

IDA MOBERG (1859–1947):
AATTEELLISEN NAISEN SÄVELTÄJÄKUVA

Helena Holsti-Setälä
Pro gradu -tutkielma
Turun yliopisto
Historian, kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Marraskuu 2015

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Haluan kiittää Juha Torvista kaikista tarkkanäköisistä kommenteista, joita olet minulle tähän työhön liittyen antanut. Suuret kiitokset kannustuksesta ja asiantuntevasta ohjauksesta!

Kiitän Susanna Välimäkeä kaikista niistä innostavista ja kiinnostavista luennoista, joita olen saanut käydä kuuntelemassa. Ilman näitä luentoja tuskin olisin tullut edes ajatelleeksi, että Suomessa on ollut myös säveltäviä naisia. Suuri kiitos Susannalle myös graduni alkuohjauksesta.

Kiitän lämpimästi anoppiani Sirkkaa käännösavusta. Ilman apuasi olisin ollut vanhojen ruotsinkielisten runotekstien kanssa aivan pulassa.

Graduni ei olisi milloinkaan valmistunut ilman miestäni Henriä. Kiitos, että vietit tuntitolkulla aikaa kanssani arkistoissa vanhoja käsikirjoituksia valokuvaten. Monelle sana ”laatu aika” saattaisi tarkoittaa jotakin aivan muuta. Jaksoit myös monesti yötä myöden keskustella kanssani työstäni, lukea kirjoitelmiani, kääntää ja tulkita kanssani vaikeita vieraskielisiä tekstejä sekä muokata teosluetteloni taulukoita haluamaani suuntaan. Kiitos tästä kaikesta, olet minulle äärettömän rakas!

Lopuksi kiitän lapsiani, että annoitte äidille (melkein aina) työrauhan. Linneaa haluan myös kiittää *Eddan* tarinoita ja mytologiaa koskevista huomioista. Matilda kiitän työni herättämien ajatusten siirtämisestä käytäntöön. On hienoa, että valitsit viulunsoitto-ohjelmistoosi naisen (Grażyna Bacewicz) säveltämän konserton. Kiitän Mikaelia rohkean ennakkoluulottomuuden ja hetkeen tarttumisen esimerkistä. Kiitos myös siitä, että pidit äidin jalat tukevasti maassa koko tämän opintoajan. Rakkaat lapseni, olette elämäni valo.

TURUN YLIOPISTO

Historian kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

HOLSTI-SETÄLÄ, HELENA: Ida Moberg (1859–1947): aatteellisen naisen säveltäjäkuva

Pro gradu -tutkielma, 77 s. + 4 liitettä

Musiikkitiede

Marraskuu 2015

Tutkimuksessa luodaan säveltäjä Ida Mobergista (1859–1947) uutta säveltäjäkuvaa. Moberg eli aikana, jolloin naisen elämä oli vielä hyvin tiukkaan säädeltyä. Tästä huolimatta hän kykeni hankkimaan itselleen varsin laajan musiikkialan koulutuksen sekä Suomesta että ulkomailta. Säveltäjän tuotannon laajimman kokonaisuuden muodostavat erilaiset lauluteokset, mutta Moberg sävelsi myös suurimuotoisia orkesteriteoksia ja on tiettävästi ensimmäinen suomalainen sinfonian säveltänyt nainen. Moni Mobergin sävellys on aiemmin julistettu kadonneeksi, mutta tämän tutkimuksen tuloksena moni sävellyskäsikirjoitus myös löytyi uudelleen.

Tutkimuksen keskiössä ovat Mobergin sävellykset, joista on valittu tarkempaa analyysiä varten kolme suurehkoa vokaaliteosta. Näiden perusteella on luotu käsitystä säveltäjän esteettisistä näkemyksistä sekä musiikillisesta maailmankatsomuksesta. Teoksia on lähestytty erityisesti Lawrence Kramerin (1990) uushermeneuttisesta näkökulmasta, jossa teokset nähdään oman syntyäikansa ja -paikkansa tuotteina. Kramerin hermeneuttisen ikkunan -käsite on toiminut teosanalyysien apuvälineenä. Teoksista kirjoitetut lehtiartikkelit ovat toimineet tutkimuksessa teosten reseptiohistoriallisena aineksena.

Moberg oli vahvasti aatteellinen säveltäjä. Tämä näkyy hänen teoksissaan paitsi sävellyksien valinnoissa, myös säveltäjän musiikillisessa ilmaisussa runsaana sävelmaalailuna, sointivärien tärkeytenä, soittimien värikkäänä käyttönä sekä rytmisissä ratkaisuissa. Moberg kävi Saksassa kuuntelemassa Rudolf Steinerin hengentieteitä käsitteleviä luentoja ja liittyi näiden luentojen innoittamana Suomen ruotsinkielisen antroposofisen liiton jäseneksi. Sävellystyönsä ohessa Moberg toimi myös opetustehtävissä ja oli mukana kehittämässä Suomessa uutta rytmikkaan ja liikkeeseen perustuvaa Dalcroze-pedagogiikkaa.

Lehtikirjoittelun perusteella Moberg on kohdannut urallaan paljon ennakkoluuloja ja haasteita sukupuolensa vuoksi. Sukupuoli on osaltaan vaikuttanut myös siihen, että Moberg ei ole päässyt muiden aikalaisten säveltäjien ohella osaksi säveltäjäkaanonin. Tämän vuoksi myöskään hänen teoksiaan ei enää juurikaan kuulla konserttilavoilla. Tutkimuksen tarkoituksena on nostaa tämä yksi musiikin historiankirjoituksista unohtunut säveltävä nainen myös suuremman yleisön tietoisuuteen.

Tutkimuksen liitteenä on Ida Mobergin teosten luettelo, jossa on korjattu aikaisempien teosluetteloiden (esim. Salmenhaara 1994; Saari 1997) puutteita ja asiavirheitä.

Asiasanat: Ida Moberg, suomalainen säveltäjä, naissäveltäjä, aatteellinen säveltäjä, säveltäjäkuva, Dalcroze pedagogiikka, antroposofia

Sisällys

1	JOHDANTO	2
1.1	Tutkimuskysymykset ja aineisto	3
1.2	Aiempi tutkimus	6
1.3	Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet	9
1.4	Tutkimuksen kulku	14
2	TEOREETTISTA JA HISTORIALLISTA TAUSTAA.....	16
2.1	Naissäveltäjä ja kanonisoitunut musiikin historia	16
2.2	Joitakin suomalaisia Mobergin aikaisia säveltäviä naisia	20
2.3	Säveltäjäkuvan rakentuminen.....	23
2.4	Ida Mobergin lyhyt elämäkerta	25
3	MOBERG SÄVELTÄJÄNÄ	30
3.1	Mobergin sävellystuotanto ja sävellyskonsertin vastaanotto	30
3.2	<i>Vaknen!</i>	37
3.3	<i>Tyrannens natt</i>	45
3.4	<i>Skogsrån</i>	53
4	MOBERGIN MAAILMANKATSOMUS	59
4.1	Moberg pedagogina ja pedagogisen musiikin säveltäjänä	59
4.2	Antroposofian merkitys Mobergin sävellystyössä	66
5	MOBERG, UNOHDETTU SÄVELTÄJÄ	69
	Lähteet.....	74
	Liite 1: <i>Vaknen!</i> sanat	78
	Liite 2: <i>Tyrannens natt</i> sanat	79
	Liite 3: <i>Skogsrån</i> sanat	80
	Liite 4: Ida Mobergin teosluettelo	81

1 JOHDANTO

Musiikinhistoriassa on paljon myös naissäveltäjiä! Tämän oivalluksen tein vasta aivan hiljattain. Vaikka olen soittanut viulua lapsesta saakka, muistan soittaneeni opiskeluaikana ainoastaan yhden naissäveltäjän teoksen, ellei sitten ystävättäreni sävellyksiä tai pedagogista materiaalia säveltäviä naisia oteta lukuun. Tuo ainokainen teos oli pianisti-säveltäjä Maria Theresia von Paradis'n (1759–1824) *Sicilienne*. Kaikki muut varsinaiset soittokappaleet ovat olleet miesten säveltämiä, enkä tähän seikkaan ole aiemmin edes kiinnittänyt huomiota. Pikainen vilkaisu joidenkin musiikkiopistojen peruskurssitutkinto-ohjelmistoluetteloon osoittaa, että naisia ei teosluetteloissa juurikaan näy. Sen sijaan erityisesti suomalaiset musiikkipedagoginaiset ovat hyvin edustettuina pedagogisen materiaalin toimittajina.

Suuri osa suomalaisista tunnistaa nykysäveltäjä Kaija Saariahon (s. 1952) nimen, vaikka eivät osaisikaan nimetä yhtään hänen teostaan. Musiikkiin perehtyneet ovat saattaneet kuulla myös Helvi Leiviskästä (1902–1982), joka 1930-luvulta aina 1970-luvulle saakka oli maassamme ainoa tunnettu ja tunnustettu suomalainen naissäveltäjä ja sinfonikko (Moisala 1994, 250). Suomen musiikinhistoriassa on ollut kuitenkin monia sellaisia säveltäviä naisia, jotka ovat jääneet unohduksiin, vaikka aikanaan heidän tuotantoaan olisi esitetty, kustannettu ja arvostettukin. Yksi tällainen unohdettu suomalainen säveltäjä on Ida Moberg (1859–1947).

Huomionarvoista on, että aina 1900-luvulle asti naiset on pyritty sulkemaan taiteen ja tieteen vakavan harjoittamisen sekä oman päätösvaltansa ulkopuolelle. Esimerkiksi vasta vuonna 1901 naiset saivat Suomessa täydet opinto-oikeudet yliopistoon, vuonna 1906 tuli voimaan naisten ääni- ja vaalioikeus, ja vasta vuonna 1919 naiset saivat oikeuden tehdä työtä ilman miehen lupaa. Mikäli nainen halusi musisoida tai tehdä itse musiikkia, hänen mahdollisuutensa olivat hyvin rajalliset. Hän sai soittaa ja laulaa perheelleen kotona tai kirjoittaa sävellyksiään salaa pöytälaatikkoon. Susanna Välimäen sanoin: niin kauan kuin maailmassa on sukupuolten välistä epätasa-arvoa, sukupuolen merkityksestä on myös puhuttava. (Välimäki 2012.) Vaikka naisten koulutus ei ollut 1800-luvun lopulla itsestäänselvyys, Ida Moberg onnistui paitsi hankkimaan itselleen mittavan musiikkialan koulutuksen, myös luomaan varsin laajan sävellystuotannon.

Valitettavasti moni käsikirjoitus on ainakin toistaiseksi kadoksissa. Mobergin laajamuotoisin sävellys on sinfonia, jonka säveltäjä johti itse sävellyskonsertissa helmikuussa 1906. Koska kyseessä oli ensimmäinen naisen säveltämä sinfonia Suomessa, se huomioitiin melko laajalti suomalaisessa lehdistössä. Sävellyskonserttia kaikkiaan kiiteltiin, mutta teoksia arvioitiin kuitenkin nimenomaan naisen sävellyksinä.

Kuten Pirkko Moisala ja Riitta Valkeila (1994, 15) kirjassaan *Musiikin toinen sukupuoli* toteavat: historiaa ei ole ennen kuin se on kirjoitettu. Toisaalta kirjoitettukin historia on aina myös valikointia, rajausta ja tulkintaa. Ida Mobergin elämää ja teoksia on tutkittu aiemmin hyvin vähän. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää Mobergin toimijuutta miehisenä pidetyllä musiikin kentällä: luoda kuva siitä, minkälaista musiikkia säveltäjä on tehnyt, miten säveltäjän maailmankatsomus on näkynyt teoksissa ja minkälaisen vastaanoton hän on saanut aikalaisiltaan. Päämääränä on lisätä tietämystä yhden unohdetun suomalaisen säveltävän naisen urasta ja sävellyksistä, sekä samalla valottaa hänen esteettisiä näkemyksiään ja musiikillista maailmankatsomustaan.

1.1 Tutkimuskysymykset ja aineisto

Tutkimuksen pääkysymyksenä on: minkälainen säveltäjäkuva Ida Mobergista on olemassa olevien aineistojen perusteella hahmotettavissa? Tähän haen vastausta seuraavilla alakysymyksillä: Minkälaista musiikkia Ida Moberg sävelsi? Mitä aikalaiset Mobergista ajattelivat ja kirjoittivat? Kuten todettu, ensimmäisen suomalaisen naissäveltäjän sävellyskonsertti keräsi laajalti huomiota. Vaikka säveltäjän työn ja musiikkialan ylipäätään miesvaltaisuus on mielenkiintoinen näkökulma, haluan lähestyä Mobergia nimenomaan säveltäjänä, en erityisesti *naissäveltäjänä*. Lisäksi lähestyn Mobergia aatteellisen säveltäjän näkökulmasta. Tähän haen vastausta alakysymyksellä: minkälainen maailmankatsomus ja esteettinen näkemys Mobergin sävellyksistä hahmottuu?

Mobergin teoksista on levytetty (Westerlund 2009; KJEEO 1998; Muntra Musikanter 2003) kuorolaulut *Julsång* (sävelletty 1910?), *Barnens bön för Finland* (sävellysajankohta tuntematon) ja *Skogsrån* (sävelletty joko 1906 tai 1907). Tietääkseni näiden vasta säveltäjän kuoleman jälkeen äänitettyjen teosten lisäksi muita äänityksiä ei

ole olemassa. Muut sävellykset ovat unohtuneet arkistojen kätköihin, eikä niitä enää esitetä konserttisaleissa kuten säveltäjän elinaikana.

Mobergin teoksista on painettu ainoastaan pianoteos *Mazurka* (1898), orkesterille ja kuorolle sävelletyn teoksen *Tyrannens natt* (1909) kuoro-osuus, mieskuoroteos *Skogsrån* ja lapsikuorolle sävelletty laulukirja *Barnens sångbok* (1931). Joitakin Mobergin sävellyksiä on julkaistu myös laulukokoelmissa, kuten Karl Flodinin vuonna 1907 toimittamassa *Det sjungande Finland* -kokoelmassa julkaistu lauluäänelle ja pianolle sävelletty *Skäret* (1905?). Säveltäjä ei numeroinut teoksiaan, ja vuosilukukin puuttuu monesta käsikirjoituksesta. Tämä hankaloittaa monen teoksen sävellysajankohdan määrittämistä merkittävästi.

Mobergin käsikirjoituksia säilytetään Sibelius-Akatemian, Kansalliskirjaston ja Sibelius-museon arkistoissa. Mobergin konsertteja koskevaa sanomalehtikirjoittelua on puolestaan mahdollista lukea Kansalliskirjaston digitoidusta sanomalehtiarkistosta. Nämä lehtiartikkelit yhdessä Mobergin nuottikäsikirjoitusten sekä muutaman äänitteen kanssa toimivat tämän tutkimuksen primaariaineistona. Sekundaariaineistoa on Mobergia, hänen aikaansa ja säveltäjäyyttä koskeva aikaisempi tutkimus (ks. esim. Saari 1997; Moisala & Valkeila 1994; Björkstrand 1999; Ranta-Meyer 2008 ja 2009).

Moberg oli tuottelias säveltäjä. Hänen suurimman sävellysryhmänsä muodostavat erilaiset vokaaliteokset. Pienten yksittäisten soololaulukappaleiden lisäksi hän sävelsi myös suurimuotoisia kuoro- ja orkesteriteoksia. Mobergin suurin saavutus oli kuitenkin sinfonia (1905) ja hän onkin tiettävästi Suomen ensimmäinen sinfonian säveltänyt nainen. Sinfonia edustaa eräänlaista arvostetuimpana ja vaativimpana pidettyä musiikinlajia ja siksi se herätti erityistä kiinnostusta jo aikalaisissa. Vertailun vuoksi mainittakoon, että Sibeliuksen ensimmäinen sinfonia valmistui vuonna 1899 ja toinen vuonna 1902. Melartin työsti ensimmäistä sinfoniaansa vuodet 1901–1902, ja hänen toinen sinfoniensa valmistui vuonna 1904. Mobergin sinfonia kantaesitettiin vuonna 1905, joten jo teoslajina sinfonia oli Suomessa harvinaisuus.

Yritin jäljittää Mobergin sinfonian käsikirjoitusta tuloksetta eri arkistoista. Tiedustelin sitä myös Helsingin filharmonisen orkesterin nuotistosta sekä Lahden konservatorion ylläpitämästä Viipurin nuotistosta. Valitettavasti teos on kokonaisuudessaan ainakin

toistaiseksi kadoksissa. Tästä syystä rajaan teoksen tarkemman tarkastelun tämän työn ulkopuolelle ja mainitsen ainoastaan joitakin lehtikritiikkejä, jotka koskevat kyseistä teosta (ks. luku 3.1).

Moberg työsti myös *Asiens ljus (Aasian valo)* -nimistä oopperaa, mutta tuo työ jäi häneltä kesken. Näin oopperan nuottikäsitteitä sekä käsin kirjoitetun, Viktor Rydbergin tekstiin pohjautuvan librettovihon Sibelius-Akatemian arkistossa. Teos oli hyvin hajanainen ja suureksi osaksi varsin vaikealukuinen. Tästä syystä en saanut käsitystä siitä, kuinka pitkälle säveltäjä lopulta on työtään valmistellut. Sulho Rannan (1945, 227) mukaan oopperan osa ”Kehtolaulu” jousiorkesterille on esitetty erillisenä osana Kissingenissä Saksassa, mutta hän ei mainitse esitysvuotta. Mikäli ooppera olisi valmistunut kokonaisuudessaan esityskuntoon, Moberg olisi ollut myös Suomen ensimmäinen oopperan säveltänyt nainen. Säveltäjä on siis työstänyt oopperaansa vielä viimeisinä elinkuukausinaan, joten se on ollut tekijälleen hyvin tärkeä. Ooppera on mielenkiintoinen myös itämaisen aiheensa, ja tätä kautta säveltäjän oman antroposofisen elämänfilosofian kannalta. Teoksen tarkempi analyysi vaatisi kuitenkin aivan oman tutkimuksensa.

Moberg sävelsi myös pedagogista materiaalia. Tällaista materiaalia ovat ainakin viisi harjoituskappaletta piano-oppilaille, sekä yksi kustannettu lastenlaulukirja *Barnens sångbok* (1931), jossa säveltäjä soveltaa uutta pedagogista Dalcroze-menetelmää. Tästä menetelmästä ja kirjasta kerron tarkemmin luvussa 4.1. Koska Mobergin sävellystuotanto on niinkin laaja, keskityin tutkimaan tarkemmin vain sellaisia sävellyksiä, joita on esitetty ja joista on ollut mainintoja myös sanomalehdissä. Tällaisilla sävellyksillä on luonnollisesti suuri merkitys myös Mobergin säveltäjäkuvan yleisen muotoutumisen kannalta. Lehdistön suurimman huomion sai Mobergin ensimmäinen ja samalla myös ainoa sävellyskonsertti, joka pidettiin Helsingin yliopiston juhlasalissa 28.2.1906. Moberg johti itse Helsingin filharmonista orkesteria konsertissa, jossa esitettiin sinfonian lisäksi myös orkesteriteokset *Ouverture (Alkusoitto; 1914)* ja *Landtlig dans (Maalaistanssi; 1905)*, sekä baritonisoololle, mieskuorolle ja orkesterille sävelletty *Vaknen!* (1900?). Orkesteriteos *Landtlig dans* arvioitiin lehdistössä konsertin parhaimmaksi numeroksi. Orkesterikuoroteos *Vaknen!*

oli puolestaan saanut jo vuonna 1900 pidetyssä sävellyskilpailussa Muntra Musikanterkuoron kunniamaininnan.

Vuonna 1907 Moberg osallistui Muntra Musikanterin kilpailuihin toistamiseen ja tuolloin hänet palkittiin mieskuorolle *a cappella* sävelletystä *Skogsrån* -teoksestaan. Tästä teoksesta on partituurin lisäksi olemassa myös Muntra Musikanterin (2003) CD-äänite. Vuonna 1909 Moberg osallistui Muntra Musikanterin sävellyskilpailuun tenorisoololle, mieskuorolle ja orkesterille sävelletyllä teoksella *Tyrannens natt* (*Hirmuvaltiaan yö*). Tällä kerralla teos voitti ensimmäisen palkinnon.

Koska säveltäjän teoksista ei ole olemassa painettuja nuotteja, eikä soivaa materiaalia kuoroteos *Skogsrån* ja muutama edellä mainittu äänite lukuun ottamatta ole saatavilla, kävin valokuvaamassa nuottikäsikirjoitukset arkistoissa. Kaikkiaan valokuvia käsikirjoitussivuista kertyi toista tuhatta. Teoksia oli niin paljon, että jouduin rajaamaan monia mielenkiintoisia käsikirjoituksia tämän työn ulkopuolelle. Koska valtaosa Mobergin tuotannosta on kuoroteoksia, päätin keskittyä niihin.

Valokuvaamistani käsikirjoituksista valitsin lopulta tarkempaa tutkimusta varten kolme suurta kuoroteosta sillä perusteella, että laulumusiikki muodostaa suurimman teosryhmän Mobergin tuotannossa. Näistä suurimmista kuoroteoksista löytyy myös lehdistökritiikkejä. Lisäksi Mobergin valitsemat laululyriikat avaavat eri tavalla säveltäjän maailmankuvaa kuin pelkkä soitinmusiikki. Tarkastelun kohteena olevat teokset ovat mieskuorolle *a cappella* sävelletty *Skogsrån*, sekä laulusolistille, mieskuorolle ja orkesterille sävelletyt *Vaknen!* ja *Tyrannens natt*. Näiden teosten ohella tutustuin Mobergin lastenlaulukirjaan *Barnens sångbok*, saadakseni käsityksen säveltäjän pedagogisesta näkemyksestä. Lisäksi pohdin hiukan myös oopperan *Asiens ljus* yhteyttä säveltäjän omaan elämäkatsomukseen.

1.2 Aiempi tutkimus

Ida Mobergin elämää ja tuotantoa ei ole aiemmin juurikaan tutkittu. Ainoa laajempi Mobergia koskeva tutkimus on Ulla Saaren (1997) musiikkitieteen pro gradu, jossa hän selostaa hyvinkin seikkaperäisesti Ida Mobergin elämää. Saari on tarkistanut omassa

työssään lähes kaikki tiedot alkuperäislähteistä. Hän on huomannut joitakin virheitä muissa Ida Mobergin elämää käsittelevissä teoksissa. Virheet ovat koskeneet lähinnä konserttipäivämääriä sekä Mobergin ulkomailla viettämää aikaa, ja samat virheet ovat toistuneet systemaattisesti kaikissa kirjoitelmissa. Tästä syystä käytän tässä pro gradussa Saaren työtä ensisijaisena lähteenäni kertoessani Mobergin opinnoista ja hänen ulkomailla viettämästään ajasta. Saaren tutkimus on käytännössä kaksiosainen: alkuosa on eräänlainen biografinen selvitys, ja toinen osa keskittyy vuonna 1906 pidettyyn Mobergin sävellyskonserttiin. Saari on rajannut sävellysanalyysit kokonaan tutkimuksensa ulkopuolelle, mutta hän mainitsee joitakin Mobergin sävellyksistä tehtyjä sanomalehtikritiikkejä. Painopisteenä on kuitenkin sävellyskonsertti ja siihen liittyvä kritiikki.

Ensimmäinen Mobergin elämää koskeva kirjoitus on Sulho Rannan toimittama *Suomen säveltäjiä* (1945), jossa on Mobergin itsensä kirjoittama omaelämäkerrallinen kirjoitus. Kirjoitelmassa Moberg muistelee lapsuuttaan ja erityisesti opintomatkaansa Dresdeniin, mutta muuten hän ei sävellysohjelmaansa eikä työskentelyään säveltäjänä tekstissä juurikaan aukaise. (Moberg 1945, 227–230.) Pikakirjoittaja ja musiikkiharrastaja Greta von Klosse (1948, 83–86) kirjoitti *Musiikki*-lehteen eräänlaisen muistokirjoitelma-artikkelin Mobergista, kun säveltäjän kuolemasta oli kulunut vuosi, mutta kirjoitelma perustuu lähinnä Rannan toimittamaan Mobergin omaelämäkerralliseen tekstiin. Tutkija Monica Kahelin mainitsee säveltäjän puolestaan antroposofisessa *Takoja*-lehdessä (1993, 59) antroposofiaa koskevassa artikkelissaan ”Miniatyr porträtt av tre konstnärer”.

Pirkko Moisalan ja Riitta Valkeilan kirjassa *Musiikin toinen sukupuoli* (1994) Moberg mainitaan lyhyesti, joskin Ulla Saari (1997, 4) on omassa tutkimuksessaan huomannut, että Moisalan ja Valkeilan tekstissä on myös joitakin asiavirheitä. Myös Carita Björkstrandin (1999) väitöskirja *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället* käsittelee Mobergin säveltäjäuraa ja opintoja ohimennen. Björkstrand tarkastelee kirjassaan naisten asemaa, heidän koulutusmahdollisuuksiaan ja tulevaisuudennäkymiään suomalaisessa musiikkielämässä vuosina 1890–1939. Tarkastelukohteena on pääasiassa Helsingin musiikkiopisto. Kirjassa olevat Mobergia koskevat maininnat perustuvat suurelta osin Mobergia koskevien aiempien tutkimusten (mm. Moisala & Valkeila 1994; Salmenhaara 1996; von Klosse 1948) referaateille

eivätkä täten tuo juurikaan uutta tietoa säveltäjästä esille. Björkstrand kuitenkin heittää ilmaan mielenkiintoisen kysymyksen Mobergin uraidentiteetistä: tulisiko Moberg nähdä ensisijaisesti säveltäjänä vai pedagogina? Tähän kysymykseen pyrin löytämään vastauksia myös tässä tutkimuksessa.

Toistaiseksi kattavin teosluettelo Mobergin tuotannosta on Saaren (1997) musiikkitieteen pro gradu -tutkielmassa. Tämä teosluettelo perustuu Sulho Rannan (1945), Carita Ahlgrenin (1990) ja Salmenhaaran (1994) laatimiin teosluetteloihin, joita Saari on täydentänyt tutkimuksessaan esille tulleilla tiedoilla. Luettelossa on mainittu kadonneiksi joitakin sellaisia teoksia, jotka itse löysin arkistoista. Tällaisia kadonneeksi julistettuja teoksia ovat esimerkiksi neliosainen *Soluppgång* -sarja sekä omaan tutkimukseeni sisältyvä *Tyrannens natt*. Luettelossa on lisäksi mainittu kadonneiksi sellaiset laulut, jotka löytyvät *Barnens sångbok* -kirjasta. Tämä seikka antoikin sysäyksen sisällyttää myös päivitetty teosluettelo oman pro graduni liitteeksi.

Sibelius-museossa on lisäksi olemassa kopiona Carita Ahlgrenin (1990) ilmeisesti Åbo Akademille tekemä musiikkitieteen seminaarityöharjoitelma Mobergista. Ahlgren on työssään listannut joitakin Mobergin teoksia, joista hän on myös kirjoittanut sellaisia perusasioita kuten sävel- ja tahtilajin. Työ on luettelomainen, ja tarkempi analyysi teoksista sekä niiden luonteesta puuttuu. Tämän lisäksi Ahlgren on tehnyt analyysityön Mobergin mieskuoroteoksesta *Det skönaste landet* (1906).

Naissäveltäjien säveltäjäkuva ovat käsitelleet esimerkiksi tutkijat Eila Tarasti sekä Marja Mustakallio. Tarastin musiikkitieteen pro gradu (1998) sekä hänen kirjoittamansa artikkelit käsittelevät Helvi Leiviskän (1902–1982) elämää ja teoksia. Mustakallion (2003) väitöskirja ”*Teen nyt paljon musiikkia*” käsittelee puolestaan Fanny Henselin (1805–1847) toimintaa modernisoituvassa musiikkikulttuurissa. Mielenkiintoisena esimerkkinä säveltäjäkuvasta toimii tässä työssä Erkki Salmenhaaran (1987) säveltäjäkuva Erkki Madetojasta.

Tuire Ranta-Mayerin (2008) väitöskirja Erkki Melartinista toimii eräänlaisena tämän tutkimuksen suunnannäyttäjänä, sillä vaikka Melartin oli varsin aktiivinen ja tuottelias miessäveltäjä, myös hän jäi Sibeliuksen varjoon jo elinaikanaan. Hengelliset ja teosofiset elämäkatsomukset yhdistävät niin ikään näitä kahta säveltäjää. Melartinin

teokset eivät myöskään kuulu tämän päivän konserttisalien vakio-ohjelmistoon.

Mobergin tavoin Melartin toimi sävellystyönsä ohessa opetustehtävissä.

Mielenkiintoista on, että Melartinin sävellysoppilaiden joukossa oli yllättävän paljon myös naispuolisia opiskelijoita. Ranta-Meyer (2009, 17) on huomauttanut, että tämä naisopiskelijoiden poikkeuksellisen suuri määrä on ainakin osittain johtunut Melartinin persoonasta ja asenteesta. Hän ei ollut kiinnostunut ainoastaan ”tähtioppilaista” vaan kannusti kaikkia oppilaitaan tasapuolisesti sävellyksen saloihin. Melartin on siis Mobergin aikalaisena hyvin mielenkiintoinen henkilöahamo tämänkin työn kannalta.

1.3 Tutkimusmenetelmät ja keskeiset käsitteet

Pirkko Moisalan (1994, 249) mukaan lehtikirjoituksissa säveltäviin naisiin suhtaudutaan helposti standardisäveltäjästä poikkeavana kategoriana eli nimenomaan *naisäveltäjänä*. Säveltävä nainen herättää monesti kyllä mielenkiintoa, mutta säveltävän naisen kannalta mielenkiinto on usein marginalisoivaa ja voi pahimmillaan johtaa jopa musiikkielämästä syrjäytymiseen. Tämä on saattanut olla myös syy siihen, miksi Moberg lopulta jäi mestarisäveltäjien ja -teosten eli kaanonin ulkopuolelle.

Jukka Sarjalan (2002, 166) mukaan säveltävien naisten kaanonin ulkopuolelle jättäminen on eräs merkittävin todiste musiikkikulttuurin sukupuolittuneisuudesta. Maskuliinisuus on perinteisesti nostettu kaiken musiikkiin liittyvien havaintojen, kokemusten, tiedon ja luovuuden mittapuuksi. Naisia sen sijaan on käsitelty perinteisesti marginalisoituna sukupuolensa edustajina, seksuaalisuutensa ja biologisuutensa vangeiksi jääneinä poikkeamina yleisestä standardista.

Naisten ulossulkeminen on jättänyt selvän jäljen koko musiikinhistoriaan. Tämä toimintatapa on määritellyt tulkintoja niin musiikin merkityksestä, tunnuspiirteistä, asemasta ja tehtävästään. Sukupuolentutkimukseen suuntautuneet musiikintutkijat pyrkivät löytämään menneisyydestä sellaisia säveltäviä, musisoivia ja musiikista kirjoittavia naisia, joiden toimintaa ja saavutuksia musiikinkirjoittajat (kriitikot, historioitsijat, tutkijat jne.) eivät ole aiemmin huomioineet. Tarkoituksena on ollut antaa menneiden sukupolvien naisille yhtäläiset mahdollisuudet esille pääsyyn miesten rinnalla. Tällaista työtä kutsutaan nimellä kompensatiohistoria, ja se on rikastuttanut

muun muassa käsityksiä siitä, minkälaisia keinoja naiset ovat aikanaan kehittäneet voidakseen työskennellä musiikin parissa. (Sarjala 2002, 166–167.)

