

”VALTAKUNNAN HAPANNAAMA”

Kriitikko Seppo Heikinheimon lehtikirjoitukset Helsingin
kaupunginorkesterista vuosina 1987–1997

Jaani Länsiö
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Filosofian, historian, kulttuurin
ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Huhtikuu 2014

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
2. KRIITIKOT JA HEIDÄN TYÖNSÄ.....	5
2.1 Kriitikosta tuli toimittaja.....	5
2.2 Kriitikon yhteiskunnallinen vastuu	9
2.3 Kriitikko opettaa taiteilijaa	14
2.4 Kriitikko sivistää yleisöä	17
2.5 Taiteen asettaminen kielen rajoihin.....	19
3. HEIKINHEIMO, ”VALTAKUNNAN HAPANNAAMA”	24
3.1. Kulttuuripolitiikan kärkäs arvostelija	24
3.1.1. Muusikkokoulutuksen arvostelija.....	24
3.1.2. Suomalaisorkestereiden arvostelija	26
3.2. Tapaus Olli Mustonen	28
3.3. Tapaus Aulis Sallisen Kullervo.....	36
3.4. Mätämunan muistelmat, kuolema ja kritiikin perintö	38
4. HEIKINHEIMO JA ”KUNNALLINEN ORKESTERI”	41
4.1 Miksi Helsingin kaupunginorkesteri?.....	41
4.2. Kriitikko orkesterin riveissä.....	43
4.2.1 Heikinheimo orkesterin ja lehden palkollisena	44
4.2.2. Amerikan-kiertueen jälkeiset lehtijutut	47
5. KAUPUNGINORKESTERI JA HEIKINHEIMO 1987–1997	49
5.1. Arvostelut ja artikkelit 1987–1989.....	49
5.1.1 Kapellimestarit ja orkesteri	49
5.1.2. Konserttitilanne	53
5.1.3. Organisaation arvostelu	55
5.2. Comissionan vuodet 1990–1993	61
5.2.1. Kapellimestarit ja orkesteri	61
5.2.1.1. ”Ottopoika Romaniasta”	65
5.2.1.2. Comissionan lähtölaskenta alkaa	69
5.2.2. Konserttitilanne	75
5.2.3. Organisaation arvostelu	78
5.3. Arvostelut ja artikkelit 1994–1997.....	82
5.3.1 Kapellimestarit ja orkesteri	82
5.3.2. Konserttitilanne	85
5.3.3. Organisaation arvostelu	88
5.3.4. Kaksi erityishuomiota vuosilta 1994–1997.....	93
6. JOHTOPÄÄTÖKSET	98
Lähteet:	101

1. JOHDANTO

Pro gradu -tutkielmani tarkoitus on selvittää kirjoittaja, toimittaja, kriitikko Seppo Heikinheimon (1938–1997) musiikkiarvostelujen tyyliä, arvotuksia ja näkökulmia keskittyen yhteen ajanjaksoon ja yhteen kohteeseen, joka nousee hänen arvostelijantyössään merkittävästi esiin. Selvitän Seppo Heikinheimon kirjoitusten sisältöä ja tyylin kehitystä viitekehyksenään hänen kirjoituksensa Helsingin kaupunginorkesterin konserteista ja toiminnasta vuosina 1987–1997. Tuona aikana orkesterissa tapahtui suuria muutoksia, joihin Heikinheimo otti värikkäästi ja kärkkäästi kantaa niin kolumneissaan kuin konserttiarvosteluissaan. Koska Heikinheimo oli aiemmin 1960–70-lukujen taitteessa työskennellyt orkesterin johdossa, asettuu hänen kirjoituksensa erityiseen mielenkiintoiseen asemaan.

Koska tarkoitukseni ei niinkään ole valaista Helsingin kaupunginorkesterin konserttien eksaktia kulkua, vaan pikemminkin Heikinheimon musiikkikäsitteitä ja henkilöhistoriaa ja etenkin suhdetta orkesteriin, olen jakanut paitsi tekstien sisällön myös ajanjaksot erilleen. Aikarajaukseni on seuraavanlainen: vuodet 1987–1989, 1990–1993 (Sergiu Comissionan ylikapellimestarikausi) sekä 1994–1997 (Heikinheimon viimeiset vuodet). Pääasiallisena lähteenäni Heikinheimon teksteille ja tutkimuksen analyysiosalle on *Helsingin Sanomien* (lyh. HS) kulttuurisivut.

Keskeisimmät kysymykseni liittyvät kriitikon kirjoitusten tyyli- ja arvostusseikkoihin, joihin voivat vaikuttaa suhteet arvosteltavan konsertin järjestäjäorganisaatioon tai taiteilijaan. Näitä kysymyksiä olen itsekkin joutunut pohtimaan työskennellessäni sekä kriitikkona, toimittajana että osana konsertin järjestäjäorganisaatiota. Seppo Heikinheimo on tutkimuskohteena hedelmällinen, sillä hän lienee edelleen Suomen tunnetuin musiikkikriitikko, vaikka hänen kuolemastaan on jo aikaa. Etenkin tyyliseikat olivat Heikinheimon kohdalla hyvin mieleenpainuvia, ja ne herättivät keskustelua myös musiikki- ja taide-elämän ulkopuolella ja nostivat taidekritiikin jopa valtavirtaviihteen vakioaiheeksi.

Oman analyysini tärkeimmäksi tutkimusmalliksi nousi Emma ja Helvi Kankaan (1992) laatima tutkielma Jyväskylän Kesän kritiikeistä 1960-luvulla, joka on kattava katsaus yhden festivaalin reseptiohistoriaan. Heikinheimon kritiikkien analysoimisessa käytän, kuten Salla Ahokantokin (2003) Heikinheimon kritiikkianalyysis-

saan, Emma ja Helvi Kankaan (1992: 30) kehittämää kvalitatiivista kysymyksenasettelua. Kankaiden kysymyksenasettelu on hyvin lähellä omaani, joten heidän metodinsa tuntui luontevalta tavalta lähestyä tekstien sisältöä. Täten myös kritiikkien ja muiden artikkelien analysoiminen on rajattu tarkoin, mikä helpottaa tutkimuksen etenemistä etenkin aineiston ollessa näin runsas.

Tutkimukseni ei tee merkittävää erottelua arvioiden, kolumnien ja haastatteluiden välillä, sillä kaikkien juttutyyppejä voidaan laskea kuuluvan osaksi musiikki-publistiikkaa, joka kuvaa musiikin reseptiosta nimenomaan sen julkista puolta (ks. Heiniö 1999: 60 ja 75). Suurimmaksi osaksi tutkin kuitenkin Heikinheimon kirjoittamia arvosteluita, joiden analyysi tarjoaa näkymän Helsingin kaupunginorkesterin toimintaan. Heikinheimon kirjoittamat kolumnit ja haastatteluartikkelit sen sijaan liikkuvat vapaammin kulttuuripolitiikassa ja suurien linjojen pohdiskelussa, mikä antaa usein laajemman kuvan hänen näkemyksistään. On kuitenkin huomautettava, että Heikinheimon arvioiden ja kolumnien välillä ei ole suurtakaan eroa; yksittäisen konsertin arvioinnissaan hän saattoi ajautua kauaksikin aiheestaan pohtimaan orkesterin historiaa ja tulevaisuutta sekä taiteilijakiinnityksiä kolumnimaiseen tyyliin.

Olen jakanut kirjoitusten sisällön kolmeen luokkaan. Käyn Heikinheimon artikkeleja läpi nimenomaan sisältölähtöisesti ja pääosin kronologisesti, sillä Heikinheimon Helsingin kaupunginorkesteria käsittelevien tekstien tyyliin, arvotuksissa ja painotuksissa oli jo aineistoa kerätessä havaittavissa joitakin muutoksia vuosien varrella. Heikinheimon kritiikkien painotuksia ja arvotuksia analysoin seuraaviin sisältöluokkiin keskittyen: 1. Kapellimestari ja orkesteri. 2. Konserttitilanne, sisältäen yleisön määrän ja reaktioiden kuvailun, akustiikan ja muut puhtaasti taiteellisesta annista poikkeavat, teksteissä esille nousseet huomiot. 3. Organisaation arvostelu, sisältäen Helsingin kaupunginorkesterin toimintatavat, taiteilija- ja teosvalinnat, ohjelmistosuunnittelun ja esimerkiksi käsiohjelmatekstit. Sisältöluokkia valitessani olen halunnut painottaa niitä konserttiin liittyviä tekijöitä, jotka ovat lähimpänä organisaation toimintaa, koska jo aineistoa etsiessäni kävi ilmi, että Heikinheimo usein kytkee konsertin onnistumisen tai epäonnistumisen osaksi koko orkesterin toimintaperiaatteita. Heikinheimon konserttiarvosteluiden painopiste on kuitenkin yleensä arvottavissa teosesittelyissä, mutta jätän sävellysten kritiikin käsittelemättä, ellei niiden käsittelyssä nouse esiin seikkoja, jotka liittyvät oleellisesti kolmeen pääsisältöluokkaan.

Muiden artikkelien ja kolumnien sisältöä arvioin yllä esitetyin keinoin niiltä osin kuin se on mahdollista, mutta niissä päähuomioni keskittyy ennen kaikkea

Heikinheimon kannanottoihin orkesterin ja sen hallinnon nykytilasta ja siihen, miten sitä tulisi hänen mielestään kohentaa.

Aiempaa tutkimusta suomalaisesta kritiikistä on tehty vielä melko vähän, mutta musiikin reseptiotutkimusta ja sanomalehtikirjoittelua tarkastelevia seminaariesitelmiä ja tutkielmia on saatavilla runsaasti. Riitta-Liisa Tukiaisen (1974) pro gradu keskittyy Eduard Hanslickin musiikkikritiikkien periaatteisiin ja Hannele Rantamäki-Moilasen pro gradu (1979) suomalaisten sävelteosten arvosteluihin vuosina 1972–1976. Jukka Sarjalan (1994) väitöskirja 1800-luvun lopun suomalaisesta sanomalehtikritiikistä lienee viime vuosikymmenten merkittävin suomalainen musiikkikritiikkiä käsittelevä tutkimus. Yleisemmin median ja musiikkitoimijoiden suhteita tarkastelevassa Satu Kahilan (2001) pro gradu -tutkielmassa on runsaasti tietoa muusikoiden ja konserttijärjestäjien näkemyksistä kritiikeistä ja lehtiartikkeleista, mikä on sangen vähäiselle huomiolle jäänyt näkökulma kritiikkiin.

Myös Seppo Heikinheimon tekstejä on tutkittu. Salla Ahokannon (2004) pro gradu -tutkielma Seppo Heikinheimon arvosteluista koskien Helsinki Biennalea on laajin Heikinheimoa koskeva musiikkitieteellinen opinnäytetyö. Paula Irene Kantorin (1994) pro gradu keskittyy Heikinheimon kielenkäyttöön nimenomaan kielitieteellisestä näkökulmasta. Kare Eskola (1998) taas analysoi *Musiikin suunta* -lehdessä Heikinheimon kuoleman uutisointia. Vaikka tutkielmani tarkoitus on valaista nimenomaan Heikinheimon tekstejä, teen sen myös suomalaisen kritiikin historian, kirjoitustapojen ja yleisten kritiikin teorioiden kautta ja näin ollen laajennan näkökulmaani arvioiden kirjoittamisen yleisemmälle tasolle. Teorioita ja näkemyksiä kritiikistä käyn läpi nojautuen monelta osin Erkki Lehtirannan ja Kristiina Saalosen (1993) toimittamaan kirjaan *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Erityisen huomionarvoinen on myös Eero Tarastin (2003) kritiikkiä käsittelevä artikkeli teoksessaan *Musiikin todellisuudet. Säveltaiteen ensyklopedia*.

Etenen tutkielmassani yleisestä yksityiskohtaiseen. Toisessa luvussa tarkastelen musiikkikritiikin merkitystä tutkijoiden ja kriitikoiden sekä Seppo Heikinheimon näkemysten valossa. Heikinheimon ajatusten lähteenä käytän erityisesti Helsingin Sanomien arvosteluja ja muita kirjoituksia, Heikinheimosta tehtyä dokumenttia sekä Heikinheimon omaelämäkertaa, joka on toki puolueellinen näkemys hänen henkilöhistoriastaan, mutta joka tuo myös ainutlaatuisella tavalla esille hänen omaa, sensuroima-

tonta ajatteluaan ja näkemyksiään kulttuurielämän ja musiikin osa-alueista.¹ Kaikilta muilta osin suhtaudun omaelämäkertaan lähteenä kriittisesti enkä arvioi tapahtumien todellista kulkua pelkästään sen perusteella. Lisäksi otan huomioon myös muusikoiden näkemyksiä kritiikistä ja kritiikin vastaanottamisesta; asia, joka usein sivuutetaan taiteen arvottamisesta kirjoitettaessa, mutta jolla oli myöhemmin merkittävä rooli Heikinheimon kriitikkopersonan rakentumisessa. Kolmannessa luvussa esittelen Seppo Heikinheimon kiistanalaisimpia ja eniten keskustelua herättäneitä vaiheita erityisesti 1980–1990-luvuille paneutuen. Neljäs ja viides luku ovat tutkimukseni pääluvut. Esittelen ensin Heikinheimon ja Helsingin kaupunginorkesterin yhteisiä vaiheita 1960–70-lukujen taiteessa, jonka jälkeen analysoin Heikinheimon kirjoitusten sisältöä Helsingin kaupunginorkesteriin kohdistuneista kritiikeistä ja kolumneista vuosina 1987–1997, eli Heikinheimon viimeisen kymmenen elinvuoden ajalta.

¹ Kustantajan mukaan omaelämäkerta julkaistiin siinä muodossa kuin Seppo Heikinheimo halusi, eikä käsikirjoitukseen ole puututtu. Elämäkerta julkaistiin Heikinheimon kuoleman jälkeen. (Ks. Lång 2000).

Vilpittömästi uskon, että paras kritiikki on viihdyttävää ja runollista. [- -] Kritiikin tulee olla puolueellista, intohimoista ja poliittista, toisin sanoen sen tulee olla kapea-alaisesti keskittynyttä. (Baudelaire 1981: 51)

2. KRIITIKOT JA HEIDÄN TYÖNSÄ

Pohdin kriitikon kohdeyleisöä kolmelta kantilta, jotka kaikki ovat liitoksissa toisiinsa, eikä erottelun tekeminen ole helppoa. Kriitikon työnkuvasta on esitetty näkemyksiä sekä yleisenä yhteiskunnallisena toimijana, taiteilijoiden julkisena palautteenantajana että yleisön sivistäjänä. Pohdin myös musiikista kirjoittamisen ongelmaa, mikä on merkittävä seikka kriitikon ulosantia tutkittaessa.

Asioita vuosien varrella miettiessäni tulin siihen tulokseen, että kriitikon kolme tärkeintä ominaisuutta ovat pätevyys, kirjoitustaito ja jäävittämyys. (Heikinheimo: 1997: 197)

2.1 Kriitikosta tuli toimittaja

Ennen paneutumista Seppo Heikinheimon kirjoituksiin tarkemmin, on syytä tarkastella sitä, mihin historialliseen jatkumoon hän liittyi aloittaessaan toimintansa musiikkikriittikkona 1950-luvun lopulla.

Jotta kriitikon ammattitaitoa ja arvotuksia voi alkaa määritellä, on ensin määriteltävä kriitikko. Yleistä sääntöä kriitikkoudelle ei liene ole, sillä kriitikoille ei ole ammattiopintoja tai diplomia, jolla voisi helposti määritellä ammattilaisen. Kimmo Jokisen (1988) tekemän kyselytutkimuksen mukaan taidekritiikkiä kirjoittavat useimmin toimittajat, kirjailijat ja tutkijat. Vain harva on päätoiminen kriitikko. (Emt.: 17–19.)

Etenkin nykyisin kriitikkoutta on vaikea määritellä ehdottomasti, koska kuka tahansa internetiä käyttävä voi kirjoittaa säännöllistä kritiikkiä sosiaalisen median tarjoamilla alustoilla ja saada laajankin lukijakunnan ilman minkäänlaista ammattilaisstatusta tai kompetenssia tehtävään. Juuri tästä kriitikoksi ryhtymisen helppoudesta joutuksen haluan määritellä kriitikoksi kirjoittajan, joka saa korvauksen tekstistään, ja joka on kriitikon tehtävään erikseen valittu. On kritiikin lukijoiden päätettävissä, onko kriitikko saavuttanut heidän luottamuksensa ja kunnioituksensa, jonka kriitikon työnantaja on hänelle suonut.

Toimittaja Minna Lindgrenin (2012) mukaan Suomessa päivälehtien musiikkikritiikki oli huipussaan 1960–70-luvuilla, minkä jälkeen sen taso laski nopeasti

lehtien omien toimittajien ottaessa vastuun kritiikkien kirjoittamisesta. Ennen tätä kritiikin tason laskua ja ”journalistisoitumista” kirjoittajat olivat pääosin säveltäjiä ja tutkijoita. Vähitellen kritiikit lyhenivät eikä niissä ollut enää tilaa analyysille ja ne menettivät merkityksensä. (Emt.) Myös Erik Ahonen (1993: 149) toteaa, että yhä suuremman osuuden päivälehtikritiikistä kirjoittavat toimittajat, ja kritiikki on vain pieni osa heidän työtään, mikä on osaltaan johtanut kritiikin vähenemiseen.

Helsingin sanomien kulttuuritoimituksen varaesimies Pirkko Kotirinnan (ks. Särkiö 2012) mukaan suurin syy vähenemiselle on niin monien aiheiden kilpailu palstatilasta, että kritiikkejä on pitänyt lyhentää. Hufvudstadsbladetin kriitikko Wilhelm Kvist puolestaan syyttää rahatilannetta siitä, että lehden ei ole mahdollista käyttää avustajia, ja arvosteltujen konserttien määrä ja vaihtelevat mielipiteet vähenevät. Hänen mukaansa yksittäinen oppilaskonsertti 60-luvulla saattoi kerätä jopa kuusi arvostelua. Nykyään tilanne on toinen. (Emt.: 36.)

Aivan nykyisenkaltainen ei tilanne ollut myöskään oman aineistoni ajanjaksolla 1980–1990-luvuilla, jolloin jopa iltapäivälehdet ottivat näkyvästi kantaa musiikkikritiikkeihin ja saattoivat jopa uutisoida uuden säveltäjä-kriitikon rekrytoimisesta Helsingin Sanomiin (ks. Kallioinen IS: 30.6.1987). Aineistoni kritiikit ovat merkittävästi pitempiä kuin nykyään 2010-luvulla, mutta eroa 60-luvun mittoihin ei ollut havaittavasti.

Heikinheimo (ks. Lehtonen 1982: 16) näkee, että yksittäisten kritiikkien painavuuteen vaikuttaa ennen kaikkea Helsingin Sanomien asema, eivät niinkään tekstit itse. Kritiikin monopolisoituminen on sekä taiteilijan että musiikkielämää seuraavan kuuntelijan näkökulmasta ongelmallinen, sillä parhaimmillaankin vain muutamasta lähteestä saatu julkinen palaute korostaa kritiikin yksipuolisuutta, sillä vertailevaa keskustelua ei pääse syntymään. Kuten Krogerus (1988: 14) huomauttaa, kriitikon tehtävä on olla ensimmäinen julkinen tulkitsija, ja siksi hänen asemansa reseptiotutkimukselle on olennainen. Kriitikon asemaa voidaan siis vähenevän ja keskittyvän lehtikritiikin aikana pitää yhä merkittävämpänä, sillä taideyleisölle ja kritiikkien lukijoille piirtyy vain yhden tai korkeintaan muutaman kriitikon näkemys taiteilijasta, mikä voi myös vaikuttaa suuresti taiteilijan julkisuuskuvaan ja yleisön käsitykseen hänen osaamisestaan ja taiteilijanlaadustaan.

Taiteen arvon määrittely taas on osaksi kriitikon kontolla, eikä hänkään voi aina olla esimerkiksi muusikon suoriutumisen määrittelyssä asiantuntija. On selvää, kuten Heikinheimokin (ks. esim. Tiihonen 1994) on todennut, että kriitikon on ylitettävä

oman kompetenssinsa rajat kirjoittaessaan laaja-alaisesti musiikin eri lajeista (Ahonen 1993: 147). Kriitikin ja avustajien vähentyessä yhden kriitikon vastuu hänelle vieraamankin musiikin tuntemisesta kasvaa vääjäämättä liian isoksi. Kriitikon ammatissahan olisi suotavaa, joskaan ei välttämätöntä, että kriitikolla olisi niin sanotun kokijatiedon lisäksi tekijätietoa, eli hänellä olisi omakohtaista kokemusta siitä, mitä vaikeuksia esittäjä joutuu teosta soittaessaan kokemaan (Tarasti 2003: 4).

Mikko Heiniön (1984) mukaan käytännössä katsoen jokainen suomalainen säveltäjä on sodan jälkeen kirjoittanut kritiikkiä, joskin Heiniö arvelee sen olleen heille epämieluisaa. Kritiikkiä kirjoittava säveltäjä asettaa itsensä hankalaan asemaan, ellei, kuten Erik Bergman kritiikeissään, pitäydy ottamasta kantaa teosten arvoon ja tyydy vain esittelemään ja analysoimaan partituuria. (Emt.: 17–18.) On kuvaavaa, että myös Heikinheimo (1997) ottaa Bergmanin esimerkiksi kriitikosta, jonka arvostelut eivät vastaa kritiikin tehtävää mielipiteen ilmaisuna. Niistä ei Heikinheimon mukaan ole mitään iloa. (Emp.: 69.) Hänen mukaansa säveltäjä ei voi toimia kriitikkona siksiäkään, koska ”kriitikon ei tule syödä samasta kupista kuin ne, joita hän arvostelee.” (Tiihonen 1994). Heikinheimo korostikin useasti, että säveltäjä olisi teoriassa paras kriitikko ja asiantuntija. Esimerkiksi hän ottaa Mozartin mutta myös Einar Englundin (emp.), kun taas Länsiö (Kallioinen: IS 30.6.1987) ei näe minkäänlaista ristiriitaa siinä, että säveltäjä ja esiintyvä taiteilija toimii myös kriitikkona. Päinvastoin, kokemus lavalla olemisesta on hänen mukaansa jopa suotavaa voidakseen toimia kriitikkona pätevästi. (Emp.)

Heikinheimon arvosteluista löytyi Rantamäki-Moilasen (1979) vertailevan tutkimuksen mukaan kaikkien vähiten neutraaleja tekstejä (emt.: 27). Heikinheimon näkemys kritiikin tehtävästä mielipiteen ilmaisijana saattaa selittää havaintoa.

Kriitikko-tittelin jakamista ihan kenelle tahansa on kuitenkin varottava, sillä, kuten Hans Keller (ks. Ahonen 1993: 144) määrittelee, kriitikon on nautittava yhteisön arvostusta. Samalla, kun jokaisen taiteen rakastajan on helpompi saada kirjoittamaansa kritiikkiään julkiseksi, on oletettavaa, että toimituksellisen ennakkoseulonnan merkitys nousee. Kun jokainen voi olla näennäisesti kriitikko, voi arvovaltaisen päivälehdessä palkkalistoilla oleva kirjoittaja saada aivan eri arvovallan, koska hänet on tehtävänsä varta vasten valittu.

Lehteen kirjoittavan kriitikko-toimittajan vastuu julkaistujen juttujensa paikkansa pitävyydestä on jokseenkin ristiriitainen muun sanomalehtisisällön kanssa, eli hän saa toimittajana erivapauksia riippuen tekstinsä tyylilajista. Kriitikkona tehty artik-

keli eroaa toimittajien tekemästä uutisoivasta sanomalehtityöstä, jota säätelevät journalistin ohjeet (2011). Seuraavassa muutama tärkeä huomio:

21. Jos selvästi tunnistettavissa olevan henkilön tai tahon toiminnasta aiotaan esittää tietoja, jotka asettavat tämän erittäin kielteiseen julkisuuteen, kritiikin kohteelle tulee varata tilaisuus esittää oma näkemyksensä jo samassa yhteydessä.
22. Ellei samanaikainen kuuleminen ole mahdollista, voi erittäin kielteisen julkisuuden kohteeksi joutunutta olla tarpeen kuulla jälkeen päin. Jos näin ei tehdä, hyvään tapaan kuuluu julkaista hänen oma kannanottonsa.
23. Kannanotto on puheenvuoro, joka on syytä julkaista mahdollisimman nopeasti ilman sen yhteyteen liitettyjä asiattomia lisäyksiä.
24. Tavanomainen kulttuurikritiikki, poliittinen, taloudellinen tai yhteiskunnallinen arviointi sekä vastaavan muun mielipiteen esittäminen ei kuitenkaan synnytä oikeutta kannanottoon.

Journalistin ohjeiden kohta 24 antaa siis kriitikolle oikeuden erittäin kärkeväänkin tyyliin kirjoittaa jopa virheellisiä tietoja ilman, että taiteilijalla on oikeutta esittää omaa puolustustaan. Heikinheimon teksteihin julkaistut vastineet koskivatkin usein selviä asiavirheitä, poikkeuksena esimerkiksi Henry Baconin (HS: 21.12.1995) kirjoittama vastine Heikinheimon kirjoittamaan Oopperan historia -kirjan arvosteluun (HS: 29.11.1995).

Minna Lindgren (2012) huomauttaa myös, että päivälehtikritiikki ei ole enää nykyaikana ainoa kritiikin muoto, sillä Internetin tarjoamat alustat mahdollistavat lähes kenen tahansa perustaa oma kritiikkipalsta ja jakaa mielipiteensä lukijoilleen. Nykyään siis kuka tahansa voi olla kriitikko. (Emp.) On myös muistettava, että sosiaalinen media tarjoaa mahdollisuuden entistä avoimemmalle kritiikin kritiikille ja yleisön kritiikkaa ripeämmälle osallistumiselle taiteen arvottamisen ketjuun ja yleisemmän näkemyksen muodostamiseen.

Kriitikkouden määrittelyä ei kuitenkaan voi rajoittaa vain henkilöön, joka julkisesti kertoo mielipiteitään koetusta taiteesta, sillä jo sanan *kriitikko* etymologia asettaa sille suuremmat vastuut. Martta Heikkilä (2012) selvittää sanan alkuperän kreikan verbiin *kriño*. ”Kreikassa tämä sana tarkoittaa ’erottaa (asioita toisistaan)’, ’tutkia’, ’valita’, ’päättää’, ’tuomita’ ja ’arvostella’”. (Emt.: 11–12.) Tästä voi päätellä, että kriitikko on parhaassa tapauksessa kykeneväinen tekemään kaikkea edellä mainituista, joten pelkkään makuarvottamiseen jäävä teksti ei täytä hyvän kritiikin tunnusmerkkejä. Filosofin Immanuel Kantille (ks. Heikkilä 2014) kritiikki merkitsi yleisessä mielessä tutki-

musta, toisin sanoen kaikkien niiden ehtojen tarkastelua, joiden perustalta asiat voivat ilmetä meille (emp.).

Myös professori Eero Tarasti (2003) painottaa, että erityisesti esityksiä arvioidessaan kriitikon on tukeuduttava aiempiin kokemuksiinsa, eli kuulemiinsa esityksiin samasta teoksesta. On huomioitava, että kriitikko on vahvasti aikaansa sidoksissa, ja sekä esitys että sävellys on sijoitettava myös aina osaksi aikansa muita tulkintoja. Tämä taito kysyy kriitikolta laajaa musiikillista kompetenssia. (Emt.: 4).

2.2 Kriitikon yhteiskunnallinen vastuu

Kritiikki jo sanana sinänsä on latautunut negatiivisella sävyllä ainakin suomen kielessä, vaikka sävellyksen tai esityksen lehtikritiikki olisikin ylistävä teksti, jossa ei ole yhtäkään negatiivista huomiota. Suomen puhekielessä kritisoimisella on sama merkitys kuin moittimisella, ja arvostelu tarkoittaa siten lähinnä negatiivisten huomioiden tekemistä. Kirjoittajasta, joka tekee esteettisiä huomioita koetusta konsertista, käytetään titteliä kriitikko tai arvostelija, olivat hänen huomionsa sitten negatiivisia, positiivisia tai mahdollisimman neutraaleja. Etenkin lehtikritiikkien rajoitetun tilan vuoksi kritiikkien analysoiva osuus on usein vähäinen tekstin keskittyessä arvottamiseen.

Tämä on kuitenkin perusteltavissa niillä näkemyksillä, joita kritiikin tehtävistä on kautta vuosisatojen esitetty. On melko tuore ilmiö, että kriitikon pääasiallinen tehtävä on esityksistä raportoiminen lyhyillä arvosteluilla (ks. Lindgren 2012). Monet musiikkikirjoittajat ovat tavoitelleet kritiikillään nimenomaan vallitsevien asioiden muuttumista ja yleisen mielipiteen kehittämistä haluamaansa suuntaan. Gino Stefani (1985) selittää kritiikin tarkoittamaan pääasiassa aikakaus- ja sanomalehdissä esiintyvää ajatusten vaihtoa, ja etenkin musiikkikeskustelua hän perustelee sillä, että se antaa lisää merkitystä käytännölle, joka ei selity itsestään. Kritiikin tutkimusta Stefani puolestaan pitää vaikeana, sillä kritiikki käyttää niin monia menettelytapoja, että se on kaikenlaisien vakiokriteerien tavoittamattomissa. (Emt.: 150–151.)

Vaikka kritiikeiksi lasketaan helposti vain sanoma-, aikakaus- tai päivälehdissä ilmestyviä ajankohtaisten konserttien arvosteluja, ovat ne aiemmin pääsääntöisesti olleet pitkiä esteettisiä pohdintoja taiteesta ja musiikista. Kerron esimerkkejä niin Heikinheimon aikalaisten kuin myös vuosisatojen takaisista näkemyksistä.

Säveltäjä ja kriitikko Erkki Salmenhaara (ks. Aho et al. 1991) pitää kriitikin tehtävänä ennen kaikkea konserttiyleisön kasvattamista. Puhtaan informoinnin lisäksi Salmenhaara näkee tärkeimmäksi tehtäväkseen kriitikkona yleisen mielipiteiden ja kantojen muokkaamisen. Samalla kriitikon tulisi olla kielellisesti lahjakas esseisti, jonka on otettava vastuu kulttuurin kehittämisestä esteetikkojen tavoin. Musiikkikriitikin ei tulisi olla vain konserttien arvostelemista, vaan pitkälinjaista kulttuuri- ja yhteiskunta-kritiikkiä, joka pyrkii kehittämään kulttuuria yhdessä taiteilijoiden kanssa. Kriitikolla on tähän toimintaan objektiivisempi näkemys kuin taiteilijoilla. (Emt.: 110–111.) Tämä väite on suhteutettava käytännön tasolla: vain harvoin kritiikkiä kirjoittavalla journalistilla voi olla valmiuksia opettaa musiikkia tai säveltäjää, mutta näkemykset kulttuurielämästä saattavat olla laaja-alaisemmat (Ahonen 1993: 141).

Yhtä suuren vastuun työssään näkee Seppo Nummi (ks. Nummi & Nummi 1982), jonka laajat essee saattavat yhdellä kertaa laittaa ojennukseen niin musiikkojen koulutuksen, yleisön musiikkimaun kuin kunnollisen musiikkikirjaston puuttumisen (emt.: 20–28). Nummen käsityksiä ja kirjoituksia kriitikkona leimaakin kaikenkattavuus, eikä negatiivisuuteenkaan ollut hänen mukaansa syytä kuin isoissa kysymyksissä:

Kriitikot ovat sivistyksen mainosmiehiä, joiden päätehtävänä on kirjoittaa todella hauska ja auttaa yleisöä löytämään ne lahjakkuudet, jotka tietysti lopultakin varsinaisen mainonnan hoitavat. Eksaktisuuteen ei kritiikin tule koskaan pyrkiä, silloinhan tultaisiin jo tieteen alueelle, joka taas kuuluu täysin epäajankohtaiseen yhteyteen, kuten kaikki asiat, joilla on tosi arvoa. Entä milloin on aihetta negatiiviseen kritiikkiin, vaiko onko olleenkaan? [- -] Vain silloin, kun kritisoidaan jotain yleistä virhettä, joka haittaa kokonaisuuden kehitystä. (Emt.: 17.)

Kaksi edellä mainittua kriitikkoa liittyvät siihen yleisön valistamiselle syntyneeseen kritiikin traditioon, jonka Paavo Soinne (1982) laskee alkaneeksi 1600–1700-lukujen vaihteessa musiikkielämän julkistumisen myötä. Tarve kritiikille ja ideologiselle pohdiskelulle tiedostettiin nyt yleisemmin, ja samaan aikaan estetiikka kehittyi omaksi tieteenalaksi. Esteetikot, kuten Lorenz Mizler ja Adolph Scheibe, käsittelivät kirjoituksissaan huolestuneeseen sävyyn 1700-luvun alussa voimistunutta soitinmusiikin yllätystä laulumusiikista. (Emt.: 2–7.) Myös yleisön suhtautumisen pohtiminen alkaa samoihin aikoihin, ja näin myös musiikkimaun analysoinnit tulevat osaksi uutta esteettistä kirjoitustyyliä (emt.: 13). Seppo Nummen yleistä kulttuurikehitystä painottavat arviot näyttävät sopivan myös Heikinheimon kriitikkokuvaan, ja erityisesti tämä seikka

nousee esille analysoidessani Heikinheimon Helsingin kaupunginorkesteria kohtaan osoittamia kirjoituksia.

Yleisökasvatus musiikkikritiikissä on kaksitahoinen ongelma. Itse kriitikona (ks. Länsiö 2011 ja 2012) olen todistanut useita konsertteja, joista olen kirjoittanut varsin negatiiviseen sävyyn, mutta lopuksi todennut yleisön nousseen seisaalleen antamaan aplodeja, kiittäen esitystä omasta kokemuksestani huolimatta (emt.). Yleisön mielipiteestä on vaikea tehdä minkäänlaista taiteellisen arvon mittaria; kriitikon tulee olla itselleen ja maulleen rehellinen, mutta yleisön poikkeuksellinen reaktio tulisi yhtä rehellisesti mainita. Taiteen arvostelussa on kuitenkin muistettava, että taitelija esiintyy nimenomaan yleisölle eikä kriitikoille, jotka edustavat vain murto-osaa kaikista kulttuurin kuluttajista. Kuinka sitten teos, vaikka se asiantuntijoiden keskuudessa olisikin otettu kiittävästi vastaan, jää elämään, jollei juuri yleisön suosion vuoksi?

Arvottamisen ongelma piileekin juuri tässä, kuten Bollioud von Mermet (ks. Soinne 1982: 13) toteaa: ”On kylliksi tuttu tosiasia, että määrällisesti lukuisimmalta joukolta ei makukysymyksissä voida odottaa tervettä arviota”. Tähän liittyy myös esiintyjän tarve miellyttää kuulijakuntaa, etenkin jos taiteilijan elanto on olennaisesti kiinni esiintymisten määrästä, eli yleisön suosiosta. Carl Philipp Emanuel Bach (emt: 18) kertookin omasta taiteilijan työstään, että muusikolla on velvollisuus, mikäli mahdollista, tuottaa tyydytystä suurimmalle mahdolliselle kuulijakunnalle. Musiikkiarvostelija Carl Flodin (ks. Parmet 1968: 10) on yleisön ja kriitikon suhteesta täysin vastakkaista mieltä kuin von Mermet todetessaan, että viimekädessä yleisön suosio on ainoa asia, millä on merkitystä: ”yleisön yhtenäinen liikehtiminen ja välittömät vaikutelmat osoittautuvat useimmiten oikeiksi, ja aina oikeiksi, jos suuruuden siivenlyönti on herättänyt ne henkiin (kursivointi alkuperäinen). (Emp.) Hieman samaan tapaan uskoo Seppo Heikinheimo, jonka mukaan vain aika voi määrätä sen, mikä taide lopulta jää elämään ja on hyvää (ks. Tiihonen 1994), eikä näin ollen kriitikon arvotuksilla ole siinä mielessä suurta painoarvoa. Heikinheimon arvion mukaan vain noin 1-2 prosenttia kunakin aikakautena sävelletystä musiikista jää elämään, joten kriitikko ei tee suurta virhettä arvioidessaan suurimman osan musiikkia keskinkertaiseksi tai sitä huonommaksi (Lehtonen 1982: 16). Heikinheimon suhtautuminen on linjassa Kimmo Jokisen (1988) tekemän kyselytutkimuksen kanssa, jossa selviää, että yleisesti ottaen kriitikot pitävät taiteen arvolle merkittävimpänä taiteilijan itsensä panosta. Kriitikoiden merkitys taiteen arvon määrittämisessä on vasta sijalla kolme kustantajien (tai vastaavien) jälkeen. (Emt.: 48.)

Suuren yleisön ja harjaantuneen kriitikon makuerosta kirjoittaa sosiologi Timo Cantell (1993), joka viittaa Pierre Bourdieaun distinktioteoriaan. Hänen mukaansa on kolme ryhmää, joita erottaa toisistaan kulttuurinen pääoma; esimerkiksi oppiarvo, koulutus ja asiantuntemus taidemusiikin parissa. Ne, joilla on ”erottelutietoisuus”, ja joilla on legitiimi maku, ovat keränneet sen koulutuksen myötä. Toisessa ryhmässä ovat ”hyvää kulttuuritahtoa” osoittavat, jotka jäljittelevät ja seuraavat legitiimiä makua. Näiden makukäsityksessä yhdistyvät korkeakulttuurisimman taiteen vaatimattomimmat ja keskivertotaiteen suurimmat saavutukset. Kolmanteen ryhmään kuuluvat kaikki muut, ”rahvaat”, joiden maku on keskittynyt kaikkein populaareimmalle taidemusiikille (joka on siis menettänyt arvonsa) ja viihteelle. Tämä ryhmä halveksii legitiimiä makua. (Emt. 104–105.)²

Tämä kolmijako on Cantellin mukaan häviämässä, sillä on aivan mahdollista, että sama henkilö samanaikaisesti arvostaa sekä kaikkein marginaalisinta että viih-teellistä musiikkia. Tosin hän huomauttaa, että valikoituneenkin konserttiyleisön suosio kohdistuu populaareihin taidesäveltäjiin siitäkin huolimatta, että modernin musiikin suosimisella voisi osoittaa kuuluvansa legitiimiin ryhmään. (Emt.: 112–113.)

Paavo Soinne (1982: 12) muistuttaa, että musiikin luominen ja sen esteet-tinen tarkastelu ovat aina kuuluneet yhteen. Vielä pidemmälle musiikin ja esteettisen pohdiskelun suhteen menee Mikko Heiniö (1985), jonka mukaan kaikki puhe musiikista on tavalla tai toisella vaikuttanut musiikin kehitykseen (emt.: 24–25).

Myös Jukka Sarjala (1990: 4–8) on todennut säännöllisen päivälehtikritii-kin voivan vaikuttaa yleisön makutottumuksiin joko vahvistavasti, luovasti tai muutta-vasti. Säveltäjä Joonas Kokkonen (ks. Ahonen 1993) taas pitää kritiikkiä tärkeänä asia-na sinänsä. Merkitystä ei ole sillä, kirjoitetaanko hyvää tai pahaa, hyvin tai huonosti, vaan pääasia on pitää taiteen ilmiöt keskusteluissa mukana ja tuoda ne ihmisten tietoi-suuteen, ja näin tehdä niistä merkityksellisiä yhteiskunnassamme. Mikäli kritiikkiä ei olisi, se merkitsisi hiljaisuutta ja vaikenemista. (Emt.: 141.) On muistettava,

² Esimerkkeinä legitiimeistä teoksista mainitaan *Kunst der Fuge* sekä Ravelin *Konserto vasemmalle kädelle*. Hyvän kulttuuritahdon seuraajat taas arvostavat *Rhapsody in Blue*ta ja *Unkarilaista rapsodiaa*. Teosten arvoa siis mitataan niiden suosituimmuudella, sillä esimerkiksi Vivaldin *Vuodenaikojen* tai Chopinin pianomusiikin tultua hyvin suosituiksi, legitiimin ryhmä arvostus niitä kohtaan on laskenut. (Cantell 1993: 105–106.)

että Kokkonen itsekin toimi kriitikkona, toisin kuin kritiikki-instituutiota arvostelleet sellisti Arto Noras ja säveltäjä Einojuhani Rautavaara, joiden mukaan koko kritiikki-instituutio on täysin merkityksetön ja jopa vahingollinen taiteelle, sillä se antaa epäpätevällekin kirjoittajalle auktoriteetin lukijoiden silmissä (emt.: 142).

Seppo Heikinheimon kirjoitusten sisältö osoittaa sen, että myös hän käsitti oman työnsä yleisenä yhteiskunnallisena vaikuttamisena, eikä vain yksittäisen konserttikokemuksen kommentoijana. Hän on tosin väittänyt muuta (ks. Lehtonen 1982 s. 15–16), mutta aineiston keruussani ja analyysissäni selviää, että hän osoittaa useat tekstinsä koskemaan myös orkesterien hallintoa ja yleistä kulttuuripoliittikkaa vaatimalla muutoksia niiden toimintatapoihin (tästä lähemmin luvussa 3 ja 5). Konkreettisia muutoksia hän kokee teksteillään saaneensa aikaan silloin (HS: 18.3.1972), kun hänen kolumninsa jälkeen säveltaiteen apurahojen jakoperusteita muutettiin hänen toivomallaan tavalla.

