat aistittavissa joka sivulla, kun lukee hänen Svenska folkskolans vännerin kutsusta laatimaansa Martin Wegeliuksen elämäkertaa *Herkulesta odottaessa*. Tämän musiikkikoulutuksemme kehittäjän työ sinänsä on tuttua ainakin Sibelius-Akatemian käyneille. Kukapa meistä ei olisi soittanut kurssitutkintoaan, osallistunut täydennyskoulutus- tai mestarikursseille, ehkä puolustanut väitöskirjaansa Wegelius-salissa – ja samalla katsellut rehtorimuotokuvien rivistön ensimmäistä, Eilif Peterssenin tekemää öljyvärimaalausta tämän oppilaitoksen perustajasta. Kuten kirjoittaja toteaa, moni meistä on myös tenttinyt kenraalibasson soiton Wegeliuksen kirjan pohjalta; sen sisältö kun ei ollut kertakäyttötavaraa vaan kesti sukupolvesta toiseen.

Vaikka musiikkikriitikko Karl Flodin julkaisi jo 1922 perusteellisen elämäkerran Wegeliuksesta ja vaikka Sibelius-Akatemian historiikkien kirjoittajat Arvi Karvonen ja Fabian Dahlström ovat käsitelleet ansiokkaasti tämän perustavaa laatua olevaa ja uutteraa ammatillista toimintaa, uusi laaja ja nykypäivän näkökulmasta kirjoitettu monografia on sekä tarpeellinen että tervetullut. Flodinin 100 vuotta vanhaan ruotsinkieliseen Wegelius-biografiaan ei noin vain tule törmänneeksi, eivätkä sen tiheään kirjoitetut, hieman pölyttyneeltä vaikuttavat sivut ehkä houkuttele perehtymään juuri siihen. Nykypäivän lukijalle kun on elämäkertoja tarjolla muutenkin runsain mitoin. Siksi historian merkkihenkilöistäkin tarvitaan päivitettyä tietoa ja heidän elämäntyöstään puhuttelevia tuoreita näkökulmia. Ei voisi olla enemmän samaa mieltä kirjoittajan kanssa, kun hän kirjan lopussa (s. 446) toteaa: ”Historiallisten tapahtumien jatkuva tutkiminen antaa mahdollisuuden uusiin oivalluksiin ja entistä syvempään ymmärrykseen niistä ehdoista, joiden armoilla uranuurtajamme elivät, sekä siitä arvomaailmasta, jonka olemme kaikki saaneet perinnöksi.”

Wegeliuksesta on jälkipolville jäänyt erilaisten muistelmien ja anekdoottien jäljiltä kuva patriarkaalisesta opettajasta ja johtajasta. Esimerkiksi Otto Andersson (1919, 42, sit. Dahlström 1882, 68) on kuvannut häntä ”hyvin vaativaksi opettajaksi, joka piti raudanlujaa kuria ja jonka tuimat oikaisut puristivat monta kertaa kyynelät aroista tytönsilmistä.” Patriarkaalinen asenne puolestaan Fabian Dahlströmin (1982, 27) mukaan ilmeni siinä, että ”jokainen yksityiskohta musiikkiopiston toiminnassa alistettiin hänen välittömän valvontansa alaiseksi, ei vain hallinto, vaan myös opetustoiminta ja oppilaiden ahkeruus ja käytös.”

Lena von Bonsdorff pohtii kirjansa johdannossa syitä, miksi jälkipolvet ovat olleet haluttomia tutustumaan Wegeliukseen tarkemmin ihmisenä. Hän nostaa esiin mahdollisuuden, että yhtenä selkeänä syynä olisi elämäkerran kohteen asettuminen ajankohdan kieliriidoissa lähinnä svekomaaneina pidettyjen tahojen leiriin. Voisiko kyseessä olla kuitenkin myös se, että perimmäisesti suomalainen musiikkielämä on arvottanut toimijoitaan säveltäjyyden tai muusikkouden – ja nimenomaan kansainvälisen tunnustuksen – kautta. Opettajan, organisaattorin, hallintoihmisen tai musiikkikirjoittajan rooli on mielletty taustalla toimijan työksi, joka ei edellytä neroutta eikä siten ansaitse historiankirjoituksessa suurmiehen viittoa. Wegeliuksen ohella viime vuosiin asti vaikkapa Richard Faltin, Erkki Melartin ja Armas Launis ovat kokeneet elämäntyönsä ohittamisen, oletettavasti koska heidän sävellyksensä eivät saaneet pysyvää sijaa koti- tai ulkomaisten orkesterien ohjelmistoissa (ks. esim. Siltanen 2020, Ranta-Meyer 2008, Pekkilä 2014).



