



UNIVERSITY OF HELSINKI

<https://helda.helsinki.fi>

Uuno Klamin Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla) : kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli

Tyrväinen, Helena

**[toimituskunta Tuomas Eerola, Riina Ikonen (toim.siht.), Marko Myllyaho,
Markku Pöyhönen, Pentti Savolainen, Petri Toiviainen]**

2006

<http://hdl.handle.net/10138/317680>

Tyrväinen, H 2006, Uuno Klamin Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla) : kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli. julkaisussa T E R I (Toimittaja), Musica viva! : Matti Vainion juhlaKirja = Festschrift for Matti Vainio. Minerva, Helsinki ; Jyväskylä, Sivut 223-261.

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository. <https://helda.helsinki.fi>
This is an electronic reprint of the original article.
This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.
Please cite the original version.

Tyrväinen, Helena 2006, Uno Klamin *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* — Kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli [Uno Klami's *Pictures from Country Life (Outdoor Festival): pictorialism, identity and orchestral style*]. Teoksessa *Musica viva! Matti Vainion juhla-kirja. Festschrift for Matti Vainio*. Toim. Tuomas Eerola, Riina Ikonen, Marko Myllyaho, Markku Pöyhönen, Pentti Savolainen, Petri Toiviainen. Helsinki: Minerva Kustannus Oy. S. 223–261.

Uno Klamin *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*: kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli

Helena Tyrväinen

On katsottu, että 1930-luku merkitsi Suomen musiikkielämässä konservatiivisuuden, sulkeutumisen ja kansallisten arvojen voimistumisen aikaa. Suomi sai tuolloin kamppailla lamaa vastaan ja parlamentaarisen järjestelmänsä puolesta kansallismielisiä ääriaineksia vaivoivien kontrolloiden. Tällaiseen Suomeen säveltäjä Uno Klami (1900–1961) asettui kotimaisten opintojen (1915–1924) ja kahden ulkomaanoleskelun jälkeen (Pariisi 1924–1925, Wien 1928–1929). Alkoi hänen varsinainen ammatillinen toimintansa ja integroitumisensa suomalaiseen musiikkielämään. Klamin teosluetteluun 1930-luvun alussa ilmestynyt lajimääre 'kuva', käytännössä monikollisesti 'kuvia', kertoo hänen uudesta kiinnostuksestaan musiikillisen representaation mahdollisuuksiin. Vuonna 1932 valmistuivat orkesterisarjat *Merikuvia* ja *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*. Klami on myös viitannut *Kalevala-sarjan* ensimmäiseen, kantaesityksensä 1933 saaneeseen versioon nimellä ”Koreografisia kuvia Kalevalasta”.¹

Klamin suomalaisten edeltäjien ja aikalaisten, etenkin hänen sävellyksenopettajansa Erkki Melartinin (1875–1937) tuotannossa 'kuva' tai 'kuvia' oli suosittu pianominiatyrien lajimääre. Kappaleet olivat Schumannin ”Lapsikuvien” (*Kinderszenen*) hengessä usein lapsiaiheisia tai lasten opeteltaviksi tarkoitettuja.² Harvalukuisempien kuviksi nimettyjen orkesteriteosten joukosta omana

¹ Tunnetussa, mutta osin epäluotettavassa kirjoituksessaan ”Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheita” vuodelta 1957 Klami kirjoittaa *Kalevala-sarjan* ensi version 1933 tapahtuneesta kantaesityksestä: ”Tämän neljä osaa käsittävän sarjan joka ohjelmassa kävi nimellä Koreografisia Kuvia Kalevalasta, Georg Schnéevoigt johti seuraavana vuonna [avausosan Maan synty 1932 tapahtuneen kantaesityksen jälkeen] eräässä sinfoniakonsertissa” (Klami 1973, 46). Ilmeisesti Klami ei muistanut asiaa täsmällisesti. Konsertin ennakoilmoittelussa teosotsikkona oli ”Kalevala-sarja”, ja arvosteluissa esiintyivät ainakin nimitykset ”Kalevala-sarja”, ”Kuvaelmia Kalevalasta” ja ”Kalevala” (ks. esim. *Uusi Suomi* 1. ja 2.12. ja *Helsingin Sanomat* 2.12. 1933).

² Kuva-aiheisia suomalaisia pianosävellyksiä ovat mm. Ilmari Krohn: *Varjokuvia lasten elämästä* (1888); Erkki Melartin: *Kuvia*, 12 pientä pianokappaletta, Syyskuva (sävellyksessä *Kuusi pianokappaletta*), Iltakuva (sävellyksessä *Lyyrillisiä pikkukappaleita*), *Noli me tangere (Stämmingsbilder)*, *Pienoiskuvia I–III*, *Varjokuvia I–II* (jälkimmäisessä Iltakuva Karjalasta), *Lapsikuva* (sävellyksessä *Ääniä hämähärydestä*); Selim Palmgren: *Ländliches Bild* (sävellyksessä *Finnische Lyrik 1906–1908*); Toivo Kuula: *Satukuvia 1–3* (1912); Leevi Madetoja: *Pienoiskuvia pianolle* (1914); Ilmari Hannikainen: *Kuvia lasten elämästä* (1922), Debussyn varjokuva (sävellyksessä *Viisi pianokappaletta*, 1921); Sulho Ranta: *Aamusta iltaan, kuvia lasten maailmasta* (1927, myös orkesterille 1928); *Kesäisiä kuvia*, sarja pieniä pianosävellyksiä lapsille (1940), *Lapsikuvia III: Sadun nuottikirja (Kuvakirjan lehtiä)*, 1942). — Lauluäänelle sävellettyjä ovat Leevi Madetojan duetto *Iltakuva* (1919, L. Onerva) sekä kuorolle kirjoitetut Selim Palmgrenin *Merikuva* (Larin-Kyösti), Toivo Kuulan *Kesäkuva* (1914, E. Eerola) ja Sulho Rannan *Iltakuva* (1924, L. Onerva).

kategorianaan erottuvat sävellykset, jotka haluavat olla kuvia Suomesta tai sen alueista.³ On paikallaan pohtia, haluavatko Klamin kuvat olla sitä. Voidaan myös hieman toisin kysyä, onko tässä tutkielmassa tarkasteltava teos vastaus hänen edellä nopeasti luonnostellun uuden elämäntilanteensa asettamiin vaatimuksiin, jotka Leevi Madetoja muotoili omalla tavallaan 1931 Klamin toisen sävellyskonsertin kriittikkona:

[H]änen koko sanonnassaan ja myöskin orkesterin käsittelyssä – – on soitinväriin ja melodian yhdistelmä toteutettuna kutakuinkin samassa hengessä kuin Ravelilla. Semmoiset opukset kuin ”Tunnelma mereltä” [3 Bf] ja ”Wieniläisvalssi” [*Opfernredoute*] johdattavat sitäpaitsi muutenkin mainitun ranskalaisen säveltäjän mieleen. Eikä ainoastaan hänet vaan yleensä sen ranskalaisvenäläisen koulun, jonka aikaansaannokset ovat sävelkielellisessä suhteessa niin paljon jälkisatoa herättäneet. Ja mitä Klamin musiikkiin tulee, olemme juuri tuossa mielessä herkässä kohdassa: meidän on vaikea nähdä hänen kasvojansa. Orkesterisäveltäjän virtuosinäytteenä olisi Klamin ohjelma varmasti missä tahansa ulkomaillaakin herättänyt huomiota, mutta hänen taiteilijahahmostaan luulisimme kansainvälisenkin yleisön jääneen ymmälle. Hän on yleiseurooppalainen, imenyt Europan itseensä tahtoisin sanoa, mutta hänen taiteelleen olisi kenties ollut eduksi, jos jokin pieni nurkka suomalaista maankamaraakin olisi tullut mukaan. Arkaisoitu taide ei voi pysyä elinvoimaisena, jos sen tukikohtat ovat niin kaukana. Ne täytyy istuttaa lähemmäs itseään. Sielulliselta kannalta katsoen näyttää tässä Klamilta olevan uusi kehitysvaihe edessään, ja me toivomme hänen sen onnellisesti läpäisevän. (Madetoja 1931.)

Sivistyneen ja Eurooppaa nähneen, joskin yllä lainatussa arvostelussa hämäärään muotoiluun syyllistyneen Madetojan ajatuksena ei tietenkään voinut olla suomalaisen ja eurooppalaisen taidemusiikin ymmärtäminen toistensa vastakohtiksi — sehän olisi sekä historiallisesti että suomalaisten aikalaissäveltäjien kokemuspöörin kannalta itsestään selvästi virheellistä.⁴ Kiinnostavasti kirjoittaja ei lainkaan erittele Klamin suhdetta eurooppalaiseen modernismiin, ja arvoitukseksi toisaalta jää, mitä hän tarkoittaa puhuessaan ”arkaisoidusta taiteesta”, voidaanhan Klamin konserttiohjelman sävellyksistä vain *Tsheremissiläinen fantasia* haluttaessa tulkita sävyiltään muinaisaikaiseksi.⁵ Sitävastoin piirre, josta Madetoja nimenomaan varoittaa Klamia, on yleiseurooppalaisuus — siis eräänlainen taiteen kosmopoliittisuus —, mitä ominaisuutta kirjoittaja näyttää pitävän ”ranskalaisvenäläiselle koululle” luonteenomaisena. Arviosta, että kuulijan on Klamin musiikissa ”vaikea nähdä hänen kasvojansa”, on pääteltävissä kirjoittajan omaksuneen

³ Kuva-aiheisia suomalaisia orkesterisävellyksiä ovat mm. Jean Sibelius: *Historiallisia kuvia* (oik. *Scènes historiques*) I (1899/1911) ja II (1912); Erkki Melartin: *Karjalaisia kuvia*; Selim Palmgren: *Vuodenajat* (*Kuvia Suomesta*) (1908); Sulho Ranta: *Kainuun kuvia* (1933); Väinö Raitio: *Kesäkuvia Hämeestä* (1935); Leevi Madetoja: *Maalaiskuvia* (1936, sarja musiikista elokuvaan *Taistelu Heikkilän talosta*); Erkki Melartin: *Unikuva* (*Traumgesicht*) (1910); Sulho Ranta: *Vuoden vierissä* (*Lapsikuvia II*) (1933, myös pianolle).

⁴ Monet kirjoittajat ovat pohtineet Madetojan arvostelun tarkoituspöörää. Jukka Sarjala (1991, 52) kirjoittaa rohkeasti yleistäen: ”Leevi Madetojan kritiikki Klamin sävellyskonsertista joulukuussa 1931 pyrki tekemään tietäväksi, että jos säveltäjä halusi olla originelli, hänen oli oltava kansallinen ja jos hän halusi olla kansallisesti merkittävä, hänen tuli olla originelli.” Sarjala on varmasti oikeassa huomauttaessaan, että kosmopoliittisuudessa nähtiin tyylillisen eklektismin vaara. Heinö (1985b, 179) huomauttaa: ”Se mitä kriitikot lähinnä jäivät kaipaamaan, ei ollut kansallisempi vaan persoonallisempi ilme.”

⁵ Olavi Ingman (1931) sävellyskonsertin arvostelijana *Suomenmaa*-lehdessä 15.12. katsoi Klamin tässä teoksessaan onnistuneesti eläytyneen ”primitiiviseen kansanpsykeen”. Konsertissa esitettiin mainittujen teosten lisäksi *Symphonie enfantine*.

romantiikasta juontuvan käsityksen musiikista yksilöllisenä ilmaisuna, mihin ajattelutapaan originaalisuuden ja orgaanisen teoksen kategoriat läheisesti liittyivät (esim. Samson 2001). Hän oli 1925 kuvannut Ravelia samasta lähtökohdasta jonkinlaiseksi konstruktivistiksi: ”säveltäjä-insinööriksi” ja ”kemistiksi”, joka ei musiikissaan paljastanut ”säveltäjän sisäistä elämää”⁶. Mutta mikäli hänen tarkoituksenaan oli yksinkertaisesti kannustaa Klamia persoonallisempaan ilmaisuun, hänen hahmottamansa kaukana-lähellä-akseli ja sen yhdistäminen ”suomalaiseen maankamaraan” oli ajatuksena problemaattinen. Se Suomen kaakkoinen nurkka, jolla Klami oli syntynyt ja kasvanut ja joka oli myöhemminkin häntä henkisesti ja konkreettisesti lähellä, sopi huonosti minkään essentiaalisen suomalaisuuden symboliksi, kuten alempana tullaan osoittamaan.

Suomalaisen kulttuuri-ilmaston muutosta 1930-luvulle tultaessa ei voida ymmärtää äkilliseksi tai totaaliseksi. Pietarista vallankumouksen yhteydessä saapunut Ernest Pingoud arvioi ”maisemallisuuden eli kuvailevuuden” kansalliselle taiteelle ja myös musiikille tunnusomaiseksi, kun hän *Ultra*-lehdessä 1922 suomi uuden kotimaansa säveltaidetta sen kehityksen viipymisestä yhä kansallisten arvojen alaisuudessa (Pingoud 1922).⁷ Kirjallisuudessa suurkaupunkikuvaus raivasi tilaa maalaisromantiikalta keulakuvanaan Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* (1929). Mutta 1920-luvun valkoisessa Suomessa persoonallisuuden ja taiteilijan itsenäisen taidenäkemyksen vaatimus yhdistyi usein korostukseen, että omaleimainen kansallinen taide oli itsenäiselle valtiolle tärkeää. Ajattelutavan kannalta modernien kansainvälisten taidevirtausten pinnalliseksi koettu jäljittely oli epätoivottavaa, vanhojen eurooppalaisten mestareiden tutkiminen taas ei. Ajan vaikutusvaltaisimmaksi suomalaiseksi kuvataidearvostelijaksi mainittu Onni Okkonen arvioi 1927, että taidetta kannattaa tukea ja edistää juuri kansallista itsenäisyyttä silmälläpitäen (Okkonen 1927). Oman maan luonnon tutkimisen merkitys korostui kuvataidekeskustelussa, ja 1931 Okkonen kirjoitti, että kaikki suuri taide on luonnolle läheistä, kasvaa luonnosta ja toteuttaa luontoa (O. O-n. 1931).⁸

Klamilla oli 1930-luvun alussa Madetojan arvostelusta riippumattakin ratkaistavanaan suuria kysymyksiä, jotka koskivat suhdetta yhtäältä eurooppalaisen musiikin modernismiin, toisaalta sen lajiperinteeseen kaikkine oheiskysymyksineen. Yksi viimeksi mainituista sivusi musiikin aihepiirejä, millä alueella oli kysymys enemmästä kuin soivan asun luomisesta Klamia itseään kiinnostaville aiheille. Kyky puhutella kotimaisen yleisön mielikuvamaailmaa muodostuisi hänen taiteilijakohtalolleen keskeiseksi. On siis paikallaan pohtia, loiko hän 1930-luvun alun sävellyksiinsä päämäärätietoisesti suomalaiseen kuulijaan vetoavaa kansallista samastumispintaa ja liittykö hän niissä erityisesti luontokuvan kautta musiikillisen kansallistyylin romanttiseen

⁶ Madetoja (1987, 57). Madetojan alkuperäinen kirjoitus ”Maurice Ravel. Luonnekuva kuuluisasta ranskalaisesta sävelmestarista” ilmestyi *Helsingin Sanomissa* 10.5. 1925. Ravel valotti omaa klassistista näkemystään ilmaisukysymyksestä sanoessaan lehtihaastattelijalle 1924: ”Katson vilpittömyyden olevan taiteen suurin puute, koska se sulkee ulkopuolelleen valinnan mahdollisuuden.” (Orenstein [compiled and edited by] 1990, 433.)

⁷ ”Kansakunnan kulttuurin edistyessä taide tulee internationaliseksi”, Pingoud kirjoitti. Toisin kuin monissa muissa 1900-luvun musiikin edistystä korostaneissa kuvauksissa hänen ”kehitysohjeensa” (Vainio 1976, 126) ei tässä ollut puhetta sävelkielen kromatisoitumisesta musiikillisen kehityksen suunnan määrittäjänä.

⁸ Olen kiitollinen Hanna-Leena Paloposkelle näistä Okkosta koskevista tiedoista sekä mahdollisuudesta perehtyä hänen esitelmiinsä ”Kansallisen taiteen vaatimus ja kuvataiteilijoiden ulkomaanmatkat 1920- ja 1930-luvun suomalaisissa lehtikirjoituksissa” (Paloposki 2006), jossa käsitellään Okkosen ja Ludvig Wennervirran ajattelua.

perinteeseen. Musiikillisen luontokuvan maalaaman maiseman paikantaminen ilman näyttämöllistä tai sanallista kommentaaria on vaikeaa ja epävarmaa (Dahlhaus 1989, 257). On helppo todeta, että Klamin ”kuvat” paikantuvat *Kalevala-sarjan* tapauksessa ajattomaan, mytologiseen suomalaisuuteen. Mutta miten piirtyy ja paikantuu sitä aiemman ”Maalaiskuvien” kuvasto, jonka Klami siis Suomessa toimivana nuorena ammattisäveltäjänä halusi jakaa yleisönsä kanssa? Teoksen itsensä perusteella tämä ei ole mitenkään yksiselitteistä, mutta Klamin omassa kokemuspöyrissä sillä voi olla yhteys hänen rakkaaseen synnyinseutuunsa Virolahteen.

Lehtihaastattelija kyseli 1947 innokkaana purjehtijana tunnetulta Klamilta *Merikuvien* sisältyvän osan ’3 Bf’ taustoista:

- Onko 3 Bf syntynyt jollakin purjehdusmatkalla?
- Kyllä, käydessäni kerran ennen sotaa Lavansaarella. Silloin oli todella hyvä tuuli. Purjehdin usein Lavansaareen, Tytärsaareen ja niihin muihin. Olisi hauska vielä joskus päästä sellaisille matkoille. (Aniane 1947.)

Klami viittasi vastauksessaan Suomenlahden saariin, jotka oli jouduttu toisen maailmansodan jälkeen luovuttamaan Neuvostoliitolle. Hän saattoi olla halukas yhtymään haastattelijan romantisoivaan ajatukseen hetkellisesti, ikään kuin luonnon lahjana syntyneestä sävellyksestä siitä erityisestä syystä, että osaa ’3 Bf’ oli kritisoitu liian ilmeisistä yhtymäkohdista Ravelin *Boleron* kanssa (Karila 1966, 215). Selittelyn makua on myös Klamin merkinnässä osan alkulehdellä: ”Tämä teos ei pyri kuvailemaan meren jylhyyttä, sen liikkeitä ja värejä. Se on vain kuvaus tyytyväisyyden ja huolettomuuden tunteesta, kun purjeissa on 3 Bf takalaitainen, elokuun auringon helottaessa zeniitissä.”⁹ Muistettakoon silti, että Klami säilytti läpi elämänsä läheisen yhteyden Suomen nykyiseen itärajaan rajoittuvaan Virolahteen, josta hänen kauppiasmerenkävijäsukulaisensa olivat keisariaikana usein purjehtineet Viroon, Pietariin ja kaukaisempiinkin satamiin — esimerkiksi Espanjaan, Aleksandriaan ja aina Mustallemerelle saakka. Näillä matkoilla oli musiikillisiäkin seurauksia. Yhdeltä lyhyemmältä matkalta on kai tuotu Klamin jäämistöön kuuluva, Pietarissa painettu saksan- ja venäjänkielinen sitrakoulu.¹⁰ Virosta tuotuja sitroja soittivat monetkin Uno Klamin sukulaiset, kotiseudullaan tunnetut kansansoittajat (Paula Malmi 2006).

Klami antoi teokselle *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* pääotsikoksi ranskankielisen, suomenkielisen otsikon merkityksestä hieman poikkeavan muodon *Scènes de la vie campagnarde (Fête populaire en plein air)*,¹¹ ja yksi osista on käsikirjoituksessa huvittavasti otsikoitu sekakielisesti ”Marche de V.P.K”. Teosluettelossa vuodelta 1934 Klami kutsuu sarjaa ”V.P.K:n kesäjuhliksi” (Aho & Valkonen 2000, 162). Virolahden VPK:n järjestämät kesäjuhlat olivat osa

⁹ Käsikirjoituksen merkitty päiväys ”Virolahdessa 7. VIII -30” on julkaistu *Merikuvien (Sea Pictures)* painetussa partituurissa.