Heikinheimon (ks. Lehtonen 1982) mukaan päivälehtikritiikki on kertakäyttötuote, jolla ei ole olennaista vaikutusta todellisen taiteen pysyvän arvon muodostumiseen, vaikka myöntääkin apurahalautakuntien joskus joutuvan muodostamaan mielipiteensä kuulopuheiden ja sanomalehtikritiikin perusteella. On toisaalta otettava huomioon, että samalla kun Heikinheimo käsittää kritiikin vain ohimenevänä päivän tekstinä, hän pitää musiikkikritiikkiä paljon laaja-alaisempana kuin yhden konsertin kommentoimisena. Silti hän ei pidä itseään niinkään musiikkikentän edunvalvojana kuin musiikista kirjoittavana journalistina. Hän myös kokee, että varsinaisia kriitikoita ei enää ole eikä tule, vaan kritiikkiä kirjoittavat toimittajat muun lehtisisällön ohessa osana tiedottamistöitään. (Emt.: 14–16.)

Heikinheimo siis jatkoi samaa perinnettä laajemman taide-elämää koskevien ilmiöiden arvostelijana kuin esimerkiksi Nummi ja Salmenhaara, muttei kuitenkaan kokenut varsinaiseksi tehtäväkseen musiikkielämän parantamista. Heikinheimon näkemys omasta kriitikon työstään, joka keskittyy vain taiteeseen sinänsä, on linjassa Jokisen (1988) tekemän kyselyyn kanssa. Musiikkikriitikoista 41 prosenttia ilmoittaa keskittyvänsä kritiikissään vain teokseen. (Emt.: 64)

Kuka tarvitsee kritiikkiä? Säveltäjä vastasi: ”en minä, sillä jos kriitikko sanoo sävellystäni mestariteokseksi, se on mukava kuulla, mutta sen tiesinkin jo.. Jos hän taas sanoo sitä keskinkertaiseksi tai huonoksi, hän on tyystin erehtynyt”. (Aschenbrenner 1981: 100)

2.3 Kriitikko opettaa taiteilijaa

Tähän asti olen käsitellyt enimmäkseen kritiikin yhteiskunnallista vaikutusta, mutta kriitikkejä lukevat myös taiteilijat itse, eikä voi väheksyä kriitikon merkitystä esiintyjälle. Muusikko Jukka Orman (2012) mukaan kriitikkoa voidaan pitää ammattimaisena korvana ja musiikin laadunvalvojana, joka kirjoittaa paitsi yleisölle, myös antaa taiteilijalle puolueetonta palautetta. Orma pyytää kritiikkiä, vaikka se olisikin negatiivista, ja huomauttaa kritiikin kirjoittamisen vähentyneen viime vuosina. Orma kysyy, onko vähenevästä kritiikistä syyttäminen itse taiteilijoita. (Emt. 20.)³

Onko syy osittain siinä, että me tekijät emme osaa suhtautua kritiikkiin yleisellä tasolla? Olemmeko me muusikot itse omalla narsistisella ylpeydellämme aikaansaaneet tilanteen, jossa emme enää saa ansaitsemaamme arvostelua? (Emp.)

On merkille pantavaa, että kritiikon kohteiden inhimillinen tarkastelu esteettisen arvottamisen tieteellisissä teksteissä on vähäistä, ja jää usein vain sivulauseiden tasolle. Lehdistä kriitikoissa taiteilijat ovat ottaneet kantaa kritiikon toimii ja kritiikin merkitykseen. Viulisti Eriikka Maalismaa (ks. Särkiö 2012) on Orman kanssa yhtä mieltä siitä, että muusikko kaipaa huomiota ja pitempiä arvioita, ja niitä saisi olla myös enemmän. Mutta Maalismaa toteaa samalla: ”[S]itten kun niitä on, niihin ollaan yleensä tyytymättömiä.” Maalismaata harmittaa kritiikkien lyhyys ja kliseisyys, minkä vuoksi asioihin ei päästä kunnolla käsiksi. (Emt. 39.) Viulisti Jaakko Kuusisto taas kyseenalaistaa koko nykyisen kritiikkijärjestelmän, joka osaltaan saa hänet suhtautumaan kritiikkeihin laimeasti (emp).

Systeemi lienee toiminut paremmin vuosikymmeniä sitten, kun yhteen konserttiin saattoi tulla viisi kriitikkoa eri lehdistä. Nykyään [- -] saadaan yhdestä konsertista vain se yksi arvostelu – jos sitäkään. (Emp.)

³ Orma myös kertoo anekdootin (nimiä mainitsematta) taiteilijasta, joka julkisesti uhkasi tavattaessa pahoinpidellä hänestä huonon arvostelun antaneen kritiikon (emp.) Kuvauksesta voi päätellä uhkauksen saaneen kritiikon olleen Seppo Heikinheimo (tästä lisää luvussa 3.3).

Kriitikot kirjoittavat ennen kaikkea yleisölle, ja vain harva kriitikko kokee osoittavansa tekstinsä myös taiteilijalle (Jokinen 1988: 66). Seppo Heikinheimon kritiikeissä toistuu useita kertoja tilanne, jossa hän ei pelkää arvota tulkintaa, vaan myös antaa suoria ohjeita siitä, miten esiintyjä voisi parantaa otteitaan ja mitä taiteilijan tai orkesterin seuraavaksi kuuluisi tehdä:

Luulisin, että Gothóni tekisi sitä viisaammin, mitä pikemmin hän hautaisi kapellimestarihaaveensa ja keskittyisi vain pianoonsa. Pianistina hänen antinsa on loistava. Miksi pilata maineensa huonona kapellimestarina? (HS: 27.9.1990.)

[Ehdottaessaan Suomen Kansallisoopperan koko orkesterin erottamista ja uuden koesoiton järjestämisestä] ”Niistä soittajista, jotka läpäisevät koesoiton hyväksytvästi, otetaan uuteen orkesteriin ensisijaisesti orkesterin omat soittajat. Loput voivat lähteä vaikkapa tietoihin tai mihin muualle tahansa, missä pärjää kuokkaa käyttämällä”. (HS: 11.4.1992.)

Myös Jaakko Kuusiston viulunsoitto on lähtenyt väärille jengoilte. Hän soittaa haperolla ja loistottomalla äänellä, eikä Mozartin fraasien kukinnassa ollut sitä luontaista sulokkuutta, jota ilman Mozartia ei kannata soittaa. Jos Jaakko Kuusisto saa jostain kunnollisen konserttimestarin paikan, se kannattaisi ottaa viivana vastaan. Solistiura voidaan katsoa päättyneeksi, sillä ”kaiken viisauden alku on tosiasiainn tunnistaminen”. (HS: 14.2.1997.)

Heikinheimo näki edellisenkaltaisen kritiikin palveluna taiteilijalle, sillä

jos näkee, että ihminen puskee päätänsä seinään ja yrittää päästä alalle, johon hänellä ei ole mitään edellytyksiä, niin silloin on parempi tehdä kerralla asia selväksi. Silloin ihminen saattaa säästää monta vuotta elämästään ja todeta, että tämä homma ei onnistu, ja suunnata jollekin muulle alalle.

Yhtä mieltä suorasta negatiivisesta palautteesta nuorillekin soittajille on pianisti Vladimir Ashkenazy, joka vielä lisää, että jo asemansa vakiinnuttaneiden taiteilijoiden kohdalla kriitikon negatiivisella arviolla taas ei ole paljonkaan merkitystä. (Tiihonen 1994.)

Kuten olen edellä osoittanut, kriitikoiden pääasiallisiin tehtäviin 1900-luvun niin sanotun kritiikin murrokseen asti on nähty kuuluvan enemmänkin yleisten huomioiden tekeminen musiikkielämästä esseistisessä muodossa, kylläkin koettuun

konserttiin nojautuen, mutta jokseenkin laajemmassa mittakaavassa. Tietenkin kritiikki-perinteeseen on kuulunut myös konserttiarvioita, jotka noudattavat pitkälti samaa tyyliä ja muotoa kuin nykyisetkin lehtikritiikit, mutta silti taustalla on ollut pitkäjänteinen tavoite yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen.⁴

Erkki Salmenhaara (ks. Aho et al. 1991), kuten edellä mainitsin, tavoitteli kauaskantoista ja yleistä kulttuurivaikutusta kritiikillään. Hän mainitsee samassa yhteydessä, että konserttien taso on yleisesti ottaen parantunut päivälehtikritiikin – ja myös taiteilijan itsekritiikin – vuoksi, koska taiteilijat pelkäävät huonoja arvioita (emt.: 110). On huomioitava, että Salmenhaara nostaa kriitikon aseman merkillisen isoksi ottaessaan ammattikuntansa kontolle taiteilijoiden ja konserttien tasokkuuden, joka on myös tietenkin täysin subjektiivinen väite. Salmenhaaran lausuma voidaan tulkita siten, että jopa vain yksittäisten konserttien negatiivinen kritiikki voi parantaa taiteen yleistä tasoa (emp). Salmenhaara ei ota mitenkään kantaa itse kritiikkien tasoon, mutta hänen väittä-määnsä sisältyy ajatus kritiikin oikeellisuudesta, mikäli se kerran on onnistunut parantamaan esitysten tasoa.

Taiteellisen tason määrittelemiseen en aio paneutua enempää, mutta on hyvä muistaa monen sittemmin yleisesti tunnustetun teoksen saaneen ilmestyessään tyrmäysvastaanoton kriitikoilta, mikä osaltaan osoittaa ajan tekevän tehtävänsä teosten kanonisoimisessa tai unohtamisessa. Kriitikko on ehkä tarjonnut oman negatiivisen näkemyksensä tuoreeltaan, mutta siitä huolimatta teos on voinut saavuttaa vuosisatoja kestävänsä suosion. Esimerkiksi Beethovenin *Keisarikonserton* vastaanotto oli lievästi torjuva, sillä kriitikon mukaan Beethoven sävelsi vain asiantuntijoille ja unohti tavalliset kuulijat (ks. esim. Rodda 2014). Kuten Heikinheimo (Tiihonen 1994) huomauttaa, ”musiikinhistoria on täynnä vääriä tuomioita, jotka jäävät omaan arvoonsa. Nehän ovat vain ihmisten mielipiteitä.” (Emp.)

Kuka siis tarvitsee kritiikkiä? Karl Aschenbrennerin (1981) mielestä yleisön ja taiteilijan lisäksi myös säveltäjä tarvitsee harjaantunutta kritiikkiä, joka pystyy kuulemansa perusteella auttamaan huomaamaan puutteita teoksessa. Yleisö taas tarvitsee kritiikkiä teoksen rakenteen ja tyyliseikkojen avaamiseen sekä arvottamiseen sen

⁴ Esim. Heikki Klemetin konserttiarviot eivät aina olleet erityisen pitkiä ja ne noudattivat muotoa, jossa lyhyesti esitellään konsertin ohjelma ja teosten tyyli, minkä jälkeen arvioidaan esityksen laatu. Lopuksi kommentoidaan usein yleisöä. (Ks. esim. Klemetti & Linjama 1966: 71–72.) Jouko Linjama (emt.) kuitenkin toteaa, että Klemetin tavoite oli musiikkikulttuurin yleisen tason nostaminen (7–8).

ominaisuuksien perusteella. Säveltäjä itse ei tähän pysty, sillä hän on liian kiinni omassa teoksessaan. (Emt.: 103).

Taiteilijat, menestyneetkin, tosin lukevat kritiikkejä ja reagoivat niihin. Esimerkiksi kriitikko Hans Keller (ks. Ahonen 1993) on kertonut säveltäjä Arnold Schönbergin useasti pyytäneen oikomaan Kellerin julkisesti esittämiä tulkintoja musiikistaan. Kyse ei ollut siitä, että Schönberg olisi ottanut tosissaan kriitikon esittämät ongelmat, vaan koska kriitikon tulkinnat olivat loukanneet häntä. (Emt.: 145.) Ainakaan suomalaisessa lehtikritiikissä oikaisuvastuu ei koske kritikoita, eivätkä taiteilijoiden kritiikkiinsä kirjoittamat vastineet yleensä tule julkaistuksi, ellei sitten kyseessä ole selvä asiavirhe. Tämä yksipuolisen tiedonjaon ongelma on toki vähentynyt internetin sosiaalisen median suoman näkyvyyden myötä, koska laajaa huomiota saavat julkaisualustat eivät ole enää rajoittuneet toimitusten kokoamiin yleisönosastopaloihin.

2.4 Kriitikko sivistää yleisöä

Edellä olen huomauttanut, että taiteilija esiintyy ennen kaikkea yleisölle, ja vaikka kritiikkejä lukevat myös taiteilijat, niitäkin kirjoitetaan pääasiassa yleisölle ja tavallisille lukijoille (Jokinen 1988: 64), ja myös niille, jotka eivät kritiikin kohteena olevassa konsertissa ole käyneet (Tarasti 2003: 2).

Kriitikot pitää ensin oppia tuntemaan, jonka jälkeen heidän mielipiteistään voi saada jotain irti, on Joonas Kokkonen (ks. Ahonen 1993) todennut. Mikäli seurataan Joonas Kokkonen väitettä, on kriitikon toimittava työssään pitkään ja julkisesti sekä jokseenkin systemaattisesti ja pidettävä myös mielipiteensä tunnustettavina. Kokkonen näkemys myös sisältää perusolettamuksen, jonka mukaan kritiikki ei voi olla objektiivista toteamista, sillä kriitikon tyyli ja mielipiteet on syytä tuntea yleisellä tasolla, jotta niitä voisi ymmärtää hyvin. (Emt.: 148). Samaa sanoo Heikinheimo (Tiihonen 1994) verratessaan omaa asemaansa ”isona peenä ” Erik Tawaststjernaan ”suurena nerona”. Opittuaan tuntemaan kriitikon, lukijat osaavat suhtautua kirjoittajaan ja hänen näkemyksiinsä oikein. Tutustuminen kestää hänen mukaansa ainakin viisi vuotta, mieluummin kymmenen. (Emp.) Tarasti (2003) kiteyttää tämän asian selvimmin. Hänen mukaansa kriitikon lauseiden totuudenmukaisuutta etsittäessä niitä on täydennettävä lauseiden vastaavuuksia etsimällä. Vertailemalla arvostelijan kirjoituksia pitemmällä aika-

välillä, lukija voi selvittää, muodostavatko ne loogisen kokonaisuuden vai ei. ”Vähitellen lukijakunnalle hahmottuu kriitikon profiili, hänen arvomaailmansa – perusta, minkä varaan puolestaan rakentuu lukijan luottamus tai epäluottamus arvostelijaa kohtaan.” (Emt.: 2–3)

Lähes kaikki kritiikit sisältävät paitsi arvottavaa myös sivistävää ainesta, jota voi pitää ainakin jokseenkin objektiivisena sisältönä. Filosofin Juhani Pietarinen (1993) jakaakin kaiken musiikkijournalismin (myös kritiikin) kahteen, informoivaan ja evaluoivaan, sekä pohtii musiikkijournalismin hyveitä näiden kahden määreen valossa. Pietarisen mukaan hyveellinen journalismi on perustettava musiikki-ilmiön ymmärtämisen ja maun kehittämiseksi, mitkä ovat vahvasti liitoksissa aktiivisuuden, innokkuuden ja halun kanssa. Niiden vastakohtat, passiivisuus, apatia ja masentuneisuus, liittyvät ymmärtämättömyyteen. (Pietarinen 1993: 154.) Miten kriitikko voi vähentää ymmärtämättömyyttä? Yleisön sivistäminen kritiikissä on tiedonjakamista. Pietarinen (emp.) viittaa filosofi Benedictus Spinozaan, joka on jakanut tiedon kolmeen; palatietoon (kaikki irrallinen informaatio), selitystietoon (joka yhdistelee palatiedot ja vaatii myös aktiivista käsittelyä lukijalta) ja näkemystietoon (kirjoittajan henkilökohtaiset huomiot), mitkä kaikki löytyvät hyveellisestä musiikkikritiikistä. Näiden kolmen tiedon on myös oltava totta ja rehellisiä, eli kriitikon on muodostettava näkemyksensä ja tekstinsä analyttiselle pohjalle. Tästä seuraa se, että vain omia näkemyksiään selostava kriitikko ei onnistu lisäämään lukijan ymmärtämystä itse musiikista, eikä kritiikki ole silloin kokonaisvaltaisesti onnistunut. (Emp.)

Ehdottomasti merkittävimmäksi hyveeksi nostaisin Pietarisen (emt.: 157) mainitseman persoonan loukkaamattomuuden, jolla hän tarkoittaa kriitikon käyttämän kielen loukkaamattomuutta sekä lukijoita että arvosteltavaa kohtaan (emp.). Tästä viimeaikaisena esimerkkinä kriitikko Oskari Onnisen (2013) rap-artisti Cheekin levystä kirjoittama arvostelu, josta sittemmin nousi kohua. Arviossaan Onninen arvostelee paitsi artistia myös hänen vannoutuneita kuulijoitaan. (Emp.)

Hyveellisyydessä Pietarinen (1993: 160) viittaa Winston Deaniin, jonka mukaan musiikkikritiikki on vastuullinen koko musiikkitaiteelle, aktuaaliselle ja potentiaaliselle kuulijakunnalle, eli koko yhteiskunnalle sekä säveltäjälle, esittäjälle ja promoottorille. Hyveellinen kriitikko on rehellinen itselleen ja yleisölle sekä ehdottoman peloton. Tärkeimmäksi hyveeksi Dean nostaa kriitikon riippumattomuuden. (Emp.)

Hyveellisen kritiikin alueelle lasken kuuluvaksi myös kriitikko ja kapellimestari David Blumin (1993) ajatuksen kriitikon ennakkoluuloista. Esimerkkinä hän

mainitsee elektronisen musiikin ja oopperoiden modernisoivat ohjaukset, joita hän itse ei yleisesti ottaen arvosta, mutta joita pitää silti voida arvioida niiden omassa ympäristössään, ja jättää omat ennakkoluulonsa pois. (Emt.: 170.) Kriitikon siis pitää pystyä olemaan samalla subjektiivinen ja koettaa kuitenkin pysytellä persoonana taka-alalla. Seuraavassa avaan tätä dilemmaa kielen näkökulmasta.

2.5 Taiteen asettaminen kielen rajoihin

Musiikkikritiikin eräs suurimmista ongelmista on se, että se koettaa kuvailla soivaa tapahtumaa sanoilla, eli se joutuu turvautumaan semantiikkaan ja kielikuviin. Tämä tarkoittaa sitä, että kriitikko joutuu joko kirjoittamaan musiikkianalyttisin termein, mikä ei välttämättä ole hyvää ja informoivaa tekstiä tavalliselle musiikin kuulijalle, tai vaihtoehtoisesti kuvailemaan kuulemaansa arkikielellä ja kielikuvia käyttäen. Tämä taas vie sanojen ja musiikin välimatkan kauas toisistaan niin, että korrelaatio totuuteen hämärtyy. Tämä asia on erittäin merkittävä ottaen huomioon aiemmin esittelemäni kritiikin tarkoituksen sivistävänä, musiikkia avaavana tekstinä, mutta niin, että kriitikko silti jäisi aktiivisena tekijänä tekstistä piiloon.

Tutkija Kari Kurkela (1984) käsittelee sanoin kuvaamattoman musiikin ongelmaa, ja toteaa monen kirjoittajan väistävän tämän ongelman vain vertaamalla uutta teosta johonkin vanhempaan teokseen. Tämä ei toki toimi kommunikaation muotona muulloin kuin silloin, kun lukija tuntee tuon vastaavan teoksen tai vaivautuu ottamaan teosten yhteyksistä selvää. (Emt.: 90–91). Filosofin Karl Aschenbrenner (1981) on saman ongelman äärellä. Hän kiteyttää sanojen ja musiikin välisen suhteen niin, että se ei koskaan ole totta tai irrallinen kirjoittajasta, mutta kouliintuneella ja asiantuntevalla kirjoittajalla on ikään kuin mahdollisuus luoda tämä totuus hankkimallaan arvovallalla. (Emt.: 106–107.)

Mikäli kriitikko vain kuvailee tuntemuksiaan tai vain arvottaa sävellystä perustelematta näkemyksiään, se on arvotonta kritiikkiä, sillä täysin samasta tapahtumasta voidaan löytää monta täysin vastakkaista näkemystä. Aschenbrenner vertaa, että jollekin ”loukkaava” voi olla ”pelottomasti suorasanainen”. Täten hyvän musiikkikritiikin pitää perustella näkemyksensä kattavasti ja saada lukijaa uskomaan kriitikkoa sekä

hänen kantaansa, eikä vain ladella tunteenpurkauksia. Vaarana liiallisessa kuvailussa taas on, että kriitikko ei ota kantaa, vaan piiloutuu analyysin ja kuvailun taakse, jolloin yleisö ei tekstistä hyödy. (Emt.: 108–111.) Vastakohtana liialliselle, kantaa ottamattomalle kuvailulle on omien arvojensa liiallinen esille tuominen niin, että musiikin vastaanotto ja kritiikki jäävät yksipuoliseksi (emt.: 113–114). Tosin, kuten Baudelaire (1981) tuo korostetusti esiin, kritiikki voi myös olla puolueellista ja henkilökohtaista, itse asiassa Baudelairin mukaan se on sitä parhaimmillaan (emt.: 50–51.)

Vaikka ihmisen käytös ja sosiaalinen kommunikointi pohjautuu viestien lähettämiseen, kielenkäyttö ei välttämättä riitä paljastamaan esteettiseen kokemukseen liittyviä asioita tyhjentävästi. Kielelliset konventiot tosin ovat kuitenkin suuremmille ihmisryhmille yhteisiä ja kielen ilmaisulliset merkitykset kartoitetumpia. Arvomaailma ja voi tästä syystä etsiä nimenomaan musiikkiin liittyvästä kielenkäytöstä. (Koiranen 1993: 88–89.)

Vaikeammaksi kielellinen kuvailu ajautuu silloin, kun kuvailtavia teoksia arvotetaan vertailevasti. Tutkija Alan Walker (1966) taas väittää luovan determinismin teoriassaan, että musiikki on täysin autonominen ja kommunikoi täysin omalakisesti ilman, että se viittaa itsensä ulkopuolelle. Tietomme musiikista tulee vain musiikista itsestään. Sama koskee kritiikkiä ja musiikkimakua, jolla ei siis ole merkitystä mestariteoksien syntymiselle, sillä maut ja normit muuttuvat, eli näkemykset ovat epätotuudellisia. Mestariteokset joko ovat tai eivät, mutta ne eivät ole riippuvaisia reseptiosta. Tästä seuraa se, että musiikkityylit kehittyvät ilman ulkoapäin tulevaa painetta, vaan siksi, että kehittyminen on taiteellisesti välttämätöntä. Kaikki puhe musiikista ja sen ympärillä on selittävää, etenkin kritiikki, joka vain pyrkii rationalisoimaan jotain intuitiivista ja valmista tietoa. Walker menee jopa niin pitkälle päätelmissään, että kriitikko on huono, mikäli hän vertaa uusia teoksia edeltäjiinsä. Vertaillaessaan kriitikko tulee väittäneeksi, että mestariteokset ovat mestariteoksia vain, koska ovat velkaa edeltäjilleen, eli musiikki ei koskaan olisi itsessään riittävää. (Emt.: 4–7.)

Walkerin kanssa täysin vastakkaista mieltä on Charles Rosen. Rosenin (1981: 27) mukaan hyvän kriitikon tulee tehdä arvottavia päätelmiä nimenomaan teosten vastaavuuksien ja yhteisten piirteiden pohjalta, aivan kuten Kari Kurkelaan (1984: 90–91) viitaten edellä totesin.

Walkerin näkemyksiä on vaikea kuvitella käytännöllisiksi kriitikon tai ylipäänsä taiteen kokijan puolesta. Vaikka hän ehkä onkin oikeassa siinä, että mestariteokseksi julistetun sävellyksen sisältöä on vaikeaa tai epämielikästä selvittää muuten

kuin sen itsensä kautta, on ihmiselle ja kriitikolle luonteenomaista pyrkiä löytämään selitys sille, minkä vuoksi jokin teos on niin onnistunut kuin se on. On mahdotonta luoda käsitteistöä tyhjistä, jolloin on turvaututtava aiempiin mestariteoksiin löytääkseen vastaavuuksia, ja toisaalta pystyä todentamaan sen arvo kielellisesti kuvailemalla.

Taideteos ei siis koskaan voi olla historiastaan erillinen artefakti, sillä sen esteettinen omaperäisyys on pystyttävä todentamaan vertaamalla sitä muihin teoksiin, joko aikalaisiin tai historiallisiin. Taideteokseksi voidaan laskea niin sävellykset kuin sävellyksen esitykset, jotka yhtä lailla voivat tuottaa yleisölleen esteettisen kokemuksen. Itse asiassa vasta esityksessä musiikkiteos toteutuu. Vaikka sävellys voi olla taideteos pelkästään kirjoitetussa muodossa, partituurina, se saa täydellisen ja arvotuksen alaisen muotonsa vasta esityksen jälkeen. (Dahlhaus 1980: 20–22).

Theodor Adorno (2002) sanoo asian toisin kuin Dahlhaus (mt.), mutta viesti on sama: ”Esteettinen kokemus kristallisoituu yksittäisessä teoksessa. Silti yksikään kokemus ei tapahdu erityksissä, kaikkien muiden kokemusten tietoisuudesta itenäisesti.” Esteettisen kokemuksen tulkitsemiseksi on päästävä tämän yksittäisen kokemuksen tuolle puolen, jotta taidetta voisi ymmärtää. (Emt. 268–9.)

Kriitikolle, jonka tehtävä on sanallistaa sävellyksen tai esityksen ansioita tai heikkouksia lukijoilleen, on siis turvaututtava vertailuun, ja jotta myös teoksia tuntemattomat voisivat ymmärtää tekstiä, arkisiin kielikuviin. Jos yleisön maun merkitys musiikin suosiolle on ohittamaton, on se sitä myös kritiikille. Tämä pätee erityisesti päivälehtikritiikkiin, jossa tekstin pituus on tilarajoitteista johtuen otettava huomioon eikä perustavanlaatuiselle analyysille ole käytännön mahdollisuuksia. On kriitikon ammattitaidosta ja kielellisestä lahjakkuudesta kiinni, kuinka hyvin hän onnistuu kuvaamaan musiikkia niin, että hän on samalla sekä ammatillisesti uskottava että populaaristi ymmärrettävä. Paula-Irene Kantor (1994) on pro gradussaan tutkinut nimenomaan Seppo Heikinheimon käyttämiä kielikuvia.

Tähän liittyy mielestäni olennaisesti se, että kriitikon teksti, mieltymykset ja tyyli tunnetaan tarpeeksi laajasti, jotta kommunikaatio lukijalle onnistuu. Tellervo Krogeruksen (1988: 15) mukaan kriitikko on tiedotusvälineen kautta tutuksi tuleva yksilö, jonka persoonalliset valinnat ja kannanotot vaikuttavat lukijoiden mielipiteisiin. Heikinheimo (ks. Lehtonen 1982: 14–16) mainitsee yhdeksi keinoksi lukijan mielenkiinnon tavoittamiselle myös ilkeyden, henkevyuden ja hauskuuden lisäksi..

Tässä valossa näyttää siltä, että juuri populaarissa tyyliässä piilee Seppo Heikinheimon tunnettuuden ja hänen kriitikkoutensa ydin, joka tavoitti toisaalta luki-

joidensa laajan mielenkiinnon ja onnistui samalla herättämään narkästystä taiteilijapiireissä. Hän onnistui kirjoittamaan kritiikkinsä kielellä, joka tavoittaa lukijakunnan laajalaisesti. Koironen (1993) kiteyttää musiikkiarvostelun kielellisen tavoitettavuuden seuraavasti:

Voidaksemme tunkeutua kielellisesti viestitettyjen esteettisten elämysten maailmaan meidän täytyy valita lähtökohta, jossa kirjoittajalla ja lukijalla oletetaan olevan sellaista yhteistä tietoa, joka ei näy teksteissä, ja jossa tämän tiedon ja tekstin ilmaisuun oletetaan muodostavan viestikokonaisuuden. (Emt.: 91.)

Seppo Heikinheimon tekstien kansantajuisuudesta häntä toki voitiin myös syyttää, erityisesti ilkeydestä, johon Einojuhani Rautavaara (ks. Tiuhonen 1994) tarttuu harmitellessaan sitä, että Heikinheimon tapaisista epäpätevistä kirjoittajista tehdään dokumentteja ja heistä puhutaan, vaikka parempi olisi keskittyä hänen kritiikkiensä uhreihin. (Emp.) Heiniön (1984: 20) mukaan Heikinheimon kärkkäät tekstit olivatkin omiaan yhdistämään säveltäjiä.

Kuten huomataan, näkemykset kriteerit täyttävästä kriitikosta ja hyvästä kritiikistä eroavat toisistaan. Vastausta täydellisen kriitikon piirteisiin ei liene mielekäästi etsiä enempää. On kuitenkin tehtävä selvä ero ammattilaisjulkaisujen kritiikkien ja päivälehtiin kirjoittavan arvostelijan välille. Jälkimmäisen on pystyttävä niin tiiviiseen ilmaisuun, ettei pitkälle ja perusteelliselle analyysille jää mahdollisuuksia, ja toisaalta hänen tekstinsä on suunnattu kaikille lukijoille, ei vain musiikkia syvällisesti ymmärtäville ammattilaisille. Sanomalehden tekstin täytyy puhutella muitakin kuin taiteenalan harrastajia, ja myös niitä, jotka eivät arvostelun alaista teosta tunne. Heikinheimon esimiehen Heikki Hellmanin (HS: 3.5.1991) vastaus HS:n yleisönosastolla kritiikkien tasta valittaneelle lukijalle kiteyttää lehtiarvostelun ytimen:

[kirjoituksen lähettänyt lukija] väittää ihanekritiikin sabluunan muuttuneen. Ei se ole. Kuvaus, tulkinta ja arvotus - se on yhä hyvä resepti. Kokonaan toinen asia taas on se, ettei sanomalehdessä ole aina tilaa jokaisen teoksen perusteelliselle kritiikille. Yhä enemmän tapahtuu niin, että sopivia kirjoja niputetaan yhteen, tavoitellaan review-tyyppistä lähestymistapaa, jossa pääosassa on asia, ei itse yksittäinen teos. Toden totta: siinä teos (teokset) muodostaa (muodostavat) vain "lähtökohdan journalistisille tarkoituksille". (Emp.)

Kaiken edellä mainitun jälkeen näyttää siltä, että Charles Boudelairin jyrkästi subjektiivisuutta, puolueellisuutta ja poliittisuutta ihannoiva kritiikin ohjenuora on kaikessa kapea-alaisuudessaan varteenotettava kritiikin teoria, tai ainakin se on välttämätöntä tunnustaa osaksi kriitikoiden historiaa. Kritiikki, jossa subjektiivista lähtökoh-
taa ei voi välttää, typistyy mielipiteeksi, ja ainakin historiallisesti voidaan löytää monia tapauksia, joissa yksittäinen mielipide osoittautuu lopulta joko suuren yleisön ja taideyhteisön silmissä ”vääräksi” todetuksi. Taiteenhistorian kannalta, suuressa mittakaavassa, yksittäisten teosten kritiikillä ei ehkä ole suurta mahdollisuutta vaikuttaa, mutta yksittäisten taiteilijoiden mielenterveyteen⁵ tai taideproduktion rahoitukseen ja lipunmyyntiin kriitikon näkemyksillä, vaikkakin subjektiivisilla, voi olla suuri merkitys. Kuten Rantamäki-Moilanen (1979: 2) huomauttaa, ei kriitikon merkitystä asenteiden ja yleisön maun muodostamisessa voi aliarvioida.

⁵ Kuuluisimpia esimerkkejä ovat esimerkiksi Aleksis Kiven romaanin Seitsemän veljestä arvio, joka ei löydä kirjasta mitään hyvää. Julkaisija veti kirjan myynnistä ja Kiven mielenterveys järkkyy. Elokuvaohjaaja Saara Cantell kertoo, miltä teilaava kritiikki tuntuu: ”Siltä, kuin olisi lähettänyt lapsensa ensimmäisenä päivänä kouluun ja lapsi olisi lähetetty kesken päivän takaisin kotiin. Lapsen mukaan olisi pantu lappu, jossa lukisi että lapsi on tyhmä ja ruma eikä hänellä ole oikeutta olla koulussa – tarkkaan ottaen äidille ei olisi pitänyt edes antaa sitä spermaa.” (Järvinen 2014)

3. HEIKINHEIMO, ”VALTAKUNNAN HAPANNAAMA”

Heikinheimo oli sekä henkilönä että kirjoittajana hyvin kiistanalainen (Tarkka: 1997), ja hänen edesottamuksensa nousivat usein julkisuuteen ja keskustelun polttopisteeseen. Yhdessä Jukka Kajavan ja Pekka Tarkan kanssa he muodostivatkin eräänlaisen kritiikin pelätyn kolmikon 1980–1990-luvuilla (Rinne IS: 13.3.1992). Tämän kolmikon nimet nousevat yhä edelleen esille lehtikritiikin nykytilasta keskusteltaessa ja kritiikin nykyisiä tarkoituksia tarkastellessa (ks. esim. Lindgren 2012). Heikinheimo vaikutti laajasti suomalaiseen musiikki- ja kulttuurielämään, niin Mikkelin musiikkijuhlien alullepanijana, musiikinopettajien liiton ja suomalaisuuden liiton puheenjohtajana kuin lehtikriitikona. Hän toimi myös Helsingin kaupunginorkesterin apulaisintendenttinä 1960–70-lukujen taitteessa. Seuraavassa tarkastelen niitä seikkoja, joiden vuoksi hän loi mainetta teräväkielisenä arvostelijana ja lehtimiehenä, sekä ansaitsi nimitykset ”Valtakunnan makutuomari” (Kallionen IS: 9.5.1992) ja ”Valtakunnan hapannaama” (Karhumäki IS 26.6.1992).

3.1. Kulttuuripolitiikan kärkäs arvostelija

Heikinheimolla oli selvä ja kärkäs näkemys melkeinpä mistä tahansa musiikkikulttuuriin liittyvästä asiasta Suomessa. Oli sitten kyseessä taidekritiikin tila, johtajanimitykset, koulutuspolitiikka tai orkesteriverkostot, Heikinheimo kertoi näkemyksensä kuuluvasti ja värikkäästi lehden palstoilla, myös iltapäivälehtien mielipideosastoilla.

3.1.1. Muusikkokoulutuksen arvostelija

Sibelius-Akatemian tohtoriohjelmia Heikinheimo kritisoi voimakkaasti ja usein. Hänen mukaansa musiikkioppilaitoksen tulisi tuottaa muusikoita, ei titteleitä. Näin hän kääntää tavallisen konserttiarvostelun hyvin pian kulttuuripolitiiseksi kannanotoksi, jossa noin kolme neljäsosaa koko tekstistä käsittelee muuta kuin käsillä ollutta konserttia: (HS: 27.2.1988)

Normaalisti tarkastelun voisikin lopettaa toteamukseen, että tilaisuus oli tyyppillinen puisevanpuoleinen suomalainen pianokonsertti. Mutta nyt ohjelmasa kerrottiin, että [Jukka] Juvonen valmistelee Sibelius-akatemiassa musiikin lisensiaatin tutkintoa; konsertti oli osa oppiarvon suorituksista. Se antaa aiheen tarkastella hieman laajempiakin kysymyksiä. [- -] Kaiken kaikkiaan vaikuttaa hieman siltä, että koko "tohtoriruljanssin" tarkoitus on ollut vain luoda uusi ja suhteellisen turha tittelikategoria. Enää ei puutukaan kuin se, että muut taidekorkeakoulut seuraavat perässä. En tarkoita sitä, että [- -] Jukka Juvonen olisi ollut poikkeuksellisen huono pianisti. Ei — hän hoitaa lehtoraatiinsa Turun musiikkiopistossa varmaan aivan hyvin, ja paljon huonompiakin konsertteja on kuultu. Ongelman ydin on vain se, että kunnan soittaja ei minusta tarvitse keinotekoisia titteleitä sen enempää kuin maalari, näyttelijä tai kirjailijakaan. Kunpa vain ei olisi niin että koko muusikkokoulutukseemme ladataan pitkäviritteistä ja vaarallista aikapommia. (Emp.)

Samaan aiheeseen hän palasi myöhemmin kolmesti, ja jokaisella kerralla Heikinheimon kohteeksi joutuivat myös harmonikkataiteilijat. Otsikolla ”Haitarillako tohtoriksi” (HS: 9.5.1991) Heikinheimo kirjoittaa konserttiarvostelun jälleen ottaen lähes yksinomaan kantaa Sibelius-Akatemian koulutuspolitiikkaan. Konsertin hän mainitsee vain ohimennen:

Olen mielestäni demokraatti ja kannatan sitä, että jokaisella täytyy vapaassa maassa olla oikeus harrastaa esimerkiksi juuri sellaista musiikkia kuin haluaa. Sen sijaan en ole sitä mieltä, että maan ainoan musiikkikorkeakoulun tarvitsee olla musiikin yleishalli, jossa kaikki mahdolliset musiikin lajit elävät suoisessa sekamelskassa keskenään. [- -] Raja tulisi vetää johonkin, ja sen tulisi kulkea mielestäni siinä, että Sibelius-akatemiassa opetetaan vain länsimaista taidemusiikkia, jossa sillä on satavuotiset perinteet.

Kysymys on periaatteellisista rajanvedoista, ja jos jotain rajoja vedetään, Sibelius-akatemiasta pitäisi mielestäni karsia haitarisoiton opetus.

Joka vastustaa tällaisen raja-aidan vetämistä, ryhtyköön taistelemaan sen puolesta, että Sibelius-akatemiassa pitää voida tohtoroitua myös huuliharppua tai kappaa soittamalla ja että Helsingin yliopistossa voi väitellä yleisen kirjallisuustieteen alalla Aku Ankan sielunelämästä. (Emp.)⁶

⁶ Huomautettakoon, että tätä tutkielmaa kirjoitettaessa Vaasan yliopistossa on valmistella Aku Ankaa koskeva väitöskirja (ks. Mäkelä 2013)

Viimeisinä vuosinaan Heikinheimon kolumnit ja arviot näyttävät toistavan itseään, pyörivän samojen teemojen ympärillä. Nimittäin täysin samansisältöistä arvostelua harmonikansoittoa ja Sibelius-Akatemian tohtorikoulutusta vastaan Heikinheimo (HS 27.3.1997 ja 25.4.1997) osoittaa vertaamalla haitarinsoitolla tohtoroituneita mahdollisiin kukkopillinsoiton ja huuliharpuun tohtoreihin (HS: 27.3.1997). Jälkimmäisessä tekstissä sävy tuntuu olevan kuitenkin vihamielisempi:

Jos haitaria soittamalla ja pikku tutkielmalla saa tohtorin tittelin, demokraattisessa maassa myös n.s. ammattikorkeakouluilla pitää olla oikeus leipoa tohtoreita. Jos joku on ajanut kymmenen vuotta kolaroimatta taksia, siinä on tarpeeksi taiteellista näytettä. Ei muuta kuin 75 liuskan mittainen tutkielma siitä, millaisilla tavoilla humalaiset asiakkaat käyttäytyvät, niin voilà! asianomainen on oikeutettu "vuokra-autoilun tohtorin" titteliin ja pitämään normaalin taksipäähineen asemesta tohtorin hattua. [- -] Jos Eino Leino eläisi, hän kirjoittaisi tähän lehteen sellaisen pakinan Sibelius-akatemian tohtoreista, että rehtori ja hallitus peruuttaisivat koko järjestelmän itkua tyrskien. On Sibelius-akatemian (ja monen muun laitoksen) onni, että maassa ei ole enää yhtään kunnollista pilkkakirvestä. (Emp.)

3.1.2. Suomalaisorkestereiden arvostelija

Kaupunginorkesterijärjestelmää Heikinheimo kritisoi usein etenkin siksi, että yleisö ei löydä konsertteihin, jolloin orkesterille ei ole sellaisenaan tarpeeksi kysyntää. Espoon kaupunginorkesterin (nyk. Tapiola Sinfonietta) sinänsä hyvät arvostelut saanut konsertti (HS: 14.12.1989) herätti Heikinheimossa ajatuksen, että orkesterin tukemiseen käytetyistä varoista suurin osa pitäisi sijoittaa Helsingin kaupunginorkesterille, koska konsertteja kuuntelevat "harvat fikset" espoolaiset käyvät joka tapauksessa Helsingin puolella konserteissa. Lopuilla rahoilla voisi järjestää Loirin ja Katri-Helenan konsertteja, jotka "saisivat oma kylän karvalakkiporukankin liikkeelle." (Emp.)⁷

Muutenkin Heikinheimo otti usein esille Suomen orkesterijärjestelmän hajautetun rakenteen ja vaati maakuntien orkestereita yhdistymään. Kolumnissaan (HS: 21.11.1992) hän jättäisi käytännössä vain Joensuun kaupunginorkesterin pitkien välimatkojen vuoksi itsenäiseksi.