Eilif Peterssen 1878: Martin Wegelius. Valokuva Henri Wegelius, Taideyliopiston Sibelius-akatemia.

Historiallinen konteksti avattu laajasti

Leimallinen piirre von Bonsdorffin laatimassa elämäkerrassa on pyrkimys historiallisen kontekstin avaamiseen hyvin kattavasti. Jotta voisi ymmärtää kohdehenkilön persoonaa, arvoja, valintoja, tekoja ja teemmättä jättämissä, kirja on kiinnitetty vankasti aikakauden poliittiseen ja kulttuuriseen historiaan. Se on kirjan vahvuus, mutta toisaalta vaatii lukijalta laaja-alaista kiinnostusta 1800-luvun ilmiöihin aina pietismistä kansallisaatteeseen, naisasiasta kieliryhmien väliseen valtataisteluun, Filip von Schantzin teatteriorkesterista ruotsin- ja suomenkielisen oopperaohjelmistopolitiikan painotuseroihin.

Välillä kirja kaartaa hyvinkin etäältä Martin Wegeliuksen elinpiiriä, mutta taitavasti eri säikeet punoutuvat sittenkin yhteen punaiseksi langaksi, jonka keskiössä ja ehdoilla päähenkilö elää ainutkertaista elämänsä. Lukijana huomaa liikuttuvansa kaikesta optimismista, sitkeydestä, hengen palosta ja elämäntien kirkastumisesta, joka värittä kohdehenkilöä huolimatta ankarista olosuhteista. Niitä kohtasi ja niiden parissa joutui kamppailemaan tämä sivistyneistöön kuuluvan perheen vesa, yliopistotutkinnonkin suorittanut Wegelius.

Hänen vanhempansa ja merkittävä osa sukupiiriä oli esimerkiksi omaksunut pietistisen uskon, jonka ilmapiiri oli jokseenkin painostava ja jota hallitsi suorastaan elämänilon torjuva ”synkkyyden väri”. Von Bonsdorffin mukaan ”kodin henkeä leimasi toisaalta vakaa hoiva ja vastuullisuus, toisaalta ankara pidättyvyys, suorastaan alistuva kieltäytyminen maailman huvien suhteen”. Kun perheessä suhtauduttiin penseästi taiteelliseen toimintaan, ainakin jos se ei liittynyt uskontoon, on suorastaan ihme, että Wegelius pystyi valitsemaan musiikin elämänurakseen. Yhtäältä voi ymmärtää, miten tavattoman kivikkoisen tie tällä oli myös psyykkisesti, kun vanhemmilta ei voinut odottaa sydäimestä tulevaa kannustusta tai tukea vaikeuksien kohdatessa. Toisaalta pietismitausta selittää osaltaan sitä korkeaa vaatimustasoa, moraalista asennetta ja äärimmäisen uutteruuden eetosta, jota hän edellytti itseltään ja oppilailtaan. ”Säädetyt oppikurssit piti suorittaa viimeistä pilkkua myöten”, kuvaili Andersson (1919, 42, sit. Dahlström 1982, 68) Wegeliuksen tätä puolta opettajana ja jatkoi: ”Hän hyväksyi tuskin edes sairautta ’lailliseksi syyksi’ oppitunneilta poisjäämiseen tai riittämättömään valmistautumiseen.”

Elämäkerta paneutuu erityisen huolellisesti ja suopean tasapuolisesti – kaikkea kärjistystä välttäen ja jopa ajankohdan vihapuheen tunnusmerkit täyttävien aggressiivisten lausuntojen suorasanaista siteeraamista

karttaen – Martin Wegeliuksen omaksuman aatemaailman taustoitukseen. Von Bonsdorffin mielestä kohdehenkilö sattui elämään aikana, joka oli täynnä kiihkeää kansallisen identiteetin etsintää ja joka edesauttoi kansallista heräämistä, vaikka hintana olivat kieleen perustuvat ristiriidat, henkilökohtaiset raskaat taistelut ja ystäväpiirin mustavalkoinen ideologinen jakautuminen tietyn suunnan intohimoisiin kannattajiin ja jyrkkiin vastustajiin.

