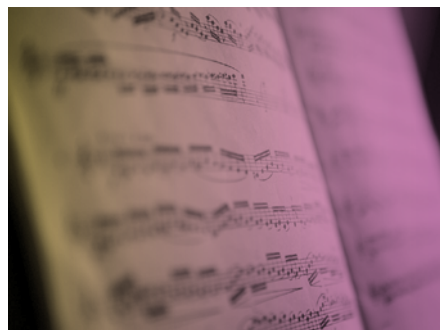
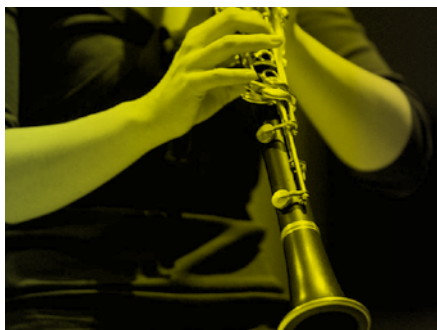


TRIO

Vol. 6 no. 1-2

Joulukuu 2017

Musical score diagram showing Part I and Part II. Part I includes measures 1, 42, and 63. Part II includes measures 70 and 87. Annotations include P-zone, Tr-zone, S(1.0), S(1.1), S(1.2), PAC, MC, IAC, and various chord symbols like Eb V, II₅⁶, V, I, V₂⁴, I₆, and IV. A note says "Secondary theme" and another says "Cadential 'towards EEC.....? NO".



Musical score snippet for Part III, measures 132 to 140. Annotations include (I) (Not yet EEC), VI II₅⁶ V₇, I, EEC, and ff.



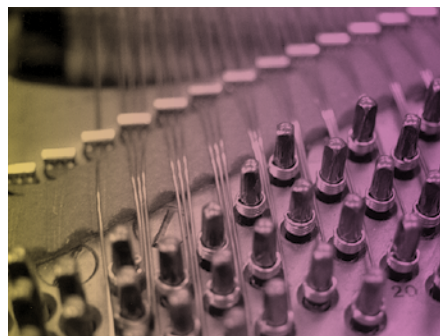
Musical score snippet for piano, showing treble and bass clefs with a piano (p) dynamic marking.



Musical score snippet with dynamics markings: dim., pp, and pp leggiero.

**SIBELIUS-
AKATEMIA**
✕ TAIDEYLIOPISTO

Musical score snippet with chord symbols: VII₅⁶ / V?, g: VII₃⁴, and AC in Eb major ---.



TRIO vol. 6 no. 1–2

Joulukuu 2017

Toimituskunta: professori Lauri Suurpää, päätoimittaja (SibA/Säte),

MuT Ulla Pohjannoro, toimitussihteeri (SibA/DocMus),

MuT Markus Kuikka (DocMus), MuT Laura Wahlfors

Toimitusneuvosto: FT professori Erkki Huovinen (JYU), FT dosentti Timo Kaitaro (HY),

professori Anne Kauppala (SibA/DocMus), dosentti Inkeri Ruokonen (HY),

professori Hannu Salmi (TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte),

MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte),

FT dosentti Susanna Välimäki (TY)

Taitto: Jan Rosström

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2017

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.uniarts.fi/trio

trio@uniarts.fi

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkójulkaisu)

SISÄLLYS

LEKTIOT

SONJA FRÄKI

Kalevi Ahon pianomusiikki kertoo tarinaa 5

ANNE-MARIE GRUNDSTÉN

Hautausmusiikki ja sen valinta Suomen evankelis-luterilaisen kirkon suomenkielisissä seurakunnissa. Kanttoreiden näkemyksiä musiikin toteutuksesta vuoden 2003 käsikirjauudistuksen jälkeen.....14

TIINA KARAKORPI

Robert Schumann ja hänen lähipiirinsä sekä naisia kolmelta vuosisadalta. Pohdintoja soivilta kehiltä – Soittajan emansipaatio19

MATILDA KÄRKKÄINEN

Pianisti sonaattien syövereissä28

MARTTI LAITINEN

Liturginen musiikki – taidetta taiteen vai kontekstin vuoksi?38

JENNI LÄTTILÄ

Keskiössä Wagner – Oopperalaulajan tunnettyö44

CECILIA OINAS

'Magic points' and evaded cadences. Analysis, performance, and their interaction in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann51

PUHEENVUOROT, KATSAUKSET JA RAPORTIT

HEIDI KORHONEN-BJÖRKMAN

Music, thought, experimentation – Notes from the 20th anniversary of Orpheus Research Centre in Music (November 13–15, 2016)59

ABSTRACTS IN ENGLISH.....64

SONJA FRÄKI

Kalevi Ahon pianomusiikki kertoo tarinaa

Lectio Praecursoria

Sonja Fräkin taiteellinen tohtorintutkinto tarkastettiin 15.10.2016 Helsingin Musiikkitalon Camerata-salissa. Tohtorintutkinnon otsikko oli Kalevi Ahon pianotuotanto ja kirjallisen työn nimi oli Toistuvat toccatat – Kalevi Ahon Pianokonsertto nro 1. Tarkastustilaisuuden valvojana oli MuT Anu Vehviläinen. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki lautakunnan puheenjohtaja Jubani Lagerspetz ja lausunnon tutkielmasta professori Lauri Suurpää.

Tutkijat ja filosofit esittävät mielellään kysymyksiä. Myös pienet lapset kyselevät paljon, ja kysyminen on ominaista ylipäätään ihmisille, joilla on uteliaisuutta ja ihmettelemisen kykyä. Muusikko pysähtyy aika ajoin pohtimaan, mikä hänen työnsä merkitys on. Miksi soitamme musiikkia – mihin tarvitsemme musiikkia?

Kalevi Aho kirjoittaa: ”Musiikki, ainakin suuri musiikki, merkitsee minulle sielunliikkeiden ja tunteiden erästä ilmenemismuotoa. Musiikissa kuulen ihmisen puhetta toiselle, kuulen hänen ilonsa, surunsa, onnensa, epätoivonsa. Ja sävellyksen kokonaisuudessa kuulen hänen elämänsänsä, katsomuksensa, maailmankuvansa – hänen sanomansa.”¹

Edellä kuullut Ahon sanat korostavat musiikin kommunikoivaa roolia. Ahon omissa sävellyksissä kommunikoivuus on aina vahvasti läsnä: teokset ovat kuin tarinoita, ihmisen puhetta toiselle ihmiselle. Mutta voidakseen kertoa tarinoita teokset tarvitsevat puhujanään, esittäjän. Esittäjä ei kuitenkaan kerro tarinaa sanoin vaan sävelin. Jotta tarina tulisi ymmärretyksi, esittäjän on kyettävä eläytymään teoksen sanomaan – hänen itsensä on ensin kuultava puhe. Jos esittäjä kuuntelee tarkkaavaisesti ja aistii puhujan sielunliikkeet, ja jos hän samalla on rehellinen omille tunteilleen, hän pystyy uskottavasti kertomaan tarinaa eteenpäin myös muille, yleisölle. Yleisö kokee tarinan omalla tavallaan, mikä vain korostaa sitä, että kommunikaatio ei koskaan kulje vain yhteen suuntaan. Yleisön reaktio on osa tarinan muotoutumista.

¹ Erkki Salmenhaaran toimittamassa teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, Otava, Keuruu, 1976.

Taiteellisessa tutkimuksessakin on kyse kommunikoinnista. Taiteilija tekee tutkimusta ammentaen tietoa suoraan omasta taiteellisesta toiminnastaan. Muusikolla taiteellinen toiminta on alituista kommunikointia taiteilijan ja partituurin välillä, taiteilijan yrittäessä ymmärtää partituurin merkkejä ja partituurin antautuessa soittajan tulkittavaksi. Partituurin takana on ihminen, joka on pyrkinyt jonkinlaiseen totuuteen säveltäessään ja tätä totuutta myös taiteilija tavoittelee. Totuus kuitenkin muokkautuu soittajan sormissa hänen omakseen, ja soittamisen kehollisuus tuo tulkintaan vivahteita, jotka herättävät sävellyksen eloon. Prosessin aikana taiteilija käy keskustelua myös itsensä kanssa. Taiteilijan tarkastellessa teosta ja omaa työskentelyprosessiaan analyttisesti voi syntyä uutta tietoa, jota on tarkoitus jakaa muille. Jotta sanattoman taiteellisen prosessin monivivahteisia käännteitä voisi kommunikoida eteenpäin, on kyettävä sanallistamaan tekemisen vaiheita. On pyrittävä myös löytämään sellaiset sanat, jotka tuovat esille taiteellisen kokemuksen ainutkertaisuutta.

Taiteellinen tohtorintutkintoni käsittelee Kalevi Ahon pianotuotantoa. Sinfonikkona, oopperasäveltäjänä ja ahkerana konserttojen kirjoittajana tunnetuksi tullut säveltäjä ei ole aiemmin ollut kovin laajasti esillä pianosäveltäjänä. Siksi halusin perehtyä tutkinnossani juuri hänen soolopianotuotantoonsa kokonaisuudessaan.

Ennen kuin alan esitellä tutkintoni kokonaisuutta yksityiskohtaisemmin, soitan Ahon soolopianotuotannosta esimerkin. Kuultava teos on sonatiini vuodelta 1993. Teos on sävelletty erityisesti nuorille soittajille Itä-Helsingin musiikkiopiston pianonsoiton opettajan, Hillevi Syrjälän, aloitteesta. Sen ensimmäinen esittäjä olikin silloin 13-vuotias, nykyinen ammattipianisti Matilda Kärkkäinen. Sonatiinissa on uusklassisia piirteitä, kiitollista virtuositeettia ja Bartók-henkistä rytmistä ilottelua.

Musiikkiesitys 1.

Kalevi Aho (1949–)

Sonatiini pianolle (1993)

Sonja Fräki, piano.

AHON PIANOMUSIIKIN JUURIA ETSIMÄSSÄ

Jatkotutkintooni kuului viisi konserttia, joissa soitin Kalevi Ahon tähänastisen soolopianotuotannon kokonaisuudessaan. Lisäksi esitin myös muiden säveltäjien musiikkia. Rakensin konserttikokonaisuudet valitsemalla ensin Ahon tuotannosta konsertille jonkin avainteoksen, ja mietin, mikä musiikki parhaiten soveltuisi sen seuraksi. Tarkoitukseni oli etsiä Ahon musiikillisia ja pianistisia juuria ja mahdollisia esikuvia vanhemmasta ohjelmistosta. Näitä juuria etsiessäni konsertteihin muodostui kaksi teemaa: saksalaisuus ja virtuosisuus.

Saksalainen, erityisesti romantiikan ajan ohjelmisto on mielestäni lähellä Kalevi Ahon sävellysestetiikkaa. Selviä yhtymäkohtia voidaan löytää Beethovenin, Brahmsin ja Schumannin teoksiin. Asetin näitä säveltäjiä konserteissani Ahon musiikin

kanssa rinnakkain, jolloin konserttiohjelmat olivat jo sinänsä eräänlainen tutkimusasetelma. Konserttiohjelma ei suorasanaisesti väitä eikä kysy mitään, mutta sen soiva esitys voi kuitenkin tuoda mieleen vastauksia kysymyksiin, tai mahdollisesti lisää kysymyksiä.

Toinen teema, virtuoosisuus, nousi Ahon mieltymyksestä tarjota soittajalle haastetta. Ahon teokset ovat soittajien keskuudessa tunnettuja siitä, että ne eivät antaudu soitettaviksi aivan helpolla. Muusikot, instrumentista riippumatta, joutuvat käyttämään paljon aikaa ja näkemään vaivaa sen eteen, että teknisesti vaikeat teokset voisi soittaa sujuvasti. Samalla kuitenkin teokset sitouttavat soittajansa myös henkisesti: ne saavat soittajat kiinnostumaan Ahon musiikista entistä enemmän.

Kalevi Ahon pianotuotanto sisältää kuusi soolopianoteosta sekä kaksi pianokonserttoa. Lisäksi valitsin ohjelmiin myös muutaman kamarimusiikkiteoksen, joissa pianolla on keskeinen rooli. Virtuosisesta pianotekstuurista hyvä esimerkki on Ahon pianosonaatti. Sitä säveltäessään Aho tutustui perusteellisesti pianokirjallisuuden vaikeimpiin virtuoositeoksiin, kuten esimerkiksi Chopinin, Lisztin, Debussy'n, Messiaenin ja Bartókin etydeihin, voidakseen kirjoittaa pianolle idiomaattista ja virtuoosista tekstuuria. Syntyi teos, jossa raskaita sointimassoja liikutellaan vauhdilla rekisteristä toiseen ja jossa motoriset toccatamaiset jaksot vuorottelevat kepeämmän, joskin silti runsassävelisen materiaalin kanssa. Sonaatissa on kaksoisotejuoksuuksia, klustereita, glissandoja, monikerroksisuutta, nopeasti vaihtuvia karaktereitä ja räiskähteleviä eleitä.

Ensimmäisen tutkintokonserttini keskiössä oli juuri Ahon pianosonaatti. Sen henkiset juuret ovat Beethovenin sonaatissa op. 109, jonka esitin samassa konsertissa. Yhteydet liittyvät sekä teoksen muotoon että pianistiseen käsittelyyn. Kummassakin sonaatissa kaksi ensimmäistä osaa ovat lyhyitä ja finaali kaksi kertaa niin laaja kuin ensiosat. Lisäksi nopea toinen osa on molemmissa sonaateissa rytmisesti järeä ja motorinen, ja ne alkavat jopa samoilla sävelillä. Ahon teoksessa on käytetty runsaasti trillejä ja niin sanottuja kolmen käden efektejä kuten Beethovenin sonaatissakin. Pianonkäsittelytavan juurille hakeutuessani päätin myös esittää samassa konsertissa niitä etydeitä, joita Aho oli tutkinut. Valitsin etydeitä kahdelta säveltäjältä, Franz Lisztiltä, jonka merkittävyyttä pianonsoiton tekniikalle ei voi ohittaa, ja Olivier Messiaenilta, joka edusti uudempaa musiikkia. Virtuuoosisuus oli hyvin vahvasti edustettuna tässä konserttissani.

Seuraavassa konserttissani keskityin Ahon musiikin kertovuuteen. Valitsin *Solo II:n* keskusteokseksi. Tuo teos on minulle hyvin tärkeä, sillä se oli ensimmäinen soitamani Ahon sävellys. Balladinomainen teos muodostaa laajan kaaren, jossa hidas johdanto ja epilogi reunustavat villin toccatamaista keskijaksoa. Samassa konsertissa esitin myös Johannes Brahmsin *Klavierstücke* op. 118 eli kuusi pianolle sävellettyä kappaletta sekä Robert Schumannin fis-mollisonaatin. Molemmat teokset edustavat minulle sellaista saksalaista tarinankerronnan perinnettä, josta on vaikea olla liikuttumatta. Sadunomaiset koskettavat käänneet yhdistyvät niissä lämpimään, ro-

manttissävyytteeseen sointiin, ja teokset tuntuvat henkivän ikaikaista viisautta. Näitä teoksia yhdistää Ahoon myös se, että ne kaikki sitouttavat soittajan hakemaan yhä uutterammin pianistisia keinoja toteuttaa nuottikuvan merkkejä niin, että tarina saataisiin esille.

Kolmas konsertti oli nimeltään *Preludia ja Toccataa*, sillä valitsin ohjelmaan teoksia kummastakin sävellyslajista. Asetin rinnakkain Ahon ja Dmitri Šostakovitšin preludit, jotka kummatkin koostuvat lyhyistä ja karakteristiikaltaan vaihtelevista tuokiokuvista. Ahon preludeissa, joka on hänen nuoruudenteoksensa, kuuluu Šostakovitšin lisäksi selviä vaikutteita myös J. S. Bachilta ja Robert Schumannilta. Konsertin keskusteoksena Ahon preludit olivat sikäli mielenkiintoinen sarja, että se edustaa selvästi traditionalisempaa otetta kuin säveltäjän myöhemmät teokset. Tonaaliset preludit eivät kuulosta Ahon musiikilta sellaisena kuin olemme tottuneet sen tuntemaan. Toisaalta preludi nro 17 kurkottaa jo duuri-mollitonalityetin ulkopuolelle ja kohti kokeilevampaa modernistisuutta. Kolmannen konsertin varsinaisena virtuoositeoksena oli Schumannin *Toccata*, joka edusti virtuoositeeman lisäksi saksalaisuuden teemaa. Tällä kertaa konsertissa oli myös kamarimusiikkia: Ahon *Preludi, Toccata ja Postludi*, jonka esitin yhdessä sellisti Samuli Peltosen kanssa.

Neljännessä konsertissani soitin Kalevi Ahon ensimmäisen pianokonserton Turun filharmonisen orkesterin solistina. Kapellimestarina toimi Eva Ollikainen. Konsertto edustaa Ahon rytmisesti ja melodisesti kompleksista 80-luvun tuotantoa. Siinä on paljon samoja piirteitä kuin aiemmin samalla vuosikymmenellä sävelletyissä pianosonaatissa ja *Solo II*:ssa. Yhtäläisyydet liittyvät mm. pianotekstuurin elementteihin, duuri- ja molliharmonioiden yhtäaikaiseen esiintymiseen sekä riitaisten dissonanssien käyttöön. Konsertossa nämä yhdistyvät myös massiiviseen orkestraatioon, mikä vielä korostaa kaoottisuuden, kompleksisuuden ja repivien yhteissointien vaikutelmaa. Tästä konsertosta ja sen harjoittelusta tuli myös kirjallisen työni aihe.

Viidennessä konsertissani en enää etsinyt Ahon juuria, vaan halusin huipentaa sarjani keskittymällä vain ja ainoastaan teemasäveltäjäni. Ohjelmassa oli siis yksinomaan Ahon teoksia. Ne tulivat kuitenkin esille pianistin erilaisten roolien kautta – soitin konsertissa soolo-ohjelmaa, kamarimusiikkia ja orkesterin solistina. Ahon musiikki näyttäytyi monipuolisena vaihtuvien kokoonpanojen ja tyyllillisen moni-ilmeisyyden ansiosta. Konsertin avainteoksena oli toinen pianokonsertto, joka on sävelletty pianosolistille ja 20-henkiselle jousiorkesterille. Uusklassisten piirteiden ja tekstuurin läpikuultavuuden vaikutuksesta konsertto poikkeaa merkittävästi ensimmäisestä. Myös orkesterin osuus on huomattavasti ohuempaa ja lineaarisempaa. Selkeydestään huolimatta myös toinen pianokonsertto on hyvin virtuoosinen ja moni-ilmeinen.

Viimeisen konserttini kamarimusiikkiteoksena oli kvintetto pianolle ja puhaltimille. Neliosainen teos on sävelletty vuonna 2013, ja siitä on jo nyt tullut maailmalla sangen suosittu. Seuraavassa musiikkiesityksessä kuullaan tästä kvintetosta kaksi ensimmäistä osaa.

Musiikkiesitys 1.

Kalevi Aho

Kvintetto pianolle ja puhaltimille (2013)

1. *Tranquillo – Allegretto ondeggiante*

2. *Toccata*

Anna-Kaisa Pippuri, oboe, Christoffer Sundqvist, klarinetti, Mikko-Pekka Svala, fagotti, Annu Salminen, käyrätorvi, Sonja Fräki, piano.

TUTKIMUKSEN KOHTEENA AHON PIANOKONSERTTO

Tutkintooni kuuluvan kirjallisen työn kirjoitin Kalevi Ahon ensimmäisestä pianokonsertosta ja sen harjoittelusta. Tarkastelen työssäni konserttoa monesta eri näkökulmasta. Ensinnäkin taustoitin konserton syntyyn vaikuttaneita matemaattisia ideoita ja esittelen teoksen säveltämisessä käytettyä rivitekniikkaa. Toiseksi pyrin hahmottelemaan konsertolle abstraktia juonta esittäjän näkökulmasta. Kolmas ja tärkein näkökulmani on konserton pianotekstuurien analyysi, jota hahmotan Ahon koko pianotuotannon soittamisen tuoman kokemuksen valossa. Koska oman soittokokemukseni artikulointi oli tärkeä osa pianotekstuurien analyysia, tutkielmassani on myös laaja, konserton harjoittelua käsittelevä luku. Harjoitteluluku tuo esille pianistin työskentelytapoja vaikean nykymusiikkiteoksen opettelussa ja hahmottelee eräitä mahdollisia reittejä tulkinnan muodostumiseen.

Kalevi Ahon ensimmäisen pianokonserton syntytausta on poikkeuksellinen. Teokseen kätkeytyy huikea matemaattinen järjestelmä, joka perustuu syklisiin lukuihin. Syklinen luku on sellainen, että kun sen kertoo eri luvuilla, tuloksissa toistuvat samat numerot aina samassa järjestyksessä mutta alkaen vain eri kohdasta. Tämä kiehtoivat Ahoa, joka halusi kokeilla, miltä sykliset luvut kuulostaisivat sävelinä. Ongelmana olivat kymmenjärjestelmän luvut, jotka eivät muuntuisi helposti säveliksi, koska oktaavissa on 12 eri säveltä ja 10-järjestelmän luvuissa kymmenen eri numeroa. Aho alkoi etsiä sopivia syklisiä lukuja duodesimaali- eli 12-järjestelmässä. Siinä lukuja 10 ja 11 vastaavat omat luvut, *alfa* ja *beeta*. Näin numerot olisi helppo muuttaa säveliksi siten, että jokaista numeroa vastaa eri sävel. Esimerkiksi 0 = c, 1 = cis, 2 = d ja niin edelleen.

Aho löysi sopivan 16-numeroisen syklisen luvun jakamalla yhden viidellätoista duodesimaalijärjestelmässä. Muuntaessaan tuloksen toistuvan desimaaliosan säveliksi syntyi 16-sävelinen rivi, joka muodostui neljästä neljän sävelen yksiköstä.

Nuo yksiköt olivat kolmisointuja, joissa oli lisäksi yksi sointuun kuulumaton sävel. Aho kertoi 16-numeroisen luvun vielä kuudellatoista eri luvulla ja sai siten 16 sävelriviä käyttöönsä. Nämä hän merkitsi kaavioihinsa allekkain. Kun näitä allekkain asetettuja rivejä katsoo, huomaa, kuinka jokainen rivi noudattaa samaa sävelten järjestystä, mutta alkaen eri kohdasta. Syklisyys toimii siis sävelinä aivan samoin kuten numeroissakin. Lisäksi hämmästyttävää säännönmukaisuutta tuottavat pystysuun-

nassa ylhäältä alas luetut rivit. Pystyriivit muodostavat sattumalta mm. kromaattisen asteikon, kokosävelasteikon sekä terssipinoja, kvarttipinoja ja niin edelleen.