⁷ Viihdemusiikkia hän halveksii muutenkin, ja myös mainitsee yhdeksi itsemurhaansa johtaneeksi syyksi pesäpallootteluiden "mökämusiikin".

Väestöpohjaan nähden kaikki Suomen konserttitalit ovat melko pieniä, ja kun salissa on kuulijoita yleensä puoli salia tai vähemmän, tilanne on oikein huono. Kun rahat loppuvat koko maasta, joudutaan miettimään, onko tähän lukukseen varaa vai ei.

Orkestereita voisi Heikinheimon mukaan myös lakkauttaa kokonaan ja palkata paikkakunnalle mieluummin muutamia kamarimuusikoita ja käyttää säästyneitä varoja vierailukonserttien järjestämiseen. (Emp.) Maakuntaorkestereiden taso ei yleensäkään kelvannut Heikinheimolle. Vaasan ja Joensuun orkestereita hän piti Pohjois-Euroopan huonoimpina, ellei sitten Kansallisoopperan orkesteria.

Pohjois-Euroopan huonointa orkesterisoittoa on nykyään tarjolla Suomen kansallisoopperassa. Jos ette usko, että menkää kuuntelemaan baletti-iltaa, jossa esitetään Mozartia, Debussytä ja Stravinskya. Ehdotan kuitenkin eräitä varotoimenpiteitä.

Jos olette muutenkin kuperkeikkaviinan käyttäjiä, kannattaa ottaa puuduttava hutikka jo kotona tai viimeistään hyvissä ajoin ennen illan alkua oopperan baarissa. Varatkaa ainakin mahdollisuuksien mukaan paikka rivin päästä, niin pääsette paukulle lähimmästä hätäuloskäytävästä kesken illan ensimmäisen numeron.

Jos olette tiedostanut viinan epäterveellisyyden, ottakaa mukaan korvatulpat tai oma nauhuri, jossa on ainakin Mozartin Divertimento B-duuri n:o 15. Oopperan orkesteri soitti sen nimittäin ainakin ensi-illassa sikamaisesti. Anteeksi karkeuteni, muutakaan ei voi sanoa. Olen ymmärtänyt, että Kansallisoopperan orkesteriin on pyritty kiinnittämään vuosien varrella ainakin puolittain soittotaitoisia henkilöitä. Oopperan johtajat ovat kiistattomasti ansioituneita muusikoita, ylikapellimestari on tunnettu tarkkuudestaan ja illan esitykset johtanut Ari Angervo eräs parhaita viulupedagogejamme.

(HS: 9.2.1991)

Ilmoittipa hän eräässä kirjoituksillaan nostattaneen kritiikkikohun jälkeisessä keskustelutilaisuudessa, että maakuntien torso-orkestereita hän ei aio ”suurin surmiin-kaan mennä kuuntelemaan” (Rinne IS: 21.5.1992).

Räväkintä arvostelua Heikinheimolta sai kaikesta Helsingin ulkopuolelle kohdistetusta arvostelusta huolimatta Suomen Kansallisoopperan orkesteri, jonka jäseniä hän kerran ehdotti erotettavaksi ja vasta uuden koesoiton jälkeen palkattavaksi (HS: 11.4.1992). Toisella kertaa hän nimitti sitä ”pääkaupungin musiikkielämän kauhuksi”

(HS: 18.8.1992). Kansallisoopperan *Kullervo*-oopperan Los Angelesin vierailuesitys ja Heikinheimon arvostelu siitä nousi otsikkoihin ja vankisti Heikinheimon ja Kansallisoopperan kireitä välejä entisestään. (Ks. tarkemmin luvussa 3.3.)

Minä ”keksin” Olli Mustosen kun hän oli 12-vuotias ja aloin rummuttaa hänen taitojaan niin paljon kuin vanhemmat sallivat (Heikinheimo 1997: 186)

3.2. Tapaus Olli Mustonen

Seppo Heikinheimon arvostelut pianisti Olli Mustosesta 1980–1990-lukujen vaihteessa johtivat lopulta laajaa huomiota herättäneisiin mielenilmauksiin: ensin Olli Mustonen ilmoitti vetäytymisensä Helsingin konserttilavoilta kuudeksi vuodeksi ja perui myös kapellimestaridebyyttinsä Tapiola Sinfoniettan kanssa (Anonyymi HS: 11.9.1991). Samaan aikaan 43 suomalaismuusikkoa ja musiikkivaikuttajaa allekirjoitti julkilausuman Seppo Heikinheimoa ja yleisesti Helsingin Sanomien musiikkikriitikoita vastaan (Aho-kas IS: 4.9.1990 ja Anonyymi IL: 4.9.1990).

Olli Mustosen ja Heikinheimon välinen konflikti syntyi hitaasti 1980-luvun edetessä, ja heidän välinen kriitikko-taiteilija-suhteensa alkoi varsin muissa merkeissä. Vaikka Heikinheimo väitti muistelmissaan ”löytäneensä” Olli Mustosen ja sittemmin ”rummuttaneensa” hänen taitojaan⁸ (Heikinheimo 1997: 168), ensimmäisen Mustosta käsitelleen konserttiarvion kirjoitti Hannu-Ilari Lampila (HS: 3.10.1979). Vastata Lampilan ihastelevan ja nuorta lahjakkuutta hämmästelevän tekstin jälkeen Heikinheimo teki Mustosesta henkilökuvan (HS: 6.10.1979), jossa hän jo loi odotuksia ihmelapsesta käyttäen vertauksia Mozartin ja Mendelssohnin lapsuuden olosuhteista tärkeine tukijoineen ja auttavine isosiskoineen: ”Poikkeukselliset tähtimerkit ovat epäilemättä kysymyksessä Olli Mustosen kohdalla” (emp.).

Tämän jälkeen Olli Mustosen suoritukset niin säveltäjänä kuin soittajana herättävät lähes pelkästään kiitosta ja ihmettelyä niin Heikinheimon kuin muidenkin kriitikoiden teksteissä:

⁸ Tämä tietysti herättää kysymyksen kriitikon toiminnan tarkoituksesta, jossa taiteilija ei ole enää vain arvotuksen kohde vaan kriitikko katsoo ottavansa myös vastuuta tämän urakehityksestä.

Hänen tekniikkansa vaikutti suvereenin sujuvalta, mitään vaikeuksia hän ei näyttänyt tuntevan Divertimentossaan. Tämä on mainio sävellys, vitaalisti ja hilpeästi pulppuava – se kertonee myös jotain säveltäjänsä taiteilijatemperamentista [- -] Nuorekkaassa elinvoimaisuudessaan ja kekseliäisyydessään teos voittaa monen vanhemman ja kokeneemman säveltäjän tuotteet (Lampila: HS 8.10.1979)

Heikinheimo (HS: 11.11.1979) puolestaan huomioi Mustosen Maj Lind -kilpailun konserttiarviossaan, vaikkei hän ollut edes esiintymässä luoden näin jo odotuksia tulevaa uraa kohtaan:

Nyt 12-vuotias Olli Mustonen seurasi [Maj Lind -pianokilvan] finaalia silmä tarkkana ja pani varmaan tyytyväisenä merkille Sibelius-Akatemian rehtorin, prof. Veikko Helasvuon ilmoituksen, jonka mukaan akatemia julistaa seuraavien kilpailujen ja satavuotisjuhliensa kunnaiksi kilpailun pianokonserton säveltämisestä. (Emp.)

Kun seuraava Maj Lind -kilpailu sitten koitti vuonna 1982, Heikinheimo (HS: 17.11.1982) jatkoi Mustosen lahjakkuuden kertaamista profetiaallisin elkein:

Kävi kilpailussa miten tahansa, on jo aivan selvää, että Olli Mustonen on aivan luku sinänsä: onhan kysymyksessä suurin musiikillinen yleislahjakkuus, mitä maassamme on ilmestynyt näkyviin ainakaan pariin kymmeneen vuoteen. (Emp.)

Mustonen sijoittui kilpailussa lopulta jaetulle toiselle sijalle, mutta Heikinheimo olisi nostanut hänet jaetuksi ykköseksi voittaja Ilkka Paanasen rinnalle. Heikinheimo arvelee, että juryn ratkaisuun vaikutti se, että Mustonen ei esittänyt finaalisissa muiden kilpailijoiden kanssa yhteismitallista konserttoa, vaan omansa. (HS: 21.11.1982.)⁹

Olli Mustonen ja Heikinheimo kävivät dialogia muutenkin kuin lehtikriittikien ja konserttien välityksellä. Mustosen 2.1.1983 päivätyssä kirjeessään hän lähettää Heikinheimolle nauhoituksen pianokonsertostaan valitellen kuitenkin esityksen laatua, joka kärsi vähäisestä harjoitusajasta johtuen. Kirjeen liitteenä on ollut ilmeisesti

⁹ Heikinheimo palasi kilpailun kulkuun vielä vuonna 1988 kolumnissaan huippu-urheilun ja musiikin yhteyksistä. Tekstissään hän mainitsee tulleen tietoon, että vuoden 1982 Maj Lind -kilpailun voitto oli etukäteen sovittu annettavan Ilkka Paanaselle hyvityksenä edellisen kisan keskeytykseen johtaneesta käsivammasta. (HS: 29.11.1988.)

nuottikopio Mustosen bagatelleista, jotka hän pyytää toimittamaan pianisti Vladimir Ashkenazyille. (Mustonen 1983.)¹⁰

Heikinheimo ei säästellyt sanojaan Mustosen taitojen kuvailemisessa 1980-luvun puolen välin tienoilla. Jyväskylän Kesän musiikkifestivaalin konserttiarvostelunsa otsikolla ”Mustonen huipensi kesän” (HS: 6.7.1984) Heikinheimo aloittaa tyylilleen poikkeavasti abstrakteilla ilmauksilla ja merkillisen lennokkaasti tunnelmaan eläytyen: ”Poikkeuksellisen lahjakkuuden ja suurten lupauksien väreily tuntui ilmassa sähköistävän tiheänä”, mutta tällä kertaa hän huomioi Mustosen voimankäytössä olevan puutteita: ”aivan sivuhuomautuksena on sen vuoksi todettava, että täyteläinen ja todella malminkaikuinen forte on ainoa seikka, joka vielä puuttuu Mustosen arsenaalista”. Syyksi tähän puutteeseen Heikinheimo arvelee salin flyygelin huonoa kuntoa sekä akustiikkaa¹¹. (Emp.) Tämä fortin puutteen huomaaminen on syytä muistaa Mustoseen kohdistuvien arvostelujen kiintopisteitä myöhemmin tarkastellessani.

Heikinheimo raportoi ulkomaisen lehdistön Mustoselle suomia kehuja Helsingin Sanomien palstalla usein, sillä Mustosen kansainvälinen ura oli jo hyvässä vauhdissa, ja Heikinheimo teki sen tietäväksi myös suomalaisille lukijoille. (ks. esim. HS: 11.11.1984, 5.6.1985, 7.6.1985 ja 17.4.1986). Muutenkin 1980-luvun puoliväli on Heikinheimon ja Mustosen suhteessa aktiivisinta aikaa. Hän esimerkiksi raportoi, että Geneven nuorten solistien kilpailussa monen katsojan mielestä Mustosen olisi pitänyt voittaa. Heikinheimo myös vihjaa jutussaan juryn ratkaisuun liittyneen omien etujen tavoittelua. (HS: 22.5.1985.)

Tuohon aikaan Heikinheimo tuntui ottaneen Mustosen arvioimisen ja hänen tekemisistään raportoimisen hyvin vakavasti, sillä hänen kritiikeistään ja haastatteluiltaan huokuu eräänlaista isällisyyttä ja hän myös antaa niissä ohjeita ja kannustusta. Näin hän käsittelee Mustosta eräässä haastatteluartikkelissa (HS: 11.9.1985): ”Tällaisella meiningillä opinnot jäisivät monelta muulta jo ns. retuperälle, mutta Olli Mustonen on jo siinä asemassa, että hänen ei tarvitse hankkia diplomeita todisteeksi siitä, että hän osaa soittaa ja säveltää”. Ja päättää haastattelunsa toteamalla: ”Hyvin ovat pullat uunissa 18-vuotiaalla”. (Emp.). Koulutuksen puutteesta ja sen merkityksestä Heikinheimo on myöhemmin täysin eri mieltä. Oikeastaan ensimmäiset negatiiviset huomiot Mustosen

¹⁰ Heikinheimo (1995a) on lähettänyt kirjeen kansalliskirjastoon arkistoitavaksi vasta vuonna 1995 Mustosen protestin ollessa voimassa.

¹¹ Flyygelin huonokuntoisuudesta hän huomautti jo aiemmin julkaistussa arvostelussaan, jossa hän epäili sen vievän Olli Mustosen mahdollisuudet toteuttaa itseään haluamallaan tavalla (HS: 1.7.1984).

tyylistä tulevat esille konserttiarviossa, jossa (HS: 13.9.1985) Heikinheimo ottaa esille joitakin Mustosen puutteita, tosin sangen varovasti.

Illan varsinaiset tapahtumat alkoivat siten oikeastaan vasta Ravelin pianokonsertosta G-duuri, kiitos nuoren Olli Mustosen viimeisilleen kiristetyin sähköisyyden ja intensiteetin. Sähkyvämmin ja sähköisemmin ei enää voi soittaa konserton ääriosia; niissä Mustosen nuorekas intomieli ja Segerstamin yhtä innoittunut kapellimestaritaide johtivat tulokseen, jonka uskoisi kelvanneen mannheimilaisillekin viime lauantaina. Sen sijaan en usko, että Mustonen on itsekään muutaman vuoden kuluttua tyytyväinen konserton hitaaseen osaan tai ensimmäisen osan lyyrisiin jaksoihin. Niissä olisi nimittäin tarvittu toista ulottuvuutta, joka ei vielä kuulu Mustosen arsenaaliin, nimittäin raukeutta, elämään väsähtänyttä nautinnollisuutta. (Emp.)

Heikinheimon aiemmin (HS: 6.7.1984) peräänkuuluttamaa forteakin alkoi Mustosen soinnista löytyä, minkä hän otti esille seuraavassa konserttiarviossaan opettavaiseen tyyliin (HS: 25.9.1985).

Mustonen lunasti häneen kiinnitetyt suuret toiveet, enkä ihmettelisi, vaikka hän olisi lyönyt ainakin Suomen ennätyksen konserton huimien oktaaviryöppyjen nopeudessa. Valittamista ei ollut liioin soinnin helmeilevyydessä, rytmien kipunoinnissa eikä ylipäättään missään, mikä liittyy briljanssiin. [- -] se suunta, johon Mustosen niin harvinaisen nopean kehityksen toivoisi jatkuvan, on soinnin jalostaminen. Forteissa on nyt iskeytyä jo vähän enemmän kuin tarpeeksi; kaivattaisiin lisää leveyttä, mehukkuutta ja laulavuutta. Se varmaan ilmaantuu hänen arsenaaliinsa fyysisen kehityksen myötä. (Emp.)

Heikinheimo ei toki ollut ainoa Helsingin Sanomiin Mustosesta kirjoittanut kriitikko, vaikka hän seurasi Mustosen otteita selvästi innokkaimmin. Heikinheimon kollega Olavi Kauko (HS: 4.5.1986) käsitteli Mustosta arviossaan perin analyttisesti ja Heikinheimoon verrattuna paljon epäilevämmiin:

”[...] toinen toistaan huikeammat taidonnäytöt tuntuivat vain lisäävän hänen soittonsa leimallisimpia ja erottuvimpia piirteitä, salamoivaa nopeutta ja esto-tonta, unelmoivaa lyyrisyyttä [- -] taiteilijana vielä kaukana kypsyydestä [- -] loppunousu jäi tässä kuten Schumannissakin vielä vaisunlaiseksi johtuen siitä, että niin mahtava kuin Mustosen esityksellisten keinovarojen määrä onkin, todella jylisevää fortea hän ei vielä Steinwaysta irrota. [- -] Tuloksena kuul-

tiinkin sinänsä upea ja mielikuvitusrikas valikoima erilaisia kappaleita, joissa kyllä oli paljon enemmän Mustosta kuin Bachia. Pedantin olisi helppo poimia jopa selviä artikuloituvirheitä. (Emp.)

Näihin aikoihin Mustosen käsittely kritiikeissä saa muutenkin uudenlaisia piirteitä, sillä kuten Heikinheimo (HS: 2.9.1987) toteaa ”Olli Mustonenkin on siinä täysikasvuudessa iässä, että tasoitusta ei enää pyydetä eikä anneta”, ja jatkaa:

Olli Mustosen nykyistä kehitysvaihetta on analysoitu niin moneen kertaan niin monilla palstoilla, että tässä voidaan tyytyä lyhyeen kiteytykseen: nuori lahjakkuus etsii yhä omaa tyyliään. Mozartin A-duuri-konserton KV 488 hidas osa [- -] oli tähtihetki, ehdottoman keskittyntä ja puhdasta musiikkia, mutta ääriosien säkenöivää leikkelyä häiritsivät aivan sopimattomat Prokofjev-sforzatot. (Emp.)

Toisaalta Heikinheimon näkemykset esimerkiksi Mustosen sforzatoista eivät poikkea muiden Helsingin Sanomien kriitikoiden linjasta. Hannu-Ilari Lampila (HS: 1.5.1987) kokee Mustosen fortin jo liiankin kovana: ”Hänen sointiasteikkonsa on vielä melko kapea, ja hidas osa jäi kaikesta huolimatta melko kalpeaksi. Suuren räiskyvän fortin Mustonen saa aikaan, mutta fortessa sointi paukahtaa samalla melko kovana”. (Emp.)

Heikinheimo (HS: 6.11.1987) ottaa myös ulkomailta kantautuneiden Mustos-arvioiden kertauksessa huomioon, lukuisten ylistysten seassa, että newyorkilaiskriitikon mukaan Mustosen tempot ja hakkaavuus tuottivat hänen Bachiinsa ”epäkypsän leiman”. Pääosin Heikinheimon keräämissä kritiikkikatkelmissa kuitenkin kehuaan vuolaasti nuorta lahjakkuutta. (Emp.)

On kuitenkin huomattava, että vaikka Heikinheimo edelleen kehuu Mustosta ja nimittää hänen ja Martti Rousin esityksen ”kypsäksi vientitavaraksi” (HS: 9.5.1989), on Heikinheimon arvotuksien sävyyn ilmestynyt vertailua negatiivisiin huomioihin: ”Hän soittaa jo huomattavasti hillitymmin kuin pari vuotta sitten ilman, että elävyys ja intensiteetti olisivat vähentyneet lainkaan”. (Emp.) Seuraavassa arviossaan (HS: 20.8.1989) sävy onkin tyystin tuomitseva, Mustonen oli melkein pilannut kamarikonsertin:

Beethovenin sonaatti op 69 ei muodostunut nautittavaksi, mikä oli tällä kertaa ennen muuta Olli Mustosen syytä [- -] Kontrolli unohtui Mustoselta nyt melkein kokonaan. [- -] Hän paiskoi forteja ja aksentoi muutenkin niin holtittomasti, että musiikillinen linja katkesi kokonaan ja kuuluviin jäivät vain vaahtopäät kaiken muun häipyessä kuulumattomiin. (Emp.)

Samansuuntaisia havaintoja Mustosen tyylistä teki myös Lampila (HS: 2.9.1989), joka kaikesta huolimatta pikemminkin kiitti Mustosta virkistävästä vaihtelusta kuin yksiselitteisesti haukkui tämän tulkintaa:

[Beethovenin kolmannen pianokonserton] [f]inaalissa Mustosen vikkelat syöksyt ja pyrähdykset joko häikäisivät sähköilyllään tai sitten hän oli sotkeutua nokkeluuteensa. Yltiöpäisen soittotyylin tuloksena oli usein epätasaista jälkeä. [- -] Flyygelin sointiin Mustonen loihitti kantovoiman paljolti pedaalien avulla. Kun hän ei turvautunut siihen, sointi saattoi jäädä yllättävän vaisuksi. Ensiosassa soinnista ei puuttunut voimaa, mutta se oli kovahkoa, vailla syvyyttä. (Emp.)

Lopulta päästään niihin muutamaankin ratkaisevaan kritiikkiin, joiden vuoksi Mustonen teki ratkaisunsa vetäytyä Helsingin musiikkiareenoilta protestiksi Heikinheimon kirjoituksia vastaan. Vuosikymmenen vaihteessa Heikinheimo (HS 13.4.1990) kritisoi voimakkaasti Olli Mustosen soittoa ja antoi tälle kritiikissään yksityiskohtaisia neuvoja otteidensa parantamiseksi. Jos Mustonen ei ota hänen neuvojaan todesta, tulisi hän myöhemmin katumaan:

Tätä nykyä Mustosta riivaa se, että hän pyrkii soittamaan pianoa ylikorostetun intensiivisesti kuin riivaaja niskassaan. [- -] Mustonen ei soita pianoa enää normaalisti niin kuin kaikki suuret pianistit, joille se on oman olemuksen elimellinen jatke, vaan piiskaa sitä korkealta ylimitotetuista ja epätaloudellisin liikkein. [- -] Myös Mustosen tempojen käsittely on hermostunut, koko ote ylikireä ja rauhaton. [- -] [K]aikien perusteella en näe kuin kaksi vaihtoehtoa.

1. Mustonen, joka on vielä nuori mies, 22-vuotias, menee jatkamaan opintojaan jonkun vanhan ja viisaan pedagogin johdolla; heitä on sekä Moskovassa, New Yorkissa että sillä välillä. Vuoden työllä hän voisi saada virheensä kuntoon ja pysyä mukana siinä joukossa, josta muutamien kymmenien vuosien kuluessa valikoituvat ne, jotka ovat aikanaan pianotaiteen nimiä

2. Mustonen jatkaa omin päin puskemista ja katselee, miten normaalin koulutuksensa päätökseen saattaneet ikätoverit menevät vähitellen ohi. Olli Mustonen on tyypillinen suomalainen jukuripää, ja siksi pelkään, että hän jatkaa nykyisellä raiteellaan, jonka varrella kaikki valot näyttävät punaista. Toivon, että hän valitsee ensimmäisen vaihtoehdon. (Emp.)

Heikinheimo myös lisää oman, täysin asiasta irrallisen kommenttinsa pianisti Yefim Bronfmanista tekemäänsä haastatteluartikkeliinsa (HS: 23.5.1990). Kun Bronfman sanoo, että ”jokaisella nuorella muusikolla pitäisi olla tällainen [Isaac Sternin kaltainen]’musiikillinen kummisetä’, joka voi kokemuksellaan säästää hänet monelta turhalta erehdykseltä”, Heikinheimo on lisännyt oman huomautuksensa välikommentiksi: ”Hm-Hm. Pitänee kertoa Olli Mustoselle...” (Emp.)

Näin Heikinheimon tarkoituksena näyttää olevan Olli Mustosen kouluminen ja ”oikeaan suuntaan” ohjaaminen sanomalehden välityksellä. Taitojen rummuttaminen on vaihtunut opastamiseksi.

Kesän jälkeen Heikinheimo (HS: 19.8.1990) arvosteli Mustosen soittamistapaa Turun Musiikkijuhlilla, jonka taiteellinen johtaja Mustonen tuolloin oli. Nelikäitesti soittaneen Mustosen anti oli jo hieman parempaa kuin mitä Heikinheimo odotti, ja hän melkein yltyi kehumaan Mustosen soittoa, mutta veti sanansa takaisin täten korostaen kielteistä näkemystään. Heikinheimo toistaa ehdotuksensa Mustosen opintojen jatkamisesta:

Vielä kevättalvella kaikki musiikki kuulosti hänen käsissään enemmän tai vähemmän Prokofjevilta, mutta nyt hän malttoi asettua pelkästään musiikin tulkiksi, kuuntelemaan Schubertin sisäistyneitä äänenpainoja, soittamaan häntäilemättä ja... niin, olinpa sanoa ”hosumatta”, mutta sepä juuri olisikin ollut virhe.

Mustonen ei nimittäin ole vieläkään päässyt iti viime vuosina kehittämästään pahasta maneerista, vaan sekoittaa keskenään musiikin soivan ja visuaalisen ilmaisun. Erilaiset tempoilut ja kätten heitot tuovat varmaan aplodeja Amerikassa, vauhdin ja television luvatussa massaa, mutta Euroopassa Mustosen olisi syytä jättää ne turhana ja häiritsevänä elementtinä pois.

Samaten hänen olisi vakavasti syytä harkita opintojensa jatkamista, sillä nykyisellään hänen kvaliteettinsa on kovin epätydyttävä: diskantit eivät helmeile, vaan kilisevät, ja täyteläisyys ja pyöreys puuttuvat kokonaan. Se taas johtuu siitä, että hän ei pureudu soittimistoon kiinteästi, vaan läpsii ja paiskoo sitä aivan nurinkurisesti. Itseopiskelullakin asia varmaan selviäisi hänelle vi-

deokameran ja muutaman vertailevan kasetin avulla, mutta hyvä ja kokenut opettaja tekisi kaiken paljon helpommaksi. [- -] [O]pettaja ja entinen oppilas yltyivät muutaman kerran paiskomaan hieman liikaa. Yllyttäjäksi epäillään Mustosta. (Emp.)

Heti perään Heikinheimo (HS 22.8.1990) jatkaa Mustosen arvostelua tutuin sanoin ja huomioin, ja toivottaa hänen Beethoven-tulkintansa esittävän säveltaiteen kauhukabinettiin.

Mustosessa ei ole muuta vikaa kuin se, että hänen palava musiikillisen ilmaisun halunsa kiehuu yli äyräiden ja kontrolli unohtuu häneltä kokonaan, mikä ilmenee ulkoisestikin pingottuneena kiemurtelemisena ja paiskomisena. Beethovenin V Konsertto Turussa oli luultavasti merkillisin esitys, mitä olen konserttilavalla kuullut: jos se olisi levyllä, se voitaisiin laittaa kunniapaikalle esittävän säveltaiteen historian kauhukabinettiin[.]Vikana on yksinkertaisesti se, että Mustonen riuhtoo, ryöpsähtelee ja tempoo eikä muista legatoa, suuria linjoja ja sisäistä rauhaa. Nämä tulkintataiteen parhaat hyveet hän tulee kyllä ymmärtämään neljänkymmenen vuoden kuluttua, mutta sitä ennen hän ehtii puskea otsaansa ison kuhmun. (Emp.)

Olli Mustosen protestin yhteydessä myös useat suomalaismuusikot ja musiikkivaikuttajat, yhteensä 43, ilmoittivat julkilausumassaan, että esittäjillä on oikeus vaatia kritiikiltään oikeudenmukaisuutta ja asiantuntemusta, ja että he eivät arvosta Seppo Heikinheimon mielipiteitä (Ahokas IS: 4.9.1990). Pianisti Risto Lauriala (Anonyymi IL: 4.9.1990) tosin huomauttaa Heikinheimon saaneen kirjoituksillaan kulttuuri-politiikassa aikaan myönteisiäkin muutoksia

Mustosen protesti ja muusikoiden julkilausuma johti laajaan keskusteluun kritiikin tilasta ja Seppo Heikinheimon persoonasta. On myös mahdollista, että episodi johti osaltaan kehitykseen, jossa Helsingin Sanomien kritiikkejä alettiin supistaa ja musiikkijournalismia alettiin ohjata pois arvostelukeskeisyydestä, kuten silloinen Helsingin Sanomien kulttuuritoimituksen esimies Heikki Hellman lupasi. (Ks. Rinne: IS 5.10.1990.)

Heikinheimo julkaisi kohun jälkeenkin Mustosen ulkomailla saavutettuja kiitoksia ja moitteita (ks. esim. HS: 19.1.1993) sekä yhden oman, ennestään tuttuja huomioita ja moitteita Mustosen tulkintatavasta toistaneen arvostelun Tampereelta (HS: 5.4.1993).

3.3. Tapaus Aulis Sallisen Kullervo

Ei kestänyt kauankaan muusikoiden julkilausuman jälkeen, kun Heikinheimo onnistui aiheuttamaan seuraavan kritiikkikohun arvioimalla (HS: 27.2.1992) Aulis Sallisen *Kullervo*-oopperan kantaesityksen Los Angelesissa tyrmäävään sävyyn:

Koko projekti oli väärällä jalalla aloitettu ja monessa suhteessa epäonnistunut. Kullervoa ei voi pitää minkään mittapuun mukaan erityisen kiinnostavana tai onnistuneena oopperana. Syitä on etupäässä kaksi: Sallisen musiikki on enimmäkseen harmaata ja ikävää, oopperan libretto sekava ja synkeä. [– –] Yksinkertainen johtopäätös oli se, että juoni on sekava ja musiikki pitkäpiimäistä. [– –] Aplodit olivat lyhyenlaiset, 5–6 minuuttia. (Emp.)

Kyseessä oli Suomen Kansallisoopperan historiallisesti merkittävä vierailu Los Angelesin oopperassa uudella suomalaisella teoksella, jonka oli myös määrä olla Helsingin uuden oopperatalon avajaisteos. Suomalaisyleisö pääsi näkemään Aulis Sallisen Kullervon vasta vuoden 1993 lopussa, mutta jo lähes kaksi vuotta aikaisemmin se herätti Seppo Heikinheimon arvostelun myötä suuren mediakohun. Kohua lisäsi se, että Heikinheimon näkemys erosi täysin toisen Helsingin Sanomien kriitikon Hannu-Ilarin Lampilan ylistävästä arviosta (HS: 20.2.1992) jo etukäteen julkaistusta Kullervo-levystä sekä ulkomaalaiskriitikoiden vastaanotoista, sillä Kullervon-kohun käydessä vielä kuukautena uutisoitiin, että kansainvälinen lehdistö on ottanut Kullervon pääosin positiivisesti vastaan, eikä arvioista löydy yhtäkään tyrmäystä (Lampila HS: 4.3.1992). Ei auttanut, vaikka Matti Rinne (IS: 28.2.1992) huomioi tuoreeltaan, että Heikinheimon perustelut kritiikilleen ovat vakuuttavat.)

Kullervon tyrmäävä arvio herätti lukijoissa sekä ärtymystä että ihailua, Heikinheimo ja musiikkikritiikki oopperan ohella ylsivät iltapäivälehtien palstoille ja yleisönosastoille. Näyttää siltä, että Heikinheimon kirjoittama kritiikki herätti lukijoissa tunteita erityisesti näyttelijä Vesa-Matti Loirin suoritusta moittivan kuvailun vuoksi.

Vesa-Matti Loiri, joka muuten loi osuvan hahmon sokeasta laulajastaan, ei olisi kuulunut ilman vahvistusta varmaan ollenkaan, mutta ämyreidenkään kautta hänen puuromaisesta tekstistään ei saanut selvää. Sinänsä hänen osuu-

tensa loi tervetullutta vaihtelua musiikin harmaaseen yleiskuvaan. (HS: 27.2.1992.)

Kullervo-kuohunta jatkui Ilta-Sanomien haastateltua oopperalaisia ja Vesa-Matti Loiria otsikolla ”Kullervon teilaus oli roistomainen teko” (Nikulainen IS: 5.3.1992). Loirin mukaan ”arvostella saa ja pitääkin, mutta tällainen vääristely ei anna oikeaa kuvaa Sallisen Kullervo-oopperasta.” Heikinheimolle hän antaa ohjeen keskittyä ”vaimonsa laulutaidon arvostelemiseen.” Samassa jutussa laulaja Marko Putkonen kertoo, että oli hyvä, ettei Heikinheimo tullut häntä kadulla vastaan arvostelun tultua julki¹² ja toivottaa samalla Heikinheimon eläkkeelle. (Emp.)

Ilta-Sanomien piti Kullervo-kuohuntaa yllä ja keskustelua käytiin lehden palstoilla aktiivisesti. Heikinheimokin antaa Loirille vastauksensa niin ikään Ilta-Sanomissa (IS: 9.3.1992) ja huomauttaa, että

olisi varmaan parempi, jos Loiri keskittyisi ensisijaisesti opiskelemaan ammattiaan ja ottaisi muutaman laulutunnin, niin että hän pystyisi laulamaan ilman sähkövehkeiden apua. Pelkästään ämyrin kautta hönkivä henkilö ei ansaitse laulajan nimeä. [- -] Loirin ja Putkosen tapaisten korstojen olisi sen sijaan parempi pysyä Turhapuron parissa tai pelata lätkää ja jättää ooppera- ja taideasiat muiden käsiin. En ole tosin katsonut yhtään Turhapuroa enkä aiokaan katsoa, mutta uskon, että molempien sinänsä arvostettavat lahjat pääsevät noissa vähemmän sofistikoituneissa tehtävissä paremmin oikeuksiinsa. (Emp.)

Heikinheimon otettua tähtäimeensä suosittu näyttelijän Vesa-Matti Loirin alkoi myös yleisönosastolla herätä väittelyä puolin ja toisin, mikä nosti Heikinheimon yhä kuuluvammaksi musiikkiahmoksi Suomessa kulttuurisivujen ulkopuolella. Kärkevällä kritiikillään hän tosin saattoi jopa herättää mielenkiinnon oopperaa kohtaan niissäkin, jotka eivät siitä ennen ole välittäneet, kuten yleisönosaston kirjeestä (”Lappilainen” IS: 11.3.1992) otsikolla ”Eläköötä Sepolle” voidaan lukea. Lehdessä julkaistiin yhtä lailla Heikinheimoa kannustavia (”VP Turust” IS: 10.3.1992) kuin vastustavia kannanottoja (”Bodil Saren” IS: 12.3.1992), ja muutenkin asiaa puitiin yleisönosastolla vielä kauan ensimmäisen arvostelun ilmestyttyä (ks. Putkonen IS: 14.3. ja Heikinheimo IS:

¹² Putkonen oikaisee tätä lehdessä julkaistua vihjausta väkivallan uhasta myöhemmin (IS: 14.3.1992) vedoten huumoriin.

19.3.1992). Viitattiinpa Kullervo-kohuun Ilta-Sanomien aprilliutisten koonnissakin, jossa Vesa-Matti Loirin sokean kulkurin osaa kaavailtiin mäkihyppääjä Toni Niemiselle (IS: 2.4.1992).

Kullervon saatua Suomen ensi-iltansa Suomen Kansallisoopperan uuden oopperatalon avajaisissa arvioi Hannu-Ilari Lampila (HS: 2.12.1993) esityksen neutraaliin, joskin positiivisenpuoleiseen sävyyn: ”Musiikissa on niin palava sisäinen intensiteetti, että se pystyy pitämään yleisön otteessaan, vaikka näyttämöllä ei tapahtuisi mitään.” (emp).

3.4. Mätämunan muistelmat, kuolema ja kritiikin perintö

Heikinheimon muistelmateos *Mätämunan muistelmat* (1997) antaa kuvan kriitikosta, joka suhtautuu musiikkielämään anekdoottien ja paljastusten kautta, ulkopuolisena tarkkailijana alan sisäpuolelta käsin. Seppo Heikinheimon merkittävyys musiikkikriittikkona ei rajoitu pelkästään värikkääseen kielenkäyttöön tai hänen jyrkkiin mielipiteisiinsä, joita hän toi pelkäämättä esille niin lehtikirjoittelussa kuin postuumisti julkaistussa Mätämunan muistelmissa. Hän oli yksi ensimmäisistä merkittävistä musiikkiarvostelijoista, joka ei ollut pääammatiltaan muusikko tai säveltäjä,¹³ vaan hän oli nimenomaan ammat-tijournalisti ja Helsingin Sanomien oma, vakituinen työntekijä olkoonkin, että hän oli myös väitellyt tohtoriksi Helsingin yliopistossa Karlheinz Stockhausenin musiikista (Heikinheimo 1972).

Se, että hän ei ollut säveltäjän tai muusikon tavoin musiikkielämän varsinaisella sisäpuolella arvostellessaan toisia muusikoita, kollegojaan, olikin Heikinheimolle merkittävä näkökulma omaan kriitikontyöhönsä. Hänen mukaansa (1997) on nimittäin tärkeää, että pystyy tekemään arvioita mahdollisimman objektiivisesti, mikä ei onnistu, jos sattuu tuntemaan arvosteltavan hyvin (emt.: 135–136). Heikinheimon oimien mielteiden tutkimisessa omaelämäkertansa on suurena apuna, sillä se postuumisti julkaistuna antaa mahdollisuuden kurkistaa hänen näkemyksiinsä muodossa, joka ei ole tarkoitettu lehtiartikkeleiksi vaan elämänsä jälkinäytökseksi. Kirjassa on laaja, 924 nimeä kattava henkilöhakemisto ja paljon anekdootteja kahdenkeskisistä tapahtumista ja keskusteluista, eikä julkaisija ole sanojensa mukaan editoinut tekstin suorasanaisuutta

¹³ Suomalaisessa musiikkikritiikin perinteessä arvostelijat ovat olleet pääsääntöisesti aktiivisia muusikoita tai säveltäjiä, kuten Heikki Klemetti (1876–1953), Joonas Kokkonen (1921–1996) ja Uno Klami (1900–1961) Einar Englund (1916–1999) sekä Erik Bergman (1911–2006). (Ks. myös Heiniö 1984: 17–18)

tai poistanut siitä salaisuuksia. Kirja tosin kertoo enemmän Heikinheimon ajatuksista muista ihmisistä kuin hänestä itsestään.

Mätämunan muistelmia Heikinheimo kirjoitti ainakin toukokuusta 1995 lähtien, kaksi vuotta ennen kuolemaansa. Tuolloin hän kävi kirjeenvaihtoa Otavan pääjohtajan Heikki A. Reenpään (1995) kanssa tekstin sisällöstä, joka jo tuolloin herätti Reenpäässä epäilyksiä riidanhakuisella luonteellaan (emp.). Myös Heikinheimo (1995b) ilmeisesti koki tekstinsä arkaluontoisuuden ongelmaksi, sillä hän ennakoiki perikuntansa sensuroivan sen, jos vain pääsisivät siihen käsiksi ennen kustantajaa. Kirjeessään hän vihjaa, joskin kiertoilmausta käyttäen, tulevasta itsemurhastaan:

Tarkoitukseni on ollut kirjoitella muistelmia pikku hiljaa, niin että ne olisivat valmiit sitten kun seitsemän vuoden kuluttua olen eläkkeellä, tai ainakin jollakin tavalla valmiina sitten jos tässä oikaisen koipeni sitä ennen (kuten hyvinkin saattaa tapahtua). Jotta ne olisivat tallella jossain eivätkä perikunnan sensuroitavina, olen ajatellut kantaa niitä pikku hiljaa johonkin teidän hyllynne jonkun toimittajan selän taa. Tällaiset varotoimenpiteet, ennen kaikkea ajoissa kirjoittaminen, ovat mielestäni tarpeen sen vuoksi, että Erikin [Tawaststjernan] esimerkki varoittaa: jos muistelmien aloittaminen jättää liian myöhäiseen ajankohtaan, ei ehdi kirjoittaa kuin lapsuutensa. Sen voi hyvin kirjoittaa viimeksi tai jättää jopa pois, koska se on vähiten mielenkiintoinen.

Jo pitkällä olleet itsemurha-aikeensa hän paljastaa eräälle tunnetulle kapellimestarille, jonka nimen jätän tässä soveliaisuussyistä mainitsematta, faxissaan 22.2.1996 (Heikinheimo 1996). Teksti on masentuneessa mielentilassa kirjoitettu, huonon konsertin jälkeen ja ”perkeleellisen” avioeron ollessa käynnissä. Samassa kirjeessään hän kertoo käyvänsä psykiatrilla masennuksensa vuoksi: ”hänen ansiotaan on, että olen vielä silloin tällöin kirjoittanut jotain ja että sain valmiiksi huonohkon kirjan Oskar Merikannosta”. (Emt.) Seppo Heikinheimo teki itsemurhan aamuyöllä 27.5.1997 Hotelli Pasilassa soitettuaan sitä ennen jäähyväispuhelun ainakin Helsingin Sanomien silloiselle päätoimittajalle Reetta Meriläiselle (Kylmälä & Karemo 2014).

Heikinheimo jätti musiikkikritiikille perinnön, joka uskoakseni näkyy yhä edelleen kritiikkien kannanottojen varovaisuutena. Heikinheimon poleeminen tyyli, jossa kielikuvat ja sanonnat ironisoivat konsertteja ja taiteilijoita negatiiviseen sävyyn jäi ainutlaatuiseksi osoitukseksi musiikkikritiikin äärimmäisestä ravistelevuudesta, jonka seurauksena syntyi kohua ja keskustelua. Klassinen musiikki kiinnosti sellaistaakin

yleisöä, joka ei konserteissa käynyt. Heikinheimon merkitys nykyiselle musiikkikritiikin perinteelle näkyy siinäkin, että Hannu-Ilari Lampila (2012), Helsingin Sanomien pitkäaikainen toimittaja ja Heikinheimon läheinen työtoveri käytti viimeisen kolumnipaikkansa Helsingin Sanomissa eläköityessään oman uransa kertaamisen ohella Heikinheimon muistamiseen. Lampila sanoo, että Heikinheimon vuoksi hän itse vältti kärjekkäitä mielipiteitä, ja ettei ”missään tapauksessa halunnut leimautua hänen oppipojaksi.” (HS: 1.12.2012.)