¹⁰ Uno Klamin paperit Astrid Klamin jäämistössä. Tekijä on kiitollinen Tytti Klamille (Virolahti) mahdollisuudesta perehtyä kyseiseen aineistoon.

¹¹ Ranskankielisen lajitermin ’scène’ suomenkielisenä käännöksenä ’kuva’ on tuttu ainakin Sibeliuksen *Scènes historiquesin (Historiallisia kuvia)* tapauksesta. Käännöskäytännön monitahoista problematiikkaa havainnollistavat Stravinskyn *Le Sacre du printempsin* ja Musorgskin *Näyttelykuvien* liitetyt erikieliset lajitermit.

nuoren Klamin omaa elämänpiiriä; niihin kuuluivat oleellisesti Ravijoen nuorisoseuran torvisoittokunnan esitykset ja tanssi sekä huviveron välttämistarkoituksessa tärkeät puheet (Paula Malmi 2006 ja Aho & Valkonen 2000, 75). ”Maalaiskuvien” musiikki ja otsikot yhdessä sallivat ymmärtää yksittäiset osat yhden paikallisuuden ja taiteellisen näkemyksen osiksi, myös virolahtelaisen, jos niin halutaan.¹² Musiikkikokemuksen alueelle Klamin lapsuuden ja nuoren aikuisuuden elämänpiiriä ja vuorovaikutussuhteita koskeva tieto ei kuulijasta ja hänen taustatiedoistaan riippuen välttämättä ulota merkitystään, mutta se voi valaista säveltäjän taiteen erikoislaatua ja siihen kuuluneiden valintojen spesifisyyttä.

Vanhan Suomen erikoislaatu Klamin paikallisidentiteetin kiinnekohtana

Musiikintutkimus ei ole vielä riittävästi pohtinut kysymystä, miten Vanhan Suomen erikoislaatu mahdollisesti ilmenee Suomen musiikkikulttuurissa. Ilmiölle voidaan hahmottaa historiallinen, alueellinen ja julkishallinnollinen perusta. Kun Suomi oli 1809 liitetty autonomisena suuriruhtinaskuntana Venäjän keisarikuntaan, alkoivat venäläiset kutsua sitä Uudeksi Suomeksi erotuksena Venäjään Uudenkaupungin ja Turun rauhoista 1721 ja 1743 saakka kuuluneista Suomen alueista. Niistä käytettiin nimitystä Vanha Suomi. Kyseisen alueen taloudellinen, henkinen ja kulttuurinen keskus oli läheinen metropoli Pietari, keisarikunnan pääkaupunki. Voidaan yrittää hahmottaa suomalaiseseen musiikkikulttuuriin sisältyvää, alueen historialliseen erikoislaatuun perustuvaa, olemukseltaan kansainvälistä ja kosmopoliittista identiteettiä. Klamin lapsuuden aikana, 1900-luvun alkupuolella, toisistaan erottuisivat silloin sellainen Uudesta Suomesta muuttanut musiikkiväki, joka saapui hoitamaan monesti lyhytkestoisia työtehtäviä erityisesti Viipurissa, sekä alueella syntyneet ja kasvaneet ja sen historiallisen muistin ylläpitämiseen näin perustavammassa merkityksessä osallistuneet henkilöt.

Vanhasta Suomesta oli myös Klamin sävellyksenopettaja Helsingin musiikkiopistossa, ulkomailta laajasti matkustellut ja kosmopoliittiksi mainittu Erkki Melartin, jolla oli keisariaikana henkilökohtaisia siteitä muun muassa Pietarin uuden musiikin piireihin.¹³ Hän oli syntynyt Käkisalmen maalaiskunnassa, käynyt lyseota Vanhaan Suomeen myös kuuluneessa Savonlinnassa ja myöhemmin ammattilaisena — Helsingin musiikkiopistossa ja Wienissä harjoitettujen opintojen jälkeen — mm. toiminut Viipurin Musiikinystävain orkesterin johtajana 1908–1911 ja perustanut kaupunkiin orkesterikoulun.¹⁴ Voidaan ajatella hänen osallistuneen Klamin musiikkiopistoaikana oppilaansa kosmopoliittisen taiteilijaidentiteetin rakentamiseen ja myös vaikuttaneen tämän

¹² Tämä ei ole selvää *Merikuvien* suhteen. ’Sumuinen aamu’ voidaan hyvin ajatella virolahtelaiseksi merinäkymäksi, mutta mitä ajatella sitä seuraavasta espanjalaisävyisestä muotokuvasta ’Capitain Scrapuchinat’, joka on toteutettu Manuel de Fallan keinovaroin? Näihin kysymyksiin palataan toisessa yhteydessä.

¹³ Niistä kertoi pietarilainen musiikkiteiteilijä ja toimittaja Anna Petrova Sibelius-Akatemiassa järjestetyssä kansainvälisessä symposiumissa ”Finnish-Russian Musical Relations” 7.4. 2003. Ks myös Barber 2002, 182, 400 ja Ranta-Meyer 2003, 134–136.

¹⁴ Melartinin lapsuus- ja kouluajasta sekä Viipurin vuosista ks. Ranta-Meyer 2003, 25–31 ja 125–136.

käsitykseen Pietarista musiikkikaupunkina.¹⁵ Nuori säveltäjä oli tietenkin jo aiemmin omaksunut yleisempiä kulttuuri-identiteetin rakennusaineita lapsuuden ympäristöstään.

Virolahti kuului Vanhaan Suomeen eli Venäjään ennenkuin se 1812 liitettiin Viipurin lääniin kuuluvana alueena suuriruhtinaskunnan osaksi.¹⁶ Klamin lapsuuden ympäristössä edellä hahmotetun kansainvälisen ja kosmopoliittisen identiteetin rakennusaineita olivat keisarillisten kesäiset vierailut ja seudun musiikkia harrastavat pietarilaiset kartanonomistajat siinä kuin elintärkeät kauppakontaktit Pietarin kanssakin. Tunnetut autonomian loppuajan venäläis-suomalaiset konfliktit vaimensivat virolahtelaista kuten suomalaista monarkismia yleisemminkin (Favorin 1992, 256–261), mutta 1900-luvun poliittisesti tarkoituksenmukaisissa tulkinnoissa ilmiö on jättänyt usein liiaksi varjoonsa suomalaisten kokemat ja ilmaisemat, historiallisesti yhtä kiistattomat lämpimät hallitsijauskollisuuden tunteet (Klinge 1997). Virolahden saaristossa vieraili Venäjän hallitsijoista jo Aleksanteri III, jolle paikkakuntalaiset virittivät innostuneita hurraahuutoja ainakin kesäkuussa 1891. Nikolai II:n laivueen vierailut olivat 1906–1914 jokavuotisia. Keisari mm. vastaanotti aluksellaan korkea-arvoisia vieraita, kuten 1909 Saksan keisari Wilhelm II:n ja 1912 Ruotsin kuningas Kustaa V:n. Mutta myös virolahtelaiset voivat esimerkiksi laivueen balalaikkaorkesterin tai sen soittokunnan elävöittämissä juhlissa joskus vapaasti lähestyä korkeita vieraita, saipa Virolahden sekakuorokin tervehtiä keisaria hänen nimipäivänsä aattona (Favorin 1992, 244–251). Olisi outoa, mikäli Uno Klami ei olisi kuullut puhuttavan tällaisista kohtaamisista.

Virolahtelaisella Harjun kartanolla, jossa Klami sai lapsena kosketuksen taidemusiikkiin, on taustansa alueen aikanaan Pietari-keskeisessä sosiaalishistoriassa. Läheisen Haminan kaupungin ympäristössä oli useitakin aateli- ja porvariskartanoita, joissa perinteisesti musisoitiin, mihin tarkoitukseen nuotteja tuotiin mm. Pietarista. Vallankumouksen puhjetessa valtioneuvos Max von Döring (s. 1861), pietarilaiseen perheeseen adoptoitu Brakilan kartanon isäntä, toimi keisarinna Alexandran sihteerinä. Summan kartanon isäntänä taas oli ollut Pietarissa Suomen passitoimiston johtajana toiminut valtiosihtööri Theodor Bruun (1821–1888).¹⁷ Harjun kartano koki historian suurten tapahtumien myötä monenlaisia vaiheita. Ranskalais-syntyinen Jean August Prevôt de Lumian, Venäjän keisarinna Katariina II:n Ruotsia vastaan käymissä sodissa kunnostautunut eversti, sai vastaanottaa Harjun kartanon alueen lahjoitusmaatilana 1794 kiitokseksi näistä ansioistaan (Kaukiainen 1970, 512–514). Uusklassinen päärakennus rakennettiin 1800-luvun alkupuolella. Vuosina 1853–1868 sitä isännöivät Venäjän keisarillisen perheen yhden maatilan aiempi hoitaja Woldemar Baeckman ja hänen puolisonsa, Anton Rubinsteinin piano-opetusta

¹⁵ Erkki Melartin oli Klamin teorianopettaja syksystä 1916 ja sävellyksenopettaja syksystä 1920 alkaen (Helsingin musiikkiopiston oppilasmatrikkeli).

¹⁶ Pienempi osa Virolahdesta oli tullut Venäjän osaksi Uudenkaupungin ja suurempi Turun rauhassa (Kaukiainen 1970, 510).

¹⁷ Olen kiitollinen FM, rehtori Martti Korhoselle Haminan seudun kartanokulttuuria Pietarin-kontakteineen koskevista tiedoista ja näkemyksistä. Alueen historiallista musiikin harrastusta on rekonstruoitu työryhmä, johon hänen lisäkseen kuuluvat mm. oboisti Jouko Teikari ja laulaja Kai Huopainen. Yksi hankkeen tuloksista oli Haminan raatihuoneessa helmikuussa 2000 järjestetty dramatisoitu konsertti, jossa kuultiin alueen kartanoiden nuottikirjastoista löytyneitä sävellyksiä ja katkelmia niiden kirjekokoelmista (Tyrväinen 2000c). Brakilan kartanon nuottikirjaston on luetteloitu huilisti Pekka Lehtinen. Kiitän kaikkia mainittuja ja muitakin hankkeeseen osallistuneita, minua auttaneita henkilöitä.

nauttinut ja itävaltalais-venäläiseen sukuun kuuluva Marie von Etter, suomalaisen säveltäjän ja musiikkiarvostelijan Otto Ehrströmin isovanhemmat.¹⁸ Harju siirtyi 1884 Suomen valtion omistukseen, ja siitä tehtiin maatalousoppilaitos. Sen karjatalouskoulun johtajan, agronomi Huugo Niinivaaran musiikkia harrastavassa perheessä Uno Klami sai lapsena osallistua yhteismusisointiin ja improvisoida pianolla. Samalla hänelle ehkä aukesi näkymiä nuorsuomalaiseen aatemaailmaan.¹⁹

Virolahtelainen perämies Einar Malmi huudahti itsenäisyyden alkuvuosina Paula Malmille, Uno Klamin sukulaiselle: ”Sen jälkeen kun tsaari kuoli, mitään hyvää ei ole enää Virolahdella ollut!”²⁰ Pietarin-yhteyden katkeaminen Venäjän bolshevikkivallankumouksen ja Suomen itsenäistymisen seurauksena merkitsi iskua alueen aiemmalle elinvoimaiselle vauraudelle. Epäilemättä juuri virolahtelaisten pitkäaikaiset, intensiiviset kauppasuhteet Pietarin kanssa saivat Venäjän näyttäytymään heille paljolti käytännöllisessä mielummin kuin ideologisessa valossa.²¹ Autonomia-ajan viimeisinä vuosikymmeninä valtaosa heidän laivoistaan kuljetti sinne myytäväksi virolahtelaisen kiviteollisuuden tuotteita, halkoja ja kalaa — ja jotkut niistä ensimmäisen maailmansodan aikana Venäjän armeijan käyttöön Klamilan sadetakkitehtaan tuotteita. Paluulastina monet toivat tavaroita pitäjän kauppiaille (Favorin 1992, 111). Kaupankäynti työllisti myös virolahtelaisia satamatyöntekijöitä, luotseja ja tulleja.

¹⁸ Harjun vaiheista ks. esim. Favorin 1992, 59–61 ja Ehrström 1945, 523, 527.

¹⁹ Uno Klamin ensi kosketus taidemusiikkiin on toistaiseksi ollut hämärän peitossa. Hämeenlinnassa 1869 syntyneen Huugo Niinivaaran (vuoteen 1906 Lindberg, k. 1964) puolison Elsan (s. Siljander) isä oli Eino ja Kasimir Leinon serkku. K. Leino oli Niinivaarojen tyttären, myöhemmän rehtori Kaarina Leschin kummi. Perhe asettui vuotta ennen Harjun aikaa Haminaan 1912. Sen musiikinrakkaudesta kertoo, että Hellas-pianon hankintaan sijoitettiin perheenpään kokonaisen vuoden palkka, 1500 mk. H. Niinivaaran väitöskirja 1921 käsitteli Ayrshire-karjan sukututkimusta. Niinivaara oli innokas harrastajaviulisti ja hänen puolisonsa etevä pianisti, joka myös soitti seltoa ja osallistui sellistina Lahden kaupunginorkesterin työskentelyyn. Heidän lapsistaan Saara, 16-vuotiaana kuollut lahjakas muusikko, toimi Lahden kaupunginorkesterin konserttimestarina, Rauha oli etevä pianisti ja Kauko soitti alttoviulua, jonka hänen isänsä oli kontrabasson ohella tuonut Saksan-matkalta. Sisarukset kävivät Virolahdelta käsin koulua Lahdessa. Kotonaan harmonia soittaneelle Uunolle oli Harjussa mieluisinta pianolla improvisointi, mutta hän myös osallistui musisointiin perheyhtyeen pianistina. Tästä aiheutui kilpailua Rauhan kanssa, mutta Uno ei kiinnostunut H. Niinivaaran ehdotuksesta vaihtaa piano viuluun. Rauha opiskeli myöhemmin laulua Matti Lehtisen johdolla. Professori Kauko Niinivaaran muistikuvan mukaan Harjun yhtye soitti paljon suomalaista musiikkia, kuten Merikantoa ja Sibeliusa, sekä jousikvartettikokoonpanossa mm. Mozartin *Eine kleine Nachtmusik*. Tämän ”Harjun soittokunnan” kanssa Klami toisinaan esiintyi myös Harjun juhlissa, ”joita tultiin Virojoelta saakka ihmettelemään”. Niinivaaroilla luettiin musiikkikirjallisuutta, ja perheelle tilattiin suomenkielisiä musiikkilehtiä, mutta Klamin kiinnostuksesta niihin ei ole tietoa. Radio hankittiin 1928 tai 1929. (Niinivaara 1998. Ks. myös Talvi 1979.) — Kaarina Lesch luovutti Samuli Sipilälle, äitinsä oppilaalle, kokoelman pienyhtyeiden nuottimateriaalia viulu–piano-duolle, jousikvartetille, pianotriolle sekä kahdelle viululle ja pianolle. Kolmessa nuotissa on Huugo Niinivaaran nimikirjoitus (G. Bragan *La Serenata Der Engel Lied* viululle ja pianolle, Adolf Huberin *Schüler-Konzertino* op. 11 kahdelle viululle ja pianolle sekä Franz von Suppén *Boccaccio-Marsch* samalle kokoonpanolle). Kokoelma on kokonaan tai osittain peräisin Harjun kartanosta, joten mainitut sävellykset antavat kuvan siellä soitetusta varsin tavanomaisesta, paljolti sovitetusta kotimusiikkiohjelmistosta. Tunnetuimpia sävellyksiä kokoelmassa ovat Tshaikovskin *Andante cantabile* op. 11, Schubertin *Scherzo Rosamundesta*, Gounod’n *Méditation (Ave Maria)* ja Mendelssohn-Bartholdyn *Hochzeitsmarsch aus Sommernachtstraum*. Suomalaista musiikkia kokoelmassa edustaa vain Otto Kotilaisen 1923 painettu *Notturmo* pianolle, viululle ja sellolle. Mukana on ranskalaisen Salabert-kustantamon 1925 julkaisema *Avenir H. Monfredin Berceuse slave* pianotriolle. Kun Kauko Niinivaaran mukaan hänen isänsä lähetti Klamille Pariisiin rahaa, jotta tämä olisi tuonut sieltä nuotteja Harjuun, kyseessä on todennäköisesti Klamin hankinta. Kiitän Samuli Sipilää mahdollisuudesta tutustua nuottikokoelmaan.

²⁰ Paula Malmi 2004. Paula Malmin isä ja äiti olivat molemmat Uno Klamin serkkuja.

²¹ Matti Favorin (1992, 137) huomauttaa koskien virolahtelaisten asenteita 1900-luvun vaihteessa: ”Myös suhtautuminen kaukokarjalaisiin laukkuryssiin oli harvinaisen suvaitsevaa.”

Klamit kuuluivat Virolahden vanhoihin, merkittäviin merenkävijäsukuihin. Sen jäsenten oleskelut keisarikaupungissa antoivat todennäköisesti sisältöä suvun piirissä kerrotuille tarinoille. Merikapteeni Erik Klami, yksi suvun rohkeista merenkulkijoista,²² on jäänyt Suomen historiaan talonpoikaissäädyn edustajana vuoden 1863 valtiopäivillä. Häntä on luonnehdittu säätynsä henkiseksi johtajaksi ja vapaamieliseksi uudistajaksi, joka silloin mm. otti suomen kielen aseman voimakkaasti esille (Favorin 1992, 56–58). Sukulaisten piirissä tunnettiin varmasti tämän Kronstadtissa 1868 Mustanmeren purjehdukselta palatessaan kuolleen maineikkaan miehen ajatusmaailma. Uno Klamin sukuperintöön kuuluikin yhdistelmä kosmopoliittisen kokemusmaailman mukanaan tuomaa avarakatseisuutta ja sellaista voimakasta suomalaista kieli-identiteettiä, joka oli kaukana suomalaistuneen, alunperin ruotsinkielisen kulttuurieliitin pohjimmiltaan romanttis-idealisoivasta suhteesta Suomen kansaan ja sen kieleen. Tällainen kosmopoliittisen ajatusmaailman ja suomen kielen merkityksen tunnustamisen yhdistelmä oli Vanhassa Suomessa tavallinen.

