



**Pianistin tulkinnan
muodostuminen Robert
Schumannin Sonaatista
op. 11**



MATILDA KÄRKKÄINEN

EST 29
DOCMUS-TOHTORIKOULU

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2016

Pianistin tulkinnan muodostuminen Robert

Schumannin Sonaatista op. 11

Matilda Kärkkäinen

**Pianistin tulkinnan muodostuminen Robert Schumannin
Sonaatista op. 11**

EST 29

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2016

Tutkielman ohjaaja:

MuT Tuire Kuusi

Tutkielman esitarkastajat:

MuM Eero Manninen

MuT Anna Pulkkis

Tarkastustilaisuuden valvoja:

MuT Tuire Kuusi

Tutkielman tarkastaja:

MuT Anna Pulkkis

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

EST 29

© Matilda Kärkkäinen

Kannen suunnittelu: Jan Rosström

Paino: Unigrafia Oy

Helsinki 2016

ISSN: 1237-4229

ISBN: 978-952-329-051-8

ISBN (sähköinen): 978-952-329-052-5

Tiivistelmä

Matilda Kärkkäinen

Pianistin tulkinnan muodostuminen Robert Schumannin Sonaatista op. 11

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu

Tohtorintutkinnon tutkielma (taiteilijakoulutus) 2016

55 sivua ja 33 sivua liitteitä

Tutkielmassani perehdyin Robert Schumannin Sonaatin op. 11 tulkinnanmuodostumiseen. Lähestyin teosta harjoitusprosessini ja tutkielmani kirjoittamisen aikana erilaisista näkökulmista, joista ensimmäinen oli teoksen taustojen kartoitus lähdekirjallisuuteen nojaten. Toisena aspektina esiin nousi teoksen harmonia- ja muotoanalyysi omaan analyysiini ja Charles Rosenin analyysiin perustuen ja kolmantena soittokokemuksen vertailu fortepianon ja modernin flyygelin välillä.

Schumannin Sonaattiin op. 11 liittyy monenlaista symboliikkaa niin säveltäjän yksityiselämästä kuin hänen ammatillisista pyrkimyksistäänkin. Teos on myös harmonia- ja muotoanalyysin kannalta haasteellinen, sillä varsinkin sen muotoa analysoidessa on vaikea löytää yksiselitteisiä ratkaisuja. Tutkielmassani vertailen erilaisten analyysin tuomien vaihtoehtojen vaikutusta soittotapahtumaan. Schumannin Sonaatin op. 11 parissa tekemäni harjoitusprosessin alussa törmäsin soinnillisiin ongelmiin soittaessani sitä modernilla flyygelillä, mikä johti minut tutkimaan teoksen soittamista fortepianolla. Vertailen tutkielmassani sointikuvan ja soittotapahtuman eroavaisuuksia erilaisten soittimien parissa.

Loppupäätelminä tutkimuksessani ovat seuraavat seikat: Harmonia- ja muotoanalyysi toi eriasteisia muutoksia intuitiiviseen tapaan soittaa Schumannin Sonaattia op. 11. Toiseksi sen soittamisessa fortepianolla ja modernilla flyygelillä on merkittäviä eroavaisuuksia varsinkin tempoalunnoissa ja pedaalinkäytössä. Teoksen soittaminen fortepianolla johti erilaisen sointikuvaihanteen tavoitteluun myös soittaessani sitä modernilla flyygelillä.

Hakusanat: Schumann, sonaatti, sonaattimuoto, harmonia-analyysi, muotoanalyysi, fortepiano, flyygeeli.

Abstract

The formation of a pianist's interpretation of Robert Schumann's Piano Sonata op. 11 is the topic of this thesis. I approached the piece from different points of view during my practicing process and while writing this paper. The first point of view was acquainting myself with the historical and biographical facts of the piece as they are in literature regarding Schumann. The second aspect that came to the fore was the analysis of the piece in terms of harmony and musical form. In this I relied on my own analysis and that of Charles Rosen. Playing the piece on a modern grand piano and on a piano of Schumann's time and comparing these two experiences stood out as a third point of view.

Schumann's Sonata op. 11 is connected with many kinds of symbolism, in regard to his personal life as well as in regard to his professional aspirations. The piece offers many challenges also in relation to harmonic and formal analysis. Especially the formal analysis leads to questions that hardly ever have unequivocal answers or solutions. In this thesis I compare the influence of differing analytical findings to the actual playing of the piece. At the beginning of my practicing process with Schumann's Sonata op. 11 on a modern instrument I was perplexed by some problems regarding sonority and sound, and my confusion led me to try the piece on a fortepiano. The comparison of both the sound image and the physical playing is a part of my thesis.

The final conclusions of my work are as follows: After analyzing the harmonies and musical form of Sonata op. 11 my interpretation of it turned out different from my initial and intuitive way of playing it. Secondly, there are notable differences, especially in the choice of tempi and the use of pedals, between the two kinds of instruments. Thirdly, the experiences with a fortepiano changed my perception of the ideal sound image when playing the piece also when I played it on a modern grand piano.

Keywords: Schumann, sonata, sonata form, harmonic analysis, formal analysis, fortepiano, grand piano.

Kiitokset

Matkani jatko-opintojen parissa on ollut monivivahteinen. Aivan ensimmäisenä idean tähän projektiin ryhtymisestä päähäni istutti Erik T. Tawaststjerna, jolle olen kiitollisuudenvelassa niin jatko-opintoihin ryhtymisestä kuin monesta muustakin asiasta. Hänen asiantuntevasta, vaativasta mutta myös lämpimästä opastuksestaan sain nauttia jo perusopintojeni viimeisinä vuosina, ja kun hänet nimettiin tohtorintutkintoni taiteellisen opinnäytteen esitarkastajaksi, hedelmällinen yhteistyömme sai ilokseni jatkoa.

Lämmin kiitos tutkielmani ohjaajalle Tuire Kuuselle. Hänen kykynsä kannustaa ja puskea minua eteenpäin silloinkin, kun omat ajatukseni olisivat olleet jossain aivan muualla, on ollut kullanarvoista. Esitarkastuksen tarkkanäköisyydestä ja asiantuntemuksesta kiitos Eero Manniselle ja Anna Pulkkikselle. Koko projektiani ohjanneelle Margit Rahkoselle kiitos kärsivällisyydestä ja ymmärryksestä elämän erilaisia tilanteita kohtaan. Laulaja Oskari Nokso-Koivistolle kiitos yhteistyöstä toisessa jatkotutkintokonsertissani.

Tohtorintutkintoni taiteellisen osuuden lautakunnalle tahdon lausua kiitokseni syvällisistä, värikkäistä ja taiteelle luonteenmukaisista keskusteluista konserttien jälkeen. Kiitos Tuija Hakkilalle, joka vei minut löytöretkelle fortepianon maailmaan, ja toimi oppaana niin taiteellisissa kuin käytännöllisissäkin asioissa erilaisiin pianoihin liittyen. Kiitos Lauri Suurpäälle perehdytyksestä analyysin saloihin. Kiitos myös ”pianoäidilleni” Marita Viitasalolle, joka kutsui minut kotiinsa soittamaan ennen konsertteja, antoi rakentavaa palautetta, kannusti, sai minut uskomaan itseeni aikuisena ja itsenäisenä taiteilijana ja lähetti konserttien alla joka kerta juuri sellaisen viestin, jonka siinä tilanteessa haluaa saada.

Nöyrät kiitokseni kuuluvat myös rehtori Minna-Maria Pesoselle Itä-Helsingin Musiikkiopistossa. Tämä projekti ei olisi onnistunut opetustöiden ohessa ilman kannustavaa ja sallivaa esimiestä. Kiitokset myös kollegoilleni ja oppilailleni musiikkiopistossa tuesta ja ymmärryksestä aikataulujen paukkuessa. Venymiskykynsä ovat osoittaneet myös työtoverit ja opiskelijat Sibelius-Akatemiassa, kiitos!

Elämässä on tärkeää, että ei tunne olevansa yksin veneessään. Tuhannet kiitokset kannustavasta ja sallivasta ilmapiiristä opiskelutovereilleni DocMus-tohtorikoulussa. Erityiskiitos rakkaalle ystävälleni Sonja Fräkille, jonka kanssa olemme soudelleet samassa veneessä niin jatko-opintojen kuin muunkin elämän suhteen. Kiitokset myös Jukka, Junio ja Robert puolisoineen tarpeeseen tulleista hengähdyshetkistä. Niihin on liittynyt rapuja, blinejä, simpukoita, monenlaisia iloliemiä, laulua ja ennen kaikkea naurua, ja joskus jopa keskustelua pianonsoitosta. Haluan kiittää myös pitkäaikaisinta ystävääni Annaa monista kannustavista keskusteluista sekä elämän ilojen ja murheiden jakamisesta.

Perheelleni olen sanomattoman kiitollinen tuesta, jota olen heiltä saanut monessa eri muodossa. Kiitos äidilleni Päivi Kärkkäiselle hänen sammumattomasta kiinnostuksestaan ja kannustuksestaan musiikin parissa. Veljelleni Mikko Kärkkäiselle kiitos vertaistuesta jatko-opinnoissa ja loputtomasta kärsivällisyydestäsi taiteilijasiskosi tietokoneongelmien ratkomisessa. Rakas Alex, kiitos että olet kulkenut kanssani tämän projektin viimeiset metrit ja auttanut minut maaliviivan yli. Merci, mon cher!

Hakaniemessä 21.9.2016

Matilda Kärkkäinen

Sisältö

1 Johdanto	10
1.1 Schumann sonaattisäveltäjänä	10
1.2 Sonaatti op. 11	11
1.3 Työn aihe, tarkoitus ja menetelmät	12
2 Pieni katsaus sonaatin historiaan	16
3 Robert Schumannin Sonaatin op. 11 taustaa	18
3.1 Schumannin nuoruusvuodet	18
3.2 Sonaatin op. 11 sävellystyö, vaikutteet ja viittaukset	19
3.3 Sonaatin op. 11 symboliikkaa	22
4 Sonaatin op. 11 analyysiä	24
4.1 Introduzione: Un poco adagio – Allegro vivace	25
4.2 Aria	32
4.3 Scherzo e Intermezzo	35
4.4. Finale	38
4.5 Yksityiskohtien analyysistä kohti kokonaiskuvaa	40
4.6 Analyysistä tulkintaan	41
5 Sonaatin op. 11 soittamisesta erilaisilla pianoilla	44
5.1 Pieni katsaus pianon historiaan	44
5.2 Harjoittelusta fortepianolla ja modernilla flyygelillä	45
5.2.1 Pedaalin käyttö	47
5.2.2 Tempomerkinnot	49
6 Johtopäätökset	51
Lähteet	54
Liitteet	
Liite A Tohtorintutkinnon konserttiohjelmat	56
Liite B Sonaatin op. 11 ensipainoksen kansikuva	58
Liite C Sonaatin op. 11 nuotti	59

1 Johdanto

Tutkielmani tarkastelee Robert Schumannin ensimmäistä pianosonaattia op. 11 fis-molli. Perehdyn tutkielmassani teoksen taustoihin, muotoon ja esittämiseen sekä pohdin, mitä eroavaisuuksia soittotapahtumassa on 1800-luvun alkupuolen fortepianon ja nykyaikaisen flyygelin välillä. Pääasiallisesti kuvaan siis muusikon harjoitusprosessin erilaisia aspekteja Schumannin Sonaatin op. 11 parissa. Toisin sanoen tämä työ on eräänlainen "case study" muusikon työstä laajamuotoisen teoksen parissa.

Tohtorintutkintoni taiteellinen opinnäyte koostuu viidestä pianosonaatteja sisältävästä konsertista, joiden ohjelmat löytyvät tämän työn liitteestä A. Konsertit esittelivät pianosonaattia erilaisista näkökulmista, ja jokaisessa oli eräänlaisena pääteoksena yksi romantiikan ajan merkittävä pianosonaatti. Ensimmäinen konsertti oli läpileikkaus pianosonaatin historiaan Carl Philipp Emanuel Bachista Alban Bergiin. Toinen konsertti oli tiiviisti sidottu tämän tutkielman aiheeseen eli Schumannin Sonaattiin op. 11, sillä siinä soitin ko. teoksen ja sitä edeltäneitä tai siihen vaikuttaneita teoksia. Kolmannen konsertin teema oli sonaatin ja sonatiinin eroavaisuudet ja yhtäläisyydet. Neljännessä konsertissa soitin ohjelmallisia sonaatteja, ja viidennessä teemana oli sonaatin ja fantasian yhteensulautuminen.

1.1 Schumann sonaattisäveltäjänä

Robert Schumann suhtautui sonaattiin sävellysmuotona ristiriitaisesti, ehtipä hän nuorena julistaa koko konseptin kuolleeksikin. Olkoonkin, että hänen eniten ihailemansa säveltäjät olivat ns. vanhan saksalaisen tradition edustajia ja siten myös sävellystuotantonsa puolesta leimallisesti sonaattisäveltäjiä, ei hän kuitenkaan halunnut ensi alkuun lähteä säveltäjänä heidän viitoittamalleen tielle. Schumannin varhaiset teokset olivat usein miniatyyreistä koostuvia sarjoja, mutta koettuaan jäävänsä ilman arvostusta säveltäjänä hän päätti kuitenkin kokeilla taitojaan laajamuotoisten teosten parissa. Hän myös koki, että pienimuotoisten kappaleiden säveltäjiä oli riittämiin muutenkin. (Rosen 1980, 295.)

Sonaatti fis-molli op. 11 on ensimmäinen Robert Schumannin kolmesta pianosonaatista. Muut ovat f-molli op. 14 (*Concert sans orchestre*) ja g-molli op. 22. Fis-mollisonaatissa Schumann seuraa suuresti ihailemansa Franz Schubertin jalanjälkiä. Kuten tämän työn luvusta 4 käy ilmi, fis-mollisonaatin ääriosat ovat laajoja muotorakennelmia, joissa perinteinen sonaattimuodon kahden sävellajin vastakkainasettelu on hämärtynyt usean tonaliteetin käytön johdosta, ja muutkin sonaatin ja sonaattimuodon parametrit käyttäytyvät epäkonventionaalisesti.

Schumannin sonaattimuotoisia sävellyksiä ei ole aina arvostettu kovinkaan paljon¹, mutta hän lähestyiikin tätä teostyyppiä eri tavalla kuin monet edeltäjänsä. Hänelle sonaattimuoto antoi mahdollisuuden laajempiin ja kerronnallisempiin tapoihin käsitellä teemoja ja ”orgaanisia prosesseja” kuin mitä konventionaalinen sonaattiteoria käsittää (Lester 1995, 190). Kerron luvussa 2 hieman taustaa sonaatin historiasta teoslajina, jotta Schumannin Sonaatin op. 11 poikkeuksellisuus asettuisi lukijalle laajempaan kontekstiin.

1.2 Sonaatti op. 11

Pianistisesti Schumannin ensimmäinen sonaatti on varsin haasteellinen, vaikka sen parissa soittaja ei pääsekään esittelemään nopeita oktaaveja tai kimmeltäviä juoksutuksia, joita yleensä pidetään virtuoosisen pianotekstuurin ilmentyminä. Näiden sijaan vaikeudet liittyvät Schumannin paikoin jopa epäpianistiseen teksturiin, ja myös teoksen laajuus panee soittajan omaksumiskyvyn koetukselle. Vaikka piano olikin Schumannin oma soitin, koin varsinkin harjoitteluprosessini alkuvaiheessa fis-mollisonaatin ääriosien tekstuurin ennemminkin orkestraaliseksi tai vähintäänkin kamarimusiikilliseksi kuin tyypilliseksi pianokirjallisuudeksi. Schumannin kirjoittama sointutekstuuri on ensimmäisessä ja neljännessä osassa tiheää ja paksua, mikä tekee tärkeiden musiikillisten motiivien erottelun pianolla hankalaksi, ja tämä oli ainakin itselleni vaikein ongelma ratkaistavaksi teosta harjoitellessani. Ensimmäiseksi (ja melko pitkään) syytin toki itseäni, ajattelin vain, että ”tämä on sitten taas uusi lisä niihin juttuihin, joita en saa menemään”. Pohdiskeltuani asiaa mieleeni juolahti, että ehkä tässä voisi olla kyse myös soittimesta, vaikka itselläni ei ollut oikeastaan minkäänlaista kokemusta ns. vanhoista soittimista. Päätin kuitenkin ryhtyä tutkimaan asiaa, ja soitettuani fis-mollisonaattia fortepianolla koin saaneeni uutta pohdittavaa ja mahdollisia ratkaisuja. Kerron näistä havainnoistani lisää luvussa 5.

Schumannin Sonaatti op. 11 on mielenkiintoinen myös taustojensa takia. Se on omistettu Schumannin kihlatulle, Clara Wieckille, josta myöhemmin tuli hänen puolisonsa, ja se sisältää myös lainauksia Claran musiikista. Tähän yhtälöön liittyvät myös Schumannin kirjalliset aktiviteetit, *Neue Zeitschrift für Musik* ja päiväkirjat, hänen ns. sivupersonansa ja monenlaista muuta symboliikkaa. Kerron tarkemmin näistä aspekteista luvussa 3.

¹ Lester (1995, 189–190) kirjoittaa artikkelissaan *Robert Schumann and Sonata Forms*, kuinka Schumannin laajamuotoisia teoksia on usein käytetty esimerkkeinä sonaattimuodon romahduksesta Beethovenin jälkeisellä aikakaudella.

1.3 Työn aihe, tarkoitus ja menetelmät

Pianosonaatin historiaan ja ennen kaikkea romantiikan ajan pianosonaatteihin keskittyvän taiteellisen tohtorintutkintoni keskeinen lähtökohta oli esitellä pianosonaattikirjallisuuden monimuotoisuutta ja erilaisia vivahteita sekä luoda taiteelliselta sisällöltään korkeatasoinen konserttisarja. Samalla näin mahdollisuuden oman pianistisen osaamiseni ja ohjelmistoni laajentamiseen. Konserttisarjassani (ohjelmat liitteessä A) oli mukana pianokirjallisuuden kulmakiviä, joiden opettelu ja korkeatasoinen toteutus vaativat soittajalta paljon. Tutkielmani aiheeksi halusin valita yhden konserttisarjani ”suurista” sonaateista, ja tarkoitukseni oli yhden sonaatin tarkan analyysin kautta oppia keinoja analysoida tarkemmin myös muita soittamiani sonaatteja. Kokemukseni mukaan analyysi on ennen kaikkea hyödyllinen työväline soitettavan teoksen muodon ja sen yksityiskohtien tiedostamiseen, mikä edesauttaa niiden omaksumista ja teoksen muistamista soittaessa ilman nuotteja. Lisäksi analyysi auttaa kyseenalaistamaan esittäjän omia intuitiivisia tulkinnallisia ratkaisuja, ja tämä on suunta, johon olen halunnut omaa muusikkouttani ohjata vaistonvaraisen lähestymistavan sijaan. Työlläni haluan myös valottaa analyysin merkitystä kollegoilleni ja musiikinopiskelijoille.

Robert Schumannin Sonaatti op. 11 valikoitui tutkielmani aiheeksi ennen kaikkea analyttisten haasteidensa takia. Aikaisempi kokemukseni muodoltaan melko konventionaalisten pianosonaattien harjoitusprosesseista ja analysoinnista ei juurikaan auttanut avaamaan Schumannin sonaattia minulle. Tutustuminen kirjallisuuteen (mm. Charles Rosenin analyysi teoksesta kirjassa *Sonata Forms*, Rosen 1980) auttoi minut alkuun, mutta todellinen havahtumiseni tarkkaan muotoanalyysiin tapahtui Schenker-analyysikurssilla, jossa paneuduttiin perusteellisesti myös sonaattimuodon analyysiin. Sonaatista op. 11 tekemäni muotoanalyysin esittelen luvussa 4.

Schumannin sonaateissa ja etenkin op. 11:ssä on monia hieman eriskummallisiakin piirteitä muoto- ja harmonia-analyysin esiintuomien seikkojen lisäksi. Nämä ovat tavallaan ulkomusiikillisia ja liittyvät Schumannin persoonaan ja kyseisen sonaatin syntyhistoriaan. Soitettavan teoksen asettaminen kontekstiin niin säveltäjän biografian kuin yleisen musiikin historian suhteen on olennainen osa soittajan harjoitusprosessia, ja siksi kerron myös tutkielmani luvussa 3 tästä aspektista muusikon työssä.

Alun perin ajatukseni ei välttämättä ollut ohjautua historiallisten instrumenttien pariin tohtorintutkinnossani, mutta niihin tutustuminen tuntui perustellulta perehdyttyäni Schumannin fis-mollisonaattiin ja kohdattuani edellä mainitsemiani soinnillisia ongelmia. Fortepianosta tuli tämän myötä myös osa konserttisarjaani:

soitin osan ohjelmasta fortepianolla sarjani ensimmäisessä, toisessa ja viidennessä konsertissa.