Musiikkikritiikki, jonka tila Helsingin Sanomissa on 2010-luvulla huomattavasti vähäisempi kuin Heikinheimon aikana, ei samalla lailla ole henkilöitynyt yhteen ihmiseen, eikä nostata samanlaisia tunteenpurkauksia lukijoissa tai muusikoissa. Samalla, kun kritiikki on levinnyt sosiaalisen median käyttöalustoille ja yhä useampi voi mieltää itsensä kriitikoksi, on lehtikritiikin vaikuttavuus olennaisesti vähäisempi, eikä entisenkaltaisia auktoriteetteja ole. Kuten Lindgren (2012) kirjoittaa kolumnissaan:

Enää ei ole suuria kriitikoita. Vaikka meillä yhä on yksi sanomalehti, joka määrittelee kulttuurisivuillaan, mikä on kulttuuria, ja ennen kaikkea, mikä on hyvää tai huonoa kulttuuria, ei ole olemassa uutta Seppo Heikinheimoa, Jukka Kajavaa tai Pekka Tarkkaa. On vain niitä – jaa, nyt päs en muistakaan yhdenkään nimeä, mutta siis näitä erilaisia ihmisiä, jotka kirjoittavat palstan täytteitä päivälehtiin. (Emp.)

Samalla on todettava, että kritiikkitekstit ovat sulautuneet yhteen muun journalistisen sisällön kanssa niin, että kritiikin tiedotusluonne ja lyhyet tapahtumakuvaukset ja ohjelman esittelyt vievät kritiikkiteksteissä ison osan arvottavalta ainekselta. Vaikka Seppo Heikinheimo oli varsinaiselta toimenkuvultaan ja titteliltään musiikkitoimittaja, häntä kutsuttiin lähes poikkeuksetta, tämän tutkielman tavoin, musiikkikriitikoksi.

Jos Seppo Heikinheimo olisi pieni ja pyöreä tai iso ja komea ja jos hänen esi-isänsä olisivat pitäneet alkuperäisen Heikkilä-nimen tai jos Helsingin Kaupunginorkesteri olisi valinnut hänet Reijo Jyrkiäisen sijaan intendentiksi vuonna 1971 (Seppo ehti tarjota Sanoma OY:ssä jo läksiäiskahvitkin) Sepposta tuskin olisi tullut se mikä hän nyt on, pikku-Hitler, Suomen musiikkimaailman Sepe, iso paha susi, joka puhaltlee aloittelevien mestareiden tuulentuvat ja pilvilinnat hajalle. (Raija Parikka IL: 8.9.1990.)

4. HEIKINHEIMO JA ”KUNNALLINEN ORKESTERI”

Tässä ja seuraavassa luvussa tarkastelen Seppo Heikinheimon kirjoittamia Helsingin kaupunginorkesteria (jäljempänä myös HKO) koskevia arvosteluita. Kuten aiemmin olen jo kertonut, aineistoni koostuu valtaosin konserttiarvosteluista, mutta Heikinheimon aktiivisen luonteen toimittaja-kriitikkona huomioon ottaen sisällytän tutkimukseeni muitakin juttutyyppejä kuten uutisia, yleisönosaston vastineiden vastineita ja kolumneja. Vertailun vuoksi olen toisinaan valinnut muidenkin kirjoittajien arvosteluja tarkasteluni kohteeksi. Aineiston valossa olen päätenyt jaottelemaan analysoitavat ajanjaksot kolmeen osaan: Vuodet 1987–1989 (aika ennen Sergiu Comissionaa), 1990–1993 (Comissionan ylikapellimestarikausi) sekä 1994–1997 (Heikinheimon viimeiset vuodet). Ensin on kuitenkin syytä esitellä Heikinheimon ja Helsingin kaupunginorkesterin yhteistä historiaa.

4.1 Miksi Helsingin kaupunginorkesteri?

Aloittaessani tutkimustyöni hahmottelemista en vielä ollut varma, mihin ajanjaksoon ja orkesteriin tutkimukseni tulisi keskittymään. Vietettyäni useita päiviä Päivälehdessä selaamassa Seppo Heikinheimon artikkeleita, alkoi kuva hänen kirjoittamiensa HKO:ta koskevien tekstien intohimoinen ja poikkeuksellisen mustavalkoinen sävy kiinnostaa huomiotani. Toinen seikka, joka nostaa HKO:n erityisen mielenkiintoiseksi kohteeksi on se, että Seppo Heikinheimo työskenteli toimittajantyönsä ohella orkesterin kirjastonhoitajana vuonna 1967 ja viran yhdistyttyä musiikkilautakunnan sihteerin kanssa hän jatkoi apulaisintendenttinä vuosina 1968–1974. Hän toimi lyhyen jakson

orkesterin vt. intendenttinä vuonna 1971 Nils Eric Ringbomin erottua virastaan. (Marvia ja Vainio 1993: 638–639.)

Kun Nils-Eric Ringbom (1907–1988) jätti virkansa orkesterin intendenttinä, Heikinheimo ilmoitti halukkuutensa hänen paikalleen. Hakijana oli myös Reijo Jyrkiäinen (s. 1934), joka vaikean ja pitkällisen prosessin jälkeen tuli valituksi virkaan 1.8.1971. Heikinheimo jatkoi orkesterin apulaisintendenttinä.¹⁴

Heikinheimon (1997) muistikuvan mukaan intendentin vaaleissa musiikkilautakunta äänesti häntä vastaan äänin 9–1¹⁵ kostoksi siitä, että hän ei lyhyen intendentuurin sijaisuutensa aikana sallinut soittajien laiskottelua. Heikinheimo kuitenkin vakuuttaa, että intendentin vaalin tappiota ei voi pitää suurenakaan häviönä, koska hänellä oli odottamassa vakituinen työ Helsingin Sanomissa. (Emt.: 211–212.)

Hän teki samaan aikaan kahta työtä, kriitikon ja orkesterin apulaisintendentin, ja niiden hoitaminen yhtäaikaisesti soti hänen jääviysperiaatettaan vastaan. Itsekin hän myöntää, että moinen ei enää hänen muistelmiensa kirjoittamisen aikaan tulisi kysymykseenkään (emt.: 370.)

Yhteisen historian lisäksi Heikinheimon HKO:iin kohdistuvan kommentoinnin tutkiminen alkoi kiinnostaa yhä enemmän luettuani Helsingin yliopiston käsikirjoituskokoelmasta Heikinheimon yksityistä kirjeenvaihtoa, jossa mm. orkesterin entinen ylikapellimestari Okko Kamu (1989) selvittää orkesterista lähtönsä¹⁶ taustoja yksityiskohtaisesti, syyttää orkesterin intendenttejä ja kaupunginjohtajaa vetkuttelusta, asioiden surkeasta hoitamisesta ja nimittää kaupunginorkesteria byrokraattien päiväkodiksi. Lopuksi hän vielä harmittelee, että Heikinheimo ei voi lehdessä ottaa asiaan julkista kantaa, koska se tulkittaisiin kostoksi: ”Seppo, paha juttu on se, ettet Sinä voi kirjoittaa intendentuurista. Se nähtäisiin menneitten valossa liian subjektiiviselta revansshalulta.”(Emp.)

¹⁴ HS (3.10.1970) uutisoi Ringbomin saaneen eron virastaan 1.1.1971 lähtien. Seuraavassa uutisessa (HS: 11.2.1971) nimetään virkaan kolme hakijaa, jonka jälkeen uutisoidaan (HS: 11.5.1971) valintakokouksen päätyneen siirtämään valintaa myöhempään ajankohtaan.

¹⁵ Jyrkiäisien valinnasta kertoneessa uutisessa (HS 2.6.1971) sanotaan tosin, että musiikkilautakunta olisi puoltanut Heikinheimon valintaa ja valtuuskunta vastustanut. Lopullinen äänestystulos oli uutisen mukaan 10–6 Jyrkiäisen hyväksi. (Emp.) Vastoin musiikkilautakunnan päätöstä Kaupunginhallitus nimitti virkaan siis Jyrkiäisen, ja tämä päätös piti Uudenmaan lääninhallitukselle tehdystä valituksesta huolimatta. Jyrkiäinen nimitettiin virkaansa 1.8.1971 (Marvia & Vainio 1993: 638.)

¹⁶ Okko Kamu toimi kaupunginorkesterin ylikapellimestarina vuodet 1981–1988 (Marvia & Vainio 1993: 640).

On merkillepantavaa, että tappiollisesta intendentin valinnasta oli Kamun kirjeen aikoihin kulunut jo 18 vuotta, mutta revanssitunteet nousevat vieläkin osaksi kirjeenvaihtoa. Oli innoittajana Kamun kirje tai ei, Heikinheimo tarttuu Kamun valittelemaan asiaan Helsingin Sanomissa (HS: 22.7.1989) vain kaksi viikkoa kirjeen päiväyksen jälkeen. Kolumnissaan hän käsittelee useiden musiikkifestivaalien taiteellisten johtajien ja Sibelius-Akatemian rehtorin vaihtumista, ja enteet jatkoon suhteen näyttävät kaikkialla huonolta. Hän jatkaa:

Samaa on sanottava Helsingin kaupunginorkesterista, jonka byrokratia paisuu kuin ähkytautisen vatsa. Kolmannen intendentin viran perustaminen ei tuo muutosta tärkeimpään seikkaan, surkeaan ohjelmasuunnitteluun ja vierailijavalintoihin. (Emp.)

Tutkimukseni pyrkiikin selventämään paitsi orkesterin konserttien taiteellisen tason arvostelua myös sitä, millä tavoin Heikinheimo kirjoittaa orkesterin toimintata-voista ja muista asioista, jotka eivät suoraan liity yksittäisen konsertin kommentointiin, vaan ottavat laajemmin kantaa orkesterin tilaan. On ilmeistä, että Kamun kirje (1989) on ollut Heikinheimolle tärkeä vakuutus siitä, että kaupunginorkesterin menettelyjen ja hallinnon epäkohtia on syytä ottaa esille, ja että hänellä on tässä asiassa tukija takanaan. Hän on myös nähnyt kirjeen niin tärkeäksi dokumentiksi, että on halunnut arkistoida sen tutkijoiden nähtäväksi muun aineistonsa joukkoon.¹⁷

4.2. Kriitikko orkesterin riveissä

Kuten edellä totesin, Seppo Heikinheimon työhistoria Helsingin kaupunginorkesterissa alkoi vuonna 1967 kirjastonhoitajana, ja vuonna 1968 hänet nimitettiin orkesterin apu-laisintendentiksi. Tehtäväänsä Helsingin Sanomien toimittajana hän ei jättänyt.

¹⁷ Heikinheimo on melkein tuoreeltaan lähettänyt kirjeen arkistoitavaksi Helsingin yliopistoon saatteella ”Hirvensalmi 9.8.89, Maist. Laila Koukku, pankaa tämä talteen, muttei vielä kaikkien luettavaksi”. Jälkipolvien avuksi hän on selventänyt kirjeen ylälaitaan: ”Okko Kamu - Seppo Heikinheimolle”. Kirjeeseen hän on itse lisännyt rivienväliin Martti-nimen kohdalle Kamun tarkoittavan Talvelaa. Merkinnät näyttävät tehdyn siksi, että kirje on tarkoitettu muiden luettavaksi ja tulkittavaksi. Kirje on päivätty 6.7.1989.

Vuonna 1968 orkesterin varmasti merkittävin tapaus oli kahden kuukauden kiertue Yhdysvaltain itärannikolta länsirannikolle lähinnä pikkukaupunkien saleja kiertäen (Marvia & Vainio 1993: 621–622), mistä Heikinheimo raportoi aktiivisesti Helsingin Sanomiin ja STT:lle (ks. esim. Heikinheimo 1997: 201). Ennen nimitystään orkesterin palkolliseksi Heikinheimo kritisoi orkesteria kovin sanoin:

Vielä selvemmin epätydyttävä oli tulos konsertin ääriteoksissa, etenkin Schubertin neljännessä sinfoniassa mutta myös Stravinskyn Tulilinnussa. Viulujen raapiva, epäyhtenäinen sointi sekä puhaltajien yllättävän runsas epäpuhtaus tuntuu vieneen Enrique Jordalta halun paneutua sinfoniaan sen syvemmin.[- -] Orkesterin Amerikankiertueeseen on nyt aikaa kuta kuinkin tarkalleen vuosi. Paljon pitäisi tason kohentua, jos mielihäiritä siitä saunasta kunnialla. (HS: 4.2.1967.)

Arvostelu oli moneen vuoteen viimeinen Heikinheimon kriitikkona kirjoittama teksti Helsingin kaupunginorkesterin konsertista, ja onkin mielenkiintoista huomata, kuinka hän ottaa kantaa tulevan kiertueen tapahtumiin hyvin epäilevästi. Seuraavan kerran hän kommentoi orkesterin edesottamuksia lehdessä apulaisintendenttinä.

4.2.1 Heikinheimo orkesterin ja lehden palkollisena

Vaikka Heikinheimo ei toiminut orkesterin USA:n kiertueella lehtiarvostelijana, hän raportoi orkesterista kirjoitetuista jutuista Suomeen ahkerasti ja välitti kuvaa orkesterin suoriutumista kommentoimalla kritiikkejä. Orkesterin tiedotteiden kirjoittajan ja niiden julkaisemispäätöksestä vastaavan toimittajan ollessa sama henkilö voidaan käytäntöä pitää jokseenkin arveluttavana.

Heikinheimon raporteissa korostuu orkesterin matkanteon vaativuus ja inhimilliset sattumukset. Milloin lentokentällä vallinnut sankka sumu aiheutti suuria ongelmia matka-aikatauluihin (HS: 4.2.1968), milloin flunssa-aalto koetteli orkesterin soittajia (HS: 12.2.1968). Ilman Heikinheimo pääsyä orkesterin sisälle ja tietojen alkulähteille osakin orkesterin soittajien ja johtajien matkaa, olisi tämän kaltaisten artikkelien tekeminen lähes mahdotonta. Lehtimiesetiikan näkökulmasta hänen menettelystään erikoisen tekee se, että hän ei yhdessäkään artikkelissa kerro olevansa osa orkesterin henkilökuntaa, vaan hänen raportointi tyyliinsä on ikään kuin ulkopuolisena tarkkailijan, joka pohtii kiertueen onnistumista kuin journalistin silmin.

Esimerkiksi näin hän ottaa kantaa kiertueen merkityksestä ikään kuin lehden omana äänenä (HS: 4.2.1968):

Hiukan kankeasti alkuun päässeen, mutta jatkossa toivottavasti paremmin sujuvan kiertueen kulttuurimainonnallinen arvo voidaan tietenkin arvioida lopullisesti vasta jälkikäteen, mutta jo nyt voidaan tehdä eräitä ennakoivia johtopäätöksiä (emp).

Tämän alustuksen jälkeen Heikinheimo puolustaa orkesterin kiertuetta ja taiteellista tasoa, joka ei kuitenkaan voi nousta Yhdysvaltain ammattiorkesterien tasolle. Myöskään ohjelmisto ei palvele orkesterin parasta mahdollista suoriutumista. ”Orkesteri on joutunut hyväksymään sopimuksen, joka tulee riepottamaan sitä mitä voimallisimmin.” (Emp.)

Kiertuekonserttien paikallisten lehtien arvosteluista raportoidessaan Heikinheimo ottaa useasti kantaa siihen, kuinka luotettava arvio oli ja mitä seikkoja kriitikko ei ehkä ymmärtänyt. Toisin sanoen Heikinheimo kritisoi kriitikkoja ja tulee näin ollen välillisesti arvioineeksi myös orkesterinsa suoriutumista.

Washingtonin The Sunday Starin Irving Lowens totesi sekä arvostelunsa otsikossa että sen alkulauseessa orkesterin olevan ensiluokkainen. Vastakkaiseen vaakakuppiin on sijoitettava New York Timesin Harold C. Schonbergin arvio, jonka mukaan helsinkiläisiä ei voi vielä kelpuuttaa sinfoniaorkesteriensa maailmanlaajuiseen mestaruussarjaan [- -] Jälkimmäisestä arvioinnista ei kuitenkaan liene kenelläkään varaa loukkaantua, sillä tasavallassamme ei liene yhtään kansalaista, joka olisi kuvitellut, että Helsingin kaupunginorkesteri on rinnastettavissa todellisiin ”mestaruussarjan” jättiläisiin.

Porrasta alempaan kategoriaan jääminen [- -] ei siis millään muotoa ole kunniantonta: kysymyksessä on silti mitä arvovaltaisista seura, johon mahtuminen on historialtaan tosin jo 85-vuotiaalle, mutta soittajistonsa keski-ikästä ehkä noin kolmikymmenvuotiaalle orkesterille suuriarvoinen saavutus. [- -] Uskallan sanoa orkesterin matkustamista ja valmentautumista kahden viikon ajan lähietäisyydeltä seurattuani, että Carnegie Hallin esiintymistä edeltänyt psyykkinen paine ja konserttiin valitun ohjelman epäedullisuus olivat tekijöitä, jotka on otettava huomioon mitä realistisimpina ja jotka heijastuvat suoraan myös esiintyjien suoritus-tasoon. (HS: 20.2.1968)

Esimerkiksi New Yorkin konsertin happamat arviot Heikinheimo pystyi selittämään sillä, että orkesterilla oli niin paljon vastoinkäymisiä, kuten kapellimestari Panulan lompakkovarkaus ja sellosolisti Arto Noraksen sellon kostean ilman vuoksi supistunut talle, että se varmasti heijastui myös suoritukseen. (HS: 19.2.1968.) Seuraavan päivän konserttia Heikinheimo arvioi avoimesti itse ja ylistää vuolaasti kaikkia sen osa-alueita, minkä jälkeen hän harmittelee ”hänen hirmuisuutensa” kriitikko Harold C. Schonbergin kirjoittaneen edellisestä konsertista ja saaneen väärän kuvan orkesterin todellisesta tasosta (emp.)

Kiertueen loppupuoli sujuu Heikinheimon raporttien mukaan erittäin hyvissä merkeissä ja arvostelijat kautta linjan pitävät orkesteria hyvänä, ja erityisesti sellosolistia Arto Norasta ylistetään vuolaasti. Heikinheimo ei kuitenkaan malta olla itse arvioimatta orkesterin esiintymisiä vuolain kiitoksin, mutta tekee sen siteeraamiensa kriitikoiden kautta:

Jorma Panula saa esimerkiksi osakseen kuvauksen, joka on sekä pätevä että uskottava: ”Panula on voimakastahtoinen ja lujaoiteinen, vapaa maneeereista ja teeskentelystä ja pitää orkesterinsa lujasti hallinnassaan.” Oikeaan osunut havainto lienee myös Panulan ”erityinen taito saada soittimista esiin pitkälinjauisia ja hienopiirteisiä crescendoja ja decrescendoja”.

[kriitikko Geraldine] Saltzberg, joka erehtyy ainoan kerran sanoessaan Norasta teini-ikäiseksi, lausuu solistin ”tuottaneen kunniaa Dvorakin melodiselle konsertolle virtuositeetillaan ja taiteellisuudellaan”. Myös hänen Norakselle omistamansa muut adjektiivit ovat osoituksena vuosikymmenien aikana kertyneestä varmasta vaistosta: ”Noras antautui hartaasti jokaisen yksityiskohdan muotoiluun soveltaen tarpeen mukaan sekä poikkeuksellista herkkyyttä että voimaa...Lyyrisen adagion hän soitti sirolla vakavuudella siirtyäkseen sitten riuksasti finaalin alun marssinomaisiin tunnelmiin. Orkesterin ja solistin välinen tasapaino oli erinomainen, erityisesti taitavasti käytettyjen vaskien osalta. (HS: 22.3.1968.)

Heikinheimo päättää kiertueraporttinsa Yhdysvalloista otsikolla ”Kaupunginorkesterille uusi kutsu – arvostelumenestys loppuun asti” (HS: 31.3.1968). Vaikka Heikinheimon kiertue- ja kritiikkiraportointi Yhdysvalloista antaa melko yksiselitteisesti kuvan, että Helsingin kaupunginorkesteri olisi valloittanut soitollaan sekä yleisön että

kriitikot, on Ilkka Oramon (HS: 14.1.1969) kirjoittama uutinen orkesterin saamista arvioista varauksellisempi:

Orkesterin julkaiseman kritiikkikokoelman antaman kuvan perusteella kiertue onnistui New Yorkin konserttia lukuun ottamatta suhteellisen hyvin. Keskimäärin kaupunginorkesteria pidettiin hyvänä joskaan ei aivan huippuluokkaan kuuluvana orkesterina. (Emp.)

Tässä kohtaa on muistettava, että oli nimenomaan Seppo Heikinheimon vastuulla kerätä ja suomentaa kaikki kiertueen aikana orkesterista julkaistut lehtiarvostelut, mistä hän ohimennen huomauttaa arvostellessaan Arto Noraksen konsertin (HS: 14.8.1968), ja kertoo siitä myös muistelmissaan (1997: 201–202).

4.2.2. Amerikan-kiertueen jälkeiset lehtijutut

Kiertueen jälkeen Heikinheimo ei suoraan raportoinut kaupunginorkesterin edesottamuksista saati kirjoittanut sen konserteista yhtäkään kritiikkiä. Edelleen hän toimi sekä orkesterin apulaisintendenttinä että journalistina, ja julkaisikin Helsingin Sanomissa kaupunginorkesterista vain taiteilijahaastatteluita tai pikku-uutisia. Orkesterin sellististä Vili Pullisesta (HS: 8.11.1969) ja kapellimestari Okko Kamusta (HS: 30.9.1969) tekemänsä haastattelut olivat kuitenkin omiaan pitämään orkesteria lehdistön valokeilassa ja tuomaan julkisuutta sekä ulkoa että sisältä käsin Heikinheimon toimiessa sekä orkesterin että lehden tiedotustehtävissä. Artikkelit ja haastattelut ovat ilman arvottavaa ominaisuuttaankin omiaan luomaan orkesterille imagoa ja ainakin markkinoimaan tulevia konsertteja ennakoivasti tiedottavalla luonteellaan.

Konserttikritiikeissään Heikinheimo piti tiukasti kiinni periaatteesta, että hän ei arvostele orkesterin suoritustasoa orkesterissa työskennellessään. Sen kerran, kun hän arvosteli konsertin, jonka orkesterissa oli kaupunginorkesterin soittajia, hän tyytyi vain lopussa mainitsemaan heidän soittaneensa, eikä arvottanut suoriutumista mitenkään (HS: 18.11.1969). Samoin kävi vuonna 1971, vain vähän sen jälkeen kun Heikinheimo oli hävinnyt intendentin valinnassa Reijo Jyrkiäiselle, ja työskenteli jälleen apulaisintendenttinä. Tuolloin saman konsertin (HS: 11.12.1971) arvostelun kirjoitti kaksi kriitikkoa yhdessä, Erkki Salmenhaara ja Heikinheimo, mutta Salmenhaaran keskittyttyä vasta avatun Finlandia-talon akustiikan arvioimiseen ja orkesterin suoriutumiseen Hei-

kinheimo arvosteli Usko Meriläisen sinfonian ottamatta kuitenkaan kantaa sen esitykseen. (Emp.)

Heikinheimon työt kaupunginorkesterissa päättyivät 17.3.1974 (toimintakertomus 1974), ja sen jälkeen hän jatkoi siitä, mihin kaupunginorkesterin palkkalistoille päästyään jäi arvostellessaan orkesterin esiintymisiä Linzin-musiikkijuhlilla (HS: 27.4.1974):

Helsingin usein arvosteltu kaupunginorkesteri on kuin uudesti syntynyt soittajisto heti päästessään akustisesti täysimittaiseen konserttisaliin. [- -] olivat jopa vieläkin innoittuneemmassa vireessä kuin torstaina Helsingissä. [- -] Yleisön reaktiot eivät tosin olleet kohteliaita kummemmat. [- -] Nähtäväksi jää vain se, mitä täkäläiset kriitikot, nuo kelmit, konsertista ovat arvelleet.

Ainoastaan kunnollisten ohjelmatekstien puutteista Heikinheimo näpäyttää orkesterin tiedotusosastoa. Ne kun olivat vain englannin kielellä, jota ei Linzissä kelvollisesti ymmärretty. (Emp.)

Tarkoitukseni ei ole osoitella Heikinheimon ja hänen työtehtäviensä ristiriitaisuuksia, vaan perustella tutkimukseni kohteiden yhteinen historia. Mikäli todella on niin, että kriitikon jääviys on isossa osassa puolueettoman kritiikin kirjoittamiselle, on tärkeä nostaa esille Heikinheimon ja Helsingin kaupunginorkesterin vaikeaksi muodostunut suhde. Heikinheimon 60–70-lukujen teksteistä huokuu joviaalisuutta orkesteriaan kohtaan ja hän näyttää halunneen luoda kuvaa onnistuneesta kiertueesta ja hyvästä yhteishengestä orkesterin sisällä. Se, että hän pyrki orkesterin intendentiksi todistaa hänen halunneen olla osa orkesterin organisaatiota ja työskennellä sen hyväksi, olla vaikuttamassa orkesterin toimintamalleihin.

Toisaalta Heikinheimo joutui usean vuoden ajan varomaan sanojaan työnantajastaan ja näin myös lyömään laimin tehtäviään puolueettomana journalistina, toisaalta on vaikea kuvitella, että ilmeisen pitkä ja hankala intendenttikilpa ei vaikuttaisi jollain tasolla Heikinheimon suhtautumiseen kaupunginorkesteria kohtaan myöhempinä vuosina. Tästä syystä näen tärkeänä tutkia nimenomaan Heikinheimon kirjoituksia kaupunginorkesterista, jotka ajanjaksolla 1987–1997 antavat varsin koruttoman kuvan hänen suhtautumisestaan koko organisaatioon.

Takki niskaan, niska kyyryyn ja ulos viimaan. Oli kuultu kunnallisen orkesterin konsertti (Heikinheimo HS: 2.2.1991).

5. KAUPUNGINORKESTERI JA HEIKINHEIMO 1987–1997

5.1. Arvostelut ja artikkelit 1987–1989

5.1.1 Kapellimestarit ja orkesteri

Heikinheimon lehtiarvioiden pääpaino on melkein aina teosten arvottamisessa laajoin kuvailuin, joissa historiallinen aineisto sekoittuu Heikinheimon omiin ajatuksiin kuuluisista teoksista. Esittelyjen ja arvotuksien jälkeen hän yleensä kuvailee, miten orkesteri ja kapellimestari suoriutuivat tehtävänannosta, jonka hän ikään kuin on asettanut ensimmäisissä kappaleissa esittelemällä teoksen ominaispiirteet. Uuden ja vielä tuntemattoman musiikin kohdalla orkesterin suoriutumisen hän jättää vähälle huomiolle, mutta koskaan hän ei jätä esityksen tasoa mainitsematta. Lyhimmillään ja neutraaleimmillaan hän kommentoi orkesterin suoritusta Helsinki biennalen konsertissa: ”Richard Bermas johti teokset pätevän tuntuisesti.” (HS: 18.3.1989).

Muuten aineistoni alkuvuosina 1987–1988 Heikinheimon tapa käsitellä kapellimestaria ja orkesteria toisistaan erillisinä toimijoina, joista ensimmäinen vastaa tulkinnasta ja toinen tulkinnan toteuttamisen tasosta, mutta myöhemmin Heikinheimon näkemykset Helsingin kaupunginorkesteria johtaneista kapellimestareista ja heidän suorituksistaan voi vuosien edetessä tiivistää hänen usein käyttämänsä lausumaan ”orkesteri soittaa niin kuin sitä johdetaan” (ks. esim. HS: 29.4.1989 ja 9.5.1992).

Orkesterin tekninen suoritus, kuten soitinten puhdassointisuus ja soitinryhmien yhtenäisyys ovat asioita, joiden heikkous on Heikinheimon mukaan Helsingin kaupunginorkesterille luontainen piirre, johon hyvä kapellimestari pystyi tekemään muutoksen vain parempaan. Esimerkiksi tähän pystyi James DePreist, joka ”valmistutti *Heldenlebenistä* niin nautittavan esityksen kuin kaupunginorkesterilta kohtuudella saattoi odottaa [- -] DePreistilla oli käsitys teoksen ”runollisesta sisällöstä, ja hän myös toteutti sen herkästi, lennokkaasti ja vivahteikkaasti.” (HS: 20.3.1987.)

Toisaalta samassa konsertissa kuultu Mendelssohn-numero taas oli ”vi-
vahteeton ja liian kovaksi mitoitettu”, mutta Heikinheimo löytää tähän syyn harjoitusten
pääpainon mahdollisesta Strauss-keskeisyydestä. Se että Heikinheimo jatkaa esityksen
arviointia kuvailemalla orkesterin ansioita ja heikkouksia, antaa ymmärtää, että kapel-
limestarilla ei ollut paljon mahdollisuutta vaikuttaa sointiin ja orkesterin suoritukseen:
”puhaltajien puhtaus jätti koko sinfonian ajan toivomisen varaa. Jousisektio soitti huo-
mattavasti paremmin, ja erityisesti finaalin pizzicato-jaksot toteutettiin herkullisesti”.
(Emp.)

Osoituksena kapellimestarien suuresta vaikutuksesta koko orkesterin suo-
ritukseen soinnin puhtautta myöten Heikinheimo arvostelee Okko Kamun johtaman
konsertin kiittäen nimenomaan kapellimestarin taitoja orkesterin tason kohentamisessa:

Benedetti Michelangeli vastasi muutama viikko sitten pohjanoteerauksesta.
Okko Kamu toi tällä viikolla orkesterin takaisin sille tasolle, jota siltä odote-
taan ja johon se pystyy. [- -] Orkesterin soitossa oli nyt aivan uutta kurinalai-
suutta, ja etenkin jousisto soitti ihailtavan yhtenäisesti ja täsmällisesti. Se
hyödytti erityisesti konsertin päätösnumeroa, Mendelssohnin Skottilaista sin-
foniaa, joka Kamun käsissä oli muutenkin kuin pelkkää päivänpaistetta. (HS:
11.10.1987.)

Mainittu Michelangeli ei tosin yksin ollut Heikinheimon mukaan vastuussa or-
kesterin tasosta, vaan syynä oli orkesterin vasta päättynyt kesäloma. Kapellimestarin
kontolle menee tosin se, että orkesteri kuulosti ”rosoiselta”. (HS: 19.9.1987):

[Michelangeli] yrittää edelleenkin paimentaa touhukkaasti jokaista yksityis-
kohtaa, mutta sillä seurauksella, että kaikki jää keskentekeoisesti. Levotto-
mampaa ja rosoisempaa Mozart-soittoa kuin konsertin päättäneessä Es-
duurisinfoniassa KV 543 ei ole aikoihin kuultu, eikä kaupunginorkesteri ole
pitkiin aikoihin ollut loman jälkeen niin pahassa kesäterässä kuin nyt.

Orkesterin soinnin rosoisuus ei ole kuitenkaan pysyvä määre edes saman kon-
sertin aikana. Heikinheimon arvostama Jan Krenz pystyi kesken konsertin muuttamaan
sointia ja orkesterin vireystilaa, joka Elgarin viulukonsertossa kuului ”arkisuutena”.
Debussyn kolmen nokturnon koittaessa Jan Krenz ”loihti lumotun atmosfäärin kuin tai-
kasauvalla ja säteili näkymättömiä kipinäsuihkuja orkesterin kautta kuulijoihin”. (HS:
3.10.1987.) Samalla lailla Heikinheimo kuvailee Serge Baudoa, josta ”kuuli selvästi,

että hänellä oli musiikki koko ajan sormenpäissään. Kaupunginorkesteriin kulkivat niistä näkymättömät langat, ja orkesteri soitti hyvin ja innoittuneesti” (HS: 6.10.1989).

Kuten Krenzin ja Debussyn kohdalla aiemmin mainitsin, yhtä lailla kesken konsertin voi Heikinheimon mukaan orkesterin taso romahtaa jopa väliajan aikana, kuten 27.8.1988 arvostelusta käy ilmi. Kapellimestarin kontolle jää se, että orkesteri ei ollut oppinut Mozartin konserttoa:

Gennadi Rozhdestvenski johti teoksen [Shostakovitshin neljäs sinfonia] [- -] erinomaisesti. Yksityiskohdat olivat eläviä, kokonaisuus suvereenisti hallittu, kuolleita kohtia nolla. Mestari tulkitsemassa neroa! [- -] Alkupuolen odotukset kohdistuivat siten Mozartin viulukonserttoon A-duuri KV 219, mutta niissä petyttiin. Kaupunginorkesteri ei muutenkaan ole niitä armoitetuimpia Mozartin esittäjiä, ja nyt orkesteri oli vielä selvästi kesäterässä ja riittämättömästi harjoitettu (Shostakovitsh soitettiin hyvin). (HS: 27.8.1988.)

Orkesterin perustaso on Heikinheimon arvosteluiden perusteella lähtökohteisesti kuitenkin niin heikko, ettei vierailukapellimestarien viikon rupeama riitä Heikinheimon mukaan kunnollisen tuloksen saamiseksi: ”Soinnille ei kukaan tietysti viikossa pysty tekemään ihmeitä; se oli [Peter Erösin johdolla] sellainen kuin se on luonnostaan, eräänlaista höyläämätöntä lankkua”, mutta samassa konsertissa ”jousisto soitti jopa huomattavan kauniisti” (HS: 28.11.1987). Käyrätorviryhmän ”kriisitila näyttää krooniselta” ja sointi on ”rouhivaa”, mikä saa Heikinheimolta kiitosta vain Beethovenin VIII sinfonian esityksessä. Sekään tosin ei ole varsinainen kiitos, sillä rouhiva tulkinta tulee kapellimestari Grzegorz Novakilta ja orkesterilta luontaisesti. (HS: 23.10.1987.)

Ehkä siksi, koska Heikinheimo on niin monesti jo todennut arvioissaan, mikä on kaupunginorkesterin taso, hän voi yhdellä mahdollisimman neutraalilla sanalla kuvata orkesterin suoriutumista lehdessä niin, että lukija voi päätellä hänen asennoitumisensa kuultuun olleen jokseenkin negatiivinen: ”kaupunginorkesteri soitti normaalisti.” (HS: 31.10.1987.)

On mielenkiinoista huomata, minkälaisen sanaston piirissä Heikinheimon moittivat ja toisaalta myös kiittävät kuvailut liikkuvat. Moittivia sanoja ovat sellaiset adjektiivit kuin ”tasapaksu ja raaka”, jotka leimaavat Ari Rasilaisen työn jälkeä (HS: 28.10.1989), Peter Erös on johtajana ”kulmikas” (HS: 6.5.1989), Benedetti Michelangeli sai aikaiseksi ”rosoisen” soinnin (HS: 19.9.1987) ja Grzegorz Novakin alaisuudessa viulut soivat ”korvia raastavan” huonosti (HS: 23.10.1987). Kapellimestarin, orkesterin

ja johtokunnan arvostelut yhdistyvät Heikinheimon arvioissa juhla viikkojen konsertista (HS: 8.9.1989), joka meni Heikinheimon mukaan huumorin puolelle. ”Keinutuolista karanneen kapellimestarin” Alexander Schneiderin kapellimestaritaidot herättävät jopa sääliä Heikinheimossa, sillä

suurella kapellimestaripulassaan Helsingin kaupunginorkesteri oli kiinnittänyt Juhlaviikkojen viimeiseen konserttiinsa historiallisen harvinaisuuden [- -] mutta kapellimestarivierailu Suomessa tapahtui totta puhuen ainakin parikymmentä vuotta myöhässä. [- -] [K]aupunginorkesteri soitti aivan harvinaisen raa’asti ja hioutumattomasti. Yksikään normaalisti kuuleva vähälahjainenkaan kapellimestari - Schneider ei toki ole vähälahjainen - ei päästä julkiseen konserttiin tällaista soittoa: ainoa johtopäätös on siis se, että Schneider ei korkean ikänsä vuoksi kuule normaalisti. (Emp.)¹⁸

Jos Heikinheimon moitteita leimaa sanaston puuseppämäinen ja kinesteettinen viitekehys, liikkuvat hänen kiitoksensa kauempana arkisemmista ilmiöistä ja käsitteistä. Hyvässä kapellimestarissa kuuluisi olla Ari Rasilaiselta puuttuvia sähköistäväää säteilyä (HS: 28.10.1989) ja kipunointia ja säteilyä (HS: 3.5.1989). James DePreist taas johti ”herkästi, lennokkaasti ja vivahteikkaasti” (HS: 7.3.1987) ja tulkitsi teosta orkesterin kera ”energisesti ja tehokkaasti” (HS: 21.5.1987), Okko Kamu sai orkesteriin ”kurinalaisuutta” ja ”täsmällisyyttä” ja hänen Mendelssohninsa oli ”pelkkää päivänpaistetta” (HS: 11.10.1987), Jan Krenz in johtamisessa taas Heikinheimo löysi yliluonnollisuutta taikasauvoineen (HS: 3.10.1987) samoin kuin Serge Baudolta näkymättömine lankoineen sormenpäissään (HS: 6.10.1989). Myös Frank Shipwayn otteet ja erityisesti hänen eleetön johtamistapansa sai Heikinheimolta kiitosta, sillä ”sinänsä tasapaksu sävelmassa virtaili kaupunginorkesterista vähemmälläkin vemmeltämisellä sulavasti, puhtaasti ja miellyttävästi” (HS: 11.11.1989).

Ajanjaksolla 1987–1989 suurinta kiitosta saa ”taivaanlahja” Jan Krenz jonka edellä mainitut ansiot herättävä Heikinheimossa hänelle vierasta ylistystä, jota etenkin kaupunginorkesteri ei ole tottunut häneltä kuulemaan. Krenz in johdolla orkesteri kuulosti jopa ”valio-orkesterilta”, joka soitti ”vivahteikkaasti, musikaalisesti, innos-

¹⁸ Vastineessaan intendentti Reijo Jyrkiäinen korjaa Heikinheimon käsityksen, ja sanoo teos- taiteilijavalintojen olleen Helsingin juhla viikkojen: ”Koska tämä on aiheuttanut muitakin pulmia kuin kyseisen Alexander Schneiderin tapaus, asiat tulevien juhla viikkojen osalta koordinoidaan ja niistä neuvotellaan yhteisesti ennen päätösten tekoa”. (HS: 11.9.1989.)

tuneesti”. Noin puolet tästä arvostelusta kuluu Jan Krenzin ja orkesterin soiton hienouksien kuvailuun (HS: 29.4.1989). Ylipäänsä on todettava, että Heikinheimon kiittävät kuvailut ovat 1980-luvun lopulla vaikeasti hahmotettavia ja abstrakteja mutta myös osoittavat hänen eläytymisensä tason käyneen ajoittain korkeissakin tunnelmissa.

5.1.2. Konserttitilanne

Tutkimusjaksoni alkuvuosina konserttitilanteen kuvailu jää Heikinheimolla vähäiseksi todennäköisesti ainakin siitä syystä, että Finlandia-talon akustiikkaa on ehditty jo 1970-luvulla käsitellä niin perusteellisesti, eikä akustiikkaa ollut korjailtu vielä 1980-luvulla. Ne harvat kerrat, kun akustiikka saa maininnan, on konsertti ollut jossain muualla kuin Finlandia-talossa tai kyseessä on ollut erikoiskonsertti, kuten Vappumatinea.

Akustisia ilmiöitä, kuten orkesterin soinnin tasapainoa ja soitinryhmien suoritusta hän kommentoi yleensä mainitsematta Finlandia-talon akustiikkaa. Vain kaksi kertaa koko tänä ajanjaksona Heikinheimo kuvaili arvioissaan Finlandia-talon akustiikkaa, ja silloin se sai suoritusta puolustelemaan sävyn myös konsertin oltua toisaalla.

Loppua kohden ääntä tulee yhä lisää, vaikkei se Finlandia-talossa juuri mitään kuulostanutkaan. Mutta on helppo kuvitella, mikä on [Saint-Saënsin urkusinfonian] vaikutus jossain Pariisin jättiläiskatedraalissa, jonka uruista lähtee ääntä kuin tykistöpatteristosta. (HS: 6.10.1989.)

Ei ole ihme, jos orkesterin sointi ei näissä oloissa ole kaikkein parasta tasoa. Taipumus väkinäiseen prässäämiseen, joka Finlandia-talossa kuuluu olevan lähes välttämätöntä, tuntui vielä Tempeliaukion kirkossa, vaikka Arto Noras oli orkesterin harjoittajana saanutkin aikaan paljon hyviä asioita. Hiljaisemmissä sävyissä sointi oli nautittavan pyöreä, mutta forte soi yleensä armotoman viiltävästi. (HS: 27.10.1988)

Vahvistimien käytön Heikinheimo tuomitsi lähes kategorisesti kritiikeissään koko uransa aikana, mutta mainitessaan niiden käytöstä 1980-luvun lopun arvioissaan, hän jossain määrin hyväksyy ne viitaten yleisön viihtymiseen, ja vahvistin ja akustiikka mainitaan esityksen puutteita puolustelemaan sävyyn.