Kun kansallinen kulttuuri ymmärretään tietyn yhteiskuntaryhmän kokonaiskommunikaatiojärjestelmäksi, jonka abstraktimpien muotojen osana on määrittää kansallisen kulttuurin erikoislaatu (Espagne 1999, 19), alueellinen asetelma Uno Klamin lapsuudenympäristössä erottuu joltain osin omana erilaisena järjestelmänään. Sen materiaaliseen perustaan kuuluu suhteellinen riippumattomuus suuriruhtinaskunnan kansallisen tehtävänsä mukaisesti kehittämistä omista tuotantolaitoksista. Erik Klamin valtiopäiväpuheenvuoroissa 1863 ilmenee suomalais-isänmaallinen valistuneisuus, mutta virolahtelaisen perämiehen edellä lainattu, ”tsaarinajan” hyvinvoinnin kaipausta ilmaiseva huokaus tuo kokonaiskuvaan toisenlaisen vivahteen. Se on ilmaus paikallisidentiteetistä, joka ei kiinnity Suomeen kansallisvaltiona. Uno Klami — toisin kuin ruotsia pääasiallisena kotikielenään puhunut ja suomalaisen kulttuurisukuun kuulunut Erkki Melartin — ei syntynyt kansallista kulttuuria ensisijaisesti ylläpitäneen yhteiskuntaryhmän jäseneksi. Hänen oma viiteryhmänsä, suku joka purjehti kansainvälisiin satamiin, harjoitti kauppaa, luki, viljeli tonttiaan ja soitti esimerkiksi sitraa paikallisissa juhlissa, ei toisaalta varsinaisesti ollut talonpoikaista maalaisväestökään ja vastannut siinä mielessä ajan suomalaisen sivistyneistön itselleen luomaa ja vaalimaa kansakuvaa. Klamin suvussa suomen kielen aseman edistäminen oli ymmärretty yhteiskunnallisen tasa-arvon välineeksi ilman sivistyneistön holhoustakin.²³ Läheisellä Karjalan kannaksen alueella oli 1800-luvun alkupuolella merkitty muistiin *Kalevalan* muinaisrunoja, mutta sen on täytynyt Klamien perspektiivistä

²² Erik Klami kirjoitti Suomeen 1859 kirjeessä Egyptistä, jossa hän Aleksandriaan ankkuroiduttuaan tutustui myös Kairoon ja pyramideihin: ”Täällä näyttää olevan joksikin viehättävä maa erittäinkin hedelmöidensä rikkauksella. Luonnon suloisuus näyttää ulkopuolelta katsoin sotivan Arapialaisten rumuuden kanssa. Omituisesti ovat ne kuitenkin rakkaammat ystävät keskenänsä. Sillä se ei ole mikään muu kuin luonnon ylenpalttinen rikkaus mikä pitää nämä Arapialaiset niin tyytyväisinä nykyisessä rumuudessaan mitä nähdään tämän näin kuuluisan Aleksandrian kaduillakin. Melkein yhtä huutavana ja alastomina kuin Arapit, purikat ja muutkin järjettömät eläimet kävelevät täällä heidän taluttajansa ja ajajansa, samoin kuin heidän kaunopuolisensakin ynnä lapsinensa. Kasvot toki ovat vaimoilla peitetyt” (Yrjö Malmi 1968, 88).

²³ Kun Erik Klami esitti vuoden 1863 valtiopäivillä erityistoimia suomen kielen saamiseksi mitä pikimmin virkakieleksi, hän kohtasi vastustusta nimenomaan porvarissäädyn taholla. Hänen oman säätynsä ruotsinkieliset jäsenet vastustivat hänen kannattamaansa avustuksen myöntämistä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle (Oiva Klami 1968, 112-114).

näyttäytyä vähemmän Suomen kansan myyttistä muinaisuutta muistavan runolaulun kuin nykyhetken maaperänä.

Uuno Klami kulki monivaiheisen tien ennen päätymistään tällaisesta lähtökohdasta *Kalevalan*, tärkeimmän suomalaisuuden symbolin sävelkuvaajaksi kansallisten musiikki-instituutioiden ja niiden keulamiesten vaikutuspiirissä. *Kalevala-sarjan* lopullisen version kantaesitystä 1943 edelsi myös perehtyminen pietarilaiseen taidemusiikkiin Erkki Melartinin sävellysluokalla 1920-luvulla²⁴ sekä myöhemmin Pariisissa. Hänen sävellystään *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* voidaan tarkastella etappina tämän tien varrella.

Ranskalainen orkesteritaide ja musiikillinen representaatio kontekstualisoivan analyysin haasteena

Identiteettinäkökohtien ohella ”Maalaiskuvien” mahdollisina lähtökohtina on tietenkin otettava huomioon Klamin musiikillisemmat kiinnostuksen kohteet, mutta niitä on artikkelin kysymyksenasettelun kannalta tarkoituksenmukaista tarkastella osana musiikillisen representaation kysymystä. On haastavaa arvioida Klamin suhdetta kuvallisuuden problematiikan 1900-luvun ensimmäisestä vuosikymmenestä alkaen aktuaalistaneeseen suomalaiseen Debussy-reseptioon, jonka kautta voidaan pitkälle arvioida Suomen musiikillisen impressionismin reseption ilmiötä.²⁵ Jo Klamin musiikkiopistoaikaisissa 1920-luvun alun oppilastöissä kuultiin impressionistisia piirteitä, ja säveltäjää on usein sen jälkeenkin luonnehdittu impressionistiksi (Paavola 1928, Buchert 1928, Ingman 1931, Paavola 1931, Turunen 1931, Funtek 1931, Ranta 1932, Tawaststjerna 1960, Chydenius 1960).

Impressionismin käsite ja musiikillinen luontokuva on kytketty läheisesti toisiinsa (esim. Palmer 1973 ja Fleury 1996). Debussyn oma kriittinen suhtautuminen termiin impressionismi²⁶ ei tee tyhjäksi sen monivaiheista kehityskaarta ja musiikinhistoriallista merkitystä, jollainen sillä oli myös Suomessa²⁷. Impressionismi on usein haluttu määritellä ensisijaisesti sen tiettyjen formaalien

²⁴ Ainakin kahdella Klamin opettajista Helsingin musiikkiopistossa oli ollut läheisiä kontakteja Pietariin ja siellä uuden musiikin vaikutusvaltaiseen organisaattoriin Aleksandr Silotiin, pianistiin ja kapellimestariin. Melartin johti 11.12.1910 Silotin konserttisarjassa Pietarissa sävellyksensä *Traumgesicht* vain pari kuukautta sen jälkeen kun Siloti oli johtanut Stravinskyn *Tullintu*-sarjan Venäjän-ensiesityksen 23.10. Silotit asuivat alkuvuodesta 1920 viikkojen ajan ystävänsä Melartinin luona paettuaan vallankumouksen jälkeen ensin Suomeen jäätyneen Suomenlahden yli (Barber 2002, 290, 292, 182). Ilmari Hannikainen, Klamin piano-opettaja 1922–1923, oli opiskellut Pietarissa Silotin johdolla 1916–1917 ja tullut hänen duopartnerikseen 1920 Silotin jätettyä Neuvosto-Venäjän (Ranta 1945, 558–560, Barber 2002, 189–190). Tällaisten kontaktien avulla Klami saattoi jo opintoaikanaan Helsingissä saada ensi käden tietoa uudesta venäläisestä musiikista. Klami kertoi häntä haastatelleelle Seppo Nummelle 1959, että Melartinin johtamassa konservatoriossa ”harrastettiin innokkaasti Stravinskia ja Skrjabinia” (*Pyörteitä vanavedessä*, 186). Seppo Nummen haastattelu ”Raikkaan hiljaisuuden ja merituulten säveltäjä Uuno Klami – akateemikkoehdokas” ilmestyi alunperin *Uudessa Suomessa* 15.4.1959. Päiväämättömässä kirjeessä Pariisista Klami peri lokakuussa 1924 Alvar Andströmin välityksellä takaisin Sulho Rannalle lainaamaansa Stravinskyn *Petrushkan* partituuria. (Klami 1924–1925.)

²⁵ Suomen Debussy-reseptiosta ks. Tyrväinen 2000a ja 2000b.

²⁶ Debussy kirjoitti kustantajalleen Jacques Durandille 1908 kesken *Images*-orkesterisarjan sävellystyön: ”Yritän tehdä jotain muuta” ja luoda — eräänlaisia — *realiteetteja* [réalités] — joita imbesillit kutsuvat ’impressionismiksi’, siinä varsinkin taidekriitikkojen mahdollisimman huonosti käyttämä termi. He kun eivät kaihda pukea sitä valepukuun: Turner, taiteen mysteerin kaikkein suuremmois in luoja!” (Debussy 2005, 1080.)

²⁷ Taneli Kuusisto arvioi (1933): ”Koko länsieurooppalainen Debussyn jälkeinen musiikki on pääasiassa joko Debussyn jälkien seuraamista tai vastavaikutusta hänelle.”

tyylipiirteiden perusteella, mutta painotukset olivat toiset Ranskan taideakatemian jäsenten yhdistäessä termin 1887 Debussyn teoksiin sekä pitkään sen jälkeenkin. Musiikintutkimus on ylipäätään kohdannut paljon ongelmia silloin kun se on halunnut kivettää formaaleiksi doktriineiksi merkittävien sävelten tyyliprinsiipit ja käyttää niitä sitten jonkinlaisina universaaleina mittausvälineinä muiden, usein aivan toisenlaisissa konteksteissa toimineiden säveltäjien tuotannon analysoimiseen. Tällaisten lähtökohtien sisältämät ideologiset lataukset, joiden keskeisiin epäkohtiin kuuluisien ja vähemmän kuuluisien ja usein vastaavasti keskuksia ja periferioita edustavien säveltäjien välille välttämättä nouseva eriarvoisuus kuuluu, on musiikintutkimuksessa 1900-luvun lopulla tiedostettu.²⁸

Toisenlaisen, kontekstualisoivan analyysin lähtökohtia voidaan erityisesti kansallisten kulttuurien välisen problematiikan osalta täsmentää Michel Espagnen esittämien periaatteiden avulla. Ranskalainen historioitsija ja germanisti tähdentää kulttuurisiirtojen teoriassaan, että jokin objekti — jollaisena voidaan pitää myös Debussyn musiikkia — kulttuurista toiseen siirtyessään siirtyy uuteen, erilaiseen kontekstiin ja samalla kokee eräänlaisen metamorfoosin, muodonmuutoksen. Tällaisen haltuunoton semanttinen laatu on Espagnen teoriassa keskeisessä osassa. Juuri se muuttaa järjestelmästä toiseen siirtyvää objektia syvästi. Huomattava on kirjoittajan ideologisesti painava teesi, että teoksen, tavan tms. tulkinta sen uudessa kontekstissa on yhtä arvokas kuin lähtökontekstissakin tehty. Objektin kokemaa muutosta ei näin nähdä menetyksenä, vaan uusi tulkinta on täysin legitiimi. Vastaanottavassa kontekstissa vallitsevat suhdanteet määräävät, mitä voidaan tuoda, importoida, ja mikä kansallisessa muistissa piilevänä läsnäoleva voidaan aktivoida uudelleen osaksi nykyhetken keskusteluja. Kun ulkomainen referenssi on integroitu osaksi vastaanottavan kontekstin keskustelua, se autonomisoituu suhteessa lähteeseensä, jolloin sitä määräävät ainoastaan käynnissä olevan keskustelun päähenkilöiden kannat (Espagne 1999, 20–24). Suomen kaltaisen yksilöllistä profiloitumista arvostavan musiikkikulttuurin erittelemiseen näkemys näyttää soveltuvan erityisen hyvin. Ranskan hedelmöittämää ajattelua, esimerkiksi impressionismin selitysten ja siihen liitettyjen musiikillisten ilmiöiden suomalaisia muotoja, voidaan Espagnen teorian pohjalta tarkastella vapaana alkuperäisyyden ja autenttisuuden kriteerien velvoittavuudesta.

Suomessa ”tuontitavaraa” olivat niin Debussyn musiikki kuin siihen ajan myötä tiiviisti yhdistetty termi impressionismikin. Niiden — musiikin ja käsitteen — voidaan ajatella koskettaneen säveltäjien mielikuvitusta myös toisistaan erillisinä ja liittyneen erilaisiin aiempiin ajattelun ja kokemuksen järjestelmiin. Martin Wegelius mainitsi termin impressionismi Debussyn yhteydessä jo länsimaisen musiikin historiansa suomalaisessa laitoksessa 1904 ja kiinnitti silloin huomiota myös ranskalaisen säveltäjän soinnunkäytön uudenlaisiin erityispiirteisiin.²⁹ Tämän

²⁸ Tärkeä teoreettinen puheenvuoro on Jim Samsonin artikkeli ”Analysis in Context” (1999).

²⁹ Wegelius (1904, 607) kirjoittaa: ”Ihan uudenaikaisia impressionistisia suuntia edustavat Gustave Charpentier (s. 1860), jonka ’Le couronnement de la muse’, värikäs kuvaus parisilaiskansan elämästä, nimellä ’Louise’ on esiintynyt useilla Saksan näyttämöillä, ja Claude Debussy (s. 1862), jonka ’Pelléas et Mélisande’ on erittäin tunnelmarikas, kiinnostava mutta myös eriskummaisesti soinnutettu sävellyks Maeterlinckin *alkuperäiselle* tekstille (ilman runomittaa).” ’Le couronnement de la muse de Montmartre’ on tosiasiaa Charpentierin oopperan kolmannen näytöksen kolmas kohtaus. Wegelius ilmoittaa lähteensä merkitsemässään alaviitteessä: ”Hän [Debussy] on harmoniaansa ottanut

jälkeen ’impressionismi’ tuli kirjoituksissa esiin pitkään satunnaisesti ennenkuin sitä eritteli Debussyn nekrologissa 1918 laajasti Leevi Madetoja (L.M. 1918),³⁰ lehtikirjoittajana keskeinen musiikillisen impressionismin esittelijä Suomessa. Termi vakiintui meillä 1920-luvulla, kymmenisen vuotta Ranskaa myöhemmin (vrt. Byrnside 1980, varsinkin s. 525, sekä Tyrväinen 2000a, 157 ja 2000b, 12). Jo paljon aiemmin, vuodesta 1908 alkaen, Suomessa oli kuitenkin tapana Debussy-esitysten yhteydessä korostaa teosten kuvallisuutta, kuvailevuutta ja myöhemmin tyyppillisesti maalauksellisuutta, mikä oli Ranskassakin yleistä. Tämä oli aikavälillä 1913–1928 myös Madetojan näkemys, mihin hänellä yhdistyi kriittissävyinen huomautus Debussyn musiikin paikallaan pysyvyydestä.³¹ Ajatus esiintyy muillakin kirjoittajilla ja näyttää meillä ainakin osin perustuvan voimakkaaseen, musiikin etenemisen merkitystä korostaneeseen saksalaiseen perinteeseen. Toisen tyyppisiä painotuksia esiintyy ranskalaisessa ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Debussy-kritiikissä, jonka tulilinjalla olivat aitoranskalaiseksi ominaisuudeksi arvioidun selkeyden puuttuminen säveltäjältä, liiallinen hienostus sekä Debussyn musiikin referenssisuhde yleisenä esteettisenä ominaisuutena.³² Toisaalta Ranskassa tavattava kuvauksen kohteen ja kuvauksen välikappaleena toimivan säveltäjä-kokijan välittäjän roolin problematisointi puuttui meiltä melkein kokonaan, ja Debussyn usein eksoottisista ja esoteerisista aiheista ja musiikin erikoislaatuisesta tunnesisällöstä puhuttiin meillä pinnallisesti.³³ Paitsi yleisestä kulttuuritaustan erilaisuudesta tällaiset seikat muistuttavat siitä tosiasiaista, että meillä tehtiin luonnehdintoja ja yleistyksiä Debussyn tuotannon kapean tuntemuksen pohjalta ja nojaten paljolti kirjallisiin lähteisiin, jotka myös usein olivat saksalaisia. Tästä kaikesta oli ilmeisesti seurausta monissa kirjoituksissa tavattava spekulatiivinen, teoretisoiva ote, ilmiö, joka on huomattu myös suomalaisessa usklassismin ja dodekafonian reseptiossa (Heiniö 1985a, 34 ja 1995, 70–72).

korkeammat primäriset ylisävelet 7, 11, 13 (Riemann) ja liittää häikäilemättä kokoloppuun alimedian tin ikäänkuin toonilliseen kolmisointuun kuuluvana.”

³⁰ Madetojan Debussy-näkemyksestä ks. myös hänen kirjoituksensa seuraavissa lehdissä: *Uusi Suometar* 8.8. 1913, 22.8. 1913 (L.M. 1913), 3.2. 1914, 14.7. 1914; *Karjala* 27.4. 1915; *Helsingin Sanomat* 8.12. 1915, 25.5. 1918; *Lumikukki* 1918; *Helsingin Sanomat* 31.8. 1918, 19.3. 1919, 19.12. 1919, 12.11. 1920, 1.1. 1921 (L.M. 1921), 3.3. 1922, 10.5. 1925 (L.M. 1925), 24.11. 1925, 5.2. 1927, 1.5. 1928 (L.M. 1928), 19.11. 1929, 18.3. 1930, 24.5. 1930, 8.10. 1930, 8.11. 1931, 19.11. 1931, 28.1. 1932, 11.3. 1932 sekä Madetoja 1987.

³¹ Madetojan Debussy-käsitykseen ilmestyi aikaa myöten uusia vivahteita. Hän katsoi 1925, että ”Debussyn viimeisimmässä tuotannossa huomaa selvästi pyrkimystä metafysiilliseen mietiskelyyn” (Madetoja 1925a) ja kirjoitti myöhemmin (1928): ”– Debussy viimeisissä teoksissaan osoittaa selviä merkkejä tyylinmuutokseen, teemalliseen musiikkiin päin” (Madetoja 1987, 56, 180).

³² Historiallisesti merkittäviä Debussy-kritiikin aikalaisilmauksia ovat Jacques Rivièren artikkeli ”Le Sacre du printemps” (1913) ja Jean Cocteaun pamfletti *Le coq et l’arlequin* (1918). Ks. myös Landormy 1921 ja Messing 1988.

³³ Huomio on yleisluontoinen, ja poikkeuksiakin oli. Pariisin Schola Cantorumissa sävellystä Vincent d’Indyn johdolla 1913–1914 opiskellut Bengt Carlson kirjoitti erityisen näkemyksellisesti Debussyn nekrologissa (1918): ”De som giltiga erkända skönhetsmedlen tillfredställdes honom icke; han förnam inom sig klanger och syner, som av andra kanhända skulle ha dömts att tillhöra drömmarnas ogripbara värld, om ej hans konstnäröra förmått avlyssna dem ur slättens framsvepande vind, ur stämningen hos det nattliga [!]andskapet höljt i dunkel eller badande i månens [!] trolska sken, befolkat av fauner och nymfer, kort sagt ur allt, som gav hans poetiska sinne någon näring. Ty framför allt var han en diktare, och jag tror att han i likhet med många samtida franska konstnärer lät sina känslor starkt påverkas av den grekiska antikens skönhetsideal och gärna försatte sina objekt i en sådan forntida miljö, belyst av antikens höga blå himmel och beskuggad av dess pinier. Därav denna ständiga återhållsamhet i alla känsloutbrott, så hyllad av de gamla filosoferna, därav denna balsamiska vållukt hos harmonierna, som till och med i all deras dissonansrikedom verka diskreta, och därav slutligen den utomordentliga genomskinligheten hos denna orkesterklang, som osökt leder tanken till den sydländska atmosfärens kristallklarhet.”

Madetojan ja samalla suomalaisen impressionismikäsitteksen erityispiirre on Ranskan–Venäjän yhteyden merkityksen korostaminen. Madetoja kirjoittaa suorastaan venäläis-ranskalaisesta ”koulukunnasta” (1921/1987, 45) ja ”venäläis-ranskalaisesta ns. *impressionismista*” (1928/1987, 179) rajaten samalla musiikillisen kulttuurialueen, jolla Klamikin mieluusti liikkui. Monien ranskalaisten säveltäjien kiinnostus venäläiseen musiikkiin 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa on kiistaton tosiasia, ja sellainen on myös ilmiöön elähdyttävästi vaikuttanut maiden poliittinen läheneminen 1890-luvulla (Schaeffner 1953). Liittolaisuussuhteen merkityksestä oli selvillä Madetojakin.³⁴ Hänen määrittämänsä kategoriat olivat kuitenkin kaikkea muuta kuin neutraaleja kirjoitusten ilmestymisajankohdan ranskalaisen musiikkielämän nationalistisia korostuksia ajatellen. Ranskassa ranskalaisen musiikin ranskalaisuus muodostui yhteiseksi korkeaksi tavoitteeksi ja innokkaan mielipiteenvaihdon aiheeksi. Debussyn oli siellä kyllä jo aiemmin huomattu olleen merkillepantavan avoin Musorgskin uudistuksille,³⁵ mutta nyt häneen kohdistuneita raskauttavia syytöksiä epäranskalaisuudesta perusteltiin vetoamalla hänen omaksumaansa ”venäläiseen” ja Wagner-vaikutukseen. Ranskalaisten ranskalais-kansalliseen musiikki-identiteettiin yhä innokkaammin yhdistämien tyylikriteerien katsottiin velvoittavan ainoastaan ranskalaisia säveltäjiä; muunmaalaisia kannustettiin laajalti oman kansallisen musiikkinsa viljelemiseen³⁶. Mikäli Klami halusi olla kansallinen, hänelle oli ahtaasti katsoen tarjolla vain mahdollisuus olla suomalais-kansallinen — mistä mahdollisuudesta pelkästään hänen varhaistuotantonsa espanjalaiset, itämaiset, jazz- ym. epäsuomalaiset piirteet osoittavat hänen kieltäytyneen.³⁷ Madetojan näkemys Ranska–Venäjä-akseleineen voidaan jossain mielessä olettaa

³⁴ Madetoja (1918) (*Pyörteitä vanavedessä*, 36–37) muistutti ranskalaisen säveltäjän nekrologissa Debussyn perehtyneen aluksi ”Ranskan itäisen liittolaiskansan uudempiin musikaalisiin ilmiöihin, etupäässä Mussorgsky’yn, tuohon myöhään keksittyyn neroon ja hänen pääteokseensa, Boris Godunov-oopperaan” ja mainitsi Debussyn ihastuksen ”uusvenäläisen musiikin eksoottisiin sävelkuviin ja mosaiikkimaiseen orkesterinkäyttöön, värikkäisiin arotunnelmiin”.