Marcia J. Citron on tutkinut säveltäjäkaanonin muodostumista ja säveltämisen ammattimaisuutta naissäveltäjyyden näkökulmasta. Ammattimaisuus on se mittari, jota usein pidetään länsimaisen säveltäjän menestymisen merkinä. Tämä tarkoittaa, että käytännössä vain ammattilaissäveltäjät voidaan ottaa vakavasti paitsi säveltäjän elinaikana myös heidän kuolemansa jälkeen. (Citron 1993, 80–81.) Naisilta oli 1900-luvulle asti evätty mahdollisuus ammatilliseen koulutukseen, eikä säveltämistä pidetty naiselle sopivana toimintana (Moisala 1994). Vaikka myöhemmin naisille avautui miehen rinnalla yhtäläiset kansalaisoikeudet, kuten oikeus opiskeluun ja koulutukseen, kulttuuriset mielikuvat ja ennakkoluulot ovat vaikeuttaneet naisten toimintaan säveltäjinä.

Citronin mukaan ammattisäveltäjyyden ja amatööriyden taustalla on tiettyjä oletuksia, jotka liittyvät paitsi säveltäjään itseensä myös hänen suhteeseensa yhteiskuntaa kohtaan. Ammattilaissäveltäjien kohdalla ensimmäisenä oletuksena on ollut, että he ovat sukupuoleltaan miehiä. Lisäksi heidän on oletettu olevan jollakin tasolla sosiaalisesti yhteiskunnan ulkopuolella. Koska naisen roolille asetetut odotukset ovat olleet täydellisessä ristiriidassa ammattimaiselle sävellystoiminnalle, heitä on pidetty ja pidätelty pitkään amatööreinä. Tämä on tarkoittanut käytännössä sitä, että säveltäjiksi pyrkineiden naisten on täytynyt ryhtyä sosiaalisesti miehiksi, ja tätä kautta he ovat tulleet kieltäneeksi myös oman naiseutensa. Säveltävät naiset ovat olleet siis poikkeuksia paitsi tyypillisestä säveltäjästä, myös tyypillisestä naisesta. (Citron 1993, 80–82.) Moberg ei koskaan perustanut perhettä, mikä olisi ollut perinteinen naiselle asetettu tavoite. Syitä säveltäjän naimattomuuteen ja perheettömyyteen voidaan ainoastaan arvailla. Varmaa kuitenkin on, että perheellisenä Mobergin ammattimainen sävellystyö olisi ollut lähes mahdotonta.

Ammattimaisen sävellystyönsä ohessa Moberg toimi kaiken aikaa myös musiikinopettajana. Hän oli kiinnostunut uusista opetusmenetelmistä ja oli mukana tuomassa Suomeen uudenlaista liikuntaa ja musiikkia yhdistelevää Dalcroze-filosofiaa. Tähän filosofiaan ja metodiin perustuu myös Mobergin säveltämä pedagoginen materiaali. Kaiken Mobergin toiminnan taustalla toimi kuitenkin hengelliset

lähtökohdat, jotka olivat lähellä säveltäjän sydäntä. Moberg kävi Saksassa kuuntelemassa Rudolf Steinerin oppeja, ja näin ollen hänestä tuli myös Suomen ensimmäisiä antroposofeja. Ilmiselvää siis on, että Moberg ei ollut aivan perinteisen roolin omaava nainen.

Tutkimuksen tärkeimpinä menetelminä ovat *uushermeneutiikka* ja *säveltäjäkuvan* käsite. Lawrence Kramerin (1990) hermeneutiikka-käsityksen avulla (ks. alla) pyrin analysoimaan Mobergin teosestetiikkaa, jonka kautta puolestaan rakennan Mobergista säveltäjäkuvaa. Säveltäjäkuvaa lähestyn Heiniön (1992, 1) määritelmän mukaan. Heiniö keskittyy säveltäjäkuvan määrittelyssään vahvasti reseptiohistoriaan, mutta sivuaa myös folkloristiikkaa. Vaikka Mobergista on melko niukasti saatavilla esimerkiksi lehdistömateriaalia, myös tässä tutkimuksessa reseptiohistorialla on merkittävä rooli.

Huomionarvoista on, että reseptiohistorian piirtämä kuva säveltäjästä on aina vain ”kuva kuvasta”. Heiniö määrittelee tällaisen kuvan seuraavasti: ”Säveltäjäkuva on tutkijan konstruoima synteesi jonkun tietyn säveltäjän musiikkia ja taiteilijapersoonaa koskevista käsityksistä, joita tietty historiallis-kulttuurisesti rajattu yhteisö on verbalisoinut.” (Heiniö 1992, 8.) Tarkoitukseni onkin luoda Mobergista uutta säveltäjäkuvaa tämän tutkimuksen perusteella. Kuvaa säveltäjästä rakennan Mobergin oman elämänfilosofisen ja musiikkiesteettisen näkemyksen pohjalta. Teoreettista taustaa, ja erityisesti säveltäjäkuvan käsitettä sekä naissäveltäjäyyttä käsittelem tarkemmin pääluvussa 2.

Mobergin teoksia lähestyn Kramerin *hermeneuttisen ikkunan* käsitteen kautta. Kramerin uushermeneuttisen näkökulman mukaan teos on oman syntyäikansa ja -paikkansa tuote, jossa tekstit ovat syntyneet tiettyssä sosiaalisessa piirissä. Kramerin mukaan musiikista on löydettävissä niin sanottuja hermeneuttisia ikkunoita, joiden avulla tutkija voi lähestyä tutkimaansa teosta. (Kramer 1990, xii.) Tutkija voi tällöin myös avata teosten sisältöjä sekä niihin pohjautuvaa ajatusmaailmaa, ja sitä kautta pureutua syvemmin teosesteettisiin näkökulmiin.

Liisamaija Hautsalon (2008, 61–62) suomennoksien mukaan musiikin analyysissä on käytettävissä ainakin kolme Kramerin mainitsemaa hermeneuttisen ikkunan tyyppiä. Nämä ovat tekstuaaliset sisällöt (*engl. textual inclusions*), sitaattisisällöt (*engl.*

citational inclusions), sekä rakenteelliset troopit (*engl. structural tropes*). *Tekstuaaliset sisällöt* käsittävät esimerkiksi otsikot, laulujen sanat, tekstit käsiohjelmissa sekä merkinnät nuoteissa. *Sitattisisällöt* voivat olla esimerkiksi musiikillisia viittauksia toisen säveltäjän teoksiin, viittauksia tai suoria lainauksia muihin teksteihin tai viite johonkin toiseen musiikilliseen tyyliin. *Rakenteelliset troopit* puolestaan ovat kaikkein epäsuorimpia, mutta samalla myös tehokkaimpia hermeneuttisia ikkunoita. Nämä ovat soivia rakenteellisia prosesseja, jotka näyttävät ilmaisuvoimansa tietyssä historiallis-kulttuurisessa kehyksessä. (Kramer 1990, 9–10.)

Kramerin mukaan hermeneuttiset ikkunat näyttäytyvät yleensä siellä, missä tulkinnan kohde on jollakin tavoin ongelmallinen. Näin ollen kaikki murtumakohdat, puuttuvat tiedot ja aukot voivat toimia vihjeenä ikkunoista. Musiikin tarkastelu kannattaa tällöin Kramerin mukaan aloittaa tekstuaalisista sisällöistä ja edetä niistä kohti vaikeaselkoisempia ikkunoita. Tulkinnat kannattaa ulottaa myös laajemmin kulttuuriselle kentälle, ja antaa musiikillisen ja ei-musiikillisen aineksen vapaasti keskustella sekä kommentoida, kritisoida ja uudelleen tulkita toinen toisiaan. (Kramer 1990, 12–14.) Kramerin ikkunat toimivat minulle Mobergin teosten tarkastelun avaimina. Käytännössä pyrin selvittämään ensin teoksiin liittyvät faktat, kuten sävellysajankohdan, tyylin, kokoonpanon, pituuden sekä lauluissa sanojen merkityksen ja niiden mahdollisen yhteyden antroposofiaan. Materiaalina toimivat partituurien lisäksi myös lehdistökirjoittelu sekä esimerkiksi Mobergin omaelämäkerrallinen teksti.

Koska kyseessä on suomalainen naissäveltäjä, omaksumani tutkimussuuntaus perustuu luonnollisesti paitsi suomalaisen musiikin tutkimuksen myös naissäveltäjätutkimuksen traditioon. Marcia J. Citronin (1993) tutkimus sukupuolen vaikutuksesta kaanoninmuodostukseen antaa tähän hyvän lähtökohdan. Citronin mukaan kanonisoitua teosta tai kohdetta on hyvä lähestyä tutkimalla ensin olosuhteet, jotka ovat vallinneet teoksen syntyaikoina. Seuraamalla historiallisesti, miten teos tai taiteilija on ollut vuorovaikutuksessa erilaisiin arvoihin, ajatusmalleihin ja vaikutteisiin, jotka liittyvät tähän tiettyyn kaanoniin, tutkija kykenee löytämään syitä kohteen kanonisoitumiselle. (Citron 1993, 19, 43.)

Kaanoniin ja kanonisoitumiseen liittyy siis monia erillisiä ja monimutkaisia kulttuuriin ja historiaan liittyviä käsitteitä ja tapahtumia. Citronin (1993, 19, 43) mukaan tärkein

lähtökohta tämän kaltaisessa tutkimuksessa kuitenkin on läntisen yhteiskunnan käsitys luovuudesta. Säveltäjä- ja teoskaanoniasia käsittelemän enemmän luvussa 2.1, jossa myös pureudun niihin syihin, jotka ovat johtaneet siihen, että Mobergin tuotanto on jäänyt arvokkaana ja hyvänä pidettyjen teosten kokoelman eli kaanonin ulkopuolelle.

Musiikkitieteessä musiikkiteoksia on tulkittu pitkälti säveltäjien elämäkertojen luomaa taustaa vasten. Tyylihistoria on tavallaan syntynyt tämän lähestymistavan vastareaktioksi. Tyylihistoriallisessa lähestymistavassa painopisteenä on ollut luoda historia, jonka aiheena ja sisältönä olisi nimenomaan taiteen oma kehitys, eivätkä biografiset tai sosiaaliset satunnaisuudet. Teos- ja tyylihistorioitsija tutkii yksittäisiä säveltäjiä, heidän tuotantoaan tai heidän edustamanansa koulukuntaa etsimällä näistä tiettyjä yhdistäviä piirteitä. Tavoitteena on musiikillisen aineksen kuvailu ja luonnehdinta esimerkiksi rytmin, melodian, harmonian, tonaalisuuden, muodon tai sointiväriin näkökulmasta. Näiden piirteiden perusteella teos- ja tyylihistorioitsija kategorisoi tutkimansa musiikin erityisominaisuuksia. (Sarjala 2002, 129–131.) Tyylihistoriallinen lähestymistapa antaa hyvät eväät myös Mobergin teosten tarkempaa tarkastelua varten. Sarjalan (2002, 132–133) mukaan musiikkihistoriallisessa tutkimussuuntauksessa tyyllillä tarkoitetaan käytännössä musiikin säveltämisen tapaa. Erilaisten sävellystekniikoiden käyttö tarkoittaa erilaisia tyyllisiä ratkaisuja.

Mobergin sävellyskäsikirjoitusten ja hänen sävellyskonserttejaan koskevan lehdistökirjoittelun pohjalta luon Mobergista yleiskäsitystä säveltäjänä. Näiden dokumenttien pohjalta laajennan ja peilaan käsityksiä mainitsemaani metodologiaa ja näkökulmia vasten luodakseni mahdollisimman kattavan säveltäjäprofiilin Ida Mobergista. Tarkoitukseni on tuoda esille paitsi Mobergin teosesteettisiä ja tyyllisiä näkemyksiä, myös mahdollista teoksiin liittyvää aatteellisuutta ja maailmankatsomusta.

Alfonso Padilla on kritisoinut Sarjalan esittämiä näkökulmia puolueellisina ja Sarjalan aiempia tutkimussuuntauksia kritisovia kannanottoja jälkiviisasteluna. Padilla huomauttaa, että kaikki tieteet ovat historiallisia ilmiöitä ja oman aikansa ja paikkansa tuottamia konstruktioita. Tiede on myös aina itsekorjaavaa toimintaa, joka jatkuvasti tarkastaa omia näkemyksiään ja tutkimustensa tuloksia. Tällöin unohdukset tuodaan esille ja aikanaan tehdyt ylilyönnit arvotetaan uudelleen. (Padilla 2003, 122–125.) Tähän perustuu myös tämä tutkimus, jonka tarkoituksena on nostaa esille aiemmista

musiikinhistoriankirjoituksista unohtunut säveltäjä hänen ansaitsemalleen paikalle muiden aikalaistensa säveltäjien rinnalle.

1.4 Tutkimuksen kulku

Tämän johdannon jälkeen käsittelen luvussa kaksi tutkimukseeni liittyvää teoreettista taustaa. Ensin (luku 2.1) kerron yleisesti naissäveltäjyyteen liittyvistä haasteista ja syistä, jotka vaikeuttavat naisten nimen ja sävellystuotannon pääsemistä osaksi taidemusiikin kaanonia. Tämän jälkeen (luku 2.2) esittelen joitakin suomalaisia Mobergin aikaisia naispuolisia säveltäjiä, jonka jälkeen (luku 2.3) käsittelen Heiniön artikkeliin pohjaten säveltäjäkuvaa ja sen rakentumista. Samalla luon raamit myös Ida Mobergin säveltäjäkuvan rakennuspalikoille. Luvun lopussa (luku 2.4) on lyhyt Ida Mobergin elämäkerta, mutta syvempi biografinen tutkimus on muuten rajattu tämän työn ulkopuolelle.

Luvut 3 ja 4 ovat tutkimuksen varsinaisia analyysiosia. Ensimmäisessä alaluvussa (luku 3.1) mainitsen joitakin tärkeimpiä Mobergin teoksia. Samalla kerron hänen teostensa saamasta vastaanotosta aikalaisten ja kollegoiden keskuudessa. Pohdin myös niitä syitä, jotka ovat saattaneet johtaa siihen, että Moberg on jäänyt kaanonin ulkopuolelle. Tämän jälkeen (luvut 3.2–3.4) käsittelen Mobergia säveltäjänä tähän tutkimukseen valittujen teosten nuottipartituurien sekä lehtiartikkelien pohjalta. Esitän jokaisesta teoksesta (*Vaknen!*, *Tyrannens natt* ja *Skogsrån*) musiikkianalyttisiä huomioita, jotka pohjautuivat uushermeneuttisiin menetelmiin ja antroposofis-aatteelliseen tulkintakehykseen. Samalla kerron myös teoksiin liittyvästä lehtikirjoittelusta.

Luvussa 4 valotan Mobergin sävellystyöhön liittyvää muuta elämää. Koska Moberg oli myös pedagogi, käsittelen alaluvussa 4.1 lyhyesti hänen pedagogisen materiaalinsa pääsuuntauksia ja siihen liittyvää opetusmetodia. Mobergin elämän tärkein kulmakivi oli kristillinen usko. Hän oli myös aktiivinen teosofisen sekä antroposofisen seuran jäsen. Tämän elämäkatsomuksen merkitystä Mobergin musiikilliseen toimijuuteen tarkastelen alaluvussa 4.2.

Tutkimuksen viimeisessä luvussa (luku 5) tuon esille tutkimuksen keskeisempiä tuloksia ja liitän Mobergin säveltäjäkuvan osat yhteen. Tässä luvussa myös pohdin tutkimuksen luotettavuutta ja esitän joitakin jatkotutkimusmahdollisuuksia.

2 TEOREETTISTA JA HISTORIALLISTA TAUSTAA

Sukupuolistava musiikintutkimus on poikkitieteellinen tutkimusala. Tutkimusalan juuret ovat musiikin naistutkimuksessa, jonka pyrkimyksenä on ensisijaisesti ollut nostaa esille musiikin historiankirjoituksen unohtamia naissäveltäjiä sekä heidän tuotoksiaan. Pyrkimyksenä on ollut selvittää, minkälainen osuus naisilla on ollut länsimaisessa musiikinhistoriassa, muissa musiikkikulttuureissa ja eri musiikinlajien alalla. Erityisen kiinnostavaa on ollut myös selvittää, miten vallan jakautuminen ja sosiaalinen kontrolli ovat vaikuttaneet ja edelleen vaikuttavat eri sukupuolten mahdollisuuksiin tehdä musiikkia. (Moisala 1994, 246.)

Vaikka en pyri lähestymään Mobergia tässä tutkimuksessa erityisesti naissäveltäjänä, ei sukupuolen merkitystä säveltäjän elämään ja toimintaan voi sulkea pois. Tästä syystä käsittelen naissäveltäjyyttä tässä luvussa erikseen. Samalla myös pohdin kaanonin muodostumisen peruselementtejä sekä sen ylläpitoon vaikuttavia näkökulmia (luku 2.1). Tämän jälkeen esittelen joitakin Mobergin aikaisia suomalaisia naiskollegoja (luku 2.2) ja lopuksi käsittelen säveltäjäkuvan rakentumista pitkälti Heiniön määritelmän mukaan. Samalla luon perustan Mobergin uuden säveltäjäkuvan rakentumiselle.

2.1 Naissäveltäjä ja kanonisoitunut musiikinhistoria

Huomionarvoista on, että naisten ja miesten musiikinhistoriat eroavat toisistaan. Naissäveltäjien elämäkerroista käy selvästi ilmi sukupuolen vaikutus musiikkikulttuurisen aseman muodostumisessa. Sukupuoli määrittää sovinnaiskonventioiden asettamat rajat yksilöiden käyttäytymiselle. Naissäveltäjien kohdalla tämä on tarkoittanut, että heidän on täytynyt jollakin tavoin toimia vastoin ympäröivän yhteisön käytänteitä. Tavallisesti tällaisten naisten toiminnan ovat mahdollistaneet joko taideystävällinen perhetausta tai poikkeuksellisen voimakas luonne. (Moisala 1994, 248.) Mobergin elämää koskevista teksteistä käy ilmi, että hänellä oli molemmat avut puolellaan. Hänen perheessään harrastettiin musiikkia ja myös Idaa kannustettiin käymään soitto- ja laulutunneilla. Toisaalta hän ei myöskään antanut vastoinkäymisten ja mieskollegoiden varjoon jäämisen estää omaa musiikillista luomistyötään vaan sävelsi vielä viimeisinä vuosinaanakin musiikkia.

Käytännössä naisten on täytynyt ponnistella miehiä enemmän saavuttaakseen jotakin sellaista, mikä miehille on ollut itsestäänselvyys. Naisten kohdalla on vedottu erilaisiin soveliaisuussäännöksiin, heihin on suhtauduttu väheksyen ja marginalisoivasti, ja heidän toimintaansa on rajoitettu suoraan kieltämällä esimerkiksi orkesterissa soittaminen. Naisten on täytynyt löytää tasapaino työn, avioliiton ja äitiyden välillä. Naiset ovat myös itse sisäistäneet ympäröivän kulttuurin käsitykset naisten huonommuudesta ja kykenemättömyydestä luoda arvostettavia teoksia. Jos naiset ovat onnistuneet luomaan kiistämättömiä saavutuksia taidemusiikissa, ne on tehty näkymättömiksi viimeistään musiikinhistoriankirjoituksessa. (Moisala 1994, 249.)

Naisiin on suhtauduttu lehtikirjoittelussa helposti standardisäveltäjästä poikkeavana kategoriana eli *naissäveltäjänä*. Moisan (1994, 249) mukaan säveltävä nainen herättää toisaalta mielenkiintoa, mutta naisen kannalta se on marginalisoivaa ja voi jopa johtaa musiikkielämästä syrjäytymiseen. Esimerkiksi Helvi Leiviskän saama lehdistövastaanotto on ollut selkeästi hänen naiseutensa varjostamaa, ja säveltäjän teoksia on kuultu ja arvosteltu nimenomaan naissäveltäjän teoksina (Tarasti 1998). Samoin on ollut Mobergin laita. Naiselta on vaadittu säveltäjänä selvästi enemmän kuin mieheltä, jotta hän menestyisi.

Säveltäviä naisia on myös kohdeltu tietyssä roolissa. Esimerkiksi Fanny Hensel muistetaan pitkälti Felix Mendelssohnin musikaalisena sisarena, vaikka hän itsekin sävelsi, järjesti aktiivisesti erilaisia musiikkitapahtumia ja oli taitava pianisti ja kapellimestari (Mustakallio 2003). Moisan (1994, 253) mukaan juuri nais-etuliite liittyy säveltäjän ryhmään, joka on suurelta osin jätetty kaanonin ulkopuolelle. Tähän ryhmään sisältyy huonommuuden, erilaisuuden ja vähempiarvoisuuden miellelyhtymä.

Hyvin harvat säveltävien naisten teokset ovat päässeet osaksi taidemusiikin kaanonin. Tämä ilmenee musiikinhistorian kirjoista ja musiikin oppikirjoista. Tämä näkyy konserttien standardirepertoarissa sekä musiikkikustantamojen luetteloissa. Kaanonilla tarkoitetaan tässä erityistä taidemusiikkikulttuurin yhtenäisyyttä, jossa kaanon symboloi ja tukee taidemusiikin sosiaalista järjestystä. (Moisala 1994, 255.) Marcia J. Citronin mukaan kaanon onkin ”menneisyyden narraatio”, joka ohjaa ja rajaa tulevaisuuden kehitystä. Jo sanaan ammattilaissäveltäjä sisältyy Citronin mukaan tiettyjä perusolettamuksia. Ennen kaikkea ammattilaisuus velvoittaa, että säveltäjän musiikkia

julkaistaan, esitetään, ja siitä myös kirjoitetaan. Käytännössä tämä tarkoittaa, että ainoastaan ammattimainen säveltäjä voi olla vakavasti otettava paitsi omana aikanaan, todennäköisesti myös hänen kuolemansa jälkeen. Ammatillisuuden ja kaanonin välillä onkin eräänlainen luonnollinen yhteys arvovallan vertauskuvana. (Citron 1993, 80.)

Suomessa Jean Sibelius on hyvä esimerkki tällaisesta arvovallan tunnusluvasta. Hän saavutti asemansa jo varhain ja hänen teoksensa ovat luoneet eräänlaisen sapluunan, johon muiden säveltäjien teoksia on peilattu ja soviteltu. Mobergin kohdalla kysymys ammattimaisesta säveltäjyydestä on monitahoinen. Moberg sävelsi koko aikuisikänsä ammattimaisesti, mutta aikalaisten mieskollegoiden ja -kriitikoiden silmissä häneen on kuitenkin suhtauduttu ulkopuolisena.

1800-luvulla säveltäjät nähtiin neroina, mutta myöhemmin säveltäjyyden identiteettiin on liitetty ennemminkin jonkinlainen kokemus yhteiskunnasta vieraantumisesta tai eristäytyneisyydestä. Tällainen ulkopuolisuuden status myötävaikuttaa käytännössä ammattilaisuuden arvostukseen. Tämän kaltainen ammattimaisuus toimii massakulttuurin ulkopuolella, ohittaen muotivillitykset ja keskiluokkaiset sovinnaiset käytänteet. Miessäveltäjien kohdalla toiminut ulkopuolisuuden status ei ole toiminut naissäveltäjien kohdalla. Tämä johtuu siitä yksinkertaisesta syystä, että sellaiset musiikkielämän instituutiot kuin orkesterit ja kustantamot ovat olleet historiallisesti miesten hallitsemia liikeyrityksiä. Naisten on ollut vaikeaa päästä myös esimerkiksi kapellimestareiksi tai musiikkijournalisteiksi, ja saada tätä kautta nimeään ja teoksiaan esille. (Citron 1993, 81–82.)

Moberg onnistui kuitenkin pääsemään musiikkiopintoihin sekä Suomessa että ulkomailla. Hän myös toimi kapellimestarina useammassakin konsertissa, joskin omien sävellyskonserttien johtaminen oli tuohon aikaan meillä Suomessa vallitseva käytäntö. Sen sijaan musiikkijournalistisia artikkeleja hän ei tiettävästi ole kirjoittanut.

Citron toteaa, että jo kaanoniin kuuluminen tai kuulumattomuus on sekä historiallinen että filosofinen kysymys. Päivittäisessä käytössä kaanon-termi on alkanut merkitä jo olemassa olevaa joukkoa. Historiallisesti katsottuna kaanonin käsite on kuitenkin eräänlainen 1800-luvulla tuotettujen toistojen kokoelma ”klassikoista”, eli kaanon on eräänlainen repertoaari, kokoelma näistä klassikoista. Muusikot käytännössä

määrittelevät varsinaisen repertoarin, kun kriitikot puolestaan määrittelevät kaanonin. (Citron 1993, 16–17.) Musiikin kaanon voidaan siis terminä määritellä sellaiseksi kunnioitettujen säveltäjien arvokkaana ja hyvänä pidettyjen teosten kokoelmaksi, joita kannattaa ja joita on arvostettavaa paitsi esittää, myös tutkia.

Kurinalainen kaanon muokkaa ja määrittelee lopulta kuitenkin sen, mikä yhteisössä koetaan standardiksi, hyväksyttäväksi ja jopa toivottavaksi. Tähän liittyvät esimerkiksi ihmisten henkilökohtaiset päämäärät, tutkimuskäytännöt, -metodit ja -aiheet, instituutiot, uskomusjärjestelmät, yhteisöjen sosiaaliset rakenteet ja jopa käytössä olevat kielet. Nämä kuvaavat ja luovat ideaalisen kaanonin sulkien samalla pois epätoivotut elementit. (Citron 1993, 19.)

Huomionarvoista esimerkiksi on, että vuosisadan vaihteessa taidemusiikki oli Suomessa vielä pitkälti ruotsinkielisen yläluokan elitistinen harrastus (Sarjala 1994, 15). Näin ollen voisi ajatella, että Mobergin ruotsinkielisyydestä ei olisi ollut säveltäjälle ainakaan haittaa. Mutta 1910-luvulta alkaneet kielikiistat suomen- ja ruotsinkielisten välillä aiheuttivat jakoa jo muutenkin pienen musiikkipiirin keskuudessa. Ajan henkeä kuvastaa hyvin Heikki Klemetin kirje Leevi Madetojalle:

Sen kielisenä emme tietenkään voi sitä [Madetojan säveltämä *En blomma*, suom. *Kukka haudalla*] konsertissamme laulaa. Meidän asiamme on näet koettaa [...] toimia suomenkielisen kuorokirjallisuuden kannattamiseksi ja rikastuttamiseksi. Siksi minä suomennuttelen ja suomentelen itse vieraskielisiä sävellyksiä, täytyy näet ottaa huomioon paitsi asian periaatteellista puolta, joukkojen käytännöllinenkin tarve, ja se on toinen kuin yläluokan. Jos me jossakin kansankonsertissa esim. laulaisimme laulusi ruotsiksi, niin sitä ei suurin osa ymmärtäisi, ja sitäpaitsi ei kukaan ostaisi, sillä maaseudulla kuorot ovat suomalaisia. Ymmärrän kyllä että teksti on sinua viehättänyt, sillä hyvä se on. Toiste neuvoisin sinua kuitenkin suomennuttamaan ensin tekstin, ennenkö sävellät. (Salmenhaara 1996, 239.)

Moberg käytti sävellyksissään lähes poikkeuksetta ruotsinkielisiä tekstejä ja myös hänen suhdeverkostonsa on koostunut pitkälti ruotsinkielisestä musiikkiväestä. Tärkein vaikuttaja säveltäjän esille pääsulle on kuitenkin ollut lehdistö. Lehtikirjoittelulla on ollut myös merkityksensä siihen, kuinka säveltäjä ja hänen teoksensa on myöhemmin huomioitu ja muistettu. Mobergin saamaa lehdistövastaanottoa pohdin tarkemmin luvussa 3.

Voimme tietysti myös ajatella, että Mobergin musiikki on ollut yksinkertaisesti niin huonoa, ettei se ole ansainnut tulla osaksi mestarisävellysten joukkoa. Moisalan (1994, 256) mukaan sävellysten laatu ei kuitenkaan voi olla ainut tekijä, eikä se ratkaise säveltäjän menestystä ja pääsyä osaksi musiikin kaanonia. Musiikin arvottaminen hyväksi tai huonoksi on aina subjektiivista. Moisala (1994, 256) palaakin jälleen kysymykseen sukupuolesta, sillä musiikki on erottamaton osa kulttuuria ja kanssakäymistä, jossa sukupuoli ja sukupuoliroolit vaikuttavat. Citron (1993, 19) puolestaan muistuttaa, että kaanonin muodostuminen ei tapahdu tietyllä historiallisella hetkellä jonkin yksilön tai yhteisön toimesta. Sen sijaan se on pitkä historiallinen prosessi, johon ovat vaikuttaneet lukuisat kulttuuriset tekijät.

2.2 Joitakin suomalaisia Mobergin aikaisia säveltäviä naisia

1800-luvun jälkipuolisko oli voimakasta teollistumisen ja kaupungistumisen aikakautta Suomessa. Teollistumisen myötä myös erilaiset vapaa-ajan aktiviteetit, kuten värikäs kulttuurielämä sai yhä enemmän jalansijaa. Silti konsertit olivat vielä lähes poikkeuksetta ruotsinkielisen ”herrasväen rientoja”. Vaikka oppi säätyjen nelijaosta oli jo menettänyt yhteiskuntajärjestelmän perustana varsinaisen merkityksensä, kansa jakautui käytännössä edelleen kahtaalle: säätyläisiin ja rahvaisiin. Lukumäärältään tämä ruotsinkielinen säätyläisväestö, joka koostui pääasiassa kaupungin siviilivirkamiehistöstä, yliopistoväestä opiskelijoineen sekä upseeristosta, ei kattanut kymmenettä osaakaan Helsingin koko väkiluvusta. Siitä huolimatta se oli hyvin merkittävä paitsi hallinnollisesti ja poliittisesti, myös taiteenharrastuksen kannalta. (Sarjala 1994, 15.)

Naissäveltäjien toimintaa taiteen parissa rajoittivat Mobergin aikaan samat tekijät kuin heidän muutakin toimintaansa. Koska nainen ei ollut täysivaltainen, hän ei saanut myöskään vapaasti valita ammattiaan, eivätkä kaikki ammatit olisikaan olleet naisille avoinna. Tavallisesti tytön holhooja oli tämän oma isä, joka saattoi kieltää tyttäreltään sopimattoman opiskelun tai ammatin. Näin kävi esimerkiksi 1800-luvulla kuvanveistäjä Eveliina Särkelälle. 1900-luvulla näyttelijän roolista haaveilevan Ella Erosen haaveet puolestaan kariutuivat naisen tärkeimmäksi elämäntarkoitukseksi katsotun avioliiton solmimiseen ja perheen perustamiseen. (Kallio, Savikko & Utrio 2005, 9.)

Vaikka monet naiset, Moberg mukaan lukien, elivät elämänsä naimattomina, tärkeä tehtävä vaimona ja äitinä vaikutti kaikkien naisten elämään. Säätyläisnaisten tulikin osata hieman laulaa, soittaa ja maalata, mutta varsinaiseen taiteilijakoulutukseen naisilla ei ollut asiaa. Taidekoulutusta varten oli useimmiten matkustettava ulkomaille saakka, ja siihen harvalla perheellä oli rahaa. Poikien koulutus katsottiin usein tyttöjen koulutusta tärkeämmäksi, sillä tyttöjen koulutus olisi valunut hukkaan viimeistään naimisiin mentäessä. (Kallio, Savikko & Utrio 2005, 10).