Vahvistimen käyttäminen on tietysti aina kepulikonsti, johon turvautuvat vain äänettömät laulajat, mutta tämän lajin työntekijänä Rasilaisessa on juuri sellaista rasvaista tihkua, jolla iskelmät uppoavat suomalaisen sielun pohjamutiin. Päivän parhaat aplodit! (HS: 3.5.1989).

Kokonaisuutena [Luciano Pavarottin] konsertti italialaisine aarioineen ja laulelmineen vastasi sitä, mitä siltä oli odotettu, enkä usko että kukaan lähti väliajalla pois, kuten Göteborgissa kuului huonon äänentoiston takia tapahtuneen. [- -] Vaikka äänentoisto Jäähallissa oli hoidettu varmaan niin hyvin kuin se nykytekniikalla voidaan hoitaa, ei tietenkään ollut sama jos olisi kuunnellut Pavarottia hyvässä oopperatalossa. Miksaus onnahteli aluksi; laulaja oli säädetty liian kovalle, orkesteri liian hiljaa, mutta jatkossa balanssi hieman korjaantui. [- -] Helsingin kaupunginorkesteri soitti laajan skaalansa alakanttiin, varmaan osittain siitäkin syystä, että soittajien oli vaikea kuulla toisiaan. (HS: 6.9.1988.)

Finlandia-talo, jota Heikinheimo ei siis juuri lainkaan arvostele negatiivisesti saati positiivisesti akustiikkansa vuoksi, näyttää olevan Heikinheimolle mieluinen konserttiympäristö. Kun konsertti kerran jouduttiin siirtämään Kulttuuritalolle, nousee tustasta poikkeava konserttitila negatiiviseksi kokemukseksi. Heikinheimo kirjoittaa jälleen yleisön näkökulmasta. Konsertti

oli ensinnäkin jouduttu siirtämään Kulttuuritalolle presidentti Gorbatschovin puhetilaisuuden vuoksi. Voi meitä kuulijoita sitten, kun Finlandia-talossa alkaa vuoden mittainen remontti. Miten voikaan saman arkkitehdin suunnittelema Kulttuuritalo olla näin synkkä ja ikävä. Parempi olisi pitää konsertit vanhassa ja viihtyisässä yliopiston juhlasalissa, sillä Kulttuuritaloon ei tule näköjään kuin murto-osa kausikorttilaisista. Toinen pettymys oli se, että kaupunginorkesterin huomaavainen siirtokuljetus Finlandia-talolta myöhästyi niin paljon, että konsertin paras numero, Glinkan alkusoitto Russlan ja Ljudmila, jäi kuulematta. (HS: 28.10.1989.)

Ylläolevien esimerkkien lisäksi muutenkin näyttää siltä, että Heikinheimon huomiot yleisöstä ovat lähinnä hänen omia havaintojaan vahvistavia kommentteja, joilla hän saa laajemman pohjan sekä negatiivisille että positiivisille huomautuksilleen, jotka hän osoittaa HKO:n organisaatiolle. Esimerkiksi hän ehdottaa, että kaupunginorkesteri luopuisi konserttimestarin erillisestä sisääntulosta siksi, että se vaivaannuttaa yleisöä (HS: 11.10.1987).

Syksyllä 1989, kun intendenttien nimityksiasia ja orkesterissa tapahtuneet muutokset ja irtisanoutumiset ovat nousseet Heikinheimonkin ansiosta julkisuuteen, hän asettaa arviossaan (HS: 25.11.1989) sanoja yleisön suuhun pilkatessaan orkesterin virkanimityksiä. Arvioidun konsertin ohjelmassa on tapahtunut muutos, joka ei ilmeisesti ollut tavoittanut kaikkia soittajia ja kapellimestaria, minkä vuoksi avausnumero keskeytettiin ja tilannetta alettiin selvittää:

Yleisö seurasi tätä meininkiä huvittuneena ja jakoi aplodeja vähin erin lavalle tulleille soittajille. Väliajalla ja konsertin jälkeen kaikki vakuuttivat kuin yhdestä suusta: "Näin hauskaa ei olekaan ollut konsertissa pitkään aikaan! Kyllä kaupunginorkesterin täytyy välttämättä saada yksi intendentti lisää paimentamaan soittajia!" Vahingonilo on aidointa iloa, se todettiin siis jälleen... (HS: 25.11.1989.)

Muuten Heikinheimo mainitsee yleisön reaktioita vain harvoin, viitaten joko innostuneisiin aplodeihin (HS: 7.3.1987), täyteen (HS: 12.2.1987) tai puolityhjään saliin (HS: 27.8.1988) tai yleisössä vallinneeseen jännittyneeseen tunnelmaan intensiivisen esityksen ansiosta, mikä osuu myös yksiin hänen omien tuntemuksiensa kanssa (emp.).

5.1.3. Organisaation arvostelu

Lähes poikkeuksetta, kun Heikinheimo pohtii konserttiarvioissaan ja kolumneissaan kaupunginorkesterin ohjelmistoa ja taiteilijavalintoja kokonaisuutena eikä vain yksittäisinä konsertin teoksina, hän suuntaa mietintönsä suoraan orkesterin johdolle, ja samalla kyseenalaistaa orkesterin vastuuihmisten ammattitaidon. Arvostelu kohdistuu suoraan orkesterin intendentteihin niin kolumneissa kuin konserttiarvioissa, jopa samalla sivulla kahdessa eri artikkelissa:

Tällä kertaa on kuitenkin paikallaan esittää vasta- lause: silloin kun kaikki tiedot ovat lainattua tavaraa ja omat mielipiteet loistavat poissaolollaan, on väärin pistää tekstin alle oma nimi, vieläpä ilman mitään lähdeviitteitä. Sinfonia concertanten esittelyn alla olisi pitänyt lukea: "Israil Nestjevin Prokofjev-elämäkerrasta lyhentäen ja yksinkertaistaen suomentanut Helena Ahonen" eikä "Helena Ahonen". (HS: 23.10.1987)

Tottahan on, että HKO:n kausikortteja on mahdoton saada, mutta siitä huolimatta konserteissa on tavallisesti hämmästyttävän paljon tyhjiä paikkoja. Sen kummempaa gallupia ei tarvita: yleisökään ei ole nykyään tyytyväinen orkesterin toimintaan. Syitä on nähdäkseni kaksi: ohjelmien valinnassa tarvotaan liiaksi vanhoja latuja, ja vierailijoina on liiaksi epäkiinnostavia nimiä. Koko onnettomuuden perimmäisenä syynä on uskoakseni sama kunnallinen demokratia, joka haittaa laitosteattereiden toimintaa: ohjelmatoimikunnassa istuu eri puolueiden valitsema musiikin harrastajia, joilla ei ole tarpeellista asiantuntemusta. (HS: 23.10.1987.)

Negatiivishenkinen arvostelu kiihtyy 1980-luvun loppua kohden erityisesti kesän 1989 jälkeen, jolloin orkesterin johtoon nimitetään kolmas intendentti. Muutenkin vuosi 1989 on aktiivista aikaa Heikinheimon ja kaupunginorkesterin välisessä suhteessa Helsingin Sanomien kulttuurisivuilla, mutta oli hän jo aiemmin ottanut suoraan kantaa orkesterin sekavaan intendenttitilanteeseen. Näin hän kirjoittaa vastauksen apulaisintendentti Helena Ahosen vastineeseen 10.11.1987:

Tällä hetkellä tuntuu suorastaan siltä kuin kaupunginorkesterin taiteellista toimintaa ei johtaisi kukaan: näin tärkeästä asiasta [ohjelmistosuunnittelu] käyttää orkesterin kanslian puolesta puheenvuoron apulaisintendentti, ei intendentti. Jotenkin tämä kummallisuus korostuu orkesterin kausiohjelmassakin: siinä on kuvat kaikista työntekijöistä aina järjestäjiä myöten, mutta ei intendentistä. Apulaisintendentti Helena Ahosesta sen sijaan on kaksi kertaa muita suurempi kuva. Minusta tuntuu siltä, että orkesterin johtosuhteet pitäisi miettiä kokonaan uudestaan. (HS: 10.11.1987)

Heikinheimon ottaessa erityisesti kantaa ohjelmaan kokonaisuutena se saa kehuja vain muutaman kerran, ja silloinkin on kyseessä erityiskonsertti, joko Helsinki biennalen nykymusiikkikonsertti tai Vappumatinea. Biennalen taiteilijavieras Henri Dutilleux'lle omistettu konsertti saa kiitosta siitäkin huolimatta, että säveltäjän teokset eivät tee Heikinheimoon suurta vaikutusta.

Tällaisesta esittelystä on annettava vilpitön kiitos Helsingin kaupunginorkesterille, sitä innoittuneesti ja tarkasti johtaneelle David Shallonille ja Arto Norakselle, jonka hienostunut taide sopi niin erinomaisesti paljon kauneusarvoja sisältäneen sellokonserton esittämiseen (HS: 7.3.1987).

Tällä kertaa [Vappumatinean] ohjelma tuotti iloisen yllätyksen: poissa olivat "rytmiryhmät", kitaravahvistimet, saksofonit ja muut helvetinkoneet, ja orkesteri soitti osapuilleen juuri sellaista ohjelmistoa kuin sen pitääkin soittaa: kevyttä, mutta kunnollista klassista, kuten Lehariä, Strausseja (ei Richardia), Dvorakia ja niin edelleen. Sinfoniaorkesteri on sinfoniaorkesteri. ja sillä esitetään sellaista musiikkia, joka vastaa sen soittajien koulutusta. Eihän lantaaakaan kuljeteta kuomuvaunuissa, vaan aivan omilla kärryissään. (HS: 3.5.1989.)

Paljon useammin ohjelmisto saa toruja paitsi siitä syystä, että nykymusiikkia esitetään liian vähän: ”eikö orkesterin johdossa ole todellakaan ketään, jolla olisi halua ja kykyä seurata oman aikamme musiikin kehitystä?” (HS: 6.5.1989), myös siksi, että ohjelmistoista Heikinheimon mukaan puuttuu punainen lanka.

Kaupunginorkesterin ohjelmasuunnittelu — sikäli kuin sellaista on —, ei lakkaa ihmetyttämästä. Tämän viikon kaksoiskonsertin ainoana yhdistävänä ajatuksena näytti olleen demonstroida, millaista jälkeä syntyy, kun säveltäjällä on lahjoja säveltämiseen ja ei ole. [Leonard Bernstein ja Sergei Prokofjev] Bernsteinin musiikkia voi aina puolustella sillä, että se heijastaa amerikkalaista yhteiskuntaa ja että amerikkalaiset pitävät siitä. Mutta mitä syytä Helsingin kaupunginorkesterilla on uhrata puolet konsertistaan tällaiselle kevyelle roskalle, jonka oikea paikka on vappumatinea? Ei mitään — paitsi yksi: kapellimestari pääsee siinä vähällä. (HS: 18.12.1987)

[K]okonaisuudessaan tällaisen solistinumeron valitseminen [Richard Strauss Duetti Concertino] oli jälleen uusi osoitus siitä, että sen enempää HKO:n virkamiesjohto kuin luottamusmiehetkään eivät pysty korkeatasoiseen ohjelmasuunnitteluun, vaan valitsevat ihan mitä sattuu (HS: 29.4.1989).

On syytä huomata ero vuosien 1990–93 arvioihin, joissa ohjelmistosuunnittelun arvostelu kohdistuu lähes yksinomaan kapellimestari Sergiu Comissionaan ja orkesterin johtokunnan vastuu Heikinheimon arvioissa vähenee selvästi. Ylläoleva ohjelmiston moite on suunnattu organisaatiolle silloinkin, kun hän mainitsee kapellimestarin (konsertissa Okko Kamu) pääsevän vähällä (HS: 18.12.1987).

Sekä ohjelmisto- että taiteilijavalinnat saavat poikkeuksellisen suorasukaista ja suoraan orkesterin johdolle osoitettua ryöpytystä syksyllä 1989 moneen otteeseen niin kolumneissa kuin arvosteluissa. Kolumnissaan Helsingin Sanomissa (HS: 22.7.1989) hän pohjustaa syksyn mittaan käytävää sanasotaa orkesterin kanssa. ”[Hel-

singin kaupunginorkesterin] byrokratia paisuu kuin ähkytautisen vatsa. Kolmannen intendentin viran perustaminen ei tuo muutosta tärkeimpään seikkaan, surkeaan ohjelmasuunnitteluun ja vierailijavalintoihin”. (Emp.)

Ikimuistoinen ja mielestäni kelvoton käytäntö on ollut se, että orkestereiden ns. ykköspulttien hallitsijat esiintyvät ilman muuta solisteina, vaikka heidän muu solistinen toimintansa ei siihen millään tavoin oikeuttaisi. [- -] [V]aikka hän [kolmas konserttimestari Ulla-Maija Hallantie] teknillisessä katsannossa selviytyikin siitä [Dvořakin viulukonsertosta] enimmäkseen varsin siististi, [- -] mistään solistiesiintymisten yleistä tasoa kohottavasta tapahtumasta ei ollut kysymys. (HS: 1.10.1989.)

Orkesterin äänenjohtajien taso nousee edellisen huomautuksen ohella esiin myös toisessa saman syksyn konserttiarviossa. Sen lisäksi, että Heikinheimo (HS: 8.9.1989) nimittää vuoden 1989 juhla viikkojen konsertin kapellimestarivalintaa vääräksi, myös yksittäisten soittajien suoritukset ovat niin heikkolaatuiset, että Heikinheimo kyseenalaistaa orkesterin johtokunnan pätevyyden antaessaan heidän toimia tehtävissään:

Orkesterillahan ei ole taiteellista johtajaa, joten katset kohdistuvat johtokuntaan ja kolmeen intendenttiin – vai oliko niitä nyt neljä vai viisi. Näiden vastuullisten elinten pitäisi kuunnella Haydnin sinfonia n:o 31 nauhalta uudelleen ja miettiä, voivatko tällä tavoin räpiköivät äänenjohtajat jatkaa nykyisillä tuoleillaan vai pitäisikö heidät siirtää takapulpetteihin. [- -] Käykö näin? Eipä tietenkään. Luottamusmiehet käsittelevät niitä asioita, joita intendenttikompania heidän eteensä monistaa, ja nyökäyttää sitten hyväksyntänsä. Kaikki jatkuu siis entisellään, ja kaikki voivat nukkua rauhassa. Vain yleisö nurkuu ja jättää enemmän paikkoja tyhjäksi. Näin toimii kunnallinen taidelaitos. (HS: 8.9.1989)

Myös se, että pianisti John Ogdonin esitys Brahmsin toisesta pianokonsertosta sujuu Heikinheimon mielestä täysin epätydyttävästi, kaatuu osittain kaupunginorkesterin kontolle:

Kun Grigori Sokolov sattui soittamaan saman konserton kaksi viikkoa sitten, ei voi olla toteamatta, että nyt on kuultu äärimmäisen vastakkaiset esitykset: yksi kaikkein hienoimmista ja varmasti huonoin, mitä Helsingissä on vuosikymmeniin tarjottu. Kuinka taas sattuikaan, että juuri HKO tarjosi tämän pohjanoteerauksen? (HS: 28.11.1987.)

Lisää intendenttikritiikkiä Heikinheimo harrastaa arviossaan 1.10.1989. Heikinheimo arvelee, että Sibeliuksen *Tuonelan joutsenen* englannintorvisoolon soittajan nimi olisi hienotunteisuussyistä jätetty pois ohjelmatekstistä, niin vivahteeton ja jäykkä tulkinta oli. (HS: 1.10.1989.) Kun kolmas intendentti Marianna Kankare-Loikkanen (HS: 4.10.1989) korjaa vastineessaan käsityksen tahallisesta nimen pois jättämisestä, Heikinheimo tarttuu tilaisuuteen ja vastaa heti vastineen perään jälleen kritisoiden intendenttijärjestelyjä, joiden epäselvyyden syyksi löytyy kaupunginorkesterin asema virkalaitoksena:

Helsingin kaupunginorkesteri on kollegiaalinen virasto: miksi eivät siis toinen intendentti Reijo Jyrkiäinen ja ensimmäinen intendentti Helena Ahonen – vai oliko se nyt toisin päin – ottaneet kantaa kysymykseen? Ellei kantaa kuulu, tulkitsen asian niin, että he olivat joko 1) vapaavuorolla, 2) muissa virasto-tehtävissä tai 3) asiasta samaa mieltä kanssani. Vuoropuhelu milloin minkin intendentin kanssa osoittaa muuten, että Helsingin kaupunginorkesterin kanslia kärsii pahasta alimiehityksestä. Asioiden hoidon keskittämiseksi tarvittaisiin kiireimmiten neljäs intendentti hoitamaan ohjelmien oikaisulukua ja lehdistön kanssa käytävää keskustelua. (Heikinheimo: Emp.)

Vuosi 1989 ei ollut orkesterissa myrskyisä vain Heikinheimon omien kannottojen valossa. Myös orkesterin soittajat ja kapellimestari antavat orkesterin toimintaa arvostelevia haastatteluja, joihin Heikinheimo kylläkin kirjoittaa toisinaan omiakin mietteitään välihuomioina. Merkittävää on se, että Heikinheimo on artikkeleiden toimittaja, eli vastuussa niiden muotoilemisesta.

Yhtenä esimerkkinä on konsertti, jossa oli tarkoitus soittaa tulevalle levylle äänitettäviä Sibeliuksen teoksia. Konsertin ohjelma saa ankaraa palautetta jopa kapellimestari Peeter Liljeltä (ks. Heikinheimo HS: 23.11.1989): "Minusta ne eivät sovi konserttiohjelmaksi, mutta mikäs minä olen tätä asiaa määräämään. Minä joko johdan tai sitten johtaa joku muu." (Emp.)

Mikä on Helsingin kaupungin virastojen ja laitosten toiminnan tärkein tarkoitus? Palvelujen tuottaminen kuntalaisille? Väärin arvattu. Virastojen ja laitosten tärkein tehtävä on tietenkin kirjoittaa kirjelmiä ja muistioita toisilleen, "pyörittää hallintoa". Uljaat perinteet, ankara vastuu! Toiseksi virastot ja laitokset voivat ajatella jotain toissijaista toiminnan tuotosta, Helsingin kaupun-

ginorkesterin tapauksessa esimerkiksi levyn tekemistä jollekin kaupalliselle yritykselle. Kolmannella tilalla tulee sitten konserttiyleisö, joka voi olla kuuntelemassa tätä kapellimestarinkin mielestä huonoa konserttiohjelmaa torstaina. (Heikinheimo: Emp.)

Varsinaisessa konserttiarvostelussaan (HS: 25.11.1989) Heikinheimo siivaltaa kahdesti intendenttejä, ensin yleisön suulla (ks. edellä luku 5.1.2 Konserttitilanne) ja vielä lopuksi huomauttaa jälleen sarkastisesti orkesterin tarvitsevan paitsi lisää intendenttejä myös Moskovan-kirjeenvaihtajan tarkistamaan ohjelmatekstin taiteilijaesittelyjen ajankohtaisuuden (emp.).

Joulukuussa 1989 Helsingin kaupunginorkesterin sisäiset ristiriidat saavat jälleen laajaa huomiota, kun Helsingin Sanomat (Heikinheimo HS: 23.12.1989) julkaisee otsikolla HKO on ”sylykuppi” otteita orkesterin valtuuskunnan jäsenen Tapio Lehtosen erokirjeestä. Jutussa käy ilmi, että orkesterista on syksyn aikana eronnut kuusi soittajaa ja suunnitteluryhmästäkin kaksi soittajaa toiminnan ja intendentistön tehottomuuteen vedoten. (Emp.). Heikinheimo palaa asiaan vielä myöhemminkin omassa kolumnissaan (HS: 28.12.1989).

Taiteilijavalintoihin Heikinheimo tarttuu usein vain moittivasti, ja ne moitteet on suunnattu lähes poikkeuksetta orkesterin johdolle. Kannustavat kommentit noudattavat usein kohdistamatonta toivoa kuulla taiteilijaa uudestaan: ”Viikon verran viipyvien vierailujohtajien määrää pitäisi [suomalaisissa orkestereissa] supistaa kovasti ja hankkia pitemmäksi aikaa sellaisia vieraita, jotka tiedetään hyviksi” (HS: 11.10.1987), ”kyllä Shipwayta kuuntelee toisenkin kerran!” (HS: 11.11.1989) ja ”oli mieluisaa kuulla, että hän [Jan Krenz] on tulossa syyskuussa jo kolmeksi viikoksi. Se ei riitä; tämä parasta puolalaista aristokratiaa edustava taiteilija pitäisi saada kolmeksi *kuukaudeksi*. (Kursivointi S.H.) (HS: 29.4.1989).

Erityishuomiona mainittakoon Heikinheimon mieltymys toistuvasti huomauttaa siitä, että kaupunginorkesteri ei järjestä uudenvuoden konserttia. Kevyen Strauss-konsertin puute yhdistyy Heikinheimolla orkesterin huonoon työmoraaliin.

Muusikkojen piirissä Helsingin kaupunginorkesteria pidetään kuitenkin helpotöisenä perustyöpaikkana, joka tarjoaa laajat mahdollisuudet sivuansioiden hankintaan niistä kiinnostuneille. [--] Vähin, mitä orkesteri voisi tehdä, olisi uudenvuoden konsertin antaminen. Sopivan kevyellä ohjelmalla siitä tulisi taatusti yhtä suosittu kuin vappumatineasta, eikä silti voisi sanoa, että se pilaisi orkesterin joulua.” (HS: 31.12.1987.)

HKO:lla on joululomaa kaksi viikkoa, siihen väliin mahtuisi hyvin uuden vuoden Strauss-konsertti. Onko esteenä laiskuus vaiko se että televisiostakin tulee Strauss-konsertti? Jos on, HKO:n kaikki konsertit voidaan lopettaa. (HS: 29.4.1988.)

Lomia siltä on vanhaa perua aivan tolkuttomasti, kesällä 2–3 kuukautta ja joulun tietämällä 2–3 viikkoa. Koska saadaan aikaan uudenvuodenkonsertti? (HS: 11.1.1988.)

5.2. Comissionan vuodet 1990–1993

5.2.1. Kapellimestarit ja orkesteri

Pääasia oli se, että kaupunginorkesteri ei ole mennyt kalua. Se tarvitsee vain innoittavan ja etevän johtajan. (Heikinheimo Leif Segerstamista HS: 11.12.1993).

Heikinheimon arvosteluissa orkesteri ja kapellimestari esiintyvät yhä lähemmin toisiinsa riippuvaisina elementteinä niin, että kapellimestari saa joko kiitokset tai moitteet orkesterin suorituksesta, mutta vain harvoin orkesterin soinnin puutteet tulevat esille sille luonnollisina ominaisuuksina, joihin kapellimestari ei voi tai ehdi vaikuttaa. Vielä jakson alussa tosin kapellimestarin otteiden kritisoinnille löytyy lieventävänä seikkana orkesterin heikko lähtötaso:

Kapellimestarinakin Sir Peter [Maxwell Davies] jätti ristiriitaisen vaikutelman. Omaa musiikkiaan hän johti tietenkin autenttisesti, ja vielä Mozartin alkusoitto Figaron häihin sujui hauskaasti. Hymyt katsomossa hyytyivät kuitenkin Prahalaisen sinfonian aikana, sillä ennen pitkää kävi kiusallisen selvästi ilmi, että säveltäjävieras ei ollut joko ehtinyt tai osannut harjoittaa orkesteria riittävästi. Helsingin kaupunginorkesteri veteli nimittäin vanhan rutiinin varassa, mikä merkitsi raakaa kokonaisuointia ja suurta määrää erilaisia epäpuhauksia. Jos käytössä olisi ollut valmiiksi mestarillisella tasolla oleva orkesteri, vaikutelma olisi ollut varmasti aivan toinen. (HS: 13.10.1990.)

[Janos Fürstin johtamaa Mozartin Jupiter-sinfoniaa] vedeltiin vanhaan malliin, joskus nuotilleen, mutta yhtä usein nuotin vierestä. Ei paljon, mutta sen verran, että kuulijan verenpaine nousi. [- -] Joukko orkesterin soittajia oli sa-

lissa Mozartin aikana, ja he voivat varmaan kertoa kollegoilleen rehellisen mielipiteensä. Syylliset itse, varsinkin viulistit ja puhaltajat, voisivat kokoontua kuuntelemaan nauhalta vaikkapa sinfonian toisen ja kolmannen osan. Sen jälkeen he voisivat miettiä, haluaisivatko he itse maksaa tällaisen soiton kuuntelemisesta. [- -] Janos Fürst oli selvästikin panostanut kaikkensa Bartókin Ihmeelliseen mandariiniin, joka soitettiinkin varsin hyvin: täsmällisesti ja säihkyvästi. Sinfoniaorkesterin sointia ei kuitenkaan rakenneta Bartókista, vaan wieniläisklassikoista käsin, eikä Bartókin tuoma hyvitys enää pystynyt parantamaan sitä myrkyntäviä klönttiä, jonka Mozart oli jättänyt sydänalanaan. [- -] Ilkka Kuusiston sivistyneemmän version mukaan ohje tarkoittaisi suunnilleen sitä, että orkesteri pitäisi räjäyttää ja homma aloittaa alusta. (HS: 2.2.1991.)¹⁹

Muutaman kuukauden sisällä orkesterin sointi ja muut perusasiat kuten täsmällisyys, puhtaus ja yhteissoitto alkavat olla jo sillä tasolla, että Heikinheimo suorastaan innostuu orkesterin uudesta soinnista, ja mikäli moitteille löytyy aiheita, ne tulevat kapellimestarin suorituksesta. (HS: 8.2.1991 ja 8.3.1991.)

Moshe Atzmon oli laittanut Debussyn Ibéria-sarjan ja Ravelin Boleron ulkoisesti kohtalaiseen kuntoon: HKO soitti täsmällisesti ja likipitään puhtaasti. Molemmat taatut menestysteokset jättivät kuitenkin kylmäksi jostain syystä, jota on vaikea konkretisoida. Arvelisin, että syynä on Atzmonin rytmin käsittely. Kaikki nimittäin tapahtuu rubatoja myöten jotenkin liian täsmällisesti ja konemaisesti. (HS: 6.4.1991.)

Tämän konsertin jälkeen on taas taipuvainen uskomaan siihen, että orkesterikonsertin onnistuminen riippuu viime kädessä kapellimestarista. Helsingin kaupunginorkesteri, jolla on viime aikoina ollut niin runsaasti vastatuulta, antoi taas toivoa ystävilleen: aikaisemmin tuntemattoman Jorge Mesterin johdolla orkesteri soitti kerrassaan erinomaisesti. [- -] Puhtaus oli moitteeton, orkesterin sisäinen balanssi viimeistelty, yhteissoitto tarkkaa ja innoittunutta. Soittajilla oli sanalla sanoen henki päällä. (HS: 17.5.1991.)

Helsingin kaupunginorkesteri soitti Eri Klasin johdolla Brahmsia yllättävän rosoisesti (29.8.1991).

¹⁹ Ilkka Kuusisto kiisti vastineessaan koskaan ottaneensa kantaa kaupunginorkesterin tilanteeseen (HS: 7.2.1991).

Pieni yksityiskohta edellä, sanan ”yllättävä” käyttö, paljastaa, että Heikinheimon mielessä orkesterin perussointi on irtaantunut sille aiemmin luonteenomaisesta rosoisuudesta (emp.). Orkesterin suoritukset ovat nyt hiljalleen vakiintuneet sille tasolle, ettei sen puutteista löydy suuremmin huomautettavaa, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta.

Yksikään suomalainen orkesteri ei taas ole wieniläisklassisen musiikin alalla kotonaan, vaan kapellimestari joutuu aivan erilaisen tehtävän eteen, vähän samaan tapaan kuin jos pianisti pantaisiin virittämään ja intonoimaan ensin soittimensa ja vasta sitten soittamaan. Tällainen uudelleenrakennus, kokonaisen orkesterin soinnin etsiminen ja puhtauden hiominen ei onnistu viikossa eikä kahdessakaan, vaan vaatii vakinaista työskentelyä. Kun Wallberg joutui siis koko illan ”soittamaan” lievästi ”epävireistä” soitinta, ei ollut ihme, ettei hän ollut itsekään oikein parhaassa vedossaan. (HS: 12.10.1991.)

David Shallon on varmasti kunnan muusikko, mutta kapellimestarina hän on vielä melko kokematon: lyönti on konemainen ja musiikin pulsaatio siten kulmikas. [- -] Orkesterisoinnin viimeistelyyn Zimmermannin [sic] kyvyt eivät vielä riitä, sillä kaupunginorkesteri soitti koko illan pääasiassa vanhalla rutiinilla, toisin sanoen rusikoimalla ja viimeistelemättä. (HS: 15.2.1992.)

Ilmeisesti arvailu siitä, ettei Sergiu Comissionan sopimusta jatkettaisi enää vuoden 1993 jälkeen, sai Heikinheimon pohtimaan uusia kapellimestari kiinnityksiä aiempaa päättäväisemmin. Hänen myöhemmin yleistynyt tapansa ehdottaa arvioissaan orkesterin tulevia kiinnityksiä saa jo keväällä 1991 voimakkaita piirteitä: ”Jorge Mester on niitä kapellimestareita, jotka ansaitsevat uuden kutsun, ja mitä pitemmäksi aikaa ja mitä pikemmin, sen parempi” (HS: 17.5.1991). Lyhyessä lastenkonserttiarviossaan hän uskoo löytäneensä uuden ja lupaavan kyvyn (HS: 28.10.1991) ja vain yhden konsertin perusteella hän olisi valmis kiinnittämään aiemmin (HS: 27.9.1990) parhaamansa ja kapellimestariksi sopimattoman Ralf Gothónin HKO:lle vakituiseksi johtajaksi (HS: 28.11.1991):

Norjalainen Kari Slinning on se, jota suosittelisin painavimmin Suomeen kiinnitettäväksi, ja nopeasti sittenkin: tyttö on musiikkia täynnä kiireestä kantapäähän ja saa orkesterin vaivattomasti mukaansa svengaavaan menoon (HS: 28.10.1991).

Tiistai-illan varsinainen sensaatio oli kuitenkin tapa, jolla Gothóni johti orkesteria. [- -] Vielä vuosi sitten Gothónin työ johtajana oli jokseenkin epätydyttävää, mutta näin loistavan tuloksen jälkeen ei voi tehdä kuin yhden johtopäätöksen: koska Esa-Pekka Salosta on turha toivoa HKO:n johtajaksi, siihen on kiireimmiten hankittava Gothóni. (HS: 28.11.1991.)

Kapellimestarikeskeisyys orkesterin suorituksessa myös vankistaa sitä olettamusta, että Sergiu Comissionan alaisuudessa orkesterin sointi ja taso olisi muokautunut sellaiseksi, että vastuu on yhä useammin orkesteria harjoittavalla ja konserttia johtavalla taiteilijalla. Arvio, jossa kapellimestari Petri Sakarin suoritus saa ankarat moitteet, kuvaa myös jonkinlaista arvostussuhdetta, joka Heikinheimolla orkesteria kohtaan on:

Orkesterin sointia Sakari ei liioin ollut osannut viimeistellä, ja Mozartin Jupiter-sinfonia soi karheasti ja töksähtelevästi. Monet säestysäänät, etenkin vasikissa, olivat ylimitoitettuja. Puhtaus jätti luvattoman paljon toivomisen varaa, varsinkin puupuhaltimissa ja orkesterin keskelle sijoitetuissa altoissa ja seloissa. Plastisen otteen puute pilasi myös Debussyn Jeux'n. Sakarin avut kapellimestarina eivät toisin sanoen olleet sitä luokkaa, että ne olisivat riittäneet Suomen vanhimman orkesterin johtamiseen. (HS: 6.3.1993)

Vuonna 1993 kapellimestareista ainoastaan jo ennestäänkin Heikinheimon suosiossa ollut Jan Krenz saa vapautuksen ”hiomattomasta” soinnista: ”Kaikkea ei hyväkään kapellimestari ehdi tehdä lyhyessä ajassa” (HS: 13.11.1993). Heikinheimon arvio Leif Segerstamista, jonka johtajankyvyt tulevat myöhemmin punnituksi orkesterin ylikapellimestarina, summaa koko tutkimusjaksoni yleisilmeen. Orkesterin sointi voidaan saada harjoituksissa hyvään kuntoon, ja kapellimestari saa yleensä hyvin toimivan soittajiston tulkintansa välineeksi:

Torstaina tälle teesille ”orkesteri soittaa niin kuin sitä johdetaan” saatiin lisää vahvistusta, tällä kertaa onneksi myönteisissä merkeissä. Leif Segerstam innoitti orkesterin niin erinomaiseen suoritukseen että sitä ei edes tuntenut entiseksi, siipi maassa raahustaneeksi HKO:ksi
Ensiluokkaisena orkesterin trimmaajana Segerstam oli ensinnäkin hionut esitykset teknisesti moitteettomaan kuntoon; sen lisäksi hän valoi persoonallisuutensa säteilyllä jokaisen numeron täyteen verevää musisoinnin iloa. Erinomaista! (HS: 11.12.1993.)

5.2.1.1. ”Ottopoika Romaniasta”

Nyt on tietysti hätätila, mutta Comissionan saapuesssa se loppuu (Seppo Heikinheimo HS: 28.10.1989)

Kaupunginorkesterin kapellimestareista kokonaan oman lukunsa ansaitsee Sergiu Comissiona, jonka ylikapellimestarikausi jäi lyhyeksi. Hän toimi tehtävässään vuosina 1990–1993, ja hänen nimittämisensä nosti heti huomiota lehdistössä myös Helsingin Sanomien kulttuurisivujen ulkopuolella suomalaisittain suuren palkkionsa vuoksi (ks. Anonyymi IS: 4.1.1989).

Käyn tässä luvussa läpi Seppo Heikinheimon kirjoituksia Comissionasta kronologisessa järjestyksessä, mikä tuo hyvin esille Comissionan kiinnityksen herättämän toiveikkuuden HKO:n koko organisaation ja orkesterin soiton parantumisesta, ja myös toivon vähittäisen hiipumisen Comissionan ylikapellimestarikauden kuluessa. Vertailun vuoksi esitän myös muiden kriitikoiden Helsingin Sanomiin kirjoittamia arvosteluita, joiden valikoituminen osaksi aineistoani on täysin sattumanvaraista.

Ennen nimitystään orkesterin ylikapellimestariksi Sergiu Comissiona oli vierailnut orkesterin kapellimestarina kahdessa produktiossa vuosina 1979 ja 1982, ja seuraavan kerran heti tutkimusjaksoni alussa 15.1.1987. Heikinheimon (HS: 17.1.1987) konsertista kirjoittamassaan arviossa Comissiona saa vain osittaista kiitosta ”kapellimestarivirtuoosina”, joka kyllä saa ”jousiston kehräämään”, mutta toisaalta ”Mozartista puuttui purevuutta” ja Rahmaninovin sinfoniakin kuulosti ”läpihuutojutulta”.

Pohtiessaan vuosi myöhemmin mahdollisia orkesterin ylikapellimestareita, ei Sergiu Comissiona tule Heikinheimon mukaan kysymykseenkään, sillä kiireisen Comissionan hän ei usko haluavan Helsinkiin (HS: 15.1.1988), mutta kun syksyllä selviää, että häntä on kuitenkin kaavailtu ylikapellimestariksi, Heikinheimo kertoo Comissionan palkkapyynnön olevan todennäköisesti liian iso kaupungin hyväksyttäväksi (HS: 23.10.1988). Nimitystä ennakoivassa uutisessakin (Anonyymi HS: 3.1.1989) mainitaan viimeiseksi Comissionan palkkion olevan noin 650 000 markkaa ja, että verot siitä maksoisi Helsingin kaupunki (emp.). Comissionan palkkio nouseekin tulevina vuosina lehti-juttuihin useasti, ja Seppo Heikinheimo profiloituu vahvasti Comissionan puolustajaksi

alusta asti silloin, kun palkkiosta nousee keskustelua,²⁰ joskin hän myös itse pitää asiaa näyttävästi ja aktiivisesti esillä. Otsikolla ”Laatu maksaa”, Heikinheimo (HS: 9.1.1989) kirjoittaa:

Comissionan tämänhetkinen palkka tulee vaikuttamaan yhtä halvalla kuin yksiö Eirassa viisi vuotta sitten. Kannattaa siis kiinnittää Comissiona nyt kun näin hyvä kapellimestari saadaan näin halvalla. [- -] Kaupunginjohtajan töihin [- -] kelpaa ukko kuin ukko, vaikkei olisi harrastanut muuta kuin säätiödetä. Siinä ei vaadita kuin 50 prosentin osumatarkkuutta. Kapellimestarille ei saa tulla näin paljon huteja. (Emp.)

Erittäin myönteisessä henkilökuvassa otsikolla Ottopoika Romaniasta Heikinheimo (HS: 27.5.1989) aloittaa Comissionan käsittelyn niin ikään raha-asioista puhumalla: ”Helsingin suurin ihme esiteltiin julkisesti perjantaina: mies joka ansaitsee enemmän kuin ylipormestari Raimo Ilaskivi, 664 000 markkaa puhtaana käteen kahden viikon näkyvästä työnteosta”. (Emp.)

Artikkelissaan Heikinheimo piirtää Comissionasta positiivista mielikuvaa tavallisen ihmisen harrastuksineen (kävely, elokuvat ja lukeminen) ja pikku sattumuksineen: ”Comissiona tiedetään monien vierailujen perusteella erinomaiseksi muusikoksi sekä sympaattiseksi, vaatimattomaksi ja huumorintajuiseksi ihmiseksi”, ja esittelyssä kerrataan Comissionan yhteyksiä muihin romanialaisiin taiteilijoihin sekä hänen hienoa uraansa. Heikinheimo esittää vakuuttuneisuutensa selvästi: ”Tällä tavoin, mukavasti pakisemalla, Comissiona riisui kuulustelijoiden tuikean rintaman vähitellen aseista.” (Emp.)

Utteraksi ja itseään säästelemättömäksi mieheksi Comissiona nousee Heikinheimon (HS: 22.9.1989) lyhyessä haastattelujutussa, joka on tehty Comissionan yllättävällä ”pikakäynnillä”. Ottamalla äkkilähdön Helsinkiin hän halusi tarkistaa, onko hänen ohjeitaan ja evästyksiään noudatettu kaupunginorkesterin toimistolla.²¹ Comissionan ohjeet olivat toteumassa aikataulussa siitä huolimatta, ”että ne olivat olleet virkamiesportaan käsittelyssä.” (Emp.)

²⁰ Katso esimerkiksi vastaus Raimo Ilaskiven vastineeseen (Ilaskivi HS:11.1.1989).

²¹ HKO:n intendentit Reijo Jyrkiäinen ja Helena Ahonen (HS: 23.9.1989) vastineessaan tosin kiistävät, että Comissionan käynti olisi yllättänyt heidät, vaan kertovat siitä sovittun jo hyvissä ajoin.

Peräti kolmen syksyisen arvostelunsa päätteeksi Heikinheimo julistaa Comissionan tulevan ja nostavan Helsingin kaupunginorkesterin uudelle tasolle jo ennen kuin hän on ehtinyt johtaa yhtäkään konserttia ylikapellimestarina. Odotukset olivat varmasti korkealla, ja oletettavasti yleisönkin mielenkiinto uutta tulevaa ylikapellimestaria kohtaan heräsi tällaisten enteilevien lopetuksien jälkeen: ”Mitä saataneenkaan vielä kuulla, ennen kuin Comissiona pääsee pelastustoimiin? Onko potilas silloin vielä elvytettävissä?” (HS: 8.9.1989), ”Comissionan päättäväistä kättä kaivataan kovasti” (HS: 1.10.1989), ”nyt on tietysti hätätila, mutta Comissionan saapuessa se loppuu.” (HS: 28.10.1989)

Heikinheimo ei toki ollut yksin toiveineen ja odotuksia luovine teksteineen. Syksyllä alkavalle konserttikaudelle hyviä ennusteita ja nykytilan surkeuden kuvaa loi myös kriitikko Veijo Murtomäki (HS: 7.4.1990), kun hän kevätkaudella arvosteli tulevan ylikapellimestarin vierailukonsertin: ”Sergiu Comissionaa on odotettu Helsinkiin kuin kuuta nousevaksi. Häntä on kaivattu tärviölle joutuneen kaupunginorkesterin pelastajaksi.” (Emp.)

