

**PALMGREN I : TRADITION LÄHTEILLÄ / REDISCOVERING
PIANISTIC TRADITION**

HENRIK JÄRVI, PIANO



11.2.2020

SIBELIUS-AKATEMIAN KONSERTTISALI

Pohjoinen Rautatiekatu 9

Taiteellinen tohtorintutkintoni käsittelee Selim Palmgrenin (1878-1951) laajaa pianotuotantoa. Täydennän ja syvennän käsitystämme Palmgrenista pianosäveltäjänä ja erittelen sävellyksiin sisältyvää taitoa ja esteettistä tietoa. Avaan umpeen kasvaneita reittejä suomalaisen pianotradition juurille ja hahmotan tradition kehittymistä ja sisältöjä sekä pohdin niiden merkityksiä tämän päivän musiikkikulttuurissa.

Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani esittelen Palmgrenin opettajia ja heidän taustojaan. Konsertissani tuon esiin sen pianistisen verkoston ja vaikutusympäristön, jossa Palmgren kehittyi säveltäjäksi ja pianistiksi. Tuo verkosto toimi samalla suomalaisen pianistisen tradition kasvualustana. Palmgrenin pianosävellykset rakentuivat mannereurooppalaisen pianotradition tukemina, ja hänen sävellyksensä toimivat porttina ja yhteytenä tuohon traditioon tänäkin päivänä.

Tohtorikonserttisarjani toisessa konsertissa keskiössä ovat nuoren Palmgrenin pääteokset pianolle, 24 preludia ja Kevät op. 27. Heijastelen tulkintaani preludeista Tapani Valstan 60-luvun tulkintaan. Kolmannessa konsertissa tarkastelen Palmgrenin pianosäveltäjäyyttä suhteessa Schumanniin, Lisztiin, Albeniziin ja Bartókiin. Lisäksi pohdin säveltäjien persoonan ja paikallisen kulttuurin suhdetta yleiseurooppalaiseen traditioon. Neljännen konsertin teemoina ovat pohjoismaisuus ja lied. Viidennessä konsertissa tutkin Palmgrenin sävelkielen muuntumista ja suomalaisen pianistisen tradition murrosta nykyaikaa kohti tultaessa.

Tervetuloa konserttiin!

* * * * *

My artistic doctoral degree examines the substantial pianistic output of Selim Palmgren (1878-1951). I will deepen our understanding on Palmgren as a piano composer and analyze the skill and the esthetic knowledge in his composition. I will explore the origins of the Finnish pianistic tradition and evaluate its substance and development. Furthermore, I will consider the significance of pianistic tradition in present day musical culture.

In my first doctoral concert I will introduce Palmgren's teachers and their pianistic backgrounds. The pianistic environment around Palmgren is being displayed. The same milieu provided the settings for the development of Finnish pianistic tradition. The pianistic language of Palmgren was being inspired and supported by continental European pianistic tradition. His compositions provide a pathway between national and continental pianistic traditions.

The doctoral concert cycle is formed of five concerts. The second concert will focus on Palmgren's chef d'oeuvre, the 24 Preludes and the Spring op. 27. I will reflect my interpretation of the Preludes on the historical interpretation by Tapani Valsta. In the third doctoral concert I will compare Palmgren's pianistic creation with Schumann, Liszt, Albeniz and Bartók. The themes in my fourth concert are Lied and the Nordic influence. In the last, final concert I will examine the transformation of Palmgren's musical style and the reformation of the Finnish pianistic tradition.

I hope you will enjoy the concert!

Ohjelma / Programme

Theodor Kullak (1818-1882): *Im Grünen* op. 105
1 *Allegro vivace*

Salomon Jadassohn (1831-1902): *Vier Phantasiestücke* op. 131
1 *Romanze*
2 *Einsam*

Xaver Scharwenka (1850-1924): *Ballade fis-moll* op. 85

Henryk Melcer (1869-1928): *Morceau fantastique*

Alfred Grünfeld (1852-1924): *Soirée de Vienne* op. 56

*** väliaika / intermission ***

Bach-Ekman: Preludi ja fuuga uruille (sov. piano) c-molli BWV 549

Ferruccio Busoni (1866-1924): *Finnische Ballade* op. 33b

Erkki Melartin (1875-1937): *Variationen und Fuge* op. 2
Tema - *Quasi andante* - *Allegro* - *Andante cantabile* - *Allegro vivace* - *Allegro energico* - *Allegro non troppo, ma con fuoco* - *Berceuse* - *Duetto* - *Lento misterioso* - *Fuge* - *Molto meno mosso*

Selim Palmgren (1878-1951): *Pianokappaleet* op. 1
1 *Prélude*
2 *Illusion*
3 *Etude*
4 *Valse-caprice*



Henrik Järven (synt. 1982) pianismi alkoi kehittyä aikoinaan Turun konservatoriossa Jukka Juvosen ohjauksessa. Sibelius-Akatemiassa Järvi suoritti aineopintonsa Liisa Pohjolan, Juhani Lagerspetzin ja Erik T. Tawaststjernan johdolla. Vaihto-opiskeluvuotensa hän vietti Salzburgissa Alexei Lubimovin opissa. Ammatillista kasvuaan Järvi jatkoi Sibelius-Akatemian oppivuosien jälkeen Pietarissa Alexander Sandlerin oppilaana. Lisäksi Järvi on kartuttanut osaamistaan mestarikursseilla mm. Alicia de Larrochan ohjauksessa.

Liediin ja kamarimusiikkiin Järvi paneutui syvällisemmin Madridin kamarimusiikkiakatemiassa Ralf Gothonin ja Tom Krausen johdolla. Kapellimestarikoulutusta hän on saanut Jorma Panulan kapellimestarikursseilla.

Henrik Järvi on soittanut Oulun, Jyväskylän ja Turun sinfoniaorkesterien solistina. Hän on myös esiintynyt Turun ja Kuhmon musiikkijuhlilla. Järvi on esiintynyt konserttikiertueilla lisäksi Saksassa, Sveitsissä, Norjassa ja Ruotsissa sekä Baltian maissa.

THEODOR KULLAK (1818-1882)

Nykyisen Puolan alueella syntynyt Kullak on 1800-luvun keskeisiä pianistisia vaikuttajia. Hän sai koulutuksensa Wienissä Carl Czernyn johdolla. Kullak perusti 1850 *Berliner Musikschulen* yhdessä Julius Sternin ja A. B. Marxin kanssa. Koulusta tuli myöhemmin Sternin konservatorio Hans von Bülowin johdolla. 1855 Kullak perusti kuuluisan, parhaimmillaan tuhannen oppilaan *Neue Akademie der Tonkunst*, jossa opiskelivat esimerkiksi Agathe Backer-Gröndahl, Hans Bischoff, Amy Fay, Alfred Grünfeld, Moritz Moszkowski, Nikolai Rubinstein ja Xaver Scharwenka.

Kullakin pianistinen koulukunta on vaikuttanut suomalaiseen pianistiseen kulttuuriin monella tavalla. Hans Bischoffin oppilas Ingeborg Hymander (1865-1938) on suomalaisen pianopedagogiikan ja osaltaan myös pianistisen koulutuksen luoja ja sen pitkäaikaisin kehittäjä. Hän otti Kullakin kappaleita ensimmäiseen *Suomalaiseen piano-kouluun* (1906). Karl Ekmanin opettaja, Alfred Grünfeld oli niin ikään Kullakin akatemian kasvatti, samoin kuin Moskovan konservatorion perustanut Nikolai Rubinstein, jonka oppilas Alexander Siloti oli Ilmari Hannikaisen opettaja.