Aho innostui valtavasti rivistä ja sen mahdollisuuksista. Teoksen kokonaisdramaturgiakin linkittyy tähän matemaattiseen alkuideaan, sillä kunkin neljän osan tunnelma heijastelee tapaa, jolla säveltäjä on käyttänyt riviä. Konserton ensimmäisessä osassa rivitekniikka on vasta idullaan, sillä osan neljä motiivia perustuvat löyhästi rivin nelisävelisiin yksiköihin. Osassa on käytetty runsaasti erilaisia aineksia ja tunnelmat vaihtuvat vauhdikkaaseen tahtiin. Toisessa osassa riviä taas käytetään tiukasti järjestyksessä. Siitä johtuen osaa hallitsee kehämäinen ja staattinen tunnelma, sillä sama materiaali toistuu, kuin kuljettaisiin ympyrää, josta ei ole ulospääsyä. Kolmannessa osassa on käytetty rivin eri muunnoksia, kuten inversioita ja rapuliikettä, jotka ilmentävät aktiivista pyrkimystä muutokseen. Muutosta korostaa osan nopea, toccatamainen luonne sekä solistin ja orkesterin osittain ristiriitaiset materiaalit. Toccata huipentuu lopulta rajuihin klustereihin, minkä jälkeen musiikki vapautuu tiukasta pulssista ja vähitellen rivitekniikastakin. Viimeinen osa leijailee avaruudellisissa tunnelmissa, vailla selkeää suuntaa. Siinä Aho on kuitenkin vielä käyttänyt uutta riviä ja luvusta *pii* muodostettuja sävelesiintymiä, jonka jälkeen mitään systeemiä ei enää ole ja musiikki virtaa vapaana.

Aho käyttää konserton viimeisessä osassa 30-sävelistä riviä, joka sekin perustuu syklisteen lukuun. Tätä riviä hän on myöhemmin käyttänyt vielä kerran teoksessa *Nuppu* huilulle ja pianolle. Tuon rivin nyt kuultavaksi esittämällä kyseisen teoksen huilisti Hanna Kinnusen kanssa. *Nuppu* on vuodelta 1991, ja Aho kirjoitti sen poikansa Nuppu-hiiren muistolle. Kappaleessa pieni hiiri ajattelee olevansa hyvin voimakas ja pystyvänsä mihin tahansa. Se on myös nopea ja ketterä. Sitten hiiri kuitenkin kuolee, ja teoksen keskivaiheilla kuullaan pieni surumusiikki.

Musiikkiesitys 2.

Kalevi Aho

Nuppu (1991)

Hanna Kinnunen, huilu, Sonja Fräki, piano.

Kalevi Aholle teosten kommunikoivuus on tärkeää, ja hän on kirjoittanut musiikin kertovasta luonteesta monessa yhteydessä. Äskeisessä *Nuppu*-teoksessa oli pieni konkreettinen juoni pikkuruisen hiiren kohtalosta, mutta yleensä juoni on jotakin sanatonta, pikemminkin kokonaisuudesta aistittavaa kehityskaarta kuin mitään tiettyä tapahtumaketjua kuvaavaa.

PIANOTEKSTUURIEN ANALYYSI TYÖKALUNA TULKINNAN RAKENTUMISESSA

Kun itse olen hahmotellut Ahon konsertolle soittoani auttavaa juonta, dramaturgia on syntynyt mielessäni pääasiassa siitä, miten vastakohtaisuudet suhteutuvat

toisiinsa. Kontrastit ovat jyrkkiä ja kukin osa poikkeaa tunnelmaltaan edelliseen osaan nähden. Soittajana hahmotan juonen kokonaisuudesta nousevina jännitteinä, musiikillisina suuntina ja yllätyksinä. Lisäksi erityisesti pianotekstuurin piirteet kertovat minulle omaa tarinaansa, sillä samankaltaiset tekstuuri-elementit esiintyvät Aholla usein samankaltaisissa musiikillisissa ympäristöissä, ikään kuin niillä olisi tiettyjä merkityksiä. Olen toisin sanoen verrannut Ahon konserton tekstuuria hänen muihin teoksiinsa ja löytänyt siten tulkintaani useita vihjeitä. Tästä syystä pianotekstuurien analyysi on kirjallisessa työssäni saanut niin suuren roolin.

Kun tarkastelin konserton pianotekstuuria, aloin nähdä tietyille tekstuuri-elementeille tiettyjä merkityksiä, jotka toistuivat. Keskityin analyysissäni sellaisiin elementteihin, jotka ovat juuri Ahon musiikille tyypillisiä ja olennaisia tulkinnan muodostumisen kannalta. Jaottelin ne seitsemään eri tekstuurityyppiin ja annoin niille ilmiöitä kuvaavat nimet.

Tekstuurityypit ovat: terssitornit, melkein-kuviot, trilli- ja tremoloketjut, toccatat, katastrofitekstuuri, fanfaarit sekä kolmelle viivastolle kirjoitettu monikerroksinen musiikki. Esittelen lyhyesti näistä muutaman.

Terssitornit ovat Ahon teoksissa esiintyviä terssien rakennelmia, jotka ulottuvat usein alimmista bassoista ylimpään rekisteriin. Oikea ja vasen käsi vuorottelevat esimerkiksi siten, että vasen aloittaa ja oikea jatkaa soittaen samat sävelet oktaavia ylempää.

Soitonäyte 1.

Terssitorni Kalevi Ahon teoksesta *Solo II* (1985).

Terssitornien yksi funktio on levottomuuden kasvattaminen, sillä Aho tekee *accelerandoa* usein juuri terssielementtien avulla.

Ahon musiikin yllätyksellisyydestä kertovat lukuisat melkein-kuviot. Niihin luokituvat sellaiset kuviot, jotka ovat vain melkein jotakin: melkein *unisono*, melkein kromaattinen asteikko, melkein kaksoisotejuoksutus. Poikkeama tulee aina jossakin kohtaa kuviota, kuten esimerkiksi seuraavan soittonäytteen viimeisellä sävelellä.

Soitonäyte 2.

Melkein-kuvio Kalevi Ahon 1. pianokonsertosta (1989).

Toccata-tekstuuria esiintyy muun muassa Ahon pianosonaatissa, *Solo II*:ssa, ensimmäisessä pianokonsertossa ja monissa kamarimusiikkiteoksissa. Tänäpäin kuulluista musiikkiesityksistä sonatiinin ensimmäinen osa oli toccata, ja erityisen tyypillistä Ahon toccata-tekstuuria oli kvinteton toisessa osassa. Ahon toccatoissa olennaista on käsien vuorottelu, runsas repetitioiden käyttö, rytmisen vääjäämättömyys ja Prokofjev-tyyppinen iskeyvyys ja terävyys. Toccatat etenevät hurjina, peräänantamattomina ikiliikkujavirtuoosikappaleina.

Toccatamaisuus näyttäisi ilmentävän Ahon musiikissa vauhtia ja vaarallisuutta. Pianokonserton kolmas osa hahmottuu mielessäni teoksen tärkeimmäksi käännekohtaksi, sillä sen määrätietoisesti etenevä sähäkkä ja iskevä toccata-tekstuuri kasvattaa jännitettä koko ajan huipentaen osan lopulta sotaisasti rajuihin klusteri-purkauksiin. Seuraavaksi kuulemme lyhyen katkelman juuri tästä toccata-osasta. Esitys on Turun filharmonisen orkesterin konsertista vuodelta 2014.

Videonäyte.

Kalevi Ahon 1. pianokonsertto (1989), katkelma kolmannesta osasta. Turun filharmoninen orkesteri, Eva Ollikainen, kapellimestari, Sonja Fräki, piano.

TARKASTELUSSA PIANISTIN TYÖSKENTELYTAVAT

Harjoitteluprosessista kertova kirjallisen työni luku kuvaa sitä, kuinka harjoitellesani vaihdoin aika ajoin työskentelytapaa pyrkiessäni hahmottamaan tätä itselleni vaikeaa teosta. Käytin apunani erilaisia oppimistekniikoita, kuten mielikuvaharjoittelua, ulkoa soittamista ja harjoittelun nauhoittamista. Kuvaan teoksen monia teknisiä vaikeuksia ja sitä, millä eri tavoilla niitä harjoittelin. Luvussa kerrotaan, kuinka näkökulman vaihtaminen auttoi ongelmanratkaisussa sekä lisäsi luovuutta ja kokeilunhalua työskentelyssäni. Lähestyessäni teosta monelta kantilta sain soittooni lisää varmuutta ja joustavuutta, joka kantoi esitykseen asti. Uskalsin luottaa siihen, että löytäisin musiikin johdonmukaiselle etenemiselle uuden reitin, mikäli esityksessä tapahtuisi jotakin yllättävää.

Harjoitteluluku piirtää kuvaa pianistin työskentelystä vaativan nykymusiikkiteoksen opetteluprosessissa. Konserttojen parissa työskentelyyn kuuluu se erityispiirre, että teosta päästään harjoittelemaan yhdessä orkesterin kanssa vain vähän, ja vasta esitysviikolla. Sitä ennen pianisti harjoittelee kuukausia yksin ja joutuu silloin vain kuvittelemaan kokonaisuuden. Kuvaan yksin harjoittelun lisäksi sitä, miten työskentely muuttui orkesterin tullessa mukaan.

Yksi ratkaiseva tekijä harjoittelussani oli harjoittelupäiväkirjan kirjoittaminen. Päiväkirjan pitäminen auttoi minua suunnittelemaan harjoittelua sekä ratkaisemaan työskentelyssäni ilmenneitä ongelmia etäällä soittimestani. Se myös käynnisti monia kirjoittamisprosesseja ja antoi materiaalia kirjallista työtäni varten.

Jatkotutkintoni aikana taiteelliseen työskentelyyni on tullut aiempaa tutkimuksellisempi ote. Kirjoittamisen avulla olen vielä pohtinut uudesta näkökulmasta niitä asioita, joita soittamisen aikana oli tullut esille. Kirjallinen työ antoi minulle mahdollisuuden tarkastella sekä Ahon musiikkia että omaa taiteellista työskentelyäni analyyttisesti. Kirjoittaminen auttoi minua oivaltamaan, millä tavoin voin hyödyntää intuitiivisesti jo tietämiäni asioita antamalla niille sanat. Olen myös oppinut arvostamaan tällaista tietoa. Sanallistettua tietotaitoa on helpompi käsitellä, ja sitä

voi myös jakaa muille, jolloin se rikastuttaa koko kollegion yhteistä tietoa. Kommunikoinnin ihanne on ollut jatkotutkinnossani tärkeä tavoite. Toivon, että olen soittajana ja kirjoittajana onnistunut välittämään ihmisen puhetta toiselle ihmiselle.

ANNE-MARIE GRUNDSTÉN

Hautausmusiikki ja sen valinta Suomen evankelis-luterilaisen kirkon suomenkielisissä seurakunnissa. Kanttoreiden näkemyksiä musiikin toteutuksesta vuoden 2003 käsikirjauudistuksen jälkeen.

Lectio praecursoria

Anne-Marie Grundsténin väitöskirja tarkastettiin 1.4.2017 Musiikkitalon Organosalissa. Vastaväittäjänä toimi TT Tapani Innanen ja tarkastustilaisuuden valvojana MuT Tuire Kuusi. Musiikkia esittivät MuM Marja Haapaniemi (laulu) ja diplomiurkuri Tapio Tiitu (urut, piano).

Johann Sebastian Bach (1685–1750)	Sinfonia kantaatista <i>Ich steh' mit einem Fuß im Grabe</i> , BWV 156
Tauno Pyykkänen (1918–1980)	<i>Pastorale</i> (Aino Kallas)
Jean Sibelius (1865–1957)	<i>Kuusi</i>

Hautaan siunaaminen kirkollisena toimituksena on määräytynyt aina kirkon virallisesti hyväksymien kirkkokäsikirjojen hautaan siunaamiskaavojen kautta. Kirkkojärjestys¹ ohjeistaa kirkollisten toimitusten suorittamista yleisellä tasolla koskien koko seurakunnan musiikkitoimintaa, ja siinä kanttorin tehtävät määritellään seuraavasti: ”Kanttorin tehtävänä on johtaa seurakunnan musiikkitoimintaa. Hän vastaa musiikista seurakunnan jumalanpalveluksissa sekä muissa kirkollisissa toimituksissa.” Kirkollisten toimitusten opas² tarkentaa ohjeistusta toimituksen musiikin sisällön suhteen: ”Kirkon työntekijä pitää huolta toimituksen jumalanpalveluluonteesta, ja että silloin kun kanttori osallistuu toimitukseen, musiikin valinta tehdään yhdessä hänen kanssaan.”

Lukkarin viran juuret ulottuivat Ruotsi-Suomen katolisen kirkon kulta-aikaan, ja keskiajalla lukkari toimi lähinnä papin liturgisena avustajana sekä kellojen soittajana. Keskiajan lopulla lukkarin tehtävät vaihtelivat laulunjohtamisesta eläinten teurastamiseen. Urkujen yleistyttyä vuoden 1686 kirkkolaissa säädettiin ensi kerran sekä

¹ Kirkkojärjestys 8.11.1991/1055 v.1993, 28 §.

² Kirkollisten toimitusten opas. Sinä olet kanssani. Suomen ev.lut. kirkon kirkkohallituksen julkaisuja 2006:4. Helsinki: Jumalanpalveluselämä ja musiikkitoiminta. 2. painos, 2009, s. 20.

lukkarin- että urkurin virasta. Lukkarin viran kehitys keskiaikaisesta monitoimisesta yhteiskunnan ja kirkon virkamiehestä ensisijaisesti muusikon viraksi voidaan katsoa alkaneeksi vasta 1870-luvulla voimaan tulleen kirkkolain seurauksena. Lukkarin tehtävät jakaantuivat musiikkitehtäviin, opetustehtäviin sekä kirkon vahtimestarin toimiin. Urkurin tehtävänä oli puolestaan säestää kirkkoveisuuta jumalanpalveluksissa ja muissa kirkossa pidettävissä toimituksissa. Päätös Sibelius-Akatemian kirkkomusiikkiosaston perustamisesta keväällä 1951 oli merkittävä edistysaskel kirkkomuusikoiden koulutuksessa ja Suomen evankelis-luterilaisen kirkon toiminnassa. Monipuolinen kanttorikoulutus kehittyi vielä erilaisten tutkintouudistusten myötä nykyisiin maisteriopintoihin ja erilaisiin jatkotutkintoihin, mikä selittää tämän tutkimuksen vastaajien hyvinkin erilaiset kirkkomuusikoiden ammattinimikkeet.

Nykyinen käytössä oleva *Kirkollisten toimitusten kirja* (2003) on kymmenes kirkon virallisesti hyväksymä käsikirja hautauskaavoineen. Tämän viimeisimmän käsikirjan toimituskaavat pohjautuvat sanajumalanpalveluksen kaavaan, ja näin pyrittiin vahvistamaan seurakunnan ja Jumalan välistä dialogia. Musiikin ohjeistuksen periaate olikin korostaa siinä jumalanpalvelusluonnetta ja yhteisön perinnettä. Kaavat ovat joustavia, ja toimituksia voidaan toteuttaa vaihtoehtoisten musiikkiosien kautta joko pelkistetysti tai rikkaasti. Jumalanpalveluskaavojen liturgiset osat – esim. siunaus ja vuorotervehdys, jumalanpalveluselämästä tutut seurakunnan ja papin vuorolaulut, aloittavat yhdenmukaisesti kaikki kirkolliset toimitukset. Toimituksen musiikillisen dialogiluonteen vahvistajina ovat virret ja lauluaineisto (*Lauluja Kasuaalitoimituksiin*), joita voidaan soitinmusiikin lisäksi käyttää kaavan eri osissa monipuolisesti varioiden.

Hautaan siunaamisen musiikkivalinnoissa tulisi *Kirkollisten toimitusten oppaan* ohjeistuksen mukaan ottaa huomioon elämäntilanne, sosiaalinen tausta, kokemukset ja tuntemukset. Kun kohdataan ihmisen oma kokemusmaailma ja elämänhistoria, toteutetaan pastoraalista harkintaa.

Hautausmusiikkia ja sen valintaa tutkivassa väitöskirjassani tarkastellaan hautaustoimituksissa esitettyä musiikkia, sen valikoitumiseen liittyviä tekijöitä ja henkilöitä, kanttorin roolia musiikin suunnittelijana ja toteuttajana sekä *Kirkollisten toimitusten kirjan* (2003) vaikutusta hautaustoimituksen musiikin toteutukseen. Tutkimustehtävänä oli selvittää, mitä hautausmusiikkia Suomen evankelis-luterilaisen kirkon suomenkielisissä seurakunnissa esitetään ja toivotaan. Hautausmusiikilla tarkoitetaan tässä työssä alku- ja päätösmusiikkia, muuta musiikkia sekä virsiä. Lisäksi selvitetettiin myös musiikkivalintojen perusteluja ja valintoja ohjaavia tekijöitä: valinnan tekijöitä, musiikin esittäjiä, pastoraalisuutta, kanttorin omaa linjaa, työyhteisön ja seurakunnan linjauksia, käytänteitä ja ohjeistuksia. Tutkimus pyrki myös kartoittamaan, mitkä kaikki muut tekijät ja käytänteet vaikuttavat yhdessä, osittain tai erikseen, taustatekijänä musiikkivalinnoissa ja niiden toteutuksessa.

Tutkimusaineisto sisälsi kahden kyselylomakkeen vastausmateriaalin. Lomakkeet olivat osin päällekkäisiä, ja tarkoitus oli, että sama kanttori voi vastata kum-

paankin kyselyyn. Vastaukset ajoittuivat vuosille 2009–2011 ja monipuolisesti kirkkovuoden eri aikoihin. Vastauksia saatiin yhteensä 174 kanttorilta eri puolelta Suomea ja kaikkiaan 670:stä hautaan siunaamisesta kahdeksasta hiippakunnasta. Tutkimukseen osallistui yli joka viides Suomen evankelis-luterilaisen kirkon suomenkielisten seurakuntien kanttoreista, ja vastaajien ikäjakauma oli laaja; vanhin vastaaja oli 68-vuotias ja nuorin 25-vuotias.

Tutkimuksessa selvitettiin, kuinka paljon omaiset, hautaustoimistot, papit ja kanttorit ovat vaikuttaneet hautaan siunaamisen musiikin valintaan, miten paljon kanttori on ollut yhteistyössä ja keskusteluissa omaisten kanssa hautausmusiikin suunnittelussa sekä miten usein kanttorilla on mahdollisuus suositella ja vaikuttaa hautaan siunaamisen musiikkiin. Lisäksi saatiin tietoja seurakunnissa vallitsevista käytännöistä ja mahdollisista ristiriidoista sekä niiden sovittelumenetelmistä. Vastajat kirjasivat myös ylös kahden kuukauden ajalta soittamiensa hautaan siunaamisten musiikit: alku- ja päätösmusiikit, mahdollisen muun musiikin ja virret sekä niihin liittyvät huomiot. Lisäksi he vastasivat kysymyksiin, joilla pyrittiin selvittämään musiikkivalintojen perusteita ja niiden valintaan vaikuttavia tekijöitä. Määrällisen tutkimusaineiston tallentamisen ja käsittelemisen apuna käytettiin erikseen sovellettua tietokantaselainta. Sydämelliset kiitokset haluan lausua kanttorikollegaleni, Heikki Haville tietokantaselaimen ”räättälöimisestä” ja soveltamisesta empiirisen tutkimukseni kvantitatiivisen aineiston työvälineeksi.

Laadullisena analyysivälineenä käytettiin teorialähtöistä sisällönanalyysia, ja tutkimuksen määrällisestä aineistosta muodostettiin erilaisia kategorioita aikaisemman tiedon ja käsitteistön perusteella. Empiirinen aineisto analysoitiin sekä kvantitatiivisesti että kvalitatiivisesti, jonka jälkeen tuloksia verrattiin keskenään. Lisäksi avovastaukset vielä poimittiin erikseen kummastakin aineistosta ja analysoitiin teemoittain. Triangulaatio eli useamman rinnakkaisen aineiston ja metodin menetelmä mahdollistaa esimerkiksi toisiaan tukevan kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen analyysin, kuten tässä tutkimuksessa on tehty.

Tutkimustulokset osoittavat, että kanttorille välittyvä tieto hautaan siunaamisen musiikista tuli usein papin kautta. Omaisiin kanttori oli musiikkivalintojen suunnittelussa yhteydessä lähinnä puhelimitse. Musiikkivalinnan keskeisin yksittäinen peruste oli omaisten toive. Sielunhoidollinen näkökulma huomioitiin joissain toimituksissa, mutta kirkkovuoden ja teologinen näkökulma vain harvoin. Virsivalintojen kohdalla kanttorit pyrkivät huomioimaan useita eri näkökulmia. Sen lisäksi, että omaisten toiveet olivat virsienkin kohdalla tärkein valintaperuste, kanttori huomioi myös lohdutuksen, toivon ja ylösnousemuksen näkökulmat silloin, kun hänellä oli mahdollisuus osallistua musiikin suunnitteluun.

Kanttorin osuus oli melko suuri alkumusiikin valinnassa, ja kaikkein suurin se oli päätösmusiikin valinnassa. Suosituimmat alkumusiikin sävellykset olivat T. Albinonin *Adagio*, O. Lindbergin *Vanha virsi Taalainmaan karjamajoilta*, J. S. Bachin *Air* ja A. Järnefeltin *Bercesse*. Päätösmusiikkina suosituin oli J. S. Bachin *Air* ja seuraavat

olivat T. Albinonin *Adagio* ja G. F. Händelin *Largo*. Virsikirjan hengelliset laulut olivat suosittuja myös alku- ja päätösmusiikkina sekä sooloesityksinä. J. S. Bachin sävellyksiä esitettiin alku- ja päätösmusiikkina lähes yhtä paljon. Lektion alussa kuulumme yhden esitetyimmistä J. S. Bachin sävellyksistä; yleisimmin se tunnetaan nimellä *Arioso*.

Muun musiikin toiveet hautaustoimituksessa olivat omaisille merkityksellisiä. Lähes kolmessa toimituksessa neljästä omaiset olivat vaikuttaneet soolomusiikin valintaan, ja suosituimpia sävellyksiä olivat I. Hannikaisen *Matkamiehen virsi*, P. J. Hannikaisen *Suojelusenkeli* sekä suomalainen kansansävelmä *Täällä Pohjantähden alla*. Yleisesti muun musiikin suosituimmat valinnat olivat yksinlaulupainotteisia, ja niistä erityisesti vanhoja hengellisiä sävelmiä esitettiin usein. Lektion lopuksi kuulemme harvemmin esitetyn sävellyksen hautaustoimituksen soolomusiikkina. Tauno Pylkkäsen Aino Kallaksen runoon säveltämä yksinlaulu *Pastorale* ei esiintynyt tutkimuksen aineistossa kertaakaan.

Lähes aina hautaustoimituksessa laulettiin virsiä sekä alussa että toimituksen päätöksenä. Virsien sävelmät saattoivat olla myös koraalisävellyksien tai improviisaatioiden teemana. Tutkimus osoitti omaisten merkittävän roolin erityisesti virsien valinnassa, useimmiten yhdessä pappien kanssa. Tutkituissa hautaan siunaamisissa virsikirjan 632 virrestä käytettiin vain 109:ää, joista kolme suosituinta virttä, *Oi Herra, jos mä matkamies maan*, *Oi Herra, luoksein jää* ja *Päivä vain ja hetki kerrallansa*, erottuivat selkeästi.

Seurakunnissa oli keskusteltu työntekijöiden kesken hautaan siunaamisen musiikin yhteisistä sopimuskäytänteistä usein. Keskustelujen tuloksena oli lähinnä suullisia sopimuksia tai periaatepäätöksiä, jotka käytännössä kuitenkin jäivät toimituksen soittavan kanttorin oman ratkaisun varaan. Seurakunnan työntekijöiden yhteinen linja musiikkivalinnoissa oli käytännössä periaatteellinen. Kanttoreilla oli keskenään useammin yhtenäinen linja musiikkivalinnoissa kuin pappien ja kanttoreiden kesken. Yhteisesti sovituita linjauksista huolimatta sallittiin yksilölliset ja tapauskohtaiset ratkaisut.