Ulkomailla opiskelu saattaa ollakin juuri yksi niistä syistä, jonka vuoksi nimenomaan Ida Moberg sai itselleen ensimmäisenä suomalaisena naisena epiteetin säveltäjä. Toisaalta myös esimerkiksi Betsy Holmberg (1860–?) sekä Agnes Tschetschulin (1859–1942) opiskelivat Mobergin tavoin ulkomailla. Holmbergin isä oli taidemaalari ja äiti norjalainen kenraalintytär. Betsy Holmberg opiskeli Oslossa, Kööpenhaminassa ja useamman vuoden Leipzigin konservatoriossa. Vuonna 1882 Leipzigissä hän sai Mozart-stipendin säveltämästään pianosarjasta. Holmberg konsertoi myös Suomessa, mutta hänestä ei juurikaan kirjoiteltu suomalaisessa lehdistössä, sillä hän eli suurimman osan elämästään Norjassa. (Moisala & Valkeila 1994, 208.)

Kauppaneuvoksen tytär, viulisti-säveltäjä Agnes Tschetschulin voidaan luokitella esiintyviin naissäveltäjiin. Hän opiskeli Helsingin Musiikkiopistossa opettajinaan Martin Wegelius ja konserttimestari Anton Sitt. Myöhemmin Tschetschulin jatkoi viulunsoitonopintojaan Berliinin musiikkikorkeakoulussa Ernst Joachimin johdolla peräti kuusi vuotta. Omia sävellyksiä käsittävän konsertin hän antoi sekä Berliinissä että Helsingissä. Useampikin kustantamo julkaisi säveltäjän teoksia myös Ruotsissa, Englannissa ja Saksassa. Opintojensa loputtua Tschetschulin toimi muusikkona ja englantilaisen Ladies College Cheltenham -naistenkoulun musiikin professorina sekä viulunsoitonopettajana. (Moisala & Valkeila 1994, 209.)

Minna von Knorring (1846–1918) on poikkeus edellisistä naisista siinä, ettei hänellä ollut muodollista koulutusta, hän ei osannut nuotteja eikä soittanut mitään soitinta. Von Knorring'n sävellykset syntyivät hyräilemällä ja hänen ystävänsä, mukaan lukien Erik Furuhjelm ja Oskar Merikanto, nuotinsivat melodiat sekä tekivät niihin tarvittavat sovitukset. Tällä tavoin esimerkiksi kappale *Har du en vän* pääsi vuosisadan parhaiden

laulajattarien, kuten Aino Acktén ja Jenny Spennertin ohjelmistoon. (Moisala & Valkeila 1994, 208.)

Edith Sohlström (1870–1934) kasvoi Mobergin ja monien muiden naistaiteilijoiden tavoin taiteellisessa ja musikaalisessa kodissa. Hän opiskeli pianonsoittoa ja soitti myös kitaraa, jolla säesti omia laulujaan. Laulujen lisäksi Sohlström sävelsi useita pienimuotoisia kappaleita pianolle ja pienille kamariyhtyeille, kuten marssin Helsingin voimisteluyhdistykselle. Sohlström ei kuitenkaan ryhtynyt muusikoksi tai ammattilaissäveltäjäksi vaan kouluttautui voimistelunopettajaksi. (Moisala & Valkeila 1994, 213.)

Eri aikoina säveltäjäyys on määritelty eri tavoin, eikä kaikkina aikoina ole edes koettu tarpeelliseksi sen määrittelemistä. Vaikka naissäveltäjät ovat saattaneet herättää ihmetystä, säveltäjäyttä ei ennen muodollisen koulutuksen tuloa asetettu kyseenalaiseksi. Kun säveltäjäkoulutus alkoi saada yhä muodollisempia piirteitä, myös säveltäjäyden käsite muuttui. Ammattilaissäveltäjiltä on Suomessa vaadittu (ja vaaditaan yhä) monipuolista muodollista koulutusta. Ilmankin on toki saattanut saada säveltäjäyhteisön tunnustuksen, mutta tämä on vaatinut kiistatonta ja pitkäaikaista näyttöä sävellystyöstä. (Moisala & Valkeila 1994, 207–208.)

Koska teoriassa jokaista naista elätti joku mies, itsenäinen, itsensä elättävä nainen oli kummajainen. Monia Suomen ensimmäisiä naistaiteilijoita pidettiin outoina originelleina, jopa vaarallisina ja sen vuoksi hieman syrjittyinä ja pilkattuina olentoina (Kallio, Savikko & Utrio 2005, 10). Naiseus on siis vaikuttanut vahvasti naistaiteilijoiden opiskelumahdollisuuksiin ja tulevaan taiteilijauraan. Monen muun suhteellisen menestyneen suomalaisen naistaiteilijan tavoin myös Mobergilla oli taiteellinen perhe, joka on kannustanut häntä paitsi opiskeluun myös musiikilliseen toimintaan. Moberg pääsi opiskelemaan ja konsertoimaan sekä kotimaassa että ulkomailla, ja näin hän sai todistettua myös mieskollegoilleen olevansa kiistatta ammattilaissäveltäjä. Lisäksi Moberg valitsi naimattoman elämäntavan, mikä mahdollisti täysipäiväisen sävellystyön.

2.3 Säveltäjäkuvan rakentuminen

Mikko Heiniö toteaa, että etymologisesti katsottuna henkilön *kuva* on sellainen, joksi me hänet mielessämme *kuvittelemme* tai vastaavasti muille ihmisille hänet *kuvaamme*. Tämä kuva vaikuttaa alitajuisesti myös siihen, miten me tuohon henkilöön ja hänen aikaansaannoksiinsa suhtaudumme ja mitä niiltä odotamme. *Säveltäjäkuvassa* sen sijaan kyse ei niinkään ole konkreettisesta henkilöstä, vaan kuva liittyy vahvasti yhteisöllisyyteen. Mitä vahvempi on henkilön historiallis-kulttuurinen rooli, sitä yksityiskohtaisempi kuva hänestä muodostuu ja sitä laajemman piirin yhteistä omaisuutta hänen kuvastaan tulee. (Heiniö 1992, 1–2.)

Vaikka henkilö olisi jo poissa, kuva on edelleen läsnä. Näin se on tietyllä tavalla vahvempi kuin kuvattavansa. Usein myös kriteerit sille, onko kuva ”näköinen”, häipyvät historian kuluessa. Ja usein vasta henkilön kuoleman jälkeen kuva pääsee todella elämään ja näyttämään voimansa. Huomionarvoista on, että säveltäjä ei ole kuka tahansa henkilö, vaan hänen aikaansaannoksensa ovat edelleen läsnä, vaikka säveltäjä olisi kuollut vuosisatoja sitten. Ja juuri sävelteosten vuoksi säveltäjästä on luotu kuva. (Heiniö 1992, 1–2.)

Tutkijan kirjoittamaa kuvaa säveltäjän elämästä ja työstä voidaan sanoa säveltäjäkuvaksi. Narratiivisessa kuvassa kuvattavan olennaiset piirteet on koottu kiinteäksi kokonaisuudeksi ja *tekstiksi*. Käytännössä kuva kuitenkin muodostuu useista erillisistä, eri lähteissä julkaistuista *lausumista*, jotka ovat samansuuntaisia, mutta jotka usein saattavat olla myös ristiriidassa keskenään. Tällainen kuva voidaan nähdä eräänlaisena henkilöä koskevana keskusteluna, *diskurssina*. Historiallisista aineistoista muodostuvaa säveltäjää koskevaa kokonaiskuvaa ei kuitenkaan ole sellaisenaan olemassa, vaan kuva on aina tutkijan kokoama. (Heiniö 1992, 8.) Juuri tällaisen historiallisen aineksen, säveltäjää koskevan lehtikirjoittelun sekä nuottimateriaalin ja soivan aineiston pohjalta luon Ida Mobergista uutta säveltäjäkuvaa tässä tutkimuksessa.

Ulla Saaren (1997) pro gradu -tutkielma jo pitkälti muodostaa kuvaa Mobergista säveltäjänä, mutta varsinainen säveltäjäkuva jää kuitenkin vajaaksi siitä yksinkertaisesta syystä, ettei Saari käsittele kuin niukasti säveltäjän tuotoksia – varsinaisia sävellyksiä. Saari on tutkimuksessaan löytänyt monia keskenään ristiriitaisia väittämiä Mobergin

elämänvaiheista. Nämä ovat juuri Heiniön mainitsema diskursseja, osa Mobergia koskevaa keskustelua ja siksi myös tämän tutkimuksen kannalta merkittäviä havaintoja.

Eräs tärkeimmistä tavoista luoda mielikuvaa säveltäjästä, on luonnollisesti pitää esillä säveltäjän musiikkia. Mobergin kohdalla mielenkiinto kohdistuu tällöin sellaisiin seikkoihin kuin milloin säveltäjän musiikkia on esitetty, kuinka paljon sitä on esitetty sekä missä yhteyksissä ja kenen toimesta sitä on esitetty. Myös huomiot siitä, minkälaisin huomionosoituksin tekijää on kunnioitettu ja kuinka paljon ylipäättään hänen musiikkiaan on käsitelty kirjoituksissa, ovat mielenkiintoisia näkökulmia. (Vrt. Heiniö 1992, 6.) Mobergin musiikkia ei ole muutamaa myöhemmin tehtyä levytystä lukuun ottamatta tietääkseni esitetty säveltäjän kuoleman jälkeen lainkaan. Eräs syy tähän on se, että nuoteista ei ole aiemmin mainittua muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta olemassa painettuja versioita, vaan alkuperäisiä käsin kirjoitettuja partituureja on etsittävä arkistoista.

Erityisen merkittävä rooli säveltäjäkuvan muodostumisessa on medialla, sillä kuvaa muokkaamalla se pystyy joko nostamaan henkilön esiin tai siirtämään hänet marginaaliin. Tämä ammattimainen kuvan rakentaminen ja käsittely on vallankäyttöä sekä kuvattavaa yksilöä että koko sitä yhteisöä kohtaan, jolle tuota kuvaa tarjotaan. (Heiniö 1992, 2.) Mobergin opiskeluvuodet osuivat ajankohtaan, jolloin yhteiskuntaelämä oli kaikkiaan mullistusten kourissa. Voimakas kasvu taloudessa, väestössä ja koulutuksessa, Suomen kiristyvät Venäjä-suhteet, naisten aseman parantuminen sekä jyrkät kieli- ja puoluepoliittiset vastakkainasettelut vaikuttivat kaikki voimakkaasti myös taide-elämään.

Suomen musiikkielämä oli vuosisadan vaihteessa vasta kehittymässä, mutta kulttuurinen toiminta oli jo varsin vilkasta, ja esimerkiksi päivälehdissä julkaistiin tiuhaan arvosteluja myös konserteista. Vaikka Moberg ei toki ollut Suomessa ainut säveltävä nainen, hänen julkinen toimintansa, sinfonia sekä kapellimestaridebyytti miesvaltaisella musiikin alalla, eivät erikoisuudessaan jääneet aikalaisilta huomioimatta. Tuire Ranta-Meyer (2004, 43) on huomauttanut, että koska Suomen taide-elämässä toimijoita oli vielä verrattain vähän, erilaiset henkilöristiriidat ja valtapoliittiset aspektit saattoivat olla yksilöille myös arvaamattoman suuria. Musiikkipiirit olivat siis varsin pienet, ja hyvät suhteet olivat edellytys sille, että säveltäjä pääsi esille.

Mobergin tapauksessa kaikenlaiset säveltäjää koskevat kirjoitukset, ja erityisesti lehtiarvostelut, ovat pääasiallista reseptiohistoriallista aineistoa, joiden perusteella luon käsitystä siitä, miten säveltäjän musiikki on aikanaan ymmärretty ja miten siihen on suhtauduttu. Huomionarvoista kuitenkin on, että tekstit koostuvat pääasiassa vain ammattiväen näkemyksistä, ja taustalla saattavat vaikuttaa myös Ranta-Meyerin (2004,43) mainitsemat valtapoliittiset seikat. Näiden historiallisten ja aatteellisten viitekehysten perusteella lähestyn myös Mobergin teoksia luodakseni säveltäjästä uudenlaista säveltäjäkuva.

2.4 Ida Mobergin lyhyt elämäkerta

Ida Georgina Moberg syntyi Helsingissä helmikuun 13. päivänä vuonna 1859 vanhempiensa Alexander ja Anna Helena Mobergin (o.s. Lindqvist) viisilapsisen perheen iltatähdeksi. Moberg on itse kuvaillut vanhempiaan seuraavasti: ”Isäni Alexander Moberg oli pitkä ja komea puuseppä Helsingissä. Hänen vaimonsa oli harvinaisen ahkera, pieni, lihava vaaleaverikkö.” (Moberg 1945, 227.) Moberg kuului ruotsinkieliseen väestöön ja isänsä ammatin perusteella rahvaaseen yhteiskuntaluokkaan. Vaikka varsinainen säätyjen välinen erottelu oli jo 1800-luvun puolivälissä menettänyt merkityksensä, taidemusiikki oli pitkälti ruotsinkielisen yläluokan ja porvariston elitistinen harrastus (Sarjala 1994, 14). Huomionarvoista myös on, että kieli- ja puoluepoliittiset vastakkainasettelut olivat tuohon aikaan paljon jyrkemmät kuin tänä päivänä.

Omaelämäkerrallisessa kuvailussa huomio kiinnittyy väkisinkin Mobergin isäsuhteeseen. Ensinnäkin hän sanoo ”isäni”, mutta äitiä hän kuvailee sanomalla ”hänen vaimonsa”. Edellä esitetyn sitaatin lisäksi Moberg ei myöhemmin mainitse äitiään lainkaan. Sen sijaan hän kertoo isästään ja sisaristaan, erityisesti veljistään. Ulla Saari (1997, 14–15) on huomauttanut, että asema perheen nuorimpana saattoi merkitä Idalle erityisasemaa, sisaret olivat Idan syntyessä jo varhaisteinejä, lähes aikuisia. Todennäköisesti Ida sai osakseen ainakin muita sisariaan enemmän huomiota ja hemmottelua. Läheinen suhde isään ja veljiin, joista toinen toimi ammattimuusikkona, on varmasti osaltaan myös vaikuttanut siihen, että Ida Moberg hakeutui itsekin miesvaltaiselle musiikin alalle.

Isä Alexander omisti Helsingissä puusepäneriistään, jossa valmistettiin pääasiassa erilaisia tilaustöitä yliopistoon ja kouluihin. Alexander kuitenkin itse keskittyi pääasiassa urkuharmonien valmistamiseen. Tästä syystä perheen taffelipianokin vaihtui pian isän rakentamaan pystypianoon. (Moberg 1945, 227–228.) Idan perhe oli kaikkiaan hyvin musikaalinen. Hänen kaksi veljeään soittivat pianoa ja kumpikin siskoista lauloi kuorossa. Veli Frans soitti lisäksi Helsingin kaupunginorkesterissa klarinettia. Hän myös opetti Ida-siskolleen pianonsoiton alkeet, ennen kun tämä alkoi ottaa tunteja eri opettajilta. (Moberg 1945, 228.) Vaikka tyttölasten koulunkäynti ei ollut tuohon aikaan vielä itsestänselvyys, Ida kävi koulua täydet seitsemän luokkaa. Päättötodistuksensa Ida Moberg sai Helsingin ruotsalaisesta tyttökoulusta (Fruentimberskolan) 15.6.1877, minkä jälkeen hän aloitti varsinaiset musiikkiopintonsa. (Moberg 1945, 228; Saari 1997, 23.)

Moberg on omaelämäkerrallisessa kirjoituksessaan muistellut, kuinka hän huvitti ruotsalaisen tyttökoulun ensimmäisellä luokalla välituntisin tovereitaan pianonsoitolla ja kuinka hän lauloi laulutunneilla aina toista ääntä, muiden laulaessa ensimmäistä. Ylemmillä luokilla Moberg sai toimia myös säestäjänä koulun hartaushetkissä. Vaikka pianonsoitto laulun ohella kiinnosti Mobergia, hänen omien sanojensa mukaan hänestä ei olisi voinut koskaan tulla pianistia liian pienten käsien vuoksi. (Moberg 1945, 228.)

Moberg opiskeli musiikkia sekä kotimaassa että ulkomailla. Valitettavasti opiskeluvuosia ja oppilaitoksia koskeva lähdemateriaali on keskenään ristiriitaista ja puutteellista. Esimerkiksi Helsingin Orkesterikoulu ei julkaissut omia vuosikertomuksia, eikä oppilaiden nimiluetteloita ole juurikaan säilynyt. (Saari 1997, 33.) Moberg on kuitenkin itse kertonut, että opettajina hänellä Orkesterikoulussa oli yksinlaulussa Paciuksen tytär, laulaja Maria Collan, kontrapunktissa säveltäjä, urkuri Richard Faltin ja sävellyksessä Jean Sibelius. (Moberg 1945, 228.)

Vaikka asia ei käy ilmi Mobergin omaelämäkerrallisessa tekstissä, hän opiskeli laulua ja pianonsoittoa myös Pietarissa. Ulla Saari (1997, 28–31) on saanut selville omissa tutkimuksissaan, että Pietarin opiskeluvuodet ajoittuivat ajalle 1879–1883. Sulho Ranta (1945) sen sijaan sijoittaa nämä opinnot välille 1883–84. Pietarin Keisarilliseen konservatorioon Moberg oli hyväksytty ylimääräiseksi oppilaaksi. Laulunopettajana hänellä oli tuolloin E. Zwanziger ja pianonopettajana Fredrika von Sadler-Grünn. Von

Klossen (1948, 83) mukaan Mobergin pääaineena Pietarin Keisarillisessa Konservatoriossa olisivat olleet musiikinteoria ja sävellysoppi. Tiedossa ei ole, mihin von Klose tietonsa perustaa, eikä Saari (1997, 31) ole omista tutkimuksissaan löytänyt tästä mitään todisteita.

Palattuaan Pietarista (vuonna 1883 tai 1884?), Moberg jatkoi opintojaan Helsingin orkesterikoulussa (Moberg 1945, 228). Mitä Moberg teki väli vuosina palattuaan Pietarista voimme vain arvailla, sillä Helsingin ”Orkesteriyhdistyksen käytännöllinen orkesterikoulu” perustettiin vasta vuonna 1885. Lisäksi orkesterikouluun otettiin ensimmäisinä vuosina ainoastaan miesopiskelijoita (Marvia & Vainio 1993, 108–109), joten Moberg on joko saanut osallistua luennoille aluksi passiivisena opiskelijana tai hän aloitti opintonsa vasta myöhemmin koulun avattua ovensa myös naisille. Mielenkiintoista myös on, miksi Moberg valitsi oppipaikakseen nimenomaan orkesterikoulun. Hänen pääaineensahan olivat laulu ja pianonsoitto, kun taas orkesterikoulussa pääpainona oli orkesterisoittimet, joihin esimerkiksi piano ei kuulunut lainkaan (Marvia & Vainio 1993, 110–112). Todennäköistä onkin, että Moberg on ollut enemmän kiinnostunut nimenomaan orkesterikoulun tarjoamista laadukkaista teorian tunneista sekä sävellysopinnoista kuin varsinaisista soitto- ja laulutunneista.

Saari on epäillyt, että eräs syy orkesterikouluun hakeutumiselle on sävellyso-pintomahdollisuuksien lisäksi saattanut olla myös ystävyys-suhde orkesterikoulun perustaneen Robert Kajanuksen sisareen Selmaan. Selma Kajanus oli pianisti, joka toimi myös pedagogina ja sinfoniakuoron stemmaharjoittajana. (Saari 1997, 33, 27–28.) Tuossa samassa kuorossa myös Moberg lauloi mukana (Moberg 1945, 228).

Mobergin lapsuudenkoti hajosi hänen palattuaan Pietarista ”kuolemantapausten johdosta”, kuten Moberg (1945, 229) itse asian harmillisen epämääräisesti ilmaisi. Saaren (1997, 24) tutkimusten mukaan Mobergin isä kuoli 71 vuoden iässä vuonna 1885 ja äiti vuonna 1891. Sisaruksista Frans-veli menehtyi 1879 ja sisko Anna Maria 1887. Mobergin vanhin veli merikapteeni Alexander Ferdinand jäi taloon asumaan perheineen. Syitä Ida Mobergin kotoa pois muutolle voi vain arvailla. Ehkä tilaa ei ollut tarpeeksi kaikille, joten hän muutti tupakkatehtailija Wilhelm Kochin tyttären, perijätär Aurora Charlotta (Lotti) Kochin (1853–1927) luokse asumaan (Moberg 1945, 228–

229). Kochin luona säveltäjä asui peräti 43 vuotta – aina Kochin kuolemaan saakka (Saari 1997, 25). Moberg itse kuvaili asumisjärjestelyjä näin:

Hellä lapsuudenystävä Lotti Koch seurasi kiinnostuneena kehitystäni. Hänen taloudellinen asemansa oli perinnön ansiosta vakiintunut, ja hän pyysi minua asuintoverikseen. Kiitollisena suostuin ehdotukseen. (Moberg 1945, 229.)

Saari (1997, 25–26) ei ole tutkimuksissaan löytänyt viitteitä siitä, että Ida Mobergilla olisi koskaan ollut sulhasta tai miesystävää. Pitkä yhteiselo Lotti Kochin kanssa herättääkin kysymyksiä naisten suhteen laadusta. Varmaa on, että Koch tuki Mobergia taloudellisesti ja myös kannusti asuintoveriaan ottamaan uusia haasteita vastaan. Kochin innoittamana Moberg lähti vuonna 1902 myös opintomatalle Dresdeniin. Moberg kertoo terveytensä olleen tuohon aikaan heikko. Tiedossa ei ole, oliko kyseessä jokin pitkäaikainen sairaus vai oliko kyseessä toipumisprosessi jostakin lyhytaikaisesta sairaudesta. Moberg itse muisteli matkaa näin:

Nyt ystäväni [Lotti Koch] ehdotti opintomatkaa Dresdeniin. Yksin en olisi uskaltanut matkustaa, sillä voimani olivat heikot, mutta kaikki sujui kuitenkin hyvin. [...] jatkoin opintojani Dresdenin konservatoriossa professori Felix Draeseken johdolla. Terveyteni oli edelleen heikko. Meillä oli siellä pieni, hauska koti ja monta hyvää ystävää. Loma-ajoiksi matkustimme johonkin pieneen kylpylälaitokseen. Oleskelu Dresdenissä oli kaikissa suhteissa meille molemmille merkityksellinen. Kuulimme nimittäin tohtori Rudolf Steinerin esitelmiä henkityteen tutkimusmenetelmistä. (Moberg 1945, 229.)

Tuolla matkalla Moberg löysi siis myös elämänsä suunnannäyttäjän, antroposofian. Valitettavasti hän ei kuitenkaan valota tekstissään musiikkiopintojaan Dresdenissä edellä mainittua sitaattia enempää. Moberg opiskeli sävellystä Dresdenin Kuninkaallisessa konservatoriossa valtion stipendin turvin vuosina 1902–1905, kuuluen von Klossen (1950, 60) mukaan ”Felix Draeseken parhaimpiin oppilaisiin”. Koska Moberg on kirjoittanut ainoastaan joihinkin harvoihin teoksiin vuosiluvun, on melko mahdotonta sanoa tarkalleen, milloin hänen ensimmäiset sävellyksensä ovat syntyneet. Dresdenissä ainakin esitettiin jo teokset *Ouverture (Alkusoitto)* sekä sinfoniasta osa ”Andante” (Saari 1997, 38).

Palattuaan takaisin Suomeen Moberg piti pian ammattilaisuransa kannalta tärkeän sävellyskonserttinsa. Helsingissä vuonna 1906 pidetty sävellyskonsertti oli merkittävä virstanpylväs säveltäjälle itselleen sekä eräänlainen avaus muille säveltäville naisille.

Viimeistään tämä sävellyskonsertti osoitti Mobergin olevan ammattilaissäveltäjä. Moberg oli kiinnostunut myös pedagogiikasta ja improvisaatiosta. Improvisaatio-opintoja Moberg teki Sulho Rannan (1945, 227) mukaan Berliinissä vuosina 1911–1912 ja lisäksi hän opiskeli Hellaussa Dalcroze-instituutissa rytmillistä voimistelua. Näiden opintojen tarkasta ajankohdasta ei ole tietoa. Moberg oleskeli Saksassa ainakin vuonna 1910, sillä hän on merkinnyt mieskuorolle, kahdelle solistille ja orkesterille sävelletyn teoksen *Kung David och herr Michael Scott* (1910) sävellyspaikaksi Dresden. Hyvin todennäköistä on, että myös rytmillisen voimistelun opinnot ajoittuvat tähän samaan ajankohtaan. Sävellystyönsä ohessa Moberg toimi monien mieskollegoidensa tavoin myös opetustehtävissä sekä musiikkiopistossa että yksityisopettajana. Tämän lisäksi hän työskenteli vuosina 1915–1926 pikkulasten koulun sekä pienten lasten koulun seminaarin musiikinopettajana (Saari 1997, 81).

Lotti Kochin kuoleman (1927?) jälkeen Moberg muutti ystävänsä Thyra Albrechtin (1875–1959) luokse asumaan. Jostakin syystä Mobergille ei koskaan myönnetty eläkettä. Sen sijaan ”huoltolautakunta ja hyvät ystävät” pitivät huolta hänen taloudellisesta asemastaan, jotta hän pystyi työskentelemään säveltäjänä aina kuolemaansa saakka. (Moberg 1945, 229–230.) Ida Moberg kuoli Helsingissä 2.8.1947. Kummallista kyllä, tämän säveltävän naisen hautajaisissa soitettiin ainoastaan miessäveltäjien teoksia. Tilaisuus alkoi Bachin *Adagiolla*, jonka jälkeen taiteilijapariskunta Heikel esitti Tšaikovskin laulun *Gesenet seid ihr*. Siunauksen jälkeen Helsingin naisorkesterin jousikvartetti soitti vielä Purcelin *Airin*. Jäähäväisensä tilaisuudessa jättivät ystävien ja sukulaisten lisäksi myös antroposofisen seuran kirjaston väki sekä Helsingin naisorkesterin Mikael- ja Lucia-ryhmät. Tunteellinen tilaisuus päättyi Beethovenin surumarssiin. (*Nya Pressen* 1947; *Huvfudstadsbladet* 1947.)

3 MOBERG SÄVELTÄJÄNÄ

Esittelen tämän luvun alussa Mobergin sävellystuotantoa yleisesti sekä pohdin erityisesti sävellyskonsertin saamaa vastaanottoa. Lisäksi pohdin teosten mahdollista merkitystä Mobergille itselleen. Tämän jälkeen nostan erikseen esille erillisissä alaluvuissa kolme suurehkoa vokaaliteosta. Näistä teen musiikkianalyttisiä huomioita sekä kuvailen teosten saamaa vastaanottoa lehdistössä.

3.1 Mobergin sävellystuotanto ja sävellyskonsertin vastaanotto

Ida Mobergin säveltäjänuran merkittävin tilaisuus oli sävellyskonsertti, joka pidettiin Helsingin yliopiston juhlasalissa 28.2.1906. Ajan tavan mukaan konsertin johti säveltäjä itse. ”Avustajina”, kuten konserttiohjelmassa (SibM 2015) lukee, toimivat Filharmoninen orkesteri sekä Akateeminen lauluseura (Akademiska sångföreningen). Konsertin pääteos oli sinfonia (1905), jonka neljä osaa ovat ”Allegro energico, ma non troppo”, ”Andante”, ”Scherzo” sekä ”Finale: Adagio, allegro”. Sinfonian lisäksi ohjelmassa kuultiin orkesteriteokset *Ouverture /Alkusoitto* (1904) ja *Landtlig dans / Maalaistanssi* (1905?), sekä baritonisoololle, mieskuorolle ja orkesterille sävelletty *Vaknen!* (1900?). Tätä viimeistä teosta käsitelen tarkemmin erillisessä alaluvussa myöhemmin.

Konsertin alkua vaikeuttivat pienet tekniset vaikeudet. Sähkönjakeluongelmien vuoksi konsertti pääsi alkamaan myöhässä, mutta valojen syttyttyä iloiset ihmiset ottivat säveltäjän lämpimästi aplodeeraten vastaan (Flodin 1906). *Nya Pressenin* kriitikon Karl Flodin mielestä suopeus johtui lähinnä siitä, että Ida Moberg oli helsinkiläinen ja vielä kaiken lisäksi Suomen ensimmäinen ja ainoa naispuolinen orkesterisäveltäjä. Tämähän ei täysin pitänyt paikkansa, sillä naisia kyllä toimi säveltäjinä muitakin, kuten luvussa 2.2 tuli esille. Yhtä kaikki, Flodin mielestä kuultu ohjelmisto ei olisi antanut aihetta niin suopeaan vastaanottoon.

Jukka Sarjalan mukaan Karl Flodinia luonnehdittiin ”arvovaltaiseksi” ja ”pelätyksi” hahmoksi. Sarjala toteaa, että Flodin auktoriteetti perustui nimenomaan siihen, että hänen kannanottonsa ja käsityksensä ilmestyivät sanomalehdessä. Ne eivät siis olleet

kenen tahansa yksityisiä mielipiteitä, vaan niillä oli takanaan lehdistölle kasautunut yhteiskunnallinen vaikutusvalta. Sanomalehdessä julkaistut arvostelut osoittivat suurelle yleisölle, että kirjoittaja oli pätevä. Vaikka Flodinin laatimat arvostelut saattoivat ohjata ja suunnata suuren yleisön ajatuksia kuulemastaan, kritiikki ei kuitenkaan aina ollut yhtä kuin ”yleinen mielipide”. (Sarjala 1994, 10–12.)

Sarjala jakaa yleisen mielipiteen käsitteen kahtia: spontaaniin tapamoraaliin, eli säätyläiskulttuurin normijärjestelmään sekä esivallan toimien kriittiseen seurantaan ja kommentointiin, eli politiikan teoriaan. Kumpikin suunta pyrki omalla tavallaan yleisyyteen, mutta yleisen mielipiteen yleisyys perustui joko määrällisesti todettavissa olevaan laatuun tai pelkkään uskomukseen, kuten siihen, että musiikkikriitikkojen kaltaiset yksilöt kykenevät tarkastelemaan asioita yleisemmästä näkökulmasta kuin toiset. Monesti arvostelijat myös pyrkivät enemmän tai vähemmän hienovaraisesti ohjaamaan yleistä mielipidettä haluamaansa suuntaan, kuten esimerkiksi juuri Karl Flodin teki. (Sarjala 1994, 14.)

Flodinin mukaan lämmin rohkaisu säveltäjätärtä kohtaan oli toki paikallaan, mutta mitään suurta lahjakkuutta teokset eivät todistaneet. Sinfonia oli kriitikon mielestä varsin epäonnistunut ja siitä puuttui todellinen sisältö. Siinä ei ollut johtavaa ajatusta, eikä melodista tai kunnon rytmistä linjaa. Yksinkertaisesti se oli taitamaton toteutukseltaan. Kriitikko tunnusti, että säveltäjällä oli toki yritystä, mutta ”elähdyttävä kimallus” teoksesta puuttui, mikä teki sinfoniasta merkityksettömän ja yksitoikkoisen. Sen sijaan *Overture* sisälsi Flodinin mukaan jo sentään joitakin ajatuksia, melodisia motiiveja ja erityisesti kappaleen alkupäässä myös kehittelyjä. Kriitikko nosti esille myös kappaleen lopussa olevan yksilöllisen kaihoisan klarinettisoolon. Parasta antia konsertissa oli kuitenkin *Landtlig dans*. Trio-osan arveluttavan banaalista alusta kehkeytyi hänen mielestään lopulta hyvin taidokas ja mielenkiintoinen kontrapunktinen leikki. Myös kappaleessa esiintyneet slaavilaisen tanssin vaikutteet miellyttivät Flodinia. *Vaknen!* alkoi kriitikon mielestä varsin onnistuneesti, mutta heikkeni kappaleen edetessä voimattomaan piano-dynamiikkaan. (Flodin 1906.)