Kullak paneutui syvästi pianonsoiton esteettisiin ja filosofisiin ulottuvuuksiin, erityisesti kauneuteen ja sen esiintymiseen musiikissa. Hän loi sittemmin Heinrich Neuhausin laajemmin tunnetuksi tekemän ajatuksen, jossa pianonsoiton tekniikka tarkoittaa laajassa mielessä koko esteettisen kokemuksen syntyprosessia, josta Kullak käytti ilmaisua "die Darstellung des Klavierschönen im besonderm". Hyvä tekniikka oli se, joka mahdollisti kauneuden syntymisen, ja tuon prosessin Kullak jakoi kahteen osaan: varsinaiseen tekniikkaan ja esittämiseen. Musiikillinen merkitys, ilmaisu ja kauneus ovat hänen mukaansa väistämättä sidoksissa esi-tyksen mekaaniseen ja käytännölliseen toteutukseen.

Kullak kirjoittaa, miten jokaisella sävellyksellä on oma ideansa, ikäänkuin teoksen persoonallisuus, joka antaa merkityksen kaikille teoksen yksityiskohdille. Esitys on kuva teoksesta, joka välittyy kuulijalle esittäjän tekniikan avulla. Tekniikka ei ole pääosassa, vaan musiikin idea ja sisältö, jonka esiintulon tekniikka mahdollistaa. Teoksen merkitys on sen runollinen sisältö, jonka tulisi olla tul- kitsijan lähtökohta ja tulkinnan mittakaavan luoja. Myös Palmgren painotti omassa soitonopetuk- sessaan teoksen merkityksen löytämistä: "miettikää, miettikää!" toisteli hän opettaessaan.

Kullakin pianosävellykset ovat pedagogisesti suuntautuneita, ja Kullak pyrki ilmeisestikin niiden avulla harjoittamaan ja antamaan oppilailleen tärkeiksi katsomiaan pianistisia valmiuksia. *Im Grünen* on kolmiosainen luontokuvaus, josta kuulemme konsertissa ensimmäisen osan. Kappaleen musiikillinen sisältö vie ajatukset eläinten leikkiin metsässä, auringon puiden välitse sirottamassa valossa. Leikki ja liike toteutuvat pianistisesti ja fysiologisesti luontevilla tavoilla, hyödyntäen or- gaanisesti ranteen liikeratoja ja kämmenen anatomiaa. Teoksen pedagogisena ja pianistisena ta- voitteenä on saavuttaa kevyt briljanssi, lennokka ilmavuus, joka kantaa läpi sävellyksen. Väliosien huumori ja aksentit toteutuvat luontevasti käsivartta ja kämmenen tukea hyödyntäen.

lähteet:

A. P. Millar: *Adolph Kullak's Die Ästhetik des Klavierspiels and the emergence of modern piano technique by the late nineteenth century*, University of Cincinnati, 2004

kuvalähde:

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv

Kullak, Theodor

kuvaaja: C. Brasch (Berlin, 1880)

<http://www.dmg.de/bildarchiv>

SALOMON JADASSOHN (1831-1902)

Salomon Jadassohn syntyi Breslaussa (nyk. Wrocław) ja siirtyi 1848 opiskelemaan Ignaz Moschelesin johdolla Leipzigin konservatorioon, jonka Moschelesin oppilas ja ystävä Felix Mendelssohn oli perustanut vain muutama vuosi aiemmin. Sittemmin Jadassohnista tuli Carl Reinecken ohella Leipzigin konservatorion tärkeimpiä sävellyksen, soitinnuksen ja pianonsoiton opettajia. Jadassohn sävelsi suuren tuotannon, erityisesti pianomusiikkia: mittavan soolokirjallisuuden lisäksi kaksi pianokonserttoa, kolme pianokvintettoa ja kolme pianokvartettoa sekä neljä pianotrioa. Esitettiin pä joitain Jadassohnin sävellyksiä Helsingissäkin aikoinaan.

Wegelius opiskeli Leipzigissa sekä Jadassohnin että Reinecken johdolla. Hän kuvaili Jadassohnia avarakatseisemmaksi ja säveltäjänä raikkaammaksi ja omaperäisemmäksi kuin Reinecke. Wegeliuksen lisäksi myös Kajanus ja Flodin opiskelivat Leipzigissa Jadassohnin johdolla, samoin kuin Busoni, joka oli Palmgrenin opettaja kuten Wegeliuksenkin. Karl Flodinista tuli vaikutusvaltainen kirjoittaja, joka arvosteli usein myös Palmgrenin teoksia sanomalehdissä.

Jadassohnin monista pohjoiseurooppalaisista oppilaista tuli tunnettuja säveltäjiä, heitä ovat esimerkiksi Delius, Liljefors, Sinding sekä Grieg, jonka pianosävellyksissä voidaan kuulla Jadassohnin vaikutusta. Jadassohnin oppilaisiin kuului myös tärkeä pianopedagogi ja pianometodiikan kehittäjä Rudolf Breithaupt (1873-1945), jonka johdolla opiskelivat Ingeborg Hymander sekä Helsingin konservatorion aikanaan arvostettu pianonsoitonopettaja, porilaisyyntyinen Eino Lindholm (1890-1941).

Jadassohn kuuluu opettajansa Moschelesin tavoin siihen säveltäjäsukupolveen, joka teoksissaan pyrki objektiiviseen tasapainoon klassisuuden ja romanttisen, yksilöllisemmän tunnelmaisun välillä. Tämä tasapainottelu kuuluu myös konsertin fantasiakappaleissa, joiden tekstuuri on taitavan pianistin kynästä lähtöisin. Äänenkuljetus, kuviointi ja asemanvaihdot toteutuvat luonnollisesti käden fysiologisia ominaisuuksia ja ilmaisullisia mahdollisuuksia hyväksi käyttäen. Teoksissa toistuvat soinnillisuutta ja laulullisuutta korostavat *con espressione* ja *cantabile* -merkinnät, jotka luovat kappaleisiin niiden hengittävän ja pehmeän sointikuvan. Ilmaisullisuus, soinnillisuus ja laulullisuus ovat elementtejä, jotka ovat tyypillisiä myös Palmgrenin sävelkielelle läpi hänen tuotantonsa.

Fantasiakappaleet ovat lyhyisiä tunnelmakuvia, karakterikappaleita, joita Jadassohnin ohella myös Grieg ja Palmgren mielellään sävelsivät. Tunnelmoivaa sävelkieltä alettiin Chopinin ja Lisztin radikaalin, yksilökeskeisen tunnevoimaisuuden myötä pitää osin vanhentuneena, ja sitä alettiin kutsua hieman ylenkatsovasti salonkimusiikiksi. Palmgrenin pianotuotannossa voidaan nähdä mielenkiintoinen siirtyminen salonkitunnelmista kohti improvisatorisuutta.

lähteet:

Lena von Bonsdorff: I väntan på Herkules : Martin Wegelius - banbrytande musikpedagog. Svenska folkskolans vänner, 2017

kuvalähde:

Porträtsammlung Manskopf, kuvaaja: Brasch, August Frankfurt am Main: Stadt- und Univ.-Bibliothek, 2003 tunniste: S 36/F00854



XAVER SCHARWENKA (1850-1924)

Xaver Scharwenka on böömiläis-puolalaista syntyperää oleva pianisti, kapellimestari ja pedagogi. Hän työskenteli ennen kaikkea Berliinissä ja New Yorkissa, ja laajat konserttikiertueet toivat Scharwenkan myös Suomeen.