Kanttoreilla oli musiikkivalintojen kohdalla harvoin ristiriitatilanteita omaisten kanssa, eikä yksikään vastaaja todennut, että niitä ilmeni usein. Mikäli ristiriitatilanteita ilmeni, liittyivät ne laulumusiikkiin. Useimmiten omaisten hautaan siunaamisen musiikkivalinnan problematiikka yhdistyi kevyen musiikin sävelmiin, harvemmin klassisen musiikin toiveisiin. Yleensä ristiriitatilanteisiin löytyi ratkaisu, ja tavallisin ratkaisu oli, että neuvottelun tuloksena musiikkitoive siirrettiin esitettäväksi muistotilaisuudessa. Omaisten kanssa keskustelut ja neuvottelut toimituksen jumalanpalvelusluonteesta, muiden musiikkivaihtoehtojen esitleminen tai kompromissiratkaisut olivat usein kanttoreiden toimivia ehdotuksia tilanteen ratkaisemiseksi.

Yksi tutkimukseni kohde oli *Kirkollisten toimitusten kirjan* (2003) vaikutus hautaan siunaamisen musiikin toteutukseen. Valtaosa vastaajista totesi, että se ei ollut

vaikuttanut toimituksen musiikin esittämiseen. Kuitenkin noin 20 prosenttia vastaajista näki toimitusten kirjan antavan rikkaita ja vaihtoehtoisia mahdollisuuksia yleisellä tasolla musiikin toteuttamiseen. Samoin sen koettiin helpottavan jumalanpalvelusluonteeseen vetoamista omaisten ja kanttorin välisissä keskusteluissa koskien musiikkivalintojen sopivuutta toimitukseen.

Hautaan siunaaminen toimituksena tavoittaa suuren määrän suomalaisia. Kirkkoon kuuluvien jäsenien määrä on ollut laskusuhdanteessa jo vuosien ajan, mutta hautaus-toimituksiin osallistuvien määrä ei ole merkittävässä määrin vähentynyt (vuonna 2016 yli 1,6 miljoonaa). Viimeisimmän tilaston (vuosi 2016) mukaan 89 prosenttia kuolleista saa kirkollisen hautaan siunaamisen, mikä tarkoittaa käytännössä sitä, että hautaan siunaamisiin ja siten kirkollisiin toimituksiin osallistuu yhä enenevässä määrin henkilöitä, jotka eivät ole kirkon jäseniä. Kirkon työntekijät kohtaavat työssään yhä useammin ihmisiä, joille kirkollinen ympäristö, kulttuuri, tavat ja perinteet ovat vieraita. Tämän seurauksena kanttoreiden vastuu ja velvollisuus toimitusten musiikin ammattitaitoisesta esittelemisestä ja esittämisestä korostuu ja painottuu musiikkikasvatustyöhön.

Haluan kiittää sydämellisesti kaikkia tutkimukseen osallistuneita kanttoreita. Tämä tutkimus ei olisi ollut mahdollinen ilman heidän vastauksiaan ja kertomuksiaan hautausmusiikin toteuttamisesta. Vastineeksi toivon tutkimukseni tulosten antavan tietoa hautaan siunaamisen musiikin esityskäytänteistä, valikoitumisesta, musiikkivalintojen perusteista sekä kanttorin roolista kirkkomusiikin ammattilaisena, toimituksen musiikin suunnittelijana ja toteuttajana. Suuret kiitokset myös kirkkohallitukselle, joka ystävällisesti suoritti kyselylomakkeiden postituksen.

Kirkollisten toimitusten musiikki elää ajassa ja sen pitää elää ajassa. Toivottavasti tutkimukseni hautausmusiikista virittää yhteistä arvokeskustelua kirkollisten toimitusten musiikista ja sen arvoista hengellisessä kontekstissa.

TIINA KARAKORPI

Robert Schumann ja hänen lähipiirinsä sekä naisia kolmelta vuosisadalta. Pohdintoja soivilta kehiltä – Soittajan emansipaatio

Lectio Praecursoria

Tiina Karakorven taiteellisen tohtorintutkimuksen tarkastustilaisuus oli Musiikkitalon Camerata-salissa 7.5.2016. Tohtorintutkimuksen otsikko oli Pohdintoja soivilta kehiltä – Soittajan emansipaatio, Robert Schumann ja hänen lähipiirinsä sekä naisia kolmelta vuosisadalta. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki professori Erik T. Tawaststjerna ja lausunnot kirjallisesta osuudesta lukivat FL, psykoanalyttikko Pirkko Siltala ja MuT, pianisti Laura Wahlfors. Tarkastustilaisuuden valvoja oli MuT Anu Vehviläinen.

Viidessä jatkotutkintokonsertissani soitin Robert Schumannin ja hänen rakastettunsa Clara Wieck-Schumannin musiikkia. Lisäksi esitin muun muassa Fanny Mendelssohn-Henselin ja Felix Mendelssohnin sekä nykysäveltäjien Sofia Gubaidulina ja Anna Nora teoksia. Kiinnostukseni kysymykseen naiseuden kohtalosta muusikkoudessa on kulkenut mukanani kymmenen jatko-opiskeluvuoden ajan.

Kirjallisessa työssäni *Pohdintoja soivilta kehiltä – Soittajan emansipaatio* avaan soittamisessa keskeistä luovaa ulottuvuutta filosofi Julia Kristevan¹ käsitteistön avulla. Juuri tämän käsitteistön ansiosta soittaminen ja kirjallisen työn kirjoittaminen ovat nivoutuneet yhteen niin, että tekstini on syntynyt sanallistamalla soittamisen prosessia, ja tämä sanallinen ilmaisu taas on palannut rikastamaan soittamistani. Soittamiskokemukseni analyysissa tuon erityisesti esiin aspektin harjoittelusta, joka tähtää konserttilavalle. Kutsun tätä aspektia emansipaatioksi.

Lektioni aluksi analysoin ja soitan Robert Schumannin pianosarjan *Kreisleriana* opus 16 ensimmäistä, seitsemättä ja kahdeksatta osaa; sen jälkeen avaan käyttämäni käsitteistöä ja kerron, kuinka koen emansipaation soittajan työssäni. Demonstroin näitä asioita myös soittonäyttein.

¹ Smith, Anne-Marie 1998. *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable*. London: Pluto Press.

ROBERT SCHUMANN

Schumannin musiikin soittaminen on läheistä minulle siksi, koska se myöntää tai antaa luvan elämän hulluudelle, sen yllätyksellisyydelle ja jatkuvalla muutostilalle. Schumannin musiikki on vivahteikkaan monitasoista, monimerkityksellistä sekä musiikillisesti että soittoteknisesti erittäin vaativaa. Jotta voin ylipäättään soittaa sitä, minun on kohdattava musiikin kompleksisuuden ja soittoteknisten haasteiden synnyttämä kauhu.

Schumannin musiikin soittamisen prosessi on suuri haaste, koska sen sisältämä kauhu sekä kammottaa että houkuttelee. Se sisältää suunnattoman riskin, mutta myös lohduttavan kirkastumisen mahdollisuuden. Kompleksisuus ja kauhu eivät jää ainoastaan musiikin sisältöihin, vaan ne tulevat myös soittajan fysiikkaan. Schumannin musiikin soittaminen ei ole mukavaa. En soitakaan pianoa siksi, että saisin loihdittua kaunista musiikkia kuultavaksi. Soitan, jotta saisin mieleni sisäistä aallokkoa järjestykseen. Koen, että kaikki soittamani musiikki synnyttää minua uudelleen, muuttaa minua peruuttamattomasti.

KREISLERIANA OP. 16

Schumannin pianosarja *Kreisleriana* opus 16 sisältää kahdeksan lyhyehköä osaa, jotka muodostavat noin 45 minuuttia kestävä kokonaisuuden. Kreisler-nimi juontaa juurensa saksankielisestä sanasta *Kreis*, kehä. *Kreislerianassa* tunnelmat ja sävellajit tuntuvatkin pyörivän kehässä eikä musiikki tunnu pääsevän perille. Sarjassa ei ole selvää muotoa; säveltäjä on antanut sille lisänimen ”Fantasiat”. Vaikka osien tematisessa materiaalissa on keskinäistä samankaltaisuutta, musiikki on hyvin fragmentaarista ja vaihtelevaa.

Kirjailija E. T. A. Hoffmannin luomat hahmot Kissa Murr ja kapellimestari Kreisler ovat innoittaneet Schumannia hänen säveltäessään *Kreislerianaa*. Kissa Murr on käytännöllinen, rohkea, toimielias ja itsevarma hahmo. Kreisler puolestaan tunnelmoiva, mietiskelevä, hieman huono-onninen muusikko, joka kokee usein olevansa väärinymmärretty.

Kreislerianan musiikki on ryöpsähtelevää ja repaleista. Osien tunnelmat vaihtelevat rakkauden, epätoivon, kaipauksen, intohimon, satiirin, hulluuden ja herkkyuden viidakossa. Kaipaus on minulle voimakkaimmin tuntuva olotila tässä musiikissa.

Minulle *Kreislerianan* musiikki tipahtaa ensimmäisen osan aloitukseen kuin avaruudesta ja viimeisen osan lopussa jatkaa matkaansa äärettömyyteen. *Kreisleriana* soittaessani olen kuin olemisen sirpaleisuuden karusellissa.

Musiikkinäyte 1.

Robert Schumann: *Kreisleriana* op. 16 (Tiina Karakorpi).

Soittamani ensimmäisen osan *Äusserst bewegt*, äärimmäisen liikkuvasti, nykivät ja pakotetusti etenevät nousevat pienet sekunnit voisi ajatella Robertin rakastetun Claran lempinimestä Chiara napattuina kahtena ensimmäisenä kirjaimena C ja H, ja sävelinä käännettyinä nouseviksi sekunneiksi, aggressiivisen kaipuun hengästyneiksi huudahduksiksi. Ensimmäisen osan välitaitteessa sekunnit ovat laskevia ja karakteri on vastakkainen: kelluva, hellä, tyytyväinen ja laulullinen, taustalla kuhisevan liikkeen kuitenkään sammumatta. Rytmiset iskut ovat kuin hukassa: säveltäjä pyrkii hämärtämään perinteistä pulsaatiota. Soittajan kädessä kuviot muodostuvat kuultaviksi toisin kuin nuottikuva katsottuna antaa ymmärtää.

Kreislerianan kuudes osa *sehr langsam* B-duurissa on kuin auvoista ja intiimiä hyräilyä. Näin intiimiä musiikkia minun on vaikeaa soittaa yleisölle. Tästä kuudennen osan seesteisestä keinunnasta, äidin kohdusta, siirrytään, tai paremminkin nyrjähdetään, seitsemännen osan ankaraan c-molliin: hätään, kauhuun, lähes pakokauhuun. Mutta jollain tavalla tämä musiikin kauhu sisältää myös nautinnon kokemuksen. Rajusti tanssahteleva toinen teema etenee kuin hurmiossa. Sekvenssi tuntuu kivuliaalta, koska se on antavinaan suunnan myrskyn musiikille, joka ei kuitenkaan pääse minnekään, vaan kiertää kehää. Osan keskellä nopea fuuga tuo sananmukaisesti pakenevan liikkeen musiikkiin. Pääteema pyörii vimmaisesti, ja c-mollimyrsky, tempon kiihdyttyä, loppuu kuin päin seinää: yhtäkkiä toisesta huoneesta, jostain ulkopuolelta tai sitten kapellimestari Kreislerin omasta päästä, kuuluu lähes koraa-limainen hymni Es-duurissa. Hymni on variaatio c-molliteemasta. Nouseva sävelkulkku on kuin kysymys. Lopulta koraali kuitenkin laskeutuu ja vie kadenssin kautta lohduttavaan Es-duuriin. Loppu on toiveikas, mutta koska sen seesteisyys törmäsi edelliseen kaaokseen niin äkisti, tähän toiveikkuuteen on vaikea luottaa.

Musiikkinäyte 2.

Robert Schumann: *Kreisleriana*, 6. osan viimeinen rivi–7. osa (Tiina Karakorpi).

*Kreisleriana*a soittaessani kehoni tuntuma on voimakkaasti läsnä: minun on ratkaistava myös käsieni käytössä ja liikeradoissa musiikin riuhtova voima ja yllätyksellisyys.

Nyt harjoittelen *Kreislerianan* yksityiskohtia.

Harjoitteludemonstraatio 1.

Kehollisuus harjoitellessa, kauhun kohtaaminen, sekä ongelmapaikkojen tiedostaminen ja niiden ratkaiseminen. (a) Oikea käsi liimasormin, kuullen äänet irtonaisina päässä tai mielessä, vasen käsi edelleen äkäisesti kaivaen, nopealla liikkeellä. Huomaan: liimasormia ajatellessani vedän lapaluut automaattisesti alaspäin ja tunnen pianon soinnin enemmän lantiossa ja alavatsassa. (b) 6.–7. osa.

Kreislerianan 8. osassa *schnell und spielend*, nopeasti ja leikkisästi, romantiikan ajan kirjallisuuden *Doppelgänger*-idea saa mielestäni täyttymyksensä. Tässä *Kreislerianan* viimeisessä osassa molemmat hahmot, sekä Kissa Murr että Kreisler esittäytyvät yhdessä ja syvässä yhteisymmärryksessä. Romantiikan aikakauden ajattelussa kaksoisolenolla tarkoitetaan vastakkaista, täydentävää hahmoa. Se voi kuvastaa siis ei-tietoista, omaa varjoa tai torjuttua puolta.

Kreislerianan viimeisen, kahdeksannen osan pääteemassa oikean käden pisteellisen kaksiäänisen aiheen kanssa vasen käsi soittaa hitaammin keinuvaa bassoaihetta, joka tuntuu seuraavan oikean käden aihetta kuin varjo. Ensimmäisen osan takaa-ajava ja piiskaava tumma bassolinja on muuttunut viimeisessä osassa leppoiseksi ja pehmeäksi keinahdeksi. Säveltäjä onkin kirjoittanut vasemmalle kädelle esitysmerkiksi ”vapaasti”. Kahdeksannessa osassa on myös kaksi tunnelmitaan vastakkaista välitaitetta. Kansanmusiikinomainen balladi B-duurissa on kuin kapakasta palaa-vien ystäväysten yhteinen leppoisa duetto sekä äärimmäisen intohimoinen polkeva-rytmisen tanssi d-mollissa, joka tuntuu sanovan: ”Kalleimmani, vihaan sinua, mutta ilman sinua en pysyisi hengissä.” Tämä rajusti tanssahteleva välitaitte ei löydä omaan kotisävellajiinsa, vaan sulaa pääteeman hupsusti hiippailevaan aiheeseen. Unelmoiva ja ovela, vilkas ja rauhallinen – viimeinen osa sulauttaa vastakohtaisuudet yhdeksi kokonaisuudeksi.

Koen *Kreislerianan* ratkaisun ja kulminaation löytyvän viimeisestä, kahdeksannesta osasta: pitkän matkan, riuhdonnan, etsinnän jälkeen toisilleen vastakohtaiset kaksoisolennot pyöriähtelevät kuin käsi kädessä, yhdessä ja yhdistettyinä kaukaisuuteen, ehkä varjoon, ehkä valoon. Ahdistus ja pakokauhu ovat sulaneet pois, tuulimylly voi jatkaa pyörimistään. *Kreisleriana* musiikkina repii äärimmäisyydestä toiseen. Kun soittajana hyväksyn Schumannin musiikin ristiriitaisuuden ja vastakkaiset elementit, voin jatkaa luovaa prosessiani. Jos taas kiellän musiikin yhtenäisyyttä rikkoivat demonit, niin musiikki jähmettyy. Minun täytyy hyväksyä, että tämä musiikki ei ole kaunista ja ehjää, enkä yritä silottaa häiritseviä elementtejä, joita en aluksi ymmärrä. Tällöin Schumannin musiikki johdattaa minut toiseen todellisuuteen, jota en olisi voinut ennalta aavistaa.

Musiikkinäyte 3.

Robert Schumann: *Kreisleriana*, 8. osa (Tiina Karakorpi).

JULIA KRISTEVAN KÄSITTEITÄ, ELÄMYSHAASTATTELUA JA KAUHUA

Kirjallisessa työssäni avaan soittamisessa keskeistä luovaa ulottuvuutta filosofi Julia Kristevan käsitteiden *ei-sanallinen* ja *vietillinen semioottinen* sekä *kirkas* ja *selkeä* -symbolien avulla. Käytän näiden käsitteiden ymmärtämisessä apunani psykoana-

lyytikko Pirkko Siltalan² esseitä. Käsitteet kuvaavat mielestäni osuvasti soittajan sisäistä liikehdintää. Teettinen³ tavallaan suodattaa ja pitää koossa aistimyllerrystä, jottei symbolinen hajoaisi vaan säilyisi jaettavassa muodossa. Teettinen on kuin raja-aines semioottisen ja symbolisen välillä.

Merkityksenmuodostus vaatii paljon energiaa. Teettinen pitää luovaa myllerrystä koossa ja toisaalta aiheuttaa kitkaa. Teettisen on oltava huokoinen, jotta semioottinen pääsee sen läpi rikastamaan symbolista. Kun antaudun luovalle prosessille, semioottinen pyrkii pintaan. Harjoitellessani minun täytyy kammata semioottinen energia ja sen perimmäiset selkiytymättömät merkitykset kaikin voimin symboliseen, yleisön kanssa jaettavaan soivaan ja kuultavaan muotoon, teettisen läpi. Tätä minulle luova työ on. Se haastaa koko persoonani pakottamalla sen liikkeeseen ja muutokseen vääjäämättömällä tavalla. Kun edelleen kirjoitan musiikista ja soittajan työstäni, teettinen toimii uutena rajapintana sanattoman ja sanallisen viestin välillä.

Lisäksi kirjallista työtä kirjoittaessani sanoittamisen apuna toimi ohjaajani Kata Nummi-Kuisman⁴ toteuttama elämyshaastattelu. Elämyshaastattelussa jaetun tilan luoman voimakkaan läsnäolon piirissä on mahdollista elää vahvasti uudestaan mennyt kokemus. Haastateltavan kokemukseen liittyviä aistimuksia ja ajatuksia tarkennetaan, jolloin muiston menneestä kokemuksesta on mahdollista nousta yksityiskohtaisesti sanallisen reflektion piiriin. Haastattelijan kysymysten lähtökohtana ovat pelkästään haastateltavan omat mielikuvat ja sanat. Haastattelutilanne avaa minut soittajana sanallistamaan soittamisen ja esittämisen kokemusta vivahteikkaalla tavalla. Tällöin joudun kohtaamaan myös oman kauhuni. Sanallistaessani kauhun saan sen näkyviin. Elämyshaastattelu on keino sanallistaa semioottista

Kauhu on minulle olennainen osa luovaa prosessia. Tarvitsen kauhua valmistautuessani esiintymiseen. Ilman sitä en olisi latautunut.

Jokin muotoutumaton aavistus ennalta-arvaamattomasta herättää mielessäni kauhun. Tunnen kauhua tilanteeseen heittäytymisen välttämättömyydestä. Kun soitan lavalla, tunnen nähdyksi tulemisen kauhua: joudunhan paljastamaan sisäisen todellisuuteni yleisölle, enkä voi hallita sitä, miten kuulijat sen ymmärtävät ja vastaanottavat esitykseni. Valmistautumisprosessin takaraja vilkastuttaa vääjäämättä kauhun sisäistä liikehdintää. Se on kuin kehon ja mielen myllerrystä. Sitä on vaikea hallita – mutta toisaalta, jos en hallitse sitä ollenkaan, tulen hulluksi. Parhaimmillaan kyse on kauhun ja hallinnan tasapainosta, joka on jatkuvassa liikkeessä, ja uskonkin, että tämän tasapainon etsiminen ja löytäminen yhä uudestaan on keskeisin aspekti soittajan työssäni. Kauhu on ratkaistava, ja se on ratkaistavissa: onnistun, kun kohtaan kauhun ja menen sen läpi.

² Siltala, Pirkko 2012. Julia Kristeva. *Naispsykoanalyttikko mielen hämävien, mutta ratkaisevien alueiden kartoittajana. Psykoanalyttisia esseitä*. Helsinki: Prometheus.

³ Teettisellä tarkoitan tässä päämäärätietoista ja kohdentuvaa, kokemuksi ja ilmiöitä määrittelevää tarkastelua, vastakohtana tunnustelevalle ja ihmettelevälle avautumiselle.

⁴ Nummi-Kuisma, Katarina 2010. *Pianistin vire. Intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietyidin soittamiseen*. Studia Musica 43. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kun kirjoitan kokemuksestani soittajana, vaalin sitä ja tarkennan itselleni olen-
naista kokemusta. Kirjoittamalla huomaan, mitä ajattelen, ja samalla mahdollistan
kokemuksen jakamisen myös muille. Kirjoittamani ajatukset heijastuvat minulle
takaisin ja kirkastavat minulle oman taiteilijuuteni päämäärää. Sanallistaminen on
emansipaatiota ajattelemiselleni ja soittamiselleni. Kirjoittaminen kirkastaa, uudis-
taa ja rikastuttaa soittamista ja tukee muusikkouuttani.

EMANSIPAATIO

Filosofi Jürgen Habermas käyttää emansipaatio-käsitettä yhteiskunnallisfilosofises-
sa yhteydessä. Habermasin mukaan emansipatorinen tiedonintressi liittyy kaikkiin
ihmisten väliin suhteisiin ja ohjaa itsereflektiota. Tässä tapauksessa intressi tarkoi-
taa välittämistä tai kiinnostumista ja emansipaatio vapautumista perinteen ohjaa-
masta ajattelusta ja olemisesta. Minulla soittajana emansipaatio toteutuu soittajan
ja musiikin välisessä suhteessa. Jotta pystyn omaksumaan uutta, minun on kyettävä
rikkomaan ja kyseenalaistamaan jotain vanhaa.

Julkiseen esiintymiseen tähtäävä harjoittelu on rajoja rikkovaa ja uutta löytävää:
emansipaatiota. Joudun murtautumaan monen esteen läpi ja haastamaan turvallisuus-
teni, kun valmistaudun julkiseen esiintymiseen. Tämä on keskeinen löytö kirjallisessa
työssäni. Esiintyminen toimii harjoitteluprosessissa eräänlaisena jättimäisenä magneet-
tina, energiakentän muodostaman spiraalimaisen kehän saavuttamattomana maalina.

Prosessi on minulle nykyään ennemminkin tila kuin tie tai aikajana.

Tällaista luovaa tilaa kehämuoto kuvaa loistavasti. Ajattelenkin olevani prosessis-
sa jatkuvasti. Myös juuri nyt, tällä hetkellä.

FANNYSTA JA TUKAHDUTTAMISESTA

Saksalaisen säveltäjä-pianisti Fanny Hensel-Mendelssohnin elämä ja musiikki tuo
kirjallisessa työssäni historiallisen näkökulman emansipaatioon. Fanny eli juutalai-
suudesta luterilaisuuteen kääntyneessä sivistysporvariperheessä, jossa naisen maine
oli painavampi kysymys kuin naisen luova työ: Fannyn isä sekä veli kielsivät julkisen
esiintymisen ja sävellysten julkaisemisen, jottei perheen maine kärsisi. Kuitenkin
Fanny sai yhtä perusteellisen musiikkikoulutuksen kuin hänen pikkuveljensä Fe-
lix. Fanny oli loistava pianisti; hän myös sävelsi ja johti kuorosävellyksiä aktiivisesti
koko elämänsä ajan yksityisessä piirissä. Hän organisoii kotonaan Berliinissä
sunnuntaimusiikkimatineoita, joissa esiintyivät sen ajan kuuluisimmat muusikot, ja
yleisössä istui Berliinin kulttuurielämän ja sivistyneistön tärkeimpiä edustajia.