Wegeliuksen on saattanut saada ansiottaan pysyvän leiman ruotsinmielisenä svekomaanina, vaikka hän mitä suurimmassa määrin tavoitteli originaalista kansallista kulttuuria, halusi edistää kotimaisen taiteen syntymistä osana isänmaallista työtä ja suositteli pääkaupungin näyttämölle esimerkiksi Aleksis Kiven tuotantoa ruotsiksi käännettynä. ”Maamme loistavin näytelmäkirjailija on Aleksis Kivi. Olisi oikeus ja kohtuus hänen lahjakkuutensa kannalta, että teatterin johto tekisi uhrauksia saadakseen käännettyä ja työstettyä näyttämölle jonkin hänen töistään”, kirja lainaa oletettavasti Wegeliuksen kirjoitusta *Helsingfors Dagbladissa* vuonna 1968. Musiikkiin liittyvässä toiminnassaan Wegeliuksen tavoitteet olivat von Bonsdorffin mukaan paljossa yhtä suomenkielisen teatteritaiteen puolesta työskentelevien piirien kanssa – ei kielipolitiikan vaan taiteen ja korkeakulttuurin saralla. Muiden muassa suomenkielisen teatterin perustaja Kaarlo Bergbom kuului hänen lähipiiriinsä ja oli yksi Helsingin musiikkiopiston käynnistämisen taustalla olleen yhdistyksen perustajajäseniä. Wegelius puolestaan toimi Suomalaisen Oopperan kapellimestarina 1878–1879, mikä sekään ei puhu yksisilmäisen ruotsinkielisen ideologian kannattajasta. Wegelius myös katsoi, että ”suomalainen teatteri = suomalaisen taiteen tulevaisuus” (s. 87).

Intohimo aatteeseen tai ihanteisiin, eräänlainen vahva henkinen sitoutuminen oli tärkeää, sillä Wegelius kammoksui välinpitämättömyyttä eikä koskaan halunnut kuulua vaisujen joukkoon (s. 70) tai laupiaasti vaikeneviin lampaisiin (s. 271). Hän arvosti rehellisiä pyrkimyksiä maan kehityksen hyväksi, jollaiseksi hän mielsi suomalaisuusinnon. Suomenmielisyys ja fennomaanisuus olivat hänen mielestään kuitenkin kaksi eri asiaa, eikä hän voinut ajatella, että ruotsinkielinen sivistys olisi ollut uhka suomalaisuuden kehitykselle ”sillä puhumme sitten ruotsia tai suomea, me voimme olla ja meidän täytyy toki olla yksi kansa, yksi kansakunta” (s. 98).

Wegeliuksesta ei myöskään yleisesti tiedetä, että hän vastusti ahdas-katseista sukupuoliroolijattelua, vaati jokaiselle yksilölle suurempaa vapautta etsiä omaa tietään ja puolusti ylioppilasmaailmassa naisten oikeutta päästä yliopistoon opiskelemaan (s. 137). Hän riemuitsi muiden



Wegeliuksen niin sanottu käyntikorttikuva Wienin opiskeluvuosilta 1870–1871. Valokuva: Atelier Pokorny. Museoviraston kuvakokoelma. https://www.kuvakokoelmat.fi/pictures/view/HK19450525_43



Martin Wegelius vuonna 1878. Valokuva: Charles Riis. Museoviraston kuvakokoelma. <https://finna.fi/Record/musketti.M012:HK19660727:4>

mukana, kun Suomessa ensimmäinen nainen, Maria Tschetschulin oli kirjoittanut ylioppilaaksi ja tulokset oli julkistettu Aleksanterin Yliopistossa. ”Se on todellinen suurtapahtuma ylioppilasmaailmassa. Uskon, että sinäkin mielessäsi hurraat hänelle, joka on tehnyt tietä muille, tuleville naisylioppilaille”, hän kirjoitti toukokuussa 1870 kihlatulleen Hanna Bergrothille. Lena von Bonsdorffin kirjan valttina voi ylipäättään pitää Martin ja Hanna Wegeliuksen kirjeenvaihtoon perehtymistä ja sitä kautta intiimimmän henkilökuvan luomista elämäkerran kohteesta. Myös tämän yksityisomistuksessa olevan arkiston jäljittäminen on ollut ansiokas teko, joskin sekä kiitoksissa että lähdeluettelossa yksityisarkiston haltijaksi ilmoitetaan Mikko Iivarinen, vaikka kyse on Marko Iivarisesta.