Xaver Scharwenka oli Kullakin oppilas ja Walter Petzetin kollega ja yhteistyökumppani. Petzet puolestaan oli Palmgrenin pitkäaikaisin opettaja Helsingissä. Palmgren kirjoittaakin muistelmissaan, että Petzet olisi saanut koulutuksensa Scharwenkan veljesten johdolla. Kyse oli kuitenkin yhteistyöstä Xaver Scharwenkan kanssa. Petzet varmasti vaikutui suuresti Scharwenkasta sekä taiteellisessa että pedagogisessa mielessä. Hän esittikin Helsingissä Kajanuksen orkesterin solistina Scharwenkan mittavan b-molli-pianokonserton, Karl Flodinin arvion mukaan ”verrattoman hyvin” (Korhonen 2009, 100).

Scharwenka perusti konservatoriot Berliiniin 1881 ja New Yorkiin 1891, jossa Walter Petzet toimi opettajana viiden vuoden ajan ennen tuloaan Helsinkiin. Suomalaisia kiinnostava yksityiskohta lienee, että New Yorkissa Scharwenkan tunnilla käväisi myös Edvard Fazer. Berliinissä vuonna 1893 muodostetussa Klindworth-Scharwenka-konservatoriossa opiskeli myöhemmin myös Palmgren. Hän tosin mainitsee opettajansa Conrad Ansongen (1862-1930) opettaneen hänelle sen, ”miten ei pidä soittaa pianoa...” (Korhonen 2009, 96). Ansongen harvat pianosävellykset kieltämättä antavatkin hyvin jäykän vaikutelman hänen pianistista taipumuksistaan.

1914 Scharwenka perusti Petzetin kanssa Berliiniin vielä uuden pianokoulun, johon kuului myös soitonopettajaseminaari. Scharwenka oli edistyksellinen pedagogi, jonka näkemyksellisessä ajattelussa kuuluu Kullakin ajatus tekniikan ja musiikin symbioosista. Hän kirjoittaa tekniikasta seikkana, joka mahdollistaa esteettisten päämäärien saavuttamisen, ja jatkaa, ettei musiikki olisikaan taidetta laisinkaan, jos se olisi tavoitettavissa mekanistisia reittejä pitkin. Scharwenkan erityinen pedagoginen ansio on hänen kiinnittämänsä huomio käsi- ja olkavarren käyttöön pianonsoitossa. Hän kirjoittaa, miten sormitekniikan ylikorostaminen rinnastuu kävelyyn pelkillä varpailla.

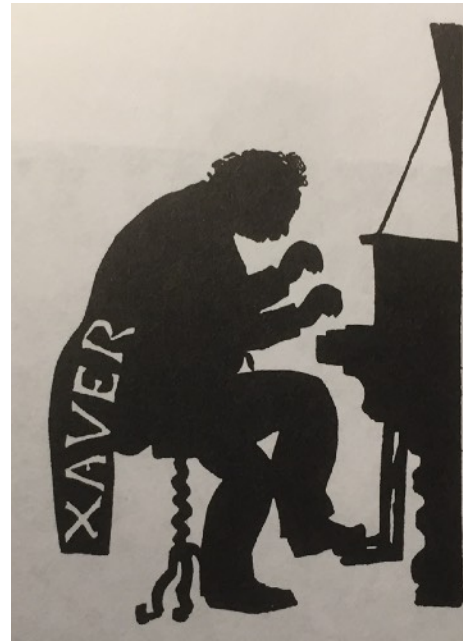
Scharwenka on merkittävä pianosäveltäjä laajan soolotuotannon, kamarimusiikin ja neljän konserton ansiosta. Hänen sävelkielelleen on leimallista dramaattinen sävytys ja suurieleisyys, viehtymys tehoihin ja kontrasteihin. Brahms ja Chopin olivat tärkeitä esikuvia Scharwenkalle. Konsertissa kuultava *Balladi* alkaa manauksella, joka tuntuu kutsuvan lauluvoimia eloon. Juhlallinen hymni vastaa kutsuun. Väliosassa viipyillään tunnelmallisen dueton äärellä. Kehon monipuolinen käyttö näkyy Scharwenkan *Balladissa*, samoin kuin soinnillisen paletin laajentuminen klaviatuurin ääriosia ja pedaalin kaikkia mahdollisuuksia hyödyntämällä. Monipuolisten aksenttimerkintöjen käyttö vaatii vaihtelevasti ranteen, käsivarren tai olkavarren osallistumista soittoon. Oktaavikulut ja sointukulut muistuttavat hieman Brahmsin tekstuureja legatolinjoihin ja vaativat erityistä soinnillista hallintaa.

lähteet:

Kimmo Korhonen: Selim Palmgren : elämä musiikissa. WSOY 2009

kuvalähde:

Helsingissä julkaistu kuva Scharwenkasta pianon ääressä, kirjasta Xaver Scharwenka: Sounds from My Life : reminiscences of a musician ; translated by William E. Petig. 2007.



HENRYK MELCER (1869-1928)

Henryk Melcer-Szczawiński (*Henryk Melcer, Henri de Melcer*) tuli Helsingin musiikkiopistoon pianonsoiton pääopettajaksi syksyllä 1895, saaden oppilaakseen myös Selim Palmgrenin. Melcer oli valmistunut Varsovan musiikki-instituutista Rudolf Stroblin johdolla 1891 ja jatkoi opintojaan Wienissä Leschetizkyn johdolla 1892-94, jolloin hän myös sävelsi ensimmäisen pianokonserttonsa. Konsertton pohjalta työstetty *Conzertstück* voitti Anton Rubinstein -sävellyspalkinnon Berliinissä 1895. Lautakunnassa istuivat tuolloin myös Salomon Jadassohn ja ilmeisesti Martin Wegelius. Busoni toimi kilpailun toisena kapellimestarina. Wegelius kutsui Melcerin Helsinkiin opettamaan, ja tämä vastasi kutsuun myöntävästi sekä taloudellisista syistä että hänelle luvatussa kevyestä opetuskuormasta johtuen, mikä mahdollisesti esiintymiset lukuvuoden aikana.

Wegelius oli järjestänyt musiikkiopiston toiminnan siten, että se sai rahoituksensa opettajien esiintymisistä musiikkiopiston konserteissa, joihin musiikkiopiston toiminnan rahoittajat pääsivät ilmaiseksi ja muut maksua vastaan. Kyseessä oli ilmeisesti Helsingin ainoa varsinainen konserttisarja yliopiston juhlasalin konserttien ohella. Tilanne oli siinä mielessä ideaalinen, että opiskelijat pääsivät kuulemaan huipputaiteilijoiden konserteja ja myös esiintymään heidän kanssaan. Opiskelijat olivat jo opintovaiheessaan tekemisissä hyvin korkeatasoisen ja vakavan taiteilijuuden kanssa, mikä epäilemättä korotti opiskelijoiden itselleen asettamia vaatimuksia ja tavoitteita huomattavasti.

Taiteilija-opettajien kannalta konserttien ja opetustyön yhdistelmä oli haastavaa, sillä musiikkiopiston konserteja oli kausittain suuri määrä ja niiden ohjelmisto raskasta. Tämä jatkui aina 1910-luvulle saakka. Toisaalta toistuvat esiintymiset takasivat sen, että opettajat säilyttivät esiintymisviirensä, ja ylipäänsä opettajiksi saatettiin valita vain henkilöitä, jotka olivat myös erinomaisia esiintyjiä. Kysymykseksi kuitenkin jää, missä määrin aktiiviesiintyjät oikeastaan jaksoivat ja ehtivät konserttityönsä ohessa opettaa.