Vain vajaa viikko Murtomäen jälkeen Heikinheimo (HS: 13.4.1990) kirjoittaa ylistävän arvion Comissionasta otsikolla ”Odotukset virittivät, Helsingin kaupunginorkesterissa elää jo Sergiu Comissionan henki”. Tuon ”hengen” ansiosta orkesteri on ”piristynyt”. Samaa sanastoa edustaa Comissionan avausnumeron, Antonin Dvořakin *Slaavilaisten tanssien*, kuvaaminen ”virkistäväksi” ohjelmavalinnaksi. (Emp.)²² Comissionaan kohdistuvat odotukset nousevat jälleen haastattelussa, jossa Heikinheimo (HS: 5.9.1990) täysin avoimesti nimittää häntä Helsingin kaupunginorkesterin pitkään ja hartaasti odotetuksi pelastajaksi, aivan kuten Murtomäki (mt.) edellä: ”Ilman suuria sanoja voidaan siis todeta, että odotukset ovat puolin ja toisin myönteisesti virittyneet. Uskomme sitten kun kuulemme.” (HS: 5.9.1990.)

Niinpä, aivan kuin Heikinheimo osasikin odottaa, Comissiona lunasti herättämänsä toiveet jo ensimmäisissä konserteissaan. Heikinheimo kirjoittaa Comissionan johtamasta konsertista orkesterin soittotasoa ylistävän arvostelun ehkä jopa tarkoituksellisesti provosoiden otsikolla ”Comissionalle palkankorotus!” (HS: 30.11.1990).

²² Samassa arviossa Heikinheimo kritisoi voimakkaasti pianisti Olli Mustosen esitystä. Tämä nähtiin syyksi siihen, että Mustonen vetäytyi Helsingin konserttisaleista kuudeksi vuodeksi vastalauseenaan Heikinheimon arvosteluille. Myöhemmin on sanottu, että Mustosen suoriutumiseen vaikutti se, että Sergiu Comissiona ei noudattanut Mustosen pyyntöjä esityksen tempoiksi (Sirén HS: 30.8.1996). Todellisuudessa tuo kritiikki oli vain osa isoa kokonaisuutta.

Heikinheimon mukaan (emp.) Comissiona ”on lähtenyt ennakkoluulottomasti paikkaamaan orkesterin ohjelmiston valkoisia läiskiä ja on keskittynyt fanaattisesti orkesterin kehittämiseen”. Vaikka konsertti ei muuten herätä Heikinheimossa suurta intoa, orkesterin soinnin hän mainitsee kehittyneen syksyn aikana ”kohisten”. Palkka-asiaan Heikinheimo palaa jälleen arvostelunsa päätteeksi: ”Kansainväliseen tasoon nähden Sergiu Comissionan palkkio, jota Helsingissä aikoinaan kovasti paljoksuttiin, on hyvin vaatimaton. Jos tämä suunta jatkuu, Comissiona ansaitsee seuraavalla tupokierroksella reilun korotuksen!” (Emp.)

Mutta Heikinheimo ei ollut yksin sitä mieltä, että Comissiona on tehnyt orkesterille ihmeitä. Kriitikko Hannu-Ilari Lampila (HS: 10.9.1990) ihaili Comissionan johdolla tavoitettua ”liki brittiorkesterin” sointia. Myös Murtomäki (HS: 18.9.1990) antaa orkesterin kehityksestä kunnian Comissionalle:

Jälki on parantunut korvin kuultavasti - tai ehkä kaupunginorkesteri on nyt vain saanut tarvitsemansa luotsaajan, joka kykenee hyödyntämään orkesterin potentiaalia paremmin kuin erinäiset viimeaikaiset vierailijat. Sointi on parantunut, tunkkaisuus ja sameus väistynyt läpikuultavuuden ja värikkyyden tieltä. Rytmistä torkahtelua tai epämääräisyyttä esiintyi vain tilapäisesti. Soitossa on nyt sitä tuiki välttämätöntä iloa ja onnistumisen makua, joka tuntuu kuulijassakin kohentuneena istumismukavuutena. Luottamus orkesterin ja yleisön välillä on jo toista luokkaa; salissa voi istua turvallisin mielin. (Emp.)

Comissionan merkitys orkesterin soinnille ja jopa harjoittelukulttuurille nousee kriitikoiden teksteissä tärkeäksi jopa silloin, kun Comissiona ei johda. Heikinheimo (HS: 2.2.1991) näkee selvän yhteyden Comissionan läsnäolon ja orkesterin työmoraalin välillä:

Harraskin Helsingin kaupunginorkesterin ystävä tulee vähitellen epätoivoiseksi kuullessaan viikosta toiseen, miten orkesteri alittaa selvästi omat mahdollisuutensa. Kaksi viikkoa Muhai Tangin johdolla käänsivät Sergiu Comissionan aikana lupaavasti nousseen kehityksen jyrkästi alaspäin, ja vaikka Janos Fürst olikin kuluneella viikolla tehnyt selvästi parempaa työtä, ei tyytyväisyyteen silti ollut pienintäkään aihetta. [- -] Selitys on yksinkertainen: kaupunginorkesteri on leipääntynyt eikä viitsi harjoitella, ellei sitä varten ole joku Comissiona piiskaamassa (tai maanittelemassa.) (Emp.)

5.2.1.2. Comissionan lähtölaskenta alkaa

Se, että konsertin onnistuminen ja orkesterin tason vaihtelut luettiin lähes yksinomaan Sergiu Comissionan ansioksi, herätti vastareaktion yllättävällä foorumilla: Helsingin kaupunginorkesterin omassa tiedotuslehdessä *Concertossa*, jossa Minna Lindgren (1991) toruu kritikoita ja heidän tapaansa kirjoittaa musiikista. Erityisesti häntä hämmästyttää kritikoiden ylistävä asenne Comissionaa kohtaan:

Jokainen pienikin positiivinen pilkahdus orkesterin soitossa sinkoaa suorana seurauksena siitä, että Sergiu Comissiona seisoo orkesterin edessä. [- -] [J]okainen arvostelija Heikinheimosta Ritolahteen on havainnut soittajien asenteiden ja mielialojen muuttuneen välittömästi Comissionan saavuttua maahan. [- -] Aikaisemmin [- -] muusikot olivat syntipukkeja. Nyt näillä samoilla soittajilla ei ole mitään osuutta siihen, että orkesteri on muuttunut ”liki brittiorkesterin veroiseksi” tai ”lähes huippuorkesteria muistuttavaksi”. En usko, että yksikään suomalainen kapellimestari saisi osakseen samaa avosyylämmittystä kuin nyt Sergiu Comissiona. [- -] Jokainen syksyn Comissionakritiikki alkaa ohjelmistopoliittisella keskustelulla. [- -][...] harvinaisuudet olisi varmasti lytätty, jos ne olisi rahdannut kotikaupunkiyleisön eteen vaikka Pertti Pekkanen. (Emp.: 2–4)

Kirjoitus herätti tuoreeltaan Hannu-Ilari Lampilan (HS: 17.2.1991) kommentoimaan kriitikkona myös häneen kohdistuneita moitteita Comissionan ylistämisestä sekä ohjelmasuunnittelijana että kapellimestarina:

Jos kriitikko haluaa tämän jälkeen pitää kiinni maineestaan, hänen olisi viisainta suhtautua HKO:n uuden ylikapellimestarin aikaansaannoksiin hyvin kielteisesti. Kun HKO sai Comissionan johtajakseen, orkesteri toivoi uuden nousukauden koittoa. Yleensä niin eripuraisten kriitikkojen myönteiset palautteet ovat siitä yhtenä osoituksena.[- -] Yhtäkkiä keuhut eivät kuitenkaan kelpaakaan, vaan ne leimataan liikuttavan yksimieliseksi hymistelyksi, joka on syntynyt sokean ulkomaalaisihailun vallassa. [- -] Ilmeisesti HKO:n piirissä on tahoja, jotka rakastavat rankaisevaa kättä. Voihan olla, että kunnan haukkuminen takaa orkesterin kehittymisen ja pitää sitä kurissa ja herran nuhteessa. (Emp.)

Myös Heikinheimon (HS: 2.3.1991) seuraava kirjoitus HKO:n ja Comissionan yhteisestä konsertista oli selvästi aiempia kylmempi. Kirjoituksensa otsikolla ”Venäläistä ikävästi” hän aloitti jälleen, kuten Lindgren (mt.) totesi olevan tapana, Comissionan ohjelmistovalintojen pohdiskelulla:

Sergiu Comissiona tarjosi ohjelman, jossa oli ilmeinen juoni paperilla katsoen: pelkkiä venäläisiä säveltäjiä, solistina maineikas sellisti. Todellisuudessa ilta ei kuitenkaan onnistunut niin hyvin kuin puusta katsoen olisi voinut kuvitella. (HS: 2.3.1991)

Heikinheimon (emp.) mukaan konsertin alkupuolella ”orkesteri soi epätavallisen harmaasti” ja konsertin päättävässä Tshaikovskin toisessa sinfoniassa ”koko orkesteri ei saa aikaan sellaista kukintaa kuin cornisti henkeä salpaavassa sooloosuudessaan”. Ohjelmasuunnittelusta Heikinheimo muistuttaa arvionsa lopuksi: ”Venäläisestä musiikista voi tehdä vaikka kuinka paljon kiinnostavia ohjelmakokonaisuuksia. Tässä oli esimerkki päinvastaisista ratkaisuista.” (Emp.)

Jo keväällä 1991, kun Comissionan nimityksestä oli noin vuosi, Heikinheimo (HS: 17.3.1991) ottaa kantaa ylikapellimestarikysymykseen pohtimalla Comissionan epävarmaa jatkokautta ja hänen mahdollisia seuraajiaan. Samalla hän kritisoi jopa Comissionan johtamiskykyä. Jälleen nousee esille kysymys hänen harvinaisia teoksia painottavista ohjelmistovalinnoistaan, mutta enemmänkin yleisön näkökulmasta. Myöhemmin ratkaisevaan rooliin noussut Sibeliuksen viulukilvan suoritus nousee nyt ensimmäistä kertaa esille:

Comissiona on osoittautunut hyväksi orkesterin harjoittajaksi ja orkesterikoloriitin hienosäätäjäksi, ja parhaissa hänen johtamissaan konserteissa HKO on soittanut niin kuin sen pitääkin: erinomaisesti. [- -] Viulukilpailuissa osoittautui, että hyväkään kapellimestari ei ole välttämättä hyvä säestäjä, ja HKO:n soitto oli etenkin Sibeliuksen konsertossa murheellista kuultavaa. Se oli Comissionan vika, sillä tämän konserton orkesteri taatusti osaa. Comissionan ohjelmistopolitiikka on poikennut jyrkästi saksalaisvoittoisesta klassikolinjasta, mikä on vain tervetullutta. Suomalaisten makuun kaikki valinnat eivät ole olleet, ja on selvä, että orkesterin ja sen intendentistön sanan pitäisi tulevissa ratkaisuissa painaa enemmän. (Emp.)²³

²³ On täysin poikkeuksellista, että Heikinheimo nostaa intendentistön ohjelmasuunnittelua myönteisesti esille.

Samassa kolumnissa Heikinheimo jo arvailee, että sekä orkesteri että Comissiona pohtivat tahoillaan, onko sopimusta syytä jatkaa yhtä kautta pitemmälle. (Emp.) On merkille pantavaa, että Heikinheimo nostaa Comissiona-kritiikissään Sibelius-viulukilvan säestyksen²⁴ niin painavaksi asiaksi, sillä alkuperäisissä konserttiarvioissaan kilpailusta hänen ajatuksensa eivät välity aivan niin negatiivisina:

[Sibeliuksen viulukonserton] [f]inaali meni jo pääasiassa ehjin nahoin, vaikka rima paikoitellen notkuikin, mutta se johtui yhtä paljon yhteistyöäkselin toisesta päästä, Sergiu Comissionasta ja Helsingin kaupunginorkesterista (HS: 12.12.1990). Kaupunginorkesteri ja Sergiu Comissiona olivat perehtyneet Sibeliuksen viulukonserttoon jo ilahduttavan hyvin (HS: 13.12.1990).

Heikinheimon näkemykset Comissionan kyvyistä ja kehityksestä eivät poikkea Helsingin Sanomien Hannu-Ilari Lampilan (HS: 25.5.1991) arviossaan esittämistä havainnoista, joissa ei enää ole luettavissa Comissionan varauksetonta ihailua:

[O]rkesteri ja solisti ajautuivat vain rytmisesti erilleen toisistaan. Vähältä piti, ettei kaikki olisi päättynyt todelliseen sekamelskaan. Kapellimestarin tehtävä on saada tahdit ja rytmit kohdalleen ja pitää yllä yksimielisyyttä. Schumannin konserton finaalin holtiton meno oli ilmiö, jollaista ei yksinkertaisesti saisi esiintyä HKO:n konsertissa. (Emp.)

Tähän saakka Comissionan suoriutuminen ja sen liittäminen orkesterin soinnin tasoon on ollut Heikinheimon arvosteluissa pääasiallinen huomio. Kuitenkin kevätkauden viimeisen konsertin arviossaan (HS: 31.5.1991) hän jättää Comissionan kokonaan mainitsematta ja tyytyy toteamaan orkesterin soittaneen väsyneesti ja ilman motivaatiota. Puolusteluna Heikinheimo esittää niinkin arkisen seikan kuin edessä siintävän kesäloman, mikä jälleen tuo esille Heikinheimon epäilevän suhtautumisen orkesterin työmoraliin:

Tämän konsertin kohdalla ei paljon kyyneliä tarvitse vuodattaa: kysymyksessä oli kauden viimeinen varsinainen sinfoniakonserttipari, joten oli selvä, että veto oli vähissä kuulijoilta, mutta varsinkin orkesterilta. Tervemenoa huonokosti ansaitulle lomalle; syksyllä tavataan! (Emp.)

²⁴ Vesa Sirén (2010: 902) kertoo, että Comissionan lyöntivirheen vuoksi orkesterin komppi kääntyi väärinpäin Sibeliuksen viulukonserton finaalissa.

Sama välinpitämättömyys Comissionaa kohtaan toistuu elokuisen ulkoilmakonsertin arvioissa, josta Heikinheimo (HS: 16.8.1991) toteaa esityksen menneen ”penkin alle” eikä Comissiona mainita kuin olevan amerikkalaisena tottunut tällaisiin tapahtumiin.

Sekä Heikinheimon että hänen kollegojensa Comissionaan kohdistunut arvostelu nousee esille silloin kun julkistetaan, ettei hänen ylikapellimestarin sopimusta jatketa enää vuoden 1993 jälkeen. Osasyyski Comissiona mainitsi häneen kohdistuneen julkisen kritiikin. (Heikinheimo HS 22.11.1991.) Samassa Comissionan lähtöä pohtivassa kolumnissaan Heikinheimo kertoo paitsi erikoisia ohjelmavalintoja, palkkiokohua (joka, kuten olen edellä esittänyt, oli osaksi Heikinheimonkin ylläpitämä) myös Sibelius-viulukilvan heikosti mennyttä säästystä, jonka hän nostaa tärkeäksi käännekohtaksi koko Comissionan kaudella. Vertailukohtaksi Heikinheimo nostaa luonnollisesti RSO:n. Heikinheimon ennustee tuleville kausille ei ole toiveikas:

Kun Comissiona tuli virkaansa 1990, häntä saatteli melkoinen julkinen hälymuka kovin suuresta palkkiosta. Ensimmäiset konsertit otettiin vastaan suurella riemulla, sillä kaupunginorkesterin soiton taso parani aina selvästi Comissionan johtaessa. Comissiona lähti ohjelmavalinnoissaan rohkeasti uusille linjoille, mutta hänen makunsa osoittautui kovasti erilaiseksi kuin yleisön ja arvostelijoiden.

Toinen naula arkuun tuli vuosi sitten, Sibelius-viulukilpailun yhteydessä: vähemmänkin kriittiset kuulijat havaitsivat kiusallisen selvästi, että etenkin Sibeliuksen viulukonsertin säästys kävi Comissionalta vaikeasti, selvästi huonommin kuin RSO:lta ja Sarasteelta. Tämän jälkeen Comissionan otteista on ollut poissa paras puhti, eikä nyt voikaan enää muuta kuin toivoa, että jäljellä olevat konsertit ennen kevättä 1993 saadaan edes jota kuinkin kunnialla kuiville. (Emp.)

Pelko tason laskemisesta osoittautui turhaksi, sillä Heikinheimon vuonna 1992 arvioimat kaksi Comissionan johtamaa konserttia saavat häneltä kiitosta. Toukuussa kirjoittamassaan arvioissa (HS: 9.5.1992) hän myös oikeuttaa aikaisemmat hänen ja muiden kriitikoiden ylistykset, jotka ovat kohdistuneet nimenomaan Comissionaan:

Sergiu Comissiona ja HKO näyttivät, että suomalainenkin orkesteri pystyy soittamaan kunnolla, kun sitä vain johtaa hyvä ja innostava kapellimestari. [-] Kaupunginorkesterin soitossa ei ollut mitään sen kummallisempaa kuin et-

tä se täytti kaksi perusvaatimusta: puhtaus oli hyvä, yhteissoitto täsmällistä. Jos oikein nirsoiksi heittäytyttäisiin, täytyisi tosin sanoa, että tällä tavoin orkestereiden täytyisi soittaa joka ilta ja että tässäkin saavutettiin oikeastaan vasta lähtötaso, josta eteenpäin on lähdettävä etsimään erinäisiä nyansseja. Mutta kun ei ole taas pariin kuukauteen kuullut amerikkalaisia orkestereita, tähänkin vähään on oltava tyytyväinen. (Emp.)

On merkille pantavaa, että orkesterin ylikapellimestarin otteet konserteissa huomioitiin yhä merkityksettömämpänä, mitä tutummaksi Comissionan otteet tulivat ja kun ylikapellimestarikausi oli kuitenkin pian päättyvä. Hannu-Ilari Lampila (HS: 17.10.1992) esitteli mieluummin teoksia kuin arvotti orkesterin suoritusta: ”Firenzeläinen tragedia on täynnä kuvailevia yksityiskohtia, joita Sergiu Comissiona ja Helsingin kaupunginorkesteri maalailivat yltäkyläisesti.” Näin Heikinheimo (HS: 20.12.1992) toteaa viimeisenä lauseenaan Brahmsin *Ein Deutsches Requiem*in esityksestä, jonka arvion pääpaino oli niin ikään teoksen arvottamisessa ja esittelyssä: ”Sergiu Comissiona luotsasi kokonaisuuden varmoin ottein, mutta musiikin rauhalliseen virtailuun nähden hänen otteensa olisivat voineet olla vähemmän näyttäviä.” Arviossaan Heikinheimo nostaa esille myös Finlandia-talon akustiikan, jossa esiintymistä (vertailemalla RSO:n esitykseen) hän kuvaa orkestereita puolustelemaan sävyyn: ”johdat miten hyvin ja tarmokkaasti tahansa, orkesteri ei soi, vaikka johtaja päällään seisoi.” (Emp.)

Heikinheimon arvioista ilmenee selvästi näkemys, jonka mukaan Comissionan johtamiseen ja sitä myötä orkesterin suoriutumiseen vaikuttaa pitkäjänteisyys ja yhteisten töiden jatkuminen tulevaisuudessakin. Kuten aiemmin tuli ilmi, kesäloman alkaminen (ks. edellä) oli yksi puolusteleva syy tulkinnan väsyneisyyteen, mutta myös ylikapellimestarikauden loppuminen kuului ja näkyi Heikinheimon mielestä. Tarkempaa analyysiä tulkinnasta hän ei tarjoa.

Musiikin ei aina tarvitse olla jättiläismäistä, vaan se voi olla myös kodikasta ja leppoisaa, kuten torstaina. Sergiu Comissionasta tuntui tosin olevan veto poissa (kysymyksessähän ovat viimeiset viikot HKO:n johdossa)[.] (HS: 18.4.1993.)

Lopuksi Heikinheimo (HS: 12.5.1993) tarjoaa kolumnissaan kattavan läpileikkauksen Comissionan lyhyestä kaudesta kaupunginorkesterin ylikapellimestarina sävyyn. Jo tutuiksi tulleet teemat aina palkkakohusta toiveita herättävään nimitystilai-

suuteen, ohjelmasuunnittelusta Sibelius-viulukilvan säestämiseen ja myös orkesterin tason nousuun kertautuvat, mutta kirjoituksen sävy vaikuttaa ennen kaikkea pettyneeltä, jopa huijatuksi tulleelta, sillä Comissionan herättämä innostus kuvataan nyt tyhjinä lupauksina. Huoli kaupunginorkesterin tulevan ylikapellimestarin puuttumisesta nousee jälleen esille:

Comissiona pelasi korttinsa taitavasti ja neuvotteli itselleen pulskan sopimuksen Helsingin kaupungin kanssa. Viikon töistä hän on saanut n. 40000 mk:n palkkion, mikä on kapellimestareiden maailmassa sangen vaatimaton summa. Helsingissäkin Comissionan avaus vaikutti lupaavalta. Hän puhui tiedotustilaisuudessa ummet ja lammet siitä, miten hän haluaa integroitua Suomen musiikkielämään, lupasipa jopa opetella vaikeaa kieltämme.

Olen melkein aina ennenkin havainnut, että romanialaisiin ei ole luottamista, ja niin kävi valitettavasti nytkin.

Comissionan integroituminen tapahtui ensinnäkin telekopiointilaitteen avulla. Suomessa häntä ei nähty milloinkaan muulloin kuin silloin, kun hänen oli pakko johtaa orkesteriaan. Milläs matkaillet, kun on koko ajan kolme grilliä hoidettavana? Suomea hän ei oppinut ensimmäistäkään sanaa.

Comissiona on kuitenkin sutki ja miellyttävä mies, ja alkuun hänen mukava tyyliensä toi hänelle runsaasti kavereita. Helsingin kaupunginorkesterin suoritustaso nousi aluksi kohisten (varaakin tosin oli), yleisö innostui, ja taisinpa pahus retkahtaa itsekin. Comissiona olisikin ansainnut hänelle ehdottamani palkankorotuksen, jos hänen alkuinnostuksensa olisi säilynyt.

Pian kävi kuitenkin ilmi, että Comissiona oli kapellimestarina sprintteri. Kolme vuotta oli hänelle aivan liian pitkä matka. Matkan varrella oli liikaa esteitä, ja varsinaiseksi vesihaudaksi muodostui vuoden 1990 Sibelius-viulukilpailu. Siinä Comissiona röpelsi pahasti.

Comissiona on herkkä ja hieno taiteilija; siitä ei koko aikana ole ollut epäilystäkään. Ikävä kyllä, tällainen taiteilija pahoittaa herkästi mielensä. Comissiona ei selvästikään kestänyt sitä, että hänen omaleimainen ohjelmasuunnittelunsa sai osakseen vihaisia huitaisuja etenkin ruotsinkielisessä lehdistössä. Comissiona ei tajunnut, että sillä, mitä ruotsinkielinen lehdistö piipertää, ei ole enää mitään merkitystä Suomessa.

Tuo vastatuuli ja Sibelius-kilpailun tuoma julkinen nolaus sortii miehen mielen. Comissionasta oli veto poissa, ja loppu olikin pelkkää lähden odottelua. Lopullinen hyvästijätö tapahtuu tänään ja huomenna. Nähtäväksi jää, saako Freude, schöner Götterfunken asianomaisen nostovoiman vai jääkö se jonkinmoiseksi "lakeijan pyrähdykseksi", kuten Shostakovitsh sanoi.

Comissionan puolustukseksi on sanottava, että hän on ollut herrasmies loppuun asti ja antanut kauniita lausuntoja musiikin kohottavasta ja yhdistävästä voimasta. Erityisen oikeassa hän on todetessaan, että Suomen vanhimman orkesterin johtajan pitäisi olla suomalainen. (Emp.)

Heikinheimon viimeinen kolumni Sergiu Comissionan kaudesta summaa oikeastaan hyvin kattavasti ja selväpiirteisesti tämän neljävuotisen jakson siitä innostuneesta alusta, kun Comissionan nimi ensimmäisen kerran tuli esille, aina ylikapellimestarikauden jälkeiseen pettymykseen. Tekstissä on anteeksipyytelevä sävy, sillä Heikinheimo itse oli ensimmäisten joukossa rakentamassa Comissionasta kuvaa orkesterin pelastajana. Viittaus Comissionan kansallisuuteen on rasistinen kommentti, jolla Heikinheimo koettaa ehkä puolustella omaa ”retkahtamistaan”.

Vielä syyskauden 1994 aluksi Heikinheimo (HS: 1.9.1994) haastatteli intendentti Helena Ahosta, ja kommentoi myös itse Comissionan vaikutusta orkesteriin tavalla, jolle en itse ole löytänyt perusteita ainakaan Helsingin Sanomien kritiikeistä: ”Sergiu Comissionan kausi oli joidenkin asiantuntijoiden mielestä tuhoisa orkesterin kehitykselle. Silti suurimmat vaikeudet lienevät takana päin.” (Emp.)

5.2.2. Konserttitilanne

Konserttien yleisökäyttäytymisen kommentointi on Heikinheimolla aiempia vuosia värikkäämpää mutta selvästi vähäisempää, ja vain harvoin se rajoittuu yksistään yleisömäärän huomioimiseen. Silloinkin asian nostaminen esille näyttää olevan ikään kuin vakuutus Heikinheimon huomioille esiintyjästä tai ohjelmasta. Yleisömäärän kertominen kritiikissä liittyy poikkeuksetta Heikinheimon omiin kokemuksiin konsertista, kuten silloin kun Comissionan nimitys oli tullut julki ja tuleva ylikapellimestari esiintyi vierailijana. Yleisöä oli poikkeuksellisen paljon: ”Sergiu Comissiona on selvästikin herättänyt myönteiset ennakko-odotukset, ja ainakin ensi alkuun yleisö haluaa käydä kuuntelemissa, ovatko ne oikeutetut.” (HS 13.4.1990).

Kun konsertti saa Heikinheimolta kaikinensa negatiivisen arvion, hän näyttää joskus tehostavan tekstiään päättämällä sen mainintaan yleisön vähyydestä. ”Yleisöä oli niin kuin HKO:lla aina nykyään: surkean vähän” (HS: 31.10.1992), ”puoli-

kuntoista työtä oli kuuntelemassa vain puoli salia – valitettavaa arkipäivää kaupungin-orkesterin kohdalla” (HS: 23.1.1993).

Aivan kuten yleisömäärän myös yleisön reaktioiden kohdalla Heikinheimo tehostaa omaa subjektiivista kokemustaan monesti tuomalla näkemyksensä julki kuin se olisi yleisön mielipide. Yleisö-sanaa hän käyttää kerran myös johdatuksena huomautukselleen, että lähti pois kesken konsertin (HS: 11.5.1991): ”Yleisön tämänkertaisista reaktioista en tiedä, sillä paussin jälkeen kuoron hoilotus oli jo niin raastavan epäpuhdasta, että otin jalat alleni ja pötkin kápälämäkeen”. (Emp.).

Jukka Tiensuun teos saa Heikinheimolta (HS: 16.3.1991) moitteita, ja olisi saanut yleisöltäkin, jos se ei olisi ollut niin kohtelias. Jälkimmäisessä esimerkissä James DePreistin johtaman konsertin vaikutus oli positiivinen nimenomaan yleisön mielestä, minkä voi tulkita Heikinheimon omaksi näkemykseksi, jos hänen tyyliinsä tuntee tarpeeksi hyvin:

Jukka Tiensuun Lume alkaa niin kuin kaikki syvälliset suomalaiset sävellykset ovat aina alkaneet: bassojen syvällä murinalla. Noin kymmeneen minuuttiin ei sitten paljon muuta tapahdukaan. Italiassa olisi tässä vaiheessa jo viheltetty, mutta Finlandiassa kuunneltiin kohteliaasti tätä kuorsaavan dinosauruksen päiväunta. (HS: 16.3.1991.)

Mielialat kuulijakunnan parissa nousivat; ehkäpä orkesteria odottaa ensi syksystä lähtien nousukausi (HS: 8.5.1993).

Heikinheimolle on tyypillistä tehostaa näkemystään yleisön mielipiteisiin vedoten. Monesti sen sijaan, että hän sanoisi itse iloitsevansa tai olleensa tyytyväinen konserttiin, hän ilmaisee sen käyttämällä yleisö-sanaa: ”Jokainen kerta, kun Bashmet saadaan Suomeen, on juhlahetki yleisölle”. (HS: 6.4.1991.) Kuten aiemmissa esimerkeissä, hän ei varsinaisesti kerro yleisön reaktioita, mutta hän käyttää yleisöä passiivimuodon sijaisena.

Seuraavassa hän ottaa kantaa myös yleisön puolesta kiittävästi, vaikka itse konsertti ei kovin kiitollinen kokemus ollutkaan: ”Mutta ihme kyllä, musiikista saattoi nauttia näinkin. Lieneekö syynä ollut se, että sekä esittäjät että kuulijat tiesivät sen olevan viimeinen vähään aikaan – ennen kuin kesäsesonki kaatuu päälle?” (HS: 29.5.1993.) Arvion lopetus on mielenkiintoinen esimerkki Heikinheimon tyylistä, sillä

hän viittaa suoraan muiden kuulijoiden mielialaan vain varovaisesti omaan nauttimisen-
sa tason mainiten, vaikkakin passiivissa.

Heikinheimon päätelmien mukaan yleisö (HS: 11.12.1993) suhtautui kiel-
teisesti myös Segerstamin musiikkiin, joskin teoksen persoonallinen kuvailu on nimen-
omaan Heikinheimolle ominainen eikä hän enää palaa yleisön reaktioihin:

Kaikkeen tähän positiiviseen nähden oli vähempi haitta, että yleisö joutui taas
kuuntelemaan pakollisen annoksen Segerstamin puolivalmisteita, tuota
muokkaamatonta laavaa, jota tämä musiikillinen turbolinko ei ehdi työstää.
(Emp.).

Erään merkillisen yleisö-kommentin (HS: 26.8.1993) Heikinheimo osoit-
taa Helsingin juhlatuokkien konsertin kutsuvieraille, eli niille, jotka eivät yleensä käy
konserteissa. Ohjelmasuunnittelun kritiikki, joka ei kohdistu kaupunginorkesteriin vaan
juhlatuokkiin, saa kenties humoristisesti lieventävän sävyn yleisöhuomion avulla:

Puolityhjässä salissa oli runsaasti sellaista kutsuvierasyleisöä, joka ei muuten
sinfoniakonserttiin erehdy. Tällainen tylsyyden ylistys oli sille siten aivan oi-
kein. (Emp.)

Finlandia-talon akustiikkaa alettiin muokata sähköisesti vuonna 1993, ja
tämä luonnollisesti herätti myös Heikinheimon mielenkiinnon pohtimaan salin äänimai-
semaa uudemman kerran, mutta vain kahdesti aineistoni arvioissa. Kummallakin kerral-
la sävy on moittivan puoleinen, ensimmäisellä kerralla parempi akustiikka on orkesteril-
le Heikinheimon mielestä jopa haitaksi:

Finlandia-talon akustiikan parantamista kokeillaan parin lähiviikon aikana
erilaisten levyjen avulla, joiden asentoa voidaan muuttaa. Yleisö ja soittajat
saavat esittää käsityksensä joka asennosta. Ensimmäisessä konsertissa olikin
heti havaittavissa melkoinen parannus: vaikkei talo tietenkään soinut mukana
eikä sen klangi ollut muuttunut mitenkään lämpöiseksi, orkesteri kuului äkkiä
huomattavasti selvemmin. Oli aivan kuin talo, jossa on sähköjen katkettua
huseerattu viikon päivät kynttilän valossa mitään siivoamatta ja tiskaamatta,
olisi äkisti saanut sähkövalonsa takaisin: koko sotku paljastui nyt kaikessa
karneudessaan. Helsingin kaupunginorkesterin soinnin monet eri puutteet tu-
livat toisin sanoen ilmi selvemmin kuin pitkään aikaan. Haydnin sinfonia oli
niin epäpuhdas, että sitä oli kiistaton kärsimys kuunnella. (HS: 30.1.1993.)

Ongelmana on vain se, että täysipainoista kuultavaa ei niin vain pystytä tarjoamaan näissä oloissa. Vaikka Finlandia-talon akustiikka onkin parantunut ja kuuluvuus on selkeämpi, Russell Johnson oli mielestäni silti väärässä kehuessaan sen. Todellinen lämpö ja täyteläinen resonointi nimittäin puuttuvat yhä, ja selkeys on kliinistä kuin leikkauspöydän tehovalaistuksessa. Tässä salissa ei koulita kunnan orkesteria. Kahdesta orkesterista RSO pystyi tarjoamaan huomattavasti hiotummat esitykset kuin HKO, mikä ei ole ihmeekään: olihan konsertin harjoittanut pitkäaikainen oma kapellimestari, Jukka-Pekka Saraste (HS: 21.5.1993)

Jälleen Heikinheimo tuomitsee vahvistimien käytön, vaikka epäselväksi jää, olisivatko ne saaneet kiitosta ollessaan paremmat. Myös konserttien juontaminen on Heikinheimon torut herättävä tapa:

Paikalle [Helsingin kauppatorille] oli raahattu kaupungin rumin soittoalava ja huonoimmat ämyrit, joista ääni tuli kuin ennen vanhaan kansallishymnit stadionilla, vihlovasti ja pihisten. Juontaja Pekka Laihonkaan puujalkavitsit eivät naurattaneet. Sunnuntaina HKO yrittää Kaivopuistossa. Toivottavasti ilma on yhtä hyvä ja ämyrit paremmat. (HS: 16.8.1991)

5.2.3. Organisaation arvostelu

Comissionan kaudella orkesterin johdon arvostelu nousee sekä määrällisesti että laadullisesti uudelle tasolle, ja syyksi löytyy Heikinheimon näkemys johdon asiantuntemattomuudesta ja virkamiesasemasta. Nämä samat ongelmakohdat hän on nostanut jo aiemminkin esille, ja samoista asioista valitteli myös Okko Kamu hänelle (1989) kirjeessään.

Tämän konsertin syntyhistoria on luullakseni ollut seuraavanlainen: joku kaupunginorkesterin johtoportaan kuuluva tai kuulunut oli nähnyt jossain maininnan siitä, että Dvořakilla on Requiem, jota ei ole aikoihin esitetty Suomessa. [- -] Kun teos sitten esitettiin, jouduttiin toteamaan, että kysymyksessä on sielunmessu, joka ei ole unohtunut vahingossa, vaan hyvällä syyllä. (HS: 11.5.1991.)

Kuten edellä totesin, ohjelmavalintojen kritiikki kohdistuu kuitenkin pääosin Comissionaan, mutta taiteilijavalintojen ja melkein kaiken muun toiminnan takana Heikinheimo kokee olevan orkesterin johdon. Vaatimusten sävy on yhä kiivaampi.

Helsingin kaupunginorkesteri näyttää vetävän sikeästi hirsyä, paitsi ohjelmia suunnitellessaan, myös niitä kirjoittaessaan. Eri Klasin paperiansioista mainittiin vain se, että "hänelle on myönnetty Neuvostoliiton kansantaiteilijan arvonimi". Klas esitti sen johdosta konsertin jälkeen aiheellisen protestinsa. (HS: 28.9.1991.)

[Oopperajuhla][k]uoron olivat valmentaneet – tai jättäneet valmentamatta – Heikki Liimola ja Juha Kuivanen. Kenkää! Tässä kunnossa kuorolla ei ole asiaa Finlandia-talon lavalle! Kaupunginorkesteri on tehnyt kuoron kanssa huonot kaupat. Syynä on orkesterin johdon asiantuntemattomuus. (HS: 19.11.1993.)

Vain muutama kiitos kohdistuu suoraan orkesterin johdolle koko tämän jakson 1990–1993 aikana:

Kokonaisvaikutelmana voi todeta, että Peter Maxwell Daviesin vierailu osoitti kaupunginorkesterin kannalta kiitettävää aktiiviteettia: kaikki asiasta kiinnostuneet saattoivat perehtyä kahdessa konsertissa ja kahdessa luentotilaisuudessa säveltäjään, jota merkittävämpiä nykyisinä huonoina aikoina ei juuri ole. Tällaisia vierailuja pitäisi välttämättä jatkaa[.] (HS: 13.10.1990.)

Ajatus kaikkien [Mozartin] pianokonserttojen esittämisestä yhden viikon aikana on varmasti paras, mitä Sergiu Comissiona ja Helsingin kaupunginorkesterin nykyinen intendentistö ovat keksineet. (HS: 28.11.1991.)

Tässä konsertissa kaikki oli teoriassa kunnossa: tasapainoisesti suunniteltu ohjelma [Dutilleux, Mozart, Debussy], nimekäs solisti [viulisti Pierre Amoyal] ja harvinainen suomalainen kapellimestarivieras [Petri Sakari] (HS: 6.3.1993).

Muuten intendentistön asema kunnallishallinnon osana pysyy jatkuvasti Heikinheimon teksteissä esillä seikkana, joka paitsi haittaa asioiden ripeää hoitamista myös merkitsee politiikkaa, jossa taiteellinen asiantuntemus sivuutetaan nimellisen pätevyyden tieltä. Tämä on toistuva huomautuksen aihe: ”Kunnallishallinnon parissa nyhääminen pitäisi leikata minimiin ja intendenttien olisi jalkauduttava seuraamaan musiikkielämää ainakin vuoroiltoina.” (HS: 17.3.1991.)

[Orkesterin] virka- tai luottamusmiehissä pitäisi siksi olla joku, joka osaisi lukea tiheitäkin partituureja ja sanoa: tällaista soopaa tämä orkesteri ei esitä edes juhlatuokkien vuokraamana. [- -] [O]rkesteria "johtaa" poliittisesti valittu luottamusmiehistö. Sen vuoksi Suomen vanhin orkesteri on heittopussina, joka pannaan soittamaan mitä tahansa. (HS: 23.8.1992.)

Täten orkesterin toiminta on jäljessä toisesta helsinkiläisorkesterista RSO:sta, minkä esille nostaminen jatkaa Heikinheimon tapaa herätellä orkesterien välistä kilpailua paremmuudesta:

Helsingissä on harva se viikko tilaisuus vertailla kahta sinfoniaorkesteria. Yleinen käsitys RSO:sta maan johtavana orkesterina ja kaupunginorkesterista jotenkin kelpasta pudonneena pitää paikkansa. Tärkein syy on varmaan se, että HKO:n toimintaa johtaa poliittisesti valittu elin, johon musiikillista asiantuntemusta ei suuremmin ole kertynyt. RSO:n ohjelmistosta päättävät ammattihmiset. (HS: 16.10.1993.)

Leikkimielisemmäksi huomautukseksi ja orkesterikilvan lietsojaksi laskea Heikinheimon arvostelussa (HS: 9.5.1992) sulkuihin kirjoitetun kiitoksen kaupunginorkesterin naisille yhteneväisestä pukeutumisesta. Kommentillaan hän viittaa saman päivän Ilta-Sanomissa (Kallioinen IS: 9.5.1992) ilmestyneeseen haastattelujuttuun, joka on tehty Heikinheimon RSO:n naissoittajien pukeutumista moittivan konserttiarvostelun perusteella.

Uudenvuoden konsertin puute pysyy Heikinheimon vakioaiheena kaupunginorkesterin konserttien kritiikeissä ja muissa musiikkikolumneissa. Erityislaatuisen ja varmasti huomiota herättävän noteerauksen se saa vuonna 1991 kritiikin muotoon kirjoitetussa kolumnissa (HS: 2.1.1991). Vasta kirjoituksen lopussa paljastuu, että kyseessä ei ole konserttiarvio:

Parempi myöhään kuin ei milloinkaan: Helsingin kaupunginorkesterin johtoa on jo pitkään hätistelty siitä, että orkesteri voisi wieniläisten virkaveljiensä tavoin ilahduttaa palkkansa maksajia ja pitää uudenvuoden konsertin silloin, kun sen yleisöllä olisi runsaasti aikaa sen kuuntelemiseen. [- -] Se että tällainen vappumatinean vastine nyt vihdoin saatiin aikaan, ei ollut erityisen omaperäinen keksintö, mutta siitä huolimatta erittäin tervetullut. Monet orkesterin ystävät ovat jo pitkään kantaneet huolta siitä, että HKO:sta näyttää puhti loppuvan samaan aikaan kun sen lähin kilpailija, Radion sinfoniaorke-

teri, tuntuu vain parantavan tahtia ja saavan aikaan toinen toistaan mielenkiintoisimpia konsertteja. Nyt tuntuu henki kuitenkin muuttuneen. [- -]

Kaikesta huomasi, että Berglundin juronpuoleisen ulkokuoren alla sykkii aurinkoinen, lämmin ja iloinen perusmuusikon sydän. Harvoin on edes vappumatineassakaan ollut näin vetävää tunnelmaa kuin tässä wieniläissävelten iloisessa poturrissa. Tärkeää oli sekin, että Berglundilla on pettämätön tyylivaisto: ei puhettakaan siitä, että mukana olisi ollut mitään nykyaikaisia renkukuksia, sähkösoittimia ja "rytmiryhmiä", jotka ovat valitettavasti niin monta kertaa pilanneet vappumatinean. [- -] Mutta lusikallinen tervaa pilaa tynnyrillisenkin hunajaa, ja se terva-annos oli tässä tapauksessa se, että tätä konserttia ei ollut olemassa kuin kirjoittajan haaveissa.