Hufvudstadsbladetin kriitikko K. Saarnin (1906) mukaan arvokasta oli jo se, että Moberg oli tarttunut kaikkein suurimpaan haasteeseen eli sinfoniaan. Hän luetteli Mobergin yhdeksi sinfonikoksi Mielckin, Sibeliuksen ja Melartinin rinnalle. Kriitikon

mielestä säveltäjä hallitsi sinfoniassaan suuret hallitsevat muodot, mutta kokonaisuutena teos oli yhtä kehittelyjaksoa, jossa musiikilliset ajatukset hukkuivat kontrapunktiseen äänenkuljetukseen. Säveltäjä oli kuitenkin yrittänyt parhaansa ja osoitti teoksellaan vakavasti otettavaa ja kunnioitettavaa pyrkimystä. Mobergin temaattinen työskentely oli kriitikon mielestä Mobergin vahvinta osaamisalaa. Saarnin mukaan myös *Ouverturea* vaivasi samat ongelmat kuin sinfoniaa, mutta rakenteeltaan se oli kuitenkin selkeämpi ja ymmärrettävämpi. Kriitikon mielestä konsertin paras teos oli *Vaknen!*, jota hän kuvaili kokonaisuudeltaan silmiinpistävän heleäksi. Erityiskiitoksen sai kuoro, mutta orkesterin viimeiset tahdit olisi voinut arvostelijan mielestä jättää tarpeettomina pois. Flodinin pitämästä maalaistanssista (*Landtlig dans*) Saarni kirjoitti, että se oli luonteeltaan kosmopoliittinen ja jotenkin naiivi, joskin muuten kappale oli rakenteeltaan selkeä ja ymmärrettävä. Arvostelunsa lopussa kirjoittaja hämmästeli näkymää, jossa nainen johti yli satapäistä miesjoukkoa konserttilavalla. (Saarni 1906.)

Helsingin Sanomien kriitikko Otto Kotilainen (1906) sekä *Uusi Suomettaren* Evert Katila (1906) olivat keskenään pitkälti samoilla linjoilla siitä, että Mobergin musiikin suurin puute oli rytmisen yksitoikkoisuus. Katila kehui sävelteosten taitavaa polyfonista kudosta sekä monipuolista instrumenttien käyttöä: ”Eri soittimia ja soitinryhmiä nti Moberg käyttää huomattavalla maulla, saaden aikaan varsin korvia miellyttäviä sointivaikutteita”. Katilan mukaan kuitenkin hakkaava tasarytmi häiritsi laulavien melodiakulkujen esille pääsyä. Sekä Katilan että Kotilaisen mielestä *Maalaistanssi* oli virkistävä poikkeus muiden joukossa. *Vaknen!* oli kummankin kriitikon mielestä alkupuoleltaan onnistuneempi. Kuten Katila (1906) asian kirjoituksessaan kiteytti: ”alkupuolellaan reipas sävellys, mutta loppu väsähtyy hieman heikoksi”. *Maalaistanssin* hän olisi sen sijaan mieluusti kuullut vielä toistamiseenkin.

Finsk Musikrevy -lehdessä kirjoittanut Erik Furuhjelm (1906, 100–101) toi heti alussa esille sen seikan, että kyseessä oli nainen, jolta ei sopinut odottaakaan miesten tasoista sävellyskonserttia. Arvostelussaan hän painotti sitä seikkaa, että säveltäjättären taidot olivat ainoastaan asiantuntevan opetuksen ansiota. Flodinin mielipiteestä poiketen Furuhjelm piti erityisesti sinfonian tunnelman eheydestä ja kutsui teosta harkituksi kokonaisuudeksi. Ongelmana kuitenkin oli, että sinfonian teemat eivät olleet kyllin omaperäisiä, vaan ”kuin sumuista maisemaa, jossa ääri viivat hämärtyvät”. *Ouverture* oli

kriitikon mielestä soitinnukseltaan sen sijaan sinfoniaa mielenkiintoisempi ja muoto selväpiirteisempi. Maalaistanssia kirjoittaja kuvasi raikkaaksi ja kekseliääksi, mutta *Vaknen!* oli lopulta pettymys. Ilmeisesti kriitikko ei ollut lukenut teoksen partituuria, sillä Furuholm kirjoitti, että olisi odottanut teoksen loppuvan mahtavaan fortissimoon voimattoman mezzoforten sijaan.

Oskar Merikanto (1906) päivitteli *Sävelletäressä*, että vaikka Mobergilla oli toki takanaan perinpohjaiset sävellysoopin opinnot, tämän kaltainen ”tarmokkuus vaikean sävellysoopin alalla on ensimmäiselle naissäveltäjällemme todella kunniakasta”. Kriitikon mielestä sinfonia ei todistanut tekijästään mitään erikoista originaalisuutta, eikä siinä esiintynyt mitään erityisen syviä ajatuksia, eikä liioin ilmennyt synnynnäisiä ”luomiskyvyn leimauksia”, mutta se oli kuitenkin muodollisesti hyvin tehty. Sinfonia sisälsi Merikannon mukaan ”tervettä musiikkia, joka ei lainkaan taivu naisilla tavalliseen sentimentaalisuuteen eikä siirappimaisuuteen”. Tiedossa ei ole, tarkoittiko Merikanto naisten olevan yleisesti taipuvaisia siirappiseen ilmaisuun, vai puhuiko hän nimenomaan säveltävien naisten teoksista. Jälkimmäisessä tapauksessa kriitikolla olisi ollut vertailukohtana jo aiempia kokemuksia naisten säveltämästä musiikista. Kritiikki loppui myöhemmin useampaankin kertaan lainattuun lauseeseen (Ranta 1945, 227; Moisala & Valkeila 1994, 209.): ”Siinä puhuu reipas nainen – mutta sittenkin nainen.”

Kaikkiaan Moberg on ollut verrattain tuottelias säveltäjä. Erityisesti tuottelias hän oli kuorosäveltäjänä, mutta hän sävelsi myös kamarimusiikkiteoksia sekä orkesteriteoksia. Näistä merkittävin on eittämättä edellä mainittu sinfonia (1905). Kriitikot kuvailivat sävellyskonserttiarvosteluissaan varsinaista musiikkia harmillisen vähän. Kritiikeissä on nähtävissä paitsi henkilökohtainen maku, myös ennakkoluulo ja asenne naispuolista säveltäjää kohtaan. Näin ollen emme voi tietää minkälaisesta teoksesta lopulta oli kysymys.

Sinfonian ”Andante”-osa on esitetty myös itsenäisenä teoksena Dresdenissä keväällä 1905 (Saari 1997, 38–39). Löysin Sibelius-Akatemian arkistosta soolosellolle ja orkesterille sävelletyn teoksen *Andante* partituurin. Tätä teosta ei ole mainittu Saaren teosluettelossa. Todennäköisesti kyseessä on erillinen teos, sillä partituurissa lukee vuosiluku 1913, mutta mahdollista myös on, että kyseessä onkin kadoksissa olevan

sinfonian osa tai siitä sellolle ja orkesterille muokattu erillinen versio. Tämän selvittäminen vaatisi kuitenkin oman tutkimuksensa. *Andante* sellolle ja orkesterille on esitetty ainakin Filharmonisen seuran konsertissa Kallion kirkossa 29.3.1914. Konsertissa, jossa oli useita solisteja, Filharmonista orkesteria johti Robert Kajanus. Sellosoolon soitti sellisti Ossian Fohström. *Helsingin Sanomien* kirjoituksessa kehutaan sellistin esitystä, mutta itse teoksesta ei mainita muuta. (*Helsingin sanomat* 1914)

Löysin arkistosta myös kadonneeksi mainitun neliosaisen *Soluppgång* -sarjan jousiorkesterille (1907?). Teoksen osat ovat: ”Soluppgång” (suom. ”Auringonnousu”), ”Preludium” (suom. ”Toiminta”), ”Stillhet” (suom. ”Rauha”) ja ”Afton” (suom. ”Ilta”). Teos on esitetty ainakin Viipurissa 13.2.1908 sekä 15.2.1908. Konsertit kuuluivat Viipurin musiikinyhdistyksen järjestämään sarjaan, jonka tarkoituksena oli antaa kotimaisille säveltaiteilijoille mahdollisuus esittää ohjelmistoaan viipurilaiselle yleisölle paikallisen orkesterin avustamana. Ida Moberg sai kunnian aloittaa tämän konserttisarjan. *Soluppgång* -teossarjan lisäksi Mobergilta kuultiin konserteissa myös jousiorkesteriteokset *Menuetti* (1907?) ja *Valssi* (1907?) Nimimerkki ”La.” kirjoitti *Wiipuri*-lehdessä, että konserttiohjelma olisi antanut odottaa enemmänkin, mutta johtaja Ida Mobergin kokematon johtamistyylisi teki kokonaisuudesta lopulta melko lattean:

Neiti Moberg osoitti konsertissaan olevansa perinpohjaisesti tutkinut soitannon tietopuolisia ongelmia ja toi usein esiin syvää kappaleiden rakenteen ja sisällyksen tuntemusta. Jollei neiti Moberg olisi vielä varsin tottumaton tahtipuikkoa kikkuttamaan, niin olisi epäilemättä se selväpiirteinen ja johdonmukainen, jopa paikoitellen suurisuuntainen käsitys ohjelman eri numeroista, joka tarkkaavalta ei voinut jäädä huomaamatta, tehnyt kuulijoihin vaikutuksensa. Mutta suureksi osaksi johtajan ohjausliikkeiden yksitoikkoisuuden vuoksi jäi orkesterilta paljo tarpeellista vaarin ottamatta ja tämän ikävyyttävän puolen näkyi yleisö paraiten tajuavan. Sen johdosta oli konsertin vaikutus hieman laimea. (La 1908.)

Kriitikon mielestä konsertissa kuultu *Valssi* olisi pitänyt nimetä ”Talonpoikaisvalssiksi”, jotta yleisö olisi ymmärtänyt teoksen ”koomillisen” ja ”vanhahtavan” luonteen paremmin. Teokset olivat kirjoittajan mielestä kylläkin luontevia, mutta niitä vaivasi saman kertaaminen ja osittain myös ”esikuvain liika tarkka noudattaminen”. Erityisesti *Menuetti* oli kirjoittajan korviin kuulostanut 1600-luvun säveltäjän teokselta. Koska konserttiohjelmisto koostui ainoastaan jousisoitinmusiikista, kriitikko toivoi

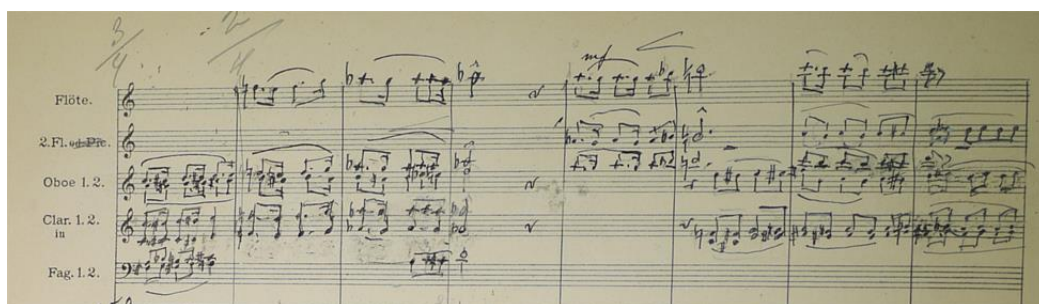
kuulevansa jatkossa sellaisia Mobergin sävellyksiä, joissa koko orkesteri pääsisi esille, jotta kuulijat voisivat muodostaa ”elävemmän käsityksen neiti M:n taiteen suunnasta ja edellytyksistä”. Valitettavasti teossarjasta *Soluppång* kirjoittaja ei maininnut mitään. (La 1908.)

Myöhemmin *Soluppång* -sarja kuultiin Helsingissä Filharmonisen orkesterin konserttisarjassa 5.1.1909. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Wasenius oli arvostelussaan selkeästi positiivisemmalla kannalla kuin nimimerkki ”La” *Wiipuri*-lehdessä vuotta aiemmin. Waseniuksen mukaan Moberg osoitti teoksellaan olevansa impulsiivinen ja taitava sekä sävellystekniikassa että instrumenttien käsittelyssä. *Soluppång* -sarjan ensimmäinen osa ”Soluppång” oli kriitikon mielestä kokonaisuutena värikäs ja tarinallinen. Vaimean hillitysti soittanut jousiorkesteri vahvistui kriitikon mukaan teoksen aikana kirkkaaksi päivänpaisteeksi, kun Ida Moberg esitti epätavallisen rikkaan skaalan instrumentaalaisia sointuyhdistelmiä. Lisäksi laaja kirjo erilaisia modulaatiokeinoja pitivät kiinnostuksen yllä koko teoksen ajan. Wasenius totesi, että tätä vaikutelmaa lisäsi vielä Mobergin kehittynyt orkesterinjohtotaito. Toinen osa ”Preludium” oli kriitikon mielestä musiikillisesti edellistä vähemmän kiinnostava. Se oli kuitenkin kokonaisuutena taitavasti kirjoitettu. Kolmas osa ”Afton” oli puolestaan kokonaisuuden motiiviselta sommitelmaltaan tylsin ja vähiten vaihtelua sisältävä osa. Viimeinen osa ”Stilhet” sen sijaan kohotti säveltäjän vielä edellisiä osia korkeammalle ammattilaistasolle. Osa oli kerronnaltaan rikas ja kaikin puolin hyvin kirjoitettu. Wasenius päätti arvostelunsa todeten, että ”neiti Moberg on totuudenmukaisesti sanottuna toiveiden toteutuminen tälle suurelle taiteelliselle tapahtumalle, jossa lukuisa paikalla oleva yleisö osoitti hänelle lämpimän suosionosoituksensa.” (Wasenius 1909.)

Koska Moberg oli antroposofi, eräs ehdottomasti maininnanarvoinen teos on hänen kesken jäänyt oopperansa *Asiens ljus* (*Aasian valo*). Teos perustuu Viktor Rydbergin (1828–1895) tekstiin, jonka Rydberg kirjoitti ruotsalaisten antroposofien pyynnöstä Edvin Arnoldsin (1832–1904) kirjan *The Light of Asia* ruotsinkielisen käännöksen *Den stora försakelsen* (1888) esipuheeksi. Arnoldsin kirja, jonka edelleenkin voi löytää kokonaisena joiltakin teosofisilta sivuilta internetistä, on runollinen esittely Buddhan elämästä ja opeista. Rydbergin esipuhe *Asiens ljusiin* julkaistiin Bonnierin kustantamana

lokakuussa 1888 nimellä *Om Buddha återvände* (suom. Jos Buddha palaisi). Tekstiä sävyttivät sekä sympatia buddhismiin että pyrkimys löytää yhtymäkohtia kristillisten ideoiden välillä. (Lund 2007, 44.)

Rydbergin tekstin pohjalta Moberg muokkasi yhdessä Agnes Gludin kanssa tekstiä oopperan librettoon sopivaksi. Yrityksistäni huolimatta en onnistunut löytämään Gludista tarkempia tietoja. Mobergin *Asiens ljus* (ks. Kuva 1) käsittää viisi kuvaelmaa, jotka ovat käsikirjoitusten perusteella jääneet osin keskeneräisiksi. Käsikirjoituksen sivut ovat osittain sekaisessa järjestyksessä ja käsiala on paikoin hyvin epäselvää. Moberg on käsikirjoituksessa olevien merkintöjen perusteella aloittanut oopperan ideoimisen jo Dresdenissä ollessaan, sillä käsikirjoituksen ensimmäisen kuvaelman alkuun säveltäjä on kirjoittanut merkinnän ”Dresden 1910” ja tämän alle ”H.fors om arbetad 1945”. Ajatus oopperasta on siis syntynyt jo hyvin varhaisessa vaiheessa, vaikka varsinainen sävellystyön muokkaus on aloitettu vasta säveltäjän kypsemällä iällä, 1940-luvun puolivälin jälkeen.



Kuva 1. Ida Mobergin käsialanäyte teoksessa *Asiens ljus*. (SA 2015)

Taiteessa, uskonossa ja filosofioissa ”valo” on perinteinen vertauskuva elämän arvoitukselle ja henkiselle etsinnälle (Välimäki 2012). Teos onkin ollut mitä ilmeisimmin hengentieteistä kiinnostuneelle säveltäjälle erityisen tärkeä, sillä hän on työstänyt oopperaa vielä viimeisinä elinkuukausinaan. Tämän todistaa oopperan kolmannen kuvaelman (III bilder) partituurikäsikirjoituksen alusta löytyvä Mobergin viimeinen merkintä: 4/1 1947.

Kansalliskirjaston arkistosta löytyi oopperan orkesteripartituurikäsikirjoitusten lisäksi oopperan pianopartituuri, ilmeisesti balettiosan orkesteristemmat, kaksi käsikirjoitettua librettovihkoa sekä sekalaisia irtosivuja, joista ei ole varmuutta mihin teoksen osaan ne kuuluvat. *Asiens ljus* -oopperan materiaali on siis varsinainen aarreaitta ja täten

kaikkiaan mielenkiintoinen jatkotutkimuskohde. Seuraavaksi esittelen tarkemmin Mobergin teokset *Vaknen!*, *Tyrannens natt* sekä *Skogsrån*.

3.2 *Vaknen!*

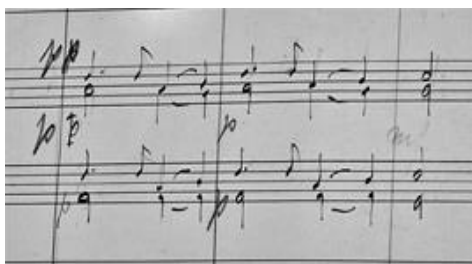
Vaknen! (1900?) on kirjoitettu baritonisoololle, mieskuorolle ja orkesterille. Myös tämän teoksen sanat ovat Viktor Rydbergin käsialaa. Rydberg oli ruotsalainen kirjailija ja eräs 1800-luvun lopun näkyvimpiä kulttuurihenkilöitä Ruotsissa. Kirjailijana ja runoilijana häntä on luonnehdittu aatedramatikoksi, sillä Rydberg oli kiinnostunut uskonnon ja kulttuurihistorian suurista murroskausista sekä vallankumouksellisen 1800-luvun uskonnollisesta ja yhteiskunnallisesta dramatiikasta. Nämä kiinnostuksenkohteet antoivat leimansa myös kirjailijan teksteihin. (Rantala & Turtia 1990, 658.)

Vaknen!-teksti kertoo skandinaavisen *Edda*-jumaltarustoon perustuen jumalista ja heidän käymästään sodasta. Moberg oli aktiivisesti mukana antroposofisessa liikkeessä ja kaikenlainen hengellisyys, johon kuuluivat myös erilaiset tarustot, oli lähellä säveltäjän sydäntä (Moberg 1945, 229). *Eddan* aihe oli varsin ajankohtainen, sillä kanallisromanttisen vaikutuksen ohella 1900-luvun modernistiset säveltäjät mielellään hakivat aiheensa erilaisista mytologioista, kuten antiikin Kreikasta, viikinkimytologiasta tai kansantarustoista. Käytän seuraavissa teosanalyyseissä Sirkka Jaaksin suomennoksia, sillä ne eivät pyri runoriimiin, vaan ovat lähes suoria käännöksiä ruotsinkielisistä teksteistä. *Vaknen!*-teoksen sanat ruotsiksi ja suomeksi ovat liitteenä (ks. Liite 1).

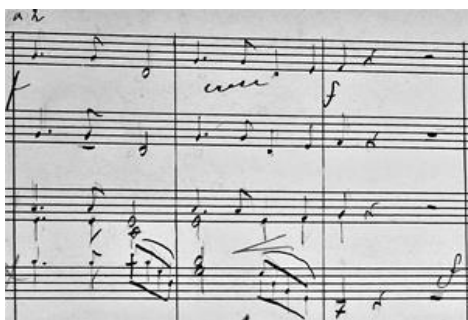
Vaknen! oli saanut Akademiska Sångföreningenin kunniamaininnan jo vuonna 1900. Koska partituurissa ei ole vuosilukua, tarkasta sävellysajankohdasta ei ole tietoa. Partituuri on kirjoitettu kokoonpanolle, jossa on huilu, oboe, B- ja C-klarinetit, fagotti, neljä F-käyrätorvea, harppu, timpani, viulut, alttoviulu, sello, kontrabasso sekä neliääninen mieskuoro ja tenorisolisti. Teos alkaa tempossa di Marcia, marssin tahtiin. Sävellaji kulkee pääsääntöisesti F-duurissa, mutta poikkeaa puolivälissä A-duurissa. *Vaknen!* on kaikkiaan 177 tahtia pitkä ja se on tahtilajiltaan 4/4.

Vaknen! sisältää kaikkia kolmea Kramerin (1990, 9) hermeneuttisen ikkunan tyyppiä. Ne ovat osittain myös päällekkäisiä sekä keskenään vuorovaikutuksessa. Esimerkiksi tekstuaalisia sisältöjä ovat laulujen sanojen lisäksi myös teoksen otsikko *Vaknen!* (suom. Herätkää!). Tämä sana (ts. kehoitus) toistuu moneen kertaan laulun kertomuksen edetessä. Tämänkaltainen toisto liittyy hermeneuttisen ikkunan rakenteelliseen trooppiin (Kramer 1990, 12). Tekstuaalinen sisältö luo puolestaan merkitysulottuvuuksia tapahtuma-ajan ja menneisyyden välille. Laulu kerrotaan nykyhetkessä, mutta samalla teksti peilaa menneiden tapahtumien kautta tulevaisuuteen. Näin tekstuaalinen sisältö voidaan nähdä myös sitaattisisältönä.

Teos alkaa pianissimossa timpanin yhdellä lyönnillä, jonka jälkeen käyrätorvet soittavat kahden tahdin pituisen neliäänisen alkusoiton (ks. Kuva 2). Tämä lyhyt teema toistuu myöhemmin pitkin teosta (ks. Kuva 3).



Kuva 2. *Vaknen!* alkusoitto käyrätorvilla (t. 2–4).
(SA 2015)



Kuva 3. Teema puupuhaltimilla (t. 146–148)
(SA 2015)

Moberg on kirjoittanut alkuperäiseen partituuriin fanfaarimaisen alkusoiton myös viuluille, mutta on myöhemmin yliviivannut kyseiset nuotit. Sitten laulajat aloittavat yksinäisesti kertomuksensa. Miehet kehottavat kaikkia Pohjolan sydämiä heräämään pitkästä talviunestaan ja kuuntelemaan jälleen niitä ääniä, jotka kertovat jaloista urotöistä. Basso ja sello säestävät kertomusta näppäillen. Näitä ”ääniä”, eli sanoja ”till

de röster” säveltäjä on korostanut harpun neljällä arpeggio-soinnulla (t. 9). Kertomuksen edetessä muita puhaltimia sekä viulut liittyvät mukaan vähitellen.

Laulajat kehottavat kaikkia niitä, jotka taistelevat kuoleman kanssa, heräämään elämään. Nyt partituurissa lukee kaikkien jousisoitinten kohdalla arco, jousella (t. 17). Samalla kuoro kertoo aamuruskossa liehuvasta lipusta ja kehottaa kuulijoita nousemaan ja seuraamaan ”hänen kohtaloita”. Jouset soittavat paljon tremoloa, puhaltimien soittaessa pidempiä ja rauhallisempia nuotteja. Erityisesti pasuuna ja klarinetti myötäilevät kuoron melodialinjaa. Orkesterin äänentaso on nyt kohonnut fortissimoon. Timpani rummuttaa fortessa taustalla, kun kuoro käskee heräämään ja etsimään uuraasti sankarihaudoista ja suurista muistomerkeistä, jotka henki on silmiemme eteen luonut. Heräämistä ja etsimistä, eli sanoja ”vaknen” ja ”leten”, Moberg on korostanut harpun helisevin arpeggio-kuvioin (t. 20–21), joskin koko orkesterin pauhatessa taustalla, tuo helinä jäänee tarkkaamattomalle kuulijalle taka-alalle.

Kuoro kehottaa herättämään kaikki aistit sille suurelle ja ihanalle, joka voi sulattaa naisten sydämet ja kesyttää sankarien sydämet. Poiketen alkuperäisestä runosta, kuoro toistaa tämän kehotuksen kahdesti. Tämänkaltainen toisto ja eräänlainen tekstin alleviivaus viittaa hermeneuttisen ikkunan kolmanteen tyyppiin, rakenteelliseen trooppiin (Kramer 1990, 9–10). Tässä kohdin musiikissa ensimmäisellä kerralla koko orkesterin kattava musiikki pauhaa fortissimossa (t. 28) täynnä voimaa ja uhoa. Kun kuoro kertoo naisten sydämien sulattamisesta, äänen taso laskee vähitellen. Kun sitten samat lauseet toistuvat (t. 36), tunnelma on jo paljon kepeämpi. Samalla myös osa puhaltimista on jäänyt pois ja jouset säestävät laulua näppäillen, kunnes viulut ottavat jousilla soittaen melodialinjan hallintaansa. Laulun loppupuolella viulujen melodialinja alkaa kohota ja lopulta tämä säkeistö päättyy harpun jatkaessa viulujen nousulinjaa. Se helähtelee yhden tahdin verran aivan yksinään ennen kuin huilut ja näppäillen soittavat viulut liittyvät taustalle.

Nyt sävellaji vaihtuu A-duuriin (t. 45) ja alkaa 24 tahtia pitkä orkesteriosuus.

Hallitsevana piirteenä on alttoviulujen mezzofortessa soittama ja kaksi kertaa toistuva melodialinja. Tämän saman kulun A-klarineti soittaa piano-dynamiikassa.

Ensimmäisellä kerralla ykkösviulut soittavat rauhallisen keinahtelevan melodiakulun taustalla hiljaa nopeita 1/8-nuotteja muiden viulujen ja sellojen soittaessa jousilla pitkiä

ääniä. Melodialinjaltaan nousevassa ykkösviulujen kulussa on paljon kaksoisylennyksiä ja kromatiikkaa. Toisella kerralla päämelodian tunnelma on jonkin verran tummempi, sillä mukana on nyt myös pasuuna, tremoloa soittava timpani sekä kontrabassot, jotka soittavat sellojen ohella nyt tasaisia neljäsosanuotteja neljän sävelen muodostamissa asteikkokuluissa. Alttoviulujen ja klarinettien ohella melodiaa soittavat nyt myös kakkosviulut. Partituurin mukaan ne soittavat melodian kokonaisuudessaan g-kielellä. Tämänkaltaiset partituurimerkinnät ovat laulun sanojen ohella hermeneuttisen ikkunan tekstuaalista sisältöä (Kramer 1990, 9-10). Tässä tapauksessa merkintä luo musiikilliseen kerrontaan alleviivattua tummuutta ja kohtalokastakin tunnetta. Pitkät linjat antavat haikean haaveilevan vaikutuksen, mutta ykkösviulujen kahdeksasosat paljastavat, että taustalla on myös jonkinlaista kiihtymystä. Viulujen melodialinja on loppua kohden nouseva, mikä antaa valoisamman tunnun. Vaikutelmaa vahvistaa mukana soittava oboe. Tämän jälkeen alkaa jälleen laulu, joka kertoo jumalista (t. 69).

Kuoro kehottaa nyt kuuntelemaan kumeita ääniä, jotka tulevat Pohjolan lapsuudenpäivistä, Balderin niityiltä. Laulu kehottaa kuuntelemaan taiston torvea, Heimdalin vaskea ja Bragen hopeaharpun sointia. Tähän kohtaan partituuria Moberg on kirjoittanut sekä harpun että käyrätorvet. Harppu myötäilee arpeggio-soinnuin laulun sanomaa ja käyrätorvet myötäilevät laulun sävelkulkua, tuoden näin mukaan juurikin niitä laulajien mainitsemia kumeita ääniä. Myös tenorien ja bassojen eri aikaan aloittama laulu vahvistaa mielikuvaa, sillä bassot toistavat tenorien laulaman tekstin aina hieman jäljessä. Sana ”Baldershage” (t. 78) saa oman haikean muiston kaltaisen sävyn oboen soittaessa tässä kohdin omaa rauhallista laskevaa melodialinjaansa. Varsinainen vasken sointi tulee kuitenkin partituurissa nyt ensimmäistä kertaa esiintyvistä trumpeteista.

Moberg on kirjoittanut harpulle erityisen vahvat soinnut sekä basso- että diskanttiavaimelle kohtaan, jossa kuoro laulaa Bragen harpusta (t. 84–86). Tämän jälkeen harppu soittaa vielä kaksi erillistä sävelkulkua ylöspäin; ensin fortissimossa ja sitten pianossa. Kuoro sekä muu orkesteri on nyt lähes vaiennut, mikä vahvistaa mielikuvaa, että kyseessä on juurikin kertomuksen harppu. Partituuriin on harpun ensimmäisen kulun kohdalle (t. 87) kirjoitettu huilulle soitettavaksi samanaikaisesti sävelet a^{2} ja a^{3} . Klarinetilla soi samanaikaisesti sävelet cis^{1} ja a^{1} . Sen sijaan kaikki

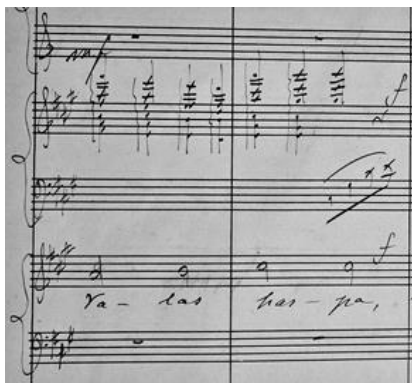
muut a-sävelet on partituurin tällä tahtiosuudella korotettuja, mikä aiheuttaa selvän riitasoinnun kuulokuvaan. Koska tämä on ainut räikeä riitasointu koko teoksessa, arvelen huilujen ja klarinettien ylennysmerkkien unohtuneen pois partituurista.

Uskon, että tekstissä mainittu Balder tarkoittaa islantilaisessa sagassa hyvyyden ja kauneuden jumala Balduria ja Heimdalin oletan tarkoittavan Heimdalluria, jonka tehtävänä oli vartioida ihmisten ja jättien maahan vievää Bifröstiä, sateenkaarisiltaa. *Eddan* mukaan Heimdall joutui taistelemaan suuressa lopputaistelussa Loki-jumalaa vastaan. Loki oli oikukas ja äkkipikainen ja lopulta jumalat kahlitsivat hänet kallioon odottamaan viimeisen taistelun aikoja (Ragnarök), mikä merkitsi myös ihmisten ja jumalten tuhon aikoja. Tästä taistelusta oletan myös Rydbergin runossa olevan kyse. Bragen saattaa tarkoittaa runouden jumala Bragia. (Sumari 2009, 16–19.)