Pitkä tie elämänuran vakiintumiseen

Kouluaikoinaan Wegelius sai käydä Gabriel Linsénin ja Philip Jacobssonin luona pianotunneilla, ja hän oli jo varhain kiinnostunut musiikista ja kirjallisuudesta. Kun hän kuitenkin sukuperinteen voimasta opiskeli myös maisteritutkinnon yliopistossa (1869) ja olisi voinut professorinsa C. G. Estlanderin suosikkina tehdä akateemisen uran, voi arvella musiikin ja soittotuntien muodostuneen hänelle lapsuus- ja nuoruusvuosina psykologisesti äärimmäisen tärkeäksi henkiseksi kasvuympäristöksi ja vastapainoksi pietistiselle kodille. Muuten on vaikea selittää sitä hellittämättömyyttä, jolla hän hieman heikoista lähtökohdista ammattilaisuuteen ja musiikkielämän tehtäviin pyrki.

Musiikkiura ei todellakaan auennut helposti, eikä nuorta maisterimiestä juuri lykstänyt senaatin apurahojen tai muuten taloudellisen turvan suhteen. Hän hankki osaamista aluksi itseopiskelun ja tekemällä oppimisen avulla. Hän toimi maisteritutkintonsa suorittuaan musiikkikriitikkona ja kirjeenvaihtajana, musiikinopettajana Böökin lukiossa, Helsingin lyseossa, Helsingin normaalilyseossa ja Polyteknisessä opistossa sekä joitakin vuosia Akademista Sångföreningenin johtajana. Wienin- ja Leipzigin-opintojen jälkeen hän toimi ruotsinkielisen Nya Teaternin korrepetiittorina ja kapellimestarina, yksityisenä pianonsoitonopettajana, julkisen musiikin perusteisiin ja historiaan liittyvän luentosarjan pitäjänä, säveltäjänä, sovittajana ja esimerkiksi Det sjungande Finland III -laulukokoelman toimittajana. Hengenheimolaisen musiikkielämän uudistamiseksi ja tason nostamiseksi hän löysi saksalaissyntyisestä, erittäin perusteellisen musiikkikoulutuksen saaneesta yliopiston musiikin-

opettajasta ja Fredrik Paciuksen seuraajasta Richard Faltinista, josta tuli muiden tehtäviensä ohella Wegeliuksen musiikkiopiston pitkäaikainen urkusoitonopettaja.

Elämäkerran kirjoittaja on lukijaystävällisesti koonnut teoksensa loppuun tiivistelmän kohdehenkilön elämävaiheista, työtehtävistä, sivutoimista ja muista aktiviteeteista. Luettelo on henkeäsalpaavan monipuolinen ja pitkä. Sitä selittää osin, että elanto oli aluksi saatavissa hyvin pieninä ja usein epävarmoina puroina, ja ajankohdan vahvasti politisoituneesta ilmapiiristä johtuen vastoinkäymiset uralla seurasivat toisiaan. Myöhemminkään Wegeliuksen pariskunta ei päässyt vaurastumaan huolimatta aviomiehen vakinaisesta johtajantyöstä musiikkiopistossa vuodesta 1882 alkaen ja siitä, että myös puoliso Hanna Wegelius toimi Helsingin tyttökoulussa opettajana. Musiikkiopistoa ylläpiti yhdistys, jonka talous perustui pääosin yksityishenkilöiden vuosimaksuihin. Opiston jatkuvuus oli usein veitsen terällä, mistä syystä palkka oli melko vaatimaton, ja johtaja hallintotyönsä lisäksi itse opetti alkuaikoina sävellystä, kuorolaulua, säveltapailua, musiikinhistoriaa ja kaikkia teoreettisia aineita sekä toimi kirjastonhoitajana.