Kaupunginorkesterin johtokunnalta ei tietenkään voi odottaa mitään niin innovatiivista kuin uuden konserttityypin luomista, eivätkä kaupunginorkesterin soittajat - selvähän se! - ole unohtaneet hyvää suomalaista periaatetta "hullu työtä tekee, viisas pääsee vähemmällä". (HS: 2.1.1991.)

Organisaation kritiikeissä toistuu aina johtokunnan vähäinen tahto ja huono asiantuntemus, ja Heikinheimo tekee huomionsa käyttämällä teksteissään yleisön ääntä vetoamalla orkesterin ”palkan maksajiin” ja siihen, että yleisöllä olisi aikaa hauskan pitämiseen, mutta orkesteri ei tee mitään asian korjaamiseksi. Tehostaakseen kolumninsa sanomaa hän vertaa orkesterin toimintaa muihin kaupungin laitoksiin ja mainitsee itsensäkin - tosin monikossa, mikä jatkaa Heikinheimon ajoittaista tapaa kirjoittaa oma näkemyksensä passiivissa tai yleisön suulla:

Liikennelaitos toimii yötä päivää, verovirastossa tuikkii ylitöitä puurtavan verottajan yövalo, pyhinäkin työskentelevät musiikkikriitikot kuulevat jo olemattomia, mutta kaupunginorkesteri vetää jouluna lonkkaa kaksi viikkoa niin kuin aina ennenkin. (Emp.)

Vuonna 1993 Heikinheimon Vappumatinea-arviossa nousee jälleen esille se, että kaupunginorkesteria rahoitetaan verorahoilla ja uusien teoksien esittäminen ja sovittaminen tulee sille liian kalliiksi. Heikinheimon mukaan pitäisi mieluummin esittää esimerkiksi Straussia ja Mozartia, koska ”niiden yleisönsuosio on lakastumaton”, ja ”Vappumatinea olisi niille juuri oikea paikka – samaten uuden vuoden konsertti, jos orkesteri älyäisi, että sellaisen pitäminen hyvän sään aikana on viisasta politiikkaa ennen kuin Viinasen karvainen käsi käy”:

Suomen vanhimman sinfoniaorkesterin tehtävä ei ole soittaa tällaista huonoa ravintolamusiikkia, joka on kaiken lisäksi sovittettava sille kamalin kustannuksin. En ihmettelisi, vaikka kaikesta sovittamisesta ja nuottien kirjoittamisesta koituisi vaikka kuinka monen kymmenen tuhannen markan turha lasku. (HS: 3.5.1993.)

On oletettava, että talouden nostaminen esille liittyy samaan aikaan Suomessa vallinneeseen lama-aikaan, jolloin Heikinheimo nimittäin kirjoitteli yleisönosaston kirjoituksia päivänpolitiikasta myös ainakin Ilta-Sanomisiin. Teksteistä käy ilmi samanlaista johtajavihamielisyyttä ja kansalaisen asemaa korostavaa tyyliä kuin hän esittää kaupunginorkesterinkin johtokuntaa kohtaan. Eräässä mielipidekirjoituksessaan hän suostuu Postipankin pääjohtajan saamaa virka-autoetua (IS: 25.7.1994) sen jälkeen, kun on uutisoitu Heikinheimon keräävän adressia auton lunastamiseksi johtajalta takaisin (Tikka IS: 4.5.1994). Myös urheilija Valentin Konosen palkintoauton verohelpotukset suututtivat Heikinheimoa niin, että hänen uutisoitiin tehneen siitä kantelun oikeusasiemiehelle vedoten kansalaisten tasavertaiseen kohteluun (Nupponen IS: 14.9.1995).

5.3. Arvostelut ja artikkelit 1994–1997

Näiden asiaperusteiden vuoksi olen sitä mieltä, että Suomen vanhinta ja suurinta sinfoniaorkesteria ei pitäisi enää uskoa James DePreistin johdettavaksi, oli hän ihmisenä miten sympaattinen tahansa (Seppo Heikinheimo HS: 29.3.1996).

5.3.1 Kapellimestarit ja orkesteri

Heikinheimon viimeisiä vuosia leimaa toisaalta tekstien samankaltaisuus niin sisällön kuin käytettyjen sanojenkin osalta, ja erityisesti huomio kiinnittyy hänen tapansa ottaa konserttiarvioissaan kantaa siihen, mitä kapellimestarin tai orkesterin tulisi seuraavaksi toimia. Kapellimestarit ja orkesteri saavat selvästi parempaa palautetta näin viimeisinä vuosina, ja vain harva konsertti saa Heikinheimolta yksikantaisen tyrmäyksen. Kaupunginorkesterikin on kohonnut jo täysin varteenotettavaksi soittajistoksi, jota Heikinheimo nimittää jo ”maan kunniakkaimmaksi orkesteriksi (HS: 13.2.1994) ja nostaa sen melkein tasavertaiseksi haastajaksi maan parhaana orkesterina pitämälleen RSO:lle (HS: 26.4.1996). Orkesterien toteaminen melkein yhdenvertaiseksi on tosin aivan poikkeuksellinen kommentti, sillä pääsääntöisesti Heikinheimon tekemä vertailu osoittautuu HKO:lle tappiolliseksi.

Erityisesti Heikinheimo nostaa arvioissaan kapellimestarin harjoituksellisen työn erilleen itse konserttiesiintymisestä, ja orkesterin saama palaute on yhä useammin suoraa seurausta kapellimestarin taidoista. Paavo Järvi, ”joka johtaa orkesteria kauniisti, hillitysti ja taloudellisesti”, ei kuitenkaan täytä Heikinheimon kriteerejä täydellisesti, sillä ”orkesterin trimmaajana hänen työskentelymenetelmissään on nähtävästi vielä parantamista”. Tämä jopa näkyi orkesterin soitossa epäyhtenäisyytenä (HS: 13.2.1994.)

Etenkin orkesterin ylikapellimestarina vuonna 1995 aloittanut Leif Segerstam saa jälleen tunnustusta nimenomaan hyvänä harjoittajana, jonka työskentelyn seurauksena hänen johtamansa konsertitkin saavat pääosin positiivista palautetta, mutta tulkitsijana Segerstamilta puuttuu innostusta ja rohkeutta:

Segerstam oli kuitenkin harjoittanut HKO:n erinomaiseen kuntoon, ja etenkin jousiston säihkyvä soitto hiveli korvia miellyttävästi. Puhaltajat ovat aina olleet HKO:n ylpeys, joten siinä suhteessa ei koettu yllätyksiä. Tulkintana sinfonia ei tarjonnut mitään uutta, vaan soljui tavanomaisia suomalaiskansallisia latuja pitkin. Segerstam kehitti kuitenkin sellaisen intensiteetin, että paatunutkin kuulija joutui kuvaannollisesti sanoen jo raottamaan toista silmäänsä[.] (HS: 26.4.1996)

Olisi [- -] valheellista väittää, että torstainen [Sibeliuksen] viides sinfonia oli nautittava; tuntui siltä kuin olisi lukenut saman romaanin 50. kerran. Yhtä väärin olisi väittää, että esityksessä oli sinänsä jotain vikaa, sillä Leif Segerstam oli hionut orkesterin aivan erinomaiseen kuntoon. Puhtaus oli hyvä, synkroni tarkka, sointi pehmeä.(HS: 21.9.1996)

Leif Segerstam oli harjoittanut orkesterin erinomaiseen kuntoon. Shostakovitshissa saattoi nauttia monista hienoista puhallinsooloista, ja jousisto soitti pehmeästi ja puhtaasti. (HS: 26.10.1996)

[H]änestä [Segerstam] ei ole kapellimestarina todelliseksi liekinheittäjäksi. "Suutin" ei ole kohdistettu polttopisteeseen, vaan paine purkautuu liian moneen suuntaan. (HS 30.11.1996)

Samansuuntaisia kuvailuja saavat Alexander Lazarev, joka oli niin ikään ”trimmannut orkesterin hyvään kuntoon”, mutta ei saanut tulkintaansa sävyjä (HS: 30.4.1995) ja Arthur Post, ”selvästi ja täsmällisesti lyövä nuorimies. Siitä, onko Postilla jotain annettavaa myös musiikin tulkitsijana, otetaan kernaasti mittaa uudestaan joskus viiden vuoden perästä.”(HS: 27.1.1996.)

Orkesterin soinnissa ei siis näyttäisi Heikinheimon mukaan olevan enää pahoja puutteita, sillä kapellimestarit saavat suurimman vastuun konsertin taiteellisesta onnistumisesta, jossa soinnin puhtaus on orkesterin puolesta jo oletusarvo. Kun vielä 1980-luvun lopulla sointi oli luonnostaan ”höyläämätöntä lankkua” (HS: 28.11.1987) on orkesteri Heikinheimon mukaan kehittynyt niin, että se soittaa huononkin johtajan alaisuudessa ”vanhasta muistista jotakuinkin säällisesti” (HS: 18.3.1995).

Kapellimestarin kyvyt tulevat arvioissa nyt eri tavalla tarkastelluksi niin, että vierailijajohtajien puolusteluksi Heikinheimo nosta liian vähäistä aikaa muokata orkesterin perussointia kuntoon. Esimerkiksi kun vielä vuonna 1987 orkesterin ”rouhiva” sointi tuli luonnostaan Beethovenin VIII sinfoniaan eikä siitä siksi langennut kunniaa kapellimestari Novakille (HS: 23.10.1987), saa kapellimestari Frank Shipway yksin kiitosta samaiselle sinfomialle ominaisen sointiasun esille tuomisesta. Shipwayn johtaminen

oli ulkoisesti kulmikasta, mutta Beethovenin VIII sinfoniaan hän sai ehkä juuri siksi oikeaa karheutta ja voimaa. Keskiiviikkona karheutta oli vähän liikaakin; torstaina esitys oli hioutunut osapuilleen sopivaksi. (HS: 5.3.1994.)

Sekä kiitokset että puutteet pyörivät koko kymmenenvuotisen aineistoni ajalla melko lailla samankaltaisen sanaston ympärillä. Kapellimestarien hyveiksi tai puutteiksi harjoittamisen lisäksi nousevat Heikinheimon sanastossa jälleen valoilmiöihin liittyvät ilmaukset: Michael Christie, jolla on musiikillista lavasäteilyä, sai Kodalyn säihkymään (HS: 24.1.1997), Leif Segerstamin Debussystä puuttui säihkyä ja se oli mattapintaista, eikä hänestä ole ”todelliseksi liekinheittäjäksi” (HS: 30.11.1996) paitsi silloin, kun jousiston säihkyvä soitto hiveli korvia (HS: 26.4.1996). Myös Jin Wangin Berliozia ja Ravelia vaivasi säihkyn puute (HS: 20.4.1996) eikä Jan Wagnerissa ollut kipinää (HS: 22.2.1997).

Monien kapellimestareiden puutteeksi Heikinheimo nostaa myös legato-linjan heikkouden: ”Janowski ei osaa lyödä legatoa” (HS: 10.5.1997), ”hänen [Frank Shipway] legato-linjansa [ei] ole kovin sulava” (HS: 5.3.1994), ”Klas ei osaa lyödä

kunnolla legatoa” (HS 6.5.1995), ”[a]inakin kävi ilmi, että hän [Matthew Rowe]²⁵ ei osannut lyödä legatoa (HS: 21.3.1997).

Sen, että Heikinheimo saattoi joskus leikkiä ajatuksella Helsingin kaupunginorkesterin kilpailusta RSO:n kanssa Suomen parhaan orkesterin asemasta, hän melko yksiselitteisesti tosin tyrmää naapuriorkesteria arvioidessaan orkesteria elämänsä viimeisiin kuuluvassa arviossaan (HS: 23.3.1997):

RSO soitti sille tutulla tavalla nimittäin niin hyvin, että HKO olisi hävinnyt sille tennisnumeroin 6-0, 6-0. Näin siitäkkin huolimatta, että RSO:lla oli tällä kertaa rasitteenaan Joseph Swensen. (Emp.)

Tämä osoittaa Heikinheimon ottavan kantaa orkestereiden suorituksiin silloinkin, kun se ei esiinny ja täten pitävän yllä orkestereiden vertailua, joka on hänen arvioissaan edelleen lähes aina kaupunginorkesterille tappiollinen.

5.3.2. Konserttitilanne

Konsertin puitteista Heikinheimo huomauttaa harvoin, kuten aiempinakin tutkimukseni kausina, ja jälleen Finlandia-talo nousee konserttipaikkana paremmaksi kuin Kulttuuritalo tai Tempelisaukion kirkko, vaikka sähköisesti paranneltu akustiikka ei Heikinheimoa edelleenkään miellytä. Kun konsertti jouduttiin siirtämään Finlandiasta Kulttuuritalolle, nousi se jälleen konsertin päällimmäiseksi huomioksi paitsi kolkon tilan vuoksi myös siksi, etteivät kapellimestari ja solisti hallinneet hankalaa akustiikkaa:

Tämän konsertin tärkein aspekti oli se, että se oli keskiviikkonakin vastoin ennakkotietoja siirretty Finlandia-talosta Kulttuuritalolle. Onkin aikoja siitä, kun kaupunginorkesteri viimeksi konsertoi tässä kolkossa paikassa[.] [- -] Kulttuuritalossa ei paljon kannata konsertoida: väkeä oli ainutlaatuisen vähän. Miksi ei esiinnytä perinteikkäässä yliopiston juhlasalissa? Siellä tuoksua sentään sivistys, Kulttuuritalossa muuan epäonnistuneeksi osoittautunut aatesuuntaus. (HS: 21.3.1997.)

²⁵ Mielenkiintoista on se, että Heikinheimon kommentit kahdesta Matthew Rowen johtamasta konsertista ovat hyvin saman sisältöiset. Kummallakin kerralla (HS: 2.2.1996) ja HS: 21.3.1997) Heikinheimo moittii Rowea, mutta toteaa, että hänen taidoistaan on vielä vaikea sanoa paljonkaan.

Tosin on huomioitava se, että Heikinheimo kommentoi Finlandia-talon akustiikkaa vähemmän myönteisesti silloin harvoin, kun hän ottaa sen esille, mutta akustiikka ei tunnu häntä erityisesti haittaavan silloinkaan.

Esimerkiksi konserttiarviossaan (HS: 14.9.1996) hän huomauttaa soinnin puutteista, joka on oletettavasti akustiikan syytä: ”bassot kuuluivat kovin ohuesti, mutta sehän ei ollut sen enempää basistien kuin [Okko] Kamunkaan vika (emp.). Toisessa konserttiarviossaan hän mainitsee, kuinka ”äänenvahvistus teki pianokonsertossa hauskan kepposen: yksi trilli jäi kiertämään salin ilmatilaan” (HS: 26.10.1996). Äänentoistolaitteita Heikinheimo vierasti aina, mutta Finlandia-talon sähköinenäänenvahvistus ei herätä samanlaisia reaktioita, kuin Heikinheimon tyylin tuntien voisi kuvitella: ”Salin vahvistus oli nyt sopiva eikä sitä huomannut” (HS: 4.3.1995). Heikinheimon tyylin tuntien moitteidenkin olettaisi olleen kärjekkäämmät:

Radion kamarikuoron laulajat avustivat; piskuisesta kuorosta lähti vahvistuksen avulla ääntä kuin Sulasolin vuosikokouksesta Stadionilla, mikä vaikutti epäsuhtaiselta. Uruista puolestaan ei kuulunut eräitä jalkioääniä lukuun ottamatta mitään; vain luukkujen avautumisesta saattoi päätellä, että nyt urkuja soitettiin. Väritehosteet tuntuivat jokseenkin valjuilta. (HS: 9.2.1997.)

Ylipäänsä vaikuttaa siltä, että kaikki tavallisesta ja perinteisestä poikkeava konserttitilanne saa Heikinheimolta negatiivisen palautteen, sillä aivan kuten Skrjabinin Prometheus-teoksen valoefekteistä ”ei ollut mitään iloa”, koska ”harvalla lienee tarvittavaa synesteettistä aistia, ja hekin ovat varmaan nähneet paljon hurjempia valomyrskyjä diskoissa” (HS: 31.3.1995). Myös loppiaiskonsertin aikana tehdyt taiteilijahaastattelut ja teosesittelyt ”olivat täysin turhia”, ja syyttää siitä jälleen organisaatiota, sillä ”[t]ällaiseen ratkaisuun voivat päätyä vain järjestäjät, jotka eivät varsinaisesti ymmärrä musiikkia. (HS: 8.1.1997). Samaan kategoriaan uutta konserttitapaa moittivana sisältönä lasken sen, että Heikinheimo (HS: 30.11.1996) tulkitsee solistin esiintymisasun haistukseksi yleisölle:

Torstain konsertin olisi pitänyt olla erityisen juhlava, koska se oli Finlandia-talon 25-vuotisjuhlakonsertti. [- -] Minulta meni ilo pilalle jo nähdessäni, että Gustafsson esitti jonkinlaisen haistatuksen juhlayleisölle ilmestymällä lavalle tavallisessa, joskin mustassa puvussa ja mustassa poolopaidassa. Frakki päälle! Se tekisi näin salskeasta miehestä lavalla upean ilmestyksen. (Emp.)

Yleisön kommentoinnista välittyy murheellinen kuva kaupunginorkesterin vetovoimasta, joka vain muutaman kerran onnistuu täyttämään salin niin, että Heikinheimo huomauttaa siitä. Poikkeukselliseen yleisön runsauteen hän mainitsee Esa-Pekka Salosen (HS: 13.5.1995.) ja sen, että ”kaupunginorkesteri oli saatu töihin loppiaisena” (HS: 8.1.1996). Huilisti James Galwayn konsertin arviossa yleisön runsaus nousi otsikkoon (HS: 27.1.1996). Muuten kaupunginorkesterin konserteissa on tyhjää (HS: 5.3.1994, 31.3.1995, 7.4.1995, 30.4.1995) sen verran usein, että sitä voi jo mainita itsensänselvyytenä (HS: 2.2.1996).

Kuten on tullut jo ilmi, Heikinheimo puhuu usein omista kokemuksistaan kuin ne olisivat yleisön yhteisesti jakamia, ja täten hän toteaa vain harvoin yleisön toimineen jotenkin omista tunteistaan poikkeavasti. Viulisti Sarah Changin ensivierailun kohdalla ”yleisön odotukset” on luettavissa hänen omikseen, mutta konserttietiketistä poikkeava aplodeeraus saa erityismaininnan:

Yleisön odotukset olivat selvästi korkeammalle viritetyt kuin mitä sitten kuultiin. Ero ei ollut suuri, mutta lapselta ei voi vaatia mahdottomia. Parasta tässä suurten vastakohtien konsertissa oli ehkä se, että paikalla oli niin runsaasti innokkaan näköistä varhaisnuorisoa, samaten paljon sellaisia ensikertalaisia, jotka eivät tieneet, että konserton ensiosan jälkeen ei ole tapana taputtaa. (HS: 29.3.1996.)

Samoin kuin aiemmin Jukka Tiensuun Lume-teoksen arvion kohdalla (HS: 16.3.1991) Heikinheimo perustelee yleisön hyväksyvää reaktiota jollain muulla syyllä kuin esityksen tai teoksen onnistumisella. Tiensuun kohdalla syynä oli suomalainen kohteliaisuus, mutta Peter Guthin johtaman konsertin reaktiot menevät osittain alkoholitarjoilun ja yleisön huonon harkintakyvyn syyksi:

Guthin tapa puhutella yleisöä epäselvällä englannilla, josta takariville ei ymmärtänyt mitään, erilaiset takaliston vemputukset, käsien läiskytykset ja muut vaikuttivat teennäiseltä hauskanpidolta, eikä yleisö niihin aina yhtynytäkään. Se oli Guthille oikein. Musiikki oli kuitenkin hyvää, ja väliajan jälkeen, kun ehkä tuhat pulloa kuohujuomaa oli siirtynyt toisenmuotoisiin säiliöihin, monet yltyivät asiaa puutteellisesti harkittuaan läpsyttämään jalkateräänsä. (HS: 25.5.1995)

5.3.3. Organisaation arvostelu

Heikinheimon kritiikeissä ja konserttiarvioissa näkyy edelleen selvä terävöityminen kaupunginorkesterin johtoa ja toimintatapoja kohtaan. Viimeisellä tutkimusjaksolla on koko kymmenenvuotisen kokonaisuuden huomioon ottaen myös monipuolisimmin koko toimintaa kritisoivia ja artikkeleita, joissa Heikinheimo kyseenalaistaa niin kiertueohjelman, -kohteet ja -solistit, kausikonserttien ohjelmia ja solisteja sekä johtokunnan kokoonpanon. Aina Heikinheimo ei kommentoinut ohjelmakokonaisuutta tai taiteilijavalintaa, vaan käsitteli teoksia tai suoritusta itsenäisesti, mutta muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta organisaation kommentointi oli negatiivissävytteistä. Tekstien jakaminen eri osiin oli tämän vuoksi hankalaa, koska sekä konserttien puitteiden, yleisön, ohjelman ja taiteilijavalintojen huomiot yhdistyivät lähes poikkeuksetta laajempiin huomiointeihin orkesterin toiminnasta. Se, että konserttiarvot keskittyivät tällä ajanjaksolla aiempaa enemmän kokonaisuuksiin kuin yksittäisen konsertin arvioimiseen, oli omiaan lisäämään Heikinheimon poleemista imagoa ja kritiikkitekstien muuttumista lähemmäksi kolumniteylyä. Tyyli vaikuttaa turhautuneelta lukuisina huutomerkkeineen ja lyhyine lauseineen. Heikinheimo yhdistää sekä yleisömäärät, taiteilijakiinnitykset että ohjelma- valinnat suoraan johtokunnan toimintaan vetoamalla usein siihen, että kaupunginorkesteria johdetaan epäpätevästi:

Kun orkesterin johdossa ei Nils-Eric Ringbomin ja Reijo Jyrkiäisen jälkeen ole enää ketään, joka osaa lukea orkesteripartituuria, taiteellisen johtajan eli Leif Segerstamin olisi pitänyt sanoa: "Ei, tällaista viidennen luokan musiikkia [Ronald LoPrestin *The Masks*] ei Suomen vanhimman orkesterin tarvitse esittää."(HS: 29.3.1996.)

Näin hän kommentoi kahden muusikon valintaa orkesterin johtokuntaan: ”Kaksi uutta pääskystä ei kesää tee, mutta onhan suuntaus joka tapauksessa parempi: HKO:n johtokunnassa aletaan jo osata lukea nuotteja” (HS: 3.3.1997).

Heikinheimon tyyli on edelleen opastava. Ohjelma- ja taiteilijavalinnan kritiikin Heikinheimo perustelee useimmiten yleisön mieltymyksillä ja lipunmyynnillä. Teksteistä on havaittavissa linja, jonka mukaan orkesterin pitäisi esittää suosittuja ja klassisia teoksia ja niitä esittävien taiteilijoiden pitäisi olla kuuluisia. Uusia tuttavuuksia orkesterin ei pitäisi yleisölleen tarjota, minkä hän kertoo vihamieliseksi yltyvässä konserttiarviossaan:

Koko tämä suuntaus, että pohjoismaiden vanhin orkesteri kuvaannollisesti sanoen markkinoi kuin joku lätkäseura, ottaa vieraansa vastaan otsa maassa ja järjestää ensin taiteilijoiden esittelyn ja joskus vielä konsertin jälkeistä ravintolaviihdeohjelmaa, on aivan väärä! Konsertit pitää tehdä houkutteleviksi aidoin keinoin, tarjoamalla mielenkiintoisia teoksia suurten taiteilijoiden esittämänä. [- -]Tällä kaudella on lisäksi kuultu aivan liikaa nuoren polven apokryfikapellimestareita, ja tähänkin ohjelmaan oli valittu syyttä suotta kapellimestarille mieleistä viidennen luokan englantilaista musiikkia. Sellaista ei tarvita; meillä on omasta takaa riittävästi viidennen luokan säveltäjiä ja jopa parempiakin. [- -]

Kaikkein suurin vääryys oli se, että tämä epätoiveohjelma tarjottiin keskiviikkona Suosikkisarjan nimellä. Mitä suosikkisäveltäjiä Delius ja Elgar nyt muka ovat? Kuulijoille rahat takaisin! Ense candido pro causa candida! [C.G.E. Mannerheimin motto ”puhtain aseinen puhtaan asian puolesta”. Tekijän huom.] (HS: 2.2.1996.)

Järjettömyyden huippu oli se, että teos [Berion Sinfonia] oli sijoitettu orkesterin suosikkisarjaan, joka soitettiin oikein kahdessa konsertissa, keskiviikkona ja torstaina. Todellinen suosikki! Konsertit olivat Berion ansiosta tietysti vain puolillaan ja melkein kaikki olisivat mahtuneet saliin torstaina. Mutta saatiinpahan kaksinkertaiset palkkiot solisteille. [- -] Illan kauhuihin kuului myös aulan kamala orkesteraalinen merkkisoitto, jonka nimi kuuluu olevan Wotanin kosto. (HS: 4.3.1995.)

Toivottavasti HKO:n johto oppi tästä jotain: yleisöä eivät tuo saliin juuri omille jaloilleen päässeet apokryfikapellimestarit eivätkä orkesterin omista riveistä nostetut solistit, vaan kuulijat haluavat kuulla suuria nimiä, johtajia tai solisteja. [- -] Toinen orkesteri neuvotteleekin Ashkenazyn saamisesta kaudeksi 97–98. Arvatkaa kumpi. Vihjeeksi: se ei ole kaupunginorkesteri. (HS: 27.1.1996.)

[HKO:n nykymusiikkikonsertissa] [y]leisöä oli katastrofaalisen vähän: tilaajat olivat varovaisena väkenä jääneet kotiin. Ei vallan huono ratkaisu. RSO:n keskiviikkoinen pehmo-ohjelma olisi pitänytkin laittaa HKO:lle. RSO:n kuulijoiden arpiset sielut eivät olisi taas HKO:n kakofonioista värähtäneet. (11.3.1995)

Kaksi viimeistä esimerkkiä myös vahvistavat käsitystä, jonka mukaan RSO on kahdesta helsinkiläisorkesterista parempi ja asiantuntevammin johdettu, mutta vaikka HKO:n maine klassisempaan ja kevyempään orkesterina vankistuu Heikinheimon tekstien myötä, ohjelmavalinnoissa ei kuitenkaan hänen mielestään pitäisi mennä täysin populaariksi. Näyttää siis siltä, että Heikinheimon maku on klassisen populistinen, mutta orkesterin ei kuitenkaan pitäisi kosiskella yleisöään viihteellisellä musiikilla tai jalkautua lähiöihin tekemään yleisökasvatusta tai tuhata kaupunkilaisten rahoja ulkomaanmatkoihin.

Se että Helsingin kaupunginorkesteri joutuu turvautumaan henkiriepunsa pelastaakseen viihdekonserttiin, on ajatuksena äkkiseltään kamala, mutta toisaalta ei mitenkään uusi: populaarikonsertit olivat oleellinen osa orkesterin toimintaa jo Kajanuksen aikana, kunnes ne vähitellen aikansa eläneinä jäivät pois. [- -] Päähuomautus ohjelmaa vastaan on se, että todellista vauhtia ja kipunointia siihen ei sisällynyt, minkä vuoksi yleisö istui tuoleillaan jotta-kuinkin nurpahtaneena. [- -] HKO:n vappumatineoissa oli ennen vanhaan paljon kunnollista musiikkia ennen kuin niissä alettiin soittaa kaikkea sellaista, mikä ei kuulu sinfoniaorkesterin esitettäväksi. Tuo ohjelmisto kannattaisi kaivaa esiin, lisätä vähän J. Straussia, hommata johtajaksi joku kipunoiva kapellimestari, niin johan alkaisi yleisö lämmentä ja puhua siitä, että HKO:n konsertteihin kannattaa mennä! Näillä keinoilla se ei onnistu. (HS: 6.2.1995)

HKO kokeilee tällä kaudella kamarimusiikkikonsertteja jossain mäessä, oliko nyt Myyr- tai Mellunmäessä, on samantekevää. En usko, että pienimuotoisten konserttien vienti lähiöihin on oikeaa politiikkaa, sillä yleisöä kertyy joka tapauksessa vain kourallinen. Kokeillahan tosin voi. Oikea tapa on tempaista uudella ja näyttävällä tavalla keskustan suurimmassa konserttitalossa, järjestää orkestereiden yhteiskonsertteja, kokeilla uusia ohjelmaideoita ja niin edelleen. Pakko on lisäksi satsata näyttäviin vierailijoihin, sillä yleisö on nykyään nirsoa: se ei lähde kuuntelemaan solistina hyvääkään kotimaista orkesterimusiikkia eikä ulkomaista virtuoosia, joka on Suomessa ensikäynnillä. (HS: 29.8.1995)

Amatööri luulee, että orkesterille saadaan yleisöä viemällä se johonkin Pukinmäen ala-asteen voimistelusaliiin ja tekemällä muuta tällaista markkinointityötä. Ammatti-ihminen tietää, että ainoa tapa saada yleisöä on tehdä entistä parempaa ohjelmistoa, unohtaa Jan Wagnerit ja David Geringasit ja hankkia

tilalle kovia nimiä. Tai ainakin sellaisia, jota joku pätevä henkilö on juuri kuullut, ei mainosten perusteella valitsemalla. (HS: 3.3.1997)

Sen, että kysymyksessä on ilman liikaa ajattelemista toteutettu, noin 70 prosenttisesti turha matka, todistaa vastaansanomattomimmin se, että Japanin (tai Amerikan tai Englannin) orkesterit eivät kiertele veronmaksajiensa kustannuksella esittelemässä musiikkiaan. Mutta Helsingin kaupunginorkesteri lähtee melkein mihin tahansa, mistä vain kutsu kuuluu – ja maksaa vielä kulu itsensä. (HS: 14.9.1996)

Orkesterin toiminnan kehoudun symbolina ja eräänlaisena ääriesimerkkinä orkesterin virasto-olemukselta nousee jälleen uudenvuoden konserttien puute ja se, että orkesterin muusikot pitävät kolmeviikkoisen joululoman. Heikinheimo nostaa tämän vakavaksi puutteeksi näkemänsä asian vuodenajasta riippumatta esille niin kolumneissaan kuin konserttiarvioissaan. ”Kaupunginorkesterin tulee jatkaa tällaisten konserttien järjestämistä, varsinkin uudenvuodenpäivänä, jolloin helsinkiläisillä on aito tarve pitää hauskaa” (HS: 25.5.1995).

Vappumatineat ovat jo aikoja sitten löytäneet yleisönsä, mutta HKO:n lauantainen kokeilu soi vielä sangen vajaalle salille. Ei ihme: eihän vesisateessa liukasteleva helsinkiläisyleisö ollut voinut mitenkään tottua tällaiseen tarjontaan. Toista olisi, jos orkesteri soittaisi kevyitä wieniläisklassikoita uutena vuonna! Mutta eipä vain: soittajien ylipitkä loma on pyhä asia. (HS: 6.2.1995.)

Tämän konsertin merkittävin aspekti oli se, että kaupunginorkesteri oli saatu töihin loppiaisena. Se ei ollut kohtuutonta siihen nähden, että orkesterilla on kaupungin muihin työntekijöihin nähden ruhtinaalliset lomaedut ja että sen oikeastaan pitäisi ja kannattaisi esiintyä myös uutena vuonna. (HS: 8.1.1997.)

Kiitokset ohjelmasuunnittelusta tai taiteilijavalinnoista ovat harvinaisia, ja silloin konsertissa on aina soitettu vanhoja ja suosittuja teoksia kuuluisien taiteilijoiden tulkittamina. On huomattava jälleen yleisö-sanana käyttö Heikinheimon positiivisen kokemuksen vahvistajana:

Vanha konsti on usein parempi kuin pussillinen uusia, muun muassa ohjelmiston valinnassa. Sen ”tavallisempaa” valintaa [Mozart, Beethoven] tuskin voisi kuvitella kuin tässä konsertissa, mutta niin vain kävi, että yleisö poistui

Finlandia-talosta kaupunginorkesterin tämänviikkosisista konserteista varmaan sangen tyytyväisenä. (HS: 5.3.1994)

Silloinkin, kun ohjelmasuunnittelu saa erityistä kiitosta, kuten Vappumatineassa vuonna 1997, Heikinheimo pohjustaa näkemystään kertaamalla pitkään aikaisempien vuosien negatiivisia kokemuksia. Teemaksi nousee jälleen rahan tuhlaus:

Kaupunginorkesterin vappumatineoillehan on ollut luonteenomaista se, että ne on pilattu tehokkaasti niin monen vuoden ajan kuin ihmismieli kantaa taaksepäin: niiden johtajiksi on kutsuttu erilaisia viiden hengen ”orkestereiden” johtajia, jotka ovat tuoneet lavalle erilaisia perkeleellisiä sähkövemppeleitä, kukkopillejä ja haitareita ja ”sovittaneet” puolet ohjelmasta tavalla, joka todistaa kaksi asiaa 1) he ovat täysimittaisen sinfoniaorkesterin käyttäjinä yhtä ammattitaitoisia kuin roskakuski elintarvike laboranttina, 2) heitä on kuitenkin elähdyttänyt vilpittön halu rosmota kaupungin kassasta mahdollisimman paljon rahaa näistä tarpeettomista kertakäyttösovituksistaan. (HS: 3.5.1997.)

Edellä esittämästäni linjasta poikkeaa yksi konserttiarvio, jossa Heikinheimo kiittää ohjelmasuunnittelua ja organisaatiota silloinkin, kun konsertin teos on tuntemattoman teoskokonaisuuden – Aleksander Nemtinin täydentämä versio Aleksander Skrjabinin *Mysteeri*-teoksesta – ensiesitys. Yleisöä Heikinheimo ei arviossaan huomioi, mikä on jokseenkin poikkeuksellista Heikinheimon ylistävien arvioiden kohdalla. Arvionsa loppuksi Heikinheimo jälleen opastaa orkestereita.

Helsingin kaupunginorkesteri ei ole yleensä kunnostautunut kiinnostavien ohjelmien tekijänä, mutta nyt kaikille asianomaisille, ennen muuta hurjalla eläytymisellä johtaneelle Leif Segerstamille ja 90-luvun parhaan suomalaisen käsiohjelman tehneelle Marianna Kankareelle on annettava innostunut tunnustus: HKO vastasi kaikkien kolmen osan esittämisestä yhtenä kokonaisuutena ensimmäisenä maailmassa. [- -] Ensi vuonna pitää saada kuulla Nemtiniä itseään; kahdessa sinfoniassa olisi sopivasti töitä vaikka molemmille orkestereille. (HS: 9.2.1997.)

Koska Heikinheimon tapa puhutella suoraan organisaatiota arvioissaan on ilmiselvää, voidaan hänen tavoitteikseen tulkita muutoksen saamisen niihin asioihin, joissa hän näkee korjattavaa. Ohjelmateksteihin puuttuminen pitkällisesti ja yksityiskoh-

taisesti osoittaa ainakin sen, että hänellä oli tilaa kirjoittaa konsertista myös asian vierestä.

Siihen nähden, miten paljon Shostakovitshin sinfonioihin liittyy taustoja, on pakko sanoa, että sinfoniaa koskeva ohjelmateksti oli luvattoman kehnosti kirjoitettu. Se oli käännetty jostain neuvostoaikaisesta kirjasta, jossa Shostakovitsh tunnustaa tavalliseen neuvostoaikaiseen itsekritiikkityyliin epäonnistuneensa siinä ja siinä. Siis silkkaa potaskaa! [- -] Nytkin olisi pitänyt kertoa, että kymmenes sinfonia on olemassa myös Melodijan äänitteenä, jolla säveltäjä itse soittaa sen pianolla nelikätisesti Moisei Vainbergin kanssa. (HS: 26.10.1996.)

Se, onnistuiko hän huomautuksillaan vaikuttamaan organisaation toimintaan, jää vain lehtikirjoitusten perusteella arvailujen varaan. Silloin, kun selvä ja äkillinen muutos hänen haluamaansa asiaan on tapahtunut, hän tosin kommentoi sitä vuolaasti kiitellen. Ensin moitteet (HS: 8.1.1997), sitten kiitokset (HS: 24.1.1997):

Sama tieto [kuin konsertin aikaisessa haastattelussa] ja paljon enemmänkin on paremmin esitettävissä painotuotteessa, joka sitä paitsi pitäisi tehdä ainakin suomeksi ja englanniksi. Englantia kuulee nimittäin aulassa nykyään paljon enemmän kuin ruotsia. (HS: 8.1.1997.)

Keskiviikkoisessa konsertissa oli melkoinen ryhmä Euroopan-kiertueella olevia amerikkalaisia taloustieteen opiskelijoita, ja katsoin jo pahoin aavistuksen ohjelmavihon loppua. Mutta eipäs: siellä oli kuin olikin selostukset myös englanniksi! Rautaristi briljantein orkesterin tiedottajalle! (HS: 24.1.1997.)

5.3.4. Kaksi erityishuomiota vuosilta 1994–1997

Ottaen huomioon sen, että Heikinheimo kertoi kärsineensä viimeisinä vuosinaan psykiatrista hoitoa vaatineesta masennuksesta ja myös olleen tulevasta itsemurhastaan varma (Heikinheimo 1996), tarkastelin ajanjakson tekstejä etsiäkseni niistä selviä viitteitä tyylin muutoksesta.

Ensimmäinen erityishuomioni kiinnittyi Heikinheimon tapaan käyttää poikkeuksellisen usein keskeneräiseksi jääviä kuvailuja konsertin puutteista lopettamalla virkkeitä usein ”jne.”. Tämä tyylikeino paitsi antaa ymmärtää, että huomautettavaa on

enemmän kuin kirjoittaja pystyy luettelemaan, mutta se kertoo myös Heikinheimon muuten varsin terävien ja ytimekkäiksi muokattujen virkkeiden ja laatusanojen huolimattomaksi muuttuneesta viimeistelystä:

Geringasilta tuli yhtenään haperoita ja huonosti soivia ääniä, epätarkkoja intervaleja, lipsahduksia ja kirahduksia jousenkäytössä jne. (HS: 22.2.1997).

Säveltäjän kairautuminen toisen säveltäjän ajatusmaailmaan ja eräänlaisen metasävellyksen syntyminen tällä tavoin on eräs kiehtovimpia erikoisaloja musiikissa. Sitä ovat harrastaneet kaikki suuret säveltäjät: Bach mukaili Vi-
valdia, Mozart ja Busoni Bachia jne. (HS: 9.2.1997.)

Dvorákin yhdeksäs sinfonia osoitti, että Christiellä on vielä oppimista. Orkesteri olisi voinut soittaa vivahteikkaammin, erinäiset soolot olisivat voineet olla elastisempia, vasket voineet joskus pauhata hieman vähemmän terävästi jne. (HS: 24.1.1997.)

Aivan erilaisia sävyjä - lämpöä, runollisuutta jne. - olisi tarvittu Schubertin triossa, mutta Jan Söderblomin viulu soi kovin kuivasti, eikä Lagerspetz ollut löytänyt avainta Schubertin asunnon ulko-oveenkaan. [Paulon selkokilvan kamari- ja orkesterifinaalin arvio] (HS: 13.11.1996).

Mozartin musiikkiin Boganayi ei ollut vielä päässyt sisälle: kaikki oli liian varovaista ja siloista, etten sanoisi oppilasmaista. Olisi tarvittu rohkeampia pieniä korostuksia, laulavampia melodioita, selvemmin väritettyjä modulaatioita jne. (HS: 9.11.1995.)

Saksan ja Amerikan orkesterit tarjoavat nykyään aivan erinomaisesti toimitettuja ohjelmia, joissa kaikki mahdolliset ristikytkennät ja taustat valotetaan perusteellisesti, annetaan kirjallisuus- ja levyviitteitä jne. (HS: 26.10.1996).

Palolan rytmin käsittely on vetelänpuoleista eikä kimmoisaa, orkesterin puhtauden viimeistely oli kesken jne. (HS: 18.3.1995).

Luciano Berion Sinfonia kahdeksalle lauluäänelle ja sinfoniaorkesterille (1968) on siitä hyvä esimerkki. Tuohon aikaan oli muotia käyttää musiikillisia sitaatteja, sarjallista tekniikkaa, elektronista vahvistusta, absurdeja tekstejä, puhetta musiikin seassa, sellaisia runollisuutta väreileviä ja rohkeita sanoja kuin anus ja fallos jne. (HS: 4.3.1995.)

Tämä tyyli on havaittavissa ainoastaan viimeisten vuosien arvoste-
luissa sekä kahdessa arviossa vuosilta 1993 (18.4.) ja 1991 (29.8.). Otantani kattaessa
vain Helsingin kaupunginorkesterin kommentoinnin on oletettava, ettei jne:n käyttö
rajoitu vain aineistoni piiriin. Sattumalta aineistooni päätyneessä RSO:n konserttiarvos-
telussa Heikinheimo jopa toistaa jne:n kahdesti, joten tilanpuutteen paikkaamisesta tus-
kin on kyse:

Milloin saamme kattavan läpileikkauksen Amerikan mantereen hienoimman
säveltäjän George Crumbin musiikista? Koska on soitettu viimeksi jännittä-
vää norjalaista atonaalikkooa Fartein Valenia? Jne. Jne. (HS: 13.1.1995.)