Soitin kolmannessa jatkotutkintokonsertissani KAAÅS-pianotrioni kanssa Fan-
nyn pianotrion d-molli opus 11. Trion säveltämisen aikaan, vuotta ennen kuolemaan-

sa, Fanny oli päättänyt alkaa julkaista musiikkiaan veljensä vastustuksesta huolimatta.

Olen esittänyt myös Fannyn veljen Felix Mendelssohnin molempia pianotrioja, ja vaikka nekin ovat piano-osuuksiltaan varsin virtuoosisia, ei niiden soittaminen sisältänyt samanlaista raskauden aspektia kuin Fannyn trion soittaminen. Fannyn trion piano-osuuden raskaus ja pianistinen outous saivat minut pohtimaan, miksi soittaminen tuntuu niin paljon hankalammalta kuin hänen veljensä Felixin triojen soittaminen? Olisiko estettynä taiteilijana toimiminen, eli ei-julkisessa säveltäminen, vienyt Fannylta mahdollisuuden luovan prosessin emansipaation kokemiseen? Säveltäjän oma kieli ei pääse kehittymään, ei tavallaan pääse lentoon, koska siitä puuttuu julkiseen siirtymisen riskinotto, mahdollisuus oman äänen jakamiseen.

Omassa luovassa työssäni jakaminen on tärkeässä osassa. Yhteissoitossa jakaminen tapahtuu samaan suuntaan, tässä hetkessä. Jaamme soittaessamme yhteisen emansipaation tilan ja energian.

Soitamme pianistisiskoni Salla Karakorven Robert Schumannin sarjasta opus 85 osan ”Piilosilla”. Robert Schumann on kirjoittanut: ”Kun duo-soitto menee sydäimestä sydämeen, kun soitto on sielunsukulaisten keskustelua ja kieltä, on se kauneinta maailmassa.”

Musiikkinäyte 4.

Robert Schumann: 12 Klavierstücke, op. 88, osa ”Piilosilla” (Tiina ja Salla Karakorpi, piano).

Harjoitteludemonstraatio 2.

(1) Staattisesti–rytmisesti; (2) fraseeraten–pitkinä äävinä; (3) missä melodisesti tärkein aines? - eri kädet; (4) raapaisten–sormenpäissä sähkö; (5) pudottaen superpallopuntit yhdellä liikkeellä (Salla); (6) bassolinja (Tiina ja Salla Karakorpi, piano).

ÄITIYS – TAITEILIJUUS

Äitiys halkoo elämäni selvästi ennen ja jälkeen -aikakausiin. Äitiys toisena vahvana, kehollisena ja psyykkisenä identiteettinä mullisti oman soittajuuteni. En voi enää puhua taiteilijuudestani tuomatta mukaan jollain tavalla äitiyttäni.

Haluankin lainata runoilija Anna Ahmatovan⁵ sanoja: äidin osa on ”valoisa ki-
dutusta”.

Mitä äitiys minulle taiteilijana sitten on? Äitiys ei jätä minua koskaan yksin, ei päästä koskaan vapaaksi. Äitiys tekee elämästäni vakavaa, raskasta, vastuullista, kaootista, yllätyksellistä – ja tuo elämään rutiinia, rauhaa, lämmön, hiljaisen pohjavireen: anteeksiantavan rakkauden, ja kaiken ymmärtävän myötätunnon. Äitiyden myötä

5 Ahmatova, Anna 2006. *Valitut runot*. Suom. Marja-Leena Mikkola. Helsinki: Tammi.

olen löytänyt sisäisiä keskittymisen tasoja: metelin ja kaaoksen keskellä pystyn, tai joudun, luomaan sisääni tiloja, joihin mahtuvat meneillään olevat erilaiset prosessit.

Soittoni motiivit ovat nyt toiset: suorittava suhde musiikkiin on siirtynyt taka-alalle. Hyväksyn soittoni kehollisuuden, ja merkitysten etsiminen on nyt prosessieni keskiössä. Äitiys vie itsestään selvästi kosketuksiin semioottisen kanssa. Äitiyden vastuun tuomat todellisemmat kauhut tuovat uutta perspektiiviä soittamisen kauhuille. Voisiko ajatella, että äitiyden vaikutus taiteilijuudelleni on loppujen lopuksi emansipatorista?

VARHAINEN YHTEYS JA ABJEKTI

Anna Ahmatova⁵ kirjoittaa: ”... mutta näissä runoissa oli kätkeytyjä merkityksiä, / sellaisia, joita etsit syvyyksistä. / Syvyys kiehtoo ja houkuttelee / ja koskaan et löydä pohjaa / ja koskaan tyhjä hiljaisuus / ei puhumasta lakkaa.”

Käsitän tämän runon syvyyden ja tyhjän hiljaisuuden luovaksi tilaksi, joka esiintymistilanne minulle on. Sen minussa aiheuttama kauhu on samaan aikaan sekä luotaan työntävää että houkuttelevaa. Julia Kristevan mukaan houkutteleva inho eli abjekti syntyy, kun varhainen kahdenvälinen suhde äitiin tulee mahdottomaksi. Abjekti on varhaisesta yhteydestä irtautumisen halua ja toisaalta kaipuuta takaisin yhteyteen. Abjekti on epämääräisyyttä ja monimielisyyttä, se häiritsee identiteettiä, ja siihen liittyy pelkoa herättävä tietoisuus siitä, että olemassa olevat merkitykset voivat luhistua. Abjekti mahdollistaa luovan subjektin, abjekti on ensimmäinen oma tila.

Epämääräisyyden jyrkkä torjuminen estää subjektin luovan toiminnan. Esiintymistilanteessa sulaudun hallitsemattomasti musiikkiin ja yleisöön. Tämän epämääräisyyden synnyttämän kauhun hyväksyminen on herättänyt minussa myötätunnon soittavaa itseäni kohtaan. Hyväksymisen kautta löytynyt myötätunto ulottuu soittajana musiikkiin ja kamarimusiikkia soittaessani myös soittokumppaneihini. Pianoduo siskoni kanssa on erityislaatuinen juuri siksi, että olemme parhaimmillamme kuin yksi soittaja. Pianotriossa viulistin ja sellistin kanssa, olemme soittajina jo fyysisestikin enemmän erillämme. KAAÅS-triossa olemmekin puhuneet, että tavoitteenamme on soittaa kuin saman lihaskalvon sisässä. Musiikin muodon ja sisällön sanallistaminen vahvoilla mielikuvilla harjoitustilanteessa luo meille yhteenä samankaltaista sisäistä maailmaa, joka taas helpottaa yhteensulautumista soittaessamme.

Robert Schumann sävelsi d-mollitrionsa vastauksena vaimonsa Claran g-mollipianotriolle, jonka Clara sävelsi vuotta aikaisemmin. Robertin trion ensimmäisessä osassa yhdistyvät Schumannin musiikin levoton fragmentaarisuus arkkitehtoniseen sonaattimuotoon: musiikin kiihko ja rytminen repiäisy sekä yhtäkkiset seesteiset kysymykset ja levottomat huokaukset ovat kuin muistojen kellarin ja nykyhetken myrskyjen kehä. Mielestäni pianotrion ensimmäisen osan pohjattomilta tuntuvat hätä, suru ja kaiho, *Sehnsucht*, ilmentävät kaipausta varhaiseen kahdenkeskiseen yhteyteen.

Soitamme lektioni lopuksi KAAÅS-trion kanssa ensimmäisen osan Robert Schumannin pianotriosta opus 63.

Musiikkinäyte 5.

Robert Schumann: Pianotrio op. 63, ensimmäinen osa (KAAÅS-pianotrio: Tiina Karakorpi, piano, Annemarie Åström, viulu ja Ulla Lampela, sello).

MATILDA KÄRKKÄINEN

Pianisti sonaattien syövereissä

Lectio Praecursoria

Matilda Kärkkäisen tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 19.11.2016 Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa. Taiteellinen opin- ja taidonnäyte: Moniulotteinen pianosonaatti. Tutkielma: Pianistin tulkinnan muodostuminen Robert Schumannin Sonaatista op. 11. Tilaisuuden valvojana toimi MuT, varadekaani Tuire Kuusi. Lausunnon taiteellisesta oppinnäytteestä antoi pianotaiteilija, lehtori Juhani Lagerspetz ja lausunnon tutkielmasta antoi MuT, tutkija Anna Pulkkis.

Musiikkiesitykset lektion aikana.

Felix Mendelssohn (1809–1847)	Fantasia fis-molli op. 28 <i>Con moto agitato – Andante</i> <i>Allegro con moto</i> <i>Presto</i>
Leoš Janáček (1854–1928)	Pianosonaatti 1. X. 1905 <i>Aavistus</i>
Robert Schumann (1810–1856)	Sonaatti fis-molli op. 11 <i>Introduzione: Un poco adagio – Allegro vivace</i>

Muistaakseni ensimmäinen kerta, kun kävelin tähän saliin, oli pyrkiessäni opiskelijaksi Sibelius-Akatemian nuorisokoulutukseen kaksikymmentäkolme vuotta sitten. Matka taiteilijaksi on elämänpituinen, ja taiteellinen tohtorintutkinto on siinä kokonaisuudessa yksi välietappi. Itselleni se on osoittautunut erittäin merkitykselliseksi silmien- ja korvienavaajaksi. Nyt kun seison tässä, tärkeän välietappini kalkkiviivoilla, tunnen, että alkusiemen tohtorintutkinnolleni oli kylvetty minuun jo ollessani pikkutyttö. Näin on siitäkin huolimatta, että en ehkä koskaan olisi ryhtynyt tohtorintutkintoa tekemään ilman professori Erik T. Tawaststjernan lempeää painostusta. Hän myös antoi idean sonaateista taiteellisen opin- ja taidonnäytteeni konserttikokonaisuuden aiheena. Oivallisena pedagogina hän tunsu oppilaansa hyvin. Olen nuoresta pitäen tuntenut oloni kotoisaksi laajamuotoisten teosten ja etenkin sonaattien parissa. En myöskään koskaan ole pitänyt musiikinteoriaa tyl-

sänä pakkopullana. Vaikka muuten nuori Matilda oli aina varsin vaistonvarainen soittaja, olen aina pitänyt harmonia-analyysistä, ja varsinkin sävellajien analysointi on ollut minusta kiehtovaa. Kuitenkin vasta tohtorintutkintoni konserteissa soittamieni teosten analysointi on tehnyt näistä jo nuoruudessa itäneistä aiheista tietoisien ja sanallistetun osan muusikkouttani.

Jatkotutkintokonserttien teemana pianosonaatit olivat yhtäältä siis itselleni luonnollinen, mutta toisaalta myös melkoisen haastava aihevalinta. Sonaattejahan meillä pianisteilla riittää lukemattomia määriä. Millä perustein siitä ehtymättömästä aarteiden virrasta voisi valita ne, jotka viidessä resitaalissa antaisivat kattavan kuvan tästä aarreatasta? Muistellessani nyt niitä aikoja, jolloin teosvalintani tein, tuntuu valintaprosessi melko vaistonvaraiselta. Halusin laatia ohjelmia, jotka haastaisivat omat taitoni äärimmillen ja jotka olisivat myös kuulijalle mieluisia ja mielenkiintoisia kokonaisuuksia. Halusin laajentaa omaa sonaattiohjelmistoani romanttisempaan suuntaan, ja tämän takia konsertteihin tuli kaikkiin mukaan yksi ns. suuri romantiikan ajan sonaatti. Jokaiseen konserttiin valitsin omanlaisensa näkökulman sonaattikirjallisuuteen, ja lopulta huomasin tutkivani konserteissani sonaatin historiaa ja sonaatin olemusta musiikkiteoksen lajina. Tähän luultavasti vaikutti se, että olin päättänyt valita tutkielmani aiheeksi yhden sarjani sonaateista ja tutkia sen analysointia ja soittajan prosessia teoksen parissa. Samanlainen konkreettinen analyttisyys löysi tiensä siis konsertteihinikin.

Sivujuonteeksi konsertteihin tuli myös pianon kehitys soittimena. Alkusysäys kokeiluilleni fortepianolla tapahtui jo jatkotutkintoprosessin alkumetreillä. Olin päättänyt perehtyä tutkielmassani Robert Schumannin pianosonaattiin op. 11. Teos ei ollut minulle entuudestaan tuttu kuin kuulijan roolissa, ja kun kokeilin sen soittamista, törmäsin soinnillisiin ongelmiin, joista kerron myöhemmin tarkemmin. Miettiessäni, miksi en saa sonaattia op. 11 soimaan itseäni miellyttävällä tavalla, keksin kokeilla sen soittamista samankaltaisella pianolla, joita Schumannin aikana soitettiin. Käytin konserteissani modernin flyygelin lisäksi kolmea erilaista fortepianoa. Ensimmäisessä konsertissa mukana oli Sibelius-Akatemian omistama kopio Anton Walterin tehtaasta 1700-luvun lopulla rakentamasta pianosta, toisessa konsertissa myöskin Sibelius-Akatemian omistuksessa oleva kopio tunnetun wieniläisen pianotehtailijan Conrad Grafin soittimesta n. 1830-luvulta. Viidennessä konserttissani soitin Sellosoalin Clementi-pianolla. Nyt tällä lavalla on mainittu kopio Graf-pianosta, ja soitan seuraavaksi sillä Felix Mendelssohnin Fantasian op. 28. Teos mainitaan joissakin yhteyksissä myös nimellä Skottilainen sonaatti, ja se oli ohjelmassani viidennessä jatkotutkintokonserttissani, jonka aiheena oli sonaatin ja fantasian rajapinta. Mendelssohnin Fantasia etenee ilman taukoja osasta toiseen, ja jokainen osa on edellistä nopeampi. Ensimmäinen osa on löyhän sonaattimuotoinen, mutta siinä on kuultavissa myös muistumia barokin ajan fantasiatraditiosta. Toinen osa on rakenteeltaan sonaatille tyypillinen scherzo trioineen, mutta poikkeavassa tahtilajissa. Kolmas osa on sonaattimuotoinen virtuososiryöpylys.

SONAATIN HISTORIAA

Sana sonaatti juontaa juurensa italian ja latinan kielten sanaan *sonare*, eli soida. Sonaatti tai *sonata* tarkoitti alun perin soitettua musiikkia vastakohtana laulettuun musiikkiin, josta käytettiin nimitystä *cantata*. 1600-luvun loppupuolella sonaatit jakautuivat kahteen alalajiin: *sonata da chiesa* oli kirkollisissa yhteyksissä käytetty teoslaji, ja *sonata da camera* oli huvikäyttöön soveltuva musiikkia. Molemmissa alalajeissa sonaatit olivat moniosaisia ja osat useimmiten erilaisia tansseja. Myös sonaattimuodon juuret voidaan nähdä näissä barokin tanssimuodoissa. Sonaattimuoto on sonaatin yksittäisen osan, useimmiten ensimmäisen ja/tai viimeisen, muotorakenne. Sonaattimuoto koostuu kolmesta jaksosta, joita kutsutaan esittely-, kehittä- ja kertausjaksoiksi. Esittelyjaksossa esitellään sävellyksen musiikilliset teemat ja tehdään selväksi toonika- eli pääsävellaji ensimmäisen teeman myötä. Tästä kuitenkin moduloidaan pian useimmiten dominantille, esimerkiksi C-duurissa alkanut teos siirtyy tässä kohden G-duuriin. Jos aloitus ja pääteema olivat mollisävellajissa, modulaatio viekin rinnakkaiseen duuriin, esimerkiksi a-mollista olisi nyt päädytty C-duuriin. Uudessa sävellajissa kuullaan sivuteema, joka on konventioita noudattavassa sonaattimuodossa luonteeltaan pääteemaa kontrastoiva. Esimerkiksi laulavan ja pitkälinjaisen pääteeman parina voisi olla lyhyistä eleistä koostuva sivuteema. Kehittäjaksossa sävellajit vaihtuvat yleensä usein ja äkkinäisesti, ja musiikillista materiaalia työstetään uudelleen yhdistelmiksi ja sekvensseiksi. Kertausjakso nimensä mukaisesti kertaa esittelyjaksossa kuultua musiikkia, mutta erotuksena esittelyjaksoon on sävellaji, joka nyt pysyttelee toonikalla eli perussävellajissa koko jakson ajan. Näin siis sonaattimuoto etenee pähkinänkuoressa. Tämänkaltaisesta kaavamaisesta ja teoreettisesta sapluunastaan sonaattimuoto irtautui jo hyvin varhaisessa vaiheessa, kuten taiteen luonteeseen sopiinkin.

Ensimmäinen sarjani konserteista vuonna 2012 oli ohjelmaltaan eräänlainen läpileikkaus pianosonaatin historiaan. Aloitin Carl Philipp Emmanuel Bachin A-duurisonaatilla Wq 55 (nro 4 kokoelmasta *Sech Sonaten für Kenner und Liebhaber* 1765/1779), joka oli esimerkki varhaisesta sonaatista, jossa vielä tyyllisesti liikutaan barokin ja klassismin aikakausien välimaastossa. Vuonna 1765 sävelletyn sonaatin ensimmäinen osa oli vielä sonaattimuodon varhaisversio, sillä se on varsin monoteemaattinen, eli varsinaista pää- ja sivuteemajakoa ei siinä ole. Myös hidas osa on tässä sonaatissa varsin barokkimainen. Joseph Haydnin Es-duurisonaatti Hob. XVI/49 oli jo askelen pidemmällä. Pianosonaatin historiasta puhuttaessa ohittamaton Ludwig van Beethoven oli mukana kolmessa konsertissani, ja tässä ensimmäisessä konsertissa soitin hänen E-duurisonaattinsa op. 109. Beethoven on sonaattihistorian merkittävin hahmo, jonka tuotannossa on niin Haydnilta vaikutteita saaneita sonaatteja kuin koko sonaattimuototeorian lähes räjäyttäneitä teoksia. Opus 109 on yksi näistä radikaaleimmista teoksista. Johannes Brahmsin C-duurisonaatti op. 1 puolestaan

toimi tässä konsertissa esimerkkinä romantiikan ajan sonaattikäsitteestä. Brahms oli romantikoista eniten kotonaan sonaattimuodon parissa ja osasi hienosti valjastaa oman persoonallisen pianotekstuurinsa sonaatin raameihin. Alban Bergin Sonaatti op. 1 oli esimerkki sonaatista, jossa tonaliteetteja käsitellään laajemmin kuin perinteisessä duuri- tai molliajattelussa. Konserttisarjani rajautui lähes täysin tonaalisen musiikin pariin, ensin lähinnä sen takia, että aihevalintani oli jo lähtökohdiltaan niin laaja. Toisaalta pitäytyminen tonaalisen musiikin parissa antoi mahdollisuuden analyttiseen tutkintaan sonaattimuodon kehityskaaresta sen pääparametrien, eli sävellajien polarisaation ja teemojen karaktäärien viitekehityksessä.

ROBERT SCHUMANNIN SONAATTI OP. 11

Toinen konserttini keskittyi tutkielmani aiheeseen eli Robert Schumannin Sonaattiin op. 11. Tästä syystä esittelen nyt konsertin ohjelman lisäksi tutkielmani. Schumannin kolmesta pianosonaatista ensimmäinen, fis-mollisonaatti op. 11, valikoitui tutkielmani aiheeksi monien haasteidensa vuoksi. Siihen liittyy monenlaista symboliikkaa sekä teoksen syntyhistorian kautta että musiikillisella tasolla. Lisäksi teoksen harmonia- ja muotorakenteen analysointi on erittäin haastavaa, sillä Schumann koettelee sonaatin ja sonaattimuodon rajoja teoksessaan varsin voimallisesti.

Konsertin ohjelmassa oli Schumannin fis-mollisonaatin lisäksi läheisesti siihen liittyvää musiikkia. *Allegro* op. 8 oli Schumannin ensimmäisiä kokeiluja sonaattimuodon parissa, ja siitä oli hänen päiväkirjamerkinnoistään päätellen tarkoitus tulla moniosainen sonaatti. Schumann kuitenkin luopui aikeestaan, mutta miksi näin kävi, ei ole tiedossa. Schumann ei ollut tyytyväinen *Allegroon*, hänen omien sanojensa mukaan ”siinä ei ole paljoakaan muuta kuin hyviä aikomuksia” (Worthen 2007, 102). Toki teos on muodoltaan eriskummallinen, ainakin jos sitä katsotaan sonaattimuototeorian silmälasien läpi, mutta mielestäni se on myös erittäin kiehtova omassa omituisuudessaan. Ignaz Moschelesin *Sonate mélancolique* op. 49 on yksiosainen, nykyisin harvoin soitettu teos. Se mielestäni kuuluu syyttä unholaan joutuneiden teosten joukkoon. Varsinaiset musiikilliset yhteydet Moschelesin sonaatin ja Schumannin op. 11:n välillä rajoittuvat sävellajiin ja murtosointutekstuurin käyttöön, mutta Moscheles oli muulla tavoin merkittävä hahmo tässä yhteydessä. Schumann nimittäin pyysi Moschelesilta arviota sonaatistaan op. 11 julkaistavaksi omassa musiikkijulkaisussaan *Neue Zeitschrift für Musik*. Ensikuulemalta Moscheles oli yksityisesti kuvannut Schumannin sonaattia ”hyvin teennäiseksi, vaikeaksi ja jossain määrin vaimeaksi” (Jensen 2001, 158–159). Lehtiarvostelussaan Moscheles kirjoitti diplomaattiseen tyyliin sonaatista op. 11 löytämistään yhteyksistä Beethovenin, Chopinin ja Lisztin tuotantoihin käyttäen tähän yli puolet palstatilastaan, ja vaikka hän pääosin oli julkaistussa arviossaan positiivinen, hän kuitenkin kritisoi varsinkin Schumannin sonaatin finaalin yhtäkkisiä modulaatioita.

Sonaatin op. 11 syntyhistoria liittyy tiiviisti Robert ja Clara Schumannin rakkaustarinaan. Vuonna 1810 syntynyt Robert Schumann ryhtyi kouluvuosiensa jälkeen opiskelemaan oikeustiedettä pääosin perheensä toivomuksesta. Hänen oma kiinnostuksensa lakio-pintoihin oli vähäistä, jollei peräti aivan olematonta. Opintojen sijaan Schumann vietti aikansa musiikin ja opiskelijaelämän riemujen parissa. Vuonna 1830 hän uskalsi vihdoinkin tunnustaa äidilleen, että opiskelu ei sujunut ollenkaan. Opiskelukaupunkinsa Leipzigin musiikkiympäristössä Schumann oli tutustunut Friedrich Wieckiin, joka oli tunnettu pianopedagogi, ja Schumann pyysi äitiään kirjoittamaan Wieckille poikansa toiveesta päästä kuuluisan opettajan oppilaaksi. Toive hyväksyttiin, ja Schumann muutti asumaan Wieckin kotiin. Täällä hän tutustui opettajansa tyttäreeseen Claraan, joka vielä tuolloin oli pikkutyttö, mutta josta myöhemmin tuli yksi aikansa tunnetuimpia pianisteja. Rakkaussuhde Robertin ja Claran välillä alkoi jälkimmäisen tultua teini-ikänsä. Friedrich Wieck vastusti suhdetta kiivaasti, ja hän syytti Schumannia muun muassa ailahtelevaiseksi juopoksi. Parin ilmoitettua aikovansa solmia avioliiton asiasta kehkeytyi oikeusjuttu, ja Robert ja Clara saivat lopulta lopuksi oikeudelta erikoisluvan avioliiton solmimiseen vuonna 1840.