Melcerin esiintymiset Helsingissä olivat huomattavia. Joulukuussa 1895 hän esiintyi Kajanuksen orkesterin kanssa konsertissa, joka alkoi Beethovenin Es-duurikonsertolla, jatkui soolonumeroin Brahmsilla, Chopinillä ja Griegillä sekä Schubert-Lisztin *Soirées de Viennellä*, päättyen Melcerin ensimmäiseen, e-mollipianokonserttoon. Helmikuussa hän esitti Saint-Saensin c-mollikonserton sinfoniakonserttisarjassa, maaliskuussa kamarimusiikkia musiikkiopiston konserteissa ja toukokuussa vuorossa olikin jo jäähyväiskonsertti, jonka ohjelmassa oli Beethovenin *Appassionata*, Chopinin 24 preludia ja Moszkowskin, Leschetizkyn ja Mendelssohn-Lisztin teoksia. Ohjelmistosta saa hyvän kuvan siitä laadusta, jota Helsingin musiikkiopiston pianonsoitonopettajat parhaimmillaan edustivat.

Vain yhden Helsingin-vuoden jälkeen, syksyllä 1896 Melcer siirtyi kolmen vuoden ajaksi Lviviin (Lemberg), jossa hänen oppilaansa oli mm. nuori Mieczyslaw Horszowski. Melcerin toinen pianokonsertto voitti Paderewski-kilpailun Leipzigissä 1898. Syksyllä 1907 Melcer asettui Varsovaan, toimien Varsovan filharmonian taiteellisena johtajana, kapellimestarina ja kuoronjohtajana. Hänestä tuli Varsovan konservatorion rehtori vuonna 1922, jossa hän taitavana opettajana kehitti konservatorion toimintaa. Hänen lukuisista oppilaistaan (esim. Alexander Tansman) kehittyi merkittäviä pianisteja ja pedagogeja. Vuonna 1927 Melcer oli ensimmäisen kansainvälisen Chopin-piano-



kilpailun tuomaristossa, ja Varsovan konservatorion kamarimusiikkisali on nimetty hänen mukaansa. Melcerin pianismia arvostivat korkealle Busoni, Egon Petri ja Ignaz Friedman, joka usein esitti hänen ensimmäistä pianokonserttoaan, samoin kuin Palmgrenin *Virtaa*.

Puolalainen pianotraditio on vaikuttanut Suomessa monin tavoin. Monet suomalaispianistit ja pedagogit ovat opiskelleet Krakovassa Jan Hoffmanin (1906-1995) johdolla, esimerkiksi Jaakko Somero, Ritva Arjava, Maire Halava, Timo Mikkilä, Liisa Soinne ja Eero Tarasti, monien muiden lisäksi. Hoffman oli opiskellut Egon Petrin (Busonin oppilas ja kollega) sekä Józef Śliwińskin (Stroblin ja Leschetizkyn oppilas, kuten Melcerkin) johdolla. Hoffman piti Sibelius-Akatemiassa useita mestarikursseja 1960-luvulta lähtien. Lisäksi 70- ja 80-luvuilta lähtien eri puolella Suomea, aina Sallaa ja Kemijärveä myöten, työskenteli monia puolalaisia pianisteja ja pedagogeja.

Konsertissa kuultava *Morceau fantastique* (1898) on dramaattinen, jopa synkkämielinen teos, jonka orkestraalinen tekstuuri soi myös pianolla luontevasti. Teoksen jännite muodostuu yhden pitkän kaaren varaan. Melcerin sävelkieli on pohjavireltään romanttinen, mutta sisältää myös ekspressiivisiä piirteitä. Laajennetut harmoniat, kromatiikan runsas käyttö ja dramaattiset huipentumat ovat tyypillisiä myös Palmgrenin sävelkielelle. Melcerin vaikutus oli Palmgreniin pianistisesti ja musiikillisesti mitä todennäköisimmin suuri, ja hän olikin pahoillaan Melcerin jättäessä Helsingin jo yhden vuoden jälkeen. Melcer edusti vahvasti puolalaista pianonsoiton traditiota, ja tuon tradition elementtejä voidaan nähdä myös Palmgrenin teoksissa.

lähteet:

Fabian Dahlström: Sibelius-Akademin 1882-1982. Helsingfors 1982
sanomalehtiarkistot, Kansalliskirjasto

kuvalähde:

kuvaajat: Ludwik Mulert, Julian Kostka. 1896.

tunniste: ai:mbc.cyfrowemazowsze.pl:54916

sijainti: Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy - Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego

ALFRED GRÜNFELD (1852-1924)

Prahalaissyntyisestä Grünfeldistä tuli Wienissä yleisön rakastama pianisti, joka lukuisten Saksassa ja Itävallassa myönnettyjen arvonimien lisäksi sai Wienin konservatorion professuurin 1897. Grünfeld esiintyi usein myös Suomessa, samoin kuin sellistiveljensä Heinrich. Grünfeldin kuollessa Helmi Krohn kirjoitti hänestä värikkään muistelman Suomen Musiikkilehteen.

Grünfeldin pianismissa on kvaliteetteja, joita voidaan pitää wieniläisinä: keveyttä, selkeyttä, tyylittelyä, tasaisuutta ja hallittua virtuoosisuutta. Karl Ekmanin soiton arvioitiin hänen ohjauksessaan saaneen lisää eleganssia, ja aiempi kuivuus tuntui vähentyneen. Kun Grünfeldiltä Turun konsertin yhteydessä kysyttiin hänen ajatuksiaan Karl Ekmanista, kertoi hän arvostavansa tätä muusikkona ja ihailevansa Ekmanin työvoimaa ja energiaa. Samoin hänen mielestään Ekman oli luotu esiintyväksi taitelijaksi eikä pedagogiksi. Grünfeld epäilikin, ettei Ekman kauaa tulisi viihtymään toimessaan Helsingissä, sillä Suomen mahdollisuudet ylipäänsä olisivat hänelle liian rajalliset. Aivan ongelmatonta Ekmanin työskentely Helsingissä ei tulevaisuudessa ollutkaan.

Grünfeld kuului siihen kymmenpäiseen joukkoon maailmanluokan pianisteja, joita Palmgren hyvin todennäköisesti kuuli opintovuosinaan Helsingissä. Grünfeldin kon-



sertit olivat niin suosittuja, että hän esitti Helsingissä usein kaksi erillistä konserttiohjelmaa. Nyt konsertissa kuultavan *Soiree de Viennen* Grünfeld esitti esimerkiksi Viipurissa huhtikuussa 1895. Teos kuvastaa hyvin Grünfeldin musiikillista persoonaa: se on charmikas, tyyllittelevästi virtuoosinen, valoisuutta ja elämäniloa pursuava, eikä siinä ole kurttuotsaisuudelle tilaa. Esittäjän haasteet liittyvät erityisesti kudoksen soinnilliseen hallintaan ja balanssiin sekä keveyden ja huolettomuuden säilyttämiseen kaiken edellä.

lähteet:

sanomalehtiarkistot, Kansalliskirjasto

kuvalähde:

Alfred Grünfeld

kuvaaja Erwin Raupp, 1906

KARL EKMAN (1869-1947)

Kaarinalaissyntyinen Karl Ekman opiskeli pianonsoittoa Turussa 19-vuotiaaksi saakka Vivika Ekmanin (ei sukua, 1826-1911) oppilaana. Vivika Ekman oli Turussa suoritettujen soitonopintojensa lisäksi opiskellut kesäisin Tukholmassa Jan van Boomin ja Vilhelm von Bauckin johdolla, molemmat Musiikkiakatemian opettajia. Vivika Ekmanin opetuksen korkeasta laadusta kertoo hänen oma toimintansa konsertoivana pianistina sekä Karl Ekmanin nuoruuden ajan ohjelmisto. Ekman soitti jo koulupoikana Mendelssohnin konserton ja Schumannin pianokvinteton Turun soitannollisen seuran orkesterin kanssa, samoin hänen varhaiseen ohjelmistoonsa kuului Beethovenin *Appassionata*. *Appassionataa* ja myös viidettä pianokonserttoa opiskeli Ekmanin johdolla myöhemmin 16-vuotias Elli Rängman.