³⁵ Debussyn Musorgskia kohtaan varsinkin 1890-luvulla tuntema kiinnostus on dokumentoitu. Säveltäjä Raymond Bonheur muisteli 1926 oopperaan *Boris Godunov* liittyen: ”Tuntikausia, kokonaisten iltojen ajan, Debussy väsymättömänä pianon äärellä tutustutti meidät tähän suurenmoiseen teokseen, joka myöhemmin herätti niin suurta vastakaikua.” Pariisiin tutustuessa 1908 Djagilevin ansiosta *Boris Godunoviin* yhtymäkohdat *Pelléas et Mélisanden* kanssa herättivät Debussyn kannalta kiusallista keskustelua. Debussyn suhteesta Musorgskiin ks. myös hänen nimimerkillä Monsieur Croche julkaisemansa kirjoitus (1901) sekä Schaeffner 1953. Säveltäjä kirjoitti Walter Rummelille (amerikkalaiselle pianistille) 1916: ”On paikallaan antaa kaikki tunnustus ihmeelliselle musiikin ymmärryksellenne, Bachista Musorgskiin – Debussyn kautta – ulottuvan musiikin — tämän [viimeisen] nimen mainitsen soinnikuuden vuoksi.” (Debussy 2005, 131, 1098, 2030.) Vuonna 1927 Milhaud arvioi, että Debussy oli ollut avoin Musorgskin vetoavalle äänelle, herkälle sydämelle ja uudelle sointutekniikalle (Milhaud 1978, 119).

³⁶ Cocteau (1918, 29) kirjoitti: ”Venäläinen musiikki on ihailtavaa, koska se on venäläistä musiikkia. Venäläinen ranskalainen musiikki tai saksalainen ranskalainen musiikki ovat välttämättä sekarotuisia, vaikka ne saisivat innoituksensa jostain Musorgskista, jostain Stravinskysta, jostain Wagnerista, jostain Schönbergistä. Vaadin ranskalaista Ranskan musiikkia.” Sellaisten ”periferioiden” kuin Suomen ja muiden Pohjoismaiden musiikkia kiitettiin näihin aikoihin sitä varmemmin kuin siinä havaittiin ei-saksalaiseksi miellettyä ”luonnollisuutta” ja kansanmusiikkivaikutusta (Tyrväinen 2006).

³⁷ Klami muisteli 1957 (Klami 1973, 44): ”Kun olin päättänyt opintoni koti- ja ulkomailla tunsin tuskin muuta kuin rajoitettua mielenkiintoa kaikkeen siihen mitä kutsutaan kansalliseksi musiikiksi. Se oli ajan henki, joka leijui myös meidän maamme yllä. Huomioni ja harrastusteni kohteena olivat melkein yksinomaan sen aikuiset eurooppalaiset musiikilliset suuntaukset ja tyylivirtaukset. Sen seikan voi helposti havaita niinä aikoina syntyneissä sävellyksissäni. Sen sijaan vanhempi ja määräävässä asemassa oleva yleinen musiikkimaku, muutamia harvoja poikkeuksia lukuunottamatta oli sen aikaisessa Suomessa kansallisen ja romanttisen hengen läpilyömää.”

hänen musiikinhistorian oppilaansa Klamin impressionismikäsitteeseen, mutta yhteneviä heidän käsityksensä eivät olleet.

Klami itse nojautui joskus kriitikkona impressionismin käsitteeseen, mutta toi Ravelia koskevassa kirjoituksessa 1937 esiin sen laajemminkin omaksutun käsityksen, että se on ”harhaanjohtava”. Klami korosti suuresti ihailemiensa Ravelin, Debussyn, Chabrier’n ja Berliozin liittyvän yhteen ajattelutapaan ja tyyliin.³⁸ Voidaan päätellä, että näiden sadan vuoden ajanjaksolle asettuvien säveltäjien liittäminen toisiinsa Klamilla perustuu heidän orkesterinäkemyskäsityksensä — josta erkaantuu hänen todennäköisesti tuntemansa, Berliozin ja Rimski-Korsakovin kautta Raveliin palautuva haara³⁹ — ja Klamin kriitikkona monesti esille tuomaan ihanteeseen: säveltäjän näkemykselliseen, konventioista irtautuvaan välittömään kuvauskykyyn, jonka osatekijä älykäs oivallus oli (U.K-i 1931, 1932, 1933, 1935b, 1936b, 1937a, 1937b, 1940a, 1940b, 1940c ja 1942). Tällainen ajattelutapa yhdistää hänet autonomisesta teoskäsitteestä ja modernismin spesifisti musiikillisesta rakenteellisesta painotuksesta erottuvaan, vanhempaan käsitykseen musiikista taiteena ja osana taiteiden suurta kokonaisuutta.⁴⁰ Klami myös kirjoitti 1930: ”Mutta parhain ja kulumaton soitinnus on vain se, joka on valokuvan tarkka kopia sävellyksen tunnelmasta” (Klami 1930b). Persoonallisesti muotoiltu näkemys ei viittaa representaation realistisiin, deskriptiivisiin tavoitteisiin ja tuntuukin kuulostelevan etäisesti Berliozin mimesiskäsityksen kaikuja. Berlioz jakoi kaksisosaisessa artikkelissaan ”De l’imitation musicale” vuodelta 1837 musiikillisen jäljittelyn materiaaliseen jäljittelyyn ja sitä verrattomasti voimakkaampaan ja taiteellisesti arvokkaampaan tunnejäljittelyyn, jonka alalajeja olivat mielikuvat eli vertaukset (*images* ou *comparaisons*) ja

³⁸ Klami (1936a) luonnehti Chabrieria yhdeksi mielenkiintoisimmista ja rohkeimmista ranskalaisista säveltäjistä, jolla myös on ollut ”merkittävä vaikutus nykyaikaiseen orkesterimusiikkiin”. Hän kirjoitti 1938 (*Pyörteitä vanavedessä*, 25): ”Hän [Ravel] vei päätökseen musikaalisen ajattelutavan ja tyylin, jonka päämiehenä pidetään Debussytä, mutta jonka alkulähteet ovat huomattavasti kauempana, Chabrierissa ja miksei aina Berliozissa asti. Tämä suunta on käynyt melko yleisesti musiikillisen impressionismin nimellä, mikä useammassakin suhteessa on harhaanjohtava, mutta itse nimenä sängen naseva ja lennokas. Ravel huomasi n.s. impressionismin rajoitetut kehitysmahdollisuudet, ja häntä saammekin kiittää siitä, ettei vuosisadan alun ranskalainen musiikki jäänyt polkemaan paikallaan.” Klamin Chabrierille ja hänen orkesterinäkönsä antama merkitys tulee vakuuttavasti ilmi arvostelusta vuodelta 1943:

”Kansankonsertissa eilen johti Nils-Eric Fougstedt mm. Chabrier’n Espanjalaisen rapsodian [*España*]. Tällä teoksella on suorastaan musiikinhistoriallinen arvoasema. Se on ladun aukaisu, josta haarautuu tiet nykyaikaiseen orkesterimusiikkiin. Niin Debussy kuin Ravelkin ovat paljon saaneet perintönä juuri Chabrier’lta. Eikä kansallista espanjalaista säveltaidettakaan, joka niin yllättävällä kevätkäevällä voimalla marssi voittoon Manuel de Falla etunenässä, lippujen hulmutessa vireässä länsituulessa voi kuvitella ilman Chabrier’n esitöitä. Puhutaan aina Mussorgskystä, puhutaan jopa puhumasta päästyäkin, mutta ei muisteta, että se orkesteri, jota kuullaan, ei ole hänen vaan Rimski-Korsakovin. Chabrier esittäytyy ensimmäisenä todella merkittävänä orkesterinerona Berlioz’n jälkeen, ja tulokset ovat olleet valtavat. Sävelten, joiden käyttöä ei suositella soitinnustaidon oppikirjassa Chabrier tekee mehuksi ja lisää tätä mitä yllättävimmillä soituyhdistelmillä. Sellainen mies oli Emanuel Chabrier, tarunomainen pianisturiho, suurten mielikuvien mies.” (Klami 1943.) Musorgskia koskeva huomautus viittaa siihen, että tämän orkesteriteoksia esitettiin Rimski-Korsakovin korjailemina.

³⁹ Ravel–Rimski-Korsakov-yhteys oli yleisesti tiedossa. Roland Manuel kirjoitti teoksessaan *Maurice Ravel et son œuvre* (1914, 37): ”Ravelin orkesteri juontuu suoraan Rimski-Korsakovin orkesterista.” Ks. myös Macdonald 2003, 129, Massip & Reynaud (sous la direction de) 2003, 146, Holoman 2003a, 173, Holoman 2003b, Orenstein (compiled and ed. by) 1990, 23.

⁴⁰ Tällainen ajattelutapa välittyi Albert Edelfeltin Konni Zilliacusta koskevasta huomautuksesta vuodelta 1897: ”Omituista, että hän todellakin aikoo ryhtyä kirjailijaksi! Hänhän on tiettyssä määrin lahjakas, mutta hänessä ei ole kylliksi taiteilijaa, hän ei *näe* kyllin sukkelaan tyyppillisiä piirteitä asioista eikä ajattele Voltairen sanomaa: le secret du style, c’est de ne pas tout dire [tyylin salaisuus on olla sanomatta kaikkea]” (Kortelainen 2001, 770).

ilmaisu (*expression*).⁴¹ Klami on voinut tuntea tämän artikkelin tai — esimerkiksi Madetojan välityksellä⁴² — ainakin sen sisältämiä ajatuksia muodossa tai toisessa. On esitetty, että Berlioz tarkoitti jäljittelystä puhuessaan käytännössä orkestraatiota (Colas 2003). On paikallaan selvittää, miten Klami itse toteuttaa teosotsikkojensa lupaamaa kuvallisuutta.

Kuvia maalaisista

Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla) on kaukana Berliozin romanttisesta maailmasta. Se on Kalevi Ahon mielestä ”suomalaisen musiikin vitsikkäimpiä sävellyksiä” (Aho & Valkonen 2000, 139), mutta sitä voidaan Erkki Salmenhaaran Klamiin eri yhteydessä liittämää tyyliluonnehdintaa soveltaen kuvata myös realistis-runolliseksi⁴³. Teoksen osat, ’Odotus’, ’V.P.K:n marssi’, ’Odotus’, ’Puhe’, ’Intermezzo’ ja ’Iltatunnelma’, ovat kuin sarja toisiaan seuraavia välähdyksiä juhlan etenevästä kokonaiskaaresta. Vitsikästä teoksen musiikki on tietyissä osissa juuri suhteessaan otsikkojen ilmoittamaan aiheeseen, maalaiselämään ja kansanjuhlaan. Näitä osia voidaan pitää karakterikappaleina. Kansan idealisointi on sävellyksestä kaukana, eikä kansanomaisuus ole etnisiin tunnusmerkkeihin, esimerkiksi kansanmusiikkilainoihin sidottua. Klamin kansankuvauksen näkökulma on päinvastoin epäromanttinen, suorastaan antiromanttinen, kuten alempana tullaan toteamaan. Pelkkä musiikillinen materiaali huomioon ottaen orkesterisarja voisi hyvin olla kuvaus kansanelämästä jossain muualla kuin Suomessa. Samalla *Kuvia maalaiselämästä* on suomalaisen Stravinsky-reseption havainnollisimpia esimerkkejä ja sen *Petrushkan* kuuluisan katumusiikki-idean sovellutus, joka Ranskassa inspiroi Satieta ja Les Sixin säveltäjiä.⁴⁴ Stravinskyn taustasta

⁴¹ Kirjoituksessaan ”De l’imitation musicale” (1837) Berlioz huomauttaa sellaiselle lukijalleen, joka on vakuuttunut siitä, että musiikilla voidaan maalata objekteja: ”Näitä jäljitelmiä ei ole esitetty maalauksina näkyvistä objekteista, vaan ainoastaan *mielikuvina* tai vertauksina, jotka toimivat sellaisten aistimusten herättäjinä, joiden vastineet musiikki kiistatta omistaa. Jotta näiden *mielikuvien* malli voitaisiin tunnistaa, on ankarasti katsoen myös välttämätöntä, että kuulija saa jollain epäsuoralla tavalla tiedon tekijän intentiosta ja että vertailtavaa seikkaa on tähdennetty.” (Berlioz 2001, 12.)

⁴² Madetoja käsittelee 1928 artikkelissaan ”Ohjelmallisuudesta säveltaiteessa” (1987, 176–177) Jean François Lesueurin ”esikuvallisuutta” suhteessa oppilaaseensa Berlioziin. Imitaatiokysymykseen Madetoja viittaa seuraavasti: ”Lesueur selosti kantaansa, ohjelmamusiikillisia suunnitelmiaan kahdessakin kirjoitelmassa. Hänen mielestään säveltaiteen korkein päämäärä on jäljittely (imitation). Säveltäjäin oli hänen ajatuksensa mukaan pantava mahdollisimman paljon ’runoutta, maalausta ja ilmettä’ (*expression*) sävellyksiinsä, joiden piti ennen muuta ilmaista jotakin määrättyä, kuvailla joko tunteita tai tapahtumia. — Lesueurin suunnitelmien toteuttajaksi tuli Berlioz.” Madetoja pitää Berliozia ”nykyaikaisen orkesterinkäytön perustajana”, joka tuli orkesterinkäyttöön ”ohjelmamusiikillista tietä”.

⁴³ Salmenhaara esittää tämän luonnehdinnan kirjoittaessaan *Psalmuksesta*. Hän toteaa, että Klamin ”musiikille juuri häilyminen arkisen, humoristisen naturalismin ja syvällisen runollisuuden välillä on luonteenomaista”. Salmenhaaran mukaan jo *Karjalaisessa rapsodiassa* (1927) tavataan ”Klamin musiikin kaksi peruskarakteeria: pysähtynyt, salaperäinen ja aavisteleva Misterioso, ’odotustunnelma’ — — sekä tälle täysin vastakkainen ulospäin kääntynyt, virtuoosin soittimellinen, raisu, jopa riehakas elämänriemu — —” (Salmenhaara 1996, 434–435, 439, 336).

⁴⁴ Richard Taruskin (1996, 776–777) kirjoittaa: ”Its [*Petrushka*’s] significance has been overshadowed by that of its successor [*The Rite of Spring*]; and yet it was hardly less great. The most influential aspect of *Petrushka* was the one, it would seem, that affected or impressed Debussy the least. And not at all coincidentally, it was the aspect that played the greatest role in eclipsing Debussy’s hitherto unassailable authority and in spawning the “anti-Debussyste” reaction that would reach a peak between the wars. This was the gawdy interpolation of street music — not the specifically Russian examples, but the international *musiquette* as represented by the Spencer tune in the first tableau and by practically the whole of the third. The Parisian esthetics of the twenties, of “choses en soi” and “musique de tous les jours,” codified in Cocteau’s *Le coq et l’arlequin* and embodied in the music of Les Six, is already refigured here in

Rimski-Korsakovin oppilaana Klami oli selvillä (Klami 1930a). Rinnastaessaan luonnon ja kulttuurin teos kuitenkin ohittaa vastakkainasettelun urbaani–agraarinen. Sen kuvauksessa mikään ei viittaa kansallisromanttiselle ihanteelle tyypillisesti myyttiseen tai historialliseen menneisyyteen, vaan pikemminkin sävellysajankohdan nykyhetkeen. Se eroaa tässä suhteessa 1910–1911 sävelletystä *Petrushkasta*, jonka tapahtumat on sijoitettu 1830-luvun Pietariin Amiraliteetin aukiolle.

”Maalaiskuvien” harmonia on luonteenomaisesti polytonaalista ja soitinnus läheisesti sidoksissa tähän lähtökohtaan. Kyseessä on orkesterinäkemys, jota Klami kehitti intensiivisesti Pariisin-ajastaan 1924–1925 lähtien. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* todistaa tässä suhteessa taidollisesta mestaruudesta, olkoonkin, ettei sellaisten mahdollisten mallien kuin Stravinskyn ja Les Sixin säveltäjien orkesteriteosten esikuvallisuutta ole häivytetty näkyvistä. Klamin ajattelun kannalta voi olla merkityksellistä, että Madetoja yhdisti 1921 artikkelissaan ”Polytonia” polytonaalisuuden, impressionismin ja musiikillisen kuvailun läheisesti toisiinsa. Näin hän liitti Debussynkin kyseiseen suuntaukseen ja huomautti:

Olenkin ottanut sen [Debussyn musiikin] puheeksi vain siksi, että se yhdessä sukulaisensa, uusimman venäläisen musiikin kanssa on puhtaasti deskriptiivisellä, maalailevalla olemuksellaan ja sekä soinnillisilla että tonalisilla — sinänsä erinomaisen arvokkailla — löydöillään todennäköisesti antanut alkuidun siihen anarkistiseen tekotapaan, joka tässä kosketeltujen parisilaisten polytonistien [Les Six, varsinkin Milhaud] tuotannossa ilmenee (L.M. 1921).

Darius Milhaud ei kuuluisassa artikkelissaan ”Polytonalité et atonalité” (1923a) lainkaan viittanut Madetojan rakentamaan yhteyteen polytonaalisuuden ja representaatiokysymyksen välillä, vaan korosti polytonaalisten tekniikkojen tarjoamia ekspressiivisiä mahdollisuuksia.⁴⁵ ”Maalaiskuvien” osissa ’V.P.K:n marssi’, ’Puhe’ ja ’Iltatunnelma’ Klami integroi polytonaalisia tekniikkoja ”lainatun” materiaalin käsittelyyn. Historiallisen kuulemistavan kontekstissa polytonaalisuuden voidaan silloin ajatella kommentoivan säveltäjän valitsemia tyyli-ilainoja. Juuri mainitut kolme osaa suuntaavat kuulijan huomion fiktiivisen, teoksen sisäisäisen havainnoitsijan ympärillä sijaitseviin kohteisiin; näihin osiin sisältyy se teoksen ulottuvuus, jota on edellä esitetyn tyyliperiaatteen mukaisesti mahdollista luonnehtia realistiseksi.

Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla) sisältää ’V.P.K:n marssissa’ ja ’Iltatunnelmassa’ *Petrushkan* tapaan ikään kuin realistiseen ympäristöön sijoitettuja, kuvitelluissa konkreettisissa

full. When we hear Lanner’s waltz crooned by the Ballerina’s cornet and accompanied by the grunts of a solo bassoon, we are already hearing the work of the youthful Auric and Poulenc in embryo. It was a style that would actually come to dominate the postwar production of the Ballets Russes, beginning with the Cocteau/Satie *Parade* of 1917, a work that was in fact inspired by Cocteau’s memories of *Petrushka*.”