Harpun helähtelyn jälkeen (t. 90) oboe ja alttoviulut soittavat kolmen tahdin pituisen, hieman muunnellun teeman unisonossa, kakkosviulujen soittaessa taustalla hiljaista tremoloa. Tämän jälkeen tenorisolisti aloittaa oman laulunsa. Hän kertoo, että kyseessä on nornan kehtolaulu, kansan korvaan aikanaan laulettu laulu. Laulu, jota pohjoisen lasten sydämet vieläkin kuuntelevat riemullisesti. Norna tarkoittaa kohtalon jumalatarta. Muinaisskandinaavisten myyttien syntyaikoina uskottiin, että ihmisten kohtalo oli ennalta määrätty, ”nornan tahto”. Kohtaloon ei siis voinut itse vaikuttaa. (Sumari 2009, 20.) Ykkös- ja kakkosviulut soittavat taustalla pitkiä ääniä partituurin ohjeistuksen mukaan sordinoin hiljentäen ja käyttäen ainoastaan g-kieltä. Bassot ja sellot soittavat tasaisen rauhallisia neljäsosanuotteja näppäillen, mutta alttoviulu soittaa nyt jo tutuksi käynnyttä kromatiikkaa ja kaksoisylennyksiä sisältävää vellovaa 1/8-nuottikuviota. Puupuhaltimet soittavat taustalla pitkiä ja rauhallisia melodiaa myötäileviä linjoja. Solistin laulama melodia koostuu kahdesta samankaltaisesta, noin 8 tahtia pitkästä teemasta. Teeman toistuessa, mukaan tulee pikkuhiljaa lisää soittimia tunnelman muuttuessa yhä kepeämmäksi, kunnes lopulta koko orkesteri on mukana.

Kun solisti lopettaa laulunsa (t. 108) tunnelma muuttuu selvästi odottavaksi. Jouset soittavat nyt timpanin ohella hiljaista tremoloa, kaikkien puhaltimien soittaessa pianissimossa pitkiä ja rauhallisia sävellinjoja. Odottavan tunnelman keskellä kuuluu kaksi harpun *arpeggio*-helähdystä, ja sitten kuoro laulaa hiljaa ”lysna, lysna”, kuuntele.

Tämän jälkeen ainoastaan tenorit jatkavat yksinäänistä laulua. Miehet kertovat, että vielä yhden sävelen voi kuulla syvältä tunturista. Se on taisteluviisu ja runoilijan laulu. Lähtöisin vanhan Valan harpusta. Vala tarkoittaa pohjoismaisessa mytologiassa ennustajatarta. Sanoja ”Valas harpa” (ks. Kuva 4) Moberg on korostanut kirjoittamalla harpulle neljäsosanuotin pituisia *arpeggio*-sointuja (t. 121–123).

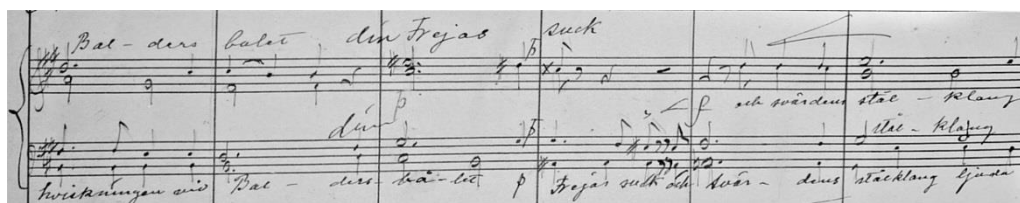


Kuva 4. Valan harpun helähdykset (t. 121–122) teoksessa *Vaknen!* (SA 2015)

Tämän jälkeen kuoro jatkaa neliäänisenä. Laulu tuo esille, että myytit ovat edelleen olossa. Kuiskauksen Balderin roviolla, Frejan huokauksen ja miekkojen kalskeen voi kuulla vieläkin tuulen valituksena saarnien latvassa ja kaikuina äidinkielessä. *Eddan* mukaan Baldurin äiti oli pyytänyt kaikkia mahdollisia eläviä ja elottomia olentoja aina kasveista ja eläimistä kiviin ja alkuaineisiin saakka vannomaan, että kukaan ei koskaan tulisi vahingoittamaan hänen poikaansa. Ainut, jolta äiti ei valaa pyytänyt oli vähäpätöinen misteli-kasvi. Tämä koitui lopulta tämän Odinin pojan, Baldurin surmaksi. Baldurin ruumis poltettiin tavan mukaan roviolla. *Eddan* runo kertoo, että Odin ennen polttoa vielä pujotti sormuksen Baldurin sormeen, kumartui hänen puoleensa ja kuiskasi kuolleen poikansa korvaan jotakin. ”Kukaan ei voinut kuulla, mitä hän sanoi”. (Sumari 2007, 197.) Tästä mystisestä kuiskauksesta on myös Rydbergin runossa kyse.

Freja (Freyja) oli muinaisskandinaavisessa mytologiassa kauneuden, rakkauden, hedelmällisyyden ja seksuaalisuuden jumala (Sumari 2007, 13–15). Frejan huokausta Moberg on korostanut kirjoittamalla sanan ”suck” jälkeen kaikille laulajille kesken kaiken tauon (ks. Kuva 5). Tämän kaltainen huokausele on musiikissa varsin tyypillinen rakenteellinen trooppi. Tauko ja erityisesti pitkä kenraalitauko symboloivat usein myös kuolemaa. Tässä kohdin teosta altoille ja bassoille on partituuriin kirjoitettu lyhyet 1/8-tauot, mutta sopraanot ja altot vaikenivat lopputahdiksi. Laulajien kertomia myyttien

kaikuja säveltäjä on tehostanut jakamalla tenorit ja bassot laulamaan sanat ”Ijuda än” eriaikaisesti.



Kuva 5. Frejan huokaukset tauoissa (t. 134–135). (SA 2015)

Tämän jälkeen harppu johdattaa yhdessä alttovilun kanssa 1/8-kuvioin kohti modulaatiota. Nyt liikutaan jälleen F-duurissa (t. 143). Alkaa viisi tahtia kestävä orkesterin välisoitto, joka loppuu teoksen alkusoitonakin kuultuun teemaan. Nyt tuon lyhyen teeman soittavat käyrätorvien asemesta puupuhaltimet (t. 145–146; ks. kuva 3). Myös kuoro aloittaa laulunsa jo kappaleen alussa tutuksi käyneellä melodiakululla. Miehet kehottavat heräämään ja näkemään, kuinka pohjoisen isät pyrkivät vieläkin suurempaan kunniaan ja maailman loistoon. Vakuuttaakseen tätä pyrkimystä kuoro toistaa lauseen kahteen kertaan, poiketen näin Rydbergin alkuperäisestä tekstistä. Koko orkesteri on mukana soittamassa. Jousilla ja timpanilla on paljon tremoloja. Puhaltimet osoittavat puolestaan hyvin paljon neljäsosanuotteja legatossa. Poikkeuksena on kohta, jossa kuoro ensimmäisellä kerralla laulaa ”srävade till mer än ära” (suom. pyrkivät enempään kuin kunniaan). Tällöin viulut ja puupuhaltimet soittavat kaikki samanaikaisesti lyhyitä 1/8-nuotteja siten, että joka toinen 1/8-isku on tauko. Toisella kerralla puolestaan puhaltimet ovat hiljaa lukuun ottamatta pasuunaa, joka jatkaa kaksiaänisenä omaa melodiakulkuaan neliäänisen kuoron taustalla.

Kun kuoro laulaa toisen kerran ”och till en glans på jorden” (suom. ja maailman loistoon), kaikki puupuhaltimet, jotka ovat nyt ainoita äänessä, soittavat samaa melodiaa yhdessä laulajien kanssa. Tämä on erikoisen irrallinen kohta partituurissa ja siten se samalla myös alleviivaa laulajien sanomaa: tavoitteena on, että me kaikki puhallamme yhteen henkeen. Tämän jälkeen kuoro vielä jatkaa lausetta: ”ja, till mer än Valhalls glädje” (suom. niin, ja vielä enempään kuin Valhallan riemuun). Nyt myös muu orkesteri tulee mukaan. Lauluäännet erkanevat samalla siten, että osa sanoista soi tenoreilla ja altoilla eri aikoina. Harppu heläyttelee arpeggio-sointuja taustalla.

Valhalla oli pääjumala Odinin sali, johon tämä sodan jumala kutsui puolet taisteluissa kaatuneiden urhoollisten sotilaiden sieluista, toisen puolen kutsui Freja. (Sumari 2009, 14–15.) Kuoro kehottaa kuolemaan jumalten rinnalla viimeisessä taistelussa, valon vuoksi. Tämä viimeinen kauhea taistelu, Ragnarök, alkaa myytin mukaan sinä päivänä, jona Loki pääsee irti kahleista. Lokin puolella taistelevat myös demonit ja jättiläiset, jotka hyökkäävät jumalten kimppuun. Ihmiset taistelevat jumalten rinnalla yhdessä Valhallan sankarivainajien kanssa. Suurin osa myös jumalista, Odin mukaan lukien, saavat surmansa taistelussa. Sen sijaan aiemmin kuollut Baldur nousee kuolleista. Yhdessä eloonjääneet aloittavat uuden maailmankaikkeuden. (Sumari 2009, 19.)

Suurin osa kriitikoista oli sitä mieltä, että *Vaknen!* alkoi onnistuneesti, mutta heikkeni loppua kohden. Partituurin mukaan teos todellakin loppuu orkesterin pianissimossa kulkevaan seitsemän tahtia pitkään loppusoihtoon, joka alkaa kuoron viimeisten valoa haikailevien sanojen jälkeen harpun ylöspäin kohoavalla sävelkululla ja tätä seuraavilla arpeggiosoinnuilla. Viulut ja klarinetti soittavat näiden kirkkaiden, päivänsädettä muistuttavien sointujen taustalla pianissimossa vielä lyhyen laskevan melodiakulun ja tämän jälkeen soittimet jäävät soimaan yhtä ääntä kolmeksi viimeiseksi tahdiksi. Yhteisymmärrys ja rauha on saavutettu.

Vaknen! kantaesitettiin Helsingissä 28.2.1906 Ida Mobergin toimiessa itse Filharmonisen orkesterin kapellimestarina. Kuorona toimi Akademiska Sångföreningen. Tämä konsertti oli Mobergille hyvin tärkeä, sillä silloin kantaesitettiin myös hänen sinfoniansa sekä teokset *Overture* ja *Landtig dans*. Flodin (1906) mainitsi ainoana kriitikkona kuulleensa *Vaknen!* teoksessa kaikuja Sibeliuksen *Ateenalaisten laulusta*, jonka teksti on niin ikään Rydbergin käsialaa, joskin se on Eino Leinon suomentama (Rantala & Turtia 1990, 658.). Tämänkaltainen yhteys toisen säveltäjän teokseen viittaisi hermeneuttisten ikkunoiden sitaattisisältöön (Kramer 1990, 9). Ehkä Flodin koki tämän teosten välisen yhteyden paitsi saman runoilijan vuoksi, myös siksi, että kummassakin teoksessa esiintyy aika ajoin samankaltainen pisteellinen neljäsosien rytmikuvio. Juuri tämä ”taa-a-ti-taa-taa”-rytmi antaa kummallekin teokselle samankaltaisen marssin tunnun.

Huomionarvoista on, että kriitikkojen mielipide ei ollut aina yhteneväinen yleisön mielipiteen kanssa. Tutkija Raymond Williamsin (1961, 57) dokumentaarisen

määritelmän mukaan kulttuuri nähdään intellektuaalisen ja kuvitteellisen työn ilmentymänä, jossa ihmisen ajatus tai kokemus tallennetaan jollakin yksityiskohtaisella tavalla. Sanomalehtikritiikissä kirjoittajan ajatus ja kokemus kuvataan, arvotetaan ja kielellistetään. Sarjalan mukaan herrasväki erottui muista lähinnä maun avulla, sillä lopulta maku on aina vastenmielisyyttä muiden makuja kohtaan. Musiikkikriitikot suhtautuivat makukysymyksiin erityisellä vakavuudella, sillä yhteiskunnallisuus merkitsee lopulta yhteiskunnan muotoutumista maun varassa. (Sarjala 1994, 16.) Tiedossa ei kuitenkaan ole, kuinka muu kuulijakunta oli Mobergin sävellykseen sävellyskonsertissa suhtautunut. Vuoden 1900 sävellyskilpailun kunniamaininta kuitenkin antaa ymmärtää, että *Vaknen!* oli tehnyt ainakin kilpailun tuomaristoon vaikutuksen.

3.3 *Tyrannens natt*

Moberg on kertonut omaelämäkerrallisessa tekstissään, kuinka muutto lapsuudenystävä Lotti Kochin kotiin sai vauhtia sekä opetus- että sävellystyöhön:

Yhteinen kotimme perustettiin hänen taloonsa Uudenmaankadun n:o 6:een. Työhaluni sai nyt vauhtia. Siellä oppilaitteni lukumäärä lisääntyi, siellä syntyi aate oopperaani *Asiens ljus* (Aasian valo) varten, jonka V. Rydbergin kirjoittaman tekstin muokkasin yhdessä Agnes Gludin kanssa, sekä myös *Tyrannens natt* (Hirmuvaltiaan yö) mieskuorolle ja orkesterille; viimeksi mainittu sävellys sai M-M:n I palkinnon. (Moberg 1945, 229.)

Tyrannes natt (1909) on sävelletty tenorisoololle, mieskuorolle ja orkesterille. Teos sai Muntra Musikanterin sävellyskilpailun ensimmäisen palkinnon vuonna 1909. Sanat teokseen ovat J. J. (Josef Julius) Wecksellin käsialaa. Wecksell oli yksi lahjakkaimmista romantiikan jälkimainingeissa varttuneista ruotsinkielisistä suomalaisista kirjailijoista. Valitettavasti hänen työnsä jäi keskeneräiseksi henkisen tasapainon murruttua jo 24-vuotiaana. Kirjailija ehti julkaista ainoastaan yhden runokokoelman *Valda umgdomsdikter* (1860), josta muun muassa Sibelius on ottanut monia säkeitä yksinlaulutuohtoonsa. Wecksellin pääteos oli näytelmä *Daniel Hjort* (1862). Vaikka kirjailija kärsi mielenhäiriöistä, hänen tuotantoansa oli muodoltaan hallittua loppuun saakka. Erityisesti runouden loppuvaiheessa hän loi ekspressiivistä ja intensiivistä kieltä, kuten runokokoelmassa *Samlade dikter* (1862). (Rantala & Turtia 1990, 830.)

Tähän kokoelmaan kuuluu myös runo *Tyrannens natt*. Runon sanat ruotsiksi ja suomeksi on liitteenä (ks. Liite 2).

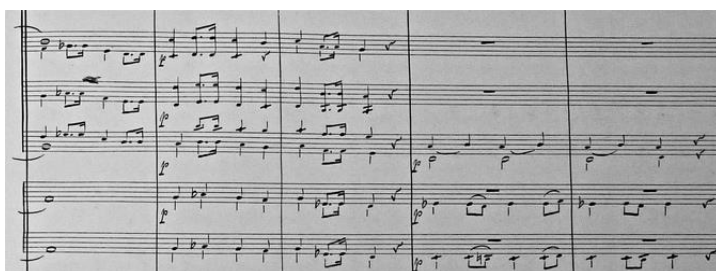
Jo teoksen nimi antaa vahvan kuvan ja viitekehyksen tarinan sisällölle. Näin ollen se on myös yksi tärkeimmistä hermeneuttisen ikkunan tekstuaalisista sisällöistä (Kramer 1900, 9). ”Tyranni” (tai hirmuvaltiatar) alleviivaa, että tekstin keskiössä on henkilö, joka käyttää mielivaltaa ja herättää kauhua. ”Yö” viittaa erityiseen tapahtumaan ja hetkeen. Tekstuaalinen sisältö kertoo siitä, kuinka tyranni joutuu kamppailemaan menneisyyden demoniensa kanssa. Erilaisten takaumien ja näkyjen kautta teksti valottaa tyrannin elettyä elämää ja hänen toimintaansa, mikä lopulta on johtanut suureen menetykseen, suruun ja lopulta epätoivoiseen katumukseen. Menetettyä ei saa takaisin ja tehtyä ei saa tekemättömäksi.

Tyrannens natt esitettiin Helsingissä 2.4.1910 Filharmonisen orkesterin ja Muntra Musikanterin esittämänä. Johtajana toimi Axel Stenius ja soolon lauloi Walter Kranck. 149 tahtia pitkään orkesteripartituuriin on kirjoitettu stemmat seuraavasti: piccolohuilu, 2 huilua, 2 oboeta, 2 B-klarinetiä, 2 fagottia, 4 F-torvea, 2 B-trumpettiä, 3 pasuunaa, timpani, neljänääninen mieskuoro sekä tenorisolisti ja jouset (viulut, alttoviulut, sellot, bassot).

Tyrannens natt kulkee f-mollissa ja on läpisävelletty, eli teos kehittyy kaiken aikaa. Musiikki alkaa klarinettien ja torvien hiljaa soivalla urkupisteellä, johon jo seuraavasta tahdistaan mukaan liittyvät puupuhaltimet sekä jouset viuluja lukuun ottamatta (ks. Kuva 6). Tempo on *maestoso andante* ja sävy on kaikkiaan hiljainen, mutta tummahkon odottava. Fagotit, alttoviulut ja kontrabassot aloittavat pisteellisen ”taa taat-ti taa taat-ti”-rytmin, johon pian myös torvet yhtyvät. Tämän kaltainen pisteellinen rytmiviittaus musiikissa usein surumarssiin. Näin ollen se on myös yksi rakenteellisen troopin tai sitaattisisällön muoto, sillä se kytkee musiikin laajempiin yhteyksiin. Melodia on tässä kohdin kaikkiaan linjaltaan laskeva. Ennen kuoron aloitusta (t.7) koko orkesteri soittaa vielä saman melodiakulun yksinäisenä.



Kuva 6. *Tyrannens natt* alkutahdit ja pisteellinen rytmi alkusoitossa. (KaKi 2015)



Kuva 7. Sama pisteellinen rytmi myöhemmin oboen, klarinettien, fagottien ja käyrätorvien soittamana (t. 5–9). (KaKi 2015)

Kuoro kertoo ruotsiksi, kuinka raskaassa yössä tyranni valvoo purppuravuoteella, suruhuntuun puettuna. Tyrannin ainut poika on eilen kannettu pois linnasta mustilla paareilla. Alttoviulu ja torvet alleviivaavat neljäsosanuotein kohdat ”enda son” ja ”svartklädd bär” (t. 12). Puupuhaltimet vielä toistavat melodiakulkua tahdin verran, muuttuen nyt mezzoforteksi.

Kuoro alkaa laulaa unisonossa (t. 18), kuinka tyranni katsoo tummaan yöhön avoimin silmin, mutta synkein mielin. Kuoro kertoo tyrannin näkevän kaukaisen vaalean pisteen, joka liikkuu lähemmäs. Tällöin orkesterin mukaan liittyy hiljaista tremoloa soittaen myös timpani, joka voimistuu forteksi kohdassa ”kommer närmare” (t. 24). Tätä lähestymistä korostavat myös vaskipuhaltimet pisteellisellä rytmikuviollaan. Orkesteri laantuu hieman kuoron laulaessa, kuinka tyranni hengittää raskaasti ”han andas tungt”. Huomionarvoista on, että kuoro laulaa Wecksellin runosta poiketen ”der ljusnar” kahteen kertaan, kuvailen näin tuon vaalean pisteen lähestymistä. Viulujen ja huilujen korkealta soittamat nopeat sforzando-kuviot korostavat valkeutta, mutta puhaltimien ja erityisesti vaskisoittimien vastaavat kuviot luovat kaiken ylle odottavan ja hieman uhkaavankin tunnelman.

Klarinetti jatkaa nyt pisteellisellä ”taat-ti, taat-ti”-rytmikuviolla, joka muuttuu pian viulujen takapotkuiseen neljäsosanuottirytmiiin. Samalla koko muu orkesteri vaikenee (t. 30) ja kuoro alkaa laulaa pianissimossa jousimaton päälle siitä, kuinka tyranni näkee poikansa lumivalkeassa asussa. Pojalla on selässään jumalilta saadut siivet. Sankarillisen myyttiseksi musiikkikerronnaksi kohdan viimeistelevät pasuunat sekä käyrätorvet. Kuoron kerronta päättyy kakkosviulujen soittamaan lyhyeen melodiakulkuun, jonka jälkeen kuoro (t. 37) jatkaa yksinäisesti ja resitatiivimaisesti kertomustaan. Moberg lisää vähitellen mukaan myös puhaltimia ja jousia. Säveltaso on nouseva ja volyymiltaan kasvava. Tämä tukee tekstin sanomaa, jossa kerrotaan pojasta, joka liittää (sväfvar) hiljaa pöydän luo, missä on kultainen kruunu. Alkuperäisessä Wecksellin runossa puhutaan kuninkaan kruunusta, mutta Moberg on tässä jättänyt sanan kuningas pois. Hän kuitenkin sävelmaalaa sanat ”gyllne kronan” (t. 39), lisäämällä kuoron yksinäiseen lauluun vielä käyrätorvet.

Kuoro kertoo, kuinka poika alkaa poimia kruunusta timantteja, ja kuinka hänen sädekehänsä loistaa niin surullisesti. Orkesterin volyyymi kasvaa sitä mukaa, kun soittimia tulee mukaan lisää. Säveltaso nousee hiljalleen kaiken aikaa, kuvatun näin sädekehän loistetta. Kohdassa ”skiner hans gloria” (t. 43) samaa rytmikuviota soittavat myös klarinetit, pasuunat ja trumpetit. Heti sanan ”gloria” jälkeen mukaan tulevat loputkin vaskisoittimet, soittamalla nyt pitkiä tuutauksia fortessa. Tämä tuo eräänlaista tuomiopäivän tunnelmaa musiikkiin. Timpani alkaa soittaa muun orkesterin taustalla pianissimossa tremoloa (t. 45). Pian orkesteri häipyä pois ja timpanin tremolo sekä viulujen korkeat pitkät äänet jatkavat yksin hiljaisena äänimattona. Tahtilaji muuttuu neljäsosista kuusijakoiseksi (t. 49). Nyt tempomerkintänä on *moderato*, kohtuullisesti. Kuoro ja muu orkesteri on timpanin tremoloa lukuun ottamatta hiljaa. Solisti alkaa kertoa minämuodossa, ettei tule saamaan rauhaa, ennen kun on poiminut kaikki timantit pois kruunusta. Oboe soittaa yksinäisen laulajan kanssa samaa hidasta ja laskevaa melodialinjaa. Timpanin tremolo ja viulujen korkea urkupiste vahvistavat alakuloisuutta, kunnes hartaan tunnelman katkaisee *andantessa* ja 4/4 tahtilajissa koko puhallinsektion yhteinen fanfaari (t. 58). Musiikki muistuttaa, että edessä on vielä viimeinen kauhistuttava tuomio.

Tempo muuttuu jälleen *moderatoksi* ja tahtilaji 6/4:ksi (t. 59). Moberg on kirjoittanut partituuriin tähän kohden *stretto*, ja tempo alkaa lisääntyä sitä mukaa, kun solisti kertoo kuinka hänen isänsä oli hankkinut timantit alamaistensa murhien, punaisen veren kautta, ja kuinka kuolleet nyt vaativat kaikkea takaisin. Tässä kohden partituurissa lukee *ad libitum*, eli solisti saa ottaa tulkintaansa aikaa oman mielensä mukaan. Samalla kuitenkin tahtilaji muuttuu jälleen nelijakoiseksi (t. 63). Jouset soittavat yksiaänistä tremoloa solistin laulaessa ”de döde fordra af mig”, huilulla sekä puupuhaltimilla on ainoastaan pitkiä nuotteja. Tämänkaltaiset poikkeamat rytmisissä viittaavat hermeneuttisen ikkunan rakenteellisiin trooppeihin. Ne näyttäytyvät siellä, missä tulkinnan kohde on erityisen ongelmallinen. Tutkijalta ne edellyttävät teoksen yksityiskohtien sekä niiden suhteiden analyysiä ja suhteuttamista kokonaisuuteen. (Kramer 1990, 10-12.) Tässä kohdin teosta rytmivaihtelu on nopeaa, mutta toisaalta solistille annetaan vapaus tulkita tekstiä vapaammin.

Nyt mukaan tulee myös loppuorkesteri. Tempomerkintänä on alkuperäinen tempo, *a tempo Primo* (t. 65). Tekstin ”för min skull hafva de offrats ju” (suom. vuoksenihan heitä on uhrattu) solisti laulaa fortissimossa, timpanin jylistessä tremoloa taustalla. Tämän jälkeen on lyhyt orkesterin välisoitto (t. 67–69). Tekstin sanomasta huolimatta orkesterin sävy on tässä kohdin hetkellisesti yllättävän valoisa, johtuen sointujen duurivoittoisuudesta sekä nousevasta melodialinjasta. Solisti vaikenee nyt hetkeksi ja kuoro alkaa kertoa, kuinka poika menee verestä pisaroivan purppuramanttelin luokse ja alkaa pyyhkiä sitä huolestuneena. Mutta mitä enemmän hän sitä pyyhkii, sitä enemmän mantteli pisaroi verta. Jouset ja trumpetit soittavat tässä takapotkuisesti neljäosanuottimattoa (t. 71–73), mikä tuo hetkellisesti eräänlaista minimalististakin tuntua kohtaukseen. Kerronnan edetessä viulut ja puhaltimet vaikenevat, kunnes käyrätorvet (t. 76) muistuttavat vielä kuoron viimeisessä lauseessa osaltaan kuoleman läsnäolosta.

Tämän jälkeen koko orkesterilla on fermaatilla pidennetty tauko (t. 77), jonka aikana solisti aloittaa oman kertomuksensa siitä, kuinka ei voi elää, eikä edes kuolla ennen kuin mantteli on jälleen valkoinen kuin lumi. Ainoastaan viulut tukevat solistin laulua taustalla. Alkuperäisestä runosta poiketen solisti vielä toistaa tämän lauseen: ”jag kan ej lefva, jag kan ej dö, förrn denna manteln är hvit som snö”. Samalla viulut vaikenevat

hetkeksi ja kuoro alkaa laulaa solistin mukana (t. 82). Myös huilut ja vaskipuhaltimet tulevat mukaan lopussa. Vastaavasti lause ”med mina tårar jag tvager den, med vingen torkar den om igen” (suom. kyynelilläni sen puhdistan, siivellä kuivaan sen uudelleen) lauletaan kahteen kertaan. Moberg on kirjoittanut tenorisolistille suuria oktaavin hyppyjä. Korkein laulettu nuotti on peräti h^2 , mutta säveltäjä on alapuolelle merkinnyt sulkuihin myös vaihtoehdoksi f^2 . Solistin laulamat oktaavin hypyt ja erityisesti korkeat äänet tuovat kontrastia basson ja sellojen soittamaan matalaan urkupisteeseen. Tämä tuo tunteen epätoivosta ja surusta, kunnes juuri ennen harjoitusmerkkiä 9 mollivoittoisuus kääntyy jälleen duuriksi. Tämän jälkeen tahtilaji vaihtuu kolmijakoiseksi ja tempomerkintä nopeutuu *allegroksi* (t. 95).

Tämä ainoastaan orkesterin soittama jakso alkaa matalalla urkupisteellä. Timpani kumisee taustalla tremoloa ja trumpetti aloittaa fanfaarimaisen soittonsa, jonka päälle huilut, oboe ja klarinetti alkavat soittaa trioleja kromaattisesti nousten. Pian tremoloa soittavat myös jouset, muiden puhaltimien töräytellessä tasatahdein omat tremoloäänensä. Huilut toistavat samaa triolikulkua uudelleen ja uudelleen tremolomaton ja nousevien kromaattisten skaalojen ylle, saaden näin aikaan pyörteenomaisen tunnelman. Nyt partituuriin on kirjoitettu ensimmäisen kerran nuottirivistö myös piccolohuilulle (t. 101). Se soittaa omaa kimeää triolikulkuaan ensin unisonossa huilujen kanssa ja myöhemmin erkaantuen kromaattista asteikkoa kvintolein nousten omaan korkeaan triolivuuristorataansa. Huilut, oboet ja klarinetit soittavat lopulta kaikki nopeita 1/16-nuotteja ja musiikin tunnelma on kaikkiaan pyöräyttävä. Orkesteri jatkaa jonkin aikaa vielä eräänlaisessa hurmiotilassa soittoaan, joskin triolien pyörteet ovat nyt jääneet taka-alalle. Kohtaus päättyy lopulta kaikkien puhaltimien ja josten samanaikaisesti soittamaan jankuttavaan ”ta-ta-ta-tan” fanfaariin (t. 111–112), jonka jälkeen osa jousista ja puhaltimista jäävät soimaan hetkeksi urkupisteenä ja tunnelma rauhoittuu juuri ennen kymmenettä harjoitusmerkkiä, jolloin tempomerkintä muuttuu *meno allegroksi* (t. 116).

Nyt kuoro tulee jälleen mukaan. Se laulaa siitä, kuinka kalpeat haamut nyt ympäröivät tuon väsyneen ja itkevän pojan. Ne katsovat häntä raivoisan himon vallassa. Huilut ja oboe soittavat taustalla tässä kohdin iloisen leikkisää melodiaansa (t. 116–117; ks Kuva 8), mikä tuo irvokasta kontrastia kuoron sanomaan: haamut pilkkaavat ja tanssivat!

Tämä musiikillinen viittaus kalmantanssiin on hermeneuttisen ikkunan sitaattisisältöä (Kramer 1990, 9–10).



Kuva 8. *Tyrannens natt* käsikirjoituksen yksityiskohta. Yllä huilujen ja oboen tanssillinen kohta. Alla saman kohdan kuoro-osuus (t. 116–117). (KA 2015.)

Viulut sahaavat samalla korkealta tremoloa. Nyt tempo rauhoittuu *andanteksi* (t. 119). Kuoro laulaa: ”Han gråter sakta, han blir så matt” (suom. hän itkee hiljaa, hän uupuu niin), jonka jälkeen viulut toistavat tuon saman lauseen melodiakulun, mutta nyt kolmijakoisesti. Samalla timpani liittyy vaivihkaa mukaan omalla tremolollaan. Volyymi kasvaa ja orkesteri vaimenee timpania lukuun ottamatta kokonaan kuoron jatkaessa nyt nopeammassa *allegro* tempossa: ”De gripa honom med hänfullt skratt” (t. 129–130). Haamut vievät siis ivallisesti nauraen pojan pois ja kohtausta päättyy timpanin soittaessa tremoloin viimeiset kohtalonlyöntinsä.

Tämän jälkeen orkesterin korkeimmat piccolot ja huilut alkavat soittaa fortissimossa nopeaa triolirytmää, johon soitin soittimelta yhtyy vähitellen koko puhallinsektio, saaden näin aikaan laskevan, toistuvajaksoisen sävelkulun. Tämän jälkeen myös jouset tulevat mukaan, kunnes tuo syöksyyn laskeva linja lopulta kääntyy pasuunoiden, sellojen ja bassojen aloittamaan vimmattuun nousukiittoa, edeten näin matalimmista soittimista kohti korkeampiäänisiä instrumentteja ja päättyen lopulta huilujen c^4 -ääneen (t. 140), jonka jälkeen tempo rauhoittuu hieman (*a tempo allegro*).