Helsingin musiikkiopistossa Ekmanin opettajaksi tuli sangen nuori, vain hieman yli 20-vuotias Busoni. Opettaja ja oppilas olivat siis käytännössä saman ikäisiä. Busoni soitatti oppilaillaan erityisesti Bachia, Beethovenia ja Mozartia. Hänen edustamansa edistyksellinen pianismi oli jossain määrin ristiriidassa Ekmanin aiemman opetuksen kanssa, joka on ilmeisesti perustunut 1800-luvun alkupuolen sormipainotteiseen pianopedagogiikkaan. Palmgren kertoo Busonin myöhemmin kysyneen häneltä Berliinissä ”soittaako Kalle Ekman yhä vieläkin jäykin sormin”. Ekmanin jäykät sormet olivat ilmeisesti aiheuttaneet nuorelle Busonille pianopedagogista ja metodis-fysiologista päänvaivaa.

On todennäköistä, että Ekmanin sormet saivat pehmitystä jo Helsingin opintoaikana, sillä Busonin kanssa opiskellun vuoden jälkeen opettajaksi tuli William Dayas (1864-1903). Dayas oli yksi Lisztin viimeisistä oppilaista ja saanut jo nuoruudessaan New Yorkissa huippuopetusta Moschelesin ja Tausigin oppilaalta, Rafael Joseffylta (1852-1915), jolla oli suuri rooli amerikkalaisen pianoperinteen ja pianopedagogiikan kehittymisessä. Dayasin ohjauksessa Ekman kävi läpi keskeistä piano-ohjelmistoa, joka nyt laajeni romanttiseksi sisältäen esimerkiksi Lisztin, Griegin ja Chopinin pianokonserttoja sekä Tsaikovskin pianotrion. Helsingin-opintojen loppuvaiheessa Ekman alkoi profiloitua laaja-alaiseksi pianistiksi esittäen soolotehtäviä, kamarimusiikkia ja liedä. Ekman teki erityisesti Sibeliuksen ja Melartinin lauluja tunnetuksi vaimonsa Ida Ekmanin (os. Morduch) kanssa.

Valmistuttuaan Helsingistä ja lyhyiden Berliinissä suoritettujen opintojen jälkeen Ekman lähti Wieniin Alfred Grünfeldin oppilaaksi. Grünfeld kannusti Ekmania esiintymään julkisesti, ja hän saikin Ida Morduchin kanssa Bösendorfer-salissa pidetystä konsertista erinomaiset arvostelut, joissa tosin mainittiin myös, että niin suurella mestarilla kuin Grünfeldillä ei voi huonoja oppilaita ollakaan. Vuonna 1898 Ekman valittiin ensimmäiseksi suomalaissyntyiseksi pianonsoiton pääopettajaksi Helsingin musiikkiopistoon.

Ekmanin uran suurin solistiesiintyminen oli Berliinissä tammikuussa 1901, jolloin hän esitti samassa konsertissa Beethovenin Es-duurikonserton, Schubert-Lisztin Wanderer-fantasian ja Tsaikovskin b-mollikonserton saaden konsertista hyvät arvostelut. Arvioissa kiinnitettiin tosin myös huomiota persoonallisen äänen osittaiseen puuttumiseen. Ekmanin konserttiohjelmassa näkyvät jälleen ne vaatimukset, jotka ensimmäisen polven suomalaispianistit itselleen asettivat. He olivat ilmeisesti Helsingissä nuoruutensa parhaassa vireessään työskenneiltä kansainvälisen tason kon-

serttipianisti-opettajiltaan omaksuneet pyrkimyksen esittää valtavia ohjelmistoja konserteissaan. Suorituksillaan he todistivat samalla sen, että suomalainen pystyi pianistisiin urotekoihin siinä missä muutkin.

Berliinin-konsertin jälkeen jotakin tapahtui Ekmanin soitossa tai elämässä, eikä muutos ollut parempaan suuntaan, sillä hän esiintyi seuraavan kerran soolokonsertissa Helsingissä vasta 1906. Tuolloin Wegelius kuoli, ja Ekmanista tehtiin musiikkiopiston johtaja syksyllä 1907. Johtajuus yhdistettynä jatkuvaan konsertti- ja opetustoimintaan uuvutti Ekmanin vuoteen 1911 mennessä, jolloin hänen oli jätettävä tehtävänsä. Tuolloin musiikkiopiston johdossa haikailtiin Wegeliuksen aika- ja takaisin, eikä Ekmanin työlle annettu arvoa.

Lehtiarvosteluissa Ekmania pidettiin aikansa taitavimpana suomalaispianistina ja suurten muotojen hallitsijana. Objektiivisuus tuntuu olleen Ekmanin pianismille yksi keskeinen piirre. Martti Paavola on kuvannut Ekmania näin: ”Ekman ei ollut vähimmässäkään määrin romantikko. Ekman oli taiteilijana hyvin suurpiirteinen ja selväsuuntainen muotoilija - Hän imponeerasi loisteliaisuudellaan ja samalla muodon eheydellä” (Takala 1987, 55-56). Ekmania voidaan pitää Liszt-Busoni perinteen edustajana, ja hänen kerrotaan sanoneen Lisztin sävellysten olevan niin luontevia soittaa, että sormet täytyy vain asettaa koskettimistolle ja musiikki soi kuin itsestään. Busonin lisäksi Ekmanin esikuvana Bach-sovituksille on toiminut Bach-soitostaan kuuluisa Alexander Borovskiy, jolle hän omisti yhden sovituksistaan.

Palmgren opiskeli yhden vuoden Ekmanin oppilaana ja viimeisteli opintonsa hänen johdollaan. Tuolloin tutkintojen ohjelmissa olivat mm. Chopinin e-mollikonsertto ja Beethovenin Es-duurikonsertto. Palmgren oli jo koulupoikana Porissa ihailut Ekmanin taituruutta, sytyttävää rytmikkäitä ja voimakasta muotoilutapaa. Palmgren kertoi oppineensa Ekmanilta säästeliästä pedaalinkäyttöä sekä täsmällisyyttä non-legato-juoksutuksissa. Ekman kirjoitti toimittamansa Cramer-von Bülowin etydikokoelman esipuheeseen säästeliään pedaalinkäytön myönteisestä vaikutuksesta sointiin, väriin ja niiden vaihteluihin.

Ekmanin viehtymys objektiiviseen soittoon ja suurten muotojen hallintaan näkyy hänen Bach-sovituksissaan. Urkumusiikki pianolle sovitettuna ohjaa esittäjää rakentamaan suuria linjoja ja etsimään urkurekisterien sävyjä pianistisen espressiivisyyden sijaan. Ekman onnistuu sovittamaan jalakiolla soitettavan matalan äänikerran pianolle, ja muutkin rekisterit toteutuvat onnistuneesti. Teoksen polyfoninen tekstuuri vaatii pianistilta täysin kehittyneitä ja hallittua tekniikkaa, eikä Ekman kaihda vaativiakaan kuviointeja ja otteita. Ekman esitti tämän teoksen kahden muun Bach-sovituksensa ohella Yleisradiossa 15.12.1929 klo 12.

lähteet:

Into Takala: Karl Ekman 1869-1947 : suomalaisen esittävän säveltaiteen historiaa. Pro gradu. Helsingin yliopisto 1987

Fabian Dahlström: Sibeliuksen-Akademin 1882-1982. Helsingfors 1982

kuvalähde:

Sibeliuksen-museo, Turku

FERRUCCIO BUSONI (1866-1924)

Busoni sai musiikinopetusta pianistiäidiltään ja erityisesti klarinetisti-isältään. Busoni oli ennen kaikkea säveltäjä lapsesta saakka ja sävelsi esimerkiksi pianokonsertton 12-vuotiaana. Busonin muodolliset opinnot olivat sävellysopinnoita, opettajina Wilhelm Meyer, Karl Goldmark, Carl Reinecke ja Salomon Jadassohn. Musiikkiteoreetikko Hugo Riemann suositteli häntä Wegeliukselle, ja niin Busonista tuli Helsingin musiikkiopiston pianonsoiton pääopettaja kahden vuoden ajaksi, 1888-90. Tämä oli sangen nuoren, vasta 22-vuotiaan Busonin ensimmäinen työtehtävä. Hän kypsytti oman pianisminsa myöhemmin paneutuessaan erityisesti Lisztin pianismiin. Siinä hän pinta-tason sijaan arvosti virtuoosisuuden taustalla olevia tekijöitä ja värienkäyttöä.