Schumann omisti Sonaattinsa op. 11 Claralle. Hän kuvaili sitä seuraavasti: ”se on huuto minun sydämeistäni sinun sydämeesi, ja siinä teemasi esiintyy kaikissa mahdollisissa muodoissa” (Daverio 1997, 144). Tällä lausahduksella Schumann viittasi ennen kaikkea sonaattinsa ensimmäisen osan pääteemaan, joka on lainaus Claran Haamutanssista (*Le Ballet des Revenants*), joka on osa Claran sarjasta *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5. Onnekseni aikoinaan löysin nuotin tähän osaan, ja pystyin soittamaan sen toisessa konsertissani. Soitan nyt ensin kaksi lyhyttä näytettä Clara Schumannin *Haamutanssista*.

Nämä äsken soittamani teemat saivat Robert Schumannin käsittelyssä seuraavanlaisen soivan asun sonaatin op. 11 ensimmäisen osan pääteemassa. Teoksen sävellystyö oli kuitenkin alkanut itse asiassa jo ennen parin rakastumista, joten omistus Claralle ja ajatus sonaatista rakkaudenosoituksena taisi kuitenkin syntyä vasta myöhemmin teoksen oltua jo valmis. Tästä on vaikea löytää yksiselitteistä tietoa. Äsken soittamani fis-mollisonaatin pääteeman on sanottu toisaalta olevan peräisin Schumannin nuorena säveltämästä *Fandangosta*. Tämä sävellys on valitettavasti hukunut, joten tätä yhtäläisyyttä en ole voinut itse todeta. Voi siis olla niinkin, että Clara lainasi ensin *Fangandoa Haamutanssissaan*, ja sitten teema päättyi uudelleen Robertin käsittelyyn Sonaatissa op. 11.

Schumannin fis-mollisonaatin toinen lainaus on hänen omasta laulustaan *An Anna II*. Sonaatin toinen osa *Aria* on nimittäin varsin suora pianosovitus laulusta. Laulun nuotti on liitteenä sonaatin harjoittelussa käyttämässäni G. Henle Verlag-kustantamon nuotissa, ja siihen tutustuminen oli minulle erittäin tärkeää. Laulu oli mukana myös toisessa konsertissani. Laulun teksti on dramaattinen; tiivistettynä kyse on haavoittuneesta sotilaasta, joka odottaa sanansaattajaa, joka toisi viestin kotiin pääsystä tai kuoleman lähestymisestä. Koin ensin tekstin ja hieman yksin-

kertaiselta tuntuva musiikin olevan ristiriidassa keskenään. Tarkempi tarkastelu kuitenkin osoitti esimerkiksi, miten dramaattisia intervaleja osuu sanojen ”*aus dem Schlachtfeld*” kohdalle. Suomeksi se tarkoittaa ’teurastuskentältä’. Soitan nyt kyseisen kohdan laulusta.

Sonaatissa op. 11 on myös sen itsensä sisällä keskinäisiä lainauksia ja yhteyksiä. Musiikillisten motiivien tasolla voidaan kuulla yhteys joka osan pää- tai alkuteemoissa. Lisäksi huomionarvoisia ovat toisen osan lainaukset ensimmäisen osan johdannossa ja kehittelyjaksossa.

Leijonanosa tutkielmastani on fis-mollisonaatin op. 11 muoto- ja harmonia-analyysiä. En tässä yhteydessä kuitenkaan aio käydä sitä yksityiskohtaisesti läpi. Soittajalle yksityiskohtainen analyysi on äärimmäisen tärkeä työkalu, sillä se auttaa ymmärtämään soitettavaa teosta. Muusikon tehtävähän on välittää säveltäjän visio kuulijoille, ja miten tämä olisi mahdollista ilman syvällistä ymmärrystä soitettavasta musiikista? Tilannetta voisi verrata koulunopettajaan; miten voisi opettaa sisältöä, jota ei itse ymmärrä? Schumannin sonaatti op. 11 näyttää pintatasolla suoraan sanoen jopa sekavalta, mutta yksityiskohtien analysointi auttaa näkemään yhteyksiä osien välillä, ja suuressa mittakaavassa teos alkaakin näyttäytyä nerokkaasti laaditulta pitkältä kertomukselta. Tämän takia on tärkeää havaita äsken esittelemäni teoksen samankaltaisuus osien välillä sekä teoksen laajimpien osien eli ensimmäisen ja viimeisen osan sävellajirakenteen samankaltaisuus tritonussuhteineen. Apua suuren kertomuksen luomiseen ja ylläpitoon tulkinnassa löytyy analyysin kautta myös siitä tiedosta, että sonaatissa op. 11 on äärimmäisen vähän niin sanottuja kadenssaalisia sulkeutumisia, minkä takia teos etenee väijäämättömästi koko puolituntisen keston ajan kohti finaalin huipentavaa *Codaa*.

Kuten aikaisemmin jo mainitsin, Schumann vei minut fortepianon äärelle. Erityisesti minua hämmensivät fis-mollisonaatin ääriosien sointutekstuurin luoma vyörytyksen omainen efekti. Kävin epätoivon rajamailla yrittäessäni soittaa ensimmäisen osan pääteemaa. Ongelmallista oli erityisesti sen soittaminen hiljaa ja *staccato*. Forteapianolla sama kohta oli itselleni paljon helpompi soittaa. Modernilla soittimella koin joutuvani taistelemaan tekstuurin balansoinnin kanssa toden teolla. Samankaltaisia ongelmia oli finaalin pääteemassa. Päästessäni kokeilemaan näitä asioita R-talon fortepianoluokan Emmalla, eli tällä samaisella soittimella joka tässä nyt on, tämänkaltaiset ongelmat lievenivät. Tutkielmassani olen eritellyt näitä ongelmia sekä pedaalinkäyttöön tulleita eroavaisuuksia kahden eri aikakauden pianon välillä. Pedaalinkäytössä kävi myös ilmi, kuinka Schumannin pedaalimerkinnot on todella tehty sen ajan soittimelle. Modernilla flyygelillä ne tuntuvat joskus jopa järjenvastaisilta.

Toinen seikka, mihin soitinvalinta Schumannin fis-mollisonaatin parissa vaikutti omassa soitossani, oli tempoalinnat. Schumann on merkinnyt varsinkin sonaatin ensimmäisen osaan monia pieniä temponvaihteluita, kuten *un poco piu lento, animato* jne. Modernilla flyygelillä en alun perin kokenut näitä aina kovinkaan mielekkäik-

si. Fortepianolla taas ne ovat äärimmäisen tärkeitä. Tähän syy löytyy dynamiikasta. Fortepianon dynaaminen skaala ei soittimen rakenteesta johtuen ole yhtä laaja kuin flyygelin. Toisaalta siinä on enemmän mahdollisuuksia hiljaisissa nyansseissa, mutta dynaamisen asteikon voimakkaampi ääripää ei ole samanlainen kuin flyygelissä. Soitin toisessa konsertissani Schumannin fis-mollisonaatin flyygelillä, koska tuolloin en vielä kokenut, että olisin voinut ilmentää teoksen suuruutta ja draaman kaaren laajuutta fortepianolla. Nytemmin olen havainnut juuri noiden Schumannin merkkamien pienten temponvaihteluiden olevan avain teoksen soittamiseen fortepianolla. Pienet temponvaihtelut ovat lisäkeino ilmaista karakteriärieroja nyanssivaihtelujen rinnalla.

Tutkielmani otsikko, *Pianistin tulkinnan muodostuminen Robert Schumannin Sonaatista op. 11*, viittaa siihen, että tutkielmassani käyn läpi kaikkia sellaisia seikkoja, joihin perehtyminen oli osa vuosien mittaista oppimisprosessiani tämän teoksen parissa. Moni asia muuttui ja kirkastui mielessäni kirjoittamisen aikana, ja toinen konserttini oli yksi välietappi tässä prosessissa. Toisaalta epäilen edelleen omia valintojani tulkintani muodostumisessa, ja tämä onkin suurimpia akilleen kantapäitä muusikon kirjoittamisessa. Musiikki on hetkessä elävä ja etenevä taidemuoto, eikä konserttilavalla tulekaan soittaa tiukasti jonkun etukäteissuunnitelman mukaisesti. Itse asiassa en tiedä, olisiko kukaan sellaiseen edes pystyväinen ja olisiko se ylipäättään suotavaa. Kuten tutkielmassanikin totesin, mielestäni Schumannin fis-mollisonaatin kohdalla soittimen valinnassa flyygelin ja fortepianon välillä ei suinkaan ole yksiselitteisiä vastauksia. Molemmissa vaihtoehdoissa on niin hyvät kuin huonotkin puolensa. Fortepianon kautta luulen löytäneeni tien lähemmäksi sitä sointikuvaa, joka Schumannilla oli mielessään säveltäessään teosta, ja tällaista sointikuvaa päädyin tavoittelemaan myös flyygelillä soittaessani. Soitan nyt sonaatin ensimmäisen osan fortepianolla.

SONATIINISTA SONAATTIIN

Kolmannessa konsertissani aiheena oli sonaatin erilaiset muodot sonatiinista yksija moniosaiseen sonaattiin. Aloitin helpolla Muzio Clementin Sonatiinilla op. 36 nro 6, josta etenin Maurice Ravelin barokkipastissin omaisen Sonatinen (1905) ja Grazyna Bacewiczin usklassisen Sonatiinin (1955) kautta Charles-Valentin Alkanin Sonatiiniin op. 61. Tällä tavoin esille tuli sonatiinin kehityskaari. Klassismin aikakaudella musiikista tuli yhä enemmän harrastettu aktiviteetti, ja tarvittiin ohjelmistoa eritasoisille soittajille. Clementin Sonatiini D-duuri op. 36 nro 6 on mielestäni hieno esimerkki pianistisesti helposta, mutta musiikillisesti viehättävästä teoksesta. Sonatiinin suosio kuitenkin hiipui klassismin jälkeen, mutta se heräsi uudelleen eloon romantiikan aikakauden jälkeen. Tällöin sonatiinit olivat juuri Ravelin ja Bacewiczin teosten kaltaisia; niissä oli vahvoja barokkivaikutteita ja usein

motoriikan ehdoilla pelaavaa rytmiiikkaa jopa monotonisuuteen asti. Alkanin sonaatiini taas oli ääritapaus sonatiinin niin sanotusta suuruudesta. Mittasuhteiltaan se täyttäisi sonaatin kriteerit helposti, mutta verrattuna Alkanin muuhun tuotantoon sonatiini-nimitys taitaa sittenkin olla paikallaan.

Konsertin toisella puoliskolla soitin Nikolai Medtnerin *Sonata-reminiscenzan* op. 38 nro 1, joka on yksiosainen ja jonka esittämisestä olin haaveillut jo vuosia. Se toimi myös jonkinlaisena siltana konsertin päättäneeseen Frédéric Chopinin Sonaattiin op. 58.

OHJELMALLINEN SONAATTI

Neljännän konsertin näkökulma oli ohjelmallisuus sonaattikirjallisuudessa. Ohjelmallisuus musiikissa tarkoittaa, että soitettava teos on saanut inspiraationsa jostain musiikin ulkopuolella olevasta ilmiöstä, kuten esimerkiksi toisesta taiteenlajista tai tapahtumasta. Musiikkiteos siis kertoo musiikin keinoin jostain ulkomusiikillisestä, kun taas ohjelmamusiikin vastakohtaksi määritelty absoluuttinen musiikki tulisi ymmärtää ”vain” musiikkina, jossa jännitteet ja rakentelu perustuvat yksinomaan musiikin aspekteihin, kuten rytmiin, teemoihin, sävellajeihin ja niin edelleen. Ohjelmamusiikin kultakautena pidetään yleisesti romantiikan aikakautta, kun taas klassismin aikakausi edustaa absoluuttisen musiikin kukoistusta musiikin historiankirjoituksessa. Sonaattia ja varsinkin sonaattimuotoa, joka perustuu aiemmin mainittuihin sävellajisuhteisiin ja teemojen vastakkainasetteluun, voisi pitää näiden musiikillisten kriteereidensä vuoksi siis ehdottomasti absoluuttisena musiikkina. Kuitenkin ohjelmallisiakin sonaatteja on olemassa paljon; ehkä tämä on yksi esimerkki sonaatin muuntumiskyvystä ja monipuolisuudesta teoslajina. Konserttini ohjelma alkoi Ludwig van Beethovenin Sonaatilla Es-duuri op. 81a, lisänimeltään *Les Adieux* eli jäähyväiset. Sonaatti on omistettu Itävallan arkkiherttua Rudolfille, joka oli Beethovenin ystävä, oppilas ja merkittävä tukija. Arkkiherttua Rudolf joutui pakenemaan Wienistä Napoleonin joukkojen hyökätessä kaupunkiin. Osien nimet ”Jäähyväiset”, ”Poissaolo” ja ”Jälleennäkeminen” kuuluvat musiikissa selvästi.

Tšekkiläisen Leoš Janáčekin pianosonaatin *1. X. 1905* päivämäärä viittaa poliittiseen murhaan. Teoksen nimessä olevana päivämääränä Brnon kaupungissa osoitettiin mieltä tšekkiläisen yliopiston puolesta; elettiin Itävalta-Unkarin kaksoismonarkian aikaa, ja saksankielinen vähemmistö oli vallankahvassa. Näissä mielenosoituksissa puuseppä František Pavlík sai surmansa keisarikunnan sotilaan pistimestä, ja Janáček tietävästi aloitti sävellystyön heti uutisen kuultuaan. Sonaatti valmistui tammikuussa 1906 kolmiosaisena, mutta jo ennen saman kuun lopussa ollutta sonaatin kantaesitystä säveltäjä tuhosi sen viimeisen osan. Kantaesityksessä säveltäjä oli nimennyt sonaattinsa seuraavasti: ”Kaduilta 1. 10. 1905” ja sen kahden osan nimet olivat ”Aavistus” ja ”Elegia”. Myöhemmin kuultuaan teoksensa uudelleen

yksityistilaisuudessa Janáček sanojensa mukaan heitti nuotit Prahan Vltava-jokeen oltuaan teokseensa tyytymätön. Jälkeenpäin hän tietävästi katui tekoaan. Vasta säveltäjän 70-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä pianosonaatti löydettiin uudelleen. Teoksen kantaesityksen soittanut Ludmila Tučková oli säilyttänyt itsellään kopion sen kahdesta kantaesitetystä osasta, ja kantaesitys oli näin ollen mahdollista uusia vuonna 1924, ja silloin sen nuotti myös kustannettiin. Tällä kertaa teoksen nimenä oli vain päivämäärä ensimmäinen lokakuuta 1905, ja osien nimet olivat ”Aavistus” ja ”Kuolema”. Vielä myöhemmin Janáček lisäsi teokseensa kirjoituksen: ”Brnon konserttitalon valkoiset marmoriporaat. Tavallinen työmies František Pavlík kaatuu, veren tahrmana. Hän tuli vain puolustamaan korkeampaa oppia, ja julmat murhaajat surmasivat hänet.”

Konsertin päätösteos oli Franz Lisztin h-mollisonaatti. Mielestäni sen ohittaminen tässä konserttisarjassa olisi ollut lähes pyhänhäväistys, vaikka suoraan sanoen ryhdyin sitä opettelemaan varsin pelonsekaisin tuntein. Yksinkertaisesti siitä syystä, että koin sen niin vaikeana sekä pianistisesti että rakenteeltaan. Sonaatti kestää puoli tuntia, ja se soitetaan ilman taukoja. Sen analyysistä on kirjoitettu paljon, eikä suinkaan yksimielisesti, mutta nykykäsityksen mukaan lienee turvallista sanoa, että sonaatissa voidaan nähdä - tai kuulla - päällekkäin yksiosainen sonaattimuotoinen osa ja neliosainen sonaatti. Sonaatissa on viisi tärkeää teemaa, joista kolme kuuluu jo ensimmäisen viidentoista tahdin aikana, ja puolen tunnin aikana näistä ensi kuulemalta yksinkertaisista sävelaiheista Liszt kutoo verkon, joka kannattelee koko teoksen läpi. Teoksen ohjelmallisuus ei ole yksiselitteistä, eikä säveltäjä itse siihen koskaan viitekehystä liittänyt. Muiden esittämiä teorioita sonaatin ohjelmasta ovat mm. Faust-legenda, raamatullisuus ja omaelämäkerrallisuus. Soitan nyt Janáčekin pianosonaatin *1. X. 1905* ensimmäisen osan ”Aavistus”.

SONAATTEJA JA FANTASIAA

Konserttisarjani päätöksenä oli resitaali Sellosalissa. Viimeisen konsertin teemana oli sonaatin ja fantasian sekoittuminen. Nämä kaksi teostyyppiä olivat toisilleen täysin vastakohtaisia teoslajeja vielä 1800-luvun kynnyksellä. Sonaatti oli konventioiden ja ”sääntöjen” kyllästävä, kun taas fantasia edusti vapautta ja improvisatorisuutta. Barokin aikana fantasia sävellysmuotona vapautti säveltäjän tiukan kontrapunktin vaatimuksista ja fantasioissa saattoi olla pitkiäkin improvisatorisia jaksoja ja lauluresitatiivia imitoivia jaksoja. Carl Philipp Emmanuel Bachin Fantasioiden myötä fantasiasta tuli itsenäinen teoslaji; toisin sanoen se ei ollut enää osa sonaattia tai muodostanut teosparia fuugan kanssa kuten aikaisemmin. Beethoven oli ensimmäinen, joka todella onnistui sonaatin ja fantasian yhdistämisessä kahdessa sonaatissaan op. 27, joista soitin tässä konsertissa Es-duurisonaatin nro 1. Tätä seurasi jo tänään kuulu Mendelssohnin Fantasia, Schumannin Fantasia op. 17 ja Lisztin

Dante-sonaatti. Missään näissä teoksissa sonaatin ja fantasian kilvoittelu ei ole mitään sanahelinää, vaan kaikissa niistä on elementtejä molemmista teoslajeista sulautuneena mestarilliseksi musiikkiteokseksi.

LÄHTEET:

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

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

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

MARTTI LAITINEN

Liturginen musiikki – taidetta taiteen vai kontekstin vuoksi?

Lectio Praecursoria

Martti Laitisen taiteellinen tohtorintutkinto tarkastettiin 23.9.2017. Musiikkiosuus oli Helsingin tuomiokirkossa klo 12 ja puheosuus Musiikkitalon Organo-salissa klo 13. Kyseessä on kirkkomusiikkialan ensimmäinen taiteellinen tohtorintutkinto. Tutkinnon otsikko oli Liturgisen musiikin suunnittelu ja toteutus taiteellisesti hedelmällisessä vuorovaikutuksessa jumalanpalveluksen muun sisällön kanssa. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki lautakunnan puheenjohtaja MuT, säveltäjä Jyrki Linjama sekä lausunnon tutkielmasta MuT, professori emeritus Erkki Tuppurainen. Tilaisuuden valvojana oli MuT, kirkkomusiikin yliopistonlehtori Jorma Hannikainen. Musiikkiesityksissä esiintyivät Laitisen lisäksi sopraano Kaisa Takkula, baritoni Tuomas Lehtinen ja lyömäsoittaja Ilkka Uksila.

TAITEEN ARVO(T) JA TAIDEALAN KORKEAKOULUTUS

Taidetta koskevan pohdinnan kestoaihe on kysymys siitä, onko taide ensisijaisesti päämäärä itsessään vai väline jonkin muun päämäärän saavuttamiseksi. Näiden kahden näkökulman välinen jännite vaikuttaa taidetta koskeviin valintoihin, joita yksilöt, ryhmät ja kulttuuriset instituutiot tekevät joka päivä.

Romantiikan aikakaudelta periytyvän käsityksen mukaan taide puhtaimmillaan on taidetta taiteen vuoksi, *l'art pour l'art*. Annan seuraavaksi esimerkin siitä, miten vahvasti tämä perintö vaikuttaa ajatuksiimme nykyaikanakin. Antiikin aikana ja keskiajan yliopistokoulutuksessa tärkeimpiä oppiaineita kutsuttiin vapaiksi taidoiksi tai taiteiksi, *artes liberales*. Tähän ryhmään luettiin yleisimmin seitsemän taitoa: retoriikka, kielioppi, logiikka, aritmetiikka, geometria, tähtitiede – ja musiikki, tarkalleen ottaen musiikin teoria. Hyvin monta kertaa olen kuullut ihmisten selittävän, että näitä taitoja arvostettiin juuri niiden vapauden takia: siis siksi, että ne eivät palvele mitään erityistä tarkoitusta, vaan ne ovat sivistystä sivistyksen vuoksi. Tämä on kuitenkin virheellinen tulkinta sanan ”vapaa” historiallisesta merkityksestä. Todellisuudessa ilmaus ”vapaat taidot” tarkoitti vapaalle kansalaiselle olennaisia taitoja. Niiden

avulla mies, jonka ei tarvinnut tehdä fyysistä työtä, pystyi osallistumaan yhteiskuntaan täysipainoisesti. Hahmotamme siis todellisuutta helposti omien, 1800-luvulta periytyvien ennakkokäsitystemme kautta.

Taidealan korkeakoulutuksessa taiteen itseisarvo korostuu selvästi enemmän kuin välinearvo. Tämä liittyy epäilemättä siihen, että koulutuksen tärkeimmät rakenteet ja perinteet ovat syntyneet romantiikan aikakaudella. Esimerkiksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemia perustettiin vuonna 1882 nimellä Helsingin Musiikkiopisto. Myös kirkkomusiikin alan koulutus Suomessa alkoi samoihin aikoihin, kun lukkari-urkurikoulut perustettiin Turkuun vuonna 1878 ja Helsinkiin ja Ouluun pian tämän jälkeen. Sibelius-Akatemiaan alan koulutusta kuitenkin siirrettiin vasta myöhemmin, Helsingissä vuonna 1951 ja Kuopiossa vuonna 1983. Tämä kahtalainen historia näkyy kenties vielä nykypäivänäkin Akatemiamme sisäisissä eroissa.

Koska romantiikan aikakaudelta periytyvän ajattelutavan mukaan todellinen taide on päämäärä itsessään, arvokkain ympäristö fyysiselle taideteokselle on vitriini. Musiikille se on konsertti. Kirkkomusiikin suhteen todellisuus on kuitenkin erilainen: se soi useimmiten osana liturgiaa, siis pyhää toimitusta. Musiikin muotojen ja ominaisuuksien katsotaan yleensä seuraavan sen tehtävistä jumalanpalveluksessa. Kyseessä ei siis ole romanttisen ihanteen mukainen, autonominen taidemuoto.

Tästä johtuen kirkkomusiikin koulutus hahmottuu käsityöläismäisempänä, yleisluontoisempana, sanalla sanoen vähemmän taiteellisena kuin konserttimusiikin. En tarkoita, että useimmat ajattelisivat nimenomaisesti juuri näin. Pikemminkin kyseessä on toissa vuosisadalta periytyvä taidekäsityksellinen pohjavire, joka vaikuttaa pinnan alla laajasti koko kulttuurikenttään. Eräs sen tulos on eri koulutusalojen eritahtinen kehitys. Solistisella alalla Sibelius-Akatemian ensimmäinen tohtori valmistui vuonna 1990, kun taas kirkkomusiikin alalla taiteellinen jatkokoulutus alkoi vasta vuonna 2011.