Helsingin musiikkiyhdistys perustaa musiikkiopiston

Helsingistä ja koko maasta puuttui 1880-luvulle asti puitteet suunnitelmallisen ja organisoidun musiikinopetuksen antamiseksi musiikillisesti lahjakkaille. Ruotsissa Kustaa III oli perustanut jo vuonna 1771 kuninkaallisen musiikkiakatemian, mutta Suomessa valtiopäivät ei päässyt asiassa eteenpäin vielä 100 vuotta myöhemminkään, kun Suomen Taideyhdistys teki sille aloitteen taideopetussuunnitelmaksi. Helsingin musiikkielämä oli menossa alamäkeen, kun Suomalainen Ooppera oli lopettanut toimintansa ja konserttielämä muuttui aina vain laihemmaksi (Dahlström 1882, 21).

Tällöin syntyi yksityisissä piireissä ajatus yhdistää konservatoriota-son musiikkikoulutus konserttielämän elvyttämiseen. Ilmeisesti hieman Suomen taideyhdistyksen mallin mukaisesti perustettiin Helsingin musiikkiyhdistys, jonka kantaviin voimiin kuuluivat maamme säveltaiteen rakentamista tärkeänä pitäneet yksityishenkilöt: kauppaneuvos, konsuli Leonard Borgström, matematiikan professori Edvard Neovius, yliopiston musiikinopettaja Richard Faltin, Suomalaisen teatterin perustaja Kaarlo Bergbom, estetiikan professori Carl Gustaf Estlander, fysiikan professo-

ri August Sundell, kirurgian professori Fredrik Saltzman, valtioneuvos Lorentz Lindelöf, kenraalimajuri, liikemies Julius af Lindfors, lainopin professori ja senaattori Robert Montgomery, vapaaherra Reinhold Felix von Willebrand sekä lehtori Hermann Paul. Tavoitteekseen yhdistys otti luoda Helsinkiin musiikkiopisto antamaan musiikin opetusta ja järjestämään vuosittain konserttisarja.

Lena von Bonsdorff korostaa kirjassaan musiikkiopistolle kaavailtua kahtalaista tehtävää: ammattimaisen musiikkikoulutuksen varmistamista ja yhdistyksen jäsenille tarjottavaa monipuolista ja antoisaa konserttitarjontaa. Jälkimmäinen päämäärä nimittäin selittää, miksi Robert Kajanuksen samana vuonna 1882 perustama Helsingfors Orkesterföreningin ylläpitämä sinfoniaorkesteri aiheutti kilpailutilanteen ja heikensi perusteilla olevan musiikkiopiston profiilia – ja samalla taloudellista pohjaa – pääkaupungin musiikkielämässä. (s. 320).

Jälkipolvet ovat von Bonsdorffin mukaan usein unohtaneet tämän musiikkiopistosuunnitelmien kahtalaisuuden: opetuksen ja korkeatasoisen konserttisarjan. Wegeliuksella oli kokemusta kapellimestarin tehtävistä, ja organisaatiosuunnitelmassa musiikkiyhdistyksen velvollisuuksiin kuului järjestää vuosittain kolme orkesterikonserttia seitsemän muulle kokoonpanolle suunnitellun lisäksi. Yhdistyksen jäseneksi kirjautuneelle olisi ollut rikas tarjonta musiikkia vastineeksi rahallisesta panostuksesta.

Kajanuksen orkesteritoiminta romutti tämän kuningasajatuksen. Mutta von Bonsdorffin näkökulman rinnalla on hyvä muistaa, että Helsingin musiikkiopisto (vuodesta 1924 alkaen konservatorio) järjesti vuosikymmenien ajan merkittävän määrän kamarimusiikkikonsertteja ja musiikki-iltoja. Fabian Dahlströmin 100-vuotishistoriikissa 1982 niiden ohjelmat ja esiintyjät on uskollisesti raportoitu, ja kyseinen osio kattaa 50 sivua hieman yli 400-sivuisesta teoksesta. Myös Liisa Suojanen-Corin (nyk. Stjernberg) on perehtynyt pro gradussaan (1988) Helsingin musiikkiopiston konserttitarjontaan ja eritellyt sitä erityisesti suomalaisten sävelteosten esitysten ja niiden vastaanoton näkökulmasta. Hänen mukaansa se oli olennainen foorumi uusien, pienimuotoisempien sävellysten esittelylle. Wegeliuksen käynnistämällä konserttitraditiolla ja opiston opettajista kootulla toiminnan peruskokoonpanolla, jousikvartetilla, on ollut korvaamaton merkitys, paitsi opiskelijoiden laajan ohjelmistotutentemuksen, myös kultivoidun, musiikkia aidosti harrastavan yleisön kannalta.