Nyt mukaan tulee myös kuoro (t. 140), joka kertoo, kuinka näystä järkyttynyt kuningas nousee vuoteeltaan ja kiirehtii katsomaan pöydällä olevaa kruunuaan. Päivä on valjennut ja yön haamut ovat poissa. Kruunu on edelleen vahingoittumattomana pöydällä, mantteli edelleen punainen kuin veri. Taustalla pauhaa koko orkesteri täydellä volyymillaan. Koko tämä teoksen loppuosa on eräänlaista nousujohteista fanfaaria, joka alkaa jousten triolikulusta ja jatkuu eri instrumenteissa soitetuissa lyhyissä ja nopeissa asteikkonousuissa. Kun kuoro laulaa ”blodröd” (t. 146–147), tätä verenpunan tärkeyttä on korostettu ensin koko orkesterin yhteisellä takapotkuisella neljäsosanuottitahdilla ja tämän jälkeen jatkuvalla koko orkesterin kattavalla tremololla. ”Mantel är” (t. 148) kuoro laulaa yksiaanisesti, vain timpanin paukuttaessa samat sävelet tremolon kera taustalla. *Tyrannens natt* loppuu tämän jälkeen ehkä jopa yllättävänkin lyhyeen ja äkkinäiseen koko orkesterin yhteiseen ”ta-taa”-iskuun.

Vaikka teos oli saanut MM:n sävellyskilpailun ensipalkinnon vuonna 1909, se ei vakuuttanut *Helsingin sanomien* kriitikko Aarne Wegeliusta eikä *Hufvudstadsbladetin* K. F. Waseniusta (nimim. Bis), jotka kuulivat sävellyksen vuosi myöhemmin, 2.4.1910 pidetyssä MM:n konsertissa. Tuossa konsertissa esitettiin kaikkiaan kolme MM:n sävellyskilpailussa palkittua mieskuorolle ja orkesterille sävellettyä teosta. Konsertissa filharmonisen orkesterin ja MM:n kuoron johtajana toimi Axel Stenius.

Wegelius kirjoitti arvostelussaan Mobergin sävellyksestä:

Se on kai saanut ensi palkinnon rohkean omaperäisen tekotapansa ja huomattavan komean orkesteri-osansa perusteella, jotka tosin herättävät kunnioitusta, mutta eivät sittenkään saa kuulijaa oikein mukaansa. Teoksessa on usein omituisia käänteitä, erittäinkin mitä melodiseen rakenteeseen tulee, joita ei aina voi oivaltaa. (Wegelius 1910.)

Voi hyvin ymmärtää, että teos on ensi kuulemalta vaikuttanut erikoiselta. Musiikki sisältää suuria hyppyjä ja laajoja säveltaseroja vaihdellen bassojen matalimmista äänistä piccolohuilujen kimeimpien sävelten välillä. Vaikka teoksen punaisena lankana kulkee laulun synkkä sanoma, musiikilliset aiheet vaihtelevat hyvinkin paljon. Moberg on myös mielellään sävelmaalannut joitakin tärkeiksi katsomiaan ja kokemiaan sanoja sekä lauseita ja samalla näin myös muutellut teoksen luomia tunnelmia. Vaikka Wegeliuksen ensikokemus teoksesta oli sekava, hän totesi: ”Mahdollista on, että sävellyks useamman kerran kuultuna voittaa” (Wegelius 1910).

Hufvudstadsbladetin kriitikko K. F. Wasenius sen sijaan kiitteli erityisesti sävellyksen omaperäisyyttä ja tekstin mielenkiintoista sekä värikästä tulkintaa, mutta sävellys oli kuitenkin kriitikon mielestä kokonaisuutena matta. Wasenius epäili, että Moberg oli tarkoituksellisesti kirjoittanut kuoron matalalle rekisterille, korostaakseen näin tekstin tummaa sävyä, mutta asiaa olisi hänen mielestään voinut kompensoida värittämällä orkesteriosuutta vieläkin soivempaan suuntaan. Wasenius myös epäili, että teos on todennäköisesti näyttänyt kirjoitettuna paremmalta kuin mitä se lopulta oli esitettynä. (Wasenius 1910.)

Mieskuoron osuus ei partituurissa ole mielestäni kirjoitettu mitenkään poikkeuksellisen alhaiseen rekisteriin. Tenorit ja erityisesti solisti liikkuvat paljonkin kaksiviivaisessa oktaavialassa. Erityisesti tenorisolisti joutuu selviytymään myös hyvin suurista ja pitkistä oktaavin hypyistä. Osa Waseniuksen kritiikin kohteena olevasta matalan soinnittomasta kuoro-osuudesta saattaa johtua myös itse esityksestä, sillä *Helsingin sanomien* kriitikko Wegelius mainitsi samassa konsertissa kuullun Max Bruchin teoksen esityksestä näin:

[...] oli hauska kuulla kuoron uljaita, sointuvia ääniä, jotka yhdessä orkesterin kanssa tekevät loistavan vaikutuksen, varsinkin kun voimaa ja ryhtiä tarvitaan. Sen sijaan ei M. M:n esitykset vastaa korkeimpia vaatimuksia, kun on säästämättömästi laulusta kysymys. Kuoro ei saavuttanut sitä selvää, kirkasta sävelpuhtautta, jota vaaditaan sellaisten arkojen sävellysten, kuin esim. Palmgrenin hienojen kuorolaulujen tulkitsemiseen. [...] Tekstin lausuminen ei myöskään kuulu kuoron paraimpiin ominaisuuksiin”. (Wegelius 1910.)

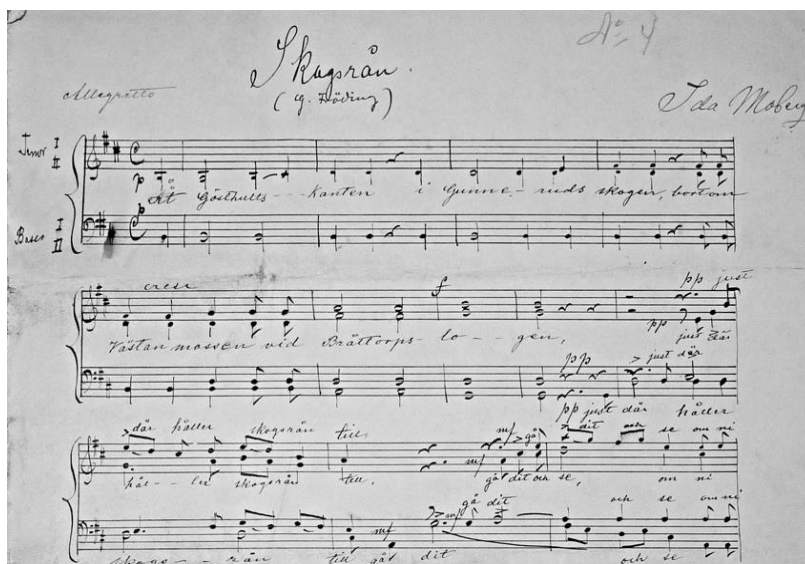
Wasenius (1910) puolestaan kirjoitti, että vaikka tenorisolisti Walter Kranckin ääni *Tyrannes natt* -teoksessa oli merkityksellinen, se olisi voinut olla vieläkin kauniimpi hiukan pienemmällä painokkuudella. Ottamatta kantaa sen enempää teoksen esitykseen, sävellys herätti kaikkiaan arvostelijoissa hämmennystä. Moberg on käyttänyt teoksessaan paljon paitsi sävelmaalailua myös erilaisia rytmivaihteluin toteutettuja kerronnallisia keinoja. Saattaa siis olla, että aika ei ollut vielä kypsä tälle sävellykselle.

3.4 *Skogsrån*

Moberg sävelsi *Skogsrånin* neliääniselle a cappella mieskuorolle joko vuonna 1906 tai 1907. Sanat teokseen on tehnyt Gustaf Fröding (1860–1911). Hän oli ruotsalainen

runoilija ja kuului Ruotsin merkittävimpiin uusromantikkoihin. Fröding kehitti osaltaan lisäksi laulullista, mitallista runoutta. Näin hän on myös taipuisan ja kirkkaan kielen kehittäjä. Johtavia teemoja Frödingin runoudessa ovat luonnonvalinta ja reaalityodellisuuden ankaruus sekä ihmisen uhmakkaan ylpeä osa tässä kaikessa. Frödingin uhmakkuuden takana on hänen henkilökohtainen taistelunsa skitsofreniaa vastaan. Monet hänen runokokoelmistaan ovat syntyneet parantolassa vietettyjen hoitajaksojen aikana. (Rantala & Turtia 1990, 229.)

Skogsrån on läpisävelletty, eli siinä ei ole varsinaisia säkeistöjä, vaikka runo niin antaisi olettaakin. Laulun ensimmäinen lause kulkee luonnollisen h-molliasteikon sävelten mukaan, mutta tämän jälkeen harmonia seikkailee eri sävellajeissa, päättyen lopulta Fis- ja F-duurin välimaastoon. Laulu on 56 tahtia pitkä, mukaan luettuna kohotahti. Teoksen tekstuaalinen sisältö (Kramer 1990, 9) kertoo nimensä mukaisesti metsänneidosta (*Skogsrån*). Metsänneito esiintyi usein varsinkin Länsi-Suomessa kerrotuissa tarinoissa seksuaalisesti viettelevänä ja reitevänä nuorena naisena. Edestä nämä naispuoliset haltijat olivat kauniita ja eroottisia, mutta niiden selkäpuoli oli kuin kilpikaarnainen hongan kylki. Kansantarinoissa erityisesti nuoria miehiä varoiteltiin ryhtymästä eroottiseen suhteeseen metsänhaltijan kanssa, sillä metsänhaltijat mielellään eksyttivät tai surmasivat sitä seuraamaan lähtevät ihmiset. (Pulkkinen 2014, 75.) Koska teoksen tekstuaalinen sisältö liittyy vahvasti kansantarinoihin, se voidaan tulkita myös hermeneuttisen ikkunan sitaattisisältönä (Kramer 1990, 9–10). Teoksen analyysin apuna olen Mobergin käsikirjoituksen lisäksi käyttänyt Muntra Musikanterin cd-levyä (2003). *Skogsrånin* sanat ruotsiksi ja suomeksi ovat liitteenä (ks. liite 3).



Kuva 9. Skogsrånen alku. (SA 2015.)

Käsikirjoituksen partituuriin on merkitty äänialoiksi tenorit I ja II sekä bassot I ja II. Alussa lukee tempomerkintä *Allegretto*, eli melko nopeasti, sirosti ja leikkisästi. Yksiääninen laulu alkaa pianossa ja volyymin tason noustessa myös teoksen kokonaisintensiteetti kasvaa pikku hiljaa, kunnes paikannimen Bråttorsplogen (t. 8) kohdalla kuoro laulaa jo neliäänisesti ja fortessa. Tämän vakuuttavan alun jälkeen on neljäsosatauko, jonka jälkeen jokainen ääniala laulaa matalimmasta bassosta korkeimpaan tenoriin ulottuvat ”just där, just där, just där, jut där” (t. 9–11; ks Kuva 9). Juuri siellä on näin neljään kertaan lausuttuna ikään kuin alleviivattu. Teoksessa on monia tämän kaltaisia toistoja, jotka viittaavat hermeneuttisen ikkunan rakenteellisiin trooppeihin (Kramer 1990, 9–10). Tässä kohdin toistojen kautta kuulijalle vakuutellaan, että ihan totta, siellä se tapahtui! Tämä osuus alkaa pianissimossa ja volyyymi kasvaa sitä mukaa kun ääniä tulee lisää mukaan lauluun. Viimeiseksi mukaan tulleiden ykköstenorien laulu jatkuu nopeasanaisena ”just där håller skogsrån till” (suom. juuri siellä metsänneito asustaa) (t. 11–12), mikä saa aikaan eräänlaisen kiireisen ja hengästyneen vaikutelman, vaikka lause onkin merkitty partituuriin laulettavaksi piano-dynamiikassa.

Tämän jälkeen kakkosbassosta alkaen ja jatkuen korkeimpaan tenoriin saakka, kaikki äänet laulavat peräjälkeen ”gå dit, gå dit, gå dit, gå dit” (t. 12–13). Kertoja vakuuttaa edelleen, että nyt kannattaisi uskoa ja käydä itse katsomassa: ”gå dit och se, om ni vill!” -siis jos vain itse tahdotte. Tässä kohdassa sanojen ”dit” (sinne) kohdalle Moberg on merkinnyt aksentit. Vaikka Mobergin käsikirjoituksessa ei crescendoa ole merkittykään,

äänitteellä kuoron volyyymi kasvaa sitä mukaa kun uusia ääniä liittyy mukaan lauluun. Lopulta ”om ni vill” (t. 13–14) kuoro laulaa neliäänisesti ja vakuuttavasti mezzofortessa. Tämän jälkeen tulee partituuriinkin merkitty pieni ja tehokas neljäsosan mittainen tauko (t. 14).

Seuraava lause (säkeistö) alkaa tenorien laulaessa pianossa, kuin kuiskaten: ”Hon är älskogsaktig” (t. 14–16), hän on rakastelunhaluinen. Bassot toistavat saman lauseen kun tenorit laulavat ”älskogsaktig”, jolloin volyyymi hiukan nousee. Tämän jälkeen on jälleen neljäsosan mittainen tauko (t. 16). Tauot voidaan tulkita myös rakenteellisiksi troopeiksi. Tässä teoksessa on useita pysäyttäviä taukoja, mutta tämä on erityisen merkityksellinen, sillä se on juuri säikähtäneen ihmisen nielaisun pituinen. Tauon jälkeen tenorit vielä täydentävät lauseen: ”och manfolksgalen” (suom. ja hulluna miehiin).

Kun kuoro alkaa laulaa Nicklasdalenista kotoisin olevasta Vikbomin pojasta, tempo muuttuu selvästi liikkuvammaksi. Lauseessa ” för Vickbomspojken från Niklasdalen” (t. 18–20) sanat on sävelletty siten, että laulun jokaiselle tavulle vaihtuu aina uusi sävel. Ja jälleen Moberg on käyttänyt tehokeinona toistoa: ”han såg” ja ”på väg” on molemmat kirjoitettu alkaen alimmasta bassosta ja jatkuen ylimpään tenoriin (t. 21–22). Ylempi tenori kuljettaa kaiken aikaa tekstiä eteenpäin: han såg henne själv en kväll på väg(en) till Anna i Fjäll”. Matkalla Tunturin Annan luo, hän näki kaiken ihan omin silmin! Sanan tunturi ”Fjäll” laulavat tenorit ja ”Annan” laulavat bassot yhtä aikaa siten, että soinnuksi muodostuu yllättäen C#7 (t. 25), ja näin koko laulun sävellaji muuttuu samalla D-duurista iloiseen ja riehakkaaseen Fis-duuriin.

Tenorit kertovat ensin ”hon var grannlåtsklädd som en påskdagspräst, hade ornmunkrans och kattbuldsväst” ja heti perään bassot toistavat saman melodian kvarttia alemmaa (t. 25–27 ja t. 28–30), jolloin tenorit alleviivaavat sanat ”knäna” (polvet; t. 29 ja t. 30) ja ”granriskjö” (kuusenhavuhame; t. 32–33) laulamalla ne pitkinä puolinuotteina. Tässä kohdin musiikissa on myös paljon melodiassa muunnesäveliä ja sävellaji liikkuu Fis-duurin ja F-duurin välillä. Miehet kuvailevat siis naista, joka on ”pynttäätynyt” helyihin, saniaisseppeleeseen ja kissankultaliiviin, kuin pappi pääsiäispäivänä. Tähän asti melko tasaisena pysynyt rytmi (taa taa taa titi) muuttuu tässä kohdin vähitellen ailahtelevammaksi, ja laulu luo nyt kepeän keinuvaa, tanssillista

tunnelmaa. Tämä muun rytmien keskellä viivähtävä valssin kaltainen rytmien kuvio on samalla myös sitaattista sisältöä (Kramer 1990, 9–10). Metsänneito saa näin tarinan pojan pään pyörälle. Anna unohtuu. Säe loppuu hiljaisen unelmoivaan kuvailuun naisen tuoksusta, joka on kuin valkolehdokilla: ”och doft som av nattviol”. Partituurissa tässä kodassa on merkintä pianissimo, eli hyvin hiljaa (t. 34).

Kuin varmistaakseen, ettei lumous säry, alkaa musiikissa toinen vastaavanlainen, neitoa kuvaileva aalto. ”Hon var ungtallsmidig och enstamvig, och hon skepade, snodde och vrägte sig” lauletaan ensin nopeatempoisena tenorissa ja sitten toistona bassossa (t. 34–36 ja t. 36–38). Neito on siis notkea kuin nuori mänty ja taipuisa kuin katajan runko. Tämä mielistelevästi hääriävä ja pyörivä neito käyttäytyi kuin viikatteeseen pujotettu käärme. Kalle ihan pelästy! Tenorit laulavat ensin yksiaanisesti ”så Kalle” pitkänä, jonka jälkeen kakkostenorit ja bassot toistavat ”så Kalle i Dalen blev rädd” (t. 39–40). Laulu jatkuu ilman taukoja nopeina 1/16-nuotteina: ”Och hon råbocksprang, gjorde lokattbuckter.” Nyt laulajat siis kuvailevat, kuinka neito juoksi kuin kauris, teki ilvesloikkia, noitatemppeja ja kaikenlaista pirunpeliä. Laulu kulkee yksiaanisena, kuin alleviivaten tätä kaikkea kauheaa, ylikuonnollista toimintaa.

Laulun volyyymi kasvaa vähitellen (*poco a poco crescendo*) ja tempo kiihtyy (*accelerando*) kuoron kertoessa, kuinka metsänneito seiso i männynrungon takana kurkkimassa ja tirkistelemässä. Forte fortissimon (*fff*) jälkeen tulee fermaatilla pidennetty pysäyttävä tauko (t. 44). Tauon jälkeen kuoro kertoo rauhallisemmassa moderato -tempossa, kuinka poika säikähti kuollakseen ja tuli käytännössä ihan hulluksi. Sanojen ”vetterskrämd” ja ”veckvill” jälkeen on tehokkaat tauot (t. 47 ja t. 48) ja laulu muuttuu pikkuhiljaa hiljaisemmaksi ja tempoltaan hitaammaksi, luoden näin surullista tunnelmaa, lopulta sanan ”månadskalen” jälkeen pysähtyen kokonaan (t. 51). Tämän hiljaisuuden jälkeen kuoro kertoo kuinka poika kävelee vieläkin kuin joku kylään kuulumaton outo. Sanat ”och går” (ja kävelee) kuoro toistaa neljä kertaa bassosta alkaen ääniala kerrallaan (t. 51–53). Tempo palaa viimeisessä lauseessa alkuperäiseksi ja kuoro toistaa edelliseen tapaan neljä kertaa sanat ”så nog” (t. 54–55). Tämän ”että kyllä sen näkee” -lausahduksen jälkeen kuorolla on hengähdyksen mittainen tauko, jonka jälkeen kuoro laulaa vielä fortissimossa (*ff*) ”Det är sant!” Näin koko teos päättyy vakuutteluun siitä, että kaikki tämä edellä kerrottu on täysin totta.

Skogsrån palkittiin Muntra Musikanterin sävellyskilpailussa vuonna 1907. Lehdistön kirjoittelun perusteella säveltäjän sukupuoli selvisi kilpailun tuomaristolle ja yleisölle vasta palkintojenjakotilaisuudessa, mutta varsinaisesta esityksestä tai teoksesta muuten ei lehdissä ollut mainintoja. Esimerkiksi *Östra Finland* (1907) uutisoi tapauksesta otsikolla ”Kvinnlig kompositör”, ja tekstissä korostettiin erityisesti seikkaa, että tämä oli ensimmäinen kerta, kun nainen sai palkinnon sävellyskilpailusta. Ainoastaan harva lehti mainitsi sävellyskilpailun voittajan nimen tuomatta tekstissä esille erikseen, että kyseessä oli nainen. Yksi näistä oli *Åbo Underrättelser* (1907).

4 MOBERGIN MAAILMANKATSOMUS

Moberg oli vahvasti ideologinen säveltäjä. Hän oli hyvin kiinnostunut hengentieteistä ja toimi aktiivisena jäsenenä antroposofisessa seurassa. Tämä maailmankatsomus näkyi myös säveltäjän pedagogisessa toiminnassa. Tässä luvussa kerron ensin Mobergista pedagogina ja pedagogisen musiikin säveltäjänä. Tämän jälkeen valotan tarkemmin antroposofian merkitystä säveltäjän työssä ja elämässä.

4.1 Moberg pedagogina ja pedagogisen musiikin säveltäjänä

Moberg oli ollut kiinnostunut opettamisesta jo lapsuudesta lähtien.

Omaelämäkerrassaan säveltäjä muisteli, kuinka lapsuudenkodin vintillä säilytetyt isän rakentamat urkupillit olivat kiinnostaneet häntä lapsena:

Näistä pilleistä kahdeksanvuotias valitsi itselleen asteikon viisi ensimmäistä säveltä: ”Ukko Nooa” aiottiin esittää. Keräsin viisi leikkiveriani, asetin heidät riviin ja annoin jokaiselle pillinsä. Ensin oli jokaisen opeteltava puhaltamaan pilliään, niin että sävelet syntyisivät. Puhallusharjoitus alkoi kaikkien puhaltamalla samalla kertaa. Mutta voi! Isäni tuli kauhuissaan juosten luoksemme, otti meiltä pillit ja antoi minulle ankaran, hyvin ansaitun läksytyksen. (Moberg 1945, 228.)

Aikuisiällä Moberg toimi sävellystyönsä ohessa ainakin teorian ja säveltapailun (gehörbildning), kontrapunktiin, soinnutuksen ja improvisoinnin opettajana. Piano-oppilaitaan varten hän on myös säveltänyt viisi harjoituskappaletta: *Anapest*, *Gång*, *Jambus*, *Lilla åttan* ja *Stora åttan*. Lisäksi Moberg johti kuoroja, kuten teosofisen seuran sekakuoroa (Mela 1956, 96). Moberg painotti, että erityisesti laulun tulisi olla ”voiman lähde keholle ja sielulle”. Valitettavasti oppilaitoksissa vallitseva laulunopetus ei kuitenkaan tukenut tätä päämäärää, joten uudet opetusmenetelmät olivat tarpeen. (Moberg 1913, 51.) Toiveeseen vastattiin vuoden 1914 syksyllä, jolloin Helsingin musiikkiopistossa (nykyinen Sibelius-Akatemia) alkoi uudenlainen opetuskokeilu, joka perustui niin sanottuun Dalcroze-metodiin. (Karvonen 1957, 165.)

Dalcroze-metodi perustuu sveitsiläisen säveltäjä-musiikkipedagogi Émile-Henri Jaques-Dalcrozen (1865–1950) ajatuksiin musiikin ja liikunnanopetuksen yhdistämisestä. Hänen mielestään konservatorion opetus kehitti ainoastaan mieltä ja älyä, unohtaen

samalla musiikin kokonaisvaltaisen kokemisen. Jaques-Dalcroze päätti kokeilla rytmisen liikkeen yhdistämistä säveltapailuharjoituksiin ja laittoi oppilaitaan liikkumaan myös improvisoidun musiikin tahtiin. Nämä harjoitukset auttoivat oppilaita muun muassa laulamaan musikaalisemmin. Dalcroze-metodi ei ole varsinainen menetelmä, vaan kyseessä on ennemminkin filosofia tai prosessi. Filosofian keskiössä on kokonaisvaltaisen musikaalisuuden ja muusikkouden kehittäminen laajassa merkityksessä. Käytännössä oppitunnit yhdistelevät säveltapailua, kehon rytmistä liikettä ja improvisaatiota. Dalcrozen mukaan lasten tulisi saada kokea musiikkia koko kehollaan. Tästä syystä heidän tulisi oppia liikkumaan musiikin tahdissa, laulamaan ja kuuntelemaan musiikkia ennen varsinaisten soitto-opintojen aloittamista. Näin lapset saataisiin paitsi rakastamaan musiikkia myös ilmaisemaan musiikillisia tunteita. Omien onnistuneiden opetuskokeilujensa tuloksena pedagogi julkaisi vuonna 1906 kirjan *Méthode Jaques-Dalcroze*. Samana vuonna järjestettiin myös ensimmäinen opettajien koulutustilaisuus aiheesta. (Juntunen 2010, 18–19.)

Seuraavana vuonna kesäkurssille osallistui myös suomalainen tanssija Maggie Gripenberg (1881–1976). Hän oli paitsi tanssitaiteilija ja koreografi myös pianisti, loistava improvisoija, vapaan tanssin ja rytmiiikan uraurtaja sekä lisäksi taidemaalari. Gripenberg opiskeli Jaques-Dalcrozen oppilaana vuodet 1910–1911, jonka jälkeen hän suoritti loppututkinnon ”erinomaisin arvosanoin”. Vuodet 1914–1952 Gripenberg toimi Helsingin musiikkiopistossa (josta vuonna 1922 tuli Helsingin konservatorio ja vuonna 1939 Sibelius-Akatemia) liikuntataiteen, plastisen tanssin ja Dalcroze-rytmiiikan opettajana. (Juntunen 2010, 18–19, 37.) Helsingin konservatorion Dalcroze-luokka toimi nimellä ”plastillinen tanssi ja sävelentapaaminen Dalcroze-metodin mukaan”. Tämän luokan säveltapailuopetuksesta vastasi Ida Moberg. (Karvonen 1957, 165.)

Myös Moberg oli opiskellut tätä uutta musiikkikasvatusmetodia Saksassa, mutta tarkkaa opiskeluvuotta ei ole tiedossa sillä lähteet ovat keskenään ristiriitaisia. Nämä opinnot ovat kuitenkin ajoittuneet vuosien 1910–1914 välille. Saaren tutkimusten mukaan Moberg sai vuonna 1911 perinnön, jonka turvin hän kykeni tekemään opintomatkojaan ulkomaille. Säveltäjä oli myös ostanut perintörahoillaan Dresdenistä talon, mutta ensimmäinen maailmansota oli sotkenut suunnitelmat pidempiaikaisesta oleskelusta

maassa. Talo jäi sodan jalkoihin, eikä Moberg saanut menetetyistä omaisuudestaan minkäänlaista korvausta. (Saari 1997, 74–78.)

Moberg oli hyvin vakuuttunut Dalcrozen filosofiasta. Erityisen suuren vaikutuksen säveltäjään oli tehnyt Dalcrozen kuulokuvan muodostumiseen ja improvisaatioon liittyvä käytännönläheinen opetus. Lapsen muistia oli säveltäjän mielestä turha kuormittaa kaavoilla ja säännöillä. Tärkeää sen sijaan on herättää lapsen kiinnostus ainetta kohtaan. Ja parhaiten tämä tapahtuu ”jalostamalla lapsen ajatuksia ja fantasioita”. (Moberg 1913, 51.)

Mobergin (1913, 51) mukaan opettajan tehtävä on löytää keinot, joilla oppilas voidaan herättää ”välinpitämättömyyden tilasta”. Taitava opettaja kykenee ymmärtämään laulun kasvattavan merkityksen. Hän myös pyrkii herättämään lapsen oman sisäisen mielikuvituksen ja sisäisen ymmärryksen sävelkieltä kohtaan. Mobergin mukaan lapsen sisäisessä fantasiamaailmassa, hänen omassa sielussaan uinuu avain [musiikin] arvoituksen ratkaisuun. (Moberg 1913, 51.) Näissä ajatuksissaan Moberg tulee hyvin lähelle Steinerin antroposofista maailmankatsomusta, jonka mukaan musiikki on väline henkiseen maailmaan ja kokonaisvaltainen musikaalinen kokemus lopulta todistus Jumalan olemassaolosta (Steiner 1988 [1923], 19).

Mobergin mielestä kehon ja sielun ”voiman lähteenä” toimiva laulu herättää itsessään oppilaan kiinnostuksen aihetta ja ainetta kohtaan. Laulun opettelu tulisi tapahtua rytmin, melodian ja harmonian kautta siten, että kuulemisen avulla voidaan rakentaa [musiikin] kieli. Tämä [musiikin] kieli kohtaa puolestaan lopulta ihmisen sielun, herättäen siinä tunteita, jotka vastaavat kuultua [musiikkia]. (Moberg 1913, 51.)

Moberg perusteli Dalcroze-pedagogiikan toimivuutta ulkomailla kuulemiensa tulosten lisäksi omakohtaisilla kokemuksilla. Hän kertoi artikkelissaan *Något om skolsången* (1913) 6–13-vuotiaista oppilaistaan, jotka olivat yhden vuoden opiskelun jälkeen oppineet laulamaan kaikki duuriasteikot c:stä c:hen ”jatkuväkviinissa”, saapuen sitten cisiin (des) ja jatkaen samalla tavoin päätyen jälleen c:hen. Näitä asteikkoja oli harjoiteltu ja laulettu eri rytmein. Moberg kertoi tekstissään myös esimerkin 6-vuotiaasta työstä, joka osasi rytmittää toisella kädellään 3/4-rytmiä, toisen naputtaessa samaan aikaan 2/4-rytmiä. (Moberg 1913, 52.)

Moberg oli lisäksi kirjoittanut taululle 8-tahtisen melodian, joka opeteltiin ulkoa siten, että melodiat toistettiin ensin rytmisenä taputuksena ja vasta sen jälkeen laulettiin melodia. Tämän jälkeen tehtävää oli vaikeutettu erilaisin rytmivaihteluihin ja eri sävellajeissa laulaen, ilman transponointia. Opettaja oli itse säestänyt laulua pianolla ja 7-vuotiaat olivat laulaneet tehtävän ”nuottivarmasti ja iloisesti” korvakuulolta. Moberg myönsikin, että opetusmenetelmä vaati opettajalta kykyä improvisointiin. Pelkkä melodioiden harmonisoiminen paperilla ei riittänyt, vaan opettajan oli osattava värittää melodioita ja skaaloja harmonioilla ja vaihtelevilla rytmeillä itse tilanteessa, herättääkseen näin oppilaan mielenkiinnon ja innostuksen. Tätä herätettyä mielenkiintoa opettajan tuli sitten ylläpitää tarjoilemalla aina uusia vaihtelevia sävelkulkuja, harmonioita ja rytmejä. Moberg kannusti lauluopettajia rohkeasti syventämään improvisaatiotaitojaan ja pääsemään näin ”fantasian luvattuun maahan”. (Moberg 1913, 52.)

Mobergin (1913, 52) mukaan laulu on yksi tärkeimmistä aineista nuorille siksi, että se on kieli, joka suoraan koskettaa lapsen sielua, herättäen siellä aitoja tunteita, jotka puolestaan omalla vuorollaan opettavat hyvää ja sulavaa käytöstä. (Moberg 1913, 51.) Myös Steinerin mukaan laulu koskettaa ihmissielua kaikkein syvimmin. Tämä johtuu siitä, että laulu on samalla puhetta henkisestä maailmasta. Steinerin mukaan nykyihminen on kadottanut kuitenkin tietoisuuden laulun alkuperästä. Ennen sen sijaan ymmärrettiin, että ”kun puhut kirsikoista ja viinirypäleistä, niin käytät maallisia sanoja; kun puhut jumalista, niin sinun täytyy laulaa”. (Steiner 1988 [1923], 28.)