Helsingissä Busonia ahdistivat kaupungin alkeellinen musiikkielämä ja vasta kuusi vuotta toiminut musiikkiopiston oppilaiden verrattain vaatimaton taso. Ainakin kaksi etevää oppilasta hänellä kyllä oli, Karl Ekman ja Sigrid Sundgren (sittemmin Schnéevoigt), joista kehittyi tunnettuja konsert-

tipianisteja. Busoni opetti myöhemmin myös Palmgrenia yksityisesti Berliinissä ja mestarikurssilla Weimarissa. Busonin uskotaan vaikuttaneen suomalaisessa musiikkikoulutuksessa hyviä tuloksia tuottaneen tasokoejärjestelmän syntyyn. Todennäköisempää kuitenkin on, että Hymander ja Wegelius vaikuttivat järjestelmän kehittymiseen enemmän kuin Busoni, joka ei ollut erityisen kiinnostunut pedagogiikasta. Suomalaista musiikkikoulutusta kehitettiin vielä Melartininkin rehtorikautena Euroopan konservatoriosta etsittyjen vaikutteiden pohjalta, mutta perustasoihin asti ulottuva tutkintojärjestelmä juontanee juurensa juuri Hymanderin ja Wegeliuksen näkemykselliseen ja edistykseen, pääosin edelleen ajankohtaiseen pedagogiseen ajatteluun. Tosin aivan viime vuosina perustasoille ulottuvaa tutkintojärjestelmää on kritisoitu, ja monet musiikkioppilaitokset ovat uuden opetussuunnitelman kannustamina vastikään luopuneet tasokoesuorituksista.

Busonin vaikutus oli suuri paitsi pianistina, myös säveltäjänä, kapellimestarina, sävellyksenopettajana ja kirjoittajana. Busoni oli kiinnostunut eksoottisista kulttuureista, joita hän piti elinvoimaisina ja turmeltumattomina. Tämä kiinnostus näkyy myös nyt kuultavassa suomalaisessa balladissa, joka on sävelletty 1895. Busoni katsoo syvälle suomalaiseen sielunmaisemaan. Teos alkaa meditatiivisella loitsurytmillä, joka sulautuu kansanlauluteemaan. Seuraa shamanistinen, asteittain nouseva kulku staccato-tekstuurilla, jonka voi tulkita viittaavaksi myös kanteleen näppäilevään soittotapaan. Kanteleesta muistuttaa myös teoksessa esiintyvä pedaalinkäyttö, soinnillisten ja kaiullisten elementtien hyväksikäyttö sekä juuri kanteleelle tyypillinen, toisteinen säestyskuviointi. Hienovarainen sävytys pedaalilla hyväksi käyttäen, laaja kirjo pehmeitä sävyjä ja kompleksiset soinnilliset rakenteet ovat tyypillisiä paitsi tälle teokselle, myös Busonin pianoteoksille ylipäänsä. Sama soinnillinen vaihtelu ja rikkaus on hyvin ominaista myös Palmgrenin pianosävellyksille.

Molto tranquillo -taitteen kansanlaulusta kehitelty fugato pitäytyy sitkeästi vaimeissa nyansseissa ja piirtää ilmoille kuin kuvan pimeydessä vaeltavasta, kristinuskoon taipuneesta alkuperäisheimosta. Teoksen väliosana *Andantino. espressivo assai (Voller ton)* -merkinnällä kuvattu lempeä laulu sointuu ilmoille pimeyden keskeltä, vaipuen *pianissimo misterioson* myötä takaisin loitsuamiseen. Teos päättyy ikiaikaiseen, himmenevään sointuhorisonttiin.

kuvalähde:
Sibelius-museo, Turku

ERKKI MELARTIN (1875-1937)

Melartin ja Palmgren ovat ne kaksi Sibeliuksen aikalaista, joiden tuotanto on monilta osin Sibeliuksen tuotantoa laajempi. He myös jatkoivat säveltämistä ja teostensa julkaisua Sibeliusta pidempään. He pystyivät Sibeliuksen ylimaallisiin mittoihin kasvaneesta vaikutuksesta huolimatta – osin myös sen ansiosta – keskittymään omaan työhönsä ja luomaan oman, ainutlaatuisen sävelkielensä. Toisin kuin Sibeliukselle, piano oli Palmgrenille ja Melartinille keskeinen soitin, ja sille sävellettyjen teosten määrä laskentatavasta riippuen heidän tuotannossaan 200-300 teosta kullakin. Melartin oli saanut kipinän pianopedagogiikkaan opettajiltaan Wegeliukselta ja Hymanderilta, ja hän pyrkiikin aktiivisesti luomaan myös kotimaista pianonsoiton opiskeluohjelmistoa, kun taas Palmgren oli kiinnostunut erityisesti edustuskelpoisen konserttiohjelmiston säveltämisestä.

Käkisalmissa syntynyt Melartin opiskeli Helsingin musiikkiopistossa pianonsoittoa ennen kaikkea Ingeborg Hymanderin johdolla, joskin ilmeisesti lukuvuoden 1897-98 hänen opettajanaan toimi Walter Petzet. Melartin ei ollut pianistina aivan Palmgrenin veroinen. Hänen pianotekstuurissaan on tiettyä soittimellisuutta ja hienoista epäistuvuutta tai kömpelyyttä, joka tulee esiin erityisesti joidenkin asemanvaihtojen, äänenkuljetuksen ja eräiden otteiden kohdalla. Syynä tähän voi olla yksinkertaisesti se, ettei Melartinilla ollut lapsesta saakka jatkuvan sairastelunsa ja fyysisen heikkoutensa vuoksi mahdollisuutta täysipainoiseen harjoitteluun, toisin kuin Palmgrenilla, joka erityisesti nautti soittamisen fyysisistä haasteista.

Palmgrenin tekemät oktaavietydiluonnokset antavat kuvan atleettisuuteen taipuvaisesta piano-opiskelijasta, ja sama fyysisyys näkyy hänen koko pianotuotannossaan. Myös Melartinin *Variationen und Fuge* vaatii esittäjältään suurta taitoa, erityisesti oktaavikuluissa, polyfonisessa tekstuurissa ja sävyjen, dynamiikan ja ilmaisurikkauden laajassa kirjossa. Todennäköisesti hän teki tarkoituksella Palmgrenille omistetusta teoksestaan virtuoosisen. Melartinin fraseeraukseen, nyanssei-

hin, agogiikkaan ja artikulaatioon liittyvät merkinnät ovat hyvin yksityiskohtaisia ja runsaita ja edellyttävät kykyä värikylläiseen ja vapautuneeseen musiikilliseen ilmaisuun.