⁴⁵ Esitelyään bitonaalisia ja sitten asteittain yhä kompleksisemmiksi tulevia polytonaalisia yhdistelmiä Milhaud päätyy painottamaan polytonaalisuuden ilmaisullista ulottuvuutta: ”Bitonaalisuudesta 12 sävelen käsittelyyn vaihe vaiheelta johtavan porrastuksen kautta nähdään yhdellä kertaa, kuinka laajat polytonaalisuuden keinovarot ovat ja kuinka paljon ilmaisun mahdollisuudet kasvavat. Ilmaisullinen asteikko on näin huomattavasti suurentunut, ja polytonaalisuuden käyttö tuo koruttomimpien vivahdusten alueella pianissimoihin enemmän hienoutta ja suloutta ja lisää fortissimoihin karheutta ja soinnillista voimaa” (Milhaud 1982, 183). Polytonaalisuutta voidaan pitää musiikinhistoriallisena tosiasiana riippumatta siitä, onko samanaikaisia, päällekkäisiä sävellajeja mahdollista havaita erillisinä.

tilanteissa soivia, vaikka säveltäjän tyyllittelemiä lainauksia kansanomaisesta eurooppalaisesta ulkoilmamusiikista. Tunnusomaisia niille ovat korostetun yksinkertaiset duuri–molli-tonaaliset piirteet melodiassa ja sen implikoimassa sointurakenteessa sekä viittaukset marssin ja valssin genreihin. Stravinskyn laajaa, arkaaisesta venäläisestä kansanperinteestä eurooppalaiseen triviaaliin katulauluun ulottuvaa lainatun kansanomaisen materiaalin tyylikirjoa⁴⁶ tässä sävellyksessä ei tavata. Klamin aiheet voidaan ajatella tyyllilainoiksi torviseitsikko- tai soittokuntaohjelmistosta, jonka on tässä tietenkin tarkoitus toimia viittauksena VPK:n tilaisuuksien perinteiseen juhlamusiikkiin. Kun Stravinskyn kohtauksissa eri esiintyjät musiikkeineen baletin synopsiksen mukaisesti vaihtuvat, pysyy fiktiivinen juhlaesiintyjä Klamilla samana: yksi ja sama soittokunta vastaa kesäjuhlan musiikista. Säveltäjä luonnehtii sitä humoristisesti, parodistisesti tai suorastaan groteskisti antiromanttisen provokaation hengessä. Pikkurummun rytmittämälle puhallinyhtyeelle torviseitsikkolähtökohtaa myötäillen kirjoitettu ja näin Pariisin hullujen vuosien — *les années folles* — antiromanttisten ihanteiden kanssa yhtäpitävästi ”jousien hyväilystä” vapaa⁴⁷ ’V.P.K:n marssi’ on itsessään eräänlainen tyyllilaina. Lähtökohdan implikoimassa tahallisessa banaaliudessaan se tuo mieleen Les Six -ryhmän säveltäjien provokaatiot, reaktion Debussyn ja *la belle époque* hienostukseen. Banaalin yläpuolelle sen kohottaa soittajilta paljon vaativa virtuoosinen kirjoitustapa sekä huumori, joka yhdistää psykologisen tarkkanäköisyyden ja musiikillisen näkemyksen. Marssi on humoristinen myös formaaleihin rakenteisiin — polytonaalisuuden kautta harmoniaan ja pienrakenteiden deformaation kautta marssirytmiiin ja periodisuuteen — sisältyvien ”virheidensä” johdosta.⁴⁸ Klamin idean taustalla saattaa vaikuttaa Stravinskyn *Histoire du soldat*’n (1918) rytmeillä ja vaihtuvilla tahtiosoituksilla leikittelevä ”nyrjähtänyt” sotilaan marssi, johon sen yhdistää myös puhaltimien ja lyömäsoitinten käytöstä nouseva sointikuvan kirkkaus.⁴⁹ Kuulijan esteettinen asema on kuitenkin erilainen kuin hänen kohdatessaan uusklassisen Stravinskyn etäännyttävän rakenteiden deformaation.⁵⁰ Otsikon

⁴⁶ Stravinskyn *Petrushkassa* käyttämien sävelmien lähteistä ks. Taruskin 1996, varsinkin s. 696–697.

⁴⁷ Torviseitsikon soittimia — es-kornetti, kaksi b-kornettia, alto- ja tenorikäyrätorvet, baritonitorvi ja tuuba — vastaavat Klamilla es-kornetin korvaava es-pikkoloklarinetti, kaksi f-käyrätorvea, baritonitorven korvaava pasuuna sekä perinteiset b-kornetit ja tuuba. Cocteau kirjoitti (1918, 35): ”Pian voidaan toivoa orkesteria ilman jousten hyväilyä. Puupuhallinten, vaskien ja lyömäsoitinten rikas mieskuoro.” Klami oli oman haastattelulausuntonsa mukaan 1930-luvun alussa kiinnostunut ”puhallinkaikuisesta orkesterista” (*US* 1933).

⁴⁸ Nämä osaa kokonaisuutena luonnehtivat virhetyypit Klami kaiuttaa ilmoille heti ’V.P.K:n marssin’ avausfanfaarissa. Harmonisina virheinä kiinnittävät huomiota rinnakkaiset kvintit fanfaarin kajahtaessa (t. 1–2) ja harmonisena ja ajoitusvirheenä sen lopetuksessa pikkoloklarinetin ja kornetin väärää sävellajia edustava kirkahtava A-duuri-murtosointu, joka huomiota herättävästi myöhästyy oikeasta marssirytmistä (t. 4–6). Taiturillinen tuubaosuus soittimen totutun raskaan roolin vastaisesti esiintyessään toteuttaa musiikilliselle huumorille luonteenomaisten inkongruenssin (vrt. Lissa 1969, 98).

⁴⁹ Kyse on eri soitinkokoonpanoista. Ilmeisin ero koskee *Histoire du soldat*’lle luonteenomaista sotilaan viulua sekä kontrabassoa, joita Klami ei käytä. ”Sotilaan tarinan” osassa ’Marche royale’ (s. 32:7–) tavataan kornetilla kertautuvia tasapituisia säveliä, jotka on koristettu ylä- tai alapuolisin etuhelein. Niillä on vastine ’V.P.K:n marssissa’ (7:14–15–). Ei ole selvää, että Klami on voinut kuulla Stravinskyn kyllä jo painettua teosta elävänä esityksenä. *La Semaine Musicale* -lehden julkaisemien ennakkotietojen mukaan teos esitettiin Pariisin Trianon-Lyrique-teatterissa kevätkaudella 1925 25.5., 5.6. ja 9.6. Toukokuun 9:ntenä 1925 päivättyssä viimeisessä tunnetussa kirjeessään Pariisista Klami ilmoitti Alvar Andströmmille aikovansa matkustaa Suomeen 15.5.

⁵⁰ Thomas Patrick Gordon huomauttaa: ”Teatterillisen irrottamisen [disjunction] – vieraannuttamisen tekniikka ja arkipäiväisesti käytetyn arkipäiväisen materiaalin esitleminen olivat Cocteau vastarinnan hengen ydin sekä ensimmäinen niistä muodoista, joiden kautta hän antoi panoksensa uudelle klassismille.” Niitä Gordon kutsuu *Paraden, Renardin ja Histoire du soldat*’n yhteiseksi lähteeksi. Gordon tähdentää, että Stravinsky omaksui Cocteaulta

luomassa kontekstissa Klami antaa kuulijan hyväntahtoisesti nauraa fiktiivisen, innokkaan harrastajaorkesterin virheille, heidän taitamattomuudelleen. Suomalainen aikalaisarvio kuvasi osaa realistiseksi (*HS* 1934).

Karakterisen ominaisuuden korostaminen 'Puheeseen' vievässä, 'Odotukseksi [2]' nimetyssä suppeassa johdannossa enteilee uuden osan psykologista näkökulmaa.⁵¹ 'Puheesta' rakentuu musiikin ilmaisu ja asiayhteys huomioon ottaen poliittisen agitaation kuvaus.⁵² Tulkintaohjeeksi muusikot saavat ironisen *Avec une majesté burlesque* ("karkeankoomisen majesteettisesti"). 'Puhe' sisältää sekin viittauksen soittokuntatyylisiin pasuunan ja tuuban voitokkaasti yli orkesterijyskeen puhaltaman marssiaiheen muodossa (20:4–), mutta tyyllis-esteettisesti se ei implikoi fiktiivistä kokijaa, joka ulkopuolisena ja objektiivisesti rekisteröisi ympäristönsä ääniä, tapahtumia ja tunnelmia. Kuvaustapa ei ole realistinen ja toteava vaan symbolinen, voimakkaasti tulkitseva ja psykologisesti alleviivaava: säveltäjän voidaan ajatella valottavan marssiaiheella juhlapuhujan ideologista sitoutumista ja hillittömällä karakterilla hänen uhoaan.

Kun torvisoittokunnan uhoavaan marssiaiheeseen sulautuu monotoniseksi säestykseksi — ja samalla sen sisällölliseksi tulkinnaksi — iskullisia ja iskuttomia tahtiosia vuorottain takova rajua perkussiivinen orkesteritekstuuri, *Petrushkan* 'Ajurien tanssin' ja *Le Sacre du Printemps*'n⁵³ pakanalliset uhrimenot mieleen tuova karkea kuvauskeino, osasta tulee agitaattorin luonnekuva. Yksi ja sama perkussiivinen sekunti-intervallirakenne as–b moukaroi matalassa rekisterissä *fortissimo* lähes tauotta läpi osan vaieten 40 tahdin aikana vain kolmen tahdin ajaksi. Sen kanssa vuorottelee äänekkäästi ja pitkään matalalle kirjoitettu D-duuri-sointu, ja näiden yläpuolella marssiaihe käynnistyy matalilla vaskilla myös D-duurissa. Näin 'Puhe' irrottautuu omalla äänekkäällä tavallaan eurooppalaisen musiikin kehittymispakosta. Sointurepetitiot ja perkussiivinen orkesteritekniikka saivat Klamin partituureissa Pariisin-ajasta lähtien monia eri muotoja, ja niiden enteitä voidaan tosiasiallisesti lukea jo musiikkiopistoaikaisen pianokvartetton finaalista. Niitä voidaan sanoa hänen orkesterityylinsä taustaltaan venäläis-ranskalaisiksi, esteettisesti muunneltaviksi peruselementeiksi. Jos impressionismilla Diktoniuksen tavoin tarkoitetaan asenteen "passiivista alamaisuutta" (Vainio 1976, 193), silloin 'V.P.K:n marssi' ja 'Puhe' ovat etäällä tästä lähtökohdasta.

ja Cocteaun–Satién–Picasson *Paradesta* banaalisuuden ja näyttämöteoksen elementtien vieraannuttamisen tekniikat, "Cocteaun kaksi romantiikan vastamyrkkyä". (Gordon 1983, 149–150, 153, 157–158).

⁵¹ 'Odotuksen [1]' melodia-aiheen kahdeksan ensi säveltä on siirretty bassorekisteriin ja käsitelty kaanonissa itsensä kanssa, *Grave*. Tässä yksi mahdollisuus tulkita 'Puhetta' edeltävää kyräilevää tunnelmaa: polyfoninen elementti tuodaan musiikkikirjallisuudessa usein ironisessa tarkoituksessa homofoniseen kontekstiin rikkiviisaan oppineisuuden symbolina.

⁵² Henri-Claude Fantapié huomautti Helsingissä Unno Klamin syntymän satavuotisjuhlan kunniaksi järjestetyssä symposiumissa 15.9. 2000 siitä Klamin sävellysidean kannalta mahdollisesti merkityksellisestä asiasta, että Les Six -ryhmän yhteistyönä syntyneeseen näyttämöteokseen *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921) sisältyy Poulencin säveltämä, puheeksi nimetty osa, 'Discours du Général'. Fantapié ei kehittele aihetta esitelmän perusteella kirjoittamassaan artikkelissa, joka tarkastelee laajasta näkökulmasta Klamin musiikillista kuvaustapaa ja sen piiriä. (Fantapié 2003a ja 2003b.) Yhteistä näille kahdelle osalle on kriittis-ironinen asenne kuvauksen kohteeseen, mutta siinä missä Klami ottaa lähtökohdaksi marssin lajin, on Poulencin puhe polkka, ks. Poulenc 1994, 128. Kun Klami tuo esiin oman kohteensa hillittömyyden, on ironia Poulencilla toteutettu kohdehenkilöä triviaalisti kaunistellen.

⁵³ Tässä viitataan erityisesti kohtaukseen 'Glorification de l'élite'.

Luontokuvia

Karakteristiseen tekijään oivaltavan näkemyksellisesti keskittyvien 'V.P.K:n marssin', 'Odotuksen [2]' ja 'Puheen' rinnalla muiden osien yhteiset piirteet kiinnittävät huomiota. Kun teoksen ranskankielinen otsikko täsmentää, että Klamin kuvaama kansanjuhla tapahtuu ulkoilmassa, levollisen kauniit, paikallaanpysyvät 'Odotus [1]' ja 'Intermezzo' voidaan tulkita luonnontunnelmiksi. Luonnonläheinen kvaliteetti tavataan myös 'Iltatunnelmassa'. Nyt lähestytään artikkelin alussa esiin tuotua musiikillisen luontokuvan ja sen tyyllisten toteutuskeinojen problematiikkaa, ja tarkasteltavana on runollinen komponentti Klamin realistis-runolliseksi edellä luonnehditussa kuvauksessa. "Maalaiskuvissa" juuri mainittujen osien väreilevä staattisuus, tapahtumisen ja etenemisen puuttuminen, tuntuu länsimaisen konvention mukaisesti kiinnittävän kuvauksen hetkeen ja paikkaan (vrt. Dahlhaus 1989, 257). Staattisen ilmapiirin rakentaminen heti avausosassa on teoksen muodostamassa kuvitteellisessa kokonaisuudessa merkityksellistä hetkellisen ja paikallisen kiinnittymisen tapahtumiseksi.

Luontokuvina osat eivät ole konventionaalisia, eikä kahta ensin mainittua edes välttämättä tunnistettaisi sellaisiksi ilman säveltäjän sanallisia viittauksia. Musiikin kuvallisuus ei tässä ole deskriptiivistä, vaan musiikki saa merkityksen vasta otsikoista, ja siksi Klamin oli mahdollista käyttää 'Intemezzo' myöhemmin uudelleen *Sarjassa pienelle orkesterille* (1946). Osat ovat kaukana esimerkiksi lukuisia musiikillisia luonnonkuvauksia nopeine trilleineen ja murrettuine tremoloineen inspiroineesta Wagnerin *Siegfriedin* kohtauksesta 'Metsän huminaa', jota on pidetty impressionismin edelläkävijänä.⁵⁴ Epäromanttisen ihanteen hengessä esimerkiksi jousitremolo puuttuu Klamin teoksesta kokonaan 'Iltatunnelman' viimeisiä tahteja (85–100) lukuun ottamatta. Atmosfäärinen väreily ei hänen toteuttamanaan tuo mieleen myöskään Debussyn musiikkia, mutta vastaa kyllä pitkälle Edward Dentin hakusanan impressionismi alla teoksessa *A Dictionary of Modern Music and Musicians* 1924 esittämää kuvausta:

– – termiä näkyy yleensä sovellettavan musiikkiin, jonka halutaan välittävän jonkinlainen viittaus [suggestion] maisemaan tai kuvaan, jossa väri on tärkeämpää kuin ääriiviivat, missä tapauksessa melodinen linja on huonosti määritetty ja fragmentaarinen samalla kun säestyksen vähemmän tärkeät kuviot ovat runsaasti kehiteltyjä ja usein nopealiikkeisiä, minkä tarkoituksena on mieluummin värin yhteisvaikutuksen kuin nuottien selvästi ymmärrettävän peräkkäisyyden tuottaminen.⁵⁵

Tarkasteltavissa osissa voidaan nähdä musiikillisen luontokuvan ominaisuuksia: kiinnostusta eräänlaisten "sointikenttien" toteuttamiseen, luopumista soinnulle vieraitten sävelten purkamisen periaatteesta sekä irtautumista musiikin prosessiivisesta kehittymispakosta (vrt. Dahlhaus 1989, 257–258).

⁵⁴ Christopher Palmer (1973, 94) kirjoittaa: "This is the first true evocation of nature in her tranquillities." Ks. myös Fleury 1996, 183.

⁵⁵ Lontoossa ilmestyneeseen, A. Eaglefeld Hullin toimittamaan teokseen sisältyvä Dentin artikkeli siteerattuna Byrnsiden (1980, 525–526) mukaan.

Osat kuuluvat niihin moniin Klamin sävellyksiin, joissa säveltäjä kehittää kekseliäitä soitinnuksellisia ideoita homofonisen, yleensä polytonaalisen sointurungon saattamiseksi väreilemään sointutehoja erilaisin soittimellisin artikulaatiotavoin pidentämällä. Varhaisemmissa Klamin sävellyksissä, kuten todennäköisesti 1925 syntyneessä *Polkassa*, tavataan kaikista representatiivisista tarkoituspelistä irrallisena jo kiinnostusta sointipintojen luomiseen soitinnuksellisin keinoin. Klamille tyypillistä on eriyttää soittimellisin korostuksin bi- tai polytonaalisten rakenteiden tasoja; tarkastelluissa osiassa ne ovat pitkälinjaisia ja 'Odotuksessa [1]' ja 'Intermezzossa' erityisen staattisia. Tällaisten yleisten perusratkaisujensa puolesta Klami liittyy ihailemaansa venäläis-ranskalaiseen orkesterinäkemukseen ilmentäen myös yhteenkuuluvuutta sen modernististen pyrkimysten kanssa. Darius Milhaud selitti 1923 kuvatessaan modernin musiikin kehitystä Pariisissa ja Wienissä, että polytonaalisuus koostuu useista samanaikaisista eri sävellajeihin kirjoitetuista diatonisista melodialinjoista ja useista päällekkäisistä kolmisoinnuista — vastaavasti atonaalisuus koostuu melodialinjoista, jotka eivät kuulu sävellajeihin, ja nojaa kromaattiseen asteikkoon. ”Diatonisuus ja kromaattisuus ovat musiikillisen ilmaisun kaksi ääripäätä. Voitaisiin sanoa, että latinalaiset ovat diatonisia ja teutonit kromaattisia” (Milhaud 1923b/1982, 201). Aikakauden saksalais-ranskalaisen suurvaltapoliittisen ja kulttuurisen kilpailun nationalistisen retoriikan kontekstissa Klamin valinnat sijoittavat hänet ranskalaiselle puolelle.

Edward Dentin impressionismikuvauksesta poikkeava piirre on 'Odotusta [1]' — kuten 'Intermezzoakin' — hallitseva pitkälinjainen, pehmeä melodia, joka kuuluu Klamin kauneimpiin. Tällaiset melodiantarkoitusten kukinnot on unohdettu, kun Klamin melodiikka on luonnehdittu ”primitivistiseksi” ja suppeissa ambituksissa pysytteleväksi⁵⁶. Molemmissa osissa melodiat kaartuvat oktaavia laajemmalle eivätkä karta duuri–mollitonaalisia tunnusmerkkejä. 'Odotuksen [1]' melodiarakenne osoittaa Klamin välttäneen yhtäältä periodisuutta ja tarkkoja kertauksia, toisaalta klassis-romanttisia huipentavia päätöksiä. Välillä sen A-duuri-melodia sävytyttyä salaperäisillä a-mollivarjostuksilla.