Arte et labore

Kuvanveistäjä Essi Renvallin vuonna 1946 suunnitteleman Martin Wegeliuksen 100-vuotismuistomitalin tunnus *Arte et labore* (s. 441) kuvastaa kohteensa elämänasennetta ”taide ja työ” tai ”työtä ja taidetta”. Nyt käsillä olevassa elämäkerrassa tuodaan ansiokkaasti näkyviin myös kaikki se sivutyö ja harrastustoiminta, jota Wegelius ehti johtajan ja opettajan työnsä rinnalla tehdä, vaikka ”musiikkiopisto täytti kokonaan Wegeliuksen elämän, aamusta iltaan ja ympäri vuoden” (s. 351). Hän laati lukuisan määrän urauurtavia oppikirjoja musiikin teoriasta, harmoniaopista, analyysista, säveltapailusta, historiasta ja kontrapunktista; kokosi laulukirjan kansanopistoja varten, toimitti nuottikokoelmia, kuoro-oppaita, sävelsi kuoroteoksia ja myös sovitti musiikkia kuorolle. Von Bonsdorffin mielestä esimerkiksi edelleen hänen yksi pääteoksistaan, *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia* (1891–1893, suom. 1904), on yksityiskohdissaan ja värikkäine kommentteineen tai anekdootteineen yhä vaikuttava teos, johon on suorastaan hauska uppoutua (s. 394). Lukijan tulee tosin ymmärtää, että se sisältää myös nykypäivän näkökulmasta hieman ongelmallista historiallista painolastia.

Wegeliuksen ahertaminen ei päättynyt oppikirjan tekijän rooliin. Hän oli aktiivinen Svenska Litteratursällskapetissa, Arbetets Vänner ja Svenska folkskolans vänner -yhdistyksissä, kuului Suomen Wagner-seuraan ja oli Suomen ensimmäisen Wagner-yhdistyksen perustajajäsen. Hän oli perustamassa perinneyhdistys Bragea ja edisti apurahoin esimerkiksi Otto Anderssonin ruotsinkielisen kansanmusiikin keräystyötä. Hän oli musiikin alalla johtava ruotsinkielinen asiantuntija, joka kutsuttiin suunnittelemaan ensimmäisiä ruotsinkielisiä laulujuhlia Tammissaareen ja koostamaan sen ohjelmaa vuonna 1891. Myöhemmin hän toimi laulujuhlien kuoro- ja sävellyskilpailujen tuomaristossa.

Ajankohta oli kansallisen innostuksen, mutta myös venäläistämistöimien takia koettujen uhkien ja epävarmuuden aikaa. Se selittää osaltaan, miksi suomalaisen taiteen ja kulttuurirakenteiden luominen oli Wegeliukselle suuri missio. Kun Wegeliukset jäivät muutaman kuukauden ikäisen tyttövauvansa kuoleman jälkeen lapsettomiksi, heillä molemmilla oli ehkä perheellistä pariskuntaa enemmän aikaa myös kantaa vapaaehtoistyön muodossa kortensa kekoon autonomisen Suomen suuriruhtinaskunnan uudistamisessa ja kehittämisessä. Tästä yhtenä esimerkkinä ovat kesäopinnot, joita Martin Wegelius järjesti edistyneimmille oppilailleen ensin huvilallaan Espoon Kuusisaarella ja sitten omassa pikku paratiisissaan Pohjan

Vikanissa (s. 397–404). Hanna Wegelius puolestaan toimi opettajantyönsä lisäksi aktiivisesti esimerkiksi naisasialiike Unionissa (s. 408).

Työtä suomalaisen musiikin tulevaisuutta varten

Herkulesta odottaessa on tärkeä lisä maamme 1800-luvun musiikkielämän ja -koulutuksen kehittymistä tarkastelevien 2000-luvun kirjojen jatku-moon. Fredrik Paciuksen 200-vuotisjuhla tuotti useita tätä koskevia, päi- vitettyä tietoa sisältäviä teoksia (Matti Vainio 2009; Seija Lappalainen 2009; Tomi Mäkelä ja Silke Bruns 2014). Riikka Siltasen väitöstyö (2020) on tarkentanut kuvaamme Richard Faltinin merkityksestä Paciuksen työn jatkajana, erittäin hyvän koulutuksen omaavana musiikkitoimija- na ja tasapuolisena luottohenkilönä mitä erilaisemmissa kulttuurihank- keissa. Matti Vainio julkaisi laajan monografian Robert Kajanuksesta ja hänen elämäntyöstään; Ulla-Britta Broman-Kananen (esim. 2012, 2017, 2018) on tuonut esiin yksityiskohtaista tietoa tuon vuosisadan ooppera- toiminnasta, ohjelmistojen erityispiirteistä ja suomalaisen oopperan esi- taistelijoista.