Tämän tutkielman tarkoitus ei ole olla teosanalyysi, vaan pikemminkin pyrkimyksenäni on valottaa sitä, miten soitettavan teoksen analyysi ja taustojen tuntemus vaikuttavat esityksen rakentumiseen. Yksi kysymyksenasettelu on seuraava: onko analyttisen ja intuitiivisen lähestymistavan välillä merkittäviä eroavaisuuksia, toisin sanoen nouseeko ns. teoreettisessa analyysissä esiin sellaisia seikkoja, joita esittävä taiteilija ei kuitenkaan koe tarpeelliseksi painottaa tulkinnassaan. Käytännöllisesti katsoen teen kahdenlaista analyysiä: Teoreettisella analyysillä tarkoitan havaintojani teoksen taustasta ja muotorakenteesta sonaatin ja sonaattimuodon suhteen, ja toisaalta analysoin soittotapahtumaa ns. pianistisen analyysin keinoin. Pianistisella analyysillä tarkoitan havaintoja, joita olen tehnyt partituurista ja soittotapahtumasta. Analyysini löytyvät luvusta 4. Toinen kysymyksenasettelu liittyy soittimellisuuteen; miten soittotapahtuma muuttuu soittimen vaihtuessa modernista flyygelistä fortepianoon, ja miten nämä kaksi erilaista toteutustapaa ovat keskenään vuorovaikutteisia (luku 5).

Analyttisinä menetelminä tässä tutkimusprosessissa ovat muotoanalyysi Sonaatista op. 11, sekä huomioni harjoitteluprosessistani erilaisilla soittimilla. Muotoanalyysissä käytin professori Lauri Suurpään kurssilla oppimiani analyysitapoja, ja niiden lisäksi tutustuin Charles Rosenin analyysiin Sonaatista op. 11 (Rosen, 1980). Myös Joel Lesterin (1995) artikkeli on avannut minulle Schumannin sonaattimuotoisten teosten maailmaa. Pianistinen analyysi on terminä uudehko, ja oman käsitykseni mukaan sillä kuvataan pianistisen työskentelyn sanallistamista ja tiedostamista. Sitä on Suomessa tehty jo jonkin verran viimeisen parin vuosikymmenen aikana, esimerkiksi Risto-Matti Marin (2010), Margit Rahkonen (1994) ja Heidi Korhonen-Björkman (2016). Marin kuvaa erilaisia analyysitapoja osuvasti tohtorintutkintoonsa sisältyneessä kirjallisessa työssä *Soittimellisuus pianosovituksissa: Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Marin kirjoittaa, että perinteisen musiikkianalyysin tutkimuskohteet muoto, rytmi ja säveltasot kuuluvat olennaisesti myös soittajan työhön, mutta soittajan analyysi jatkaa edellä mainituista aspekteista pidemmälle analysoiden nuottitekstin vihjeitä fyysisestä soittotapahtumasta (Marin 2010, 11). Ansiokasta tutkimusta soittajan roolista analysoijana ja itse soittamisen merkityksestä analyysissä on tehnyt Heidi Korhonen-Björkman väitöskirjassaan *Musikerröster i Betsy Jolas musik - dialoger och spelerfarenheter i analys* (2016). Korhonen-Björkman on tutkimuksessaan vertaillut myöskin soittotapahtuman erilaisuutta kahden erilaisen soittimen välillä (Korhonen-Björkman 2016, 126–134), mutta hänen soittimensa ovat flyygeli ja cembalo, joiden soittotapahtumien välillä on huomattavammat erot kuin flyygelin ja fortepianon välillä. Korhonen-Björkman löysi tutkimuksessaan myös konkreettisia esimerkkejä siitä, miten soittamisen kautta voi havaita seikkoja, jotka eivät nouse esiin nuottikuvaa tai partituuria analysoimalla (Korhonen-Björkman 2015, 210–212).

Omat huomioni harjoitusprosessista keräsin pääasiassa tekemällä muistiinpanoja Schumannin fis-mollisonaatista käyttämäni nuottijulkaisuun. Ensi alkuun kirjoitin harjoittelupäiväkirjaa, mutta totesin pian, että lyhyet ja täsmälliset merkinnät nuottiin ovat tehokkaampi keino, koska tällä tavalla sain havaintoni merkittyä muistiin saman tien ilman viivästystä. Havaintojani kirjoitin ymmärrettävämpään muotoon erilaisissa seminaariteksteissä, joihin olen tukeutunut tätä tutkielmaa kirjoittaessani ja pohtiessani oman tulkintani muodostumista. Harjoittelutapani on useimmiten hyvinkin verbaalinen: havaitessani esimerkiksi soittoteknisen ongelman tai uuden yksityiskohdan partituurista vähintäänkin ajattelen sen verbaalisesti, ja yllättävän usein puhun itselleni samalla tavalla kuin opettaessani oppilaitani. Samankaltaista harjoittelumetodia on käyttänyt ainakin Matti Raekallio, joka kirjoitti tohtorin tutkintonsa tutkielmassa *Sormituksen strategiat* (1996) seuraavasti:

On toisaalta myös olemassa sellainen muusikkotyyppe, joka hyötyy asioiden sanallisesta käsittelystä ja jopa pitää siitä. (Kyseessä saattaa olla tällöin välttämättömyydestä syntynyt hyve ja siitä nauttiminen.) Itse joudun käytännössä pohtimaan musiikkiin ja pianonsoittoon liittyviä asioita hyvin paljon myös sanallisesti. En tarkoita ainoastaan opetustyötäni, vaan nimenomaan solistista toimintaani. Vaikka nautinkin valmiin teoksen esitystapahtuman sanattomuudesta ja ainakin jonkinasteisesta tiedostamattomuuden tunteesta, vaatii siihen pääsy minun tapauksessani suunnattoman määrän analyttistä ja prosessin monissa vaiheissa myös kielellis-käsitteellisesti etenevää työskentelyä. (Raekallio 1996, 2.)

Raekallio käytti omaa soittajankokemustaan tutkimusmenetelmänä tutkiessaan erilaisten historiallisten sormitusten toimivuutta. Hänen pyrkimyksensä oli ”elämyksellisesti ymmärtää” sormitusten kautta eri pianistien soittotapoja (Raekallio 1996, 20). Myös Margit Rahkonen käytti Debussyn Etydejä käsitelleessä tutkimuksessaan omaa soittoaan tiedonhankinnan välineenä. Hän on kirjoittanut auki tällaiseen tutkimustapaan liittyvän epäilyn, todeten muun kuin teoreettis-analyttisen lähestymistavan ongelmaksi sen väistämättömän subjektiivisuuden (Rahkonen 1994, 1). Rahkonen kuitenkin vastaa epäilijöille, että myös tiede voi olla subjektiivista sen takia, että se on sidoksissa aina omaan aikaansa ja sen asenteisiin. Hänen mukaansa taideteoksen analysoinnissa moni rajapinta on häilyvä: tekniikka ja tulkinta, äly ja emotio, sekä tiede ja taide. (Rahkonen 1994, 1.)

Tulkinnan ja analyysin eroista tai yhtäläisyyksistä on kirjoitettu viime vuosikymmeninä paljonkin. Vanha ajattelu, jossa ne on asetettu vastakkain, on jo onneksi pääosin haudattu. Kuitenkin olen joskus keskustellessani esimerkiksi omasta tutkimusaiheestani törmännyt sellaiseen ajatteluun, että analysointi tai tutkimuksellinen lähestymistapa tekisi soittamisesta ”kuivaa” ja ”akateemista”. Minusta tämä kuitenkin on turha pelko, sillä partituuri on informaatioltaan rajallinen, kuten on yleisesti tunnustettu. Tätä taustaa vasten on outoa ajatella, että partituurin tuntemus vähentäisi jotenkin esittävän muusikon inspiraatiota ja lavalla koettua ”hetken huumaa”. Yksi musiikin aspekti, jonka merkintä partituuriin länsimaisen musiikin notaation keinoin on äärimmäisen vaikeaa, on agogiikka, eli hienovarainen ajankäytön ilmaisullinen muuntelu. Tämä vaihtelee soittajalta toiselle suuresti. Asiantuntevan muusikon soitossa agogiikkaa säätelee ennen kaikkea tyyliintuntemus, mutta myös hänen henkilökohtainen musiikillinen vaistonsa. Toki voidaan sanoa, että em. musiikillinen vaisto on koulutuksen tulos, mutta sen

määrittelemisen, missä suhteessa kyse on koulutuksesta vai intuitiosta, lienee mahdotonta. Kari Kurkela on tutkinut mikroajankäyttöä musiikissa teoksessaan *Ajan herkkä kosketus* (1991), jossa hän toteaa seuraavaa:

Esittäjä sovittaa eksplisiittisiä ja implisiittisiä tekijöitä (lähinnä nuottikuvaa ja esitystraditiota tai esittämisen periaatetta) toisiinsa ja vetää niistä tietoisesti ja tiedostamattaan johtopäätöksiä – itse asiassa melko samantapaisesti kuin tuomari tulkitsee tapauksen voimassa olevien lakipykälien hengessä. (Kurkela 1991, 96.)

Voidaan myös ajatella, että analyysin tuominen kuultavaan muotoon on esittäjän tehtävä. Jonathan Dunsby on kirjoittanut aiheesta hienosti. Hänen mukaansa esittäjän täytyy tehdä eräänlaista sovittelua sielullisen ja tosiasiallisen välillä pitäen molemmat puolet tasavertaisina². Edelleen Dunsby kirjoittaa, että analyysi voi johtaa vakaumukseen tietyn tulkintatavan välttämättömyydestä, mutta tulkinnan välittäminen yleisölle on eri asia. (Dunsby 1989, 7.) Se, että analyysi on esittäjän itsensä tekemä, yhdistää omakohtaisen intuition ja tiedollisen ymmärtämisen tulkinnaksi, jossa on läsnä sekä henki että järki.

² Tässä jaottelussa tulkinta on sielullista (tai henkistä, engl. spiritual) ja analyysi tosiasiallista (engl. actual).

2 Pieni katsaus sonaatin historiaan

Sonaatti-sananjuurit ovat italian ja latinan kielten verbissä *sonare*, eli 'soida'. Sonaatilla (*sonata*) tarkoitettiin alunperin jotain soitettua, vastakohtana laulettuun musiikille (*cantata*). Jo 1400-luvulla käytettiin termiä *sonnade*, kun puhuttiin soitetusta musiikista, ja 1500-luvulla ilmausta *da cantare o sonare*, kun teos oli mahdollista esittää laulaen tai soittaen. Sonaatti yleistyi monenlaisten instrumentaaliteosten nimeksi tullessa 1600-luvulle. Sonaatti saattoi olla myös alku- tai välisoitto teoksessa, joka muuten esitettiin pääasiassa laulaen. Noin vuoden 1660 jälkeen sonaatit jakautuivat kahteen alalajiin: *sonata da chiesa* oli kirkollisissa yhteyksissä käytetty moniosainen teos, kun taas *sonata da camera* oli huvikäyttöön soveltuvaa musiikkia. Molemmissa alalajeissa sonaatit olivat moniosaisia ja osat useimmiten erilaisia tansseja. (Grout & Palisca 1996, 373.)

Sonaateista puhuttaessa on tärkeää muistaa ero sonaattimuodon ja sonaatin välillä. Sonaatilla tarkoitetaan kokonaista teosta, oli siinä kuinka monta osaa tahansa. Sonaattimuoto on sonaatin yksittäisen osan muotoratkaisua kuvaava teoreettinen termi. Karkeasti esitettynä sonaattimuoto koostuu kolmesta jaksosta (esittelyjakso, kehittäjäjakso, kertausjakso), joista kaksi jälkimäistä muodostavat tiiviin parin, jolloin syntyy vaikutelma kaksijaksoisesta kokonaisuudesta. Perinteisesti esittelyjaksossa esitellään temaattinen materiaali, vahvistetaan toonikasävellaji ja moduloidaan dominantille (tai molliteoksissa rinnakkaiseen duuriin). Pääteema kuullaan toonikasävellajissa, josta moduloidaan transition kautta sivuteeman tai -teemojen tonaliteettiin (dominantti). Kehittäjäjaksossa sävellajit vaihtuvat usein äkkinäisesti, ja kehittäjän kohteena on esittelyjaksossa temaattinen materiaali, josta työstetään uudenlaisia yhdistelmiä tai sekvenssejä. Kertausjaksossa pääteema kuullaan taas (tavallisesti) toonikasävellajissa, ja esittelyjakso kerrataan useimmiten sellaisenaan, mutta erotuksena on sivuteeman tai -teemojen esiintyminen kertausjaksossa toonikasävellajissa. Tälle on edellytyksenä jonkinasteiset muutokset transitiojaksossa, jotta ei päädyttäisi samaan tilanteeseen kuin esittelyjaksossa. (Rosen 1980, 1–2.) On syytä huomioida myös, että yleensä pääteema ja sivuteema ovat karakteriltaan vastakkaisia, mutta varsinkin Haydn poikkesi tästä usein käyttämällä samankaltaisia teemoja sonaattimuodon sisällä. Toisaalta sonaattimuodon kehittyessä yleistyi myös tapa käyttää näennäisesti erilaisissa teemoissa samankaltaisia motiiveja – usein nämä yhtäläisyydet tosin löytyvät vasta analyysin myötä.

Sonaattimuodon teoria muodostui 1800-luvun alkupuolella. Tärkeitä vaikuttajia teorian muodostumisessa olivat ennen kaikkea Antonin Reichen, Adolf Bernhard Marx ja Karl Czerny. Heidän kaikkien suurena inspiraation lähteenä oli Ludwig van Beethoven. (Rosen 1980, 3.) Rosenin mukaan edellä mainitut kolme herraa halusivat luoda mallin, jonka mukaan sonaattimuotoja tulisi säveltää. Näin ollen heidän luomansa teoria tai malli ei niinkään kuvannut esim. Joseph Haydnin tai Wolfgang

Amadeus Mozartin sonaattimuotoisia teoksia tai muita 1700-luvun lopun sonaattimuotoja (Rosen 1980, 3). Toisaalta ne eivät myöskään päde Beethovenin myöhäisempien teosten sonaattimuotoihin. Edelleenkin sonaattimuototeoriaan liittyy erilaisia tulkinnan ja tutkimuksen haaroja, jotka ovat keskenään erimielisiä (Hepokoski & Darcy 2006, 3–6). Näkemuserot liittyvät käsittääkseni pääosin siihen, miten ”kaavasta poikkeavia” sonaattimuotoisia teoksia tulisi arvottaa.

Sonaattimuodon kehitys liittyy mielenkiintoisella tavalla myös musiikin yhteiskunnallisen aseman muutokseen. Keskiluokka alkoi 1700-luvun loppupuolella entistä enemmän kiinnostua musiikista, mikä johti myös julkisen konsertti-instituution kehittymiseen. Tähän asti taidemusiikki oli kuulunut lähinnä ylhäisölle ja kirkollisiin menoihin. Musiikin roolin muutokseen liittyi olennaisesti soitinmusiikin nousu. Tullessa 1700-luvulle musiikkia pidettiin täydellisenä vain sanoihin yhdistettynä, mutta jo 1780-luvulle tullessa roolit olivatkin kääntyneet toisinpäin. Klassismin ajalle oli tyypillistä yksinkertaisuuden ja selkeiden rakenteiden kunnioitus, ja sonaattimuoto vastasi tähän tarpeeseen paremmin kuin hyvin. (Rosen 1980, 8–12.)

Selkeytensä vuoksi sonaatit olivat historiansa alkuvaiheessa usein tarkoitettu amatööreille, joiden soittotaito ymmärrettävästi oli varsin vaihtelevaa. Heidän taidoilleen 1700-luvun lopun sonaattityyli vähäisine koristeluineen oli sopivampaa soitettavaa, mutta toisaalta kuitenkin tarpeeksi ”vakavaa” musiikkia. Klassismin ajan taidekäsitteeseen sopiva sonaattimuoto ja sonaatti olivat tarpeeksi yksinkertaista ja rakenteeltaan selkeää soitettavaa kohti korkeampaa sivistystä kurottaneelle kaupunkiväestölle. (Rosen 1980, 10–11.) Toisaalta paljas ja yksinkertainen nuottikuva jätti tilaa soittajan itse luomille koristeluille, sekä antoi vapauksia fraseerauksen ja dynamiikan suhteen.

Teosmuotona sonaatti muuttui suuresti romantiikan aikakauden aikana. Klassismin aikakaudella sonaatti eli kukoistustaan; barokin pienmuodoista oli kehittynyt sonaattimuoto, joka hallitsi sonaattien ääriosia; samalla sonaatti oli kasvanut yksiosaisesta useimmiten kolmi- tai neliosaiseksi. Siirryttäessä kohti romantiikkaa Ludwig van Beethoven ja Franz Schubert jatkoivat sonaatin kehitystyötä, ja heidän jälkeensä moni säveltäjä, mm. Schumann, tunsu harteillaan historian painolastin. Schumann sanoikin sonaatin tulleen kehityskaarensa päähän. Varsinkin sonaattimuodon leimalliset kriteerit, eli tonaliteettien vastakkainasettelu, toonika-dominantti -suhteet ja teemojen vastakkaiset karakterit, koettiin loppuun käytetyiksi keinoiksi. Uusia keinoja sonaattien sävellystyössä olivatkin uudenlaiset sävellajisuhteet (toki niitä käytti jo Beethovenkin), sävellajikartan laajentaminen varhaisemman kahden tonaliteetin käytön sijasta useampaan (Schubert), kromatiikka (Chopin), ja syklinen muoto kokonaisen sonaatin muotoratkaisuna. (Rosen 1980, 284–321.)

3 Robert Schumannin Sonaatin op. 11 taustaa

3.1 Schumannin nuoruusvuodet

Schumannin ensimmäiset säilyneet sävellykset olivat liedejä, jotka hän sävelsi 1827–28 eli viimeisenä kouluvuotenaan ja ensimmäisenä opiskeluvuotenaan Leipzigissä. Tämä käy ilmi Eric Jensenin kirjaansa *Schumann* (Jensen, 2001) laatimasta teosluettelosta. Perheensä toivomuksesta Schumann ryhtyi opiskelemaan oikeustiedettä. Suurimman osan opiskeluajastaan hän kuitenkin vietti improvisoiden pianon ääressä, eivätkä opiskelijaelämän riemutkaan jääneet hänelle tuntemattomiksi. Kiinnostus oikeustieteen opintoihin oli vähäinen, jollei peräti olematon. Äidilleen Schumann kirjoitti opiskelujen sujuvan hyvin, ja vaikenä täysin musisoinnistaan. Suoranainen valehtelu oli Schumannille vaikeaa, sillä hänen perhetaustansa ja äitisuhteensa olivat kompleksisia. Lisää paineita aiheutti se, että rouva Schumannilla oli suuret toiveet poikansa tulevaisuudesta, ei vähintään sen takia, että yliopistotutkinto olisi kohottanut perheen sosiaalista asemaa. Schumann oli taipuvainen depressioon, ja omantunnontuskat perheen toiveiden täyttämättä jättämisestä ja ajoittain holtittomaksi yltynyt alkoholin käyttö vain lisäsivät Schumannin masennusta. Hän koki improvisoinnin ja säveltämisen helpottavan oireitaan.

Vuonna 1830 Schumann uskalsi vihdoinkin tunnustaa äidilleen, että lakiopinnot olivat olleet hänelle väärä uravalinta. Leipzigin musiikkipiireissä Schumann oli tutustunut Friedrich Wieckiin, tunnettuun pianopedagogiin, ja nyt Schumann pyysi äitiään kirjoittamaan Wieckille kirjeen, jossa äiti pyytäisi Wieckiä ottamaan Schumannin oppilaakseen. Lokakuussa 1830 Schumann asettui asumaan Wieckien kotiin Leipzigisiin, jonne hän muutti oleskeltuaan jonkin aikaa Heidelbergissä. Wieck lupasi tehdä Schumannista huippupianistin puolesta vuodessa, ja Schumann päiväkirjansa mukaan harjoittelikin 6–7 tuntia päivässä. Hän sai myös opetusta musiikin teoriassa ja teki kontrapunktiharjoituksia Wieckin tyttären Claran kanssa, joka tähän aikaan oli vielä pikkutyttö. Myöhemmin Clarasta tuli yksi aikansa tunnetuimpia pianisteja ja Schumannin vaimo.

Wieck oli nykypäivän normien mukaan silmittömän ankara isä ja opettaja, hänen tiedetään pahoinpidelleen ainakin Claran veljeä, ja hän valvoi Claraa niin intensiivisesti, että luki jopa tämän päiväkirjaa. Schumann aloitti rakkaussuhteen ilmeisesti perheen palvelijana toimineen Christel-neidon kanssa, ja tämä suhde kesti melko pitkään. Toinen Friedrich Wieckin oppilas, Ernestine von Fricken kuului myös Schumannin romanttisiin valloituksiin, ja hänelle Schumann omisti *Karnevaalin* op. 9 sekä *Sinfoniset etydit* op. 13.