Ilmeisesti osa musiikinopettajista suhtautui uuteen opetusfilosofiaan varautuneesti, sillä Moberg kirjoitti: ”Ei auta lainkaan, että konservatiiviset professorit korottavat ääntään yhteenään. Tulokset ovat kuitenkin merkittäviä ja näin ollen metodi viedään pikkuhiljaa niin kouluihin kuin konservatorioihinkin.” (Moberg 1913, 51.) Gripenbergin tunnit olivatkin hyvin suosittuja. Sen sijaan Mobergin säveltapailun tunnit kärsivät oppilaskadosta. Opetuksen alkaessa vuoden 1914 syksyllä Mobergin tunneilla oli 19 oppilasta. Vuoden 1915 keväällä oppilaita oli 11, syyslukukaudella 1915 määrä oli laskenut yhdeksään ja lopulta keväällä 1916 säveltapailun tunneilla oli enää kahdeksan oppilasta. Mobergin opetuspäiväkirjamerkintöjen mukaan hänellä oli opetusta vain kaksi tuntia viikossa. (Saari 1997, 78.) Ilmeisesti juuri vähäisen osallistujamäärän

vuoksi opetuskokeilu jäi hyvin lyhyeksi. Vuosina 1915–1926 Moberg toimi pikkulasten koulun sekä pienten lasten koulun seminaarin musiikinopettajana. Kun koulu vuonna 1926 lakkautettiin, Moberg jatkoi yksityisopettajana. (Saari 1997, 81.)

Dalcroze-pedagogiikkaa on kutsuttu myös nimillä ”rytmisen voimistelu”, ”plastinen rytmiiikka” tai pelkkä ”rytmiiikka”. Englanniksi käytössä on ollut myös nimi ”Dalcroze Eurhythmics”. Dalcroze-pedagogiikka ja Steiner-pedagogiikka saivat alkunsa samoihin aikoihin. Näin ollen myös Dalgrozen ”eurhythmics” (eurytmiiikka) ja Steiner-pedagogiikan eurytmia sekoitetaan usein keskenään. Dalcroze-pedagogiikassa sana *eurythmy* viittaa mielen ja kehon väliseen harmoniaan, joka puolestaan edesauttaa liikkeiden rytmisyyttä. (Juntunen 2010, 19–20.)

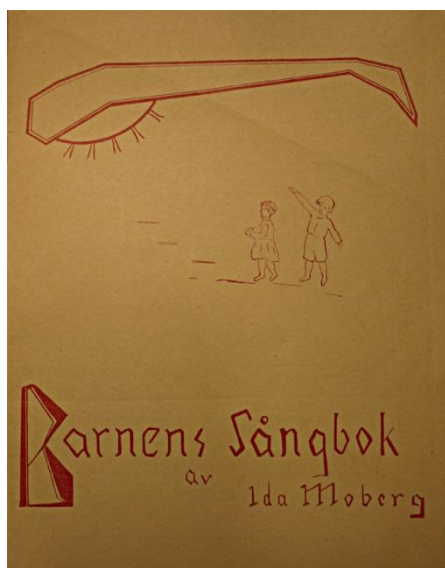
Steiner-pedagogiikan eurytmia on rytmisen liikunnan taidemuoto, jossa koetut sävelet ja äänet ilmaistaan liikkeen muodossa. Steiner jakoi ihmisen musiikkikokemuksen kolmeen: hermoihminen, rytmisen ihminen ja jäsenihminen. Jäsenihminen viittaa siihen, että jäsenissä ”elää liikunnan mahdollisuus”. Tästä syystä liitämme myös tanssin liikkeet musiikin kokemiseen. Säveleurytmiassa jokaiselle intervallille, sävelelle ja äänneelle on oma muotonsa [tai liikkeensä]. Ihmisen syvempi musikaalinen kehitys lähtee kuitenkin henkisestä kokemisesta. Säveleurytmiassa ihminen eräällä tavalla muodostaa [omalla liikehdinnällään] fyysisestä aineksesta soittimen. Nykyinen ihminen on sen sijaan Steinerin mukaan vieraantunut henkisen maailman musiikista ja on joutunut siksi luomaan fyysisiä soittimia täyttääkseen näitä tyhjiä henkisiä tiloja. (Steiner 1988 [1923], 11–12, 40.)

Mobergin lastenlaulukirja *Barnens Sångbok* (Moberg 1931; ks. Kuva 9) on esipuheen mukaan suunnattu noin 9-vuotiaille lapsille. Kirjassa on 29 laulua, joista osaan on kirjoitettu myös soinnut säestystä varten. Dalcroze-filosofian mukaisesti Moberg opettaa kirjassaan lapsille ensin rytmisiä perusasioita, kuten lyhyen (neljäsosanuotti) ja pitkän (puolinuotti) eron. Kahdessa ensimmäisessä harjoituksessa käytössä on ainoastaan F-duuriasteikon viisi ensimmäistä säveltä. Harjoitus alkaa yksinkertaisella asteikkokululla, minkä jälkeen tehtävä tehtävältä mukaan tulee uusia elementtejä, kuten pitkien ja lyhyiden nuottien vaihteluita ja pieniä säveltasohyppyjä. Kolmannen kappaleen kohdalla käytössä on jo 8 säveltä, tosin nyt C-duurissa. Sanat ovat yksinkertaiset, kuten ”nu vi sjunga (klapa, dansa) lång, kort, lång, kort”, tukien ja

opettaen näin samalla lyhyiden ja pitkien nuottien eroja. Myöhemmin myös tahtilajit muuttuvat 2/4:sta esimerkiksi 3+2/4-tahtilajeiksi.

Kirjan esipuheessa Moberg kertoo, että tarkoituksena on herättää lasten rytmisen muisti mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Tämä tapahtuu parhaiten laulaen sellaisia melodioita, joissa on vaihtelevia rytmejä. Moberg ehdottaa, että lapset voivat rytmittää lauluaan kättentaputuksin sekä liikkumalla siten, että he sovittavat askeleensa laulettuihin säveliin, ei siis tahtilajin mukaan. (Moberg 1931.)

Moberg on kirjoittanut osaan kirjan nuotteja opettajaa varten paitsi sointuja, myös joitakin melodian koristeluehdotuksia. Nuottien lisäksi kirjassa on myös sanallisia ohjeita, kuten ehdotus siirtää säestys oktaavia ylemmäs ja vinkki kuunnella kvinttipareja. Laulujen tekstit käsittelevät lasten maailmasta tuttuja asioita kuten koulunkäyntiä, luontoa, leikkimistä ja keinumista. Esipuheessaan Moberg kertoo valinneensa lauluihin sellaisia tekstejä, harmonioita ja sävelaloja, jotka ovat helposti ”lapsen saavutettavissa”. Osa laulujen teksteistä on Mobergin omaa käsialaa, osassa lukee ”lånad text”, mutta ei varsinaista kirjoittajaa. Moberg toivoi, että lapset laulaisivat näitä lauluja myös leikkiensä lomassa, jolloin ”heidän sisäiset fantasiansa” samalla ”jalostuvat”. Kirjan viimeisimmät laulut ovat sanoituksiltaan hengellisiä. Laulut *Kyrkklockan* ja *Koral* ovat sovituksia komiääniselle lapsikuorolle. (Moberg 1931.)



Kuva 9. *Barnens sångbok* -kirjan kansi. Kirjan kannen kuvitus (erityisesti aurinkoa peittävä pilvi) sekä kulmikas fontti tuovat hyvin paljon mieleen Steinerin suosiman muotokielen (vrt. Steinerin Goetheanum-rakennus).

Steinerin (1988 [1923], 20) mukaan lapsi ei kykene ennen yhdeksättä vuotiaan ”liittymään duuri- ja mollitunnelmaan”. Tätä pienemmille Steiner suositteli pentatonisen asteikon käyttöä, kuitenkin ilman oktaavia, eli säveliä: d, e, g, a, h. Ei ole tiedossa mitä Moberg ajatteli pienten lasten kyvyistä hahmottaa tonaliteettia. Huomionarvoista kuitenkin on, että Moberg suositteli kirjaa nimenomaan noin 9-vuotiaille lapsille (Moberg 1931). Kirjan ensimmäiset viisi harjoitusta alkavat niin ikään asteikon viidestä ensimmäisestä sävelestä, mutta tämän jälkeen sävelmäärää lisätään yksi kerrallaan, kunnes käytössä on kaikki asteikon kahdeksan säveltä. Dalcroze ei ota kantaa sävelten määriin eikä harmonioihin. Sen sijaan tavoitteena säveltapailussa on luoda yhteys kirjoitetun ja soivan musiikin välille niin, että oppilas pystyy sekä kirjoittamaan nuottimerkein kuulemansa musiikin että muuttamaan kirjoitetun nuottitekstin soivaan muotoon. Säveltapailun tavoitteena on kehittää sävelkorkeuden ja sävelsuhteiden hahmottamista ja kykyä erottaa, kuulla, kuunnella ja muistaa äänen erilaisia sävyjä. Tämä kaikki kehittää kykyä tuottaa tarkkoja soivia mielikuvia ilman äänen tai soittimen apua. Tavoitteena on siis kehittää lasten sisäistä kuulokykyä. (Juntunen 2010, 21.)

Mobergin pedagogisen nuottimateriaalin ja hänen kirjoittamiensa ajatusten perusteella voidaan päätellä, että Mobergin pedagoginen ajatus on perustunut sekä Dalcrozen liikkeeseen ja kinestesiaan (liikemuistiin) painottuvaan filosofiaan että Steinerin

antroposofisen henkityteen päämääriin. Säveltäjän tarkoituksena on lopulta ollut kasvattaa lapsista musiikkia rakastavia, hyviä ihmisiä.

4.2 Antroposofian merkitys Mobergin sävellystyössä

Moberg on kertonut omaelämäkerrallisessa tekstissään opiskeluaian Dresdenissä vuosina 1901–1905 olleen hyvin merkityksellinen monestakin syystä, mutta erityisesti siksi, että tuolloin hän kiinnostui antroposofiasta:

Oleskelu Dresdenissä oli kaikissa suhteissa meille molemmille merkityksellinen. Kuuntelimme nimittäin tohtori Rudolf Steinerin esitelmää henkityteen tutkimusmenetelmistä. Niiden tutkimusten tulokset näyttävät toteen, että elämä on kehittymistä kaikilla aloilla, aina sen mukaan, mitä ihminen etsii. Steineria pyydettiin pitämään kursseja lääkäreille, pedagogeille, teologeille, taiteilijoille ja maanviljelijöille. Steiner perusti antroposofisen seuran, joka nykyään toimii Sveitsissä, Dornachissa lähellä Baselia. Goetheanum-rakennus tieteitä ja taiteita varten antaa käsityksen uudesta arkkitehtuurista. Musiikin harrastukseni kasvoi. Oli siis mahdollista etsimällä löytää oma henkinen innoituksen lähde, josta kaikki fyysillinen on lähtöisin ja joka sitä ylläpitää. Liityimme jäseniksi Antroposofiseen seuraan. (Moberg 1945, 229.)

Steinerille henkinen maailma oli eräällä tavalla itsestänselvyys. Hänelle henkiset totuudet perustuivat itse itseensä ”geometrisen näkemyksen” tavoin. (Lindenberg 2014, 19.) Steinerin mukaan jokaisella musiikin intervallilla oli korkeampi elämyksensä, joka nykyisessä maailmassa on kadotettu mutta joka tullaan tulevaisuuden maailmassa löytämään uudelleen. Steinerin mukaan oktaavissa ihminen tulee löytämään minuutensa, joka on siis ”oktaavissa kohonnut”. Asia voidaan kunnolla kuitenkin ymmärtää vasta kun oivalletaan, ettei musikaalinen elämys ole suhteessa ainoastaan korvaan, vaan kokemus koskettaa koko ihmistä. Steiner selvensi, että ilma ainoastaan välittää ne sävelet, jotka korvalla havaitsemme ja otamme vastaan värähtelynä. Steinerin mukaan korva on olemassa siksi, että se voi erottaa soivan sävelen ilmasta ja antaa sen ihmisen sisäisyyteen ”puhtaan sävelen kokemuksena”. Korva on siis ”sävelen kokemisen värähtelevä elin”. (Steiner 1988 [1923], 9–10.)

Kaikki soittimet on pianoa lukuun ottamatta noudettu Steinerin mukaan henkisestä maailmasta. Soittimet ovat kuitenkin vain jäljennöksiä siitä, että musikaalinen [musiikki] koetaan koko ihmisen kautta. Esimerkiksi puhaltimet ovat todistus

musikaalisen kokemuksesta pään kautta, jousisoittimet puolestaan todistus, että musikaalinen kokemus koetaan käsissä ja rinnalla. Steinerin mukaan puhaltimilla on läheinen suhde melodiseen ja jousisoittimilla harmoniseen. Lyömäsoittimet sen sijaan ovat sukua rytmisen kanssa ja vaativat sisäistä rytmiä. Tähän rytmiin sisältyy koko ihminen. Näin ollen myös orkesteri on koko ihminen. (Steiner 1988 [1923], 41.)

Vaikka Mobergin oma instrumentti oli piano, hän sävelsi kaikkein eniten laulumusiikkia, mikä Steinerin mukaan on lähimpänä myös vanhaa henkistä maailmaa ja jumalallista alkuperää. Mobergin laulujen sanoitukset käsittelevät erilaisia taru- ja jumalolentoja, mutta myös kristillistä Jumalaa, isänmaata ja luontoa.

Steinerin (1988 [1923], 7.) mukaan musiikki ei ilmene meille fyysisesti maailmassa, joten siitä ei myöskään voi puhua sellaisilla käsitteillä, jotka ovat tuttuja muun elämän kuvailussa. Steinerin mukaan nykyihminen on kadottanut suuremman henkisen kykynsä, mutta aiemman maailman ihmiset olisivat Steinerin mukaan voineet kuvailla musiikin syvemmän olemuksen kokemusta näin:

Ihminen ottaa maailman kokemisensa tietystä määrin kosmoksesta ja yhdistää sen sitten eetteriruumiiseensa. Muinoin hänen tärkein maailmanelämyksensä oli sellainen [...], että se vaikutti häneen välittömästi ja että hän saattoi sanoa: sävelten maailma vetää välittömästi minuuteni ja astraalisen ruumiini ulos fyysisestä ja eeterisestä ruumiistani. Liikutan maallista olemassaoloani jumalallis-henkisen maailman mukana, ja sävelet soivat jonakin sellaisena, jonka siivillä jumalat vaeltavat kautta maailman. Tämän aaltoilun koen kokiessani sävelen. (Steiner 1988 [1923], 54–55.)

Moisala on huomauttanut, että on tuskin sattumaa, että maassamme tunnustusta säveltäjäurallaan saaneet naiset ovat kaikki saaneet tukea kehitykselleen ulkomailta. He ovat myös kaikki omaksuneet jossakin määrin ei-luterilais-suomalaisen maailmankatsomuksen. Leiviskä oli teosofi ja Saariaho on käynyt Steiner-koulun, jonka juuret ovat antroposofiassa. (Moisala 1994, 254.) Mobergille henkinen maailma oli tavalla tai toisella läsnä niin hänen musiikissaan kuin opetustyössäänkin.

Omaelämäkerrallisen kuvailunsa hän lopettaa näin:

Tässä on vaatimaton lisäni suureen kokonaisuuteen. Elämäni pyrkimyksenä on ollut oppia oikein ymmärtämään kristinuskon merkitystä ihmiskunnalle. (Moberg 1945, 230.)

Sulho Rannan (1945, 227) laatima teosluettelo Mobergin sävellyksistä alkaa oopperasta *Asiens ljus*. Vasta tämän jälkeen luettelossa mainitaan sinfonia sekä loput teokset. Vaikka ooppera ei valmistunut kokonaisuudessaan, se on kuitenkin eräällä tavalla ollut Mobergin pääteos. Säveltäjä on ideoinut ja muokannut oopperaa usean vuosikymmenen ajan. Työskentely oopperan parissa vielä viimeisinä elinkuukausina osoittaa, että teoksella on ollut säveltäjälle jonkinlainen suurempi henkinen merkitys. Steinerin (1988 [1923], 60) sanoin: ”Tahtomme saattaa meissä siemenenä olevan hengen kukkimaan ja kantamaan hedelmää, että siten voimme jälleen löytää jumalat.” Musiikin parissa työskentely on ollut Ida Mobergille tapa etsiä ja ymmärtää omaa fyysistä olemassaoloa henkisessä maailmankaikkeudessa. Säveltaide on ollut kokonaisvaltainen tapa olla, elää ja ymmärtää kristinuskon syvempää olemusta ja henkistä totuutta. Omaelämäkerrallisen tekstin lause ”Tässä on vaatimaton lisäni suureen kokonaisuuteen” osoittaa, että Mobergin tavoitteena on ollut välittää näitä ajatuksia ja oivalluksia eteenpäin musiikkinsa välityksellä myös muulle ihmiskunnalle.

5 MOBERG, UNOHDETTU SÄVELTÄJÄ

Tutkimuksen tarkoituksena oli muodostaa säveltäjä Ida Mobergista uutta säveltäjäkuva ja tätä kautta nostaa musiikinhistoriankirjoituksista unohtunut säveltäjä myös suuremman yleisön tietoisuuteen. Säveltäjäkuvan rakennusaineiksi hain erityisesti Mobergin sävellyksistä mutta myös säveltäjää koskevasta lehtikirjoittelusta. Koska Mobergin tuotanto osoittautui varsin laajaksi, valitsin tarkempaa analyysia varten kolme suurehkoa vokaaliteosta, joiden perusteella loin käsityksen säveltäjän esteettisistä näkemyksistä sekä musiikillisesta maailmankatsomuksesta. Teoksia lähestyin erityisesti Kramerin (1990) uushermeneuttisesta näkökulmasta, jossa teokset nähdään oman syntyaikansa ja -paikkansa tuotteina. Kramerin hermeneuttiset ikkunat -käsitteistö toimi teosanalyysien apuvälineenä.

Ida Mobergin lähes kaikkea toimintaa näyttää ohjanneen kiinnostus hengentieteitä kohtaan. Tämän työn puitteissa en perehtynyt syvemmin siihen, kuinka tarkasti Moberg on sävellyksissään noudattanut nimenomaan Steinerin ajatuksia esimerkiksi sävelsuhteissa, harmonioissa, intervallien käytössä tai instrumenttivalinnoissa. Koska emme tiedä minkälaisia Steinerin luentoja Moberg kävi kuuntelemassa, emme voi olla myöskään varmoja, oliko säveltäjä täysin tietoinen Steinerin kaikista musiikillisista ajatuksista. Moberg valitsi monet sävellyksensä mytologiasta, kuten teoksessa *Vaknen!*, joka kertoo muinaisskandinaavisista jumalista tai laulussa *Skogsrån*, joka puolestaan liittyy vahvasti suomalaiseen muinaisuskoon. *Tyrannens natt* herätti jo aikalaisissa hämmennystä värikkään orkestraation ja erikoisten rytmisten ratkaisujen vuoksi. Tasarytmisyyden katkaisee milloin erilaiset pisteelliset kuviot, milloin kesken kaiken alkava tanssillinen kohtaaminen. Myös erilaiset triolikulut ja takapotkut sekä toisinaan solistille annetut vapaudet (*ad libitum*) luovat teoksessa erilaisia nopeasti vaihtuvia rytmisiä tunnelmia. Kaikki nämä musiikilliset tyylikeinot sopivat erittäin hyvin myös hengentieteitä harjoittavan aatteellisen säveltäjän profiiliin.

Soivan lähdemateriaalin puuttuminen (lukuun ottamatta teosta *Skogsrån*) vaikeutti teosanalyysijä merkittävästi. Käsikirjoitusten ja tietokoneen nuotinnusohjelman avulla tehdyn analyysin perusteella liitän toistaiseksi Mobergin osaksi kansallisromanttisten ja 20-luvun modernististen säveltäjien joukkoa. Teoksissa on kuultavissa erityisesti

impressionistisia tyylipiirteitä, mutta aavistus myös ekspressionismia. Tästä kielivät teosten eksoottisten ja mystiikkaa ihannoivien aihepiirien lisäksi sävelvärin tärkeys ja sävelmaalailu, harmoniset kokeilut ja laajennettujen harmonioiden käyttö, kuten teoksessa *Tyrannens natt*. Myös *Skogsrånissa* vallinnut sävellajittomuus viittaa näihin tyyliuuntiin. Sävelmaalailu on erityisen voimakasta teoksessa *Vaknen!*, jossa säveltäjä on harpun helähdyksin korostanut tiettyjä sanoja ja ”myyttisiä kaikuja”. Moberg on teoksissaan pysytellyt kuitenkin kaiken aikaa tonaalisessa musiikissa ja välttänyt esimerkiksi suurempia riitasointuja. Nämä kaikki musiikilliset piirteet sopivat myös Steinerin edustamaan antroposofiseen musiikinäkemykseen. Koska tutkimuksessa oli tarkemmassa analyysissä mukana ainoastaan kolme teosta, säveltäjän tyyllisiä piirteitä ei voida yleistää eikä säveltäjän tyyliä lokeroida. Tutkimuksen ulkopuolella olevien sävellysten analyysin ohella myös teosten tiukempi antroposofinen tulkintakehys on vartenotettava jatkotutkimusaihe.

Sarjala (2002, 120–122) huomauttaa, että biografisessa tutkimuksessa tutkijat lähestyvät tutkittavaa hänen itseilmaisunsa lopputuloksista käsin. Tällöin kohde jakaantuu kahtaalle: ”elämään” ja ”ilmaisuu”, jolloin tutkija käytännössä tarkastelee ensin kohdehenkilön saavutuksia. Kohteena oleva henkilö on sen sijaan kulkenut elämänsä kautta kohti ilmaisua. Tämä on mielenkiintoinen huomio. Mikä kaikki on vaikuttanut Mobergin elämässä hänen valintoihinsa ja tätä kautta hänen myöhempään toimintaansa, voimme vain arvailla. Kaikkea ei myöskään voida ottaa huomioon yhden tutkimuksen puitteissa. Näyttää esimerkiksi siltä, että Moberg on jo lapsena samaistunut ainakin omien kirjoitustensa perusteella enemmän isäänsä ja veljiinsä kuin äitiinsä. Samalla Ida Moberg on saanut tutustua miehisenä pidettyyn musiikin maailmaan, mikä puolestaan on madaltanut kynnystä hakeutua itseen alalle. Tämä on kaikkiaan mielenkiintoinen näkökulma ja vaatisi syvällisempää psykoanalyttista pohdintaa sekä täysin oman tutkimuksensa.

Säveltäjä on poikennut selvästi perinteisestä tuon ajan suomalaisen naisen roolista. Koska Moberg työskenteli koko ikänsä myös opetustehtävissä, Björkstrandin (1997, 62) kysymys Mobergin ammatti-identiteetistä on ollut paikallaan. Mobergin työpanos uuden Dalcroze-opetusmenetelmän parissa osoittaa, että hän oli identiteetiltään vahvasti myös opettaja. Opettaminen on ollut kuitenkin hyvin yleinen työ monien muidenkin

aikakauden säveltäjien keskuudessa, sillä opetustehtävät ovat olleet eräänlainen varma toimeentulo, jolla säveltäjät ovat mahdollistaneet taiteellisen työskentelynsä. Vaikka pyrin lähestymään Mobergia nimenomaan säveltäjänä, en erityisesti naissäveltäjänä, sukupuolen merkitystä säveltäjäidentiteetin muodostumiseen ja uran luomiseen ei voinut ohittaa. Naistaiteilijakollegoita koskevista tutkimuksista (ks. esim. Moisala & Valkeila 1994; Kallio, Savikko & Utrio 2005) kävi ilmi, että naiset ovat kohdanneet paljon ongelmia juurikin naiseutensa vuoksi. Mikäli Moberg olisi päätenyt avioliittoon, hänen säveltäjänuransa tuskin olisi jatkunut ainakaan samassa mittakaavassa.

Vaikka kaikki kolme tässä työssä tarkemmassa analyysissä olleet Mobergin sävellykset saivat aikanaan myös palkintoja, teokset eivät saaneet arvostelijoilta juurikaan kehuja. Huomionarvoista on, että kilpailuteokset on tuohon aikaan usein jätetty raadin arvioitavaksi nimettöminä, jolloin teoksia ei ole ollut mahdollista myöskään heti leimata ”naisen tekeleiksi”. Tämä ei ollut ainoastaan suomalaisten naispuolisten säveltäjien ongelma. Esimerkiksi englantilainen säveltäjä Rebekka Clarke (1886–1979) sävelsi useimmat teoksensa salanimellä Anthony Trent. Tällä nimellä hän myös voitti sävellyskilpailuja. Kun säveltäjän sukupuoli tuli ilmi, palkintoa ei lopulta myönnettykään. Joissakin konserteissa säveltäjä esitti teoksiaan sekä Anthony Trentin että Rebecca Clarken nimillä. Tällöin Trentin sävellyksiä kiiteltiin, mutta Clarken sävellykset jätettiin huomiotta. (Välimäki 2012.)

Mobergin teokset herättivät arvostelijoissa varsin ristiriitaisiakin näkemyksiä. Erityisesti säveltäjän temaattinen käsittely, sävellysten taitavat polyfoniset kudokset sekä instrumenttien monipuolinen käyttö ovat olleet kriitikkojen mieleen. Sen sijaan teoksissa käytetty rytmikka sekä säveltäjän musiikkikerronnalliset ratkaisut ovat aiheuttaneet kriitikoissa milloin pitkästyistä, milloin hämmennystä. Tämän työn puitteissa analysoitujen teosten perusteella Moberg käytti sävellyksissään paljon sävelmaalailua sekä rytmivaihteluin toteutettua kerrontaa. Säveltäjän rytmikkaa koskevia ratkaisuja kriitikot arvostelivat toisinaan liiallisesta tasajakoisuudesta ja yksitoikkoisuudesta, toisinaan liiallisesta vaihtelevuudesta. Mobergin musiikkikerronnalliset ratkaisut puolestaan näyttäisivät olleen monesti hyvin erisuuntaisia mieskollegoiden näkemysten kanssa. Esimerkiksi teoksen *Vaknen!* vaimentuvan ja pitkitetyn lopun idea ei arvostelijoille auennut. Jos arvostelijoiden

joukossa olisi ollut myös naisia, lehtikirjoitukset olisivat saattaneet olla hyvinkin erilaisia.

Lehtikirjoittelun perusteella Mobergiin on suhtauduttu kuitenkin pääasiassa hyvántahtoisen kiinnostuneesti, joskin kirjoitukset ovat olleet vahvasti asenteellisia. Mielenkiintoista on, että vaikka säveltäjän sukupuolta on korostettu ja tätä kautta samalla teoksia ja toimintaa väheksytty, säveltäjän ulkonäöstä ei ole mainittu teksteissä sanallakaan. Monissa kirjoituksissa sen sijaan arvosteltiin kovin sanoin Mobergin kapellimestarityöskentelyä. Tämä on ollut tavallaan epäoikeudenmukaista, sillä Moberg ei orkesterikoulun naispuolisena opiskelijana ollut todennäköisesti saanut juurikaan opetusta orkesterin johtamisesta. Jäykällä ja epävarmalla johtamisella on ollut vaikutuksensa esitystapahtumaan ja sitä kautta myös sävellysten saamaan vastaanottoon.

Tuire Ranta-Meyer (2004, 43) on huomauttanut, että koska Suomen taide-elämässä toimijoita oli vielä 1900-luvun alussa verrattain vähän, erilaiset henkilöstiriidat ja valtapoliittiset seikat saattoivat olla yksilöille arvaamattoman suuria. Musiikkipiirit olivat siis varsin pienet ja hyvät suhteet olivat edellytys sille, että säveltäjä on ylipäättään päässyt esille. Voisikin siis kuvitella, että ruotsinkielisyys olisi ollut Mobergille jonkinlainen kotikenttä. Sen sijaan ruotsinkieliset kriitikot ovat lehtikirjoitusten perusteella näyttäneet suhtautuneen säveltäjään jopa suomenkielisiä kriitikkoja ankarammin.

Mobergin musiikkia ei ole käytännössä esitetty hänen kuolemansa jälkeen lainkaan. Eräs syy tähän on, että nuoteista ei ole olemassa painettuja versioita vaan alkuperäisiä käsin kirjoitettuja partituureja on etsittävä arkistoista. Moni käsikirjoitus on myös julistettu kadonneeksi. Tämän työn suurin ansio lieneekin se, että löysin tutkimuksen aikana monta tällaista kadonnutta käsikirjoitusta. Tällaisia ovat esimerkiksi kuoroteokset *Tyrannens natt* ja *Före striden*, orkesteriteokset *Barcarola*, *Livets sång* (*Elämän laulu*) ja *Miniature*, neliosainen *Soluppgång* -sarja sekä kolmiosaiset *Sävelrunoelmat I–II* (*Tondikt för viulinsolo och orkester* ja *Tondikt för orkester*), joista ensimmäinen saattaa olla joissakin lähteissä (Solveig 1947; von Klosse 1950; Moisala & Valkeila 1994, 211) mainittu viulukonsertto. Saari on jättänyt omasta teosluettelostaan viulukonsertton pois kokonaan, sillä hänen mukaansa on hyvin

epätodennäköistä, että Moberg pianistina olisi kirjoittanut mitään viululle (Saari 1997, 88). Näiden löytämieni käsikirjoitusten lisäksi oivalsin, että kaikkiaan 17 kadonneeksi julistettua laulua löytyvät painettuna Mobergin lastenlaulukirjasta *Barnens sångbok*. Lisäksi löysin käsikirjoituksen, joka on jäänyt kokonaan pois aiemmista teosluetteloista: soolosellolle ja orkesterille sävelletty *Andante*. Toivottavasti tulevaisuudessa myös säveltäjän kadonnut sinfonia löytyy jostakin arkistojen kätköistä tai perikunnan laatikosta.

Citron (1993, 81–82) on huomauttanut, että sellaiset musiikkielämän instituutiot kuten orkesterit ja kustantamot, ovat olleet historiallisesti miesten hallitsemia liikeyrityksiä. Naisten on ollut vaikeaa päästä myös esimerkiksi kapellimestareiksi tai musiikkijournalisteiksi ja saada tätä kautta nimeään sekä teoksiaan esille. Tämänkaltainen kompensatiohistoria onkin tämän tutkimuksen tärkein päämäärä. Tarkoituksena on lisätä tietämystä yhdestä musiikinhistoriankirjoituksista unohtuneesta naispuolisesta säveltäjästä. Eräs tärkeimmistä tavoista luoda mielikuvaa säveltäjästä on luonnollisesti pitää esillä säveltäjän musiikkia. Oma pro gradu -tutkielmani kyllä luo uutta säveltäjäkuvaa Ida Mobergista, mutta seuraava askel on ilman muuta saada hänen tuotantoaan myös osaksi orkestereiden vakio-ohjelmistoa. Tämä vaatii käsikirjoitusten puhtaaksikirjoittamista sekä kustantamista. Muun muassa tämän vuoksi olen suunnitellut perustavani tulevaisuudessa Moberg-seuran. Aika näyttää kuinka käy.

Lähteet

1 Tutkimusaineisto

Käytetyt lyhenteet:

KaKi = Kansalliskirjaston arkisto, Helsinki.

SA= Sibelius-akatemian kirjaston arkisto, Helsinki

SibM = Sibelius-museo, Turku.

FiM = *Finsk Musikrevy*

Hbl = *Hufvudstadsbladet*

HS = *Helsingin sanomat*

NP = *Nya Pressen*

Usr= *Uusi Suometar*

ÅU = *Åbo Underättelser*

ÖF = *Östra Finland*

1.1 Nuotit ja nuottikäsikirjoitukset:

Andante (1913). SA 2015.