Melartinin teema on juhlava, kirkastunut koraali G-duurissa, joka kierähtää rinnakkaismallin kautta takaisin duuriin. Variaatioita harjoitellessani teema alkoi yhtäkkiä tuntua tutulta. Pian mielessäni alkoi soida Sibeliuksen *Andante festivo*, jolla todella onkin tiettyjä temaattisia, harmonisia ja säerakenteen yhtäläisyyksiä Melartinin teeman kanssa. Ovatko nuo hienoiset yhteydet vain sattumaa, kenties. *Andante festivo* julkaistiin 1922, mutta se pohjautuu Sibeliuksen luonnoksiin, jotka ilmeisesti ajoittuvat vuosisadan alkuvuosille. On todennäköistä, että Sibelius joka tapauksessa näki Melartinin teoksen saaden sen joko säveltäjältä itseltään tai kustantajalta. Sibelius seurasi muiden suomalaissäveltäjien uraa ja oli toisinaan huolissaan ja harmistunut, kun esimerkiksi Palmgren saavutti menestystä ulkomailla. Tosin he suhtautuivat toisiinsa aina keskinäisellä kunnioituksella ja arvostuksella, jopa lämmöllä.

Variaatioissa tulee esiin Melartinin omalaatuinen temperamentti, voimakas musiikillinen mielikuviutus ja pyrkimys dramaattisiin ja juhlaviin tehoihin. Toisaalta niissä kuuluu viehtymys fantasia-, satu- ja unimaailmoihin. Melartinin sävelkieli on samanaikaisesti suomalaista ja yleiseurooppalaista, ja variaatiot muodostavat eheän ja vaikuttavan kokonaisuuden.

Melartin oli Palmgrenin läheinen opiskelutoveri ja ystävä Helsingin musiikkiopistossa. Kun Palmgrenin äiti kuoli jo varhain, itsekkin kovia kokenut Melartin pystyi tukemaan häntä. Melartin auttoi Palmgrenia myös tulevaisuudessa. Keuhkotautiparantolassa maatessaankin hän järjesteli Berliinissä oleilevan Palmgrenin laina- ja vekseliasioita toistuvasti, jopa niin, että ollessaan oikein sairaana joutui itse pyytämään Edvard Fazeria hoitamaan asiat puolestaan.

Wegeliuksen kehotuksesta Melartin esitteli varhaisia pianoteoksiaan Busonille, joka antoi Melartinille vinkkejä soinnillisesti rikkaamman tekstuurin luomiseksi. Tämä Busonin kommentti viittaa mielestäni samaan soittimellisuuteen, josta yllä kirjoitin: Melartinin sävelkudos ei aina ole pianistisesti kaikkein kiitollisinta eikä parhaiten soivaa, ja keskirekisteri on hieman ylikorostunut. Tosin kun Palmgren vei omat preludinsa myöhemmin Busonin kuultavaksi Berliiniin, sai hän ilmeisesti niinkään hieman viileän vastaanoton. Busoni oli itsekkin säveltäjä ja myös kriittinen, jopa ehdoton ajattelija. Hän peilasi väistämättä teoksia ja niiden ominaisuuksia omaan erikoislaatuiseen tuotantonsa ja musiikilliseen filosofiaansa.

Palmgren kantaesitti Melartinin *Variationen und Fugen* kolmantena opintovuotenaan Helsingissä kevätnäytöksessä 27.5.1898 esittäen samassa konsertissa myös omat pianokappaleensa opus 1. Palmgrenin ja Melartinin varhaiset teokset kuuluvat ensimmäisten laajamuotoisten suomalaisten pianosävellysten joukkoon. Sibeliuksella oli suhteessa Melartiniin ja Palmgreniin vain viiden vuoden ja kahden julkaistun pianoteoksen etumatka: F-duurisonaatti op. 12 ja impromptut op. 5 (molemmat 1893).

lähteet:

Tuire Ranta-Meyer: Erkki Melartinin säveltäjäntyö vuosina 1896-1903. Pro gradu. Helsingin yliopisto 1992

Kimmo Korhonen: Selim Palmgren : elämä musiikissa. WSOY 2009

kuvalähde:

nuori Erkki Melartin

kuvaaja Daniel Nyblin, Helsinki 1890-l.:n loppu?

Museovirasto - Musketti : Historian kuvakokoelma

SELIM PALMGREN (1878-1951)

Porilaissyntyinen Selim Palmgren antoi säveltäjätutkintonsa 25.5.1898 soittamalla ensimmäisen julkaistun opuksensa. Kriitikot Karl Flodin ja Alarik Ugglan pitivät *Préludea* opuksen parhaana kappaleena. Sen vahvin elementti on kromaattisesti alaspäin liukuva legatolinja, joka yhdistyy oikean käden hitaaseen, viivyttävään tanssirytmiiin, jonka arpeggiot tuovat mieleen lyyraa (tai kanteletta) tapailevan Orfeuksen *Préludessa* on jotakin hyvin melankolista, jopa raskasta, ja se päättyy syvään, tummaan d-mollisointuun.

Surumieliset tunnelmat jatkuvat *Illusionissa*, joka syttyy soimaan kuin itsekseen kohotahdin teemaan sidotulla puolinuotilla. Tämä ilmaisee yllättäen koittanutta, epätietoisuutta aiheuttavaa tunnetilaa. *Illusionin* teema etsii monta kertaa ulospääsyä leijuvasta surumielisyydestään onnistuen siinä lopulta *misterioso-* ja *pianissimo-*merkityllä kromaattisella terassinousulla, joka vie kirkastuneeseen G-duuriin. Kromaattinen nousu toimii mielenkiintoisena vastakohtana *Préluden* alaspäiselle kululle. Saavutettu G-duuri kuitenkin huojuu luoden epätoden tuntua. *Teneramente-portatot* ovat kuin kosketuksia valoisaan, unenomaiseen näkyyn, jonka pian on väistyttävä musiikin murtuessa takaisin todellisuuteen, e-molliin, päättyen lopulta pitkitettyyn *Grave-*kadenssiin.

Palmgrenin äiti kuoli yllättäen syksyllä 1895, jolloin Palmgren oli vasta 17-vuotias ja muuttanut juuri omilleen. On todennäköistä, että tapahtuma on vaikuttanut *Préluden* (viim. 1896) ja *Illusionin* (1897) musiikilliseen sisältöön. Emma Palmgren oli ollut Selimille tärkeä tuki ja kannuste musiikkiuralle lähdeittäessä. Nyt yllättäen kuollut äiti tuntuu antaneen alkuimpulssin Palmgrenin säveltäjänuralle. *Préluden* ja *Illusionin* tietty epävarmuus ja viipyilevyys kuvastavat sitä, miten Palmgren ikäänkuin hapuillen ja vastentahtoisesti joutuu heti säveltäjänuransa aluksi käsittelemään raskaita teemoja. Surumielistä, hellää ja kummallisesti soivaa kaihoa esiintyy läpi Palmgrenin tuotannon, esimerkiksi *Nuoruuden* op. 28 kappaleessa *Äiti laulaa*. Jos tuo teos ei ole muisto Palmgrenin äidistä, mikä se sitten on? Ja jos muistoon äidistä ei sisältyisi jotakin kipeää, miksi se *Nuoruudessa* on niin omituisesti väritynyttä, kromaattisesti liukuvaa ja epätoden tuntuista?

Kuolema ja elegia ovat teemoja, jotka näkyvät Palmgrenin monissa sävellyksissä. Kolmannessa pianokonsertossa on hautajaiskuvaus. *Sinikellot* op. 22 on varustettu siteerauksella Heinen runosta, jossa kuvataan itsemurhan tehneen paikalle kasvaneita kukkia. Koskettavia, liikuttavia ja syvästi humaaneja sävyjä on myös monissa Palmgrenin kehtolauluissa, kuten *Löytölapsen kehtolaulussa*.