Kesäkuun ensimmäisenä päivänä vuonna 1831 Schumann kirjoitti päiväkirjaansa: ”Tänään päiväkirjaani ilmestyy uusia hahmoja. Kaksi parasta ystävääni – vaikka en ole heitä koskaan tavannut: Florestan ja Eusebius.” (Jensen 2001, 106.) Florestan edusti ekstroverttia virtuoosia, jollaiseksi Schumann toivoi kehittyvänsä pianistina, kun taas Eusebius muistutti introverttiä pohdiskelijaa. Viikkoa myöhemmin, syntymäpäivänään 8.6. Schumann kirjoitti päiväkirjaansa antavansa lähipiirilleen uudet nimet: mm. Wieckistä tuli Mestari Raro, Clarasta Cilia (myöhemmin myös Chiara), ja Christelistä Charitas. Tästä joukkiosta, joka esiintyy myös luonnostelmissa Schumannin suunnittelema romaani *Die Wunderkinder*, muodostui Davidsbund, Daavidin liitto, joka taisteli filistealaisia vastaan. Filistealaisuudeksi Schumann nimitti aikansa yleisöä koskiskelevaa, viihdyttämiseen tähdännyttä musiikkikulttuuria. Daavidin liiton hahmot ovat näkyvästi läsnä niin Schumannin teoksissa kuin hänen kirjoituksissaankin, sekä päiväkirjoissa että hänen *Neue Zeitschrift für Musik* -lehdessään. (Jensen 2001, 106.) Kirjallisuus oli Schumannille intohimo, ja hän olikin ahkera lukija ja lahjakas kirjoittaja, ja itse asiassa suunnittelikin nuoruudessaan myös kirjailijan uraa (Daverio 1997, 22–23). Tämä oli lapsuudenkodin peruja, sillä Schumannin isä August Schumann oli paitsi kirjakauppias ja kustantaja, myös kirjailija itse (Daverio 1997, 20). *Neue Zeitschrift für Musik* -lehdestä tuli vuosien saatossa hyvin merkittävä musiikkialan julkaisu, sillä se oli riippumaton mm. nuottikustantajista, ja sillä oli edustajansa ja kirjoittajansa monissa musiikillisesti merkittävässä kaupungeissa (Daverio 1997, 116).

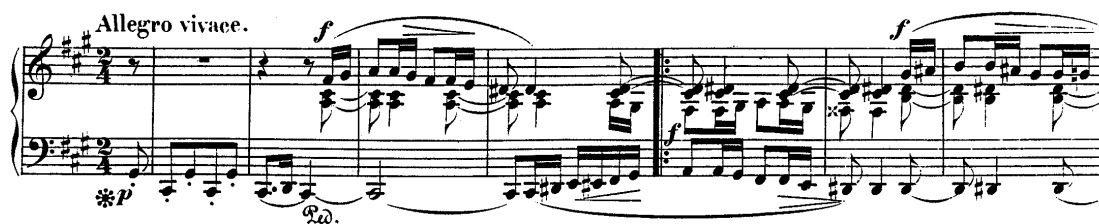
Robertin ja Claran suhde syventyi jälkimmäisen tultua teini-ikänsä. Isä-Wieck vastusti rakkaussuhdetta kiivaasti. Jo aikaisemmin hän oli esittänyt epäilyksiään Robertin ailahtelevaisesta mielenlaadusta ja syytti tätä myös juopoksi. Nuoren parin avioliittohaaveet Wieck tyrmäsi, ja riita eteni oikeuslaitoksen ratkaistavaksi. Oikeustaistelun aikana Wieck todettiin jopa syylliseksi Schumannin persoonaan kohdistuneeseen solvaukseen, mutta todisteita ei ole, että Wieck olisi koskaan joutunut kärsimään saamansa kahdeksantoista vuorokauden vankeustuomion. Oikeus myönsi erikoisluvan avioliittoon kesällä 1840, ja pari vihittiin 12.9.1840. (Daverio 1997, 182–196.)

3.2 Sonaatin op. 11 sävellystyö, vaikutteet ja viittaukset

Robert Schumann fis-mollisonaatin sävellyksajan määrittely on hieman monimutkaista. Eri lähteissä vuodet vaihtelevat väleillä 1832–1835 ja 1833–1836. Asiaa sekoittanee ainakin se, että Sonaatin op. 11 ensimmäisessä osassa on lainaus Schumannin vuonna 1832 säveltämästä *Fandangosta*, jonka nuotti ei ole säilynyt jälkipolville. Sonaatin op. 11 luomistyö alkoi ilmeisesti keväällä 1833 (Daverio 1997, 106). Pitkä sävellysaika selittyy monilla seikoilla: Schumann työskenteli samanaikaisesti sekä fis-mollisonaatin että *Karnevaalin* op. 9 ja *Sinfonisten etydeiden* op. 13 parissa. Samanaikaisesti hänen oma terveytensä oli heikko, perhepiirissä oli kuolemantapauksia ja myöskin *Neue Zeitschrift für Musik* vei oman aikansa. (Daverio

1997, 109–118.) Loppujen lopuksi teos julkaistiin Schumannin syntymäpäivänä 8.6.1836 (Jensen 2001, 123).

John Daverion mukaan Schumannin yksityiselämä oli myrskyistä vuoden 1835 aikana, sillä suhde Ernestine von Frickeniin päättyi ja pian välirikon jälkeen alkoi romanttinen kiinnostus Claraa kohtaan, joka nyt oli viisitoistavuotias. Kuten edellä on todettu, suhteen alkuvuodet olivat vaikeita ennen kaikkea Friedrich Wieckin vastustuksen vuoksi. Julkaisun yhteydessä Schumann omisti Sonaattinsa op. 11 Claralle. Sen ensimmäisessä osassa on lainaus Clara Schumannin sävellyksestä *Le Ballet des Revenants* (Haamutanssi) sarjasta *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5, ja Schumann kirjoitti Claralle kirjeessä, että Sonaatti op. 11 on ”huuto minun sydämestäni sinun sydämeesi, ja siinä teemasii esiintyy kaikissa mahdollisissa muodoissa” (Daverio 1997, 144). Toisaalta taas Clara oli mainitussa sävellyksessään lainannut motiivin Schumannin Fandangosta vuodelta 1832. Valitettavasti Fandango ei ole säilynyt meidän päiviimme, joten tarkkaa vertailua on mahdoton tehdä. Kuitenkin voimme verrata fis-mollisonaatin ensimmäistä osaa ja Claran Haamutanssia. Yhtäläisyydet ovat ilmeiset, kuten nuottiesimerkistä 1 käy ilmi. Siinä, missä Claran avasteema leikkii tritonuksella, sama rytminen aihe on Robertilla, mutta intervallina on puhdas kvintti. Toisessa aiheessa, Daverion mukaan Fandangossa ensimmäisen kerran esiintyneessä daktyylirytmisissä (Daverio, 1997, 144) on selvä yhtäläisyys, mutta sen jakautuminen tahdinosille on erilainen.



Nuottiesimerkki 1a. R. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 54–59. R. Schumannin Sonaatin op. 11 nuottiesimerkkien lähde:
http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP00407-Schumann_-_Grand_Sonata_No_1_Op_11.pdf



Nuottiesimerkki 1b. C. Schumann: *Le Ballet des Revenants* op. 5 nro 4, tahdit 1–3.



Nuottiesimerkki 1c. C. Schumann: Le Ballet des Revenants op. 5 nro 4, tahdit 44–47. Clara Schumannin nuottiesimerkkien lähde:
http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP86907-PMLP177728-Clara_Wieck_op._5_First_edition.pdf

On syytä kuitenkin huomauttaa, että Sonaatin op. 11 sävellystyö oli alkanut jo 1833, joten ilmeisesti ajatus Sonaatista op. 11 rakkaudentunnustuksena Claralle syntyi sävellystyön loppuvaiheessa tai vähän ennen julkaisua. Schumann kyllä kirjoitti myöhemmin Claran olleen teoksen ”yksinomainen innoittaja” (Worthen 2007, 127), mutta näin ei ehkä ollut alun alkaen.

Sonaatin op. 11 toinen osa pohjautuu varsin suorasti Schumannin varhaiseen lauluun An Anna II, itse asiassa sitä voisi mielestäni kuvata laulun pianotranskriptioksi. An Anna II:n originaalisävellaji on F-duuri, mutta Sonaatin op. 11 toinen osa on A-duurissa. Laulu on lyhyehkö, ja sen fraasien mitat ovat epätavallisia. Todettakoon, että Schumannilla on toinenkin samanniminen laulu kokoelmassa *Fünf Frühe Lieder* (op. posth. 21 nro 3), mutta eri sanoihin. Sonaatissa op. 11 esiintyvä laulu on sävelletty Justinus Kernerin sanoihin, joita on vaikea kääntää suomeksi runomuotoon, mutta alla on oma suorahko suomennokseni.

*Nicht im Tale der süßen Heimat
Beim Gemurmel der Silberquelle,
bleich getragen aus dem Schlachtfeld,
denk' ich dein, du süßes Leben, denk' ich dein.*

*All' die Freunde sind gefallen,
soll' ich weilen hier der Eine?
Nein! Schon naht der bleiche Bote,
der mich leitet zur süßen Heimat.*

*En ole suloisen kotimaan laaksossa,
hopealähteiden solinassa,
vaan taistelukentältä kalpeana kannettuna,
ajattelen sinua, suloinen elämä, ajattelen sinua.*

*Kaikki ystävät ovat kaatuneet,
pitäisikö minun jäädä tänne ainoana?
Ei! Jo lähestyy kalpea sanansaattaja,
joka johdattaa minut suloiseen kotimaahan.*

Muotorakenteen suhteen Schumann on fis-mollisonaatissaan ottanut vahvoja vaikutteita ihailmaltaan Franz Schubertilta (1797–1828). Kuten edellisessä, sonaatin historiaa yleisellä tasolla käsittelevässä luvussa on todettu, laajensi Schubert perinteistä sonaattimuotoa lisäämällä tonaliteetteja ja vahvistamalla syklisen sonaatin käsitettä. Romantiikan ajan säveltäjille sonaattimuoto oli vaikea. Ludwig van Beethovenin (1770–1827) ja Schubertin koettiin kehittäneen muodon huippuunsa siinä määrin, että säveltämistä samojen kriteereiden (sävellajien polariteetti, teemojen vastakkainasettelu, vakiintunut muoto) mukaan pidettiin tuhoon tuomittuna yrityksenä. Sonaattimuoto sinänsä ei ollut Schumannille entuudestaan tuntematon, sillä sekä *Toccatassa* op. 7 että *Allegrossa* op. 8 muotoratkaisut noudattelevat sonaattimuodon rakennetta tunnistettavalla tavalla. *Toccatassa* sonaattimuoto näyttäytyy jokseenkin perinteisenä, kun taas *Allegrossa* yhtäläisyydet eivät ole aivan ilmiselviä. Allegron sävellystyö alkoi loppuvuonna 1831 ja jatkui seuraavaan kevääseen. Päiväkirjamerkinnästä 5.1.1832 käy ilmi, että Schumannin tarkoituksena oli säveltää moniosainen sonaatti, mutta tuntemattomista syistä hän luopui tästä ajatuksesta, ja julkaisi Allegron sellaisenaan vuonna 1835 (Daverio 1997, 92–93). Säveltäjä ei itse ollut kuitenkaan kovinkaan tyytyväinen Allegron, ja kirjoitti: ”siinä ei ole paljoakaan muuta kuin hyviä aikomuksia” (Worthen 2007, 102). Huonoksi sitä ei kuitenkaan voi mielestäni sanoa, mutta se on paikoin melko epäpianistinen, ja muodoltaan eriskummallinen. Siinä voidaan nähdä sonaattimuodon esittely-, kehittely- ja kertausjaksot, mutta sävellajisuhteet ovat paikoin poikkeavia (päätonaliteetti on h-molli, mutta sivuteema kuullaan G-duurissa kertausjaksossa) eikä sonaattimuodon kaksipuolisuuden tuntua ole, koska esittelyjakso ei koskaan sulkeudu.

3.3 Sonaatin op. 11 symboliikkaa

Sonaatin op. 11 ensipainoksessa teoksen säveltäjäksi ei ole merkitty Robert Schumannia vaan Florestan ja Eusebius. Sonaatti on omistettu Claralle. Schumann halusi ensipainoksen kannen poikkeavan ajan yleisestä tyylistä ja pyysi taiteilija Bonaventura Genelliä (1798–1868) suunnittelemaan kannen. Genelli tunnettiin mielikuvituksellisesta ja eroottisesta tyylistään. (Jensen 2001, 157.) Hänen tekemässään kannessa (ks. liite B) on kuvattu kaksi aarnikotkaa³, jotka katsovat ylöspäin kohti teoksen nimikylttiä kannattelevaa enkeliä. Hämmäntävää kuvassa on kolme irrallista ihmisen päätä. Ei ole selvää, kuinka paljon Schumann itse vaikutti kannen symboliikkaan, mutta ilmeisesti ainakin yleisellä tasolla Genelli huomioi Schumannin toiveet. (Jensen 2001, 157–158.) Itselleni tuntuu ymmärrettävältä, että kaksi aarnikotkaa ja enkeli viittaisivat Claraan ja tätä suojeleviin Florestaniin ja Eusebiukseen. Ulrich Taddayn toimittamassa *Schumann Handbuch* -kirjassa taas on analysoitu, että ihmispäät kuvan ylälaidassa edustaisivat Florestania ja Eusebiusta ja kuvan keskellä oleva enkeli (tai kerubi) edustaisi luomakunnan kruunua ja suojelisi

³ Aarnikotka on taruolento, jolla on kotkan pää ja siivet, leijonan vartalo ja häntä. Joissain kuvauksissa sillä on myös käärmeen pyrstö. Aarnikotkien tehtävä oli suojella kultaista aarretta.

paratiisia syntiinlankeemukselta (Baumgärtel 2006, 94). Schumann itse kirjoittikin kustantajalleen, että ”kannen arvoituksellisuus tulee varmasti kiihdyttämään joitakin” (Appel 2006, 181).

Merkitseväällä Sonaatin op. 11 säveltäjäksi omat sivupersoonansa itsensä sijasta Schumann sai mahdollisuuden laittaa teos arvioitavaksi omaan musiikkilehteensä. Arviota hän pyysi ihailemaltaan pianisti-säveltäjä Ignaz Moschelesilta (1794–1870). Kuultuaan Sonaatin op. 11 Claran soittamana syksyllä 1835 yksityistilaisuudessa Wieckien kotona, Moscheles kuvasi teosta ”mielenkiintoiseksi”, mutta oli kuvaillut sitä myös ”hyvin teennäiseksi, vaikeaksi ja jossain määrin vaimeaksi”. Kun Schumann myöhemmin pyysi Moschelesiltä lehti-arvostelua, oli tämä vaikean tehtävän edessä, sillä hän ei halunnut loukata ystäväänsä kieltäytymällä kirjoittamasta arvostelua ylipäättään tai moittimalla sävellystä. (Jensen 2001, 158–159.) Jensenin mukaan Moscheles ratkaisi asian diplomaattisesti käyttämällä lähes puolet palstatilastaan kuvailemaan löytämiään yhtäläisyyksiä Beethovenin, Chopinin ja Lisztin tuotantoon. Arvostelu oli pääosin positiivinen, mutta Moscheles ei voinut sivuuttaa häntä Sonaatissa op. 11 vaivanneita аспектеja, kuten esimerkiksi finaalin yhtäkkisiä modulaatioita (Jensen 2001, 159). Mielestäni voitaisiin toisaalta ajatella, että Schumann suojeli itseään kritiikiltä kun ei ottanut teosta omiin nimiinsä julkisesti, olihan kyseessä hänen ensimmäinen sonaattinsa. Kuten jo totesin, oli Schumann toki työskennellyt aikaisemminkin sonaattimuodon parissa, mutta op. 11 oli hänen ensimmäinen moniosainen, sonaatti-nimellä julkaistu sävellyksensä.

4 Sonaatin op. 11 analyysiä

Robert Schumannin Sonaatti op. 11 on muodoltaan eriskummallinen teos. Sonaatin esitys kestää tempoista riippuen 30-35 minuuttia. Teoksen ensimmäisessä osassa Schumann on laajentanut konventionaalista sonaattimuotoa hitaalla johdannolla, johon viitataan myös kehittelyjaksossa, sekä kertaamalla käyttämäänsä materiaalia. Esimerkiksi osan pääteema soitetaan kaksi kertaa heti esittelyjakson alussa vaihtaen artikulaatiota ja dynamiikkaa. Sävellajit etenevät esittelyjaksossa traditiota seuraten fis-mollista rinnakkaiseen A-duuriin, mutta niiden välissä on pitkä jakso es-mollissa, joka hämärtää rinnakkaissävellajien suhdetta (tarkempi analyysi alaluvussa 4.1). Toinen osa Aria perustuu tiiviisti Schumannin lauluun An Anna (ks. myös alaluku 3.2), ja on varsin lyhyt muihin osiin verrattuna, mikä ehkä toisaalta tasoittaa teoksen kokonaisuutta. Kolmas osa Scherzo e Intermezzo poikkeaa traditionaalisesta sonaattischerzosta, kuten nimikin ehkä paljastaa. Konventionaalisen scherzo-trio-scherzo -rakenteen jälkeen alkaakin Intermezzo, jolla on haastava esitysmerkintä *Lento alla burla, ma pomposo*.⁴ Intermezzosta siirrytään takaisin scherzoon resitatiivinomaisen jakson kautta. Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että esitysmerkintä *alla burla, ma pomposo* oli alun perin merkitty kolmannen osan alkuun, ei vain Intermezzoon (Daverio 1997, 91), ja mielestäni se sopisikin myös Scherzo-jaksoon. Finaali on vielä laajempi kuin teoksen ensimmäinen osa, eikä sen muotoratkaisu vastaa suoranaisesti mitään konventionaalista muotoa. Tonaliteetit ovat tritonussuhteisia, esimerkiksi fis - c, es - a. Samoin kuin ensimmäisessä osassa Schumann kertaää sävelmateriaalia silloin kun sitä ei ehkä odottaisi.

Tässä luvussa analysoin Schumannin fis-mollisonaattia kahdella eri tavalla, niin musiikinteoreettisen kuin pianistisen analyysin keinoin. Pääasiallinen paino on musiikinteoreettisessa analyysissä, eli ko. sonaatin muoto- ja harmoniarakenteiden tutkimisessa. Tässä luvussa tekemäni muoto- ja harmonia-analyysi on pääosin itse tekemääni analyysiä, mutta kuten johdannon alaluvussa 1.3 mainitsin, vaikutteita olen saanut niin professori Suurpäältä, joka ohjasi minua Sonaatin op. 11 ensimmäisen osan analysoinnissa, kuin Charles Rosenin kirjasta *Sonata Forms* (Rosen 1980) ja Joel Lesterin artikkelista *Schumann and Sonata Forms* (Lester 1995). Harjoitteluprosessissani käyttämäni editio on G. Henle Verlagin kustantama, Ernst Herttrichin editoima nuotti. Tämän työn liitteenä oleva nuotti on peräisin imslp.org -sivustolta. Sonaatin op. 11 eri laitoksissa ei ole muuten huomattavia tai tämän työn kannalta olennaisia eroavaisuuksia, mutta harmittavasti joistakin editioista puuttuu ensimmäisen sivun alalaidasta Schumannin huomautus teoksen pedaalimerkinnöistä (ks. alaluku 5.2.1).

Tohtorintutkintoni konsertteja harjoitellessani minulle kävi entistä selvemmäksi, kuinka paljon muotoanalyysi auttaa minua jäsentämään teoksen rakennetta, kun

⁴ Burla tarkoittaa vitsiä tai pilaa.

taas harmonia-analyysi auttaa auditiivista muistiani.⁵ Mielestäni on itsestään selvää, että soittajan tulee tuntea esittämänsä teos sen pienintä yksityiskohtaa myöden. Muoto- ja harmonia-analyysi voi myös muuttaa soittotapahtumaa muusikon vaistonvaraisesta lähestymistavasta, sillä analyysi tuo esille asioita, jotka eivät välttämättä käy ilmi tutkimatta partituuria analyytisesti.

Tarkastelen tässä luvussa myös itse soittotapahtumaa, varsinkin itselleni haastavimmiksi osoittautuneita asioita, ja musiikinteoreettisen analyysin ja intuitiivisen soittamisen leikkauspintoja. En ole erottanut näitä kahta aspektia eri alaluvuiksi, vaan ne kulkevat käsi kädessä tekstissäni. Koin niiden erottamisen keinotekoiseksi, sillä ne ovat välittömässä yhteydessä toisiinsa itse soittotapahtuman aikana.

4.1 Introduzione: Un poco adagio - Allegro vivace

Sonaatin op. 11 ensimmäisen osan muodon analysointi herättää kysymyksiä, joihin on vaikeaa, jollei peräti mahdotonta, löytää yksiselitteisiä vastauksia. Mielestäni merkittävimmät kysymykset ovat johdannon sulkeutuva muoto ja lainaukset teoksen toisesta osasta, pääteeman tonaalisen stabiliteetin puuttuminen, *passionato*-jakson rooli sonaattimuotokehyksessä sekä kehittelyjakson laajuus ja muoto.

Tavallisesti sonaattimuotoisen osan johdannon rooli on johdatella soittaja ja kuulijat varsinaiseen osaan ja ennen kaikkea sen pääteemaan, eikä johdanto itsessään sulkeudu, vaan loppuu ikään kuin päättämättömällä tavalla, useimmiten dominanttisoinnulle. Se ei siis ole itsenäinen yksikkö tai kokonaisuus. Schumannin fis-mollisonaatin johdannossa on kuitenkin ABA-muoto jo itsessään, ja johdanto päättyy pitkälle toonikalle. Schumann jättää joka tapauksessa tilaa tulevalle, sillä A-jakson kertauksessa ei ole kadensaalista sulkeutumista, jolla tarkoitetaan harmonian liikettä dominantilta toonikalle sekä melodian päätymistä asteikon ensimmäiselle sävelelle. Johdannon päättyessä melodia nimittäin päättyy cis-sävelelle, eli toonikasointu on kvinttiasemassa. Tämä oktaaviaseman puuttuminen antaa vaikutelman kysymysmerkistä lauseen päättävän pisteen sijaan.