Asiens ljus. KaKi 2015.

Barnens sångbok (1931). SibM 2015.

Det skönaste landet (1906). SibM, SA 2015.

Skogsrån (1906 tai 1907). KaKi 2015.

Soluppgång (1907?) SA 2015.

Tyrannens natt (1909) KaKi 2015.

Vaknen! (1900?). SA 2015.

1.2 Äänitteet

KJEEO (Kuoro-Jota-Ei-Enää-Ole) 1998. *Kynttilä: A candle*. Nurmijärvi: Nurmijärven musiikkiopisto. Digitoitu cd-tallenne. KaKi 2015.

Muntra Musikanter 2003. *125 år med MM*. Helsinki: Sällskapet MM. cd-levy.

Westerlund, Susanne (tuott.) 2009. *Julskatter*. Helsinki: Fontana Media. Digitoitu cd-tallenne. KaKi 2015.

1.3 Lehdet, arkistojen lehtileikkeet ja konserttiohjelmat

Flodin, Karl 1906. Ida Mobergs kompositionkonsert. *NP* 1.3.1906.

Furuhjelm, Erik 1906. Ida Mobergs kompositionkonsert. *FiM* 3 (1), 100–101.

Hufvudstadsbladet 1907. M. M.:s kompositionstäflan. *Hbl* 20.3.1907.

Hufvudstadsbladet 1947. Jordfästning. *Hbl* 8.8.1947.

Helsingin sanomat 1914. *HS* 30.3.1914 nro 87.

Katila, Evert 1906. Ida Mobergin sävellyskonsertti. *Usr* 1.3.1906, 5.

Konserttiohjelma 1906. Ida Moberg Sävellyks Konsertti / Kompositions Konsert

28.2.1906. SibM 2015.
Kotilainen, Otto 1906. Ida Mobergin sävellyskonsertti. *HS* 2.3.1906, 5.
La 1908. Kirjallisuutta ja taidetta. *Wiipuri* 13.2.1908 ja 16.2.1908.
Merikanto, Oskar 1906. Ida Mobergin sävellyskonserttiarvostelu. *Säveletär* 4.
Nya Pressen 1947. Jordfästning, *NP* 8.8.1947.
Saarni, K. 1906. Ida Mobergs konsert. *Hbl* 3.3.1906, 5.
Solveig 1945. I går berättade. *Hbl* 15.2.1947
Wasenius, K. F. 1909. Populära konserten. *Hbl* 6.1.1909.
Wasenius, K. F. M.M.:s konsert. *Hbl* 3.4.1910.
Wegelius, Aarne 1910. M. M:n konsertti. *HS* 3.4.1910.
Åbo *Underrättelser* 1907. M. M.:s kompositionstäflan. *ÅU* 21.3.1907.
Östra Finland 1907. Kvinnlig kompositör. *ÖF* 21.3.1907.

2 Kirjallisuus

2.1 Painettu tutkimuskirjallisuus:

Björkstrand, Carita 1999. *Kvinnas ställning i det finländska musiksamhället. Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Turku: Åbo Akademis förlag.

Citron, Marcia 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hautsalo, Liisamaija 2008. *Kaukainen Rakkaus. Saavuttamattomuuden sematiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Acta Musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

Heiniö, Mikko 1992. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4/1992, 1–24.

Juntunen, Marja-Leena 2010. Dalcroze-pedagogiikka. Teoksessa Marja-Leena Juntunen – Soili Perkiö – Inkeri Simola-Isaksson (toim.). *Musiikkiliikunnan käsikirja 1. Musiikkia liikkuen*. Helsinki: WSOY

Kahelin, Monica 1993. Miniatur porträtt av tre konstnärer som verkat inom Antroposofiska Sällskapet i Finland. *Takoja* 21 (4), 59.

Kallio, Rakel – Sari Savikko – Kaari Utrio 2005. *Suomen naisen vuosisadat. Taiteen toinen puoli*. Hämeenlinna: Tammi.

Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsingin musiikkiopisto 1882–1924. Helsingin konservatorio 1924–1939. Sibelius-akatemia 1939–. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Klosse, Greta von 1948. Ida Moberg, ensimmäinen suomalainen naissäveltäjä. *Musiikki* 7/1948, 83–86.

Klosse, Greta von 1950. Säveltäjänaiset kulttuurintekijöinä vuosisadan vaihteessa. *Musiikki* 5–6/1950, 6–61.

Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.

Lindenberg, Christoph. 2014. *Rudolf Steiner omaelämäkerrallisin viittein ja kuvadokumentein*. Vaasa: Osuuskunta Ciris.

Lund, Tore 2007. Rydberg och teosoferna. *Veritas* 23/2007, 37–46.

Mela, Aimo 1956. *Pekka Ervast – kirjailija – teosofian tutkija – kristillinen mystikko*. Hyvinkää: Ruusu-Ristin kirjallisuusseura r.y.

Marvia, Einari & Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Juva: WSOY.

Moberg, Ida 1913. Något om skolsången. *Tidning för musik* 5/1913, 51–53.

Moberg, Ida 1931. *Barnens sångbok*. Helsinki: J. Vikstedt.

Moberg, Ida 1945. Ida Moberg. Teoksessa Sulho Ranta (toim.) *Suomen säveltäjiä*. Porvoo: WSOY, 227–230.

Moisala, Pirkko 1994. Musiikin naistutkimus. Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna. *Musiikki* 3/1994, 241–277.

Moisala, Pirkko ja Riitta Valkeila 1994. *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Jyväskylä: Kirjayhtymä Oy.

Mustakallio, Marja 2003. ”Teen nyt paljon musiikkia”. *Fanny Henselin (1805–1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Turku: Åbo Akademi

Padilla, Alfonso 2003. Poleeminen kannanotto musiikkihistorialliseen tutkimukseen. *Musiikki* 2–3/2003, 121–127.

Pulkkinen, Risto 2014. *Suomalainen kansanusko. Samaaneista saunatonnttuihin*. Helsinki: Gaudeamus.

Ranta, Sulho (toim.) 1945. Ida Moberg. *Suomen säveltäjiä*. Porvoo: WSOY.

Rantala, Risto & Kaarina Turtia (toim.) 1990. *Otavan kirjallisuustieto*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä. *Musiikki* 2/2004, 41–62.

Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nulla dies sine linea: avauksia Erkki Melartiniin vaikuttaneisiin verkostoihin ja vastaanottoon henkilö- ja reseptiohistoriallisena tutkimuksena*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Ranta-Meyer, Tuire 2009. Säveltäjä Erkki Melartin pedagogina. Teoksessa Heidi Westerlund (toim.). *Musiikkikasvatus. The Finnish Journal of Music Education*. 12 (1), 7–27.

Saari, Ulla 1997. *Ida Moberg (1859–1947). Unohdettu säveltäjä*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Salmenhaara, Erkki 1994. Ida Moberg. Teoksessa Mikko Heiniö – Pekka Jalkanen – Seija Lappalainen – Erkki Salmenhaara *Suomalaisia säveltäjiä*. Helsinki: Otava, 338–340

Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Suomen musiikinhistoria 2. Porvoo: WSOY.

Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Vammala: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Tietolipas 188.

Sarjala, Jukka 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turku: Turun yliopisto.

Steiner, Rudolf 1988 [1923]. *Ihmisen sävelymmärrys. Musiikinopetuksen perusteista*. Kolme esitelmää Stuttgartissa ja Dornachissa 1923. Suom. Risto Suurla. Mikkeli: Suomen antroposofinen liitto.

Sumari, Anni (toim. ja suom.) 2009. *Óðinnin ratsu. Skandinaaviset jumaltarut*. Keuruu: Like.

Tarasti, Eila 1998. *Tutkielmia Helvi Leiviskän elämästä ja tuotannosta*. Pro gradu-tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Williams, Raymond 1961. *The Long Revolution*. London: Penguin books.

2.2 Painamattomat lähteet

Ahlgren, Carita 1990. Seminarieuppsats. ”Existerande noter av Ida Moberg” Åbo Akademi. Sibelius-Museon arkisto 2015.

Välimäki, Susanna 2012. Hildegardista Saariahoon: Miksi säveltäjän sukupuolella on vieläkin väliä? Esitelmä Naistenpäivän konsertissa 8.3.2012 Sibelius-museossa Turussa.

Liite 1: *Vaknen!* sanat

Vaknen!

San. Viktor Rydberg

Vaknen, Nordens alla hjärtan,
ur den långa vinterdvala!
Lyssnen åter till de röster,
som om ädla bragder tala!
Vaknen, vaknen upp till livet,
I som drogens hårt med döden,
morgonrodnans fana svajar,
upp och följn hennes öden!

Vaknen upp och leten idogt
i de kämpekummel höga,
i de stora minnesmärken,
anden ställde för vårt öga!
Vaknen upp till syn och sinne
för det stora, för det ljuva,
som kan smälta kvinnohjärtan,
som kan hjältehjärtan kuva!

Hör de djupa ljud från Nordens
barndomsdagars Baldershage,
kämpeluren, Heimdalshornet,
silverharpans klang hos Brage!
Hör, det är den vaggång, nornan
fordom kvad för folkets öra
och ett nordiskt barnahjärta
ännu glädes av att höra.

Lyssna, lyssna, djupt ur fjällen
hörs en ton, ej än förgången,
från den gamla Valas harpa,
kämpevisan, skaldesången!
Vindens kvad i askens krona,
viskningen vid Baldersbålet,
Frejas suck och svärdens stålklang
ljuda än i modersmålet.

Vaknen upp och skåden klarligt,
huru fädren här i nordens
strävade till mer än ära
och till mer än glans på jorden,
ja, till mer än Valhalls glädje
och ett rum i fadershuset
till att dö vid gudars sida
den sista strid för ljuset!

Herätkää!

Suom. Sirkka Jaaksi

Herätkää, kaikki Pohjolan sydämet,
pitkästä talviunesta!
Kuunnelkaa jälleen niitä ääniä
jotka jaloista urotöistä kertovat!
Herätkää, herätkää elämään,
te jotka taistelitte kuoleman kanssa.
Aamuruskon lippu liehuu,
nouskaa ja seuratkaa hänen kohtaloita!

Herätkää ja etsikää uraasti
korkeista sankarihaudoista,
suurista muistomerkeistä,
jotka henki loi silmiemme eteen!
Herättäkää näkö ja aistit
sille suurelle ja ihanalle,
joka voi sulattaa naisten sydämet,
joka voi kesyttää sankarien sydämet!

Kuule kumeat äänet Pohjolan
lapsuudenpäivistä Balderin niityiltä,
taiston torvi, Heimdalin vaski
Bragen hopeaharpun sointi!
Kuule, se on se kehtolaulu,
jonka norna ennen lauloi kansan korvaan
ja jota kuullessaan pohjoisen
lapsen sydän vielä riemuitsee.

Kuuntele, kuuntele, syväältä tuntuista
kuuluu yksi sävel, ei vielä vaiennut.
Vanhan Valan harpusta,
taisteluviiisu, runoilijan laulu!
Tuulen valitus saarnen latvassa,
kuiskaus Balderin roviolla,
Frejan huokaus ja miekkojen teräskalke
kaikuvat vielä äidinkielessä.

Herätkää ja nähkää selvästi,
kuinka isät täällä pohjoisessa
pyrkivät enempään kuin kunniaan
ja enempään kuin maailman loistoon,
niin, ja enempään kuin Valhallan riemuun
ja huoneeseen isien talossa-
kuolemaan jumalien rinnalla
viimeinen taisto vuoksi valon!

Liite 2: *Tyrannens natt* sanat

Tyrannens natt (san. J. J. Wecksell)

Så tung står natten i sorgflör klädd,
tyrannen vakar på purpurbädd,
hans enda son uppå svartklädd bår
från slottet förde man i går.

Med öppet öga, med dystert sinn'
i mörka natten han skådar in,
der ljusnar, rör sig en fjerran punkt,
den kommer närmare – han andas tungt.

Han ser sin son uti snöhvit skrud
på vingars guld, som han fått af Gud.
Han sväfvar sakta till bordet, der
den gyllne konungakronan är.

Han börjar plocka demanterna.
Så sorgligt skiner hans gloria.
”Jag får ej ro i min trånga graf,
förran jag alla har plockat af.”

”Min far dem köpt genom mord och död
för undersåtares blod så röd;
de döde fordra af mig dem nu.
För min skull hafva de offrats ju.”

Till purpurmanteln han sedan går,
den droppar blod som af djupa sår.
Bekymrad torkar han den ibland,
alltmer den blöder för snöhvit hand.

”Jag kan ej lefva, jag kan ej dö,
förrn denna mantel är hvit som snö.
Med mina tårar jag tvager den,
med vingen torkar den om igen.”

Och bleka spöken kring gossen stå,
med vilda blickar till honom trå.
Han gråter sakta, han blir så matt,
de gripa honom med hånfullt skratt.

Blek springer kungen ur bädd så snar,
allt är försvunnet, det ljusnat har —
än bordet oskadd hans krona bår
och lika blodröd hans mantel är.

Tyrannin yö (suom. Sirkka Jaaksi)

Niin raskas on yö suruhuntuun puettuna,
tyranni valvoo purppuravuoteella,
hänen ainut poikansa mustilla paareilla
linnasta eilen vietiin pois.

Avoimin silmin, synkin mielin
hän tummaan yöhön katsoo
siellä vaalenee, liikkuu kaukainen piste
se tulee lähemmäs – hän raskaasti hengittää.

Hän näkee poikansa lumivalkeassa asussa
kultaisin siivin, jumalalta saaduin
hän liittää hiljaa luo pöydän
missä on kultainen kuninkaankruunu.

Hän alkaa poimia timantteja.
Niin suruisasti loistaa hänen sädekehänsä.
”En saa rauhaa ahtaassa haudassani
ennen kuin olen kaikki poiminut pois”

Isäni on ne ostanut murhien ja kuoleman kautta
alamaisten punaisella verellä.
Kuolleet vaativat niitä nyt minulta,
vuoksenihan heitä on uhrattu.

Purppuramanttelin luokse hän sitten käy.
Se pisaroi verta kuin haavoista syvistä.
Huolestuneena hän välillä sitä pyyhkii.
Yhä enemmän se vuotaa lumenvälkeän käden
koskiessa.

En voi elää, en voi kuolla,
ennen kuin mantteli on valkea kuin lumi.
Kyynelilläni sen puhdistan,
siivellä kuivaan sen uudelleen.

Ja kalpeat haamut pojan ympäröivät,
raivoisin katsein häntä himoitsevat.
Hän itkee hiljaa, hän uupuu niin.
He ivallisesti nauraen hänet vangitsevat.

Kalpeana kuningas vuoteesta rientää.
Kaikki on poissa, aamu on valjennut –
vielä vahingoittumattomana pöytä hänen
kruunuaan kantaa
ja yhtä punainen hänen manttelinsa on.

Liite 3: *Skogsrån* sanat

Skogsrån
San. Gustaf Fröding

Åt Gösthultskanten i Gunnerudsskogen,
bortom Västanmossen vid Bråttorpslogen,
just där håller skogsrån till,
gå dit och se, om ni vill!

Hon är älskogsaktig och manfolksgalen,
för Vickbomspojken från Niklasdalen,
han såg henne själv en kväll
på vägen till Anna i Fjäll.

Hon var grannlåtsklädd som en påskdagspräst,
hade ormbunskrans och kattguldsväst
och till knäna en granriskjol
och doft som av nattviol.

Hon var ungtallsmidig och enstamvig,
och hon skepade, snodde och vrängde sig
som en orm på en lie träd,
så Kalle i Dalen blev rädd.

Och hon råbocksprang, gjorde lokattbukter
och trollpackskonster och sattygsfukter
och stod bak en furustam
och glyste och gluttade fram.

Och Vickbomspojken från Niklasdalen
blev vettskrämd, veckvill och månadsgalen
och går ännu som en fant.
Så nog kan en se det är sant.

Metsänhenki
Suom. Sirkka Jaaksi

Gästhultin reunaan päin, Gunnerudin metsässä,
Västmossan takana, Bråttorpan riihen luona,
juuri siellä metsänneito asustaa,
jos tahdotte, menkää katsomaan!

Hän on rakastelunhaluinen ja hulluna miehiin,
sillä Vickbomin poika Niklasdalenista
näki hänet itse eräänä iltana
matkallaan Annen luo tunturiin.

Hän oli pyntätty helyihin kuin pappi
pääsiäispäivänä.
Hänellä oli saniaisseppele ja kissankultaliivi
ja polviin kuusenhavuhame
ja tuoksui kuin valkolehdokilla.

Hän oli notkea kuin nuori mänty ja taipuisa kuin
katajan runko.
Mielisteli ja hääri ja pyöri
kuin viikatteeseen pujotettu käärme;
niin että Dalin Kalle pelästyi.

Ja hän juoksi kuin kaurispukki. Teki ilvesloikkia
ja noitatemppuja ja pirunpeliä,
ja seisoi männynrungon takana,
ja tirkisteli ja kurkki.

Ja Vickbomin poika Niklasdalenista
säikähti kuollakseen., Tuli viikkovilliksi ja
kuuhulluksi
ja kävelee vieläkin kuin outo.
Että kyllä sen näkee, että totta se on.

Liite 4: Ida Mobergin teosluettelo

Lyhenteiden selitykset:

KE = kantaesitys

KK = käsikirjoitus

Käsikirjoitusten säilytyspaikat:

SA = Sibelius-Akatemian kirjaston arkisto, Helsinki

SibM = Sibelius-museo, Turku

KaKi= Kansalliskirjasto, Helsinki

Orkesterien ja kuorojen lyhenteet:

AS = Akademiska Sångföreningen

FO = Filharmoninen orkesteri

MM = Muntra Musikanter

NÄYTTÄMÖTEOKSET

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Asiens ljus</i> (<i>Aasian valo</i>)	1910(?)–1946	Keskeneräinen ooppera, joka kertoo Buddhan elämästä. 5-osainen kuvaelma (1–5 bilder) Libretto: Viktor Rydberg, muokannut Agnes Glud ja Ida Moberg Osa ”Kehtolaulu” esitetty Kissingenissä Saksassa (?)	SA: partituuri, pianopartituuri ja kaksi käsikirjoitettua librettovihkoa
<i>Ballett ur Asiens ljus</i>		Sinfoniaorkesterille	SA
<i>Chitras saga</i>		Osa oopperasta?	SA

ORKESTERITEOKSET

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Sinfonia</i>	1905, Dresden	Osat: 1) Allegro energico, ma non troppo. 2) Andante 3) Scherzo 4) Finale: Adagio, Allegro	KE Helsingissä 28.2.1906 FO, joht. Ida Moberg Andante-osa esitetty Dresdenissä keväällä 1905 Kadoksissa
<i>Alkusoitto näytelmään Regina von Emmeritz</i>		Teksti: Zacharias Topelius	Kadoksissa
<i>Barcarola (Kehtolaulu)</i>			Esitetty Filharmonisen seuran juhlakonsertissa 3.10.1913 Helsingissä. SA: Orkesteripartituuri ja stemmat
<i>Livets sång för orkester (Elämän laulu)</i>	1909(?)	Kaksiosainen orkesteriteos: 1) Livets sång 2) De dödas vandring (1909)	SA: partituurit ja stemmat ”De dödas vandring” myös nimellä ”Die Toden Schreiten”
<i>Hiljaisuus</i>			Kadoksissa
<i>Julsång</i>	1910?		KE 5.2.1910 FO Kadoksissa
<i>Kalevala-fantasia</i>			Kadoksissa
<i>Landtlig dans (Maalaistanssi)</i>	1905		KE Helsingissä 28.2.1906 FO, joht. Ida Moberg Yleisradion arkisto(?); kopio Musik Finland (?)
<i>Legenda</i>			Kadoksissa
<i>Meditaatio</i>			Kadoksissa
<i>Menuetti</i>			Esitetty Viipurissa 13.2.1908 ja 15.2.1908 Kadoksissa
<i>Michaelitunnelma</i>			Kadoksissa
<i>Miniature för orkester</i>	1920		SA: Partituuri
<i>Ouverture (Alkusoitto)</i>	1904, Dresden		KE Dresdenissä 14.2.1904 Kadoksissa
<i>Soluppgång (Tondikt för orkester) (Sarja jousiorkesterille)</i>		Neliosainen sarja: 1) Soluppgång (Auringonnousu) 2) Preludium (Toiminta) 3) Stillhet (Rauha) 4) Afton (Ilta)	Esitetty Viipurissa 13.2.1908 ja 15.2.1908 ”Afton” osaan kirjoitettu myös puhaltimia, mutta partituurissa merkintä: ”För stråk o.stra”. SA: partituuri ja stemmat
<i>Valssi</i>			Esitetty Viipurissa 13.2.1908 ja 15.2.1908 Kadoksissa

SOITINMUSIIKKI JA TEOKSET SOOLOSOITTIMELLE & ORKESTERILLE

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Mazurka</i>	1898, Helsinki	pianoteos	Painettu: kustantaja Axel Lindgren KaKi ja SibM
<i>Preludium</i>	2.1.1911, Dresden	Jousille ja puupuhaltimille	SA: huilu- ja viulustemat
<i>Andante</i>	6.10.1913, Helsinki	Soolosellolle ja orkesterille	Esitetty 29.3.1914 Helsingin Kallion kirkossa. SA: orkesteripartituuri
<i>Tondikt för violinsolo och orkester (Sävelrunoelma I)</i>		Kolmiosainen teos sooloviululle ja orkesterille: 1) Allegretto 2) Andante 3) Allegro energico	SA: orkesteripartituuri, pianopartituuri, soolostemat, orkesteristemat
<i>Tondikt för orkester (Sävelrunoelma II)</i>	1941–1942	Kolmiosainen orkesteriteos (jossa soolo kahdelle viululle?): 1) Moderato 2) Andante 3) Allegro ma non troppo	SA: Partituuri

TEOKSET LAULUSOLISTEILLE JA/TAI KUOROLLE JA ORKESTERILLE

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Kung David och herr Michael Scott</i>	1910, Dresden Moberg muokannut teosta 1937	San. Nino Runeberg Kahdelle solistille, mieskuorolle ja orkesterille	SA: partituuri ja pianopartituuri
<i>Sankt Michael</i>	1922, Helsinki	San. Manfred Kyber sopraano-, alto-, tenori- ja bassosolistille sekä orkesterille	SA: partituuri ja orkesteristemmat, painopartituuri
<i>Tyrannens natt (Tyrannin yö)</i>	1909	San. J. J. Wecksell	KE Helsingissä 2.4.1910 MM ja FO, joht. Axel Stenius, soolo Walter Kranck Kuoro-osuus painettuna MM:n kokoelmassa VIII nro 14 (SibM?) I palkinto MM:n sävellyskilpailussa 1909 KaKi: alkuperäinen orkesteripartituuri ja stemmat, pianopartituuri ja puhtaaksi kirjoitettu orkesteripartituuri
<i>Vaknen!</i>	1900(?)	San. Viktor Rydberg	KE Helsingissä 28.2.1906 AS ja FO, joht. Ida Moberg. AS:n sävellyskilpailun kunniamaininta v. 1900 SA: partituuri
<i>Före striden</i>		San. Bertel Griepenberg Mieskuorolle ja orkesterille	KaKi: partituuri ja pianopartituuri
<i>Lifskamp</i>		San. Jacob Tegengren Mieskuorolle ja orkesterille	SA: partituuri ja pianopartituuri

KUOROLLE JA SÄESTYKSELLE

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Amor mortis</i>		San. Nino Runeberg Sekakuorolle ja jousiorkesterille	SA: Partituuri
<i>Amor proximi</i>	1936, Helsinki	San. tuntematon Sekakuorolle ja jousiorkesterille	SA: partituuri
<i>Ex Deo nascitur</i>		sekakuorolle, uruille ja jousiorkesterille	Kadoksissa
<i>Hosianna!</i> (<i>Hosiannah</i>)		San. Gustaf Fröding Sekakuorolle ja pianolle	SA: keskeneräinen partituuri
<i>I min gungande båt</i>		teksti ”ur tidningen” useita eri versioita: mieskuorolle, mieskuoro a cappella sekä sekakuorolle ja orkesterille	SA: orkesteripartituuri, pianopartituureja sekä kuoropartituurit
<i>Mumificentia</i>		San. Nino Runeberg Sekakuorolle ja jousiorkesterille	SA: partituuri
<i>Vårsål</i> (<i>Kevätaurinko</i>)		San. Anna-Maria Roos Naiskuorolle, harmonille ja 4- kätiselle pianolle	Tarkoitettu esitettäväksi Helsingin ruotsinkielisen seminaarin kevätjuhliissa SA: partituuri

SEKAKUOROLLE A CAPELLA

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Ave Maris Stella</i>			Kadoksissa
<i>Der Sonnerlicht</i>			Kadoksissa
<i>Det är fullbordat</i>			Kadoksissa
<i>Finland är fritt</i>	1918 huhtikuu, Helsinki	San. Tuntematon	SA
<i>Mänska vakna!</i>		San. Tuntematon	SA
<i>Pois vier</i>			Kadoksissa
<i>57 Psalmen</i>	28.4.1903, Dresden	San. Raamattu(?)	SA
<i>Skymning</i>		San. Alceste(?)	SA
<i>Vad skall du älska</i>			Kadoksissa
<i>Vallarelåt</i> (myös <i>Wallarelåt</i>)		San. Gustaf Fröding	SA: kaksi partituuria
<i>Vår svenska stam</i>		San. Hjalmar Procopé	SA

MIES- TAI NAISKUOROLLE A CAPPELLA

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Det skönaste landet</i>	1906	San. Bertel Gripenberg mieskuorolle	KE 5.4.1906, AS Kaksi erilaista versiota: toisessa ensimmäisen tenorin stemma vaikeampi (?) SA (kopio) ja SibM (KK)
<i>Skogsrån</i>	1906 tai 1907	San. Gustaf Fröding mieskuorolle	Painettu 1907 MM:n kokoelmassa Samling MM VIII nro 30 s. 85. Palkittu MM:n sävellyskilpailussa 1907 KaKi
<i>Barnens bön för Finland</i>		San. Rafael Hertzberg kolmiääniselle naiskuurolle	SibM
<i>Glömd (Unhoitettu)</i>		Suom. san. Aune Krohn; Anna Sarlinin toimittamassa kokoelmassa <i>Neliäänisiä lauluja</i> Naiskuorolle	SibM
<i>Vågen</i>		San. Tuntematon	KaKi

Seuraavat laulut ovat joko Ida Mobergin sävellyksiä tai hänen sovituksiaan:

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Gif oss en dryck</i>		San. Tuntematon Kolmiääniselle naiskuurolle	SibM
<i>Satt i sin sal Niords</i>		San. Tuntematon Kolmiääniselle naiskuurolle	SibM
<i>Var stark i Gud</i>		San. Zacharias Topelius Kolmiääniselle naiskuurolle	SibM
<i>Julpsalm av himmelshöjd</i>		Ida Mobergin sovitus jouluvirrestä	SA: sovitukset sopraanolle ja harmonille sekä jousiorkesterille tai kahdelle viululle tai viululle ja alttoviululle

LAULUÄÄNELLE JA SÄESTYKSELLE

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Säilytyspaikka ja muut tiedot
<i>Aftonsång</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Bön</i>	1944	San. tuntematon Lauluäänelle ja pianolle	Nuotissa omistus: ”Med tacksamhet vännen Thyra Albrecht på hennes 70 årsdag av Ida Moberg Siikainen 2.7.1944” Laulun ensimmäinen nuottirivi säveltäjän käsialanäytteenä teoksessa <i>Suomen säveltäjiä</i> (Ranta 1945, 229.) Kadoksissa
<i>Fern in leisen dumpfen Schlägen</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Hymn</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Jag ville vakna vis böljeslag</i>	1905(?)	San. Tuntematon Lauluäänelle ja pianolle	KE Helsingissä 12.10.1905, Anna Behse ja Oskar Merikanto Kadoksissa
<i>Julsång</i>	1931(?)	San. Tuntematon Lauluäänelle ja pianolle	Painettu nuotti, kustantaja J. Vikstedt Helsinki (SibM?) Käsikirjoitus kadoksissa
<i>Kristusbarnet</i>	1921(?)	San. Signe Strömborg Lauluäänelle, pianolle sekä viuluobligatolle	Julkaistu Julstjärna -lehdessä vuonna 1921 Käsikirjoitus kadoksissa
<i>Min moder</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>O, Christ</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>O Nacht</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Saul</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Skäret</i>	1905(?)	San. Arvid Mörne	KE Helsingissä 12.10.1915, Anna Behse ja Oskar Merikanto Julkaistu Karl Flodinin 1907 toimittamassa kokoelmassa <i>Det sjungande Finland nro 4</i> . Kustantaja G. Arvidsson. KK kadoksissa

<i>Solgångsljuset</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Vöglein</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Wasserfall</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa
<i>Weihenacht</i>		Lauluäänelle ja pianolle	Kadoksissa

ERIK MOBERGILLE OMISTETUT VIULUSÄVELLYKSET

Teoksen nimi	Sävellysaika ja -paikka	Teoksen kuvaus	Muut tiedot
<i>Eriks vaggsång</i>		Viululle ja pianolle	”av gamla faster Ida” Kadoksissa
<i>Eriks vals</i>		Viululle ja pianolle	”Av faster Ida” Kadoksissa
<i>Marcia (Erik)</i>	2.5.1939	Viululle ja pianolle	”tillegnad Mobergja Studenten” Kadoksissa
<i>Mobergja dansen</i>		Viululle ja pianolle	”tillegnad till Erik av faster Ida” Kadoksissa
<i>Tillegnad allas vår Erik</i>		Viululle	Kadoksissa

PEDAGOGINEN MATERIAALI:

Viisi pianokappaletta (säilytyspaikka SibM)

- *Anapest*
- *Gång*
- *Jambus*
- *Lilla åttan*
- *Stora åttan*

Barnens sångbok

1931

Kustantaja J. Vikstedt, Helsinki

Säilytyspaikka: SibM, käsikirjoitukset kadoksissa

Sisältää 29 Dalcroze-metodin mukaista harjoitusta noin 9-vuotiaille lapsille.

Varsinaisia sävellyksiä 23:

Teoksen nimi	Sanat	Teoksen kuvaus
<i>Aftonbön</i>	Lainattu teksti, kirjoittaja tuntematon	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Aftnlockan</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Granen</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Gretas docka</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Gungan</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Gångövning</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>I drömmens land</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Koral</i>	Ida Moberg	Kolmiääniselle lapsikuorolle
<i>Kråkan</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Kyrkklockan</i>	Ida Moberg	Kolmiääniselle lapsikuorolle
<i>Lilla fågeln</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Morgonsång</i>	Lainattu teksti, kirjoittaja tuntematon	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Samma ton upprepas</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Skolan</i>	Lainattu teksti, kirjoittaja tuntematon	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Smedjan</i>	Lainattu teksti, kirjoittaja tuntematon	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Solen</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Stå stark</i>	Lainattu teksti, kirjoittaja tuntematon	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Vårsång</i>	Lainattu teksti, kirjoittaja tuntematon	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Ängen</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle
<i>Övning med 5 toner</i>		Lauluäänelle. ”Korta och långa”
<i>Övning med 6 toner och harmoniskt stöd</i>	Ida Moberg	kolmiääniselle laululle
<i>Övning med skalans 7 toner</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle
<i>Övning: flere toner på en vokal</i>	Ida Moberg	Lauluäänelle ja pianolle