Taustana 'Odotuksen [1]' melodialla — kuten 'Intermezzonkin' — on polytonaaliseen ambivalenssiin pohjattu staattinen, mutta läpikuultava äänimaisema, jonka Klami sytyttää eloon hienopiirteisen soitinartikulaation avulla. Ensin mainitussa osassa orkesterin rikkaaseen soinnikkuuteen vaikuttaa, että kaikki jousiryhmät kontrabassoja lukuun ottamatta on jaettu. Usean solistisesti käytetyn puhaltimen ja pianon väri antaa sointikuvalle modernia ilmettä. Jos 'Odotuksen [1]' polytonaalista asetelmaa arvioidaan duuri–mollitonaalisen prosessiivisen menettelyn näkökulmasta, soinnullinen tapahtuminen on siinä pysähdyksissä. Väreilevän kudoksen tonaaliseksi keskukseksi vakiintuu heti osan alussa useimmilla soitinryhmillä esiintyvä a-sävel. A:n keskisävelen asema korostuu lineaaristen tapahtumien kautta. Monessa orkesteriäännessä esiintyvä, alas a:ta kohti ikään kuin hellittämättömästi vetävä puolisävelaskelkulkku antaa maagista sävyä osalle kokonaisuudessaan; kvaliteetti voidaan tässä tulkita teoksen sisäisen, fiktiivisen kokijan

⁵⁶ Kalevi Aho (2003, 199) kirjoittaa: ”Klamille tyypillisesti *Karjalaisesta torista* [ke. 1949] puuttuvat laajat laulavat melodiat — ainoa laulavampi taite teoksessa on ensimmäinen sivuteema. Melodiikka on luonteeltaan ”primitivistisempää”, sille ovat ominaisia lyhyet, karakteristiset motiivit, lukuisat säikeiden toistot ja säestävässä bassoäännessä esiintyvät ostinatokuviot.” Vrt. myös Aho & Valkonen 2000, 291.

luonnontunteen ominaisuudeksi. Vaihtuville soitinryhmille uskottu sivusävelliike a–b ulottuu tasaisin kahdeksasosakestoin artikuloituna läpi melkein koko 46 tahtia käsittävän osan katketen vain tahtien 32–39 ajaksi. Vastaavasti a:n asemaa korostavat monotonisesti kertautuva, kahdeksasosakestoin kirjoitettu sävelkulku a–ais–h–ais (t. 1–9, 15–46), edestakaisin keinuva, nousevalla kvintillä alkava, kertaakaan osan edetessä katkeamaton sävelkulku a–e–b–e sekä sävelkulku a–b–d–b osan alussa (pianon vasemman käden osuudessa t. 1–9). Useillakin soitinryhmillä esiintyvä, nouseva tai laskeva sävelkulku a–e luo odotuksia duuri–molli-tonaalisesta harmonisesta kehkeytymisestä, mutta ais–e- ja h–e-liikkeet värittävät — muiden elementtien ohella — sointikuvaa kenttämäiseen suuntaan. Esimerkiksi osan alussa keskussävel a:n ympärillä soivat kenttämäisessä asettelussa ja väreilevässä liikkeessä eri oktaavialoihin aistikkaasti sijoitettuna sävelet b, h, d ja e. F:ltä käynnistyvä, Klamille tyypillisesti kevyt bassolinja ei anna voimakkaasti erottuvaa perustetta harmoniselle tulkinnalle. D- ja a-pohjaisen duurisoinnun sävelet ovat päätössoinnussa d-bassosävelen yllä kuuluvilla ilman että rakennetta kuitenkaan voitaisiin pitää asettelun puolesta yhtenä terssirakenteisena kokonaisuutena, noonisoituna. Sointupurkausta sanan perinteisessä merkityksessä ei tapahdu, ja basson ja diskantin tonaalisesti selväpiirteiset, kadensoivat melodialinjat puolustaessaan kumpikin omaa tonaliteettiaan sulautuvat polytonaaliseen kirpeään soinnikkuuteen.

Läpi koko 'Odotuksen [1]' jatkuva tasaisten kahdeksasosakestojen orkesterihavina luo sellaisen rytmisesti ja soinnillisesti yhtenäisen jatkumon, ettei orkesterinäkemystä voida Madetojan Debussyhin ja Musorgskiin soveltamaa luonnehdintaa lainaten kutsua mosaiikkimaiseksi (Madetoja 1913 ja 1918). Sama koskee paljolti tekstuuriltaan kuitenkin kerroksellisempaa 'Intermezzoa'.

'Intermezzon' kaunis, linjakas melodiaosuus koostuu symmetristä hahmoa omaavasta, mutta pehmeälinjaisesta pääaiheesta viuluilla oktaaviunisono (t. 5–12), välittävästä osuudesta huiluilla (t. 13–17) sekä pääaiheen lopustaan laajennetusta ja yläoktaavitranspositiona kirjoitetusta kertauksesta viuluilla (t. 18–29; huilut ja oboe yhtyvät niihin lopussa). Kertauksessa Klami ottaa käyttöön tämän asteittaiskulkuihin perustuvan melodiaäänien kaksinnuksen alaterssissä ja valitsee kaksintavassa äänessä tahdeissa 22–23 f-mollin terssisävel as:n sijasta a:n. Suhteessa pohjasävel b:hen tässä häivähtää siis johtosävelteho, joka nyt irrallaan funktionaalisen äänenkuljetuksen lakien alaisuudesta tekee kirpeän dissonoivan vaikutuksen. Kertaus soi leimaa antavine asteittaiskulkuihin ja alaterssikaksinnuksineen samankaltaisesti Stravinskyn *Le sacre du printemps* kohtauksen 'Jeux des cités rivales' eräiden ratkaisujen kanssa (54:1–4, 59:3–60:3). Samantapaiset kaksinnukset ovat tuttuja useiden Klamin mielenkiinnon piiriin kuuluneiden säveltäjien teoksista.

'Intermezzon' harmoninen jännite rakentuu melodiaelementin edustaman luonnollisen f-mollin sekä urkupisteenomaisesti läpi osan kantavan, vaikka soitinääneltä toiselle siirtyvän pohjasävel b:n tai paremminkin simultaanisen sekunnin b–c varaan. Tonaaliset tukipisteet sijaitsevat siis kvintin etäisyydellä toisistaan, ja siltä osin bitonaalinen kontrasti jää pehmeäksi. Kokonaisuutena kudos on varsin dissonoiva. Soitinnuksen selkeys sallii orkesteritekstuurin tasojen erottumisen toisistaan ennenkuin melodiaääni osan lopussa sulautuu osaksi harmoniataustaansa. B-

pohjainen harmonia koostuu doorisen b-mollin yläheksakordin sävelistä, mutta tässäkin Klami rakentaa terssirakenteisten sointujen asemesta väreilevän sointikentän, jonka elementtejä vierekkäiset sävelet b, c, des, es, f ja g ovat. Säveltäjä erottaa säveliköstä omaksi lineaariseksi tasokseen ja monotonisesti kertautuvaksi säestysaiheeksi des-pohjaisen, kokosävelaskeleisena dissonoivasti soivan neljän ylimmän sävelen elementin, des–f–es–g (klarineteilla t. 4–17). Siihen klusterimaisesti sulautuva, soinnillista jatkuvuutta luova elementti on piano-osuus, jossa säestysaihe pitää sisällään alati toistuvan simultaanisen intervallirakenteen b–c sekä kokosävelasteikon sävelistä rakentuvan keinuvan aiheen es–g–des–f (t. 4–17 sekä 27–29). B-doorisen asteikon luonteenomainen doorinen seksti sijoittuu piano-osuuden ylimpään ääneen — jossa se osaan haikean tunteikasta ilmettä luovana elementtinä selvästi erottuu — osaksi jatkuvaa edestakaista sekuntiliikettä g–f. Klarinettien kokosävelasteikon neljälle sävelelle rakentuva kertautuva aihe saa lyydistä sävyä kasvaessaan käyrätorvilla ensin kuusi säveltasoa ja kokonaisen tahdin käsittäväksi (t. 18–21), minkä jälkeen se omaksuu vieläkin oudompia ja dissonoivammin kirskahtavia muotoja (t. 22–25). Alaoktaaviheleen koristama huilun pitkä c² on monotonisen urkupistemäisesti kertautuessaan (t. 2–12, 18–24) kuin luontoon sinkoutuva kaiku. Sellaisena se tuo mieleen Debussyn *Pelléas et Mélisandessa* (toisen näytöksen alussa), *La Merissä* (ensi kerran 1:3) ja muuallakin kirjoittamat ”luonnonkaikuaiheet”: niissä nopeaa, kaksisävelkuvion osaksi kirjoitettua etuhelettä seuraa pitkä sävel, joka kaiunomaisesti katoaa kaukaisuuteen.⁵⁷

Sarjan päättävässä ’Iltatunnelmassa’ soittokunta-aiheet sulautuvat ’Odotuksesta [1]’ ja ’Intermezzosta’ tuttuun staattiseen äänimaisemaan ja luonnontunnelmaan. Fiktiivinen soittokunta on siirtynyt ulkoilmajuhlan marSSIPitoisesta muodollisesta osuudesta tanssimusiikin pariin. Tuo maisema, *Allegro giocoso*, on nyt täynnä elämää, hyvää mieltä ja ilon kiljahduksia — pistemäisiä, monisävelisten etuheleiden koristamia korkeita puupuhallinääniä ”venäläisen” Stravinskyn tapaan. Perusmateriaalia on kenttämäisesti käytetty viisisävelikkö b–c–d–es–f. Klami antaa sen sävelten väreillä kahdella eri nopeudella (toisilla viuluilla, alttoviuluilla ja selloilla), mikä vastaa Stravinskyn menettelyä tämän käsitellessä kuuluisaa harmonikkasointiaan *Petrushkan* laskiaismarkkinakohtauksessa (vrt. Taruskin 1996, 693–694, 734). ’Odotuksen [1]’ melodia-aiheen uusi muunnos tavataan tasajakaisen, soittorasiamaisesti soitinnetun eloisan Es-duuri-melodian hahmossa yläsuursekuntikaksinnuksineen (pikkololla, pianolla diskanttirekisterissä ja ensiviuluilla t. 7–). Iloa kipunoivasta äänimaisemasta nousee kuuluville vaskien valssiaihe (t. 15–39). Tämän Klami toteuttaa merkitsemällä partituuriin päällekkäin tasajakaisen ja kolmijakaisen tahtiosoituksen, kuten Stravinsky teki *Petrushkan* vuoden 1912 alkuperäisversiossa, kolmannen kohtauksen valssissa (HN 72:12–), jossa Ballerina ja Mauri esiintyvät. Soittokunnan valssiaihe tulee näin osaksi tapahtumarikasta ja vilkasliikkeistä polyrytmistä ja polytonaalista kudosta, josta yksityiskohtia on vaikea selvästi erottaa. Fiktiivinen kokija ei osallistu juhlintaan tanssijana vaan kuuntelee iloista hälinää kauempaa. Teoksen todellinen kuulija, joka tuntee omakohtaisesti suomalaiset juhlatavat, voi tunnistaa ’Iltatunnelmasta’ sellaisen äänten suloisen sekamelmskan, joka

⁵⁷ Debussyn tuotannossa sellainen esiintyy myös pianopreludissa *Des pas sur la neige*, jossa sillä säveltäjän esitysohjeen mukaisesti täytyy olla ”surullisen ja jäätyneen maiseman syvyyden soinnillinen sävy”, kuten Palmer (1973, 43) muistuttaa.

joskus seuraa juhlamaljojen innokasta tyhjentämistä.⁵⁸ Uuno Klamin sukulaisten parissa elää tarina, että Uuno käännytettiin kerran Virolahden VPK:n tansseista liian vahvan humalatilan johdosta (Paula Malmi 2006).

Otsikon 'Iltatunnelma' alla viimeinen osa voidaan sekin ymmärtää Klamin antiromanttiseksi puheenvuoroksi — puheenvuoroksi nimenomaan hänen omassa suomalaisessa 1930-luvun alun kontekstissaan. 'Iltatunnelma' sulki suomalaisen kansallisromanttisen ilmaisun kategoriana piiriinsä luonnonläheisyyden ohella myös sellaisia kvaliteetteja kuin yksinäisyyden, hiljaisuuden, kaihomielisyyden ja olemassaolon peruskysymysten mietiskelyn; Madetoja sävelsi 1917 lyyrisen mietiskelevän mieskuorolaulun Eino Leinon samannimiseen runoon. Klamin *Iltatunnelma* on seurallinen, meluisa, ihmisen kulttuuriympäristöönsä sitova, iloinen ja huoleton sen välittäessä vaikutelman kansanjuhlan riehakkaiden loppuhetkien äänimaisemasta *Petrushkasta* tutuin keinovaroin.

Klami olisi tuskin 1938 todennut Ravelin huomanneen ”n.s. impressionismin rajoitettuja kehitysmahdollisuuksia”, ellei hän olisi itse pohtinut samoja kysymyksiä. Ylihenustus, epämääräisyys, passiivisuus ja staattisuus olivat Ranskassa impressionismin kritiikin yleisiä kohteita ja ominaisuuksia, joiden ei koettu kuuluvan enää ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen tilanteeseen. Klami sai myös lukea ensimmäisen sävellyskonserttinsa jälkeen arvovaltaisen Evert Katilan arvion: ”Niinhyvin suuri Habanera kuin Pianokonsertin osat pysyvät paikallaan, kuin seisova vesi” (E.K. 1928). Piirtäessään pitkiä, selväpiirteisiä, ei-kehitteleviä melodialinjojaan staattisten orkesteritaustojen ylle Klami ehkä ajatteli ”Maalaiskuvissa” toteuttavansa Ravelin suuntaviivojen mukaisia ratkaisuja tuolloin jo pitkään tähdennettyyn impressionismin ongelmaan, epämääräisyyteen.⁵⁹ 'Intermezzon' lyyrisyyden ja 'Puheen' soinnillisen energian rinnastaminen toimii ratkaisuna passiivisuuden ja monotonisuuden ongelmaan. Klamin kuvauksellisten tarkoituserien taustalta hämöttää näin esteettinen näkemys, joka oli läheisesti sidoksissa ranskalaiseen säveltaiteeseen. Tässä kuvitteellisessa kokonaisuudessa 'Odotus [1]', 'Intermezzo' ja 'Iltatunnelma' luovat modernein keinovaroin uudelleen muiden aistikokemusten piiristä tuttuja aistimuksia täsmentämättä niiden sisältöä. Berlioz olisi toiseen aikaan siirtyneenä ehkä kutsunut Klamin luontokuvia ”mielikuviksi eli vertauksiksi”.

”Maalaiskuvia” ja ”kansallinen tuntemistapa”

⁵⁸ Vastaava ”suloinen sekamelska” liittyy viimeiseen osaan Klamin *Kalevalan* juhlavuonna 1935 säveltämässä suppeassa, kolmiosaisessa orkesteriteoksessa *Karjalaisia tansseja*. Tanssien pohjana ovat A.O. Väisäsen toimittaman kokoelman *Kantele- ja jouhikkosävelmiä* (1928) sävelmät 40, 30 ja 149. Ensimmäisen sävelmän nimi on *Piippu tupakkata, ryyppy viinaa*. Olen kiitollinen professori Heikki Laitiselle sävelmien alkuperää koskevasta tiedosta.

⁵⁹ Klami Kirjoitti 1935 (*Symposion Uuno Klami 1900–2000*, 5): ”Eräs Ravelin taiteen loistavimpia puolia on hänen melodian käyttönsä. Hän pitää sen ankarasti tonaalisuuden rajoissa, kaikista muista vapauksista huolimatta. Tästä seikasta suurelta osin johtuu hänen musiikkinsa esimerkillinen selvyys, ja myös sen yleisönsuosio. Ravel on tarpeeksi viisas kunnioittaakseen musiikin suurinta elementtiä, ja hänen älykkyytensä estää lähtemästä seikailulle hämärän atonaalisuuden maille, jonne moni on hävinnyt tai palannut sieltä katkeroituneena. Melodistina Ravel on kokonaan toista luokkaa kuin esim. Debussy” (Klami 1935a). On tunnettua, että melodialla oli keskeinen osa Les Six -ryhmän musiikkiajattelussa.

Artikkelin lähtökohtana oli kysymys, oliko Klami 1930-luvun alun tuotannollaan mahdollisesti lähestymässä suomalaista kansallisen kulttuurin valtavirtaa. Kysymystä on paikallaan tarkastella paitsi hänen oman toimintansa näkökulmasta myös aikalais-Suomen reaktioiden kautta. Millaisena aikalaiset kokivat ”Maalaiskuvien” asettumisen suomalaisuuden – kansainvälisyyden akselille ja miten teoksen paikantumista ja siinä koettua säveltäjän identiteettiä kuvattiin? Hieman yllättävästi sarjan kirjallista reseptiota Helsingistä Klamin elinajalta ei ole paljoakaan saatavilla — yksinkertaisesta syystä, ettei sitä juuri esitetty Helsingissä julkisissa konserteissa. Helsingin kaupunginorkesteri, tasavallan edustusorkesteri ja potentiaalisesti Klamin tärkein työllistäjä, ei hänen elinaikanaan koskaan esittänyt teosta.⁶⁰ Tämä kertoo havainnollisella tavalla sen asemasta maan kansallisen valtakulttuurin marginaalissa. Nuorelle Klamille perustamisestaan lähtien suosiollinen ja muutenkin uutta suomalaista musiikkia suosinut Radio-orkesteri (Maasalo 1980, 48, 58–59) kantaesitti *Kuvia maalaiselämästä* studiokonsertissaan 7.11. 1932. Konserttikantaesitys tapahtui Viipurissa Viipurin Musiikinystävain orkesterin konsertissa 21.1. 1934, minkä jälkeen orkesteri esitti sarjan ”yleisön pyynnöstä” uudelleen 4.2.⁶¹ ja pian sen jälkeen pääkaupungissa Viipurin taideviikolla 14.2. Kirjallisen reseption painotusten kannalta näyttävät olevan avainasemassa ne ilman kirjoittajan nimeä julkaistut, sävellyksen kuvitteellista tapahtumallista etenemistä pikkutarkasti selostavat esittelyt *Karjalassa* (1934b) ja *Helsingin Sanomissa* (1934), jotka edelsivät esityksiä. Tietoa esittelytekstin laatijasta ei ole käytettävissä. Arvostelijoiden ja ilmeisesti konserttiyleisönkin huomiota tekstit ohjasivat tavalla, joka sai musiikin nykyaikaiset ja yleisemmin musiikilliset ominaisuudet näyttämään toissijaisilta. Vastaava menettely näyttää pitkällä tähtäyksellä edesauttaneen Klamin menestystä kotimaassaan. ”Maalaiskuvien” konserttikantaesityksen ajankohtana hän oli jo tunnettu menestysteos *Karjalaisen rapsodian* säveltäjänä ja oli saattanut äskettäin julkisuuteen *Kalevala-sarjan* ensi version.

Esitykset olivat arvostelumenestyksiä. Kirjoittajat ihastelivat Klamin sattuvaa, hyväntahtoiseksi kokemaansa huumoria. He joutuivat samalla pakostakin valottamaan sen aiheita, ”syvemmän maaseudun vapaapalokuntamusiikkia”, ”kylän mahtailevaa juhlapuhujaa” (Palmgren 1934)jne. ”Tavattoman humoristiset kuvaukset, sellaiset kuin ’VPK:n marssi’ ja kansanpuhujan puhe, samoin kuin salaperäinen maalaisjuhlan ’Odotus’, viehättävän idyllinen Intermezzo ja valohämyinen Iltatunnelma todistavat säveltäjän harvinaisesta varmuudesta tavata eri aiheet naulan päähän”, *Helsingin Sanomien* Evert Katila arvioi (E.K. 1934). Klamin henkilökohtainen ystävä Sulho Ranta huudahti *Iltalehdessä*: ”Nämä virolahtelaiset juhannusvalvojaiset eivät totta totisesti torkuta (Ranta 1934c)!” *Uudessa Suomessa* Ernst Linko, Klamin aiempi pianonsoiton opettaja ja 1928 pianokonsertton *Une nuit à Montmartre* kantaesittäjä, kirjoitti:

⁶⁰ Ringbom 1932 ja Helsingin kaupunginorkesterin teoskohtainen esityskortisto.