Johdannon avausmotiivi on sävyltään julistava. Itselleni tämä vaikutelma tulee motiivin rytmikasta (tuplapisteellinen rytmi) ja dynamiikasta (*forte*), ks. nuottiesimerkki 2. Julistava sävy voitaisiin korkealentoisesti tulkita rakkaudenjulistukseksi Clara Wieckille, jolle Sonaatti op. 11 on omistettu. Schumann myös kirjoitti kirjeessään Claralle, että teos on ”rakkauden parahdus minun sydämestäni sinun sydämeesi, ja sinun teemasii on siinä kaikissa mahdollisissa

⁵ Minulla on absoluuttinen sävelkorva, ja tämä korostaa auditiivisen muistin osuutta harjoitteluprosesseissani ja esiintymisissäni.

muodoissa” (Daverio 1997, 144) ⁶. ABA-muodon A-jaksossa melodiassa on nähtävissä nouseva asteikkokulku, ensin fis-mollissa ja sitten A-duurissa käsien vaihtaessa rooleja.



Nuottiesimerkki 2. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 6–15.

B-jakso sisältää lainauksen teoksen toisesta osasta, joka perustuu Schumannin varhaiseen lauluun An Anna II. Lainaus on 17 tahtia pitkä (tahdit 22–38) ja siinä sävellaji palaa A-duurista fis-molliin päättyen jälkimmäisen sävellajin dominantille ja mahdollistaen näin paluun A-jakson alkumotiiviin. Olen leikitellyt ajatuksella, että toisen osan teeman lainaus ensimmäisen osan johdannossa voisi olla yritys antaa painoarvoa toiselle osalle, joka on erittäin lyhyt verrattuna muihin osiin. B-jaksossa on myös alaspäisistä pienistä sekunneista ja alaspäisistä kvinteistä muodostuvia huokauksen kaltaisia eleitä, ja niissä kvintti-intervalli taas on viittaus tulevaan *Allegro vivace* -jaksoon. Myös aivan johdannon lopussa pitkän fis-molliharmonian päätteeksi bassossa on laskeva kvintti.

A-jakson kertautuessa alkumotiivi kuullaan fis-mollissa samanlaisena kuin johdannon alussa, ainoana erona viimeisen kahden tahdin kertaus oktaavia alemmaa. Tästä päästään murrettuun fis-mollisointuun, joka ensin esiintyy terssiasemassa, kunnes lopuksi ylimmäksi säveleksi tulee cis, jolloin sointu muuttuu kvinttiasemaan (nuottiesimerkki 3). Saavuttaessa murretulle fis-mollisoinnulle Schumann luopuu tahtiviivoista, vaikka sinänsä johdannon 3/4 -tahtilaji täsmäisi edelleen. Aksentointi ja jo aikaisemmin alkanut *accelerando* kuitenkin rikkovat niin kuulijan kuin soittajankin käsityksen tahtilajista. Itse koen, että tämä *accelerando* tulee toteuttaa hurjana.

⁶ Schumann viittaa lausahduksessaan Clara Wieckin kappaleeseen *Le Ballet des Revenants* (Haamujen tanssi) sarjasta *Neljä karaktäärikappaletta* op. 5. Schumann lainaa sitä op. 11:n ensiosan päätteessä varsin suoralla tavalla. (Ks. myös luku 3)

Nuottiesimerkki 3. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 51–52.

Varsinainen sonaattimuodon esittelyjakso alkaa tempon vaihtuessa. *Allegro vivace* analysoitaessa törmätään useisiin visaisiin kysymyksiin. Fis-mollisonaatin ensimmäisen osan *Allegro vivace* noudattaa pääpiirteittäin selvästi sonaattimuotoa esittely-, kehittely- ja kertausjaksoineen, mutta näiden jaksojen sisällä löytyy verraten vähän yksiselitteisyyttä.

Pääteemassa näyttäisi olevan kaksi motiivia: laskeva kvintti bassossa ja melodian asteittaisella liikkeellä leikittelevä motiivi (nuottiesimerkki 4). Motiivien alkuperästä kerroin alaluvussa 3.2.

Nuottiesimerkki 4. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 53–59.

Kappaleen edetessä asteittain liikkuva melodinen motiivi muodostuu yhä tärkeämmäksi, ja laskevan kvintin fanfaari osoittautuu rajakohdissa esiintyväksi, muutosta ennakoivaksi motiiviksi. Varsinainen pääteema, joka siis on jo mainittu melodinen motiivi, vaikuttaa ensivilkaisulla harmonisesti ja tonaalisesti epävakaa. Tarkempi tarkastelu paljastaa sen kuitenkin liikkuvan toonika-dominantti -kehäksen sisällä. Voidaan kuitenkin sanoa, että pääteema ei noudata konventionaalisen sonaattimuototeorian parametreja näennäisen epävakautensa takia. Ainoa harmonia, johon musiikki kiinnittyy pidemmäksi aikaa, on seitsemännen asteen vähennetty nelisointu, jota toistetaan ennen kuin se alkaa

vuorotella dominanttisoinnun kanssa tahdista 69 alkaen. Itse asiassa teeman ensiesiintymässä ei ole yhtään perusasemassa olevaa toonikasointua. Schumann "ratkaisee" tonaalisen epästabiilitetin toistamalla pääteeman välittömästi. Ensimmäisen ja toisen pääteemaesiintymän välillä on merkittäviä eroja artikulaatioissa ja dynamiikassa; ensimmäisellä kerralla teema soitetaan *forte* ja *legato*, toisella *piano* ja *staccato*. Toisessa pääteemaesiintymässä on lyhyesti toonikasointu perusasemassa (t. 75). Samantapainen nopea toonikan esiintyminen on myös tahdissa 95, kun pääteema tuntuu alkavan kolmannen kerran. Tällä kertaa se katkeaa, ja antaa tilaa uudelle materiaalille.

Pääteemaa soittaessa tulee huomioida sen iskutuksen monitulkintaisuus. Kuulokuva pääteeman iskutuksesta on usein harhaanjohtava, sillä painotus osuu helposti ensimmäisen iskun sijaan kohotahdille. Soittajan tulee olla tästä hyvin tietoinen ja hahmottaa rytmi itselleen juuri niin kuin se on kirjoitettu, muuten hän luonnollisesti tuottaa kuulijalle vääränlaisen kuulokuvan. Toonikan vähäinen esiintyminen, rytmisen monitulkintaisuus ja vähennetyin septimisoinnun toisto luovat vahvan vaikutelman häilyvyydestä. Mielestäni on perusteltua ajatella, että johdannon voimakas fis-mollitonalityetin markkeeraus juontaa juurensa varsinaisen esittelyjakson häilyvyydestä.

Lyhyt siirtymäjakso (t. 99–106) on omanlaisensa kurioositeetti ensimmäisessä osassa. Se on karakteriltaan hyvin erilainen kuin pääteema, ja yllättävässä sävellajissa eli gis-mollissa. Erilainen karakteri vie ajatukset mahdolliseen sivuteemaan, mutta näin ei kuitenkaan ole, sillä transitiotakaan ei ole vielä kuultu. Siirtymäjakso vie musiikin kuitenkin uuteen sävellajiin, es-molliin. Tämä *passionato*-jakso on ensimmäisen osan visaisimpia kohtia analyysin kannalta. Onko se transiio vai ensimmäinen sivuteema? Jakso on vahvasti ankkuroitunut es-molliin, joka ei ole fis-mollin normaali sivuteemasävellaji, ja tämä seikka puhuisi transition puolesta. Toisaalta tonaalista liikehdintää ei siis ole, mikä puhuisi transitiota vastaan. Musiikillinen materiaali taas on karakteriltaan eteenpäin suuntautuvaa, kiihkeää, eikä millään lailla vakaata. Soittajalle kysymys jakson merkityksestä sonaattimuotokehityksessä on tärkeä. Pohdin vaihtoehtoja seuraavasti: jos tulkitsen jakson transitioksi, soitan sen ehkä hieman nopeammassa tempossa, korostaen jakson hengästynyttä karakteriä, mutta jos katson jakson olevan sivuteema, korostan sen paikallaan pysyvyyttä, ja painottomilla tahdinosilla olevia aksentteja. Kolmas vaihtoehto jakson nimeämiseksi voisi olla jonkinlainen transioteema. Näitä on esiintynyt jo klassikoillakin. Tällöin teema on harmonisesti kaukana muista teemoista ja sävyltään itsenäinen. Viimeiseksi mainittu vaihtoehto on mielestäni selkein, ja käytän jatkossa termiä transioteema kuvaamaan tätä jaksoa.

Passionato-jakson jälkeen seuraa uusi siirtymäjakso. Tässä materiaali on peräisin pääteemasta, jota kerrataan neljän tahdin yksiköissä. Jokaisen yksikön jälkeen tonaliteetti laskee kokosävelen verran, jolloin progressio on siis es - cis - h. Esittämisen kannalta olennaista on huomioida tempon muutos hitaammaksi tässä jaksossa, minkä takia sen rauhallinen ja intiimi sävy korostuu. Tämä jakso vastaa mielestäni konventionaalisen sonaattimuotoanalyysin transitiota, sillä tonaliteetti

muuttuu koko ajan. Muutoksia korostetaan pedaalilla uuden toonikan ilmentymissä. Tonaliteeteista ”merkittävin” on h-molli koska se on odotetun sivuteemasävellajin eli A-duurin toinen aste. Lyhyen E-duuridominanttiseptimisoinnun kautta päästäänkin riemukkaaseen A-duurifanfaariin tahdissa 135, mutta tämä ei ole vielä rakenteellisesti merkittävä sivusävellajin saavuttaminen, sillä siihen ei saavuta perusmuotoisen dominanttisoinnun kautta, ja itse fanfaarikin lainaa pääteemaa. Vielä seuraa A-duurin dominantin urkupiste ennen kuin varsinainen sivuteema alkaa. Tästäkin siirtymästä puuttuu kuitenkin dominantti-toonika -kadenssi, sillä urkupiste väljähdytetään sen alapuolelle tulevalla liikkeellä dis-säveleltä d:n kautta h-sävellelle.

Sivuteema on *Allegro vivace* -jakson ensimmäinen osio, joka on harmonisesti, rytmisesti ja rakenteellisesti stabiili ja yksiselitteinen. Basso ankkuroituu a-sävelle neljän tahdin ajaksi heti teeman alussa, ja koko sivuteemajakso on niinkin pitkä kuin kolmekymmentä tahtia. Harmonisesti se on hyvin selkeä, sillä pääasiassa musiikki liikkuu A-duurin ensimmäisen, neljännen ja viidennen asteen soinnuilla. Myös melodian rytmi on hidastunut kuudestoistaosista kahdeksasosanuoteiksi. Aivan esittelyjakson lopussa kuullaan kuin kaikuna pääteeman aloittava kvinttimotiivi, joka tällä kertaa on toonikasoinnun sävelillä, kun se esittelyjakson alussa oli dominanttisoinnun sävelillä. Tällä eleellä Schumann saa aikaan sulkeutuvuuden vaikutelman esittelyjakson loppuun.

Esittelyjaksoa leimaa siis eräänlainen leikittely sillä, milloin sivuteema saavutetaan. Tämä leikittely on myös mahdollistanut erilaiset tavat analysoida esittelyjaksoa. Charles Rosenin mielestä esittelyjakso on variantti kolmen sävellajialueen esittelyjaksosta (Rosen 1980, 296).

Ensimmäisen osan kehittäjäjakso on laaja. Se voidaan jakaa viiteen suurehkoon taitteeseen (t. 176–221, 222–247, 248–267, 268–279, 280–331), joista ensimmäinen ja viimeinen ovat samankaltaisia. Ensimmäinen taite kehittelystä sisältää jo tuttua musiikillista materiaalia, sen elementteinä ovat pääteeman kvinttimotiivi, tahtien 99–106 siirtymäaihe (nuottiesimerkki 5) ja *passionato*-jakson tekstuuri. Siirtymäaihetta käytetään tässäkin taitteessa lyhyessä ajassa tapahtuviin sävellajivaihdoksiin, ensin A-duurista h-molliin ja pian uudelleen D-duurista E-duuriin.



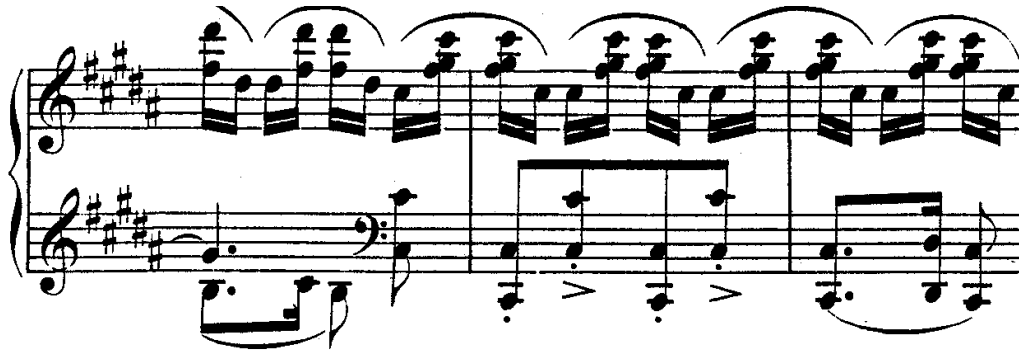
Nuottiesimerkki 5. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 98–102 (siirtymäaihe).

Molemmilla kerroilla aihe vie pääteeman fanfaarinomaiseen kvinttimotiiviin. Tahdissa 192 (*animato*) alkaa sekvenssikulku. Tässä avausmotiivin alaspäiset kvintit soitetaan vasemmalla kädellä ensin oikean käden yläpuolelta, sitten alapuolelta. Tahdin 200 kohotahdistista alkaa uutta materiaalia, mutta sekvenssin kaltainen sävy on edelleen läsnä. Tahdissa 206 päädytään cis-molliin, josta tulee vallitseva sävellaji verrattain pitkäksi aikaa. Uusi sävellaji toistaa *passionato*-jakson tekstuuria, ja sitä vahvistaa pitkä dominantti tahdeissa 218–221.

Kehittelyn toisessa taitteessa (*un poco più lento*) muistellaan pääteemaa. Sävellaji on pääasiassa edelleen cis-molli, lyhyitä Fis-duurin ja fis-mollin esiintymiä lukuun ottamatta. Pitkän cis-mollin dominanttiharmonian (t. 231–239) jälkeen alkaa uusi siirtymäjakso, jossa käytetään pääteeman materiaalia, ja tonaliteetti vaihtuu kokosävelaskelin kuten esittelyjaksossa, mutta tällä kertaa eri suuntaan, eli ylöspäin, cis-mollista f-molliin.

F-molli on kehittelyn kolmannen taitteen (*vivacissimo*) hallitseva sävellaji. Edeltäneen rauhallisen jakson jälkeen *Sturm und Drang* -karakteri ottaa taas vallan ja levoton pääteema esiintyy vasemmassa kädessä. Lyhyen tonaalisen epävarmuuden jälkeen (f-mollista poiketaan hetkellisesti g-molliin ja B-duuriin) musiikki palaa pian f-molliin ja sen dominantille. Itse asiassa dominantti on laajennettu: c-säveltä toistetaan väliäännessä jatkuvasti ja basson avoimet c–g -kvintit vahvistavat tätä mielikuvaa. Tämä myrskyinen jakso loppuu yhtäkkiä, kun tempo hidastuu ja vasen käsi alkaa soittaa johdannon alkuteemaa. Tämä on kehittelyn neljäs taite. Sen erikoisuuksia ovat Schumannin pedaalimerkinnot, jotka sekoittavat harmonioita toisiinsa, ja valmistamaton johdannon muistelu. Toisaalta johdannon käyttö kehittelyssä on ennenkin käytetty keino, esimerkkinä voidaan mainita Beethovenin Sonaatti op. 13.

Johdannon muistelun lopussa päädytään lähes vaivihkaa f-mollista as-molliin. Siitä jatketaan enharmonisesti samassa sävellajissa eli gis-mollissa kehittelyn viidennen taitteeseen, joka siis kertoo kehittelyn ensimmäisen taitteen. Nyt kaikki tonaliteetit ovat kokosävelaskelen korkeammalla kuin ensimmäisessä taitteessa, joten kun siirtymäaiheesta päädytään toisen kerran pääteemaan kvinttimotiiviin, on saavuttu fis-molliin tahdissa 295. Tämä toki on vain lyhyt häivähdys fis-mollista, ei varsinainen sävellajin vaihdos. Sekvenssaalisen *animato*-jakson kautta musiikki päättyy Fis-duuriin, ja tahdissa 322 dominanttia vahvistetaan oktaavifanfaarilla cis-sävelellä (nuottiesimerkki 6). Tämä on sukua esittelyjakson aloittavalle kvinttimotiiville. Erikoista on kuitenkin harmonian kvarttipidätys.



Nuottiesimerkki 6. Schumann: Sonaatti. op. 11, 1. osa, tahdit 321–323.

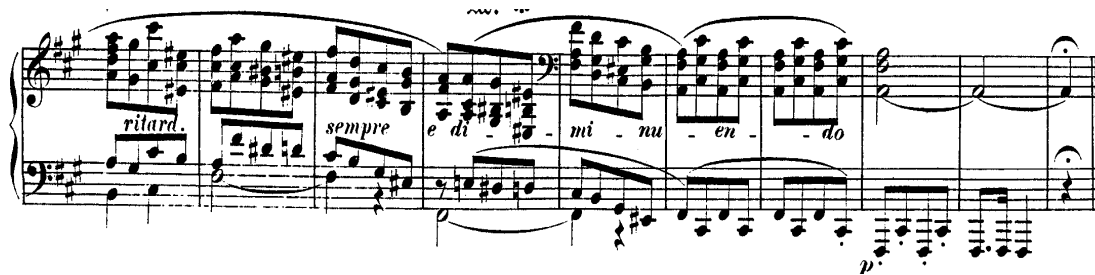
Kehittelyjakson päättää edellisen kaltainen fanfaari tahdeissa 330–331, mutta tällä kertaa se koostuu laajoista fis-duurisoinnuista. Taas kerran soittajan tulee kiinnittää erityinen huomio Schumannin pedaalimerkintään: pedaali tulisi pitää alhaalla koko fanfaarin ajan, joten kuulijalle varsinainen basson sävel onkin näin cis, eikä fis (nuottiesimerkki 7). Tämä lienee viittaus *Allegro vivace* -jakson alkuun, jossa pohjamuotoista toonikaa välteltiin pitkään.



Nuottiesimerkki 7. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 326–331.

Ensimmäisen osan kertausjakso on hieman esittelyjaksoa tiiviimpi. Pääteema esiintyy nyt vain kerran jakson alussa. Schumann on tavallaan yhdistänyt esittelyjakson pääteemaesiintymät aloittamalla teeman *piano* ja *staccato*, mutta vaihtaa artikulaation *legatoon* pääteeman lopun pitkällä dominanttiharmoniolla. Schumann myös leikittelee avausfanfaarilla (kvinttimotiivi); se kuullaan kolme kertaa varsinaisen melodialinjan yläpuolella vasemmalla kädellä soitettuna. Näin ollen näistä tahdeista (332–333, 336–337, 340–341) puuttuu basso niin rekisterinä kuin soinnun pohjanakin. Toinen ero esittelyjaksoon on pääteeman lopun *diminuendo* ja *ritardando*. Kertausjaksossa *passionato*-jakso on cis-mollissa, mikä on huomionarvoista fis- ja cis-sävelten suhteen takia, ja myöskin siksi että kehittelyjaksossa oli pitkä osio cis-mollissa. *Più lento* -jaksoa, joka esittelyjaksossa muodosti sillan toisilleen kaukaisten es-mollin ja A-duurin välille, on myöskin lyhennetty kertausjaksossa. Nyt tämä pääteemaa kertaava materiaali kuullaan vain kaksi kertaa esittelyn kolmen kerran sijaan. Pienen melodisen muutoksen kautta (e-

sävelen sijaan eis) saavutaan fis-mollin dominantille, ja sävellaji vahvistetaan samalla tavoin kuin esittelyjaksossa, pienellä fanfaaripätkällä. Laajennetun dominantin jälkeen sivuteema kuullaan fis-mollissa. Erona esittelyjaksoon tässä voidaan aistia sulkeutuminen, kun taas vastaavassa paikassa (sivuteeman alussa) esittelyjaksossa voitiin kuvitella musiikin tulleen uudenlaisen alun äärelle. Esittelyjaksossa sivuteema oli luonnollisesti A-duurissa, ja dynamiikaltaan *mezzoforte* kun taas kertausjaksossa teeman ollessa fis-mollissa (toonikasävellajissa) dynamiikkamerkintä on *piano*. Musiikki hiipuu hiljaa teeman alaspäisen liikkeen jälkeen vaihdellen toonikalta terssittömälle dominantille ja päättyy pääteeman kvinttimotiiville bassossa (nuottiesimerkki 8).