Lena von Bonsdorffin kirja perustuu erittäin laajaan lähdemateriaa- liin, jota hän on koonnut eri arkistoista ja aiempien kirjoittajien mainit- semista muistelmista tai yksittäisistä artikkeleista. Vaikuttaa siltä, ettei ki- veäkään ole jätetty kääntämättä kaiken olemassa olevan aineiston käsille saamiseksi. Biografi tomuttaa raikkain ottein myös aiempien tutkijoiden ja tietokirjailijoiden mutkat ehkä liian suoriksi vetäviä tulkintoja, kuten Matti Vainion Wegelius-kommentit Kajanus-kirjassa, tai jokseenkin yli- mielisiä tai halveksivia kommentteja, kuten Erik Tawaststjernan arviot Wegeliuksesta Sibeliuksen elämäkerrassa.

Kirjan loppuun on koottu ensi kertaa Wegeliuksen teosluettelo. Se kattaa kirjasta kokonaista 20 sivua (s. 458–477) ja antaa hyvä käsityksen kohdehenkilölle luontaisista teosmuodoista ja sävellystyön piirteistä eri elämänvaiheissa. Siltäkin osin teos on sarjassaan painavaa tekstiä ja tuo esiin esimerkiksi *Daniel Hjort* -alkusoiton (1872/1875) teoksena, joka an- saitsisi edelleen paikkansa konserttiohjelmistoissamme.

Makuasiaksi jää se, kuinka suhtautua kirjan ahkeraan sitaattien vil- jelyyn ja niiden ehkä poikkeukselliseen pituuteen. Yhdelle lukijalle juuri tällaiset lainaukset ovat mehukasta ydintä, toiselle ne voivat aiheuttaa lukuotteen herpaantumisen varsinkin silloin, kun kyseessä on taustoit- tamiseen kuuluvasta tapahtumasta tai ilmiöstä. Eri mieltä voi olla myös

siitä, pystyikö Wegelius todella luomaan johtajakaudellaan musiikkiopistosta ”Euroopan konservatorioihin verrattavan oppilaitoksen” (s. 437), kun instrumenttivalikoimasta tosiasiallisesti puuttuivat kaikki puhaltimet, lyömäsoittimet ja esimerkiksi kontrabasso.

Alkuteoksen *I väntan på Herkules* on käänätynyt suomeksi Sirpa Hietanen, jonka tyyli on sujuvaa ja erittäin asiallista. Siksi kaikki hiemankin värikkäämmät ilmaisut kuten ”hetteikkö” ja ”riipiä kokoon orkesteri vähistä tarpeista” ovat mieluisia väriläikkiä. Hauska sana sinänsä on ”tilapäinäytelmä” (s. 78), mutta olisikohan alun perin tarkoitettu jotain tiettyä tilaisuutta tai juhlaa varten kirjoitettuja näytelmiä (vrt. näytelmämusiikki, *incidental music*)? Lisäksi kautta koko kirjan jäi epäselväksi, millä periaatteella välillä käytetään imperfektiä ja välillä preesensia. Kyse ei näytä olevan erosta elämäkerrallisten seikkojen ja nykyäänkin luettavien kirjoitusten välillä. Olisi ymmärrettävää, jos Wegelius ”opiskeli” Wienissä, mutta siellä ollessaan ”kuvaa” kirjeessään äidille jotain asiaa tai ”paneutui” kontrapuntin saloihin, mutta oppikirjassaan ”huomauttaa” rinnakkaisliikkeistä. Mutta välillä Martin ”intoutuu” kuvailemaan eloisesti (s. 107) ja kesken luomisen iloa hänellä ”alkaa” kova itsekritiikki kalvaa itseluottamusta (s. 187). Pikkuvirheitä on hyvin vähän: vain sivulla 85 *Aimo* ilmoitetaan Aleksis Kiven näytelmäksi, vaikka sen kirjoitti H.J Erkkö vasta 1893. Säveltäjä-Melartinin sukulainen oli arkkipiispa Erik Gabriel Melartin, ei Gabriel (s.16).