Mikä on keskeisintä kirkkomusiikin koulutuksessa? Mikä on sen määritelmällistä, erottamatonta ydintä? Ei yleisluontoisuus, ei multi-instrumentalismi, ei monigenreisyys eikä varsinkaan matalatasoisuus. Sen sijaan keskeisintä on musiikillisten taitojen soveltaminen liturgiseen kontekstiin, siis pyhän toimituksen yhteyteen. Tästä melko abstraktista lähtökohdasta voi seurata moninaisuutta käytännön toteutuksessa, esimerkiksi musiikkityylin suhteen. Se ei kuitenkaan ole koulutuksen päämäärä vaan muusikkojen luonnollisen erilaisuuden sivutuote.

Liturgisen musiikin erityinen suhde jumalanpalvelukseen vaikuttaa luontevalta ydinalueelta myös alan jatkokoulutuksessa. Kun aloin suunnitella jatko-opintoja vuonna 2009, koin tarvitsevani lisäkoulutusta juuri tässä asiassa. Vaikka maisterintutkintoni alkoi olla valmis, olin vasta kehittämässä niin sanottua liturgista pelisilmääni. Ihailin sitä saumatonta synteesiä, joka näkyi musiikin ja jumalanpalveluksen muun sisällön välillä monien kokeneiden kanttorien työssä. Uusi jatkokoulutuslinja vaikutti keinolta perehtyä näihin asioihin ohjatusti ja vuorovaikutuksessa muiden alan edustajien kanssa.

TOHTORINTUTKINTONI AIHE, SISÄLTÖ JA TAVOITTEET

Tutkintoni otsikko on *Liturgisen musiikin suunnittelu ja toteutus taiteellisesti hedelmällisessä vuorovaikutuksessa jumalanpalveluksen muun sisällön kanssa*. Opin- ja taidonnäytteessäni olen pyrkinyt toteuttamaan laajoja ja esteettisesti perusteltuja musiikillisia kokonaisuuksia liturgisessa kontekstissa. Olen halunnut asettaa musiikin ja tilaisuuksien muun sisällön aitoon, molempia hyödyttävään vuorovaikutukseen, jolla on taiteellista arvoa. Tähän aiheeseen otin kolme tavoitteellista näkökulmaa.

Ensimmäinen näkökulma liittyy soitinten hallintaan. Olen halunnut kehittyä urkurina ja musiikinjohtajana. Samalla olen tutkinut näiden alojen vuorovaikutusta kirkkomuusikkoudessa. Alan moninaisuus ja sille luonteva multi-instrumentalismi on edellyttänyt myös näiden alojen opiskelua yleisellä tasolla.

Toinen näkökulma liittyy liturgiseen kontekstiin. Olen tahtonut syventää jumalanpalvelusmusiikin suunnittelua ja toteutusta koskevaa ymmärrystäni siten, että liturgian tekstit, muoto ja affektit toimivat innoituksen lähteinä ja työvälineinä. Liturgia ei ole antanut minulle valmiita ohjelmistollisia, sisällöllisiä tai toteutuksellisia ratkaisuja, mutta se on auttanut minua tekemään valintoja ja toiminut työni heijastuspintana.

Kolmas näkökulma liittyy tutkinnon ohjelmistoon. Olen pyrkinyt perehtymään kahteen keskeiseen kirkkomusiikin ohjelmistotyyppiin eli virsilauluun ja niin sanottuun gregoriaaniseen kirkkolauluun sekä muuhun niihin perustuvaan musiikkiin. Jatkotutkinnossani olen myös pyrkinyt koettelemaan näiden alueiden rajoja ja problematisoimaan näitä käsitteitä.

Kaikkiin kolmeen näkökulmaan olen tavoitellut persoonallista otetta, jossa kuuluisi myös oma ääneni. Olen siis pyrkinyt sekä seisomaan omilla jaloillani että tukeutumaan liturgian sisältöön. Voidaan kysyä, onko tässä ristiriita. Kuusi jatko-opintovuotta ovat osoittaneet, että nämä kaksi asiaa voivat toteutua samanaikaisesti. Tämä on vaatinut aikaa, ajatustyötä ja myös laajoja tukiopintoja.

Tutkinnon ohjelmisto jakautui neljään osa-alueeseen, joita kutsun tutkinnon säikeiksi.

Ensimmäinen säie koostui historiallisista teoksista, jotka sisältävät kokonaisen liturgisen tilaisuuden. Tähän säikeeseen kuului kaksi Ilmari Krohnin säveltämää teosta: iltarukoushetki *Tie, totuus ja elämä* vuodelta 1939 ja sanajumalanpalvelukseksi sävelletty *Johannes-passio* vuodelta 1940.

Tutkinnon toinen säie koostui uusista teoksista, jotka niin ikään sisältävät kokonaisen liturgisen tilaisuuden. Tähän säikeeseen kuului kaksi säveltäjä Markus Virtaselta tilaamaani teosta: keskipäivän rukoushetki *Sinä olet jo läsnä* vuosilta 2011–12 sekä *Psalmimessu* vuosilta 2014–15.

Kolmannessa säikeessä paneuduin monipuolisesti klassiseen liturgiseen urkujensoittoon. Valitsin, laadin ja improvisoin urkumusiikkia sekä liturgisten sävelmien

ja virsien urkusovituksia kahteen tilaisuuteen: Helsingin tuomiokirkossa vietettyyn aamurukoushetkeen ja Temppeliaukion kirkossa vietettyyn pääsiäisaamun messuun.

Tutkinnon neljäs säie oli eräänlainen tutkimusmatka: siinä pyrin kehittämään liturgiselle musiikille uudenlaisia muotoja ja toteutustapoja. Yhdistin pyhiin tilanteisiin kaksi länsimaisessa taidemusiikissa keskeistä sävellysmuotoa: sonaatin ja sinfonian. Helsingin tuomiokirkossa vietetty rukoushetki päivän päättyessä sisälsi neljä improvisaatiota, joilla oli kokeellinen suhde tilaisuuden muotoon ja jotka muodostivat yhdessä niin sanotun kompletoriosonaatin. Johanneksenkirkossa vietetyssä poikkitaiteellisessa jumalanpalveluksessa yhdistyivät tanssi, kaunokirjalliset tekstit, Jean Sibeliuksen viidennestä sinfoniasta laatimani urkusovitus sekä taidelähtöisesti suunniteltu liturginen järjestys.

Jokaisessa neljästä säikeestä oli siis yksi laajamuotoinen jumalanpalvelus ja yksi rukoushetki. Neljä rukoushetkeä vietettiin saman päivän aikana. Yhteensä tutkintoon liittyi siis viisi jumalanpalvelusta, joista yksi oli näiden rukoushetkien muodostama kokonaisuus.

Musiikin lisäksi tutkintoon kuuluu tutkielma, jonka otsikko on *Musiikin taiteellinen työ ja liturginen konteksti*. Siinä tarkastelen, millä lailla musiikin ja liturgisen kontekstin välinen suhde on vaikuttanut seitsemään taiteelliseen prosessiin jatko-opintojeni aikana. Kuvaan yksityiskohtaisesti, miten esteettiset, musiikkianalyttiset, liturgiset ja käytännön musisoinnista seuraavat näkökulmat ovat liittyneet toisiinsa, kun olen työstänyt musiikkia ja ratkaissut tulkinnallisia kysymyksiä. Tutkintojeni teoreettisena taustana hyödynnän uushermeneuttista musiikintutkimusta. Niiden kulttuurisena viitekehyksenä toimii luterilaisen jumalanpalveluksen edustama liturginen traditio, johon näkökulman antaa liturgiikan tutkimusala. Musiikin ja tutkielman yhdessä muodostama kokonaisuus edustaa taiteellista tutkimusta – eli tutkimusalaa, jota koskeva keskustelu ja käsitelmääritys on vielä käynnissä sekä kotimaassa että ulkomailla.

Tutkielmassani en ole pyrkinyt selvittämään taiteellisen prosessin universaaleja lakeja vaan esittämään päätelmiä omasta työskentelystäni. Näin on syntynyt uutta teoreettista materiaalia, josta voi olla hyötyä itselleni ja muille. Tarkastelemissani prosesseissa voidaan havaita neljä samaa elementtiä: esteettinen kokemus, musiikkia koskeva ymmärrys, musiikin ja liturgian suhdetta koskeva ymmärrys ja taiteellinen toiminta. Prosessien muoto on eräänlainen ympyrä – tai spiraali – jossa nämä elementit seuraavat toisiaan samassa järjestyksessä yhä uudelleen. Kunkin prosessin ominaisuutteen kannalta erityisen merkittävää on se, mistä elementistä prosessi lähtee liikkeelle. Erilaisilla lähtökohdilla on erilainen potentiaali eri muusikoille. Yksittäisen muusiikon kannalta jokin elementti prosessin lähtökohdiana voi olla turvallinen ratkaisu. Jokin toinen elementti taas voi olla todellinen haaste, joka tarjoaa muusikolle myös mahdollisuuden kehittymiseen. Musiikin tuleekin ottaa vakavasti se, millä lailla hänen yksilöllisyytensä vaikuttaa hänen työskentelynsä. Siinä paras asiantuntija on hän itse – ei oppikirja, ei opettaja eikä myöskään työnantaja.

Tutkielmassa tarjoan myös näkökulman Suomen evankelis-luterilaisen kirkon piirissä käytävään keskusteluun jumalanpalvelusmusiikin sisältölähtöisyydestä. Mielestäni tällä sanalla voitaisiin kuvata pikemminkin jumalanpalveluksen sisällöstä liikkeelle lähtevää työskentelyä – musiikillista työskentelyä – kuin sen lopputulosta, eli musiikkia itseään. Tämä voi olla hedelmällinen sanavalinta, kun asiaa käsitellään muusikon näkökulmasta. Jatkotutkinnossani olenkin keskittynyt siihen, mitä taiteellista potentiaalia tällaisella työskentelyllä voi olla.

LITURGIAN ESTEETTINEN POTENTIAALI

Liturgisen musiikin suunnittelu ja toteutus on moninainen taiteellinen tehtävä, jossa estetiikka, teologia, traditio ja käytännön toteutus kietoutuvat yhteen. Se edellyttää hyvää ymmärrystä musiikista ja liturgisesta tilanteesta sekä niiden vuorovaikutuksesta. Kunnianhimoisesti tehtynä tämä työ on usein *kuin* säveltämistä, ja joskus kirjaimellisesti juuri sitä.

Muusikko joutuu huolehtimaan jumalanpalvelusmusiikin tasosta sekä musiikkina sinänsä että suhteessa liturgiseen kontekstiin. Olen ollut kiinnostunut siitä, missä määrin tämä kahtiajako on mielekäs. Mielestäni liturgialla itsellään on esteettistä potentiaalia. Monet musiikilliset ilmiöt ovat nimittäin esteettisesti perusteltuja vain osana laajempaa kokonaisuutta, johon kuuluu musiikin lisäksi tilaisuuden muu sisältö. Liturgiassa musiikki on vuorovaikutuksessa esimerkiksi runo- ja proosatekstien, kuvataiteen, gestiikan ja yhteisöllisen toiminnan sekä tilaisuuden affektien ja dramaattisen muodon kanssa. Nämä elementit ja niiden merkitykset eivät ole mielivaltaisia tai sattumanvaraisia. Sen sijaan ne ovat pitkän historiallisen kehityksen muovaamaa traditiota, joka on innoittanut lukemattomia muusikoita ja säveltäjiä. Kirkkomuusikko voi hioa musiikin kontekstuaalisia aspekteja loputtomiin, ja parhaimmillaan tulos on loistava kokonaistaideteos, jossa eri elementit toimivat yhteistyössä ja kokonaisuus on enemmän kuin niiden summa.

Tämä ilmiö ei riipu esimerkiksi kuuntelijan elämäkatsomuksesta, mutta se on silti kiinteässä yhteydessä liturgian sisältöön. Näin ollen musiikin välineellisyys, eli sen liturginen palvelutehtävä, vaikuttaa sen arvoon *taiteena*. Välinearvoa ja itseisarvoa on siis lopulta vaikea erottaa toisistaan, kun puhutaan liturgisesta musiikista. Todellisuus pakenee edellä kuvattua selkeää käsitelmäärittelyä.

Edesmenneen Helsingin yliopiston käytännöllisen teologian professorin Heikki Kotilan mukaan liturgia ei ole laboratorio, jossa systemaattisen teologian saavutuksia pannaan käytäntöön, vaan teologian kanssa rinnasteinen ja sen kanssa vuorovaikutuksessa oleva ilmiö. Itse korostan vastaavasti muusikkona, ettei liturginen musiikki ole esimerkiksi liturgisen tekstin palvelija, vaan molemmat nousevat samasta todellisuudesta, operoivat samalla tasolla ja käsittelevät samoja asioita. Musiikki ei

ole myöskään pelkästään jumalanpalveluksen koristetta tai ajanvietettä. Sen sijaan se on osa liturgian varsinaista sisältöä – taidetta, jolla on omaa arvoa.

Näin ollen liturgian ja musiikin suhde ei ole yksisuuntainen vaan vuorovaikutteinen. Sen lisäksi, että jumalanpalvelus vaikuttaa musiikin taiteelliseen luonteeseen olennaisella tavalla, musiikki myös vaikuttaa jumalanpalveluksen sisältöön. Nämä kaksi elementtiä siis sekä heijastavat toisiaan että vaikuttavat toisiinsa. Kirkkomusiikon työ ei muistutakaan esimerkiksi tarkkuusammuntaa; hän ei pyri tähtäämään paikoillaan pysyvään maaliin. Sen sijaan se muistuttaa paritanssia, jossa hän vie ja tulee viedyksi yhtä aikaa. Vaikka liturginen musiikki ei ole romanttisen ajatusmallin mukaista autonomista taidetta, paradoksaalisesti juuri siinä piilee sen taiteellinen arvo. Aito vuorovaikutus jumalanpalveluksen muun sisällön kanssa tarjoaa sille esteettisiä mahdollisuuksia, joita sillä ei konserttitilanteessa olisi. Sekä taiteelliset että liturgiset pyrkimykset siis edistyvät, kun niitä edistetään rinta rinnan ja lomittain. Liturgisia pyrkimyksiä ei voikaan jättää pelkästään teologien huoleksi, vaan musiikon tulee uskaltaa tarttua niihin oman alansa kautta – musiikin kautta. Tällöin hänen työssään yhdistyvät tuttu ja tuntematon, varma ja ennustamaton, staasi ja ekstaasi.

JENNI LÄTTILÄ

Keskiössä Wagner – Oopperalaulajan tunnettyö

Lectio Praecursoria

Jenni Lättilän tohtorintutkiminto tarkastettiin 10.12.2016 Musiikkitalon Sonore-salissa. Tohtorintutkiminnon taiteellinen osuus: Keskiössä Wagner. Tutkielma: Oopperalaulajan tunnettyö. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Päivi Järviö. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki lautakunnan puheenjohtaja professori Petteri Salomaa sekä lausunnot tutkielmasta MuT Eija Järvelä ja FT Juhani Koivisto. Taiteelliset opinnäytteet arvioinut lautakunta: professori Petteri Salomaa, professori Anne Kauppala, Rilla Kyykkä, Hillevi Martinpelto, Kirsi Tiibonen. Musiikkiesityksissä Jenni Lättilän kanssa esiintyi pianotaiteilija, MuT Kirill Kozlovski.

Musiikkiesitys 1.

Richard Strauss (1864–1949) *Vier Gesänge* op. 27 (1894)
Ruhe, meine Seele (Karl Henckell)
Cäcilie (Heinrich Hart)
Heimliche Aufforderung (John Henry Mackay)
Morgen! (John Henry Mackay)

Poikkesinpa eilen illalla oopperassa katsomassa vielä neljännen kerran Kansallis-oopperan erinomaisen, Kasper Holtenin ohjaaman Wagnerin *Lentävän Hollantilaisen*. Katsomon pimeydessä liikutuinkin kyyneliin saakka, kun baritoni Johan Reuter vakuuttavasti ja väkevästi esitti Hollantilaista, joka kolmannessa näytöksessä itkee sängyn laidalla kuvitellessaan Sentan pettäneen hänet.

Aplodien aikana silmiäni pyyhkiessäni mieleeni juolahti, että minä en oikeastaan ollenkaan tiedä, mitä laulajakollegani näkemäni kohtauksen aikana ajattelee tai tuntee kommunikoidessaan yleisölle varsin vahvaa tunnekokemusta. Ulkopuolinen musiikintutkija ei pääse käsiksi esiintyjän tunteisiin – ainoastaan taiteilija itse voi eritellä ja analysoida omaa kokemustaan esiintyjänä ja taiteilijana. Tämä introspektiivinen tieto taiteen tekemisen kokemuksesta on taiteellisen tutkimuksen ensimmäinen keskiö – ja siihen palaamme tämän lectioni jälkimmäisellä puoliskolla, kun esittelen kirjallisen tutkielmani sisältöä ja tuloksia.

Taiteellisen tutkimuksen toinen keskiö on taiteen tekeminen tiedon hankkimisen välineenä.

Jatkotutkintokonserttisarjani otsikko oli *Keskiössä Wagner*. Sarjaan kuului kaksi liedresitaalia (*Keskiössä Wagner* 25.5.2011, *Suomalaisia wagneriaaneja* 11.3.2013, molemmissa resitaaleissa pianistina Kirill Kozlovski), kaksi oopperaproduktiota (Wagnerin *Ring*-sykli Suomen Kansallisoopperassa syksyllä 2011 ja Schönbergin *Erwartung* Turun Filharmonisen Orkesterin kanssa keväällä 2015, molemmat johdettiin maestro Leif Segerstam) sekä Wagnerin yksinlaulujen kokonaislevytys (*Wagner: Complete Lieder*, Sibarecords 2016), joiden myötä loin katsauksen Wagneriin ja wagnerianismiin kahden ja puolen sadan vuoden aikajänteellä.

Näissä konserteissani tutkin wagneriaanisuutta musiikillisena ideana ja nuorta dramaattista sopraanoääntä wagneriaanisen musiikin instrumenttina. Esitin konserteissani musiikkia paitsi säveltäjiltä, jotka kuuluivat Wagnerin lähipiiriin ja suorastaan lainaavat häntä töissään, myös lauluja hyvin omaäänisiltä ja jopa omintakeisilta säveltäjiltä.

Äsken laulamani Straussin opus 27 oli ensimmäisen konserttini ohjelmistoa ja edustaa wagneriaanisuuden toista sukupolvea, Bayreuthin Cosima Wagnerin kauden vakiovieraita. Ensimmäisen konserttini säveltäjistä kaikki olivat tavanneet Wagnerin, keskustelleet ja vaihtaneet musiikillisia ideoita hänen kanssaan. Silti Strauss kuulostaa ennen muuta Straussilta, ei pelkästään Wagner-pastisilta. Ja kun konserteissani etenin ajallisesti myöhäisromantiikasta modernin kautta nykyaikaan ja esitin musiikkia sellaisilta säveltäjiltä kuin Schönberg, Segerstam ja Pulkkis, konserttieni musiikki etääntyi yhä kauemmaksi Wagnerin leimallisesta romantiikan ajan tyylistä.

Mitä siis on nykypäivän wagneriaanisuus?

Säveltäjä Uljas Pulkkis, joka sävelsi kolmatta tohtorikonserttiani varten uuden laulusarjan ”Celestial mechanics” vastasi tähän kysymykseen näin:

Wagnerin perintöä on astuminen alueelle, joka on epävarma ja totutusta poikkeava.

Wagnerin perintöä voi vaalia paitsi säveltäjänä myös muusikkona. Tämän kaltaisella uuden löytämisen ajatuksella lähdin itse venyttämään instrumenttiani Wagneria kohti laulaessani viimeisen tohtorikonserttini korvanneella Wagnerin yksinlaulujen kokonaislevytyksellä itse kaikki laulut, joita ei ollut suoraan merkity tenorin tai baritonin laulettavaksi. Toki hiukan kevyemmällä sopraanoäänellä olisi joistain lauluista selvinnyt helpommalla, mutta oli joka tapauksessa kiinnostava eksperimentti laulaa mahdollisimman suuri osa Wagnerin yksinlauluista yhdellä ja samalla instrumentilla. Levyllä kuultavat laulut eivät kaikki ole aivan tyypillisintä Wagneria, mutta toisaalta ne avaavat uudenlaisen näkymän siihen, miten Wagnerista tuli Wagner: ensimmäiset laulunsa hän on säveltänyt teinikäisenä, kun taas kuuluisat *Wesendonck-laulut* ovat kypsän Wagnerin tuotantoa. Tämä tutkimusmatka epätyypilliseen Wagneriin ja omaan lauluinstrumenttiini tuotti levytyksen, joka tietääkseni on yksi harvoista täydellisistä kokonaislevytyksistä, ja ainoa kaikki Wagnerin laulut sisältävä levytys, joka on saatavilla digitaalisena.

Ajatukseen wagneriaaneista musiikillisina löytöretkeilijöinä ja oman tien kuljijoina voi vielä lisätä huomion wagneriaanisuuden tunnustuksellisesta luonteesta: wagneriaaneja ovat ne, jotka sanovat olevansa wagneriaaneja.

KENEN JOUKOISSA SEISOT? KENEN LAULUJA LAULAT?

Wagner on aina herättänyt voimakkaita tunteita puolesta ja vastaan. Kenen joukoissa seisot? Kenen lauluja laulat? Monesti wagneriaanisuus käsitetään koko lailla pieleen, jonkinlaiseksi epäilyttäväksi natsisympatisoinniksi, vaikkei Wagnerilla tietenkään ollut mitään tekemistä natsipuolueen kanssa, joka perustettiin vasta nelisenkymmentä vuotta hänen kuolemansa jälkeen. Kuitenkin Wagnerilla on edelleen epämääräisen vaarallinen maine: esimerkkinä ja anekdoottina voin kertoa, että kun etsimme sopivaa tekstiä tuota mainitsemaani Uljas Pulkkinen säveltämää laulusarjaa varten, monet runoilijat kavahtivat ajatustakin olla mukana sellaisessa touhussa.

Paitsi säveltäjiä, jotka ilomielin myöntävät Wagner-ihailunsa – ei siis pelkän sävelkielen, vaan yleisen uudistusmielisen asenteen vuoksi – on siis myös säveltäjiä, jotka haluavat kiistää kaikki yhteytensä tällaiseen kontroversaaliin neroon.

Englantilainen kriitikko ja musiikkihistorioitsija Cecil Gray kirjoittaa Sibeliusta haastateltuaan näin:

“Sibelius näyttää olevan ainoa moderni säveltäjä – vähintäänkin ainoa oman sukupolvensa säveltäjä – joka ei ole saanut vaikutteita Wagnerilta, mutta ei myöskään ole reagoinut väkivaltaisesti Wagneria vastaan. [...] Sibelius ei inhoa Wagneria siitä yksinkertaisesta syystä ettei koskaan häntä rakastanut.” (Andrew Barnett 2007: Sibelius, 337)

Tämä välinpitämättömyys ei kuitenkaan ole aivan totuudenmukainen kuvaus nuoresta Sibeliuksesta. Sibelius kuului Itävallan Wagner-seuraan. Hän kävi kuuntelemassa useimmat Wagnerin oopperoista useampaan kertaan. Hän vieraili Bayreuthissa, tutustui Wagnerin kirjoituksiin sekä tutki hänen partituurejaan.