Toinen, edellistä paljastavampi havaintoni koskee konserttiarvostelua Helsin-
gin kaupunginorkesterin konsertista (HS: 10.5.1997), jolloin ohjelmassa oli Brucknerin
kahdeksas sinfonia. Samaisen teoksen saman orkesterin soittamana hän oli arvioinut
melkein seitsemän vuotta aiemmin (HS: 2.11.1990). Arviot ovat teoksen esittelyosuuk-
siltaan lähes identtiset kattaen noin kaksi kolmasosaa koko tekstistä. Vain muutamia
sanoja on muokattu, muutamia huomiota tullut lisää, mutta sisältö on käytännössä suora
kopio kuuden ja puolen vuoden takaa. Nämä muutamat erot ovat merkille pantavia eri-
tyisesti huomioiden sen, että Heikinheimo teki itsemurhan vain 17 päivää kirjoituksen
jälkeen. Vertailen tekstien sisältöä lyhyesti:

Vuonna 1990: ”Kaikesta huolimatta Brucknerin sinfoniat saavat osan kuu-
lijoista pyhien vavistusten valtaan” (HS: 2.11.1990), kun taas 1997: ”Kaikesta huolimatta
Brucknerin sinfoniat ovat Bachin musiikin ja Silvestrovin V sinfonian ohella ainoaa
musiikkia, joka tuottaa minulle pyhyyselämyksen” (HS: 10.5.1997).

kun avaa alussa kiinni panemansa silmät ja katsoo kelloonsa, huomaa pitkälti
yli tunnin kuluneen kuin hetkessä ja sielunsa puhdistuneen kaikesta siihen
päivän mittaan kertyneestä saastasta. (HS: 2.11.1990) (Kursivointi J.L.)

Kun avaa alussa kiinni panemansa silmät ja katsoo kelloa, huomaa pitkälti yli
tunnin kuluneen kuin hetkessä ja sielunsa puhdistuneen kaikesta siihen *kuu-*
kauden aikana kertyneestä saastasta. (HS: 10.5.1997) (Kursivointi J.L.)

Bachin kohdalla tilanne on osittain sama, osittain toinen: Bachin musiikin
luomaa pyhyiden vaikutelmaa ei kukaan kiistä, mutta lisäksi siinä on kaikkia

muita, puhtaasti rakenteellisia avuja, joiden ansiosta musiikillinen *pakanakin* voi nauttia siitä. (HS: 2.11.1990) (Kursivointi J.L.)

Bachin kohdalla tilanne on osittain sama, osittain toinen: hänen musiikkinsa luomaa pyhyiden vaikutelmaa ei kukaan kiistä, mutta lisäksi siinä on kaikkia muita, puhtaasti rakenteellisia arvoja, joiden ansiosta musiikillinen *ateistikin* voi nauttia siitä. (HS: 10.5.1997) (Kursivointi J.L.)

Pitkän musiikillis-filosofisen pohdinnan päätteeksi Heikinheimo arvioi itse esitykset täysin erilailla. Siinä missä vuonna 1990 hän ei kerro esityksen teknisestä puolesta muuta jousten täsmällisyyden, viulujen ajoittaisen haparoinnin ja puhallinkuorojen uljauden (ja itse asiassa toteaa yksityiskohtien kuvailun turhaksi), hän vuonna 1997 tekee tarkkoja huomiota crescendojen teknisten toteutuksen puutteista ja muutenkin käsittelee yksityiskohtaisemmin soitto- ja johtamisteknisiä heikkouksia. Pyhyys nousee kummassakin arviossa esille:

Yksityiskohtiakin tärkeämpää oli kuitenkin se, että Wallberg tuntui sisäistäneen Brucknerin hengen ja välittävän sen puhtaana niin kuin apostolin tuleekin. (HS: 2.11.1990)

Marek Janowskin taidot eivät riittäneet luomaan Brucknerin kahdeksannesta sinfoniasta kovin nautittavaa esitystä, ja pyhyyskin siinä hieman kärsi. (HS: 10.5.1997)

Ylitulkintaa tai ei, hänen viimeisestä arviostaan paistaa jonkinasteinen kyllästyminen hänelle niinkin tärkeän teoksen kuin Brucknerin kahdeksannen sinfonian arvioimiseen. Kun vielä vuonna 1990 yksityiskohdilla ei ole suurtakaan merkitystä, vuonna 1997 hän erittelee tarkasti ne syyt, joiden vuoksi Marek Janowskin tulkinta ei saavuta pyhyyttä. Vanhan tekstin lähes identtinen lainaaminen sekä jo kerran kirjoittamansa (HS: 30.4.1995) ohjeen toistaminen herättää vaikutelman arviosta, joka on lähinnä kooste vanhoista materiaaleista:

Yksi Musinin "kikka": vaskien crescendoa ei saa milloinkaan tehdä tasaisesti, vaan siten, että toinen ja kolmas puhaltaja tekevät crescendon myöhemmin. Vaikutus on verrattomasti pehmeämpi. (HS: 30.4.1995)

Janowski unohti sen luullakseni Ilja Musinilta periytyvän ohjeen, että vaskien crescendoja ei pidä tehdä kaikilla soittimilla tasavahvasti, vaan siten, että alemmat soittimet tekevät crescendonsa myöhemmin. Tämän tiedon avulla esimerkiksi Juri Temirkanov ja Valeri Gergijev saavat orkesterin vasket soimaan ihmeellisen pehmeästi. (HS: 10.5.1997)

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Seppo Heikinheimon kirjoitusten kärjekäs tyyli värikkäine ja monesti myös ilkeine huomautuksineen olivat omiaan herättämään niin yleisön kiinnostuksen tekstejä kohtaan kuin muusikoiden vihan tunteet Heikinheimoa vastaan. Ottaen huomioon hänen kirjoitustensa sisällön aina 1980-luvun alkupuolelta lähtien, Olli Mustoseen kohdistuvista huomioista, aina viimeisten vuosiansa jopa vihamielisiksi yltyviin kannanottoihin, on tyyliässä havaittavissa piikikkyyden lisääntymistä ja useammin ilmenevää suoraa puhuttelua kritiikin kohteelle. Heikinheimo osoitti kirjoituksensa yhä suuremmissa määrin kritiikkejä lukeville taiteilijoille ja organisaatioille, mutta julkisina kannanottoina hän muotoili tekstinsä niin raflaaviksi, että hän saattoi saada niille myös suuren yleisön huomion.

Heikinheimoa kohtaan osoitettu muusikoiden protesti vuonna 1990 oli yhtäältä perusteltu toimenpide, mutta ottamalla niin näyttävän kannan Heikinheimoa vastaan he lisäsivät häneen kohdistunutta huomiota ja siten kirjoitustensa vaikuttavuutta, mikäli sitä ylipäänsä oli sitä ennen. Heikinheimon kirjoitusten sisältö ja tyyli eivät muuttuneet oleellisesti muusikoiden julkilausuman tai Mustosen protestin jälkeen.

Aineistoni puitteissa oli mahdotonta selvittää, mistä Heikinheimon toistuvat moitteet Helsingin kaupunginorkesterin johtokuntaa kohtaan todellisuudessa oli seurausta. Oletettavissa ainakin on, että hänen 1960–1970-lukujen taitteen läheinen suhteensa orkesterin toimintaan ainakin jonkin verran vaikutti siihen, että orkesterin johtamistavat ja soittajiston edesottamukset herättivät hänessä voimakkaita kielteisiä tunteita. On myös täysin mahdollista, että vaikea ja tappiollinen intendenttivalinta vuonna 1971 tuntui hänestä edelleen epäreilulta ratkaisulta, joka nousi pintaan erityisen voimakkaasti vuonna 1989 orkesterin tehdessä uusia johtamisjärjestelyjä Okko Kamun erottua ylikapellimestarin virasta. Orkesterin johdon arvostelu ja sen liittäminen osaksi melkein kaikkea toimintaa näyttävät historian valossa revanssihakuiselta. On huomautettava, että aineiston jakaminen sisältöluokkiin ja tarkasteleminen usean vuoden artikkelit yhteen liitettyinä antaa jonkin verran vääristyneen kuvan siitä, miltä tekstien sisältö on saattanut ilmestyssään näyttää.

Yli kymmenen vuoden ajalta keräämäni aineisto Helsingin kaupunginorkesteriin kohdistuneista kirjoituksista osoittaa Heikinheimon sekä kunnioittaneen orkesteria Suomen vanhimpana sinfoniaorkesterina että halveksineen käytäntöä, jolla sitä

johdettiin vuodesta toiseen Heikinheimoa epätydyttävällä tavalla. Hän ei halunnut, että orkesteri esiintyisi arvolleen sopimattomissa paikoissa, kuten lähiöissä, kauppatorilla tai pikkukaupungeissa, tai toimisi yleisöä koskellen juonnetuilla konserteilla tai viihteellisellä ohjelmalla. Hän koki, että sinfoniaorkesterin tuli soittaa hyväksi todettua konserttimusiikkia tunnettujen taiteilijoiden esittämänä.

Yleisin peruste Heikinheimon moitteita herättäneille huomioille oli johtokunnan hänen mukaansa epäpätevä henkilöstö ja poliittisin perustein valitut päättäjät. Tyypillistä onkin, että sekä epätydyttävän että kiitosta saaneen konsertin yhteydessä Heikinheimo usein pohtii arvioissaan, miten orkesterin tulisi reagoida koettuihin tuloksiin. Esimerkiksi hän opasti arvioissaan usein, tulisiko kapellimestari kutsua uudestaan, milloin, ja kuinka pitkäksi periodiksi ja minkälaista ohjelmaa orkesterin tulisi tarjota. Koska orkesterin ja Heikinheimon yhteinen historia on merkittävässä osassa tutkimukseni kysymyksen asettelua, pohdinnat esimerkiksi taiteilijakiinnityksistä ja ohjelmistovalinnoista vaikuttavat siltä kuin tekstiä kirjoittaisi asioista vastaava työntekijä, orkesterin intendentti. Tekstien perusteella hän piti itseään pätevämpänä tehtävään kuin orkesterin senhetkistä johtoa.

Heikinheimon vaikutusmahdollisuudet orkesterin toimintaan olivat tietenkin rajalliset, sillä kriitikkona hän saattoi kommentoida konsertin onnistumista vain jälkikäteen. Muutosta hänen ajamiinsa asioihin ei tullut. Ainakin ohjelmasuunnittelun ja organisaation kohdalla hänen kannanottonsa pysyivät vailla mainittavaa muutosta koko kymmenenvuotisen tutkimusjakson aikana. Hänen näkemyksensä mukaan kaupunginorkesterin tulisi soittaa perinteikästä klassisromanttista ohjelmistoa, jonka suosio yleisön keskuudessa on jo kokeiltu. Muutenkin Heikinheimo tehosti omia näkemyksiään viittaamalla yleisön reaktioihin tai vain yleisömäärän huomioimiseen. Oletettava on, että kaupunginorkesterin päättäjät ovat huomanneet nämä asiat jo itse konsertissa, joten huomioiden esittämisen tarkoitus lienee vain herättää kritiikkien lukijoissa uskottavampi mielikuva konsertin onnistumisesta viittaamalla itsensä ulkopuolellekin.

Yleisön tarpeilla hän perusteli niin Vappumatinean ohjelmia, taiteilijakiinnityksiä kuin uudenvuoden kevyttä konserttia, jonka puutteista kirjoittaminen toistuvasti oli koko tutkimusjaksoni silmiin pistävin tekstisisältö organisaatioon kohdistuneista kritiikeistä. Jos organisaatio sai Heikinheimolta toistuvia moitteita, orkesterin suoritus-taso nousi kritiikkien perusteella 1990-luvulla selvästi, ja Leif Segerstamin aikana vuoden 1995 jälkeen orkesteri soitti pääsääntöisesti kiitoksia herättävästi.

Kriitikko Seppo Heikinheimo on edelleen, lähes 20 vuotta kuolemansa jälkeen, tunteita herättävä persoonallisuus, jonka taiteilijoihin kohdistamansa terävät moitteet sekä persoonallinen ja usein ilkeä kirjoitustapa eivät ole unohtuneet. Tämä on vasta toinen hänen kuolemansa jälkeen ilmestynyt tutkielma, mutta hänen merkityksensä koko Suomen taidemusiikin kentälle, kulttuurimedialle ja kritiikin historialle on niin kiistaton, etten usko tämän jäävän viimeiseksi.

Lähteet:

Adorno, Theodor 2002 [1970]. *Aesthetic theory*, Gretel Adorno and Rolf Thielemann, editors. Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Ruboert Hullot-Kentor. London, New York: Continuum.

Aho, Kalevi; Aho, Hanna; Lappalainen, Seija (toim.) 1991. *Erkki Salmenhaara. Löytöretkiä musiikkiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Ahonen, Erik 1993. Musiikkia pitäisi rakastaa ja muusikkojakin sietää – Huomioita Hans Kellerin kritiikin kritiikistä ja erinäisistä arkisemmista asioista. Teoksessa *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*, toim. Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 140–150.

Ahokanto, Salla 2003. *Seppo Heikinheimo ja musiikkiarvostelut Helsinki biennalessa 1981–1997*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Aschenbrenner, Karl 1982. Music criticism: Practice and Malpractice. Teoksessa *On Criticizing Music. Five Philosophical Aspects*, editor Kingsley Price. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 99–117.

Baudelaire, Charles 1981 [1846]. The Salon of 1846. Teoksessa *Charles Baudelaire: Selected writings on art and artists*, editor P.E. Charvet. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press. 47–107.

Blum, David 1993. Musiikkijournalismi ja vallanvietti. Teoksessa *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*, toim ja suom. Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 162–174.

Cantell, Timo 1993. Stradivarius ja sen myytit - musiikkikritiikin muuttuva asema kulttuurisosiologian varjossa. Teoksessa *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*, toim. Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 102–116.

Dahlhaus, Carl 1980 [1967]: *Musiikkiestetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.

Eskola, Kare 1998. Seppo Heikinheimo. Rakentaja, hajottaja vai ammattilainen? *Musiikin suunta* 3. 27–32.

Heikinheimo, Seppo 1972. *The electronic music of Karlheinz Stockhausen: studies on the esthetical and formal problems of its first phase*. Helsinki: SKS.

Heikinheimo, Seppo 1995a. 8.8.1995 päivätty kirje Helsingin yliopiston kirjastolle. Helsinki: Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma. Coll. 381.1.

Heikinheimo, Seppo 1995b. 29.5.1995 päivätty kirje Heikki A. Reenpäälle. Helsinki: Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma. Coll. 381.1.

Heikinheimo, Seppo 1996. 22.2.1996 päivätty telefax kapellimestarille. Helsinki: Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma. Coll. 381.1.

Heikkilä, Martta 2012. Johdanto: Taiteesta puheeseen. Teoksessa *Taidekriittikin perusteet*, toim. Martta Heikkilä. Helsinki: Gaudeamus. 11–54.

Heikkilä, Martta 2014. Taiteesta tekoihin. *Issue* 1. 42–47.

Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta musicologica fennica 14. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Heiniö, Mikko 1985. Aikamme intellektualismi ja sanoinkuvaamaton musiikki. *Rondo* 2. 24–25.

Heiniö, Mikko 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa 1975–1985*. Helsinki: SKS.

HKO:n toimintakertomus 1974:

http://www.hel.fi/static/tieke/digitoidut_asiakirjat/helsingin_kunnalliskertomukset/pdf/1974_02/1974_02_105.pdf. Noudettu 21.4.2014.

Journalistin ohjeet 2011. <http://www.journalistiliitto.fi/pelisaannot/journalistinohteet/>
Noudettu 7.1.2013.

Järvinen, Elina 2014. <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/mika-merkkiteos-saitallaisen-kritiikin-koyha-lapsellinen-ja-naurettava-sisalto/?shared=31051-db7d16cb-500>
Noudettu 17.2.2014.

Jokinen, Kimmo 1988. *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

Kahila, Satu 2001. *Musiikki mediapelissä: musiikkikulttuurin rakentajien näkemyksiä joukkoviestinten vallasta ja julkisuuden hallinnasta suomalaisessa musiikkijournalismissa*. Viestinnän pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Kamu, Okko 1989. 6.7.1989 päivätty kirje Seppo Heikinheimolle. Helsinki: Kansalliskirjasto, käsikirjoituskokoelma: Coll.381.1.

Kantor, Paula-Irene 1994. Musiikkiarvostelija Seppo Heikinheimon kielikuvat. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.

Klemetti, Armi; Linjama, Jouko (toim.) 1966. *Heikki Klemetti. Sata arvostelua*. Porvoo: WSOY.

Koiranen, Sirpa 1993. Musiikkiarvostelijan kielenkäyttö kulttuuriarvojen heijastajana. Teoksessa *Musiikkijournalismi; musiikin ja median kohtaamisia*, toim. Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9: 86–100.

Krogerus, Tellervo 1988. *Anna-Maria Tallgren. Tutkimus kriitikon työstä ja sen taustoista*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 8. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Kurkela Kari 1984. Musiikki sanoin ilmaiseuttoman ilmaisijana. *Musiikki* 2. 69–91

Kylmälä, Tuomo; Karemo, Tuomo 2014. *Kultakuume. En tahdo enää elää*. Radio-ohjelma. Esitetty Yle Radio 1:ssä 13.3.2014 klo 15.55.

Lehtonen, Tiina-Maija 1982. Suomella on ansaitsemansa tasoinen musiikkikritiikki. *Synkooppi op.9*. 14–16.

Lindgren, Minna 1991. Ei kenenkään palvelijat. *Concerto 2.*: 2–4

Lindgren, Minna 2012. Päivän kriisi.

http://yle.fi/radio1/kulttuuri/kultakuume/kolumnit/paivan_kriisi_35364.html

Noudettu 7.1.2013

Länsiö, Jaani 2011. Pianon voimamies tyrmäsi soitollaan.

<http://www.amfion.fi/konsertit/arviot/pianoespoo-2011-denis-matsujev/>

Noudettu 8.1.2013.

Länsiö, Jaani 2012. Fazil Sayn pianoshow hämmästytti.

<http://www.amfion.fi/konsertit/arviot/turun-musiikkijuhlat-fazil-say-piano/> Noudettu

8.1.2013.

Mantere, Markus 2008. Musiikin medioituminen. Teoksessa *Johdatus musiikkifilosofi-
aan*. Toim. Erkki Huovinen ja Jarmo Kuitunen. Tampere: Vastapaino. 131–176.

Marvia, Einari; Vainio, Martti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

Mustonen, Olli 1983. 2.1.1983 päivätty kirje Seppo Heikinheimolle. Helsinki: Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma. Coll. 381.1.

Mäkelä, Juho 2013. Ankkalinnan yliopiston ensimmäinen tohtori.
<http://www.aviisi.fi/artikkeli/?num=04/2013&id=91e43f2>.
Noudettu 1.4.2014.

Nummi, Lassi; Nummi, Petri (toim.) 1982. *Seppo Nummi. Laulujen keskeltä*. Helsinki: Otava.

Onninen, Oskari 2013. Keskelle maalitaulua. <http://www.rumba.fi/arviot/cheek-kielisi-toimittajalta-paasyn-tiedotustilaisuuteen-oliko-talla-levyarviolla-osuutta-asiaan/>
Noudettu 1.4.2014.

Orma, Jukka 2012. Kritiikistä. *Muusikko* 11. 20.

Parmet, Simon 1962. *Sävelestä sanaan*. Suom. Clara Snellman-Borenien. Porvoo, Helsinki: WSOY

Pietarinen, Juhani 1993. Musiikkijournalismin etiikka – hyveitä ja vastuita. Teoksessa *Musiikkijournalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Toim. Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. 152–161.

Rantamäki-Moilanen, Hannele 1979. *Suomalaisten sävelteosten arvostelu päivälehdissä 1972–1976*. Musiikkitieteen pro gradu -tutielman. Helsingin yliopisto.

Reenpää, Heikki A. 1995. 23.5.1995 päivätty kirje Seppo Heikinheimolle. Helsinki: Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma. Coll. 381.1.

Rodda, Dr. Richard E. 2014. [ohjelmateksti Allentown Symphony Orchestran konsertteihin]

<http://www.allentownsymphony.org/BuyTickets/AllentownSymphony20132014/AprBeethovenEmperorConcerto.aspx>

Noudettu 2.3.2014.

Rosen, Charles 1981. Influence: Plagiarism and Inspiration. Teoksessa *On Criticizing Music: Five Philosophical Aspects*, editor Kingsley Price. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 16–37.

Sarjala, Jukka 1990. *Kritiikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1918–1939*. Musiikkitieteen lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto.

Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C numero 100. Turku: Turun yliopisto.

Sirén, Vesa: 2010: *Suomalaiset kapellimestarit*. Helsinki: Otava.

Stefani, Gino 1985. *Musiikillinen kompetenssi: Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*. Suom. Heikki Nylund. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen tutkimuksia ja raportteja, Sarja A numero 3. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto

Soinne, Paavo 1982. Musiikin estetiikasta ja makukäsitteestä 1700-luvulla. *Musiikki* 1: 1–25.

Särkiö, Auli 2012. Onko musiikkikritiikillä tulevaisuutta? *Rondo* 11: 36–39.

Tarasti, Eero 2003. *Musiikin todellisuudet: Säveltaiteen ensyklopedia*. Helsinki: Yliopistopaino.

Tarkka, Pekka 1997: Seppo Heikinheimon muistokirjoitus.

<http://www.hs.fi/muistot/a1364359045431>

Noudettu 20.4.2014.

Tiihonen, Erkki 1994. [TV-dokumentti] *Seppo Heikinheimo. Outo ratsastaja.*

http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/musiikkikriitikko_seppo_heikinheimon_sanansaila_is_ki_valilla_kipeasti_100788.html#media=100783

Noudettu 15.2.2014

Tukiainen, Riitta-Liisa 1976. *Eduard Hanslickin musiikkikritiikkien periaatteista.* Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Walker, Alan 1966. *An anatomy of Musical Criticism.* London: Barrie and Lockriff.

Sanomalehdet:

Lyhenteet

IS = Ilta-Sanomat

IL = Iltalehti

HS = Helsingin Sanomat

Seppo Heikinheimo, HS:

1967: 4.2. Rutiinikonsertti. S. 14.

1968: 4.2. Kaupunginorkesteri sumun uhrina. S.16.

1968: 12.2. Sairaus koettelee menestyvää kaupunginorkesteria Amerikassa. S. 11.

1968: 19.2. Kohtalaiset arvostelut kaupunginorkesterille. S. 10.

1968: 20.2. Kaupunginorkesteri jätti itärannikon. S. 14.

1968: 22.3. Kaupunginorkesteri Los Angelesissa - soittajat levänneitä ja pirteitä. S. 18.

1968: 31.3. Kaupunginorkesterille uusi kutsu - arvostelumenestys loppuun asti. S. 24.

1968: 14.8. Kesäkonsertti. S. 12.

1969: 30.9. Fanfaarit raikuvat Okko Kamun kunniaksi. S. 17.

1969: 8.11. Vili Pullisella 300 konserttia takanaan. S. 14.

1969: 18.11. Theresia-messu. S. 18.

1971: 11.12. Suuri yleisö ensi kertaa Finlandia-talossa.

1972: 18.3. Säveltäjäapurahat vielä kerran. S. 17.

1974: 27.4. Suomen päivä Linzin juhlissa. S. 24.

1979: 6.10. ”Nuori pianistilöytö” on myös säveltäjä. S. 19.

1979: 11.11. Maj Lind -kilvassa tosi korkea taso. S. 35.

1982: 17.11. Jännitys lisääntyi Maj Lind -kilvassa. S. 20.

1982: 21.11. Maj Lind osoittautui jälleen hyväksi seulaksi. S.18.

1984: 1.7. Flyygelioppitunti S. 15.

1984: 6.7. Olli Mustonen huipensi kesän. S. 17.

1984: 11.11. Musiikkikierros. S. 17.

1985: 5.6. Kullervo puski päänsä seinään. S. 21.

1985: 22.5. Musiikkikierros. S. 29.

1985: 7.6. Dortmund suitsutti kiitosta kulttuurillemme S. 24.

1985: 11.9. Olli Mustonen on kiireinen nuorimies S.23.
 1985: 13.9. Mitä Klamilta ja Mustoselta puuttuu? S. 27.
 1985: 25.9. Amatöörisoittoa ammattimaisesti. S. 22.
 1986: 17.4. Daily Telegraph huomasi Olli Mustosen. S. 26.
 1986: 6.11. Musiikkikierros S. 29.
 1987: 17.1. Kaupunginorkesteri aloitti vaisusti. S. 23.
 1987: 12.2. Mozart on vaikeaa. S. 23.
 1987: 7.3. Pumpulisointien mestari. S. 33.
 1987: 20.3. Kuka välittää Straussin tempoista S. 29.
 1987: 2.9. Oliko ”nuorisokonsertti” hyvä idea? S. 22.
 1987: 19.9. Konsertto yksikäsiteliseksi. S. 30.
 1987: 3.10. Säveltäjälähjakkouden ääripoleja. S. 33.
 1987: 11.10. Viulun kaikki vivahteet. S. A 25.
 1987: 23.10. Prokofjevin elämäntyön kaksi ääripilaria. S. 27.
 1987: 23.10. Musiikkikierros. S. 27.
 1987: 31.10. Szymanowski valopilkuna. S. A 37.
 1987: 10.11. Kuka johtaa kaupunginorkesteria. S. 23.
 1987: 28.11. Kaupunginorkesteri tienhaarassa. S. 33.
 1987: 18.12. Sinfoniakonsertti vasemmalla kädellä. S. 36.
 1987: 31.12. Missä ovat orkesterit? S. 19.
 1988: 11.1. Rutiinisävellyksiä mallikelpoisesti. S. 21.
 1988: 15.1. Kaupunginorkesteri pulassa. S. 28.
 1988: 27.2. Pianonsoiton lisensiaatti. S. 24.
 1988: 29.4. Jan Krenz sai aikaan ihmeitä. S. 22.
 1988: 27.8. Järeä avaus: Shostakovitshia erinomaisesti. S. 29.
 1988: 6.9. Ääni-ilmiö Jumalan armosta. S. 17.
 1988: 23.10. Parhaat suomalaiset kapellimestarit työskentelevät ulkomailla. S. A 16.
 1988: 27.10. Vaikea kentänvaihto. S. 28.
 1988: 29.11. Olli Rahnasto vai Olli Mustonen? S. 17.
 1989: 9.1. Laatu maksaa. S. 23.
 1989: 18.3. Sisäistä tyhjyyttä. S. 34.
 1989: 29.4. Jan Krenz sai aikaan ihmeitä. S. 22.
 1989: 3.5. Hyvä ohjelma, vetelä johtaja. S. 33.
 1989: 6.5. Unkarilainen ilta jäi rutiinin asteelle. S. 28.
 1989: 9.5. Nuorten taitureiden loistava duo. S. 27.
 1989: 27.5. Ottopoika Romaniasta. S. 27.
 1989: 22.7. Musiikkimme vetäjät vaihtuvat. S. 21,
 1989: 20.8. Huonoja konserttipaikkoja. A 22.
 1989: 8.9. Keinutuolista karannut kapellimestari. S. 28.
 1989: 22.9. Sergiu Comissiona pikakäynnillä. S. 23.
 1989: 1.10. Krenzin hieno hyvästijättö. S. A 22.
 1989: 4.10. Nimen puute oli vahinko. S. 26.
 1989: 6.10. Kahta lajia ranskalaisuutta. S. 25.
 1989: 28.10. Hätätilakonsertti. S. 36.
 1989: 11.11. Säveltäjien aaltoliikettä. S. 39.
 1989: 23.11. Konsertti meni levytyksen harjoitteluksi. S. B 8.
 1989: 25.11. Törahähdys, odottelua, yleistä sähläystä. S. B 1.
 1989: 14.12. Upeaa Haydnia. S. B 15.
 1989: 23.12. HKO on ”sylkykuppi”. S. B 3.
 1989: 28.12. Turha matka. S. B 5.
 1990: 27.2. Kullervo ei vain sytyttänyt. S. B7.
 1990: 27.9. Mendelssohnia huonosti. S. B 9.
 1990: 13.4. Odotukset virittivät. B 5.

1990: 23.5. Pianistisensaatio nyt Helsingissä. B 12.
 1990: 19.8. Tupla-annos Schubertia. S. A 18.
 1990: 5.9. Pitkä preludi vaihtui tositoimiin. S. B 7.
 1990: 13.10. Huipulla on ahdasta. S. B 2.
 1990: 30.11. Comissionalle palkankorotus! S. B 12.
 1990: 12.12. (Sibelius-viulukilvan arvio) S. B 11
 1990: 13.12. (Sibelius-viulukilvan arvio)
 1991: 2.1. Kaupunginorkesterin iloinen yllätys. S. B 9.
 1991: 2.2. Mozart kuin myrkkylöntti. S. B 5.
 1991: 8.2. Syöksykierre oikein. S. B 10.
 1991: 8.3. Hillittyä meininkiä. S. B 9.
 1991: 2.3. Venäläistä ikävästi. S.B 4.
 1991: 16.3. Liian pitkä sointikaramelli. S. B 2.
 1991: 17.3. Orkestereilla etsikkoaika. S. A 23.
 1991: 6.4. Konsertto nostaa kylmän hien pintaan. S. B 5.
 1991: 9.2. Mozartia sikamaisesti. S. B 2.
 1991: 9.5. Haitarillako tohtoriksi? S. B 8.
 1991: 11.5. Mönkään meni. S. B 7.
 1991: 17.5. Jorge Mester äkkiä takaisin. S. B 6.
 1991: 31.5. HKO:n sinfoniakonsertin arvio. S. B. 10.
 1991: 16.8. HKO:ta torihinnoilla. S. B 7.
 1991: 29.8. Musiikin loputon tyhjäkäynti. S. B 6.
 1991: 28.9. Tunnekuohua ja paperimusiikkia. S. B 2.
 1991: 12.10. Orkesteri ei noussut vielä siivilleen. S. B 2.
 1991: 28.10. Kaupunginorkesteri etsi uutta yleisöä. S. B 10.
 1991: 22.11. Itku lyhyestä ilosta. S. B 12.
 1991: 28.11. Ralf Gothónin suursensaatio. S. B 8.
 1992: 15.2. 47 minuuttia ja 40 sekuntia sulaa nautintoa. S. B 4.
 1992: 11.4. Oopperaorkesteri on sanottava irti! S. B 4.
 1992: 9.5. Comissiona ja HKO vedossa. S. B 4.
 1992: 18.8. Oopperaorkesteri pelastaa! S. B 6.
 1992: 23.8. Hakuammuntaa Baltiaan ja Turkuun. S. B 3.
 1992: 31.10. Rautavaaran Vincentiana on huono ja banaali teos. S. B 3.
 1992: 21.11. Kaupunginorkesteri on kallista luksusta. S. C 2.
 1992: 20.12. Brahmsia tarpoen. S. B 5.
 1993: 30.1. Akustiikkalevyt antoivat uutta ääntä.
 1993: 19.1. Olli Mustonen ihastuttaa ja vihastuttaa maailmalla. S. C 7.
 1993: 23.1. Puolivalmis sinfoniakonsertti S. C 4.
 1993: 6.3. Penkin alle meni. S. C 2.
 1993: 5.4. Esa-Pekka Salosen tyylikäs rieha. S. C 4.
 1993: 18.4. Grieg on pikkumestari. B 4.
 1993: 3.5. Pilattu vappumatinea. S. C 9.
 1993: 8.5. Tässä on poweria! S. C 3.
 1993: 12.5. Sprintteristä ei ole pikkumestariksi. S. C 3.
 1993: 21.5. Klassikot elävät, nuoriso tulkitsee. S. C 3.
 1993: 29.5. Oppitunti Beethovenin lyyrisyydestä. S. C 2.
 1993: 26.8. Tylsyyden ylistys. S. C 3.
 1993: 16.10. Kaupunginorkesterin johtajakriisi on tikittävä aikapommi. S. B 15.
 1993: 13.11. Vanhassa vara oli parempi. S. C 4.
 1993: 19.11. Murheiden konsertti. S. C 6.
 1993: 11.12. Kaupunginorkesteri nousi alhosta. S. C 5.
 1994: 5.3. Frank Shipway yllätti myönteisesti. S. C 4.
 1994: 13.2. Lupaavaa jälkikasvua. S. B 5.

1994: 1.9. Helsingin kaupunginorkesteri vielä ilman johtajaa. S. C 6.
1995: 13.1. Musiikin mammuttitautia. S. C 6.
1995: 6.2. HKO kalasti viihdepuolella. S. C 6.
1995: 4.3. Turhaa ja nerokasta. S. C 4.
1995: 11.3. Tasapaksua sävelpiiperrystä. S. C 4.
1995: 30.4. Venäläistä juhlaa. B 7.
1995: 18.3. HKO:n luppoviikko. S. C 5.
1995: 31.3. Hyviä ja huonoja yhdistelmiä. S. C 8.
1995: 7.4. Kiina ei pärjää Venäjälle. S. C 8.
1995: 30.4. Venäläistä juhlaa. S. B 7.
1995: 6.5. Soitto ei syttynyt. S. C 5.
1995: 13.5. Hurmion laulu. S. C 4.
1995: 25.5. Wieniläistä väkinäisesti. S. C 8.
1995: 29.8. Yleisö liikkeelle uusilla ideoilla. S. B 1.
1995: 9.11. HKO vie pöllöjä Ateenaan. S. C 8.
1995: 29.11. Uuden oopperaoppaan huonot odotushorisontit. S. C 6.
1996: 27.1. HKO:lla täpötäysi Sali. S. C 2.
1996: 2.2. Soivaa purkkiruokaa. S. C 6.
1996: 29.3. Debussy kuin peltiämpäri. S. C 6.
1996: 20.4. Kaupunginorkesterin konserttiarvio S. C 2.
1996: 26.4. Kaivattu kotiinpaluu. S. C 10.
1996: 14.9. Miksi HKO konsertoi Japanin syrjäkyllissä? S. C 3.
1996: 14.9. Loppusilaus matkan Sibelius-ohjelmistolle. S. C 3.
1996: 21.9. Sibeliusta samasta muotista. S. C 2.
1996: 26.10. Nykysäveltäjä ja säveltäjänero. S. C 4.
1996: 13.11. Kilvan panokset kovenivat. S. C 10.
1996: 30.11. Segerstam säästöliekillä, Finlandia-talo juhlatuulella.
1997: 8.1. HKO:n pyhätössä kantayleisöä riitti. S. B 12.
1997: 24.1. Kaksi nuorta leijonaa. S. C 6.
1997: 9.2. Kummitteliko Skrjabin. S. B 5.
1997: 14.2. Wallbergilta puuttui soinnin lumo. S. C 12.
1997: 22.2. Epäonnekas konsertti. S. C 2.
1997: 3.3. Kaupunginorkesterin johto sai uutta verta. S. C 8.
1997: 21.3. Korvikekonsertti kulttuuritalossa. S. C 9.
1997: 23.3. RSO epäonnisena. S. B 4.
1997: 27.3. Haitarilla tohtoriksi. S. C 7.
1997: 25.4. Haitarilla tohtoriksi II. S. C 8.
1997: 3.5. Palasivatko hyvät ajat vihdoinkin Helsinkiin? S. C 12.
1997: 10.5. Bruckneria puolinaisesti. S. C 4.

Heikinheimo IS:

1992: 9.2. Ota muutamia laulutunteja! S. A 5.
1992: 14.3. Bernheimer ei ole pahansuopa. S. A 3.
1994: 25.7. Lindblom lakaiskoon ensin oman ovensa edestä. S. A 4.

Muut:

Ahokas, Tarja IS: 4.9.1990. Heikinheimo ei hätkähdä muusikkojen arvosteluja. S. 24–25.
Ahonen, Helena HS: 10.11.1987. Kuka johtaa kaupunginorkesteria. S. 23.

Anonyymi HS: 3.10.1970. Kolme vaihdosta musiikkiviroissa. S. 16.

Anonyymi HS: 11.2.1971. Vain kolme hakijaa intendentin virkaan. S. 13.

Anonyymi HS: 11.5.1971. Intendentin valinta siirtyi vielä. S. 13.

Anonyymi HS: 2.6.1971. Intendentiksi Jyrkiäinen. S. 15.

Anonyymi HS: 3.1.1989. Sergiu Comissiona tulossa kaupunginorkesterin johtoon. S. 16.

Anonyymi IS: 4.1.1989. Comissiona saa 664.000 markkaa 12 viikon työstä. S. 11.

Anonyymi HS: 4.9.1990. Maan musiikkiväki teki julkilausuman sananvapautensa puolesta. S. B 8.

Anonyymi IL: 4.9.1990. Taiteilija-adressi lyttäsikin musiikkikriitikko Seppo Heikinheimon. S. 5.

Anonyymi HS: 11.9.1991. Mustonen debytoi kapellimestarina Lahdessa. S. B 7.

Anonyymi IS: 2.4.1992. Toni aprillattiin laulajaksi. S. A 7.

Bacon Henry HS: 21.12.1995. Oikeita käsitteitä eikä siansaksaa. S. C 11.

”Bodil Saren” IS: 12.3.1992). Seppo Heikinheimo ärsyttävänä. S. A 2.

Hellman, Heikki HS: 3.5.1991. Mistä kirjassa on kysymys? S. B 8.

Ilaskivi, Raimo HS: 11.1.1989. Muualla yleisö joutuu itse maksamaan ”eliittikonserttinsa”. S. 19.

Jyrkiäinen, Reijo: HS: 11.9.1989. HKO ei valinnut. S. 21.

Jyrkiäinen, Reijo; Ahonen, Helena HS: 23.9.1989. Comissiona ei tullut yllättäen. S. 31.

Kallioinen, Ossi IS: 30.6.1987. Titteliluettelo miestä myöten. S. 26.

Kallioinen, Ossi IS: 9.5.1992. Valtakunnankriitikko Heikinheimo kiukustui naissoittajien värikkäistä vaatteista. S. B 14.

Kankare-Loikkanen, Marianna HS: 4.10.1987. Nimen puute oli vahinko. S. 26.

Karhumäki, Heli IS: 26.6.1992. Osaako tiukkapipo nauraa itselleen? S. B 10.

Kauko, Olavi HS: 4.5.1986. Pianistiemme vapain ja nopein. S. 18.

Kuusisto, Ilkka HS: 7.2.1991. Kaupunginorkesterin räjäyttämisestä. B 8.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 3.10.1979. Nuori pianistilöytö. S. 19.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 8.10.1979. Suuri solistiparaati. S. 16.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 1.5.1987. Nuori ja vallaton. S. 26.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 2.9.1989. Huoletonta traagisuutta. S. 33.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 10.9.1990. Planeetat oikeilla radoillaan. S. B 5.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 17.2.1991. HKO hallitsee Sibeliuksensa. S. A. 16.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 25.5.1991. Holtitonta menoa. S. B 5.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 20.2.1992. Liekehtivä Kullervo on suomalainen jumalten tuho. S. B 6.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 4.3.1992. ”Omituinen kulttuuritemppu”. S. B 9.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 17.10.1992. Kankaita, himoa ja mustasukkaisuutta. S. B 5.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 2.12.1993. Kullervo palasi kotiin. Konosen mersusta oikeusasiamiehelle. S. A 9.

Lampila, Hannu-Ilari HS: 1.12.2012. Melkein hyppäsin riemusta kattoon. S. C 2.

”Lappilainen” IS: 11.3.1992. Eläköötä Sepolle! S. A 2.

Murto-mäki, Veijo HS: 7.4.1990. Tervetuloa, Comissiona! S. B 5.

Murto-mäki, Veijo HS: 18.9.1990. Kaupunginorkesteri kaidalla tiellä. B 3.

Nikulainen, Kalevi IS: 5.3.1992. ”Kullervon lyttäminen oli roistomainen teko”. S. A 21.

Nupponen, Sakari IS: 14.9.1995. Heikinheimo kanteli Konosen Mersusta oikeusasiamiehelle S. A 9.

Oramo, Ilkka HS: 14.1.1969. Orkesterimme maailmalla. S. 14.

Parikka, Raija IL: 4.9.1990. Onko Heikinheimo Sepe-susi vai Erkon partacollie? S. 16–17.

Putkonen, Marko IS: 14.3. Putkonen Kullervo-oopperasta. S. A 2.

Rinne, Matti IS: 5.10.1990. Heikineimo selvisi hengissä. S. 23.

Rinne, Matti IS: 13.3.1992. Pahansuopuus ammattina? S. A 30.

Rinne Matti: IS: 21.5.1992. Heikinheimo ärsytti Arkadia-seuran puolustamaan harrastajaoopperaa S. A28.

”VP Turust” IS: 10.3.1992. Heikinheimo aivan oikeassa. S. A 2.

Sirén, Vesa HS: 30.8.1996. Boikotin päätös. S. C 6.

Tikka, Juha-Pekka IS: 4.5.1994: ”Mersu pois Postipankin pääjohtajalta”. S. A 9.