Jos katsotaan Palmgrenin koko tuotantoa, ovat kuitenkin surumieliset ja elegiset teokset vähemmistössä. Florestanilainen elinvoimaisuus, humoristisuus ja valoisuus vievät siitä voiton. Palmgrenilla on esimerkiksi keväaseen ja valoon liittyviä sävellyksiä vähintään puolensataa. Myös ensiopusen tunnelma kevenee nopeasti, ja jo lennokas *Etude* (viim. 1898) kulkee vuolaasti E-duurissa, muodostaen voimakkaan kontrastin *Illusionin* e-molliin. Epäröivästi alkava *Valse-caprice* (viim. 1898) vie ajatukset mannermaisesta loiston ja eleganssin pariin. Teoksessa Palmgrenin huumori ja hyväntuulisuus yhdistyvät luontevasti välitaitteen lyrisempään *con anima*an. *Valse-capricessa* Palmgren myös väläyttää pianistin-hampaitaan, ja esimerkiksi Ilmari Hannikainen kiinnittikin huomiota osan virtuoosisiin kadensseihin.

Palmgrenin ensiopusessa on monia pianistisia elementtejä, joiden voidaan ajatella muodostuneen hänen opintojensa seurauksena. Kaikkein keskeisin niistä on perusteellinen, täydellinen ja ilmaisuvoimainen legato. *Prélude* vaatii ensitahdistasta alkaen pianistilta polyfonisen legatokudoksen hallintaa, jota *sempre legato possibile* -merkintä korostaa. Oikean käden kvarttilegatolinjat yhdistettynä melodian vaatimiin laajoihin arpeggioihin kysyvät suurta joustavuutta. Palmgrenin legato vaatii musiikillisesti toteutuakseen todellista, fyysistä legatoa eikä pelkkää sointi-illuusiota siitä. Legatolinjat yhdistyvät Palmgrenin tuotannossa laulullisuuteen, jossa pianisti hieman laulajan tapaan kantaa fyysisenä kokemuksena jokaisen kaaren alusta loppuun. Toisaalta pianistin legatoa ja sen ”kantavuutta” voi verrata myös jousenkäyttöön. Legatolinjat tuntuvat Palmgrenilla olevan suoraan sidottuna musiikilliseen ilmaisuun ja sen elinvoimaisuuteen. Jos legaton kokemus on puutteellinen, soi musiikki tyhjänä, merkityksettömänä, hengettömänä ja pinnallisena.

Laulavuuden ja kantavuuden kokemus on legatosoiton pohjalla lähes kaikkien pianististen koulukuntien mukaan. Kun ajatellaan Palmgrenin opettajia, liittyy tämä ekspressiivinen legatokäsitys erityisen vahvasti puolalaiseen pianotraditioon, jonka elementtejä Palmgren omaksui Melceriltä. Ei olekaan sattumaa, että myös Melcerin tekstuurissa kromaattiset legatolinjat ovat tyypillisiä. *Prélude* vaatii myös huolellista pedaalinkäyttöä, joka oli Karl Ekmanin vahvuus. Ekmanin ja Busonin viehtymyksestä objektiivisuuteen ei kuitenkaan ole merkkejä Palmgrenin pianosävellyksissä.

Hieman ilmavampi esimerkki Palmgrenin legatotekstuurista on *Etude*, joka nimensä mukaisesti harjoittaa pianistin taitoa. *Veloce* ja *brillante* ohjaavat pianistia yhdistämään joustavan legatokuvioiden sormien tuottamaan irtonaiseen, kirkkaaseen sointiin. Vasemman käden arpeggiot ja ristitelevät kädet vaativat pianistilta joustavaa kehonkäyttöä. Kudoksen *pianissimo* ja *dolcissimo*-merkinnät tekevät siitä vaativan esitettävän, kun pyritään soinnillisesti viimeisteltyyn lopputulokseen. Edelleen kohti suurempaa irtonaisuutta vie *Valse-capricen* leggiero-kuviointi. Tällöinkin leggieron taustalla ovat legatokaarrokset, joista kättä keventämällä on helppo irrottautua leggieroon. Ilman pohjalla olevaa legatoajatusta kuvioinnin soiva toteutus jää kuitenkin puutteelliseksi. *Valse-capricen* humoristisuuden, *grazioson* ja salonkityylittelyn (*con eleganza*) taustalla voi olla kuuleviina Grünfeldin vaikutusta.

Vaativa, virtuoosinen ja soinnillisesti kompleksinen pianistinen kudos on piirre, joka on Palmgrenille ja kaikille merkittäville pianosäveltäjille yhteinen. Tästä syystä myös Palmgrenin pianotuotanto on täynnä sellaisia laatuja ja soivia sisältöjä, jotka pääsevät ylipäänsä esille vain korkealaatuisen esittämisen yhteydessä. Oskar Merikanto kirjoittikin jo varhain, että Palmgrenin teokset ovat pianistisesti niin vaativia, että vain harvat meillä ylipäänsä tohtivat niitä soittaa. Palmgrenin pianotuotanto on täynnä herkkäpiirteistä, soivaa kudosta, jonka toteuttaminen vaatii huippuunsa kypsyyttä pianistista taitoa. Sen vakuuttava esittäminen on mahdollista vain vapaan ja hengittävän kehon, käsivarren, kämmenen ja sormien kaikkia mahdollisuuksia hyödyntämällä, yhdistettynä syvälliseen musiikilliseen ilmaisuun ja merkitykselliseen tulkintaan. Palmgrenin musiikki vaatii pianistilta korkeimman luokan pianistista kykyä. Käsitteiden noista kyvyistä Palmgren itse omaksui huippuopettajiltaan, ja oppimiaan taitoja hän hyödynsi ja edelleen kehitti omassa pianotuotannossaan.

lähteet:

Kimmo Korhonen: Selim Palmgren : elämä musiikissa. WSOY 2009

kuvalähde:

Daniel Nyblin, valokuvaaja. 1898. *WSOY S II*, 165. (Enckell, Magnus: Konsertti, 1898)

CC BY-SA 3.0

Kansallisgallerian arkistokokoelmat, finna.fi



Palmgrenin sävellykset tuntuvat noudattelevan Kullakin ajatusta siitä, kuinka pianistin taito palvelee esitettävää musiikkia ja sen merkityksiä, ilmaisua ja kauneutta. Vaikuttaa kuitenkin, ettei Kullakin käsitys pianonsoiton taiteesta syvällisesti ymmärrettynä ole tänä päivänä niin yleinen kuin voisi olettaa.

Pianonsoiton laatuja on kiistatta syntynyt eri musiikin lajien ja uuden musiikin myötä lisää. Pianististen laatuojen lisääntyminen on kuitenkin ensisijaisesti määrällistä, ei välttämättä laadullista – musiikillisten kvaliteettien, kuten ilmaisun sekä musiikillisen kokemuksen ja merkityksen syvenemistä ja niiden välittymistä kuulijalle. Laatuojen määrällinen lisääntyminen on saattanut jopa kaventaa vaadittavan pianistisen taidon syvyyttä. Samanaikaisesti teknologinen kehitys on aiheuttanut suuria muutoksia konserttikulttuuriin ja siinä tapahtuvaan vuorovaikutukseen.

Korkealaatuisen taidon ja ilmaisukyvyn välittymistä sukupolvelta toiselle on helppo pitää itsestään selvyytenä. Haluan tohtorityössäni tarkastella Palmgrenin musiikin lisäksi siihen välittömästi liittyviä pianistisia ja pedagogisia traditioita sekä pohtia niiden merkitystä tämän päivän suomalaisessa pianokulttuurissa.