Nuottiesimerkki 8. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 410–419.

Loppu jää kuitenkin auki, sillä ylin (ja osan viimeinen soiva) ääni on a, josta myöskin seuraava osa alkaa. *Attacca*-merkintää ei ensimmäisen osan lopussa ole, mutta suora siirtyminen seuraavaan osaan on kirjoitettu nuotein.

4.2 Aria

Fis-mollisonaatin toinen osa Aria on uudelleentyöstetty versio Schumannin varhaisesta laulusta An Anna II Justinus Kernerin runoon Nicht im Thale (ks. alaluku 3.2). Kyseinen laulu kuuluu Schumannin varhaisiin liedeihin. Verrattaessa laulua ja Sonaatin op. 11 hidasta osaa toisiinsa voidaan tarkastella Schumannin sävellysteknistä kehitystä. Ennen kaikkea tämä koskee tapaa kirjoittaa pianolle soinnillisesti aiempaa rikkaammalla tavalla. Laulun piano-osuus on varsin yksinkertainen ja yksisävyinen, kun taas Sonaatin op. 11 toisessa osassa klaviatuurin käyttö on laaja-alaisempaa kuin laulussa, mikä luonnollisesti johtaa sävykkäämpään sointiin. Seuraavassa keskityn Sonaatin op. 11 toisen osan analyysiin, en niinkään An Anna II -laulun analyysiin. Laulun kokonainen suomennos on alaluvussa 3.2. Tiivistäen laulun teksti kertoo haavoittuneen sotilaan odottavan sanansaattajaa, joka toisi viestin pääsystä takaisin kotiin tai sitten kuolemaan. Aria-osa on vain 45 tahdin mittainen, joten se todella on lyhyt verrattuna teoksen muihin osiin.

Kuten edellisessä alaluvussa totesin, Sonaatin op. 11 ensimmäisen osan viimeinen soiva nuotti on a-sävel, mikä mielestäni muodostaa sillan näiden kahden osan välille. Toinen osa on siis A-duurissa, fis-mollin rinnakkaissävellajissa. Osa noudattaa ABA-muotoa niin, että A-jakso on A-duurissa ja B-jakso F-duurissa. Osan esityserkintä on mielenkiintoinen *Senza passione, ma espressivo*. Musiikillinen ilmaisu on ehdottomasti introvertimpaa kuin ensimmäisessä osassa, ja myöskin dynamiikaltaan toinen osa liikkuu eri maailmoissa, luonnollisesti.

Ensimmäisen osan viimeisestä a-sävelestä tulee urkupiste toisen osan kolmen ensimmäisen tahdin ajaksi, ja tämän urkupisteen päällä soi kahden tahdin ajan A-duurisointu – varsin stabiilia tonaalisesti verrattuna ensimmäiseen osaan. Melodia alkaa vasta toisesta tahdistä, minkä takia fraasien tahtimäärät A-jaksossa ovat hieman kummalliset viisi, neljä ja kuusi. Ensimmäinen fraasi päättyy A-duurin dominantille toisen asteen eli h-mollisoinnun (sekä terssikäännöksen että perusmuodon) kautta. Tätä seuraa yllättävä käänne kohti fis-mollia sen seitsemännen asteen soinnulla, joka pian lientyy kuitenkin fis-mollin dominanttiseptimisoinnuksi. Seuraa uusi vähennetty sointu, tällä kertaa h-mollin seitsemännelle asteelle. Toinen fraasi on siis lähinnä tonaalisen vakauden horjuttamista, ja tähän osuvatkin laulun sanat ”aus dem Schlachtfeld” (suom. teurastuskentältä, taistelukentältä), joita väritetään dramaattisin tritonus- ja vähennetty septimi -intervallein melodiassa. Vasemmalla kädellä on alaspäinen kvinttiele, joka muistuttaa ensimmäisen osan pääteeman kvinttimotiivista. Kolmas fraasi palaa A-duuriin pienin fis-mollihävähdyksin sävytettynä.

B-jaksoon ja uuteen sävellajiin F-duuriin siirrytään varsin nopeasti (t. 15 kolmas isku): A-duurisointu muuttuu a-molliksi, josta toki muutos F-duuriin on vain yhden sävelen muuttuminen puolissävelaskelen verran. B-jakso on sointitekstuurltaan varsin erilainen kuin A-jakso, sillä melodia on nyt vasemmalla kädellä. Ensimmäisen kahdeksan tahdin ajan (t. 16–23) oikea käsi säestää murtosoinnuin, kunnes viimeisen kolmen tahdin ajaksi sen rooli muuttuu melodisemmaksi (ottamatta kuitenkaan pääroolia vasemmalta kädeltä) asteittaisen oktaavikulun myötä. B-jakson kolme fraasia ovat kaikki neljän tahdin mittaisia. Ensimmäinen fraasi päättyy F-duurin toonikalta välidominantin kautta toiselle asteelle, toinen fraasi pysyttelee dominantilla ja kolmas etenee kuudennelta asteelta toisen asteen kautta ensimmäisen asteen kvarttisekstisoinnulle. Tältä soinnulta alkava siirtymä takaisin A-duuriin ja A-jaksoon on vielä vaihkeisempi kuin edellisellä jaksorajalla ollut sävellajin muutos. Tahdissa 26 basso siirtyy enharmonisesti ja *legato* c:ltä his-sävelelle, ja siitä vielä kromaattisesti cis-sävelelle.⁷ Oikean käden oktaavit soittavat asteittaista kulkua yläpuoleiselta hajasäveleltä alapuoleiselle hämärtäen harmonioita (nuottiesimerkki 9), kunnes tämä vyyhti purkautuu A-duurisoinnun terssikäännökseksi.

⁷ Pianolla siirtyminen his-säveleltä c:lle kun niiden välillä on sidontakaari, herättää kysymyksen siitä, tuleeko c-säveltä soittaa vai ei. Itse en ole nuottia soittanut, mutta tämä on erittäin tulkinnanvarasta. Yleensä kun kahden saman sävelen välillä on sidontakaari, nuottia ei toisteta. His ja c ovat toki eri säveliä, mutta pianolla ne molemmat soitetaan samalla koskettimella. Jää siis soittajan ratkaistavaksi, miten hän asian tulkitsee.



Nuottiesimerkki 9. Schumann, Sonaatti op. 11, 2. osa, tahdit 25–27.

A-jakson kertaus alkaa tästä terssikäännöksestä, ja nyt ensimmäisen kolmen tahdin urkupiste on cis a:n sijasta. Vasta kolmannen tahdin kolmannella iskulla basso käy nopeasti A:lla vahvistaen väldominantin D-duurisoinnulle. Soinnillisesti pohjamuotoisen toonikan puuttuminen aiheuttaa merkittävän eron. Toisessa fraasissa ei sen sijaan ole muutoksia alkuun verrattuna. Kolmannessa fraasissa on melodiassa appoggiatura fraasin lopussa (vrt. tahdit 14 ja 40). Puhtaasti pianotekniseltä kannalta huomioitava (ja hankala) ero A-jakson kahden esiintymän välillä on vasemman käden desiimeissä: alussa ne on merkattu murrettaviksi, mutta toisella kertaa ei. Tämän muutoksen toteuttaminen riippuu täysin soittajan käden ulottuvuudesta; itse jouduin nöyrytymään tässä kohden ja murtamaan desiimit.

Toisen osan lopussa on teoksen kokonaisuuden kannalta mielenkiintoinen coda – tai ehkä ennemminkin codetta, sillä se on vain neljän tahdin mittainen. Aivan kuten ensimmäinen osa, loppuu toinenkin tavalla, joka ohjaa soittajaa jatkamaan kohti kolmatta osaa ilman tavanomaista osien välistä taukoa. Codettan neljässä tahdissa Schumann kertaa A-jakson ensimmäisen fraasin alkupuolen (lähinnä väliäänissä) ja toisen fraasin vasemman käden kvinttieleet. Teemassa on pieni muutos: ylin nuotti on nyt cis, eikä h. Huomionarvoista on vasemman käden kvinttiele (muistuma A-jaksosta ja sonaatin ensimmäisestä osasta) sekä tekstuurin asteittainen pieneneminen; jäljelle jää oikeastaan vain oikean käden alin väliäänä, joka toistaa edellä ylimmissä äänissä olleen melodianpätkän ja loppuu e-sävelelle (nuottiesimerkki 10). Jälleen kerran Schumann välttää kadensaalista sulkeutumista: pohjamuotoista V-I -kulkua ei ole, eikä toonikasointu ole kertaakaan oktaaviasemassa.



Nuottiesimerkki 10. Schumann Sonaatti op. 11, 2. osa, tahdit 38–45.

4.3 Scherzo e Intermezzo

Sonaatin op. 11 kolmas osa Scherzo e intermezzo on muodoltaan huomattavasti tavanomaista sonaattischerztoa mittavampi. Varsinainen scherzo on 50 tahdin pituinen, ja sitä seuraa trio-taite (jota tosin ei ole nuotissa trioksi nimetty) tahdeissa 51–100. Tämän jälkeen scherzo soitetaan *da capo* kuten yleensäkin (tahdit 101–146), mutta muutama tahti ennen odotettua loppua siirrytäänkin yhtäkkiä Intermezzoon. Tätä seuraa resitatiivin kaltainen jakso, jonka jälkeen scherzo soitetaan vielä yhden kerran. On ehkä mahdollista ajatella Intermezzon edustavan trio-taitetta tässä osassa, mutta mielestäni aikaisemmin trio-taitteeksi nimeämäni osio (tahdit 51–100) täyttää trion kriteerit, sillä se on eri sävellajissa ja luonteeltaan hyvin erilainen kuin scherzo. Toinen mahdollisuus on ajatella osan sisältävän kaksi trioa, kuten Schumannin myöhäisempien teosten scherzo-osissa onkin, varsinkin sinfonioissa ja kamarimusiikissa (Tadday 2006, 236). Käytän omassa analyysissäni kuitenkin rakenteena scherzo-trio-scherzo-intermezzo-scherzo -muotoa.

Scherzo-taitetta leimaavat ”väärälle” tahdinosalle osuvat aksentit. Huomionarvoista on, että koko taitteessa on vain yksi ns. yleisdynamiikkamerkintä (*fortissimo* tahdissa 47), mutta sen sijaan lähes jokaisesta tahdistä löytyy *sforzato*-merkintä. Koko osa alkaa aksentoidulla kohotahdilla, ja ensimmäinen säe päättyy aksentoituun E-duurisointuun neljännen tahdin toisella iskulla. Toinen säe toistaa saman musiikillisen materiaalin alkaen h-mollista ja päätyen A-duurisoinnulle. Kolmas, pidempi säe, toistaa aksenttia ensimmäisillä iskuilla (tahdit 10–12 ja 14), mutta säkeen lopun hemiola hämääryttää iskutuksen uudelleen (nuottiesimerkki 11). Tonaliteetti päättyy takaisin E-duuriin. Tämä jakso muodostaa scherzotaitteen A-jakson.

The image shows a musical score for the third movement of Schumann's Sonata op. 11. The score is in 3/4 time and E major. It begins with a piano introduction marked 'Allegriissimo' and 'f'. The notation includes various accents (sf) and dynamic markings (f, sf) throughout the piece. The score is written for piano and includes a repeat sign at the end of the first system.

Nuottiesimerkki 11. Schumann: Sonaatti op. 11, 3. osa, tahdit 1–15 (A-jakso).

B-jaksossa aksentoinnin vuorottelu kolmannella ja ensimmäisellä iskulla jatkuu, ja samoin tässä jaksossa viimeinen säe on hemiolien sävyttämä. B-jakso on tonaalisesti

epävaka (nuottiesimerkki 12); ensimmäinen säe päättyy F-duurisoinnulle, toinen säe Cis-duuripienseptimisoinnulle, ja viimeisessä säkeessä esiintyvät nopeasti G- ja F-duuriharmoniat, kunnes lähes kromaattisen bassokulku vie takaisin pääsävellajiin eli fis-molliin ja A-jakso kertautuu. Tällä kertaa A-jakso päättyy kuitenkin fis-molliin, kuten olettaa saattaakin.

Nuottiesimerkki 12. Schumann: Sonaatti op. 11. 3. osa, taudit 16–32 (B-jakso, tahti 17–).

Trio-taite, *Più Allegro*, on monessa suhteessa erilainen kuin scherzo-taite (nuottiesimerkki 13). Väliäänessä oleva melodia tulisi soittaa *legatissimo* (vrt. scherzo-jakson aksentit, staccatot, vasemman käden motiivin 16-osatauot), säestävät *staccatot* oikeassa kädessä *piano*, vasemmassa *pianissimo* ja *leggierissimo*. Taitetta leimaa vahvasti tonaalinen stabiliteetti; ensimmäiset kuusitoista tahtia (trio-taitteen A-jakso) basso on a-urkupisteellä, ja harmonia vaihtelee A-duurin toonikan ja seitsemannen asteen vähennetyn septimisoinnun välillä. Basson säestyskuvion kvintit tahteissa 51–54 ja 59–62 ovat viittaus ensimmäisen osan kvinttimotiiviin.

Nuottiesimerkki 13. Schumann: Sonaatti op. 11, 3. osa, taudit 51–59.

Trio-taitteen B-jaksossa melodia siirtyy ylä-ääneseen, ja tonaliteetti käväisee hetkellisesti ensin h-mollissa (taudit 67–75) ja sitten fis-mollissa (taudit 75–82). A-

jakson kertautuessa vasemman käden säestyskuvio on muuttunut kvinteiltä ja oktaaveilta murtosoinnuiksi. Jakson loppu toistaa A-duurisointua kvarttipidätyksellä, kunnes kromaattinen liike vie musiikin scherzo-taitteen *da capo*-kertaukseen. Kertaus on muuten identtinen alkuun verrattuna, mutta se on muutaman tahdin lyhyempi; lopun hemiola-kuviosta siirrytään hyvin äkkinäisesti Intermezzoon.

Intermezzo ja sitä seuraava resitatiivi ovat ehdottomasti kolmannen osan erikoisin piirre. Ylipäätään tällaisen taitteen sisällyttäminen sonaattischerzoon ei ole tavanomaista, mutta myös jakso itsessään ja sen esitysmerkintä *alla burla, ma pomposo* herättää monia ajatuksia. Italiankielen verbi *burlare* tarkoittaa pilkkaamista, irvailua, tai keppostelua.

Intermezzo alkaa *fortissimo*, mikä on merkittävää osan alun scherzon kannalta. Kuten edellä mainitsin, ei scherzo-taitteessa ole yleistä dynamiikkamerkintää, vain *sforzatoja*. Jotta soittaja voisi saada Intermezzon kuulostamaan suurelta ja pompöösiltä kuten säveltäjä toivoo, täytyy scherzon dynamiikka mitoitaa tätä *fortissimoa* silmällä pitäen. Intermezzon laulavamman osion (tahdit 155–158) dynamiikka on *mezzoforte*.

Intermezzoa leimaa vahva aksentointi; aluksi tahdin toisella ja viimeisellä kahdeksasosalla (tahdit 147–148) ja sitten jokaisella iskulla (149–150). Tonaliteetti on melko vahvasti D-duurivoittoinen, vaikkakin jälleen kerran kadensaalinen vahvistus puuttuu, mutta poikkeamat e- ja h-molleihin eivät ole pitkiä tai tonaalisesti kaukaisia.

Intermezzoa seuraava resitatiivi on laajahko siirtymäjakso takaisin scherzo-taitteeseen. Tonaliteetiltaan se on pitkälti h-mollissa, kunnes se päättyy fis-mollin dominanttiseptimisoinnun terssikäännökselle, joka soitetaan murtosointuna *fortissimo* ja *presto*.

Kokonaisuutena katsottuna kolmas osa on siis tonaalisesti varsin vakaa verrattuna Sonaatin op. 11 kokonaisuuteen. Scherzo-taite pysyttelee pääosin fis-mollissa, eikä poikkeama E-duuriin eli rinnakkaissävellaji A-duurin dominantille ole kovin kaukainen. Trio-taite on vahvasti ankkuroitunut A-duuriin. Siinäkin häivähtävät muut sävellajit h-molli ja fis-molli ovat läheisiä vallitsevalle tonaliteetille. Intermezzo kulkee pitkälti D-duurissa, jota ei muualla Sonaatissa op. 11 esiinny lähes ollenkaan, mutta se on toki A-duurin subdominantti, ei siis kaukainen sävellaji sekään.

4.4 Finale

Sonaatin op. 11 finaali *Allegro un poco maestoso* on muotoratkaisultaan vähintäänkin yhtä erikoinen kuin teoksen muut osat. Suoranaisesti finaali ei noudata mitään konventionaalista sävellysmuotoa, mutta siinä on piirteitä niin sonaattimuodosta kuin rondostakin. Charles Rosen on kirjassaan *Sonata Forms* (1980) tehnyt kattavan analyysin fis-mollisonaatin neljännessä osasta, ja tutkiessani tätä osaa olen päätenyt olemaan Rosenin kanssa samaa mieltä sen muotoanalyysistä. Rosenin analyysi on ainakin erittäin käytännöllinen ja soittajalle hyödyllinen tapa hahmottaa fis-mollisonaatin finaali.

Vaikutelma rondosta syntyy varsinkin pääteeman useiden kertausten takia, mutta kehämäisyys (kuten esimerkiksi rakenteessa A-B-A-C-B-A) puuttuu. Enemminkin finaali on rakentunut kahdesta samanlaisesta puoliskosta. Rakenne on siis tällöin A-B-C-A-B-C-Coda. Rosen kutsuu tätä ”sonaattirondoksi ilman kehittelyjaksoa”, jossa sonaattitekniikka perustuu alkupuolen lähes samanlaiseen kertaukseen ilman kehittelyjaksoa (Rosen 1980, 296). Toinen merkillepantava seikka ovat sävellajisuhteet; kuten ensimmäisessä osassa, merkittävä sävellajialue on es-tonaliteetti (ensimmäisessä osassa molli, neljännessä duuri). Klassismin ajan konventioiden mukainen sävellajien polarisointi mollin ja sen rinnakkaisen duurin välillä on hämärtyneet, ja Rosen toteaaakin, että Schumann käsittelee fis-mollia ja sen rinnakkaissävellaji A-duuria enemmän tai vähemmän samana tonaliteettina (Rosen 1980, 310). Tämä näkyy neljännessä osan pääteemassa hyvin (nuottiesimerkki 14).

The image shows a musical score for the finale of Schumann's Sonata Op. 11, 4th movement. The score is in F major, 3/4 time, and is marked "Allegro un poco maestoso". It features a piano introduction with a "rit." marking. The main theme is marked "ff" and "p". The score includes dynamic markings such as "ff", "p", and "marcato".

Nuottiesimerkki 14. Schumann: Sonaatti op. 11, 4. osa, tahdit 1–17 (pääteema ja transiioaiheen alku).

Rosen kirjoittaa, että tritonussuhteinen esittelyjakso rakentuu kahden mahdollisimman kaukaisen sävellajin varaan; tavoitteena on etäisyys, ei polarisaatio (Rosen 1980, 296). Tässä pitää myös huomioida, että pääteema liikkuu enemmänkin A-duurissa kuin fis-mollissa, ja ennen kaikkea kadensoi kaksi kertaa A-duuriin. Siirtymä pääteeman päättäneestä A-duurikadenssista Es-duuriin on todella lyhyt (vain 8 tahtia), ja Es-duurissa kuultavat teemat ovat karakteriltaan aivan erilaisia kuin pääteema. Tämä taas mielestäni vastaa traditionaalisen sonaattimuototeorian konventioita. Transitioaihetta (tahdit 17–24) seuraa kaksi teemaa, joista toinen on sukua transitioaiheelle (nuottiesimerkki 15), ja toinen koraalimainen.

Nuottiesimerkki 15. Schumann: Sonaatti op. 11, 4. osa, tahdit 18–28 (transitioaiheen loppu ja siitä johdettu teema).

Näitä teemoja seuraa erittäin suoraviivaisesti alkava pääteemaesiintymä, mutta tällä kertaa sen tonaliteetti on c-molli/Es-duuri. Rosen kirjoittaa tritonussuhteen olevan nyt vahvistettu, sillä transitioaihe ei vielä sitä tehnyt (Rosen 1980, 308). Sama tritonussuhde toistuu uudelleen: pääteeman tällä kertaa päättävästä Es-duurikadenssista palataan transitioaiheen kautta A-duuriin ja suoraan koraaliteemaan (transitioaiheen sukuinen teema jää tässä pois). Koraaliaihe vie fis-molliin, ja transitioaiheen motiivista kehkeytyy vähitellen sekvenssikulku (tahdit 98–105), joka on mielestäni koko sonaatin herkimpiä hetkiä. Vähitellen musiikki kiihtyy (sekä dynaamisesti että tempollisesti) kohti A-duurissa soivaa loisteliasta lopputeemaa, joka alkaa tahdistä 134. Vielä seuraa kaksi sekvenssaalista jaksoa (tahdit 142–147 ja 148–152) kunnes liike pysähtyy fis-mollisoinnulle tahdissa 159. Tästä alkaa lyyrinen jakso *ad libitum ma semplice*, joka päättyy fis-mollin napolilaiselle sekstisoinnulle. Pääteeman paluu tahdissa 190 valmistetaan pääteemasta johdetulla siirtymäjaksolla (tahdit 177–189), joka harmonisesti perustuu fis-mollin dominantin laajennukselle pientä kahden tahdin poikkeamaa lukuun ottamatta.