⁶¹ *Karjala* (1934c) ilmoitti: ”VMY:n orkesterin johdolle on kuluvaan viikon aikana useilta tahoilta esitetty toivomusta, että Uno Klamin *Kuvia maalaiselämästä*, joka toissa sunnuntaina saavutti niin ainutlaatuisen menestyksen, esitettäisiin uudestaan. Tähän on suostuttu mielihyvin, sillä sävellys ansaitsee tulla esitetyksi moneen kertaan, siksi nerokkaasti se on sävelletty. Teoksen musikaalisuus ja välitön huumori valloittaa jokaisen kuulijan täydellisesti. Niinpä onkin sävellys loppunumerona ensi sunnuntain kansankonsertissa.”

[I]llan uutuutena [kuultiin] aivan riemullisen irvokas Klamin 'Kuvia maalaiselämästä' (Kansanjuhla). Säveltäjä on kuin kala vedessä tämänkaltaisessa "miljöössä". Hän on nähtävästi liikkunut maalaishuvitilaisuuksissa avoimin korvin ja pannut paperille vaikutelmansa falskisti puhaltavasta torviseptetistä, esiintymishaluisesta ja paasaavasta juhlapuhujasta y.m. ja kaiken tämän komiikan tai melkein tekisi mieli sanoa poikamaisen virnistelyn taustana on mitä kaunein luonnonmaalaus, niin herkin värein suoritettu kesäiltakuvaus, että tunnelma oli aivan väärentämätön (*Karjala* 1934d).

Arvostelijat siis omaksuivat halukkaasti teoksen *Kuvia maalaiselämästä* (*Kansanjuhla*) aiotun ja julkisesti ilmoitetun representaation. Teos paikantui kirjoituksissa ongelmitta Suomeen, jopa Klamin synnyinseudulle. Erittelyissä 'V.P.K:n marssia' ja 'Puhetta' luonnehdittiin 'Odotuksesta [1]' ja 'Intermezzosta' poikkeaviksi "parodioiviksi kuviksi" [spexartade bilder] (Palmgren 1934) tai asetettiin vastakkain "maalaava, uskottavan tilanteen luova V.P.K-marssi" ja "omaperäiset tunnelmakuvat Odotus [1] ja Iltatunnelma" (B. 1934). Teoksen katsottiin osoittavan "tekijänsä suuren lahjakkuuden pienoislautokuvien tekijänä".⁶² Vaikka *Karjalan* ennakkoesittely (*Karjala* 1934a) nimenomaan vertasi "Maalaiskuvia" "suuren venäläisranskalaisen orkesterisäveltäjän Igor Stravinskin" "tekotapaan ja soitinnukseen" ja vaikka muutamat kirjoittajat kiittivät Klamin soitinnusta, arvostelijat ohittivat kokonaan tyylinäkökohdan. Vain Sulho Ranta mainitsi teoksen modernismin, jota hän luonnehti "kansalliseksi" (Ranta 1934a, 49) ja "kotoiseksi" (Ranta 1934b).⁶³

Tällaisen palautteen valossa teoksen voidaan sanoa sisältäneen runsaasti sen aikalais-Suomeen yhdistävää samastumispintaa. Ei ole syytä asettaa kyseenalaiseksi Klamin aitoa kiinnostusta musiikin ja kuvauksen yhdistämiseen. Teoksen kuvauspiiriin keskittyvästä palautteesta huolimatta sen moderni ja kosmopoliittinen tyyllillis-esteettinen toteutus on tosiasia. Tutkimuksen onkin tärkeää teoksen ja yleisön kohtaamista tarkastellessaan erottaa siinä ideologinen ja musiikillinen painopiste. Suomen musiikkielämän 1930-lukuun yhdistetyn "kansallisen tuntemistavan" painopiste voidaan "Maalaiskuvien" tapauksessa nähdä sävellyksen asemesta sen kontekstissa — huomataanhan nyt, kuinka kritiikki johti yleisön huomion sävellyksen kansalliseen

⁶² *Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkki K.A.I. siteerattuna *Karjalan* arvostelukoosteessa, *Karjala* 1934e.

⁶³ Vainio (1976, 120) huomauttaa, että 1922 perustetussa *Ultra*-lehdessä hahmottui "käsitteenä melko hämäräksi jäänyt kansallinen modernismi". Myös Sulho Rannan lausumista on vaikea selvästi päätellä, millaisella käsitteellisellä perustalla 'kansallisen modernismin' kansallinen ja modernismi-kategoria hänellä lepäävät. Pariisista palannut Ranta raportoi *Tulenkantajat*-lehdessä: "Parisilaisen internatsionalismin, kosmopoliittisuuden keskellä on tällä hetkellä jonkinlainen kansallinen modernismi yksi päivän huutoja, ainakin musiikissa." "Missään tapauksessa ei meidän Klammimme ole väärässä eikä kaukana ajan hengestä moderneine karjalaisine rapsodioineen" (Ranta 1930). Hän tähdensi (1932) *Karjalaisen rapsodian* syntyneen espanjalaisen kansallisen modernismin innoittamana, mutta edustavan tuolloin vielä yksinään Klamin tuotannossa tätä suuntausta. "Eräät äskettäin tehdyt hauskat kansanlaulusovitukset jousille ja pianolle" olivat hänen mielestään "lähinnä kotoista" (Ranta 1932). Ranta ei sijoittanut *Psalmusta* kantaesityksen yhteydessä kansallisen modernismin kategoriaan: "Kun tarkastelee tämän kieltämättä hyvin lahjakkaan säveltäjämme teosluetteloa, huomaa siinä toistuvana kansallisen modernismin ohella eräänlaisen tyyllittelevän pyrkimyksen. Uutta kansallista sävyä edustaa tietysti merkittävimpana painoasunkin saanut Karjalainen rapsodia, kun taas stilisoivalla puolella esim. wieniläisvalssi *Opfernredoute*, Tsheremissiläinen fantasia ja espanjalaiset tanssit puhuvat tarkoituksestaan jo niminä selvää kieltä. -- Loppujen lopuksi on Psalmuskin tyyllittelevä. Se ei hakeudu geografisesti etäälle, niinkuin eräät yllämainitut teokset, se menee ajassa taaksepäin" (Ranta 1937). Ranta muistutti *Kalevalan* juhluvuoden konserttien yhteydessä (1935): "Ehkäpä juuri Espanjan kansallisilta modernisteilta Klami sai aatteen kokeilla uusien oppimiensa väri- ja rytmikeinojen sijoittamista kotoiselle maaperälle ja sävelsi Karjalaisen rapsodiansa, tuon suomalaisista kansansävelmäaiheisista sävellyksistä ehkäpä ilmielimsimmän, karjalaisen sanan huolettomassa merkityksessä." Ks. myös Salmenhaara 1996, 366 ja Sarjala 1991, 51.

mieluummin kuin kansainväliseen ulottuvuuteen. Tällaisesta asenteesta Klamin teosten reseptiossa on muitakin esimerkkejä.

Vain yksi kirjallisen reseption yksityiskohta antaa aiheen päätellä, että julkisuudessa haluttiin pehmentää Klamin 1920-luvun Pariisista täysin rinnoin omaksuman antiromanttisen provokaation vaikutuksia. Tämä ehkä kertoo omalla hiljaisella tavallaan ajankohdan yhteiskunnallisesta ilmapiiristä. Edellä jo mainittu ”Maalaiskuvien” ennakkoesittely *Karjala*-lehdessä ilmoitti osaa ’Puhe’ koskien: ”Alkusoiton jälkeen on ohjelmassa isänmaallinen juhlapuhe, jonka pitää paikkakunnan ainoa kansanedustaja” (*Karjala* 1934b). Sama esittely toistettiin myöhemmin *Helsingin Sanomissa* melkein sanatarkasti, mutta lehti tai joku sen avustajaportaan jäsen korvasi ilmaisun ”paikkakunnan ainoa kansanedustaja” muodolla ”paikkakunnan ainoa puhuja” (*HS* 1934). Elettiin IKL:n Suomessa, ja kansanedustajan uho oli tulenarka leikinlaskun aihe. Etenkään pääkaupungin lehdistössä ja taidemusiikin esteettisen autonomian linnakkeessa tahallinen poliittinen provokaatio ei kai ollut tavoiteltavaa. Ajatellen menestystä Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa Klami purjehti Kalevala-myytin kuvaajana turvallisemmilla vesillä — semminkin kun orkesterin 1933 edesmennyt kapellimestari Robert Kajanus oli häntä Kalevala-hankeeseen kannustanut.⁶⁴

Tietoa siitä, että Klami olisi tarjonnut ”Maalaiskuvia” Helsingin kaupunginorkesterin esitettäväksi, ei ole käytettävissä. Sulho Ranta kuitenkin erehtyi ennustaessaan ”Maalaiskuville” vastaavaa suosiota kuin Klamin ensimmäisessä sävellyskonsertissa 1928 kantaesityksensä saanut, kovaäänisen antiromanttinen *Karjalainen rapsodia* oli kokenut (Ranta 1934b). Kyseinen teoshan aloitti Schnéevoigtin johdolla Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa 1932 todellisen voittokulun, ja kesäkuussa 1934 samat esittäjät veivät sen Lontooseen. Merkittäviä eroja *Karjalaisen rapsodian* ja ”Maalaiskuvien” välillä ovat tältä kannalta katsoen varsinkin jälkimmäisen sävellyksen pienimuotoisuus⁶⁵ ja vahvat viittaukset ”puhtaan” ja ylevän musiikin ulkopuolelle, arkitodellisuuteen — molemmat Pariisin sodanjälkeisen antiromantiikan ihanteita. *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* ei varsinkaan pyrkinyt olemaan suurta, ”absoluuttista musiikkia” Sibeliuksen sinfonioiden esikuvan alaisuudessa. Kriittisin tunnettu arvostelu Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin Helsingin esityksestä — kirjoittajana *Svenska Pressenin* Birger Buchert — huomautti oireellisesti sarjan keveydestä ja ”tilapäisleikinlaskun sävystä” (*Karjala* 1934f). Hyväntahtoisesta vastaotosta huolimatta teos ei siis jäänyt pääkaupungin konserttiohjelmiston osaksi. Antiromanttinen asenne menetti Klamin tuotannossa sittemmin merkitystään, kuten eurooppalaisen musiikin kehityksessä tapahtui yleisemminkin.

Moderni luova säveltaide pystyi Pariisissa 1900-luvun alkupuolella välttämään sen suuresta yleisöstä eristymisen, joka sitä kohtasi Wienissä. Skandaalimenestys, *succès de scandale*, oli

⁶⁴ Vainio (2002, 574) huomauttaa, että Kajanuksen omissa sävellyksissä esiintyy pyrkimystä humoristiseen sanontaan esimerkiksi leikkimielisissä kadenssaalisissa eleissä.

⁶⁵ Ei ole syytä arvioida, että esteettiset näkökohdat olivat ainoa tai edes pääasiallinen syy Klamin tuotteliaisuuteen pienimuotoisten sävellysten alueella. ”[O]len ahtaan taloudellisen tilani vuoksi pakotettu jatkuvasti kirjoittamaan pienimuotoisia orkesterisävellyksiä pääasiassa radioesityksiä silmälläpitäen”, Klami kirjoitti apurahahakemuksessa vuonna 1933 (Aho & Valkonen 2000, 161–162).

luonteenomaisesti pariisilainen ilmiö, joka jo käsitteenä implikoi laajan yleisön valppauden taide-elämän tapahtumien suhteen. Klami onnistui Suomessa hyödyntämään tämän ilmiön psykologisia mekanismeja niin onnistuneesti, että Elmer Diktonius (1933, 66) sai aiheen luonnehtia häntä ihailua ja vähättelyä sekoittavalla tavalla uuden suomalaisen musiikin onnenpekaksi ja sunnuntailapiseksi (”gullgossen och söndagsbarnet i den nyfinska musiken”). Tällainen taiteilija- asenne merkitsee suurta eroa verrattaessa Klamia toiseen ranskalaista musiikkia tarkkaan kuunnelleeseen suomalaiseen säveltäjään, Leevi Madetojaan. Erkki Salmenhaara on kiinnittänyt huomiota Madetojalle merkitykselliseen Horatiuksen säkeeseen, joka hänen mielestään kiteyttää Madetojan kauneuden filosofian perusajatuksen. Kyseinen prinssiippi on, että taiteen tulee palvella kauneuden ja totuudellisuuden intressiä, ei ”’alhaista kansaa’, ts. suuren yleisön makua ja vaatimuksia”. Totuudellisuuden vaatimus on tässä filosofiassa synonyymi aitouden, ”vaistomaisuuden” vaatimukselle (Salmenhaara 1990, 5–6). Madetoja kelpuutti Horatius-säkeen kuvaamaan Sibeliuksen taiteen hienoimpia ominaisuuksia Järvenpään mestarin 50-vuotispäivän johdosta 1915 kirjoittamassaan artikkelissa ”Jean Sibeliuksen taiteilijauran yleiset piirteet”: ”Sitä mukaa kuin Sibelius taiteessaan kaikkoo maailman melua ja painuu yhä syvemmälle itseensä, sitä mukaa käyvät hänen taidekeinonsakin yhä herkemmiiksi, yhä hienosyisemmiksi. Horatiuksen säe: ’Odi profanum vulgus et arceo’ sopisi erinomaisesti motoksi kaikelle mitä hän varsinkin viime vuosina on luonut” (Madetoja 1987, 86). Horatius-laina, suomennettuna ”Vihaan vihkimätöntä [tietämätöntä] kansaa ja torjun sen luotani”, esiintyy toisenlaisessa yhteydessä Madetojan samana vuonna Onervalle kirjoittamassa kirjeessä, jossa hän valittaa taide-elämän kaupallistumista ja muita epämieluisia ilmiöitä. Osansa saa Erkki Melartin oppilaineen, kuten seuraava huomautus voidaan lukea: ”Ei noista poikaparoista (Mel. poikineen) voi juuri sanoa: Odi profanum vulgus etc.” ”Leevi Madetoja kuuluu viimeisiin säveltäjiin, joiden sävellystyötä ohjasi kauneuden maksimi sellaisena kuin se perinteisesti ymmärretään”, Salmenhaara huomauttaa (1990, 5, 7). ”Perinteisellä kauneudella” ei Salmenhaaran ajattelussa selvästikään ole yhtymäkohtaa sen perinteisen dualismin kanssa, jolle perustuu ”teutonien” pohjoisen protestanttisen kulttuurin ja ”latinalaisten” katolisen kulttuurin, henkisyden ja aistillisuuden, ”aivojen ja kauneuden” (Taruskin 1997, 67) ymmärtäminen vastakohtiksi.

Madetojan huokauksesta ilmenee vierassieluisuus, mutta ei sen tarkkaa syytä. Klami ei esiintynyt säveltäjänä vielä vuonna 1915, mutta on ilmeistä, että myöhemmin 1930-luvun alussa hänenkin taidenäkemyksensä oli Madetojalle jossain suhteessa vieras. Klami itse kirjoitti kriittikkona Madetojasta yleensä arvostavasti (Lehtonen 2004, 23–24, 58–59, 72, 108–109, 120, 122–123). On houkuttelevaa tulkita hänen kokonaisuutena antiromanttisimpiin sävellyksiinsä kuuluva *Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)* hänen provokatiiviseksi vastaukseksi Madetojan edellisenä vuonna esittämään toivomukseen ”pienen suomalaisen maankamarannurkan” liittämistä hänen taiteeseensa. Klamin on kuitenkin täytynyt tietää keskustelewansa teoksellaan laajempienkin suomalaispiirien ennakkokäsitysten kanssa, missä mielessä siinä voidaan nähdä kansallista antiromantiikkaa ja näin yhtymäkohta tulenkantajien piirissä tavattavien asenteiden

kanssa.⁶⁶ Teoksen ranskankielinen otsikointi lähetti nuorekkaan arrogantin viestin suomalaisen kansallisromantiikan suuntaan. Syntyi hänen ehkä konkreettisimmin representatiivinen sävellyksensä. Siinä Klami ikään kuin alleviivaa näkökohtaa, että maaseudun — ehkä hänen oman kaakkoissuomalaisen kotiseutunsa — ”vihkimättömän kansan” elämää herkkine puolineenkin on mahdollista kuvata keinovaroilla, jotka ovat rakentuneet Pietari – Pariisi-akselilla kahden metropolin vuorovaikutuksessa. Kuten Klamin tapauksessa on usein laita, hän ei näytä ”Maalaiskuvissa” lainkaan peittelevän musiikillisen työkaluvarastonsa yhteyksiä ihailemiinsa säveltäjiin ja suuntauksiin. Tällainen asenne ymmärrettävästi nostaa punnittavaksi paitsi hänen suomalaisuutensa myös hänen aitoutensa ja vilpittömyytensä — ominaisuuksia, jotka eivät nauttineet klassista ominaislaatuun korostaneessa ranskalaisessa 1900-luvun alun kontekstissa mitään vastaavaa arvoasemaa kuin vanhastaan Suomessa. Kosmopoliittisuuden kysymystä koskettavana Klamin tuotannon ulottuvuutena jäävät tässä artikkelissa kokonaan käsittelemättä hänen 1920-luvulla ja 1930-luvun alkupuolella mieluusti käyttämänsä, monien eri maiden kansan- ja perinnesävellyksistä juontuvat topokset ja tyyllilainat. Edellä tarkastellut ’väreilevä’ ja ’perkussiivinen’ orkesteritekstuurityyppi esiintyvät monessakin Klamin sävellyksessä — usein hienovaraisemmin sijoitettuna — ja perusteiltaan soinnunkäytöllisinä ne yhdistävät hänet Madetojankin mainitsemaan, venäläis-ranskalaiseksi orkesterityyliksi luonnehdittavaan säveltaiteelliseen ajatteluun. Siihen liittyvä kehittävyuden väheksyminen ja melodiakulttuuri tuottivat muutenkin lopputuloksia, joita oli perinteisten saksalaisten kriteerien nojalla helppo arvostella paikallaan seisoviksi — tai kulttuurisen rajan toisella puolen kutsua kuviksi.⁶⁷

LÄHTEET

PAINETUT LÄHTEET

- Aho, Kalevi 2003. Uno Klamin alkusoitto Karjalainen tori. Teoksessa *Symposion Uno Klami 1900–2000*. S. 194–205.
- Aho, Kalevi & Valkonen, Marjo 2000. *Uno Klami. Elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Aniane [nimimerkki] 1947. Meri ja säveltäjä Uno Klami. *Kuva* 7–8. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 179–182.
- B. [nimimerkki] 1934. Konsertit. *Karjala* 22.1.
- Barber, Charles 2002. *Lost in the Stars. The forgotten Musical Life of Alexander Siloti*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc.
- Berlioz, Hector 2001. *Critique musicale* 3 1837–1838. Paris: Buchet/Chastel.
- Buchert, Birger 1928. Uno Klamin kompositionskonsert. *Svenska Pressen* 28.9. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 108.
- Byrnside, Richard L. 1980. Musical Impressionism: The Early History of the Term. *The Musical Quarterly* 4, Vol. LXVI. S. 522–537.

⁶⁶ Klamin suhtautuminen kansalliseen suomalaiseen traditioon muistuttaa muissakin suhteissa eräitä tulenkantajien piirissä omaksuttuja käsityksiä (vrt. Lappalainen 1990). Hän oli kontaktissa tämän piirin yksittäisten jäsenten (Arvi Kivimaa, Lauri Viljanen) kanssa ja julkaisi *Tulenkantajat*-lehdessä artikkelin ”Kapina tunnetta vastaan — Uuden musiikin kehityshistoriaa” (Klami 1930). Hänen hyvä ystävänsä Sulho Ranta oli *Tulenkantajat*-lehden aktiivinen avustaja.

⁶⁷ Artikkelin kirjoittamista ovat tukeneet Niilo Helanderin säätiö ja Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahasto. Lehtori Alfonso Padilla (musiikkitiede), fil. lis., koordinaattori Aino Sinnemäki (sosiologia) ja FM Kristina Ranki (historian laitos) Helsingin yliopistosta ovat antaneet minulle artikkelin eri versioiden sisältöä koskevaa palautetta samoin kuin Sibelius-Akatemian professori Veijo Murtomäki ja lehtori Risto Väisänen. FK Anssi Sinnemäki on kommentoinut artikkelin kirjoitusasua, tyyliä ja sisältöä. Kiitän lämpimästi kaikkia edellä mainittuja.