Sibelius ei siis ollut ainakaan sen vähempää wagneriaani kuin kukaan muukaan meistä. Päinvastoin: Sibelius oli nuorena niin innokas wagneriaani, että hän jopa ajautui kapakkatappeluun Brahmsin kannattajien kanssa Wienissä. Kuitenkin oman oopperaprojektinsa kariutumisen jälkeen Sibelius teki selvän pesäeron Wagneriin ja wagnerianismiin, vaikka Wagner-vaikutteet eivät hänen musiikistaan koskaan hävinneet.

Niinpä laulan seuraavaksi wagneriaani Sibeliusta kolmannen jatkotutkintokonserttini ohjelmasta, ennen kuin jatkan kuvailemaan tutkielmani sisältöä ja tuloksia.

Musiikkiesitys 2.

Jean Sibelius (1865–1957)

På verandan vid havet op. 38/2, 1903

(Viktor Rydberg)

Höstkväll op. 38/1, 1903 (Viktor Rydberg)

KENEN LEIPÄÄ SYÖT, SEN LAULUJA LAULAT.

Tutkielmassani taiteen, oopperan, tekemistä tutkitaan työnä. Kun äsken kysyin ”kenen joukoissa seisot, kenen lauluja laulat?”, niin nyt totean, että ”kenen leipää syöt, sen lauluja laulat”. Oopperalaulaja pääsee hyvin harvoin valitsemaan esittämäänsä rooleja pelkästään sillä perusteella, mitä hänestä olisi kivaa tehdä, millaisia hahmoja olisi hauska esittää, mitkä roolit olisivat suoraan ”minua”. Työtehtävät eli esitettävät roolit eivät valikoidu pelkän kutsumuksen perusteella, vaan työnhaun ja koelaulujen kautta: ”saa siinä monena olla” kuten näyttelijä Eeva Litmanen asian ilmaisee. Niinpä tutkielmani aineistoon kertyi kokemuksiani myös teoksista, joilla ei ole suoraa yhteyttä Wagneriin ja wagnerianismiin: kerron tutkielmassani esimerkiksi Verdin ja Waltonin oopperoiden esittämisestä.

Linkki konserttisarjan ja kirjallisen tutkielmani välillä ovat kuitenkin konserttisarjan parilliset konsertit, eli kolme rooliani Kansallisoopperan *Ring*-syklissä sekä Arnold Schönbergin monologiooppera *Erwartung*. Muun muassa näiden ooppera-
produktioiden taiteellisesta prosessista kirjoitan otsikolla *Oopperalaulajan tunnettyö*.

TUNNETTYÖTÄ JA TUNTEIDEN TYÖSTÄMISTÄ

Tunnettyön käsite on alun perin sosiologian ja työpsykologian alalta. Tunnettyöllä tarkoitetaan ammattia tai työtehtävää, johon liittyy jonkin tunteen ilmaiseminen joko työnantajan eksplisiittisesti antamana määräyksenä tai osana ammatillista eetosta. Esimerkiksi pappi, poliisi, sairaanhoitaja tai kaupan myyjä joutuvat työssään ilmaisemaan työrooliinsa sopivia tunteita. Näin on myös oopperalaulajan kohdalla, mutta toisin kuin useimmissa muissa tunnettyön ammateissa, laulajan esittämät tunteet ensinnäkin vaihtelevat laidasta laitaan työtehtävän mukaan, ja toiseksi, oopperalavalla ilmaistavat tunteet ovat varsin intensiivisiä ja suurieleisiä, jotta ne saadaan näky-mään ja kantamaan yleisölle asti.

Tutkielmassani keskityn ennen kaikkea niihin vaikutuksiin, joita tunteiden esittämisellä on laulajaan, ja esitettyjen tunteiden alkuperään, en niinkään näyttelijäntyöhön jolla esitetyt tunteet toteutetaan. Näyttelijäntyön osalta nojaan Stanislavskilaiseen metodinäyttelemiseen, jonka olen sitä liiemmin kyseenalaistamatta tai erittelemättä valinnut näyttelemisen taidon tai osaamisen esimerkiksi työssäni.

Stanislavskilaisiin ideaaleihin neljännessä seinästä ja psykologisesta realismista jouduin kuitenkin ottamaan kantaa toteuttaessani neljättä jatkotutkintokonserttia-ni, Arnold Schönbergin monologioopperaa *Erwartung*.

Erwartungin ainoa rooli, nimeämätön nainen, on tunnetusti vaikea – sitä pidetään yhtenä kaikkien aikojen vaikeimmista sopraanorooleista. Osin tämä vaikeus on peräisin Schönbergin musiikista joka on atonaalista, suorastaan atemaattista, ja tavattoman monimutkaista. Osin *Erwartungin* vaikeus johtuu sen teemasta ja draamallisesta sisällöstä.

Schönberg itse sanoo oopperansa esittävän yhden sekunnin mittaisen äärimmäisen tunnekuohun venytettyä puolen tunnin mittaiseksi. Useampikin musiikintutkija on yhdistänyt *Erwartungin* naisen Sigmund Freudin ja hänen aikalaistensa potilaskertomuksiin. Nainen puhuu sekavin, fragmentaarisin lausein, eivätkä libretto tai näyttämöohjeet suoraan kerro mikä hänen kokemansa ja näkemänsä on totta – yhtä hyvin koko ooppera voi kuvata naisen harhaisia pelkoja ja kuvitelmia.

Toteutin *Erwartungin* Turun Filharmonisen orkesterin kanssa, maestro Leif Segerstamin johdolla ja Ville Saukkosen ohjaamana eräänlaisena semi-concertante-versiona jossa esitin Naisen roolin sinfoniaorkesterin edessä, keskellä ja takana säntäillen ja ryömien; rooliasussa, mutta ilman varsinaista lavastusta.

Niinpä päädyin valkoisessa laahusmekossa kieppumaan Turun filharmonikkojen keskelle villissä, nyrjähtäneessä valssissa tanssija-koreografi Sami Saikkosen kanssa, laulaen samalla Schönbergin pirullisen vaikeaa musiikkia, esittäen mieleltään järkkyneen Naisen pelkojen täyttämää mielenmaisemaa.

Produktiomme johti minut pohtimaan omaa suhdettani stanislavskilaisuuteen: miten neljäs seinä säilytetään, jos edes niitä kolmea muuta seinää ei varsinaisesti ole erottamassa näyttämöä orkesterista? Millaista voisi olla järkkyneen mielen harhojen psykologisesti realistinen näytteleminen? Päädyin uudelleenmäärittelemään oman stanislavskilaisuuteni eräänlaisena tosissaan näyttölemisen eetoksena: näyttölemisenä, jonka aikana tiedän näyttöleväni, mutta näyttölen niin hyvin kuin pystyn.

Oopperalavalla siis esitän äärimmäisiä tunteita, ja vaikka tiedän näyttöleväni, teen näitä harjoitusten myötä löytyneitä, tunteita ilmentäviä eleitä ja ilmeitä intensiivisesti ja keskittyneesti.

Koska ihminen on vielä 2000-luvullakin pohjimmiltaan eläin, mikään järkeily tai rationalisointi ei poista sitä tosiseikkaa, että tunteet, olivat ne sitten todellisia tai näyteltäviä, vaikuttavat ihmiseen monin tavoin. *Tunnetartunta* tarkoittaa ilmiötä jossa tiettyyn tunteeseen liittyvän ilmeen näkeminen toisen kasvoilla saa ihmisen tiedostamattaan matkimaan tätä ilmettä, mikä taas johtaa tunteen kokemiseen. Siis ilme aiheuttaa tunteen, sen sijaan että tunne johtaisi ilmeeseen.

Oopperalavalla – ja myös lavan takana – oopperalaulaja kohtaa tunneilmaisun ryöpyn: omat tunteensa, vastaanäyttelijöiden ja muun työryhmän omakohtaiset tunteet, oman hahmonsa tunteet, vastaanäyttelijöiden esittämien hahmojen tunneilmaisun, yleisön tunneilmaisun sekä musiikin välittämät tunteet.

Lavalla esitettävät tunteet eivät kuitenkaan ole laulajan omia, vaan fiktiivisen hahmon fiktiivisiä tunteita. Mitä laulaja itse sitten tuntee laulaessaan näistä esittämänsä hahmon tunteista? Tiukkaa keskittymistä, tekemisen riemua, joskus jännitystä ja huolta... Joka tapauksessa useimmiten eri tunteita kuin hahmon tunteet, joita laulaja kuitenkin esittää ja jotka tunnetartunnan kautta vaikuttavat häneen. *Tunneidissonanssi* tarkoittaa stressiä, joka johtuu omien tunteiden ja esitettävien tunteiden välisestä ristiriidasta.

Tästä syystä tunnetyö on tekijälleen raskasta: oopperaroolin laulaminen etenkin ohjausharjoituksissa on monesti väsyttävämpää kuin voisi työn fyysisen vaativuuden perusteella ajatella.

Nimenomaan oopperalaulajalle näyttämön tunneilmaisussa ja tunnekokemuksessa on vielä yksi erityinen aspekti:

Klassinen laulu on fyysistä työtä, tarkkaa lihaskontrollia, jolla säädellään hengitystä, ääntökanavan onteloiden muotoa, kurkunpään asentoa ja lopulta äänihuulia, kahta pientä limakalvopoimua kurkunpään sisällä.

ÄÄNI JA TUNTEET

Tutkielmassani kuvaan, miten tiedostamaton ja tahdosta riippumaton neurologinen reaktio tunneärsykkeisiin vaikuttaa näihin limakalvoihin ja lihaksiin: esimerkiksi pelästävän ihmisen kurkunpää kääntyy niin, että hengitystie aukeaa mahdollisimman avoimeksi, nauravan ihmisen pallea supistelee rytmikkäästi ja inho aiheuttaa kielen työntymisen eteen, jopa ulos suusta, ja kurkunkannen liikkumisen nielun sulkevaan asentoon.

Jokainen näistä esimerkkinä mainituista autonomisen hermoston reaktioista on ristiriidassa klassisen laulun tekniikan kanssa ja kuuluu näin ollen lauluäänen laadussa. Toisaalta, koska nämä fysiologiset tunnevasteet ovat autonomisen hermoston reaktioita, niitä ei voi tahdonalaisesti estää silloin kun todella pelästyy, purskahtaa nauramaan tai näkee äkisti jotain iljettävää.

Tämän vuoksi laulaja ei voi laulaessaan oikeasti tuntea hahmonsa tunteita laavalla, eikä hän voi antaa hahmonsa tai vastaanäyttelijänsä hahmon tunteiden tarttua itseensä liikaa.

Tutkielmassani kuvaan, miten itselleni musiikki- ja ohjausharjoitukset ovat tunnekontrollin keino ja prosessi, jolla ensin myötäelämisen ja samaistumisen kautta *löydän* hahmoni tunteet, sitten *etäännyttän* ne itsestäni ja lopulta *sisällyttän* toimintaani valmiin hahmon teot, eleet ja ilmeet, jolloin ne on mahdollista esittää niin, että tunne välittyy yleisölle, muttei vaikeuta laulamista.

Väitän, että tunnetartunta ja tunteiden fysiologisten vastereaktioiden epäyhteensopivuus klassisen laulun tekniikan kanssa merkitsevät sitä, että oopperalaulajalle tunnekontrolli on äärimmäisen tärkeä työkalu: laulaja ei yksinkertaisesti voi vain heittäytyä ja eläytyä esityksessä hahmonsa tai tämän musiikin tunnekuuhuun, koska silloin hän ei pystyisi laulamaan – ainakaan ammattimaisella tasolla. Sen sijaan laulajan on harjoiteltava esittämään hahmoaan ja tämän musiikkia, kunnes tunne välittyy yleisölle, mutta ei enää liiaksi tartu laulajaan itseensä.

Lopuksi laulan teille Isolden transfiguraation Wagnerin oopperasta *Tristan ja Isolde*. Tämän aarian aikana Isolde elää niin väkevän rakkauden ja menetyksen kokemukseen, että aariansa jälkeen hän näyttämöohjeiden mukaan menehtyy tunnekuhuunsa.

Jos siis Isoldea esittävä sopraano nousee oopperan jälkeen onnellisena, hengissä ja terveenä vastaanottamaan yleisön aplodit, katson todistetuksi, ettei hän täysin ja aidosti ole kokenut esittämänsä hahmon tunteita, vaan ainoastaan näytellyt niitä.

Musiikkiesitys 3.

Richard Wagner (1813–1883) Isolden transfiguraatio ”Liebestod” oopperasta
sov. Franz Liszt (1811–1886) *Tristan ja Isolde*

CECILIA OINAS

'Magic points' and evaded cadences. Analysis, performance, and their interaction in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann

Lectio Præcursoria

The public examination of doctoral degree of Cecilia Oinas was held on the 16th of September, 2017 at the Camerata Hall of the Helsinki Music Centre. The title of dissertation: 'Magic points' and evaded cadences. Analysis, performance, and their interaction in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann. Opponent Professor Janet Schmalfeldt, Custos Professor Lauri Suurpää. Musicians Riikka Kokkonen, violin and Csilla Tubkanen, cello.

Honoured Custos, honoured Opponent, ladies, and gentlemen.

INTRODUCTION

To be able to better understand how a musical work is constructed and then to bring it out in performance has been an age-old justification why performers should study music analysis. However, it is equally true that most performers do not verbalise these musical events in the same manner as music theorists do. Indeed, as Patrick McCreless writes, 'Performers tend to think and talk about their work more in terms of shape, motion, intensification and relaxation, gesture, climax, and goal than they do in terms of music-theoretical concepts' (McCreless 2009, 6). McCreless argues that the language performers use in music rehearsals is 'skewed, on the one hand, towards aspects of technique and tone, and on the other, towards metaphorical rather than analytically precise expression to the sorts of things that music theorists like to talk about' (ibid., 7).

How can these two domains, analytical insights with music-theoretical language and issues of performance, provided with the more metaphorical 'studio language',

as explained by McCreless, interact, learn from each other, and broaden the scope of analysis and performance studies? In my academic dissertation, *'Magic points' and evaded cadences. Analysis and performance in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann*, I have aimed to create interaction between music analysis and performance that goes both ways: from analysis to performance and from performance to analysis.

My main research questions are the following: 1) *How analytical observations influence performers' shaping of musical details?* 2) *How rehearsing a work to be performed influences music analytical interpretation?* Along with analysing the piano trio movements by using various analytical methods, I rehearsed all four works with a violinist and cellist and documented our trio's thoughts in an informal rehearsal diary. By providing a rehearsal diary, the study also connects itself with the autoethnographic research tradition – a qualitative method which seeks to describe and examine personal experience. I believe that by capturing the ways in which we as performers discuss the pieces, my academic dissertation brings fresh and new ideas towards the analysis and performance studies that traditionally have been dominated by the analysis-to-performance discussion, as opposed to the other way around.

The central concept of this study is *musical motion*, which is one of the most commonly used metaphors in musical discourse. While music analysis tends to approach works from a bird's-eye viewpoint, performers rather experience musical works from the point of active participators who recreate the work in time. Following Steve Larson's idea, I propose that musical works may be approached either from a *participant* or an *observer* viewpoint (Larson 2012). In the first, we are metaphorically moving over the musical landscape, arising the experience of the motion of our own bodies (Larson 2012, 71). In the latter, we see how other objects move, which means one is able to 'see' the entire piece at once (ibid., 71–72). Larson argues that since the participant is only in one place a time, the participant perspective is more natural to the performer. In contrast, the observer perspective is more natural to the analyst (ibid., 72).

In music analysis, motion towards anticipated goals, such as cadences, and hierarchy between various types goals is crucial. However, the situation is somewhat different in performance rehearsals: although keeping music 'in motion' is vital in performance, performers tend to approach musical works from the point of expressive 'shaping', as explained by John Rink (Rink 2002, 36). Indeed, performers rather talk about issues such as agogics, accents, tempo, texture, dynamics, tone colour, and balancing, to name a few. While these elements are not necessarily hierarchic or goal-oriented, they affect the way motion from one bar to the next is eventually projected in performance, and thus experienced by the listener, or an analyst for that matter.

In sum, if we want to create interaction between analysis and issues of performance, the analytical examination should take into account the participant approach as well. In my own study, this idea is elaborated in approaches that I call *goal-*

oriented viewpoint and *here-and-now viewpoint*. While the goal-oriented approach includes hierarchy-based methods such as Schenkerian analysis, Sonata Theory by James Hepokoski and Warren Darcy (2006), and examining dramatic motion, the here-and-now viewpoint will entail the more locally oriented events without any overarching goals. I believe that by flexibly navigating between these approaches we can acquire a holistic view on the piano trio works where everyone, both performers and theorists, wins.

Although in public performances the motion continues until the final measures of the work, the situation is very different in performers' rehearsals. The same way that the work is temporarily 'chopped' during the analytical examination in music analysis, performers do the same when they carefully shape musical details in rehearsals. These segments frequently correspond with units of formal structure, especially in cases where the formal distribution is relatively clear. On the other hand, the motion from one unit to the next often raises questions in performance: how can continuity be maintained while still characterising new events as they occur?

For the present study, I have drawn the distinction between three layers of musical motion: 1) *local motion*; 2) *in-between motion*; and 3) *overarching motion*. These layers have their equivalent in both analytical examination and performers' rehearsal process and help us to focus on musical details at various levels.

While *local motion* concentrates on brief units that end with a cadential closure, *in-between motion* examines how the music moves from one unit to the next, thus focusing on the boundary events rather than complete musical units. The *overarching motion* comprises the examination of a work's broadest outline, such as the Schenkerian deep-level voice-leading structure. Overarching motion invites performers to consider the piece 'in a nutshell', as John Rink describes (Rink 1999, 218), and examine how to prepare the more global goals, which may for instance be structural, formal, or dramatic.

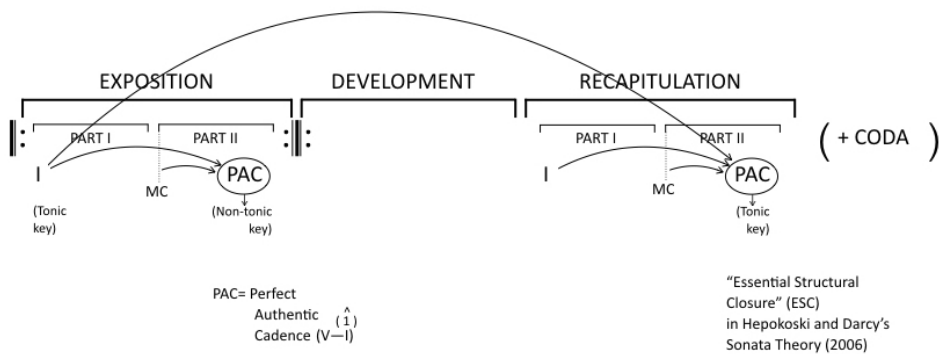
There is also a fourth, slightly different viewpoint on musical motion that I also discuss in my study. I refer this as the *unfulfilled motion*, where initially expected goals, such as closing cadences, are in some way evaded. Unfulfilled motion can occur in all of the aforementioned levels: local, in-between and overarching. In my view, these moments when something unexpected happens are precisely those where the performers' role is crucial. For example, should the performers take a syntactic, 'naïve' approach, or should they plan the deception well in advance? As Edward T. Cone writes in his essay 'Three ways of reading a detective story – or a Brahms Intermezzo':

Should the pianist anticipate such deceptive resolutions, or should he try so far as possible to let them take him unawares? Is his dramatic role that of a Dr. Watson, who is surprised by every new turn of events, or of a Dr. Roylott, who engineers them? [...] Or is he perhaps playing a subtler part—that of a Sherlock Holmes, who deduces the course that events must take and is hence prepared for whatever happens (Cone 1989, 91)?

TWO BRIEF EXAMPLES OF ANALYSIS AND PERFORMANCE INTERACTION

(Performance of Mendelssohn Piano Trio Op. 66, I mvt, bars 1–70; assisting musicians: Riikka Kokkonen, violin; Csilla Tuhkanen, cello)

In the second part of my *lectio praecursoria*, I will offer a brief example on analysis and performance interaction by discussing the exposition of Felix Mendelssohn's C-minor Piano Trio Op. 66 (I mvt) from the viewpoint of *in-between* and *unfulfilled motion*. What we just played were the first 70 bars of the C-minor Trio which, among other things, included a modulation from C minor to E flat major.¹



Example 1. Sonata-form scheme according to Hepokoski and Darcy's Sonata Theory (2006).

As shown in Example 1, according to Sonata Theory in a typical sonata-form exposition, a modulation to a non-tonic key with a cadential confirmation, perfect authentic cadence, is expected before the closing of the exposition. In addition, sonata expositions usually divide in two parts: while the first begins in the tonic key, the second begins with the non-tonic key, usually called as the secondary key. Moreover, before the second part begins, there has been an energetic transition towards the new key, often emphasized with a rhetoric break that James Hepokoski and Warren Darcy call as the 'medial caesura'. After the medial caesura, the second part is often marked with a drop in dynamics and a new theme, usually called as the 'secondary theme' (Hepokoski and Darcy 2006, 23–26).

In bar 57 of the Mendelssohn C-minor Trio the growing increase in tension leads us to a dominant pedal to E \flat , thus beginning to prepare the arrival of the new key. And, indeed, in the midst of the turmoil, a new victorious theme introduces itself in bar 63. However, the way in which Mendelssohn introduces the theme is

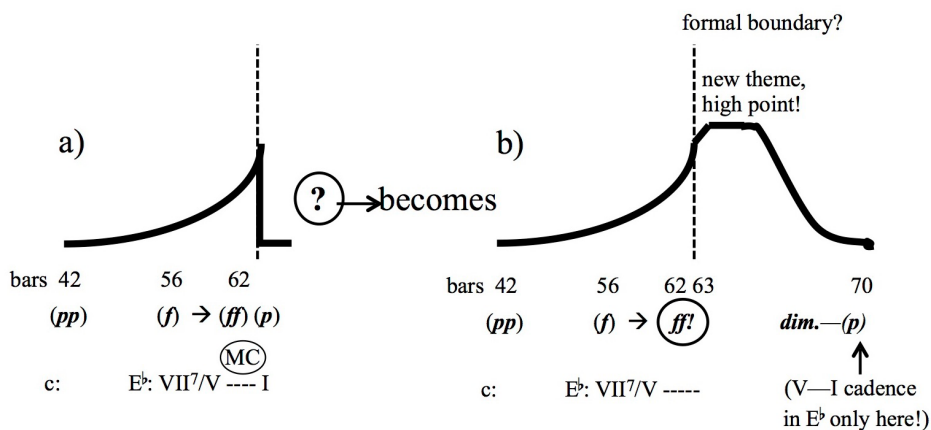
¹ The score is not provided here.

quite unusual: for instance, the increasingly energetic motion over the dominant pedal, together with *forte* dynamics and sixteenth note figuration in the piano part *continues beyond* any potential break towards the new theme. Moreover, the theme does not begin with E flat major chord but rather *in medias res* with the intermediate supertonic harmony of E flat major. The E flat major tonic is attained, but only in bar 70, the moment we ended our playing.

From a dramatic point of view, bar 63 is the turning point of the exposition. It begins as a prolonged high-point area – lasting eight bars – where Mendelssohn uses the *fortissimo* dynamic together with the instruction *marcato e con forza* for the first time. But what is the status of this theme? Is it the contrasting secondary theme, which simultaneously begins the second part of the exposition, or does it still belong to the transition? Rather than further problematising the passage from an analytical point of view, I shall first present how our trio approached and shaped these bars during the rehearsals and then proceed to draw analytical conclusions.