Kehittelyjakson sijaan tahdista 190 alkaa kertausjakso. Edellä kuvailtu esittelyjakso siis toistuu, mutta jotta musiikki ei päättyisi molemmilla kerroilla tonaalisesti

samaan pisteeseen, on Schumann luonnollisesti tehnyt kertausjaksoon harmonisia ja tonaalisia muutoksia. Ensimmäinen muutos on pääteemaa seuraavan transitioaiheen kääntyminen yllättäen C-duurin dominantille. Kuten esittelyjaksossa, transitioaihe on toiminut siirtymänä a-toonikalta Es-duuriin, mutta tällä kertaa B-duuridominanttiseptimisointua seuraa mainittu C-duurin dominantti. Tästä seuraa toisen teemaryhmän (transitioaiheesta johdettu teema ja koraaliteema) esiintyminen tällä kertaa C-duurissa, mikä tuo esiin uuden tritonussuhteen fis - c. (Rosen 1980, 308). Temaattisella tasolla tärkeä muutos esittelyjaksoon verrattuna on kahdeksan tahdin mittaisen transitioaiheen puuttuminen pääteeman esiinnyttyä toista kertaa kertausjaksossa (vrt. tahdit 66–73 esittelyjaksossa ja tahdit 255–261 kertausjaksossa). Sen korvaa samanpituinen katkelma transitioaiheesta johdettua teemaa. Tämä Es-duuriesiintymä on täysin valmistamaton. Sitä seuraava tahdistä 262 alkava jakso on suora transponointi esittelyjakson tahdeista 74–159 (Rosen 1980, 308). Esittelyjaksossa tämä katkelma liikkui A-duuri/fis-molli -ympäristössä, ja kertausjaksossa Es-duuri/c-molli -ympäristössä. Nyt viimeistään käy Rosenin mielestä selväksi, että tritonussuhde on neljännen osan muodon perusta (Rosen 1980, 308). Äsken mainitun pitkäkhön jakson kertauksessa on yhden tahdin mittainen lisäys jakson lopun sekvenssikulkuun (tahti 342), jolloin musiikki päättyy ennakoitun c-mollin sijasta b-molliin.

Tahtien 351–366 lyyrisen *ad libitum semplice* -jakson jälkeen b-mollia ei seuraakaan sen oma dominantti f (vrt. tahdit 175–177 esittelyjaksossa ja tahdit 366–368 kertausjaksossa), vaan b-sävelestä muodostuukin es-tonaliteetin dominantti. Es ja dis ovat enharmonisesti sama sävel, ja tätä kautta päästään pääteeman esiintymiseen dis-molli/Fis-duuri -tonaliteetissa. Rosenin mielestä nyt tulee ensimmäistä kertaa todella selväksi, että neljännen osan toonika on fis, ja osasta jäljellä oleva Coda on ainoa jakso, joka on kiinteästi fis-tonaliteetissa (Rosen 1980, 308–309). Sonaatin op. 11 kokonaistarkastelussa tämä Fis-toonikan vahvistuminen on merkittävä, ja seuraavassa alaluvussa punon yhteen hieman teoksen kokonaisrakennetta.

4.5 Yksityiskohtien analyysistä kohti kokonaiskuvaa

Kuten edellä olevasta analyysistä käy ilmi, Schumann todellakin käsittelee sonaattimuotoa omanlaisella tavallaan Sonaatissa op. 11. Joel Lesterin mukaan näin on myös kaikissa muissakin Schumannin sonaattimuotoisissa sävellyksissä, sillä Schumannille sonaattimuoto oli hedelmällinen maaperä, jolla luoda rakenteellisesti ja esteettisesti vakuuttavia suhteita temaattisten, tonaalisten ja muiden prosessien välille (Lester 1995, 190). Kuten edellä totesin, kummassakaan Sonaatin op. 11 ääriosista rakenne ei perustu sonaattimuototeorian kulmakivelle eli vastakkainasettelulle. Varsinkin konventionaalinen polarisaatio fis-mollin ja A-duurin välillä puuttuu sekä ensimmäisessä että neljännessä osassa. Tämän sijaan molemmissa osissa on vahva tritonussuhteinen sävellajirakenne, joka tulee ilmi

analysoitaessa fis-molli ja A-duuri Rosenin tapaan löyhästi samaksi tonaliteetiksi, jolloin tritonussuhde es - a käy selvemmin ilmi.

Sonaatissa op. 11 voi nähdä Lesterin ajatuksen ”orgaanisista prosesseista”, jotka mainitsin lyhyesti johdannon aluvuussa 1.1. Lester kirjoittaa artikkelissaan, että Schumannin sonaattimuotoiset sävellykset usein näyttäytyvät mosaiikkimaisina, mutta ovatkin itse asiassa suuren mittakaavan tonaalisia ja temaattisia narratiiveja ja orgaanisia prosesseja (Lester 1995, 190). Tällä Lester tarkoittaa Schumannin tapaa käyttää sonaattimuotoa alustana temaattisen sisällön kehittelylle oppikirjamaisen sonaattimuotosapluunan noudattamisen sijaan (Lester 1995, 203). Fis-mollisonaatissa näen tämän ensimmäisessä osassa siinä, että pääteeman ja sivuteeman välillä on sukulaisuussuhde molempien perustuessa asteittaiselle liikkeelle. Sukulaisuutta löytyy myös pääteeman ja siirtymäaiheen välillä (ks. nuottiesimerkki 5 tai tahdit 99–106).

Laajemmin Sonaattia op. 11 tarkastellessa temaattinen yhteys löytyy myös jokaisen osan väliltä. Tämä aihe on laajuudeltaan liian suuri käsiteltäväksi tässä tutkielmassa yksityiskohtaisesti, mutta jo nopea vilkaisu jokaisen osan pääteemaan tai aloittavaan motiivin paljastaa nämä yhteydet.

Ajatus suuren mittakaavan kertomuksesta ja orgaanisesta prosessista näkyy mielestäni Sonaatissa op. 11 koko teosta leimaavassa kadensaalisten sulkeutumisten välttelyssä. Tarina etenee koko ajan niin osien sisällä kuin osasta toiseenkin, sillä kuten totesin edellä, ensimmäiset kaksi osaa loppuvat tavalla, joka viittaa soittajaa jatkamaan seuraavan osaan ilman taukoa. Toisaalta taas neljäs osa alkaa siten, että se on luontevaa liittää edeltäneeseen Scherzoon. Kolmatta osaa lukuun ottamatta koko Sonaattia op. 11 karakterisoi tonaalinen epävakaus, joka mielestäni huipentuu neljännen osan fis-toonikan vahvistuksen välttelyllä. Tätä taustaa vasten finaalin codan Fis-duuriin ankkuroitunut, lähes virtuoottinen vyörytys luo vaikutelman suuresta huipennuksesta, jota on rakennettu koko teoksen ajan.

4.6 Analyysistä tulkintaan

Mitä edellä olevasta analyysistä tarttui tulkintaani? Törmään tätä pohtiessani toiseen visaiseen kysymykseen: missä määrin voin erotella, mikä soitossani on tietoista ja mikä alitajuista, ja edelleen, missä määrin tietoinen on vaikuttanut alitajuiseen. Toisaalta myös konserttitilanne tuo soittoon oman yllätyskertoisensa. Seuraavassa pohdin analyysin vaikutusta tulkintaani.

Kuten edellä kävi ilmi, kaikissa Schumannin fis-mollisonaatin osissa on muodollisia eriskummallisuuksia. Ensimmäisessä osassa sonaattimuodon jaksot eivät karaktäreiltaan vastaa konventioita. Jos pääteema on epävakaa, niin harmonisesti kuin rytmiseltä iskutukseltaankin, tulisiko minun heittäytyä siihen mukaan, vai pitäisikö minun soittaa teema ikään kuin yrittäisin kontrolloida sitä? Mielestäni ensimmäisen osan pääteemaan tapauksessa vastaus löytyy osan johdannosta: se on stabiili niin harmoniselta kuin rytmiseltä rakenteeltaan, jolloin se balansoi pääteeman epävakautta, eikä tarvetta liialliseen kontrollointiin pääteemassa ole.

Toinen kysymys ensimmäisessä osassa oli transioteeman karakterisointi. *Passionato*-esitysmerkintä viittaa intohimoiseen ja energiseen soittotapaan, mutta harmonisesti jakso ei liiku oikeastaan minnekään. Tässä tapauksessa Schumann auttaa soittajaa, sillä mielestäni esitysmerkinnän tulee olla soittajan ensisijainen ohjenuora. Varsinainen transitio taas on sävyiltään rauhallinen, jopa varustettu esitysmerkinnällä *Più lento*. Pyrkimykseni oli taas seurata Schumannin toivetta, mutta toisaalta tuoda esiin muuttuvat tonaliteetit huolellisesti sointiväriä kautta.

Luulin Sonaatin op. 11 toisen osan olevan teoksen ongelmattomin osa. Siinä mielestäni on aivan olennaista muistaa sen perustuvan lauluun ja koittaa saada melodialinjat kantamaan legatossa niin hyvin kuin se kosketinsoittimella on mahdollista. Tämän osan kohdalla eniten tulkintaani vaikutti varmasti laulun suomennos. Ensisijainen vaikutelmani oli, että laulu on suhteellisen yksinkertainen ja ehkä onnellinenkin, tai ainakin mennyttä onnea muisteleva. Laulun tekstiin (ks. alaluku 3.2) tutustuminen heitti minut kuitenkin raiteiltani täysin. En voinut ymmärtää, miten ihmeessä taistelulentät ja kuolemankaipuu liittyivät tähän suloiseen musiikkiin. Tässä apu löytyi taustatiedoista; lähipiirin kuolemantapaukset samoihin aikoihin (ks. alaluku 3.2) ja Schumannin ailahtelevainen mielenterveys (niin nuoruusvuosina laulun säveltämisen aikaan kuin myöhemminkin) saattaisivat liittyä tähän jotenkin. Valitettavasti en ole lähteistäni löytänyt tietoa siitä, missä vaiheessa Sonaatin op. 11 pitkää sävellystyötä Schumann sai idean muokata liedistä fis-mollisonaatin hidas osa, joten varmaa tietoa tähän johtaneista syistä en ole saanut. Yhden pienen yksityiskohdan muoto- ja harmonia-analyysini lisäsi, sillä alun perin ohitin toisessa osassa olevat basson viittaukset ensimmäisen osan kvinttimotiiviin, mutta myöhemmin koetin tietoisesti tuoda niitä enemmän esille.

Kolmas osa on analyysini mukaan harmonioidensa osalta helpohko ymmärtää. Sen soittamisessa ja omaksumisessa ongelmat liittyivät ennemminkin scherzolle epätyypillisen laajaan rakenteeseen ja sointikuvan suunnitteluun, jotka ovat tiiviisti yhteydessä toisiinsa. Kuten edellä jo kerroin (ks. alaluku 4.3), scherzo-taitteessa on lukuisia *sforzato*-merkintöjä, mutta vain yksi yleisdynamiikkamerkintä, ja sekin *fortissimo*. Lisäksi Intermezzo tulisi soittaa mahtipontisesti (*pomposo*). Totesin, että on erittäin tärkeää suunnitella scherzo-taitteen dynamiikka niin, että *sforzatos* saavat tarpeeksi painoarvoa, mutta niin että yleissointi pysyy voimakkaana, mutta kuitenkin tyylin ja soittimen asettamisissa rajoissa.

Sonaatin op. 11 neljäs osa tuntuu helposti pitkältä. Sitähän se onkin, mutta soittajan tehtävä on häivyttää tai piilottaa pituuden vaikutelma ja pitää musiikki elossa. Luulisin, että tässä avain on tiedostaa kehittelyjakson puuttuminen. Kehittelyjaksohan on yleensä sonaattimuodon dramaattisin ja kuohuvin jakso, kun taas esittely- ja kertausjaksot ovat luonteeltaan melko vakaita. Mielestäni Schumann on korvannut kehittelyjakson puuttumisen sillä, että finaalin alkupuoliskon lopulla musiikillinen materiaali tihentyy ja kiihtyy lähes koko ajan (ks. tahdit 73–159) ennen kuin se yhtäkkiä lähes pysähtyy ennen kertausjakson alkua. Pianistin on tärkeää tiedostaa tämä, ja rakentaa kyseinen jakso niin dynaamisesti kuin agogisestikin järkevällä tavalla.

Soittajan tulee mielestäni kiinnittää huomiota myös kadenssaalien sulkeutumisten vähäisyyteen Sonaatin op. 11 kokonaisrakenteessa. Harvoista kadenssaalisista sulkeutumisista tulisi tehdä erityisiä ja huomionarvoisia hetkiä, eli antaa niille aikaa ja painottaa niitä. Edellisessä alaluvussa kuvailtu orgaaninen prosessi tulisi olla kantavana ajatuksena teoksen kokonaisuuden tulkinnassa, mikä tarkoittaa äärimmäisen pitkän jännitteen luomista ja ylläpitämistä aivan teoksen loppuun asti.

5 Sonaatin op. 11 soittamisesta erilaisilla pianoilla

Innostukseni historiallisiin soittimiin alkoi jatkotutkintosuunnitelmaa laatiessani. Pohtiessani tutkielmani aihevalintaa päätin syventyä yhteen sonaattiin ja sen tulkinnanmuodostukseen. Robert Schumannin fis-mollisonaatti kiehtoi minua erityisesti, koska se on niin epätavallinen sonaatti monella tavalla. Aloittaessani teokseen tutustumisen modernilla soittimella huomasin ajattelevani, että se on täyty säveltää erilaiselle soittimelle kuin mikä minulla on käytössäni. Esimerkiksi ensimmäisen osan pääteeman nopeiden sointurepetitioiden toteuttaminen hiljaa tuntui flyygelillä kömpelöltä. Tästä lähtökohdasta syntyi ajatus tutustua pianon historiaan, ei vain lukemalla vaan ennen kaikkea itse soittamalla.

5.1 Pieni katsaus pianon historiaan

Romantiikan ajan pianomusiikkiin liittyy oleellisesti myös pianon kehitys instrumenttina. Konsertit muuttuivat enenevässä määrin kodeissa pidetyistä yksityistilaisuuksista julkisiksi tapahtumiksi, jolloin luonnollisesti siirryttiin suurempiin tiloihin, ja näin ollen syntyi tarve saada pianoja, joiden sointi kantaisi paremmin isossa tilassa.

Yksi wieniläisen pianonrakennuksen suurimpia nimiä oli Conrad Graf. Hän aloitti uransa melko tuntemattomaksi jääneen Jakob Schelklen oppipoikana Wienin lähistöllä, mutta 1820-luvulle tultaessa hän oli perustanut oman tehtaansa Wieniin. Noin kolmekymmentä vuotta kestäneen uransa aikana Graf valmisti tehtaallaan n. 100 soitinta vuodessa. Grafin rakentama soitin oli käytössä mm. Beethovenilla, Chopinillä, Lisztillä ja Moschelesilla. Vuonna 1840 Clara ja Robert Schumannille lahjoitettiin Grafin rakentama soitin häälahjana. Myöhemmin sama soitin siirtyi Johannes Brahmsin omistukseen. (Wythe 1984, 447–457.) Omassa projektissani on harjoittelukäytössäni ollut Sibelius-Akatemian omistama amerikkalaisen Regier-pianotehtaan valmistama kopio n. 1830-luvun Graf-soittimesta.

Moniakaan dokumentteja ei ole säilynyt koskien Grafin valmistamia soittimia, mutta itse pianoja on säilynyt noin 40 kappaletta. Grafin pianosuunnittelu oli yhtenäistä ja johdonmukaista, sillä vaikka soittimiin tuli toki muutoksia vuosien varrella, olivat muutokset melko pieniä. Esimerkiksi pianojen ulkoiseen rakenteeseen tuli muutoksia lähinnä vallitsevan trendin takia; kun haluttiin kantavaa sointia, se vaati pianon kielten jännityksen kasvattamista, minkä takia kielistä piti tehdä entistä paksumpia. Tämä taas lisäsi rasiudesta soittimen kehykselle, ja sen takia kehystä vahvistettiin. Grafin soittimissa tämä tarkoitti, että pianon leveys muuttui n. 6 cm, mutta pituus pysyi lähes vakiona, 242,5 cm:ssä (vrt. Steinway D-malli 274 cm). Koskettimisto ulottui kontraoktaavin c:stä varhaisissa soittimissa neliviivaisen oktaavin f-säveleen, ja myöhemmin saman oktaavin g:hen. Graf ei kuitenkaan

koskaan lisännyt rautaa soittimiensa kehykseen, vaikka raudan käyttäminen alkoi noihin aikoihin yleistyä. Hänen kehyksensä olivat laminoitua viisikerroksista tammen ja kuusen sekoitusta, ja pohjat olivat kuusipuuta. Grafin pianot olivat myös hyvin kestäviä verrattuna muihin tuon ajan pianoihin, ja tämän epäillään johtuvan juuri hyvästä puunkäsittelystä ja rakennustyöstä. Pianojen kielet olivat bassorekisterissä kuparia ja diskantissa terästä. Vasarat oli päällystetty 3-6 kerroksella ruskeaa nahkaa. Pedaaleja Grafin soittimissa oli enemmän kuin modernissa flyygelissä, enimmillään jopa kuusi. Nykypianoissakin olevien kaikupedaalin ja una corda -pedaalin lisäksi saattoi olla muitakin sointia muuttavia pedaaleja. Fagottipedaali on mielenkiintoinen; sen toiminto perustuu kielten päälle asettuvaan ”lisäpalkkiin”, joka aiheuttaa varsin selvästi kuultavaa särinää pianon sointiin. Grafin kahdesta soittimesta löytyi myös ”janitsaaripedaali”, jonka kuvaus kuulostaa nykypäivän soittajasta todella kummalliselta: sen mekanismiin kuului kelloja, alimpiin kieliin osuva messinkivipu ja huovalla pehmustettu toinen vipu, joka löi kaikupohjan alaosaan kuin rumpu. Tähän kuitenkin on varsin ymmärrettävä selitys, sillä turkkilainen musiikki, johon janitsaari-nimitys viittaa, oli ollut varsin suosittua Wienissä klassismin aikakaudella. (Wythe 1984, 447–457)

5.2 Harjoittelusta fortepianolla ja modernilla flyygelillä

Fortepianot ovat luonnollisesti yksilöitä siinä missä nykypäivänkin soittimet. Soittotapahtuman vertailu uuden ja vanhan soittimen välillä ei siis voi olla samanaikaisesti yksityiskohtaista ja totta jokaisen soittimen suhteen. Yleisellä tasolla voidaan todeta, että fortepianojen kevyt ja siro rakenne sekä nykyisistä soittimista poikkeavat rakennusmateriaalit heijastuvat fortepianojen sointiin, joka on pehmeä ja volyymiltään pienempi kuin nykyisissä flyygeleissä. Soittajalle tuntuma soittimeen on vastaavasti erilainen; soittimen mekaniikka on kevyempi ja koskettimien liike syvyyssuunnassa pienempi kuin flyygelillä, joten soittajan täytyy säädellä voimankäyttöään aivan eri tavalla.

Schumannin fis-mollisonaatin parissa harjoitteluprosessini oli hyvin erilainen kuin yleensä. Aloitin työn varovaisella tutustumisella teokseen laatiessani jatkotutkintosuunnitelmani vuonna 2010. Yleensä harjoittelumetodini on syöksyä suoraan soitettavan teoksen kimppuun, ja prosessi on lyhyehkö, sillä harjoittelen teokset lähitulevaisuudessa olevaa konserttia varten, enkä esimerkiksi parin vuoden päässä siintävää esiintymistä mielessä pitäen. Harjoitteluprosessini alku oli siis hidas, ja se tapahtui muiden tehtävien sivussa.

Pääsin Schumannin Sonaattiin op. 11 toden teolla kiinni ensimmäisen jatkotutkintokonserttini jälkeen keväällä 2012. Alussa soitin teosta vain silloin tällöin, ja jäin pitkäksi aikaa kiinni ensimmäiseen osaan. Toista osaa soitin autuaana sen yksinkertaisuudesta ja sen pienimuotoisuudesta nauttien. Kolmas osa tuntui sekini melko helpolta, sillä tunnistin siinä entuudestaan itselleni tutun Schumannin. Jotenkin kolmas osa edustaa minusta tässä sonaatissa Schumannia omimmillaan.

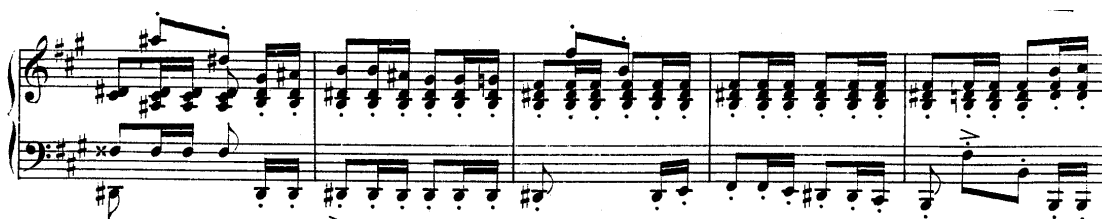
Neljäs osa sai minut taas ymmälleni samalla tavalla kuin ensimmäinenkin. Ääriosissa koin olevani kuin norsu posliinikaupassa; paksu tekstuuri mylvi kuin raivo härkä, enkä saanut sointujen vyörystä eroteltua tärkeitä linjoja kaikista yrityksistäni huolimatta.