Martin Wegelius oli periaatteellinen ihminen. Hän teki kuitenkin työtä suurella sydämellä ja toivoi saavansa nähdä kättensä jäljiltä lahjakkuuksia puhkeavan niin, että syntyisi suomalaista, kansainväliset mitat ja originaalisuuden vaateet täyttävää taidemusiikkia. Hän löysi Sibeliuksessa odottamansa Herkuleen, muttei jäänyt lepäämään laakereillaan. Wegelius jatkoi kutsumuksensa parissa elämänsä loppuun asti, ja sai iloita myös Erkki Melartinin, Selim Palmgrenin, Erik Furuhjelmin ja Toivo Kuulan säveltäjätähden nousevan suomalaisen musiikkitaivaan kaarelle.

Lähteet

- Andersson, Otto. 1919. *Martin Wegelius: en biografisk skiss*. Helsinki: Söderström.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta. 2012. ”Emilie Mechelin och Emma Engdahl: inhemska operaprimadonnor på Nya Teatern i Helsingfors.” *Suomen musiikkitiede 100 vuotta: juhlasymposiumin satoa*, 13–20. Toim. Anna-Elena Pääkkölä. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ry. Haettu 1.7.2020 osoitteesta <https://mtsnet.files.wordpress.com/2012/02/suomenmusiikkitiede100julkaisu3.pdf>.

— 2017. "Grand Opera and Finnish Nationalism in Helsinki, 1876–1877." Teoksessa Anne Kauppala, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager (toim.): *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheries*. DocMus Research Publications 9. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

— 2018. "Carmen i Ultima Thule: fyra nordiska tolkningar av en spansk zigenerska under sent 1800-tal." *Musiikki* (48): 3–4, 9–35.

Dahlström, Fabian. 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982*. Suom. Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Karvonen, Arvi. 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.

Lappalainen, Seija (toim.). 2009. *Fredrik Pacius – Musiken som hemland / Kotimaana musiikki*. Helsingfors: SLS.

Mäkelä, Tomi ja Silke Bruns. 2014. *Friedrich Pacius. Ein deutscher Komponist in Finnland*. Hildesheim u.a.: Olms Georg AG.

Pekkilä, Erkki. 2014. "Armas Launis ja kansankonservatoriot". *Musiikki* (44): 3–4

Ranta-Meyer, Tuire. 2008. *Nähdä hyvää kaikessa. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Musiikkikirjastoyhdistys ry.

Siltanen, Riikka. 2020. "*För gedigen musik*" – Richard Faltin musiikkielämän rakentajana. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.

Suojanen-Corin, Liisa. 1988. Sibelius-Akatemian konserteissa esitetyt suomalaiset sävelteokset ja niiden saama vastaanotto 1882–1950. Pro gradu. Musiikkitiede, Helsingin yliopisto.

Vainio, Matti. 2002. "*Nouskaa aatteet!*" Robert Kajanus: hänen elämänsä ja toimintansa. Helsinki: Otava.

Vainio, Matti. 2009. *Fredrik Pacius - suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

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. Artikkelikäsitteilykirjoituksen loppuun lisätään englannin- ja suomenkieliset, noin kahden lyhyen kappaleen mittaiset tiivistelmät artikkelin sisällöstä sekä muutaman rivin mittainen kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite. Tiivistelmiä, kirjoittajakuvausta sekä sähköpostiosoitetta on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Myös englanninkielisistä artikkeleista kirjoitetaan sekä englannin- että suomenkielinen tiivistelmä.

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 jätetä 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 korjauttanut 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. Käsikirjoituksen osioissa tai alaluvuissa ei käytetä juoksevaa numerointia, vaan ainoastaan sanallisia otsikoita.

Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi viitteeksi). Neljän rivin pituiset ja tätä 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 automatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi ”[viite 10]”). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, 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. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.
Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

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. "Musiikinhistorian 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 kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 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 visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää toimitukseen erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi”, ”taulukoiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, ja ottaa huomioon se, että julkaisu on verkkolehti. 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. *Mollisoimnun 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 ehkokset 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 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelarfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteelan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1971–2001. Loppuunmyyty.

Musiikki 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

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 %.