- Carlson, Bengt 1918. Claude Debussy. 1862-1918. *Nya Argus* 13. S. 85-86.
- Chydenius, Kaj 1960. Akateemikon 60-vuotiskonsertti. *Kauppalehti* 22.9. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 165-166.
- Cocteau, Jean 1918. *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*. Paris: Editions de la Sirène.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 6. 2. Aufl. Laaber: Laaber-Verlag.
- Debussy, Claude 1987. *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure. Paris: Gallimard.
- 2005. *Correspondance 1872-1918*. Ed. François Lesure et Denis Herlin. Paris: Gallimard.
- Diktonius, Elmer 1933. *Opus 12. Musik*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Ehrström, Otto 1945. Otto Ehrström. Teoksessa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Helsinki: WSOY. S. 522-528.
- Espagne, Michel 1999. *Transferts culturels franco-allemands*. Perspectives germaniques. Paris: Presses Universitaires de France.
- Fantapié, Henri-Claude 2003a. Humour, pittoresque, pastoral, grotesque, dans l'œuvre de Uno Klami. Teoksessa *Symposion Uno Klami 1900-2000*. S. 156-165.
- 2003b. Huumori, pittoreski, pastoraalinen ja groteski Unon Klamin tuotannossa. Suomentanut Anja Fantapié. Teoksessa *Symposion Uno Klami 1900-2000*. S. 166-174.
- Favorin, Martti 1992. *Virolahden historia II*. Mikkeli: Virolahden kunta.
- Fleury, Michel 1996. *L'impressionnisme et la musique*. Les chemins de la musique. Paris: Fayard.
- Funtek, Leo 1931. Uno Klamin kompositionskonsertti. *Svenska Pressen* 16.12. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 115-116.
- Heiniö, Mikko 1985a. Usklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin. *Musiikki* 1-2. S. 1-74.
- 1985b. Usklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin. *Musiikki* 3-4. S. 171-260.
- 1995. *Aikamme musiikki 1945-1993. Suomen musiikin historia* 4. Helsinki: WSOY.
- Helsingin Sanomat* 1934 (14.2.). Uno Klamin uusi orkesteriteos kuullaan viipurilaisten tämännäpäiväisessä konsertissa.
- Holoman, D. Kern 2003a. Le voyageur. Teoksessa Catherine Massip et Cécile Reynaud (sous la direction de). S. 163-173.
- 2003b. Orchestration. Teoksessa *Dictionnaire Berlioz*. Sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom. Paris: Fayard.
- Ingman, Olavi 1931. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Suomenmaa* 15.12. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 111.
- Karila, Tauno 1966. Uno Klami. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toinen osa. Toimittanut Einari Marvia. Helsinki: WSOY. S. 209-218.
- Karjala* 1934a (19.1.). Uno Klamin ”Kuvia maalaiselämästä”. Karjalaisen säveltäjän loisteliäs humoreski Kansankonsertissa.
- 1934b (21.1.). Musikaalista huumoria tänään kansankonsertissa.
- 1934c (2.2.). Yleisön pyynnöstä Klami toisen kerran.
- 1934d (15.2.). Viipurin Taideviikon arvostelut. Keskiviikon sinfoniakonsertti.
- 1934e (16.2.). Helsingin sanomalehdet Viipurin taideviikosta.
- 1934f (17.2.). Taideviikon arvostelua. VMY:n orkesterin sinfoniakonsertti.
- Evert Katila [sign. E.K.] 1928. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 28.9.
- 1934. Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin konsertti. *Helsingin Sanomat* 15.2.
- Kaukiainen, Yrjö 1970. *Virolahden historia I*. Lappeenranta: Virolahden kunta.
- Klami, Oiva 1968. Erik ja Johan Klami valtiopäivillä. *Klamin suvun vaihteita*. Lahti: Klamin suvun sukuyhdistys r.y. S. 107-129.
- Klami, Uno 1930a. Kapina tunnetta vastaan. Uuden musiikin kehityshistoriaa. *Tulenkantajat* 3. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 12-13.
- [sign. U.K-i] 1930b. Helsingin varuskunnan yhdistetty soittokunta. *Iltalehti* 31.3.
- 1931. Saga Wiigin konsertti. *Uusi Suomi* 28.2.
- 1932. Georg Schnéevoigtin juhlakonsertti. *Helsingin Sanomat* 11.11.
- 1933. Sinfoniakonsertti XIV. *Helsingin Sanomat* 8.4.
- 1935a. Maurice Ravel 60-vuotias. *Helsingin Sanomat*. Viikkoliite 9 3.3. Myös teoksessa *Symposion Uno Klami 1900-2000*. S. 3-6.
- 1935b. Konsertit. *Helsingin Sanomat* 30.11.
- 1936a. Sinfoniakonsertti XV. *Helsingin Sanomat* 18.4.
- 1936b. Sinfoniakonsertti II. *Helsingin Sanomat* 3.10.
- 1937a. Unkarilainen laulunäytelmä Kansallisteatterissa. *Helsingin Sanomat* 17.4.
- 1937b. Sinfoninen matinea II. *Helsingin Sanomat* 1.11.
- 1938. Maurice Ravel kuollut. *Musiikkitieto* 1. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 25.
- 1940a. Suomalainen Ooppera. Juhan uusintaesitys. *Helsingin Sanomat* 21.10.
- 1940b. ”Otello” Suomalaisessa Oopperassa. *Helsingin Sanomat* 15.11.

- 1940c. Nils Lerche. *Helsingin Sanomat* 16.11.
- 1942. Yksinäytöksistä Puccinia Oopperassa. *Helsingin Sanomat* 26.9.
- 1943. Kansankonsertti VIII. *Helsingin Sanomat* 11.1.
- 1973. Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheita. *Musiikki* 3–4. S. 44–54. Kirjoitus on julkaistu 1957 nimellä ”Kalevala-svitens utveckling och kompositionsfaser” teoksessa *Modern nordisk musik : fjorton tonsättare om egna verk*. Ingmar Bengtson (red.). Stockholm: Natur och kultur.
- Klinge, Matti 1997. *Keisarin Suomi*. Espoo: Schildts.
- Kortelainen, Anna 2001. *Niin kutsuttu sydämeni. Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873–1901*. Kirjeet suomentanut Sirpa Kähkönen. Helsinki: Otava.
- Kuusisto, Taneli 1933. Säveltaiteen uusimmat virtaukset II. Debussy ja Schönberg. *Musiikkitieto* 2. S. 21–22.
- Landormy, Paul 1921. Le déclin de l’impressionnisme. *Le revue musicale*. Deuxième année, 4 (1^{er} Février). S. 97–113.
- Lappalainen, Päivi 1990. ”Koko Euroopalle sa kättä annat.” Tulenkantajien kosmopoliittisuus ja sen yhteys modernismiin. Teoksessa *Tutkielmia suomalaisesta modernismista*. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A 21. Turku: Turun yliopisto.
- Lehtonen, Tiina-Maija 2004. *Säveltäjä Uno Klamin musiikkiestetiikka hänen arvostelijan toimintansa valossa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Musiikin laitos, Jyväskylän yliopisto.
<http://selene.lib.jyu.fi:8080/gradu/v04/G0000635.pdf>.
- Lissa, Zofia 1969. *Aufsätze zur Musikästhetik*. Berlin: Henschelverlag.
- Maasalo, Kai 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- Macdonald, Hugh 2003. Berlioz inventeur de l’orchestre moderne. Teoksessa Catherine Massip et Cécile Reynaud (sous la direction de). S. 123–129.
- Madetoja, Leevi [sign. L.M.] 1913. Nykyajan ranskalainen säveltaide III. Debussy ja ”debussysmi”. *Uusi Suometar* 22.8. Myös teoksessa Madetoja 1987. S. 31–33.
- 1918. Sotavuosina kuolleita kuuluisia säveltäjiä II. Claude Debussy. *Helsingin Sanomat* 31.8. Myös teoksessa Madetoja 1987. S. 34–39.
- 1921. Polytonia. Eräs suunta nykyajan säveltaiteessa. *Helsingin Sanomat* 1.1. Myös teoksessa Madetoja 1987. S. 43–46.
- 1925a. Maurice Ravel. Luonnekuva kuuluisasta ranskalaisesta sävelmestarista. *Helsingin Sanomat* 10.5. Myös teoksessa Madetoja 1987. S. 55–60.
- 1928. Ohjelmallisuudesta säveltaiteessa. *Helsingin Sanomat* 29.4. ja 1.5. Myös teoksessa Madetoja 1987. S. 166–180.
- 1931. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Helsingin Sanomat* 15.12. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 109–110.
- 1987. *Kirjoituksia musiikista*. Toim. Erkki Salmenhaara. *Musiikki* 3–4.
- Malmi, Yrjö 1968. Klamin merenkulkijoina. Teoksessa *Klamin suvun vaiheita*. Klamin suvun sukuyhdistys r.y. Lahti. S. 65–103.
- Manuel, Roland 1914. *Maurice Ravel et son œuvre*. Paris: A. Durand et Fils.
- Massip, Catherine & Reynaud, Cécile (sous la direction de) 2003. *Berlioz. La voix du romantisme*. Paris: Bibliothèque nationale de France/Fayard.
- Messing, Scott 1988. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg /Stravinsky Polemic*. Ann Arbor/London: U.M.I. Research Press.
- Milhaud, Darius 1923a. Polytonalité et atonalité. *La Revue musicale* IV (4) (1^{er} février). S. 29–44. Myös teoksessa Milhaud 1982. S. 173–182.
- 1923b. The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna. *North American Review* 217 (April 1923). S. 544–554. Julkaistu ranskan-kielisenä nimellä ”L’évolution de la musique à Paris et à Vienne” teoksessa Milhaud 1982. S. 193–205.
- 1978. La musique française. *Le retour au classique*. *La Revue musicale* 308–309. S. 116–125. Alkuperäinen kirjoitus ”La Musique française depuis la guerre” ilmestyi teoksessa Darius Milhaud 1927. *Etudes*. Paris: Editions Claude Aveline.
- 1982. *Notes sur la musique. Essais et chroniques*. Textes réunis et présentés par Jeremy Drake. Harmoniques. Paris: Flammarion.
- Monsieur Croche 1901. ”La chambre d’enfants” de Moussorgsky. – Une sonate pour piano de Paul Dukas. – Concerts symphoniques du Vaudeville. Myös teoksessa Debussy 1987. S. 28–32.
- Nummi, Seppo 1959. Raikkaan hiljaisuuden ja merituulten säveltäjä Uno Klami – akateemikkoehdokas. *Uusi Suomi* 15.4. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 186–189.
- Okkonen, Onni 1927. Itsenäisyytemme ja kuvaamataiteet. *Uusi Suomi* 6.12.
- Onni Okkonen [sign. O. O-n] 1931. Taiteemme edistämisestä nykyhetkellä. *Uusi Suomi* 6.9.
- Orenstein, Arbie (compiled and edited by) 1990. *A Ravel Reader. Correspondence: Articles: Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Paavola, Martti 1928. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Iltalehti* 29.9. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 102–104.
- 1931. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Ajan Sana* 18.12. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 112–113.
- Palmgren, Selim 1934. Viborgs musikvänners orkester. *Hufvudstadsbladet* 15.2.
- Palmer, Christopher 1973. *Impressionism in Music*. London: Hutchinson University Library.

- Pingoud, Ernest 1922. Kansallinen musiikki. *Ultra* 3. Myös teoksessa Pingoud 1995. S. 246–247.
- 1995. *Taiteen edistys*. Toimittanut Kalevi Aho. Suomalaisten säveltäjien kirjoituksia V. Helsinki: Gaudeamus.
- Poulenc, Francis 1994. *Correspondance 1910–1963*. Réunion, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. Paris: Fayard.
- Pyörteitä vanavedessä. Uno Klami 90 vuotta* 1990. Toim. Erkki Salmenhaara. Uno Klami -seuran julkaisuja 1. Helsinki: Uno Klami -seura.
- Ranta, Sulho 1930. Kolme konserttia: de Falla – Villa-Lobos – V. Davico. *Tulenkantajat* 13–14. S. 176.
- 1932. Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta V. *Suomen Musiikkilehti* 12. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 56–59.
- 1934a. Joulu- ja tammikuun musiikkia. *Suomalainen Suomi* 1. S. 48–51.
- 1934b. Viipurin viikko. *Ilta-Sanomat* 23.1.
- 1934c. VMY:n orkesterin sinfoniakonsertti. *Karjala* 17.2.
- 1935. Kalevala ja säveltaide. Muutamia huomioita riemujuhlan musiikkiohjelmasta II. *Ilta-Sanomat* 4.3.
- 1937. Sulho Ranta: maaliskuun musiikkia. *Suomalainen Suomi* 3. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 129–130.
- 1945. Ilmari Hannikainen. Teoksessa *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*. Toim. Sulho Ranta. Helsinki: WSOY. S. 551–563.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingin Orkesteri 1882–1932. Helsingin Orkesteriyhdistys, Filharmoninen Seura, Helsingin kaupunginorkesteri*. Helsinki: Frenckellin kirjapaino.
- Rivière, Jacques 1913. Le Sacre du printemps. *Nouvelle revue française*, novembre 1913. Myös teoksessa *Igor Stravinsky, Le Sacre du Printemps. Dossier de Presse/ Press-Book*, 1980. Réuni par François Lesure. Genève: Éditions Minkoff. S. 38–48.
- Salmenhaara, Erkki 1990. Leevi Madetojan kauneuden filosofiasta. Eripainos teoksesta *Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia*. Toim. Markus Lammenranta & Veikko Rantala. Tampere: Suomen Filosofinen Yhdistys.
- 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä. Suomen musiikin historia* 3. Helsinki: WSOY.
- Samson, Jim 1999. Analysis in Context. Teoksessa *Rethinking Music*. Nicholas Cook & Mark Everist (ed. by). Oxford & New York: Oxford University Press. S. 35–54.
- 2001. Romanticism. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.
- Sarjala, Jukka 1991. Miten säveltäjä on omintakeinen? Kansallisuuden idea helsinkiläisessä musiikkikritiikissä 1920- ja 1930-luvulla. *Musiikki* 1–2. S. 48–57.
- Schaeffner, André 1953. Debussy et ses rapports avec la musique russe. Teoksessa *La musique russe*, tome I. Pierre Souvchinsky, éditeur. Paris: Presses universitaires de France. S. 95–138.
- Semaine Musicale, La* 1925. 22 & 29 mai. No 20–21.
- Symposion Uno Klami 1900–2000. Helsinki 15.–16.IX 2000. Esitelmät. Proceedings. Actes* 2003. Toim. Helena Tyrväinen. EST Publication Series 10. Helsinki: Sibelius Academy & Uno Klami Society.
- Taruskin, Richard 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*. Volume I. Oxford: Oxford University Press.
- 1997. *Defining Russia Musically*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Tawaststjerna, Erik 1968. Uno Klamin 60-vuotiskonsertti. *Helsingin Sanomat* 22.9. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S.161-162.
- Turunen, Martti 1931. Uno Klamin sävellyskonsertti. *Suomen Musiikkilehti* 9. Myös teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*. S. 114.
- Tyrväinen, Helena 2000a. Debussin musiikin varhainen vastaanotto Suomessa (1901–1932). Teoksessa *Hundra vägar har min tanke. Festskrift till Fabian Dahlström. Juhlakirja Fabian Dahlströmille*. Toim. Glenda Dawn Goss, Kari Kilpeläinen, Pirkko Moisala & Veijo Murtomäki. Helsinki: WSOY. S. 149–177
- 2000b. Les origines de la réception de Debussy en Finlande (1901–1933). *Cahiers Debussy* 24. S. 3–22.
- 2000c. Vanhan Suomen kansainväliset sävelet. *Classica* 2. S. 28.
- 2006. ”La nature de primitif affiné qui le caractérise” — La musique du Nord à Paris et la construction de l’altérité nordique. *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*. Textes réunis par Michel Espagne. Tusson: du Lérot. S. 103–130.
- Uusi Suomi* 1933 (2.12.). ”Lemminkäisestä kuullaan vielä!” Myös teoksessa *Pyörteitä*. S. 174.
- Vainio, Matti 1976. *Diktonius, modernisti ja säveltäjä*. Acta Musicologica Fennica 8. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- 2002. *Nouskaa aattee! Robert Kajanus. Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Väisänen, A.O. 1928. *Kantele- ja jouhikkosävelmiä*. *Suomen Kansan Sävelmiä* 5. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 68. Helsinki.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuaajoista meidän päiviiimme*. Helsinki: K.E. Holm, 1904.

- Debussy, Claude, *La Mer. Three Symphonic Sketches*. New York City: International Music Company No. 2126.
- Klami, Uno 1997. *Scènes de la vie campagnarde (Fête populaire en plein air) — Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*. UKS-3. Helsinki: Uno Klami Society.
- Stravinsky, Igor 1967a. *Petrushka*. An Authoritative Score of the Original Version. Charles Hamm (ed.). A Norton Critical Score. New York: W.W. Norton & Company.
- 1967b. *The Rite of Spring*. Hawks Pocket Scores. B. & H. 19441. London – Paris – Bonn – Johannesburg – Sydney – Toronto – New York: Boosey & Hawkes.
- 1987. *Histoire du soldat*. Texte de C.F. Ramuz. CH55726. London: Chester Music.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Gordon, Thomas Patrick 1983. *Stravinsky and the New Classicism: A Critical History, 1911–1928*. A Thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the University of Toronto. Moniste.
- Ranta-Meyer, Tuire 2003. Ei päivääkään ilman kynänpiirtoa. Erkki Melartinin säveltäjän työ, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911, lisensiaatintutkimus (moniste). Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.

Esitelmät

- Colas, Damien (musiikintutkija, Pariisi) 2003. Esitelmä ”Berlioz et Halévy” kansainvälisessä symposiumissa ”Berlioz, textes et contextes – Bicentenaire de Berlioz” 13.11. Järjestäjät BnF, CNRS/IRPMF ja Université de Paris-Sorbonne. Bibliothèque Nationale de France.
- Paloposki, Hanna-Leena (FM, taidehistorioitsija) 2006. ”Kansallisen taiteen vaatimus ja kuvataiteilijoiden ulkomaanmatkat 1920- ja 1930-luvun suomalaisissa lehtikirjoituksissa”, esitelmä Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksen seminaarissa ”Kansallisuusaate ja taiteentutkimus” 8.5.
- Talvi, Veikko (opetusneuvos) 1979. ”Uno Klamin henkilökäsi”, esitelmä Kymenlaakson kesäyliopiston Klami-seminaarissa Kouvolassa 4.6.

Painamaton alkuperäisaineisto

Nuottikäsikirjoitukset

- Klami, Uno. *Scènes de la vie campagnarde (Fête populaire en plein air) — Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla)*. Käsikirjoitus. Helsinki: Yleisradion nuotisto.

Kirjeet

- Klami, Uno 1924–1925. Kirjeet Pariisista Alvar Andströmille (puhtaaksikirjoitettuja ja valokopioita). Tekijän hallussa.

Haastattelut

- Malmi, Paula (HuK) 2004. Haastattelulausunto tekijälle Helsingissä 7.12.
- 2006. Haastattelulausunto tekijälle 21.4.
- Niinivaara, Kauko (professori) 1998. Haastattelulausunto tekijälle Helsingissä 7.4.

Muu painamaton alkuperäisaineisto

- Helsingin kaupunginorkesterin arkisto. Helsinki.
Teoskohtainen esityskortisto.
- Sibelius-Akatemian arkisto, Helsinki.
Helsingin musiikkiopiston oppilasmatrikkeli.

Yksityisarkistot ja -kokoelmat

- Astrid Klamin jäämistö. Astrid Klamin perikunnan hallussa (Virolahti).
- Kaarina Leschin nuottikokoelma Harjun kartanosta. Samuli Sipilän hallussa (Vehkalahti).