Vuosina 2010–2011 tein taustatyötä. Kirjoitin Sonaatin op. 11 taustoista erilaisia seminaritekstejä, ja joskus demonstroinkin sen hankaluuksia, olkoonkin että harjoitteluprosessini oli vasta alussa. Tutustuin vanhoihin soittimiin, ja soitin osan ensimmäisestä jatkotutkintokonsertistani Sibelius-Akatemian Walter-pianolla, joka on jäljitelmä 1700-luvun lopun soittimesta. Konsertin jälkeen siirryin Sibelius-Akatemian Emma-lempinimellä tunnettuun Regier-merkkiseen soittimeen, joka on replika Graf-pianosta.

Keväällä 2012 soittamani ensimmäisen konsertin jälkeen siirryin toden teolla Schumannin fis-mollisonaatin pariin, koska se oli toisen konserttini pääteos. Muu ohjelma koostui tavalla tai toisella Sonaattiin op. 11 vaikuttaneista kappaleista. Harjoittelin ohjelmaa rinnakkain Emmalla ja moderneilla flyygeleillä. Koin olevani oikealla tiellä, sillä fis-mollisonaatin ensimmäistä ja neljättä osaa vaivanneet sointiongelmat helpottuivat kun olin fortepianon ääressä. Forte-pianon rakenne ja mekaniikka helpottivat haluamani sointikuvan luomista, olkoonkin että törmäsin myös uusiin ongelmiin.

Forte-pianon dynaaminen skaala ei soittimen rakenteesta johtuen ulotu samanlaisiin voimakkuuksiin kuin modernin flyygelin sointi. Tämä heijastuu soittajalle myös soittotuntumassa, sillä voimansäätely on vastaavasti hienovaraisempaa. Se ei sinänsä tarkoita, etteikö fortepianoa voitaisi soittaa myös voimallisesti, mutta se ei oman kokemukseni mukaan johda tietyn rajan jälkeen oikeastaan mihinkään, ja tämä raja tulee vastaan helposti. Varsinkin alkutaipaleellani fortepianon ääressä koin *forte*-soiton ongelmalliseksi.

Schumannin Sonaatissa op. 11 sain fortepianolla jotkut asiat toimimaan helpommin kuin flyygelillä. Varsinkin ensimmäisen osan sointurepetitiot (nuottiesimerkki 16) ovat paremmin hallittavissa, ja ennen kaikkea niiden toteuttaminen säveltäjän toivomassa *piano*-nyanssissa on luontevaa fortepianolla. Tämä oli itselleni hieman yllättävää, sillä oletin, että repetitioiden soittaminen olisi helpompaa nykyaikaisella flyygelillä kuin fortepianolla johtuen pianon teknisestä kehityksestä.



Nuottiesimerkki 16. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 78–82.

5.2.1 Pedaalin käyttö

Schumannin pedaalimerkinnät fis-mollisonaatissa ovat oma omituisuutensa. Ensipainoksessa oli teksti, jossa julkaisijat Florestan ja Eusebius kertoivat käyttävänsä pedaalia enemmän tai vähemmän joka tahdissa harmonioista riippuen. Poikkeukset, jolloin pedaalia ei tullut käyttää, oli erikseen merkitty. Nämä poikkeukset ovat suurimmalta osin täysin loogisia, esim. taukoja ja suuria rakenteellisia rajapaikkoja, mutta yksi ongelmallisimmista pedaalittomista jaksoista on ensimmäisen osan transitiossa (tahdit 124–133). Tämä jakso tulisi soittaa *legato*, mutta täysin ilman pedaalia se on erittäin hankalaa. Fortepianolla legaton vaikutelman luominen on helpompaa kuin flyygelillä. Uskon kuitenkin pedaalimerkinnän tässä jaksossa viittaavan lähinnä siihen, että Schumann halusi soittajan välttävän kaikin keinoin harmonioiden sotkemista liialla pedaalilla. Hienovarainen apupedaalitus legaton helpottamiseksi onnistuu esimerkiksi lyhyillä ja vain osittaisilla pedaalin painamisilla niin modernilla kuin vanhalla soittimella.

Pedaalitus on fortepianolla ja modernilla soittimella luonnollisesti erilaista johtuen soittimien rakenteellisista eroista. Yhtenä esimerkkinä tästä käytän fis-mollisonaatin ensimmäisen osan johdantoa. Siinä säestävän kuvion muodostavat trioleissa kulkevat murtosoinnut (nuottiesimerkki 17). Koko tahdin käsittävä pedaalin käyttö johtaa nykyaikaisella flyygelillä melkoiseen sointivyöryyn, mikä ei sinänsä äkkiseltään ajateltuna ole ongelmallista. Mutta kun kokeilin samanlaista pedaalitusta fortepianolla, oli sointikuva runsaasta pedaalista huolimatta paljon edellä kuvattua selkeämpi. Jos otetaan huomioon, että Schumann ei voinut tietää minkälainen pianon kehitys tulisi olemaan, on hankala perustella koko tahdin mittaista pedaalitusta modernilla instrumentilla. Itse päädyin jakamaan pedaalin flyygelillä soittaessani pääsääntöisesti tahdin aikana puolinuotin ja neljäsosanuotin mittaisiksi painalluksiksi, myös siis silloinkin, kun harmonia ei muutu tahdin aikana. Näin sointikuva on selkiytyy ja muistuttaa kuulokovaltaan jakson soittamista fortepianolla.



Nuottiesimerkki 17. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 1–5.

Myöskin johdannon lopun pitkä, koko murretun fis-mollisoinnun kestoinen pedaalimerkintä on toteutettavissa fortepianolla mutta ei modernilla flyygelillä. Toistuva murtosointu soitettuna *forte* pedaalilla pitkään pohjassa aiheuttaa nimittäin

ongelmia viimeisillä nuoteilla basson laskiessa cis-säveleltä fis:lle *pianissimo*-nyanssissa (nuottiesimerkki 18). Tämä laskeva kvintti ei välttämättä kuulu varsinkaan isolla Steinwaylla äänimassan alta, mutta fortepianolla ongelmaa ei ole lainkaan.

acce - le - ran - do

Nuottiesimerkki 18. Schumann: Sonaatti op. 11, 1. osa, tahdit 51–52.

Fortepianolla on pedaalien käytössä myös muita etuja nykysoittimeen verrattuna. Kuten fortepianon rakennetta käsittelevästä aluvuosta 5.1 käy ilmi, on Graf-pianoissa yleensä enemmän kuin kolme pedaalia. Tavallisen kaikupedaalin lisäksi soittajalla on käytössään yleensä kaksi ääntä hiljentävää pedaalia, sekä ns. una corda-pedaali että sordiino. Kuten nykyaikaisissa soittimissa, ei myöskään fortepianoissa una cordan vaikutus ole useinkaan suuren suuri. Sen sijaan sordiino tuo kaivattua laajennusta fortepianon dynaamiseen skaalaan. Se mahdollistaa äärimmäisen hiljaiset sävyt, mutta toisaalta sen luoma erikoislaatuinen äänenväri erottuu muusta soinnista selkeästi. Siksi sordiinopedaalin käyttö tulee suunnitella tarkasti, ja säästää se vain joihinkin tiettyihin hetkiin. Schumannin fis-mollisonaatissa kokeilin sitä neljännessä osassa tahdistä 94 (ja vastaavasti tahdistä 284) alkavassa *pianissimo*-jaksossa (nuottiesimerkki 19). Tätä äärimmäisen herkkää ja kaunista jaksoa edeltää pitkäkö jakso *piano*-dynamiikassa, ja jotta sitä seuraava *pianissimo* saadaan erottumaan edeltäneestä tunnelmasta, on tässä yhteydessä sordiinopedaalin erikoisefekti hyvä apukeino.

Nuottiesimerkki 19. Schumann: Sonaatti op. 11, 4. osa, tahdit 93–96.

5.2.2 Tempomerkinnät

Toinen minua fis-mollisonaatissa paljon kummastuttanut seikka ovat Schumannin tempomerkinnät. Ensimmäisessä, kolmannessa ja neljännessä osassa ne muuttuvat usein. Ensimmäisessä osassa Schumannin käyttäessä pääteeman musiikillista materiaalia siirtymäjakoissa siihen on aina liitetty merkintä *più lento*. Tämä temponmuutos auttoi *legato*-soitossa, jos yritin soittaa ilman pedaalia, mutta se liittyi myös isompaan kysymykseen. Kun pohdin soittimen valintaa toiseen jatkotutkintokonserttiini, ongelma Schumannin Sonaatin op. 11 kohdalla oli laajan teoksen arkkitehtuuri. Alun alkaen ajatukseni oli soittaa koko konsertti fortepianolla, mutta koin ongelmalliseksi Sonaatin op. 11 laajamuotoisuuden ja sen edellyttämän pitkän draaman kaaren luomisen ilman modernin flyygelin suurta sointia. Lopulta päädyin soittamaan konsertin muun ohjelman fortepianolla, ja vaihdoin Steinway-flyygeeliin Sonaattia op. 11 edeltäneessä laulussa An Anna⁸. Soittimen valinta oli minulle erittäin vaikea kysymys. En vain uskonut kykyihini tarpeeksi fortepianolla, ja toisaalta korvissani kaikui ajatus siitä, että Schumann oli Sonaatissa op. 11 aikaansa edellä niin muodon suhteen kuin soinnillisestikin. Kahden ensimmäisen konserttini yhteydessä sain ohjausta Tuija Hakkilalta, joka oli sitä mieltä, että fis-mollisonaatin esitys fortepianolla olisi vaatinut draaman luomista muin kuin dynamiikan keinoin, häntä lainatakseni ”dramaturgian kautta”, mutta hän hyväksyi soitinvalintani omista mieltymyksistään huolimatta. Dramaturgia-sana jäi kuitenkin kummittelemaan mieleeni. Konsertin jälkeen en moneen kuukauteen koskenut Schumannin fis-mollisonaattiin, mutta myöhemmin jatkoin kokeilujani sen parissa molemmilla soittimilla.

Tällä kertaa kiinnitin vielä enemmän huomiota tempomerkintöihin. Konserttissani olin yrittänyt pitää temponvaihtelut varsin pieninä silloin kun kyse oli *più mosson* tai *più lenton* kaltaisista muutoksista, ja enemmänkin ihmettelin niiden merkitystä. ”Uudella kierroksella” Sonaatin op. 11 parissa päätin olla rohkeampi agogiikan ja suoranaisten temponvaihteluiden suhteen. Totesin, että niissä saattaa hyvinkin piillä salaisuus näin suurimuotoisen sonaatin esittämiseen fortepianolla sävykkäästi ja vaihtelevasti. Tavallaan tämän ei olisi pitänyt olla minulle mikään uusi tieto, sillä olin jo aikaisemmin vanhempien soittimien parissa kokenut jonkinlaista erilaista tempollista valinnanvapautta fortepianolle soveltuvan ohjelmiston parissa.

Palasin fortepianon äärelle pienen tauon jälkeen viidennessä konserttissani. Tällä kertaa soitin Sellosalin Clementi-pianolla Ludwig van Beethovenin Sonaatin op. 27 nro 1 ja Felix Mendelssohnin Fantasian op. 28. Harjoitusprosessissa käytin myös Sibeliuksen Akatemian Emma-fortepianoa. Havaintoni agogiikasta ja tempollisesta vapaudesta olivat pitkälti samanlaisia kuin Schumannin fis-mollisonaatin parissa.

⁸ Soittimien melko radikaali ero pehmentyi, kun tein vaihdon pienimuotoisen laulun yhteydessä, sekä helpotti laulajan tehtävää, hän kun oli tottuneempi nykyaikaiseen viritykseen.

Oma kokemukseni on, että eri aikakausilta peräisin olevilla soittimilla soittaminen tuo pianistin työhön lisää ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia. Fortepianon matalampi viritystaso ja erilainen viritysjärjestelmä tuovat soittamiseen erilaisen väripaletin kuin tasavireinen moderni soitin. Samalla hiljaisilla sävyillä herkuttelu on helpompaa. Toisaalta se mahdollistaa myös vapautumisen ankarasta temponkäsittelystä. Modernin flyygelin edut taas liittyvät varsinkin kantavampaan ja laulavampaan sointiin, jota nykyaikaisissa konserttisaleissa tarvitaan. Toivon, että tulevaisuudessa voisın valita soittimen ei vain soitettavan musiikin, mutta myös konserttitilan perusteella.

6 Johtopäätökset

Oma tuntemukseni on, että lähes seitsemän vuotta kestänyt jatkotutkintoprojektini on muuttanut muusikkouttani radikaalisti. Tämän tutkielman ja viiden konserttini jälkeen lopputulos on se, etten enää koskaan jätä miettimättä, mitä soitan. Tunnenko partituurin? Miten soittamani musiikki on rakentunut? Mitä teoksen taustalla on sekä yleisellä historian tasolla että heijastettuna säveltäjän elämään ja muuhun tuotantoon? Näitä kysymyksiä tulen esittämään itselleni harjoitellessani niin itselleni uusia kuin vanhojakin teoksia. Tämän tutkielman kautta löysin monia konkreettisia syitä, miksi näin tulisi jokaisen muusikon tehdä.

En voi sanoa, että muoto- ja harmonia-analyysini Schumannin fis-mollisonaatista olisi räjäyttänyt palasiksi intuitiivisen käsitykseni teoksesta. Jotta olisin sataprosenttisella varmuudella voinut tutkia, olisiko niin käynyt, minun olisi pitänyt aloittaa harjoitusprosessini tietämättä mitään sonaatin ja sonaattimuodon analysoinnista, mikä olisi ollut mahdotonta, sillä luonnollisesti minulla oli perusopintojeni jäljiltä muotoanalyysistä enemmänkin kuin pelkkä aavistus. Mutta kuten luvussa 4 kävi ilmi, Schumannin Sonaatin op. 11 analysointi ei ole yksiselitteistä, ja tekemäni ratkaisut esimerkiksi ensimmäisen osan transition sijainnista sonaattimuotokontekstissa muuttivat tulkintaani. Kun olin päättänyt, että es-mollissa olevat *passionato*-jakso ei ole transitio, pyrin soittamaan sen staattisemmin (tai ainakin halusin välttää liiallista eteenpäin viemistä), ikään kuin kävellessäni huomaisin kengänpohjaan tarttuneen jotain, enkä pääsisi eteenpäin haluamallani tavalla. Toisaalta olen edelleen valmis kyseenalaistamaan analyysini Sonaatin op. 11 ensimmäisen osan muotorakenteesta, ja pohdin välillä varsinkin juuri transition sijoittumista edelleenkin.

Toinen konkreettinen vaikutus tulkintaani oli huomio kadenssaalien sulkeutumisten puuttumisesta. Uskon, että ilman sitä havaintoa osan tulkinta voi hajota moniin palasiin. Soittajan tulisi tiedostaa muutaman harvan kadenssin sijainti ja tuoda ne esiin, mutta muuten pitää musiikki jatkuvassa liikkeessä. Kolmas muotoanalyysin merkittävä havainto koski neljättä osaa: mielestäni kehittelyjakson puuttuminen vaikutti soittooni niin, että koin tarpeelliseksi kompensoida kehittelyjakson puuttuminen muissa jaksoissa, kuten totesin alaluvussa 4.6. Merkittävää oli myös tiedostaa An Anna -laulun teksti, sillä se vaikutti toisen osan tulkintaani.

Muoto- ja harmonia-analyysi eivät vaikuta vain harjoitteluprosessiin. Niillä on oma ns. hiljainen, mutta soittajalle erittäin tärkeä merkitys myös esiintymislavalla. Olen vakuuttunut siitä, että soitettavan teoksen muodon ja myöskin harmonia-analyysin kautta löytyvien yksityiskohtien tiedostaminen auttavat suuresti teoksen muistamisessa. Schumannin fis-mollisonaatin osalta tämä konkretisoitui minulle eräässä konsertissa, jossa soitin sen ennen toista jatkotutkintokonserttiani.

Neljännessä osassa olin lähellä ”hypätä” tahdista 212 takaisin tahtiin 24, eli käytännössä katsoen osan puolivälistä alkuun. Ajatukseni herpaantui hetkeksi, enkä tiennyt, miten tästä siirtymäjaksosta jatketaan eteenpäin osan toisella puoliskolla. Jouduin hidastamaan tempo saadakseni edes pienen hetken aikaa miettiä.⁹ Muistin, että seuraava aihe on tällä kertaa C-duurissa, ja survoin sormeni G-duurisoinnulle, ja pelastuin täpärästi kertaamasta osan alkupuoliskoa uudelleen. Harmonia-analyysi toimi tässä tapauksessa todellisena pelastusrenkaana.

On selvää, että ulkoa muistaminen on erilaisten muistitapojen yhdistelmä. Muusikolle tärkeimmät lienevät auditiivinen, motorinen ja visuaalinen muisti. Muoto- ja harmonia-analyysi vahvistavat näistä ainakin auditiivista ja visuaalista muistia. Vahva luotto omaan ulkomuistiin syntyy luonnollisesti tarvittavan pitkän ja laadukkaan harjoitusprosessin myötä, ja asioiden tiedostaminen myös käsitteiden tasolla vahvistaa muistia. Sen sijaan, että käsitteellinen analyysi tekisi soittamisesta kuivaa, se mielestäni voi vapauttaa soittajan lavalla entistäkin inspiroituneempaan tulkintaan, sillä se on yksi tapa vahvistaa muistia.

Löytöretkeni fortepianojen maailmaan asetti niillä soittamani teokset aivan uuteen valoon. Esimerkiksi Beethoven ja Schumann näyttäytyvät minulle entistäkin radikaaleimpina, kun olen soittanut heidän musiikkiaan samankaltaisilla soittimilla kuin mitä heillä oli käytössään. He koettelivat pianon soittimellisia rajoja samalla tavalla kuin nykypäivänä etsitään modernista flyygelistä uusia soittotapoja ja sointivärejä.

En halua arvottaa sitä, onko esimerkiksi Schumannin fis-mollisonaatti parempi soittaa fortepianolla vaiko modernilla flyygelillä. Molemmissa soittimissa on etunsa kyseisen teoksen parissa, kuten luvussa 5 totesin. Omalla kohdallani fortepiano vaikutti kuitenkin tapaani soittaa teosta modernilla flyygelillä, ja saman vaikutuksen olen kokenut muunkin sellaisen ohjelmiston parissa, jossa erilaiset soitinvaihtoehdot ovat mahdollisia.

Toivon, että tutkielmani voisi toimia käytännöllisenä esimerkkinä siitä, mikä on tiedollisen ymmärtämisen merkitys muusikon arjessa, niin harjoittelutilanteessa kuin konserttilavalla. Analysointi ja kontekstien tuntemus ovat avaimia omien ratkaisujen kyseenalaistamiseen, joka on korkealla tasolla toimivalle muusikolle välttämätöntä ja näin ollen portti myös itsenäiseen muusikkouteen. Itse näen työssäni kamaripianistina usein, kuinka heikosti opiskelijat tuntevat partituurin, ja toisaalta tunnistan heidän matalan motivaationsa teoriaopintoihin. Jos saisin luoda oman ideaalimusiikkiyliopistoni, painottuisivat siellä teoria- ja analyysiopinnot opiskelijoiden itse soittamiin teoksiin, ja analyysiä ohjattaisiin yksilölähtöisesti. Itse sain kokea tällaisen silmienavauksen opiskellessani yhden lukukauden Edsbergin

⁹ Tahdissa 212 on suluissa *ritenuto*, joten kömmähdykseni ei ehkä vaikuttanut yleisölle yhtä suurelta kuin se oli omasta mielestäni, onneksi.

kamarimusiikki-instituutissa, ja ehkä se olikin tiedostamaton alkusysäys tälle tutkielmalle, vaikkakin vuosien viiveellä.

En usko, että tutkielmani kaltaista tietoa voisi hankkia joku muu kuin soittava muusikko. Soittotapahtuman hienovaraisuuksia ei voida mitata objektiivisesti, eikä niitä toisaalta tiedä kukaan muu kuin soittaja. Ehkä käyttämäni sanasto muoto- ja harmonia-analyysin osalta on arkisempaa kuin varsinaisen teoreetikon kielenkäyttö, mutta uskon, että sanastoni ja analyysikieleni kertoo hiljaisella tavallaan siitä, mitkä analyttiset asiat koin soittajana tärkeiksi ja millä tavalla niiden merkitys minulle näyttäytyi. Vaikka diskurssi musiikintutkijoiden ja -teoreetikkojen välillä onkin nykyään runsaampaa kuin aikaisemmin, toivon, että tutkielmani voi tuoda siihen oman vivahteensa ja avata ovia uusille keskusteluille.

Lähteet

Appel, Bernhard R. (2006). Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffenweise. Teoksessa Ulrich Tadday, (toim.), *Schumann Handbuch* (s. 140–193). Stuttgart: J. B. Metzler & Bärenreiter.

Baumgärtel, Bettina (2006). Robert Schumann und die Bildende Kunst. Teoksessa Ulrich Tadday (toim.), *Schumann Handbuch* (s. 82–106). Stuttgart: J. B. Metzler & Bärenreiter.

Daverio, John (1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford: Oxford University Press.

Dunsby, Jonathan (1989). Guest Editorial: Performance and Analysis of Music. *Music Analysis*, 8(1–2), 5–20.

Genelli, Bonaventura (1836). Sonaatin op. 11 ensipainoksen kansikuva. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schumann_op.11.png

Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. (1996). *A History of Western Music* (5. painos). New York, NY: W. W. Norton & Company.

Hepokoski, James & Darcy, Warren (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.

Jensen, Eric Frederick (2001). *Schumann*. Oxford: Oxford University Press.

Korhonen-Björkan, Heidi (2016). *Musikerröstelser I Betsy Jolas Musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. Tampere: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland sarjassa Acta Musicologica Fennica 33.

Kurkela, Kari (1991). *Ajan herkkä kosketus: tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Helsinki: Musiikin tutkimuslaitos. Sibelius-Akatemia.

Lester, Joel (1995). Robert Schumann and Sonata Forms. *19th-Century Music*, 18(3), 189–210.

Marin, Risto-Matti (2010). *Soittimellisuus pianosovituksissa: Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Sibelius-Akatemia. Docmus. Tohtorintutkintoon sisältyvä kirjallinen työ.

Raekallio, Matti (1996). *Sormituksen strategiat*. Sibelius-Akatemia. Tohtorintutkintoon sisältyvä tutkielma.

Rahkonen, Margit (1994). *Henki, sointi ja tekniikka: Claude Debussyn 12 etydiä pianolle: pianistisen sisällön analyysi*. Sibelius-Akatemia. Solistinen osasto. Esittävän säveltaiteen tutkimusyksikkö. Tohtorintutkintoon sisältyvä kirjallinen työ.

Rosen, Charles (1980). *Sonata Forms* (1. painos). New York, NY: W. W. Norton & Company.

Schumann, Robert (1836). *Sonaatti op. 11*. München: G. Henle Verlag.

Schumann, Robert (1836). *Sonaatti op. 11*.
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP29771-PMLP02193-Serie_7_N_49.pdf

Worthen, John (2007). *Robert Schumann: Life and Death of a Musician*. Bury St Edmunds: Yale University Press.

Wythe, Deborah (1984). The Pianos of Conrad Graf. *Early Music*, 12(4, The Early Piano I), 446–460.

Liite A Tohtorintutkinnon konserttiohjelmät

Konsertti nro 1, 8.3.2012 Camerata-sali

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788): Sonaatti nro 4 A-duuri (kokoelmasta Sechs Sonaten für Kenner und Liebhaber 1765/1779) Wq 55

Joseph Haydn (1732–1809): Sonaatti Es-duuri Hob. XVI/49

Ludwig van Beethoven (1770–1827): Sonaatti nro 30 E-duuri op. 109

Johannes Brahms (1833–1897): Sonaatti nro 1 C-duuri op. 1

Alban Berg (1885–1935): Sonaatti op. 1

Konsertti nro 2, 24.1.2013 Camerata-sali

Robert Schumann (1810–1856): Allegro h-molli op. 8

Ignaz Moscheles (1794–1870): Sonate mélancolique fis-molli op. 49

Clara Schumann (1819–1896): Le Ballet des Revenants op. 5 nro 4 (sarjasta Quatre Pièces caractéristiques)

Robert Schumann: An Anna II Anh. M2 nro 7 (Oskari Nokso-Koivisto, basso)

Robert Schumann: Sonaatti nro 1 fis-molli op. 11

Konsertti nro 3, 7.2.2014 Camerata-sali

Muzio Clementi (1752–1832): Sonatiini D-duuri op. 36 nro 6

Maurice Ravel (1875–1937): Sonatine (1905)

Grazyna Bacewicz (1909–1969): Sonatiini (1955)

Charles-Valentin Alkan (1813–1888): Sonatiini a-molli op. 61

Nikolai Medtner (1880–1951): Sonata-reminiscenza op. 38 nro 1

Frédéric Chopin (1810–1849): Sonaatti nro 3 h-molli op. 58

Konsertti nro 4, 4.2.2015 Camerata-sali

Ludwig van Beethoven: Sonaatti nro 26 Es-duuri op. 81a Les Adieux

Leoš Janáček (1854–1928): Sonaatti 1.X.1905

Franz Liszt (1811–1886): Sonaatti h-molli S. 178

Konsertti nro 5, 17.3.2016 Sellosali

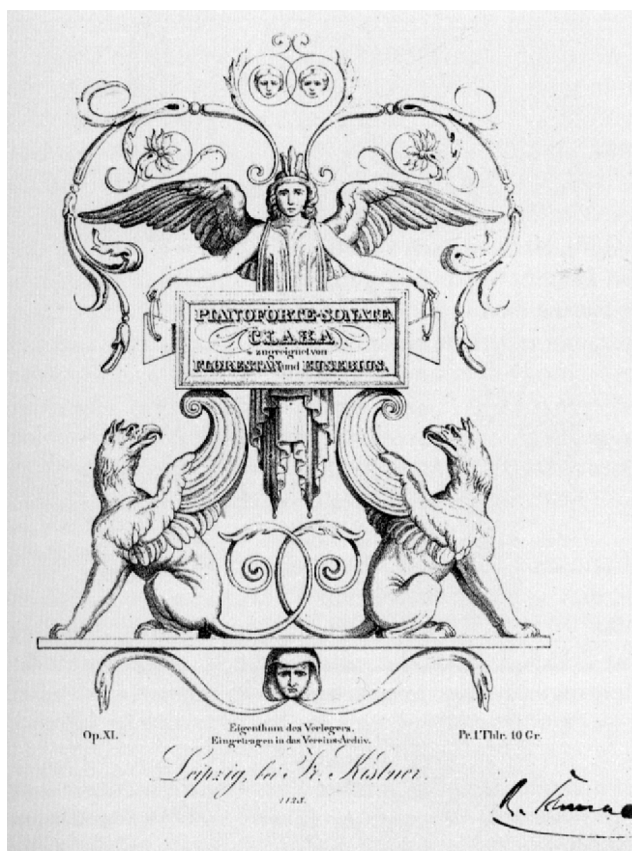
Ludwig van Beethoven: Sonaatti nro 13 Es-duuri op. 27 nro 1

Felix Mendelssohn (1809–1847): Fantasia fis-molli op. 28

Robert Schumann: Fantasia C-duuri op. 17

Franz Liszt: Après une Lecture de Dante

Liite B
Sonaatin op. 11 ensipainoksen kansikuva



Lähde: Wikimedia Commons

GROSSE SONATE

für das Pianoforte
von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 11.

Fräulein Clara Wieck gewidmet.

Schumann's Werke.

Serie 7. N^o 11.

INTRODUZIONE.

Un poco Adagio.

Componirt 1835, begonnen 1834.

26

31

36

41

46

51

R.S.49.

4
53 Allegro vivace. *f*

60

66

72 Linke *p*

78

83 *poco a poco*

88 *cre scen do*

93

5

Musical score for measures 93-97. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 95.

98

Musical score for measures 98-102. The texture continues with dense sixteenth-note passages. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 98.

103

Musical score for measures 103-106. The music becomes more expressive. Dynamic markings include *cre* (crescendo), *scendo* (decrescendo), and *rit. sf* (ritardando sforzando). The key signature changes to one sharp (F#) in measure 104.

passionato

a tempo sf ff

* *ad.*

107

Musical score for measures 107-110. The music is in a new key signature of one flat (Bb) and features a dense texture of sixteenth-note chords. Dynamic markings include *sf* (sforzando).

111

Musical score for measures 111-114. The texture remains dense with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *sf* (sforzando).

115

Musical score for measures 115-118. The music features a very dense texture of sixteenth-note chords. Dynamic markings include *sf* (sforzando).

119

Musical score for measures 119-122. The texture continues with dense sixteenth-note passages. Dynamic markings include *sf* (sforzando).

R. S. 49.

6

123

p più lento
* *Q.w.* *

129

un poco ritenuto *a tempo*
p *Q.w.* * *Q.w.* *

136

f *Q.w.*

143

dimin. *mf* *Q.w.*

151

legatissimo sempre

160

ri -

169

di - mi - nu - en - do
tar - dan - do *1. a tempo*

R. S. 49.

175

2.

a tempo

vivo

7

Musical score for measures 175-180. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'pp' and 'p'. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

181

Luoke

Musical score for measures 181-187. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The dynamics include 'f' and 'pp'. The music continues with intricate rhythmic patterns.

188

Musical score for measures 188-193. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The dynamics include 'f'. The music features a mix of rhythmic patterns.

animato

194

Musical score for measures 194-199. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a mix of rhythmic patterns.

200

Musical score for measures 200-205. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a mix of rhythmic patterns.

206

segue

Musical score for measures 206-211. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The dynamics include 'ff'. The music features a mix of rhythmic patterns.

212

Musical score for measures 212-217. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The dynamics include 'dim'. The music features a mix of rhythmic patterns.

nuen do sempre

R. S. 49.

8

218

Musical score for measures 218-223. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *pp un poco più lento* is present in the right hand.

224

Musical score for measures 224-230. The right hand continues with its intricate melodic line, while the left hand maintains a consistent rhythmic pattern. A dynamic marking of *sempre p* is indicated.

231

Musical score for measures 231-237. The right hand melody becomes more fluid and melodic, with some slurs. The left hand accompaniment remains active. A dynamic marking of *p* is present.

238

Musical score for measures 238-244. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand continues with its rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

245

Musical score for measures 245-250. The right hand has a more melodic and expressive line. The left hand accompaniment is still present. Dynamic markings of *p vivacissimo* and *mf* are present.

251

Musical score for measures 251-255. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment is still present.

256

Musical score for measures 256-262. The right hand has a series of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment is still present. A dynamic marking of *sempre vivacissimo* is present.

261

f

266

p *più lento*
basso parlando

271

f

276

in tempo
p

281

p vivo

286

p
Link

291

p
pp

10
296

8
animato

301

306

passionato sempre

311

segue

316

pre e sempre crescendo

321

rinforzando

326

f

R. S. 49.

332

Musical score for measures 332-336. The piece is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

337

Musical score for measures 337-342. The texture continues with dense chordal work in the right hand and a more active bass line in the left hand. The dynamics remain piano.

343

Musical score for measures 343-349. This section includes vocal lines with the lyrics: *dimi - nuen - do e ritar - dan - do*. The tempo marking *a tempo* appears at the end of the system. The piano accompaniment continues to support the vocal melody.

350

Musical score for measures 350-355. The vocal line continues with the lyrics: *cre - scen - do*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

356

Musical score for measures 356-360. This section is marked *rit.* (ritardando) and *a tempo*. It features a *passionato* (passionate) character with a *f* (forte) dynamic. The piano accompaniment is highly rhythmic and energetic.

361

Musical score for measures 361-365. The piano accompaniment continues with a driving, rhythmic pattern, reaching a *ff* (fortissimo) dynamic.

366

Musical score for measures 366-370. The piano accompaniment maintains its intense, rhythmic character with a *f* (forte) dynamic.

R. S. 19.

12
370

sf *sf* *sf* *mf* *più*

This system contains measures 370 to 373. The music is in a major key with two sharps. It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from *sf* (sforzando) to *mf* (mezzo-forte). The word *più* appears at the end of the system.

374

lento *rit.* *

This system contains measures 374 to 379. The tempo is marked *lento*. The music consists of a steady stream of chords and moving lines. A *rit.* (ritardando) marking is present, followed by a star symbol.

380

a tempo *sf*

This system contains measures 380 to 385. The tempo is marked *a tempo*. The music returns to a more active feel. A *sf* (sforzando) marking is present.

386

rit. *

This system contains measures 386 to 391. The music features a *rit.* (ritardando) marking and a star symbol.

392

p

This system contains measures 392 to 400. The music is marked *p* (piano). It features a complex texture with many sixteenth notes.

401

riten. *lento* *rit.* * *rit.* * *rit.* * *rit.* *

This system contains measures 401 to 410. The tempo is marked *riten.* (ritardando) and *lento*. There are four *rit.* (ritardando) markings with star symbols.

410

ritard. *sempre* *e di - mi - nu - en - do* *p*

This system contains measures 410 to 419. The music is marked *ritard.* (ritardando) and *sempre* (sempre). The lyrics *e di - mi - nu - en - do* are written below the notes. The system ends with a *p* (piano) marking.

ARIA.

senza passione, ma espressivo

Rechte

pp semplice

7

14

20

25

31

38

riten.

Rechte

Rechte

Rechte

Rechte

rite - nu - lo Rechte

R.S. A9. semplice

Detailed description: This is a piano score for an aria, consisting of seven systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with the tempo instruction 'senza passione, ma espressivo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp' and 'riten.'. The word 'Rechte' is written above the bass line in several measures. Measure numbers 7, 14, 20, 25, 31, and 38 are placed at the start of their respective systems. The piece concludes with the instruction 'R.S. A9. semplice'.

14 SCHERZO E INTERMEZZO.

Allegriſſimo.

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features chords and single notes, while the left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *sf*. A *rit.* marking is present in the left hand.

7

Musical notation for measures 7-15. The right hand continues with chords and melodic lines. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *rit.* markings.

16

Musical notation for measures 16-24. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*, *sf*, and *rit.* markings.

25

Musical notation for measures 25-32. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*, *sf*, and *marcatissimo* markings.

33

Musical notation for measures 33-41. The right hand has chords and single notes. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *sf* markings.

42

Musical notation for measures 42-50. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f* and *sf* markings.

51

più Allegro.

legatissimo

pp leggerissimo

R. S. 49.

60

pp

69

77

ritar - dan - do

Tempo I.

legato

Bassi vivi

84

un poco

93

acce - le scherz. ran - do

f

101

f

109

116
117

Musical score for measures 116-117, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

124

Musical score for measures 124-130, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

131

Musical score for measures 131-137, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

138

Musical score for measures 138-145, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

146

Intermezzo, lento

Musical score for measures 146-150, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs. Includes dynamic marking *ff*.

alla burla, ma pomposo

151

Musical score for measures 151-156, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

157

Musical score for measures 157-163, featuring piano accompaniment in treble and bass clefs.

162

17

Musical score for measures 162-166. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (*sf*) dynamic and a marking "Rechte". The left staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

167

Musical score for measures 167-174. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with dynamics like *sf* and *p* quasi Oboe. The left staff has a bass line with the instruction "ad libitum scherzando" and "strin - - - gen - - - do". A "marcato" marking is also present.

Musical score for measures 175-183. The system consists of two staves. The right staff features a melodic line with a "lento" tempo marking and a "Presto." section starting with a sequence of notes (2 1 2 1 2 1 2). The left staff has a bass line with a "2 1 2" sequence.

168

Tempo I.

Musical score for measures 168-174. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with dynamics like *sf*. The left staff has a bass line with a "P.W." marking.

175

Musical score for measures 175-183. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with dynamics like *sf*. The left staff has a bass line with a "P.W.*" marking.

184

Musical score for measures 184-193. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with dynamics like *sf*. The left staff has a bass line with a "P.W.*" marking.

194

Musical score for measures 194-200. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with dynamics like *sf*. The left staff has a bass line with a "marcatissimo" marking. The system ends with the instruction "R.S. 49."

18 203

211

FINALE.

Allegro un poco maestoso.

ff

6

12

18

25

R. S. 49.

First system of musical notation, measures 29-34. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked *p espressivo*.

Second system of musical notation, measures 35-40. The right hand continues with intricate patterns, including a *ritenuto* marking. The left hand has a *Red.* (Reduction) marking. The tempo is marked *a tempo*. A dynamic marking of *p* is present.

Third system of musical notation, measures 41-44. The right hand has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 45-49. The right hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 50-55. The right hand has a *v* (fortissimo) dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 56-60. The right hand has a *v* (fortissimo) dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Seventh system of musical notation, measures 61-65. The right hand has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The tempo is marked *marcatissimo*.

20

a tempo

67 *quasi improvvisato* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *p*

74 *sempre legato e molto espress.*

82 *pp* *p* *marcato un poco*

88

93 *pp* *pp*

97 *pp dolce*

101 *15* *16*

105

109

acce - le - ran - do

113

brillante e veloce sempre

118

sempre

123

a tempo

128

133

22

137

pp

Musical notation for measures 137-139. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef. The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. A dynamic marking of *pp* is present.

140

p

Musical notation for measures 140-142. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* is present.

143

p

Musical notation for measures 143-145. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* is present.

146

p

Musical notation for measures 146-148. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* is present.

149

Musical notation for measures 149-151. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns.

152

Musical notation for measures 152-154. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns.

155

poco a poco *decresc.*

Musical notation for measures 155-157. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *poco a poco* and *decresc.*

R. S. 49.

159 *8^{va}*

p *semplice*

ad - li - bi - tum

pp

a tempo

171

p

pp

179

p

pp

rit.

184

p

pp

189

p

pp

195

p

pp

200

p

pp

R. S. 49.

24

206

marcatissimo

Musical notation for measures 206-210. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a minor key, indicated by a key signature of two flats. The tempo is marked *marcatissimo*. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

211

a tempo

riten.

p

Musical notation for measures 211-214. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked *a tempo*. A *riten.* (ritardando) marking is present over measures 211 and 212. The dynamic is marked *p* (piano) at the beginning of measure 213. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

215

Musical notation for measures 215-217. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

218

Musical notation for measures 218-220. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

221

riten.

a tempo

p

Musical notation for measures 221-227. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked *a tempo*. A *riten.* (ritardando) marking is present over measures 221 and 222. The dynamic is marked *p* (piano) at the beginning of measure 221. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

228

Musical notation for measures 228-230. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

231

Musical notation for measures 231-234. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).

R. S. 49.

234

mf

239

mf

244

mf

p

249

mf

254

un poco più lento

p

tene - ramente

p

257

260

espress.

26

264

Musical score system 1, measures 264-270. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A large slur covers the entire system.

271

Musical score system 2, measures 271-276. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with complex textures. A *pp* dynamic marking is present in measure 274, and a *marcato* marking is present in measure 276.

277

Musical score system 3, measures 277-280. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with complex textures. A *p* dynamic marking is present in measure 277.

281

Musical score system 4, measures 281-284. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with complex textures. *pp* dynamic markings are present in measures 283 and 284.

285

Musical score system 5, measures 285-288. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with complex textures. A *pp* dynamic marking is present in measure 288.

289

Musical score system 6, measures 289-291. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with complex textures.

292

Musical score system 7, measures 292-295. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with complex textures. Large slurs are present over the system.

296

molto

300

acce - le - ran - do

304

ff Presto. *sf sf sf* segue

309

sf *sempre ff*

315

a tempo

320

p *sf* *sf* *sf*

325

sf *sf* *sf* *pp*

329

333

337

340

343

346

349

R.S. 49.

357

pp

Qd.

This system contains measures 357 to 364. The music is in a minor key with a complex harmonic structure. It features a piano (*pp*) dynamic and includes a tempo marking 'Qd.' (Ad libitum). The notation includes various chords and melodic lines in both staves.

365

pp

This system contains measures 365 to 371. The music continues with a piano (*pp*) dynamic. The notation shows a mix of chords and melodic fragments.

372

f

This system contains measures 372 to 376. The music features a forte (*f*) dynamic. The notation includes a variety of chords and melodic lines.

377

f

fff

This system contains measures 377 to 381. The music features a forte (*f*) dynamic, with a fortissimo (*fff*) section towards the end. The notation includes a variety of chords and melodic lines.

382

f

This system contains measures 382 to 386. The music features a forte (*f*) dynamic. The notation includes a variety of chords and melodic lines.

387

f

mf

This system contains measures 387 to 391. The music features a forte (*f*) dynamic, with a mezzo-forte (*mf*) section. The notation includes a variety of chords and melodic lines.

392

f

ff

f

This system contains measures 392 to 398. The music features a forte (*f*) dynamic, with a fortissimo (*ff*) section. The notation includes a variety of chords and melodic lines.

R. S. 49.

30 Più Allegro.

397 *ff sempre* *acce* *le*

403 *ran* *da* *sf con fuoco* *sf*

409

412 *sf sempre* *acce*

416 *terando*

420 *quasi pizz.* *pp* *tranquillo*

424

428 *più legato e sempre* *ritardando* 31

432 *smorzando* *con passione*

437 *a tempo* *ff* *pp marcato*

442 *p*

447 *stringendo molto*

452

456 *ff*

R. S. 49.

Lähde: imslp.org (Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen, Breikof & Härtel, Leipzig, 1887)



Pianisti Matilda Kärkkäisen taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma käsittelee soittajan tulkinnan muodostumiseen liittyviä аспектеja Robert Schumannin Sonaatin op. 11 parissa. Tutkielmassa perehdytään teoksen syntyhistoriaan ja harmonia- ja muotoanalyysiin, sekä niiden vaikutukseen soittajan tulkintaan. Toisena teemana tutkielmassa on soittokokemuksen vertailu modernin flyygelin ja fortepianon välillä.

ISBN 978-952-329-051-8 (PAINETTU)
ISBN 978-952-329-052-5 (SÄHKÖINEN)
EST 29 (1237-4229)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2016

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DOCMUS-TOHTORIKOULU