Firstly, the balance during the dominant pedal in bars 56–60 was considered problematic: according to the cellist, the piano sounded ‘too loud’, especially since the cello has important material to play. Secondly, since the new theme is dramatically significant event, we felt an urge to play the beginning bars a little slower compared to the regular tempo (the violin took a little more time towards the high A \flat like the way a singer prepares for a high note). This practice should of course, not be exaggerated. However, our trio agreed that if one performs this moment strictly metronomically, Mendelssohn’s gradual preparation might not be realised with the desired effect.

As is obvious from the above rehearsal marks, the bars between 56 and 70 seemed far from simple and straightforward, even though the question of secondary-theme-or-not was not directly disputed. However, the remarks do point out that the dynamic and dramatic issues needed more active shaping than the previous phrases.



Example 2a and 2b. The dramatic contour of bars 42–70.

Example 2a presents a hypothetical dramatic contour of bars 42–62 until the moment where the new theme enters. Potentially, the exposition could now move to *piano* dynamic level and begin the secondary theme. However, since there is more to come and the new theme must be played with increasing dynamic volume, the cellist’s caution on not playing too loud at the beginning of the dominant pedal is justifiable. Thus the dramatic contour of bars 42–70 is something similar to Example 2b. Indeed, these bars are a wonderful example in how formal ambiguity is created by blurring the boundary between transition and the arrival of secondary theme with parameters such as texture, dynamics, accompaniment figure which remain the same when the new theme enters.

Until this point, I have been talking about how we as performers shaped the arrival of the new theme which ends with a cadence to E flat major. However, while the E flat major is locally the new tonic, it is not actually the key Mendelssohn closes the exposition. Instead, in bar 95 the music returns to the primary-theme material, now in G minor, the minor dominant of C minor (v).

Eb: I⁶ IV VII⁶/₅ / V? g: VII⁴/₃ -₅⁶ V⁹/₇ I⁶
 | Cadential progression towards PAC in E♭ major - - - - - NO!

Example 3. Mendelssohn C-minor Piano Trio Op. 66, I mvt, bars 87–95.

From the point of view of expected harmonic goal of the exposition, the closing cadence in the non-tonic key as explained in the previous sonata-form scheme, the most dramatic moment occurs between bars 87–94 where the cadential progression in E♭ major is powerfully evaded. Notice especially the cello’s low D in bar 93, which clarifies the still somewhat ambiguous-sounding diminished chord of the previous two bars by becoming a dominant V⁹ chord of G minor. Thus in bar 95, with the return of the primary theme, the exposition suddenly takes an entirely different – and much longer – path than it was destined to walk.

Example 4. The overarching harmonic motion (I–III–V) of the exposition (Mendelssohn Piano Trio Op. 66, I mvt).

As a result, the exposition of the C-minor Piano trio eventually portrays a three-key exposition, from C minor to the mediant E flat major and finally to G minor. More importantly, by declining the possibility to conclude the exposition in the relative major, the E \flat major *becomes* an in-between motion key as well. Unable to produce a closing cadence, itself an example of unfulfilled motion, it nevertheless offers the only genuine contrasting secondary theme to the primary theme, which makes the area thematically independent but harmonically unstable. From the perspective of performance, this may suggest a persistent, continuous motion towards the ultimate harmonic goal of the exposition, the perfect authentic cadence in G minor, which is only attained in bar 140.

FINAL WORDS

Finally, I would like to add that since the interaction in this study between analysis and performance happened primarily during the preparatory stage of performance, my intention has not been to find best or most 'suitable' interpretation to the exclusion of all others. Rather, the analysis has a suggestive role, without an authoritative role over performance. I close my presentation by quoting Kofi Agawu, who writes 'the case against analysis has been made in part by people who failed to recognise that analysis is ideally permanently open, that it is dynamic and on-going, and that it is subject only to provisional closure. In an ideal world, analysis would go on always and forever' (Agawu 2004, 270). As a conclusion, I propose that it is precisely *the processual quality of both analysis and performance where we find a common ground between the two*. Rather than thinking an 'analytical intervention' will narrow our performance towards one direction, ideally we should consider it as yet another new viewpoint that may or may not work out in our performance. If we want to create dialogue between analysis and performance, the ideas that float around rehearsals

and the tacit knowledge passed between musicians, are an endlessly valuable treasury wherein we as analysts should regularly immerse ourselves.

REFERENCES

Agawu, Kofi 2004. 'How we got out of analysis, and how to get back in again.' *Music Analysis*, 23 (2–3), pp. 267–286.

Cone, Edward T. 1989 [1977]. 'Three ways of reading a detective story.' In *Music: a view from Delft*, pp. 77–94, Ed. Robert P. Morgan. Chicago: The University of Chicago Press.

Hepokoski, James and Darcy, Warren 2006. *Elements of sonata theory: norms, types and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. New York: Oxford University Press.

Larson, Steve 2012. *Musical forces: motion, metaphor, and meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press.

McCreless, Patrick 2009. 'Analysis and performance: a counterexample?' *Dutch Journal of Music Theory*, 14 (2), pp. 1–16.

Rink, John 1999. 'Translating musical meaning: the nineteenth-century performer as narrator.' In *Rethinking music*, pp. 217–238, Eds. Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press.

Rink, John 2002. 'Analysis and (or?) performance.' In *Musical performance: a guide to understanding*, pp. 35–58, Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press.

HEIDI KORHONEN-BJÖRKMAN

Music, thought, experimentation Notes from the 20th anniversary of Orpheus Research Centre in Music (November 13–15, 2016)

Within a couple of decades, Orpheus Research Centre in Music (ORCiM) in Ghent, Belgium, has established its position as one of the leading centres in artistic research in Europe.¹ It offers both doctoral programmes and positions for senior researchers, focusing mainly on various forms of Western art music. ORCiM is an independent unit, which co-operates with many other institutions, such as the University of Leuven as far as doctoral degrees and publication series are concerned.² Apart from being home to around 15 artist-researchers, ORCiM is a meeting centre for researchers with various institutional affiliations. The Orpheus building in the historical centre of Ghent, featuring its own concert hall, as well as music and research rooms, provide excellent physical facilities for seminars, individual research, and electronic and acoustic music making. Concerts are also arranged at the Ghent University Aula around the corner.

In the spring of 2012, I spent a short period as a visiting researcher at ORCiM. On November 13–15, 2016 I returned there to join their 20th anniversary jubilee seminar “Rethinking the Practices of Music”, which consisted of thirty-six hours of presentations, concerts and festivities.³ There were also ample opportunities to have discussions with colleagues over a cup of coffee in between the sessions, a glass of sparkling wine after the opening concert in the University Aula, the congress dinner at the Opera House, and finally, a farewell brunch, all offered generously by ORCiM.

¹ As a concept, ‘artistic research’ has become more or less established, even though other expressions, such as ‘artistic practice as research’ (see e.g. Doğantan-Dack 2015 ed.) are occasionally applied. Artistic research is not equivalent to research areas defined by contents, like music theory or music performance research, but rather refers to quality (cf. scientific research, good research, bad research). I owe thanks to Professor Mieko Kanno for insightful viewpoints on these conceptual problems.

² ORCiM, as it functions today as a research centre, was launched in 2007, but was preceded by a ‘Higher Institute for Music’ and a Laureate programme. The docARTES (doctoral) programme was launched in 2004. On further details of the history of ORCiM, see <http://www.orpheusinstituut.be/en/about-us/history>

³ Hopefully, the upcoming publication (Impett (Ed.) 2017) will serve as a remembrance of the celebration and as its continuation.

AN EXPERIMENTAL ATTITUDE

One of the leading concepts of ORCiM is ‘experimentation’, making ORCiM to a kind of non-institutionalized laboratory of music making and research. Experimentation is often associated with electro-acoustic music and other contemporary music, which undoubtedly plays a key role at ORCiM. The opening concert in the University Aula was also devoted to contemporary music. The premiere of Nicolas Collins’ *Speak, memory* (for live electronics and a video) was a memorable performance, even though the video show connected to it occasionally overshadowed the music. We also heard another premiere, composed by the Orpheus researcher Tiziano Manca: *You Shall Not Turn* for choir (directed by the administrative Director of ORCiM, Peter Dejeans), trumpets and trombone – a work which I at many points associated with Renaissance music. Finally, the current Director of Research of ORCiM, Jonathan Impett (tuba) and Juan Parra Cancino (live electronics) performed Luigi Nono’s *Post-Prae-ludium no. 1, ‘per Donau’*. The jubilee speeches were placed in between the musical performances. The speakers represented ORCiM (Director of Research Jonathan Impett, administrative Director Peter Dejeans) and a couple of other institutions: the European Association of Conservatories and Leiden University.

The experimental attitude, however, concerns music from all periods, as the seminar presentations showed. Occasionally, concepts and performance traditions are mixed: Historically Informed Performance turns into Historically Informed Experimentation (HIPEX, the title of one of the current research clusters). The HIPEX researchers presented, by using LP players, fragments from Beethoven’s music in the spirit of Mauricio Kagel’s film *Ludwig van* (1969) and reconstructed it using an ensemble of acoustic instruments named “Orpheus Experimental Music Consort”.

The research clusters gather researchers who investigate related topics, and enable co-operation between researchers with various areas of expertise. Apart from HIPEX, four other research clusters were presented. “Performance. Subjectivity and Experimentation” discusses the instantiation of subjectivity in performance; “Music, Thought and Technology” explores various relationships between ‘hard’ technologies (e.g. instruments) and how we think about music. The cluster “Declassifying the Classics” engaged musicians, a musicologist, and a manufacturer through a reproduction of “Beethoven’s Erard”. The instrument had been finalized right before its presentation, in connection with a short concert. The pianist Paulo de Assis presented his project *Diabelli Machines*, a subproject of the cluster MusicExperiment21. In the project Beethoven’s *Diabelli Variations* are treated and interpreted as a ‘time machine’, as a work with a ‘metastable’ identity (the concept has roots in natural sciences): apart from the investigation of the existing musical quotations (the musical past), the work also provides a fruitful ground for the production of new pieces,

used in this project to replace variation no. 14. Paulo de Assis' inspiring presentation (which also included live piano performance) started with a recorded performance of the rhythmical, energetic theme of the *Diabelli variations*; this circumstance provoked a personal association: the theme itself turns into a symbol of a perpetual motion machine.

The seminar also provided presentations as parallel sessions, during which the audience could circle around the different rooms of the Orpheus building. Here, a few doctoral candidates, former Orpheus Laureates, and alumni of the docARTES programme presented their current projects. Some of the presentations were arranged as continuous video shows, which, unfortunately, were not easy to follow due to the small TV screen and poor sound quality. The live presentations were held twice during the evening.

Musical performances were in some cases important parts of the presentations: for instance, the percussion player Falk Hübner's presentation, entitled "I Will Carry You Over Hard Times" performed a musical choreography without instruments, while the sound came from two loudspeakers. The pianist Bobby Mitchell, who in his project "Playing Schumann Again for the First Time" uses Robert Schumann's music as a basis for musical improvisation, combined oral and musical presentation in an inspiring way in his presentation. A more traditional congress presentation was offered by the post-doctoral researchers and pianists Anna Scott and Alessandro Cervino, who discussed their work with their piano students of "The Reflective Piano Class". Along with a reflective learning process, Cervino and Scott suggested that young musicians will "intuitively understand what artistic research is" (quotation from the oral presentation). This understanding is not necessarily discussed verbally with the students, since, according to Cervino and Scott, some musicians are not used to expressing themselves verbally. Instead, their understanding is expressed through their musical activity, and, as far as I understood, their reflection on the activity itself. In addition, Cervino and Scott pointed out that there are as many definitions of artistic research as there are artistic researchers. Despite the many interesting viewpoints Cervino and Scott offered, it remained unclear in what ways the understanding of artistic research in practice manifests itself in performance. Is it the responsibility of someone other than the performer herself to interpret and express the research dimension of the performance? Or is it an individual matter of tacit knowledge that cannot be discussed at all?

THE PANEL DEBATES: FROM SKILLS TO TENSIONS

The two panel debates were entitled "Being inside: Negotiating relationships with the academy" and "Being outside: Artistic research as a discipline of resistance". These related topics – discussing the position of artistic research in relation to aca-

demical disciplines, in principle from different angles – seemed a complex starting point for a panel debate. Apart from the position of artistic research inside and/or outside academia, I identified another kind of duality according to the position of the debaters: a speaker from ‘the inside’ is one who has experience in artistic research practices on the grass root level. In this context, a speaker from ‘the outside’ has a supervisory or administrative position within the artistic community but does not actively conduct artistic research. However, all the debaters were ‘insiders’ in the respect of their institutional affiliations in artistic communities. Consequently, the panellists’ contributions varied a lot.

The “Inside” panel consisted mostly of artistic practitioners: Luk Vaes (Chair), Tom Beghin, Stefan Östersjö, Paulo de Assis, Mieko Kanno, and Teunis van der Zwart.⁴ The discussion was focused on skills, craftsmanship, subjectivity and identity of the artist, and the challenges of maintaining high skill levels in both music making and writing. The identity of the artist (as opposed to the identity of a musicologist) seemed important, and yet, the dichotomy artist/researcher was questioned. Kanno brought forth artistic skills as crucial research tools; but she also reminded us of the fact that moving performances do not require research. Paulo de Assis listed a few criteria which he expects the artistic researcher working for him to fulfil: (s)he should have solid musical training, real concert experience, and also theoretical expertise in something. In addition, a successful artistic researcher promotes interdisciplinary, controversial and exceptional viewpoints, and applies modal systems of thinking. Apart from an artistic researcher’s skills, institutional matters were touched on in this panel, such as the different worlds of conservatoires and musicology, and the current situation in which conservatory subjects are no longer part of the musicological study programmes. (This was an interesting observation in connection with the current tendency of bringing research, also traditional disciplines – such as music history, ethnomusicology, and sociomusicology – into conservatory environments.)

The discussion of the “Inside” panel turned into recognition of artistic research not only as an alternative way to conduct research, but also as a framework for *art making*. As both Jonathan Impett (from the audience) and Stefan Östersjö (panel member) observed, artistic research may today be the only way of making one’s living as an artist; particularly in experimental music. According to Östersjö, the future of artistic research is not in stronger institutions, but rather in communities without a permanent geographical location.

The “Outside” panel consisted of Bernard Lanskey (Chair), Esa Kirkkopelto, Catherine Laws, Leonella di Grasso Caprioli, and Tuire Kuusi. Leonella di Grasso Caprioli thought that theory and practice are related forms of activities. She called for co-operation between different artistic disciplines, as well as between artistic

⁴The institutional affiliations of the panel members were not printed in the seminar programme.

research and science. The field of artistic research is divided, but institutional change is on its way and awaits further discussion. Catherine Laws, on the contrary, had noticed that a considerable amount of interdisciplinary activities already exist: at the University of York, for instance, music making is embedded in the studies of musicology, and at Laws' own institution researchers apply much more artistic approaches than conservative ones. Laws had also recognized problems in dualisms like inside/outside, or in defining 'the academy' or 'the artist' as a single thing.

Esa Kirkkopelto and Tuire Kuusi, both from University of the Arts Helsinki (Theatre Academy and Sibelius Academy respectively), focused on institutional and educational problems. Kirkkopelto spoke about 'tensions' within the field. He mentioned, for instance, the tension between academic and artistic research. Referring to his experience in organising a summer school for artist-researchers, he also recognized tensions at the international level, in the considerable differences between the practice and the ideology of artistic research. Another tension is located between the 'basic training' (referring, as far as I understood, to undergraduate studies) and research. Tuire Kuusi spoke about the role of research in relation to doctoral studies. At the Sibelius Academy, doctoral studies are regarded foremost as training, a school that prepares for future independent research. From this it follows that a researcher's position requires successfully conducted doctoral studies. As a contrasting viewpoint, Kuusi also recalled the idea of artistic research as an intuitive activity, not dependent on formal research education: excellent musicians may subconsciously conduct artistic research, and someone else can define it as such.

The panel debates touched on several crucial themes, perhaps too many to enable a fruitful discussion. In all, the 20th anniversary seminar of the Orpheus Institute provided inspiring musical performances, insightful presentations, and interesting discussions.

REFERENCES:

Doğantan-Dack, Mine (Ed.) 2015. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. SEMPRES studies in the psychology of music. Farnham: Ashgate.

Impett, Jonathan (Ed.) 2017 (forthcoming). *Discipline and Resistance. Artists and Researchers at the Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press.

LECTIO PRAECURSORIA

Sonja Fräki

Telling stories with Kalevi Aho's piano music

In her doctoral degree, Sonja Fräki chose to play the complete solo piano works of Kalevi Aho. She performed these works side by side with German composers Beethoven, Brahms and Schumann. By doing so, she was seeking the roots of Aho's piano music. Virtuosity played an important role in her series of doctoral recitals, as well as communication: Aho's works are telling stories.

Keywords: artistic research, communication, Kalevi Aho, piano music, piano texture, rehearsing process, virtuosity

About the author: Sonja Fräki is a concert pianist specialized in the music of Kalevi Aho. She graduated as Doctor of Music in 2016.

Anne-Marie Grundstén

Funeral music and how it is selected in Finnish-speaking parishes of the Evangelical-Lutheran Church of Finland

The present dissertation on funeral music and how it is selected explores the music performed at funeral services, the factors and persons involved in its selection, the role of the church musician in planning the music and the impact of the Church Handbook (*Kirkollisten toimitusten kirja*, 2003) on funeral music. The purpose of the study was to find out what funeral music is performed in the Finnish-speaking parishes of the Evangelical-Lutheran Church of Finland, what potential church musicians have to influence music selections and which other parties affect those selections and how. The study also sought to establish how the official regulations and liturgical guidelines of the Church, the church musician's own preferences, the policies of the workplace community (or lack thereof), the pastoral care aspect and established practices in parishes and parish unions all influence music selections and their performance, jointly and severally.

Keywords: church musician, church service, funeral music, funeral service, hymn, liturgical dialogue

About the Author: DMus Anne-Marie Grundstén works as an organist in Pori.

Tiina Karakorpi

Sounding Spheres. The Emancipatory Interest in a Pianist's Work

In my thesis I observe my own process of playing the piano. The special focus of my study is my fourth doctoral concert. I write about the emotions and thoughts that arose in my mind in the situations of vitality interview by my tutor; Doctor of Music Katarina Nummi-Kuisma. I reflect on practicing, preparing for the concert, performing in the concert, listening to the recordings of my own playing, and ensemble playing. I also explore whether it feels different to perform from the score or by heart. The question of the impact of motherhood on a pianist's work arises as well. The process of playing the piano in preparation for a performance appears to me subversively emancipatory, as philosopher Jürgen Habermas defines it.

I examine the central dimension of playing the piano – the creative dimension – by using the concepts the semiotic and the symbolic as discussed by philosopher Julia Kristeva. The essays of psychoanalyst Pirkko Siltala have helped me to understand Kristeva's concepts. Through the life and music of pianist and composer Fanny Mendelssohn I also bring a historical point of view to emancipation.

Keywords: emancipation, motherhood, pianist, process.

About the author: Pianist Tiina Karakorpi (born 1978) is a Doctor of Music who has played as a soloist of the Vatican Symphony Orchestra, Helsingborg Symphony Orchestra, Tapiola Sinfonietta, among others. She has also given recitals in several European countries and in Japan.

Matilda Kärkkäinen

In the Depths of the Piano Sonata

The topic of my artistic doctoral degree was The Multidimensional Piano Sonata. For my five recitals I created concert programs that explored the historical canon of the piano sonata from five different points of view. In every concert there was a milestone work from the romantic era. My thesis on the formation of a pianist's interpretation of Piano Sonata op. 11 by Robert Schumann was a case-study on a pianist's learning process of a large-scale work studying the historical background of the piece, analysing the form and harmonies of the piece and comparing the actual playing of the piece on a modern grand piano and on a piano of Schumann's time.

Keywords: piano, sonata, sonata form, analysis, Schumann

About the author: Matilda Kärkkäinen, DMus, is an actively performing pianist. Currently she is working as a chamber pianist in Sibelius Academy and holds a position as lecturer in piano music in the East Helsinki Music Institute.

Martti Laitinen

Liturgical music – art for art’s sake or for the sake of the context?

This article presents the aims, content and results of my doctorate, which is the first artistic DMus degree in the field of church music at the Sibelius Academy. The title of my doctoral project is *The planning and execution of liturgical music in artistically fruitful interaction with the other elements of the liturgy*.

Keywords: church music, liturgical music, liturgy, doctoral education

About the author: DMus, MA Martti Laitinen (b. 1984) is a Finnish church musician, organist, conductor and musicologist. Currently, he works as a Church Music Director at the Kokkola Swedish Parish.

Jenni Lähtilä

Focus on Wagner – Opera as Emotional Labour

In my artistic doctoral project, the concert cycle "Focus on Wagner" consists of music by Wagner and Wagnerian composers in two Lieder recitals, two opera productions and a recording of Wagner's *Complete Lieder* (SibaRecords 2016). In the written thesis, singing opera is discussed as emotional labour, or a profession in which expression of certain given emotions is part of the work. The dynamics of emotional interaction on stage and the effects the emotions have on the singer and his/her voice are discussed.

Keywords: opera, singing, acting, emotions, emotional labour, work welfare, Wagner, Wagnerianism

About the Author: Jenni Lähtilä is a Wagnerian dramatic soprano. She performs actively as an opera singer, orchestra soloist and a Lied recitalist, and works as a voice teacher at Sibelius Academy.

Cecilia Oinas

'Magic points' and evaded cadences. Analysis, performance, and their interaction in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann

This study examines four minor-key piano trio opening movements by Felix Mendelssohn (1809–1847) and Robert Schumann (1810–1856). I approach the movements from various analytical perspectives and consider how these perspectives may interact with performers' rehearsal process, and vice versa. By capturing the ways in which we as performers discuss the pieces, the study brings fresh and new ideas towards the analysis and performance studies that traditionally have been dominated by the analysis-to-performance interaction, not the other way round.

Keywords: analysis and performance, autoethnographic research, piano trios, sonata form

About the author: Finnish-Hungarian Cecilia Oinas is a music theory scholar, pianist, and a music theory lecturer. She graduated as Doctor of Music at the Sibelius Academy (department of DocMus Doctoral School) in 2017 with distinction.

REPORT

Heidi Korhonen-Björkman

Music, thought, experimentation. Notes from the 20th anniversary of Orpheus Research Centre in Music (November 13–15, 2016)

Orpheus Research Centre in Music (ORCiM) in Ghent celebrated its 20th anniversary in November 2016 with thirty hours of festivities. Alumni of the docARTES doctoral programme presented their current projects; and research clusters of ORCiM gave insights in experimentation in music research, dealing with both contemporary music and earlier musical styles. Two panel debates discussed the institutional position of artistic research, and the skills and working conditions of artistic researchers. The jubilee seminar of ORCiM provided an excellent opportunity to meet colleagues and discuss in an inspiring atmosphere of concerts and congress presentations.

About the Author: DMus Heidi Korhonen-Björkman's research interests concern musical performance, musician-centred studies, and interdisciplinary music studies. Apart from her scholarly interest, Korhonen-Björkman is a versatile keyboard practitioner and an experienced piano teacher. She currently works at her own piano studio in Helsinki.

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO