

Opinnäytetyö (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Musiikkipedagogi

2015

Sinikka Stöckell

KOLME TULKINTAA LEOŠ JANÁČEKIN PIANOSONAATISTA

– esittäjäanalyysistä oman tulkinnan
syventämiseen



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Musiikkipedagogi

2015 | 30 sivua

Soili Lehtinen

Sinikka Stöckell

KOLME TULKINTAA LEOŠ JANÁČEKIN PIANOSONAATISTA

Tässä opinnäytetyössä käsittelen Leoš Janáčekin pianosonaatin tulkintaa Rudolf Firkušnýn ja András Schiffin levytysten sekä omasta soitostani tehdyn tallenteen pohjalta. Työni tutkimuksellinen lähtökohta on musiikin esittäjän nostaminen musiikin tulkitsijana sen tekijäksi. Tavoitteeni on analyysin avulla syventää omaa tulkintaani sonaatista.

Työn alkupuolella esittelen säveltäjän, teoksen ja levytysten pianistit. Laajin osa on luku 4, jossa analysoin äänitteitä neljästä eri lähtökohdasta: ajan käsittelyn, rytmin käsittelyn, artikuloinnin ja nyansoinnin näkökulmasta. Loppuluvussa pohdin äänitteiden kuuntelemisen ja analysoimisen merkitystä yleisemmällä tasolla.

Loppupäätelmäni on, että tulkintojen analysointi täydentää perinteistä teosanalyysiä ja antaa siten lisää työkaluja oman tulkinnan syventämiseen.

ASIASANAT:

1900-luku, musiikkianalyysi, myöhäisromantiikka, pianomusiikki, Tšekkoslovakia, tulkinta, äänitteet

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Music Degree Programme | Music Pedagogy

2015 | 30 pages

Soili Lehtinen

Sinikka Stöckell

THREE INTERPRETATIONS OF LEOŠ JANÁČEK'S PIANO SONATA

In this bachelor's thesis I examine interpretation of Leoš Janacek's piano sonata on the basis of recordings by Rudolf Firkušný and András Schiff and myself. The basis of my thesis is to emphasise the role of the musician, that is the performer, as an author of music. Through this analysis my aim is to deepen my own interpretation of the sonata.

In the beginning of the thesis I introduce the composer, the sonata and the pianists. The largest part is chapter 4 in which I analyse the recordings from four different points of view: time, rhythm, articulation and nuances. In the last chapter I reflect on listening and analysing of recordings on general level.

My final conclusion is that the analysis of interpretations completes the traditional score analysis and therefore extends the ability to form my own interpretation.

KEYWORDS:

20th century, late Romanticism, music analysis, interpretation, piano music, recordings, Czechoslovakia

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 KESKIÖSSÄ TULKINTA JA SEN TEKIJÄ	8
3 SÄVELTÄJÄ, TEOS JA PIANISTIT	11
3.1 Leoš Janáček	11
3.2 Pianosonaatti 1.X.1905	12
3.3 Rudolf Firkušný ja András Schiff	13
4 ÄÄNITTEIDEN ANALYYSI	15
4.1 Ajan käsittely	15
4.2 Rytmin käsittely	19
4.3 Artikulointi	22
4.4 Nyansointi	23
5 POHDINTAA	26
LÄHTEET	29

1 JOHDANTO

1800- ja 1900-lukujen taite on muodostunut itselleni tärkeäksi mielenkiintoisen musiikin löytöretkikohteeksi. Vuosisadan vaihteen molemmin puolin eli säveltäjiä, jotka suoraan jatkoivat romantiikan tyyliperinteitä. Oli avantgardisteja, jotka käänsivät tuolle perinteelle selkänsä. Sitten oli säveltäjiä, jotka imivät sävelkieleensä vaikutteita vanhasta ja uudesta. Pianorepertuaarin keskeinen romantiikan ajan ohjelmisto korostaa usein virtuoottista klaviatuurin hallintaa. Janáček syntyi viisi vuotta Frédéric Chopinin kuoleman jälkeen, ja onkin selvää, että hänen musiikilliset juurensa juontavat romantiikan tyyliuuntauksesta. Perinteisen duuri-molli-tonaliteetin keskellä tapahtuu kuitenkin odottamattomia harmonisia käänteitä. Samoin lyhyet ja yllättävät motiivit suuntaavat musiikillisesti 1900-lukua kohti.

Aloin tutustua Leoš Janáčekin pianomusiikkiin syvemmin kymmenen vuotta sitten pianonsoiton ammattiopintojen alkuvaiheessa. Musiikki teki minuun syvän vaikutuksen vahvalla omaleimaisuudellaan. Hämmennyin, kun näin ensimmäistä kertaa Janáčekin Sumussa-pianosävellyksen nuotit: musiikin kirjoitusasun ja kuulokuvan välille tuntui jäävän alue, josta oli vaikea saada otetta. Miten tuota aluetta voisi lähestyä?

Janáčekin pianomusiikki sietää mielestäni monenlaisia lähestymistapoja ja rohkeaa ajankäyttöä, mutta on tärkeää pohtia tulkinnan perusteita. Usein kuulee sanottavan, että tulkinnan perusteeksi riittää se, että toteuttaa uskottavasti omat musiikilliset ajatuksensa. Kirjaimellisesti otettuna tällainen näkemys voi siirtää painopistettä esitettävästä teoksesta sen esittäjään ei-toivotulla tavalla. Klassisessa musiikissa teoslähtöisyys on yleensä niin tulkinnan kuin esiintymisenkin perustana. Sisällön ensisijaisesta tärkeydestä puhuu myös viulisti Pekka Kuusisto, joka kertoo vierastavansa nykyistä taiteilijoiden brändäyskulttuuria (Sirén 2015).

Lukuun ottamatta ehkä esimerkiksi improvisaatiolle perustuvaa nykysävellystä, minkä tahansa sävellyksen tulkinta pohjautuu riittävälle partituurin tuntemiselle

ja hallitsemiselle. Janáčekin pianopartituurin kaikkien merkintöjen uskollisinkaan toteuttaminen ei kuitenkaan johda sävellyksen mielekkääseen tulkintaan. Mielestäni Janáčekin musiikillisen maailman tavoittaminen vaatii aivan erityisesti kykyä lukea viivastojen välejä ja lopulta irtautua nuottikuvasta. Minkälaisiin lähteisiin tukeutuen tulkintaa voisi kehittää sen jälkeen, kun partituuri on huolellisesti luettu ja opeteltu?

Käyttämäni Janáčekin pianosonaatin nuottijulkaisu sisältää Jiří Zahrádkan kirjoittaman perusteellisen esipuheen, joka kertoo laajasti sonaatin taustoista. Pidän tärkeänä, että sonaattia tulkitseva pianisti on tietoinen sen historiallisesta ja poliittisesta kehyksestä. Olen etsinyt tietoa Janáčekista säveltäjänä ja hänen elämästään yleisesti. Kiinnostukseni ja suuri mieltymykseni hänen pianomusiikkiin kohtaan heräsi kuitenkin alun perin soivan kuulokuvan kautta.

Olen huomannut, että ensimmäisellä kuuntelukokemuksella on itselleni suuri merkitys siihen, millainen käsitys minulle muodostuu jostain tietystä sävellyksestä. Useimmiten kuulen esimerkiksi omaan soitto-ohjelmistoon valitsemaani teosta ensin äänitteeltä. Tietyn äänitteen sisältämä tulkinta saattaa iskostua mieleeni jopa vuosikausiksi. Jotta välttäisin suoraan toistamasta tätä tulkintaa ja muutenkin välttyisin sen liiallisesta vaikutuksesta omaan tulkintaani, en yleensä juurikaan kuuntele soittamaani teosta äänitteiltä harjoitteluprosessin aikana. Tässä opinnäytetyössä haluan selvittää, voinko käyttää tietoisesti hyväkseni kahden äänitetyn tulkinnan analysoimista oman tulkintani syventämisessä.

Valitsin tutkimusaineistoksi Leoš Janáčekin pianosonaatin I.X.1905, jonka soitin pianon B-tutkinnossa toukokuussa 2015. Olen valinnut kaksi levytystä, joiden tulkintoja vertailen keskenään ja peilaan niiden valossa omia ajatuksiani. Levytyksiksi valitsin Rudolf Firkušnýn (CD-levy 1) ja András Schiffin (CD-levy 2) tulkinnat. Firkušný aloitti musiikkiopintonsa Janáčekin johdolla ja pääsi näin tutustumaan läheisesti säveltäjän musiikilliseen maailmaan. Schiff taas edustaa nykypianismin tunnustettua kärkeä.

Näiden levytysten rinnalla kuuntelen myös omaa Janáček-tulkintaani äänitetynä harjoitustilanteessa keväällä 2015. Äänitystekniikaltaan ja täysin editoimat-

tomana se ei luonnollisesti ole edes lähtökohtaisesti verrattavissa kahteen muuhun äänitteeseen, mutta sen avulla voin pyrkiä analysoimaan myös omaa tulkintaani ikään kuin objektiivisesti ulkopuolelta. Oman tulkintani analyysissä keskityn asioihin, jotka mielestäni eniten vaativat kehittämistä. Vertailemalla näitä väistämättä erilaisia tulkintoja keskenään toivon oppivani ymmärtämään entistä syvemmin Janáčekin pianosonaatin kiehtovaa sisäistä maailmaa.

Keskityn analysoimaan pianistien ajan ja rytmin käsittelyä sekä artikulointia ja nyansointia. Painopiste on ajankäytöllä, koska koen sen itselleni haastavimmaksi osa-alueeksi sonaatin tulkinnassa. Opinnäytetyön suppean luonteen vuoksi käsittelen asioita, jotka päällimmäisinä nousevat oman mielenkiintoni kohteiksi. Käsittelen työssäni ensisijaisesti sonaatin ensimmäistä osaa. Äänitteiden analysoimisen ohella pohdin musiikin tulkitsemiseen, äänitteiden kuuntelemiseen ja tutkimiseen sekä muusikon tekijyyteen liittyviä kysymyksiä yleisemmällä tasolla.

2 KESKIÖSSÄ TULKINTA JA SEN TEKIJÄ

Musiikkianalyysi on pääasiassa keskittynyt teosanalyysiin konserttiesitysten ja äänitteiden tutkimisen jäädessä paljon vähemmälle. Tämän toteaa myös Cambridgen yliopiston professori Nicholas Cook (2009, 775), yksi tunnetuimmista musiikin esittämisen tutkijoista. Erityisesti klassisessa musiikissa sekä musiikin tutkiminen että sen esittäminen on hyvin teoslähtöistä. Anu Vehviläinen pohtii väitöskirjassaan tulkinnan lähtökohtana olevaa teosuskollisuutta vanhojen taidemusiikkikäytäntöjen pohjalta (Vehviläinen 2008, 90). Musiikkiteoksia on tutkittu nuotteina ja partituureina analysoimalla muun muassa harmonioita ja rakennetta. Rytmien ja esitysohjeiden tutkimusta on myös tehty jonkin verran. Esittäjän rooli teoksen synnyssä on jäänyt sivuosaan. Vielä 1800-luvulla esittämisen lähtökohta oli toisenlainen useiden säveltäjien toimiessa itse omien sävellystensä tulkitsijoina ja esittäjinä, mutta 1900-luvulla roolit erkanivat toisistaan (Murtomäki 1995, 130).

Yksi ensimmäisiä esittämisen analyysoijia oli Janet Schmalfeldt, joka soitti Beethovenin Bagatelleja ja tutki omaa rooliaan sekä musiikin analyysoijana että esittäjänä (Schmalfeldt 1985, 1–2). Suomessa esittäjän analyyysiä ovat tehneet etenkin Taina Riikonen (2005) ja Marjaana Virtanen (2007). Huilisti ja musiikin tutkija Taina Riikonen on tutkinut huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon huilumusiikissa. Marjaana Virtasen väitöskirja käsittelee muusikon tekijyyttä Rautavaaran pianokonsertossa keskittyen pianistien elekieleen konserton harjoitustilanteissa.

Osa nykysäveltäjistä tekee sävellystyötä tiiviissä yhteistyössä tulevan kantaesittäjän kanssa. Näin voi olla esimerkiksi siinä tapauksessa, kun kyseessä on tilausteos. Toisaalta hyvä muusikko inspiroi säveltäjää valitsemaan tietyn soittimen ja perehtymään sen mahdollisuuksiin. Tästä hyvä esimerkki on Kari Kriikku, joka on kantaesittänyt huomattavan määrän klarinettikonserttoja. Hän on levyttänyt muun muassa Kimmo Hakolan ja Magnus Lindbergin klarinettikonsertot, joiden esitykset ovat laajentaneet merkittävästi omaa käsitystäni klarinettimusiikista ja klarinetista soittimena (Kriikku 2015). Mielestäni Kriikku erinomaisilla

instrumentinkäsittelytaidoillaan ja vahvalla musiikillisella otteellaan nousee tulkinnoillaan selvästi tekijän rooliin.

Aina yhteistyö säveltäjän kanssa ei kuitenkaan onnistu: eniten esitetty klassinen musiikki on suurimmaksi osaksi kuolleiden säveltäjien tekemää. Tällaisessa tilanteessa säveltäjän tarkoitusperiä täytyy etsiä muilla tavoilla. Tiedetään, että jotkut säveltäjät ovat kirjoittaneet esitysohjeet hyvin tarkasti partituuriin. Yleistäen voidaan sanoa, että ohjeet ovat sitä perusteellisempia mitä tuoreempi sävellys on kyseessä. Mitä vanhempaa musiikki on, sitä kauempana on myös säveltäjän havainnoima historiallinen, aatteellinen ja kulttuurinen ympäristö. 1900-luvun alkupuolelta on jo olemassa nauhoituksia, joissa säveltäjät tulkitsevat omia teoksiaan.

Kevyen musiikin saralla esittäjän rooli on enimmäkseen varsin erilainen kuin klassisessa musiikissa. Puhumme esimerkiksi Chopinin valsseista ja toisaalta Johanna Kurkelan Rakkauslaulusta; Chopin on valssien säveltäjä, mutta Kurkela Rakkauslaulun esittäjä. Voi olla, että moni laulun tunteva ei edes tiedä, että sen on säveltänyt Lauri Ylönen ja sanoittanut Paula Vesala (Iltasanomat 2010). Tosin tähtikulttuuri näyttää nostavan hiljalleen myös klassisia muusikoita näkyvämpään asemaan. 2000-luvulla tällaista julkisuutta ovat saaneet esimerkiksi kiinalaiset Lang Lang ja Yundi Li, joita YLE Uutiset kutsuu klassisen pianon pop-tähdiksi (YLE Uutiset 2008). Erityisesti Lang Langin persoonalliset tulkinnat ja lennokas esiintymistyyli nostavat hänet esittäjänä tekijäksi. Voi tietysti kysyä, tallooko esittäjä säveltäjän varpaille, jos musiikin sijaan keskiöön ja otsikoihin nouseekin soittajan persoona.

Kapellimestarit näyttävät jostain syystä pääsevän tekijän asemaan helpommin kuin muut muusikot. Soolomuusikon meriitti taas on yhteistyö nimekkään kapellimestarin kanssa. Musiikkitoimittaja Harri Kuusisaari on otsikoinut arvionsa kahdesta Jean Sibeliuksen sinfonioiden kokonaislevytyksestä ”Okko Kamun Sibelius vs. Osmo Vänskän Sibelius, kumpi voittaa?” (Kuusisaari 2015). Tällainen kirjoitustyyli luo käsitystä, jossa kapellimestari ikään kuin ottaa sävellyksen omiin nimiinsä. Esimerkiksi pianisteista puhuttaessa käytetään yleisesti ilmaisua Glenn Gouldin Bach-soitto tai Arthur Rubinsteinin Chopin-tulkinta. Vaikuttaa

siltä, että sooloinstrumentalistilta vaaditaan suorastaan poikkeuksellisen omaperäistä ja tunnistettavaa soittotyyliä, jotta häntä pidettäisiin musiikin tekijänä.

3 SÄVELTÄJÄ, TEOS JA PIANISTIT

3.1 Leoš Janáček

Leoš Janáček (1854–1928) oli tšekkiläinen säveltäjä, folkloristi, teoreetikko ja kirjailija, joka syntyi Määrin alueella muusikkoperheeseen. Lapsuuden musiikilliseen kasvatukseen kuului kuoropoikana laulaminen Brnon luostarikuorossa. Luostarin kuoromestari ja Määrin johtava säveltäjä Pavel Křížkovský oli erityisen kiinnostunut Janáčekin musiikillisesta koulutuksesta. Janáček suoritti vanhempiensa tapaan opettajaopinnot ja valmistui opettajaksi vuonna 1872. Samana vuonna hän peri Brnon luostarin kuoronjohtajan viran Křížkovskýlta. Määrätietoisensa työskentelynsä ansiosta hän pystyi laajentamaan kuoron repertuaaria ja samalla omaa musiikillista osaamistaan. Hän johti myös työläisten kuoroyhdistystä suurella menestyksellä. 1874 Janáček meni opiskelemaan Prahan urkukouluun. Vuosina 1876–1888 hän johti Besedan kuoroyhdistystä. Laajentamalla kuoron Brnon luostarikuoron sekä useiden muiden kuorojen avulla yhteensä 250-jäseniseksi hän johti muun muassa Mozartin Requiemin ja Beethovenin Missa Solemniksen. (Tyrrell 2007–2015.)

Prahassa köyhyys esti Janáčekia opiskelemasta täysipainoisesti. Hänen opintonsa olivat katkonaisia. 1880 hän palasi Brnoon ja perusti sinne urkukoulun, jonka johtajaksi hänet nimitettiin. Hän jatkoi johtajana vuoteen 1919 asti, jolloin koulu muutettiin Brnon konservatorioksi. 1880-luvun puolivälissä Janáček aloitti aktiivisen säveltämisen. Tällöin hän alkoi kerätä ja sovittaa määriläistä kansanmusiikkia. (Tyrrell 2007–2015.) Hän oli kiinnostunut kielestä, jonka painotusten ja sävyjen käyttöä musiikissa hän piti väylänä tavoittelemaansa taiteen totuudellisuuteen (Aho 1999). Kiinnostus kansanmusiikkiin vaikutti koko hänen sävellystuotantonsa.

Janáček oli säveltäjänä tuotteliaimmillaan elämänsä reilun kymmenen viimeisen vuoden aikana. Tuona aikana syntyivät muun muassa orkesteriteokset Taras Bulba ja Ballada blanická, laulusarja Erään kadonneen päiväkirja (Zápisník zmi-

zelého) sekä oopperat Katja Kabanova (Káťa Kabanová) ja Ovela kettu (Příhody lišky Bystroušky).

Janáčekin musiikillinen tyyli perustuu 1800-luvun romantiikalle, mutta kehittyi myöhemmin persoonallisempaan suuntaan. Hänen musiikilleen tyypillisiä asioita ovat muun muassa harmoniset vastakkainasettelut, valmistamattomat pidätykset, kvarttiharmoniat ja minimalismiin viittaavaa toisto. (Tyrrell 2007–2015.)

Janáček tunnetaan erityisesti oopperasäveltäjänä. Pianosävellyksiä on suhteellisen vähän, mutta ne ovat vakiinnuttaneet asemansa 1900-luvun merkittävän piano-ohjelmiston keskiössä. Tunnetuimmat sävellykset ovat pianosonaatin ohella neliosainen sarja Sumussa (V mlhách) vuodelta 1912 sekä 15 osaa sisältävä sarja Umpeenkasvaneella polulla (Po zarostlém chodníčku), jonka Janáček sävelsi useassa osassa vuosien 1900–1911 välisenä aikana. Lähes koko Janáčekin pianotuotanto on sävelletty vuosina 1900–1912. Ajanjakso oli Janáčekille vaikea, suurimpana tragediana tyttären kuolema vuonna 1903. Hän omisti Jenůfa-oopperan tyttärensä muistolle. (Tyrrell 2007–2015.)

3.2 Pianosonaatti 1.X.1905

Leoš Janáček on säveltänyt kaksi pianosonaattia. Varhaisempi, Es-duurissa, on sävelletty lokakuussa 1879 säveltäjän ollessa 25-vuotias. Tämä sonaatti on kuitenkin kadonnut, kuten useat muut Janáčekin 1870–1880-lukujen vaihteessa säveltämät pianoteokset. Ainoa säilynyt pianosonaatti on sävelletty vuosina 1905–1906. (Tyrrell 2007–2015.)

Tämän säilyneen pianosonaatin syntymisen taustalla ovat poliittiset levottomuudet Brnon kaupungin saksalaisen enemmistön ja tšekkiläisen vähemmistön välillä. Jännite ryhmien välillä oli ollut olemassa 1800-luvun puolivälistä, jolloin alueella alkoi tšekkiläisen väestönsosan emansipaatio. 1.10.1905 Brnossa koontui kaupungin saksalaisten kutsumana poliittisiä toimijoita joka puolelta Itä-valtaa niin kutsuttuun Volkstag-tapahtumaan. Kokoontuminen synnytti tšekkiläismielisten vastamielenosoituksen ja johti lopulta väkivaltaiseen kahnaukseen lokakuun toisena päivänä. Aikalaislähteen mukaan asia oli Janáčekille elämän

ja kuoleman kysymys ja hän osallistui vastamielenosoitukseen aktiivisesti. 20-vuotias työläinen sai yhteenoton seurauksena surmansa. Janáček muotoili epäoikeudenmukaisena kokemansa kuolemantapauksen herättämät ajatukset ja tunnot musiikiksi, josta muodostui alkuaan kolmiosainen pianosonaatti Kadulta, tšekinkieliseltä nimeltään Z ulice dne 1. října 1905. (Zahrádka 2005, VII-VIII.)

Otaksutaan, että Janáček aloitti sävellystyön heti tapauksen jälkeen. Työ valmistui tammikuussa ja kantaesitettiin 27.1.1906 konsertissa, joka oli omistettu määrälläiselle musiikille. Pianistina oli säveltäjän oppilas Ludmila Tučková. Konserttia edeltävänä päivänä Janáček kuunteli pianistin harjoituksia eikä ollut sävellykseensä tyytyväinen. Itsekritiikki sai hänet tuhoamaan sonaatin kolmannen osan. Myöhemmin hän hävitti myös kaksi muuta osaa heittämällä ne Vltava-jokeen. (Zahrádka 2005, VIII-IX.)

Pianosonaatti oli partituurin häviämisen vuoksi unohduksissa, kunnes vuonna 1924 kantaesittäjä Tučková kertoi löytäneensä sen kaksi ensimmäistä osaa nuottiensa seasta. Toisen esityksensä sävellys sai 23.11.1924 Jan Hermanin soittamana. Saman vuoden lopulla se julkaistiin otsikolla 1.X.1905. Ensimmäisen osan nimi Předtucha on suomeksi käännettynä Aavistus. Toinen osa on nimeltään Smrt eli Kuolema. (Zahrádka 2005, X-XI, 1, 7.)

3.3 Rudolf Firkušný ja András Schiff

Rudolf Firkušný (11.2.1912–19.7.1994) syntyi Määrissä, nykyisen Tšekin alueella. Leoš Janáček kutsui hänet perustamaansa Brnon urkukouluun esittelemään pianonsoittotaitojaan. Firkušný oli tuolloin viisivuotias. Janáček hyväksyi hänet piano-oppilaakseen ja aloitti myöhemmin myös säveltämisen opetuksen. (Firkušný 1972). Brnon konservatoriossa hänen opettajanaan oli myös Růžena Kurzová (1920–1927) ja Prahan konservatoriossa Vilém Kurz sekä Rudolf Karel. Firkušný debytoi konserttipianistina Prahassa vuonna 1922 vain 10-vuotiaana. Myöhemmin hänen konserttimatkansa ulottuivat Pohjois- ja Etelä-Amerikkaan, Englantiin ja Australiaan. Asuttuaan useita vuosia Yhdysvalloissa

hän palasi Tšekkoslovakiaan konsertoimaan vuonna 1990 (Steinberg 2007–2015).

Firkušný sävelsi muun muassa pianokonserton ja muita pianosävellyksiä sekä jousikvartetton ja useita lauluja. Levytyksiin kuuluu muun muassa Janáčekin pianosävellysten kokonaislevytys. Firkušný toimi opettajana Julliardin ja Aspenin musiikkikouluissa. (Steinberg 2007–2015.)

András Schiff (syntynyt 21.12.1953) on useasti palkittu unkarilainen pianisti. Hän opiskeli Budapestin Franz Liszt -musiikkiakatemiassa opettajinaan Pál Kadosa, György Kurtág ja Ferenc Rados. Pianoresitaalien lisäksi Schiff esiintyy myös lied-pianistina, kamarimuusikkona sekä kapellimestarina. Hän on levyttänyt keskeistä pianorepertuaaria, muun muassa Schubertin pianosonaattien sekä Beethovenin ja Mozartin pianokonserttojen kokonaislevytykset. (Plainstow 2007–2015.)

Schiff perusti ja johti vuosittaisia Mondseen musiikkipäiviä vuosina 1989–1998. Musiikkipäivien yhteydessä hän levytti kokoelman, joka sisältää soolopianoteosten lisäksi Janáčekin muita sävellyksiä, joiden kokoonpanoon kuuluu piano. (Plainstow 2007–2015.) Sekä Rudolf Firkušný että András Schiff ovat siis pe-rehtyneet syvällisesti Leoš Janáčekin pianomusiikkiin.

4 ÄÄNITTEIDEN ANALYYSI

4.1 Ajan käsittely

Levyjen kansilehtisiä tutkiessani huomasin, että Firkušnýn ja Schiffin nauhoituksissa ensimmäisen osan kesto on lähes sama: Firkušnýlla 4'58 ja Schiffillä 5'03. Eroa on siis vain viisi sekuntia, mikä voi syntyä esimerkiksi hiljaisuuden kestosta osan alussa tai lopussa. Toisen osan kestolla on levytyksissä eroa huomattavasti enemmän. Firkušný soittaa osan aikaan 6'56, kun Schiffin viipyilevä tulkintaa kestää 8'25. Oma tulkintani on äänitetty ennen pianotutkintoa pidetyssä harjoituskonsertissa. Esitys on monin paikoin soittoteknisesti rosoinen ja hermostuneisuuden sävyttämä. Ensimmäisen osan kesto on osittain näistä syistä ja osittain myös ajankäytön tulkinnallisista eroista johtuen noin kuusi minuuttia. Toisen osan kesto, 7'30, sijoittuu Firkušnýn ja Schiffin tulkintojen välimaastoon.

Kokonaiskesto on helppo tutkimuksen kohde, ja eri taiteilijoiden levytyksiä onkin tutkittu ja vertailtu tällä tavalla. Saman kokonaisajan sisälle mahtuu kuitenkin niin paljon tulkinnallisia eroja, että on tarkoituksenmukaista kysyä, minkälaista ja kuinka merkittävää informaatiota kokonaiskeston tutkiminen lopulta antaa. (Cook 2009, 779–780.) Ajanmäärein ilmaistu kesto antaa kuitenkin jonkinlaisen viitekehysten sävellyksen sisällä tapahtuvalle temponkäsittelylle sekä muulle ajankäytölle ja on siten perusteltua tuoda esille opinnäytetyöni kaltaisessa lyhyessä analyysissä.

Pianosonaatin ensimmäisen osan tempomerkintä on *con moto*, jonka yksi suomenkielinen merkitys on liikkuvasti. Kuten nuottiesimerkki 1 osoittaa, tahtiosoitusta ei ilmaista perinteisellä tavalla etumerkkien jälkeen vaan viivaston yläpuolinen merkintä kertoo, että yhteen tahtiin mahtuu kaksi pisteellistä neljäsosanuottia.

Nuottiesimerkki 1 (Editio Bärenreiter 2005, 1).

On mahdollista, että tällaisella merkitsemistavalla halutaan tuoda esiin musiikin vapaa luonne verrattuna painetun nuottikirjoituksen mustavalkoisuuteen. Nuottipainokseen on merkitty metronomilukema 72 pisteelliselle neljäsosanuotille. Rudolf Firkušný soittaa alkutahdit hyvin lähellä tuota tempoa. Alun säntillinen temponkäsittely antaa suorastaan metronomimaisen vaikutelman. Kuulostaa siltä, että pianisti ei anna kahdelle ensimmäiselle riville kovin suurta musiikillista painoarvoa.

Huomionarvoinen poikkeavuus äänitteissä on, että Firkušnýn levytyksestä puuttuu jälkimmäinen puoli ensimmäisen osan tahdista kymmenen, joka on Bärenreiterin nuottipainoksessa samoin kuin Schiffin äänityksessä. Puuttuva kuvio on ympyröity punaisella nuottiesimerkissä 2.

Nuottiesimerkki 2 (Editio Bärenreiter 2005, 1).

Yksi mahdollisuus on, että Firkušný jättää puolen tahdin mittaisista toistuvista kuvioista yhden soittamatta tulkinnallisen vapauden nimissä. Kertauksessa tuo kuvio on kuitenkin mukana. Alkupuolen kertauksessa en havaitse suuria muutoksia Firkušnýn temponkäsittelyssä.

Kolmannen sivun polyrytmiikkaa sisältävä välitaite vaatii nuottikuvasta irtautumista asettuakseen paremmin osan kokonaisuutoon. Firkušný soittaa G-duurissa alkavan taitteen yksinkertaisesti nopeammassa tempossa kuin sitä edeltävän kertauksen lopputahdit. Erityisesti yksiääniset tahdin pituiset melodiat suorastaan luistavat alta pois. Duuritaitteen alku ja melodiakulut näkyvät nuottiesimerkissä 3.

Nuottiesimerkki 3 (Editio Bärenreiter 2005, 3).

Tempo rauhoittuu vasta osan loppupuolen duoriosiossa. Firkušný tuntuu käsittelevän tempoa kaiken kaikkiaan määrätietoisesti, paikoitellen jopa kulmikkaasti.

Schiff aloittaa ensimmäisen osan käsitellen tempoa Firkušnýa hieman vapaammin. Alkutahdit ovat myös selvästi hitaampia kuin Firkušnýlla. Schiff ei toteuta kolmannen rivin alkuun merkittyä a tempoa kirjaimellisesti vaan korostaa oikealla kädellä soitettavan teeman tuskaisia interalleja ikään kuin niihin hieman takertuen. Pulssi ei oikeastaan edes ehdi asettua ennen ensimmäistä nousua, jossa vasemman käden oktaavikuviot saavat painokkuutta pienellä tenutolla ennen kuin pulssi kiihtyy jälleen.

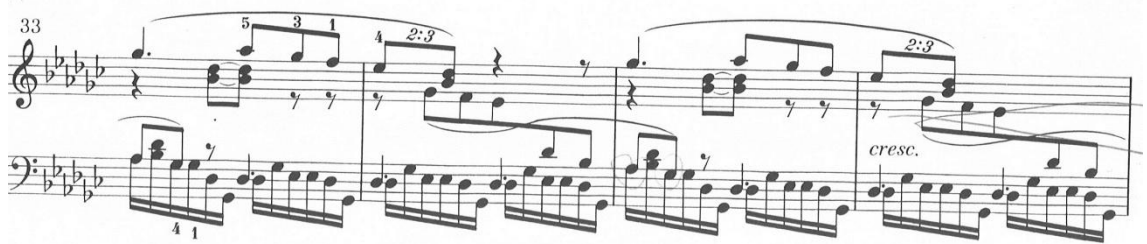
Ensimmäinen osa kulminoituu neljännen sivun suureen nousuun, jonka huipenuksen voi tulkita alkavan tahdista 65. Schiff antaa varsinkin tahdeille 65–66 paljon aikaa. Ajankäyttö on perusteltua, koska tahdin 66 alun paksun soinnun kaikkia ääniä ei voi soittaa iskulle samanaikaisesti, kuten se nuottikirjoituksen mukaisesti pitäisi soittaa. Sekä omassa tulkinnassani että molemmissa levytyksissä nuottiesimerkissä 4 ympyröity sointu tulee iskulle ja f-avaimelle kirjoitettu kuvio soitetaan sen jälkeen. Radoslav Kvapilin Bärenreiter-nuottipainokseen tekemät, nuolen osoittamat sormitukset kuitenkin viittaavat siihen, että kaikki sävelet soitettaisiin samaan aikaan, mikä on ainakin itselleni mahdotonta soittaa ilman soinnun murtamista. Mielestäni on muutenkin tarkoituksenmukaisempaa käyttää vahvoja sormia, jotta suuren nyanssin toteuttaminen olisi ergonomisesti mahdollisimman vaivatonta.

Nuottiesimerkki 4 (Editio Bärenreiter 2005, 4).

Oma tulkintani kestäisi isommankin levennyksen ajankäytössä, vaikka partituurissa ei olekaan merkintöjä muun kuin äänenvoimakkuuden osalta. Tahdista 69 alkaen tulkintani kaipaa ehkä kuitenkin selvempää suuntaa sivun viimeistä taktia ja vasemman käden oktaaveille merkittyä hidastusta kohti.

Tulkintaani leimaa ensimmäisessä osassa tempon heilahtelu osittain tarkoituksettomasti. Osan alku lähtee liikkeelle viivytellen, ja soittaisin sen nyt vähän suuremmin ja yksinkertaisemmin kuin äänitteellä. Äänitteellä kuuluu monin paikoin soitolleni tyypillinen painollisten tahdinosten ajallinen venyttäminen. Välillä tuo painottaminen on tarkoituksellista ja harkittua, mutta huomaan tekeväni sitä

myös maneerimaisesti tiedostamattani. Osassa on paljon lyhyitä, usein kahden tahdin mittaisia toistuvia motiiveja, joiden sujuva liittyminen toisiinsa on musiikin laajojen kokonaisuuksien rakentumisen kannalta hyvin merkityksellistä. Nuottiesimerkissä 5 on tälle sonaatille tyypillinen toistuva kahden tahdin pituinen motiivi. Tältä osin tulkintani kaipaa vielä parempaa musiikin sisäistämistä, jotta fragmentaariset, toistuvat motiivit eivät jäisi liian irrallisiksi toisistaan ja häiritsisi näin osan kokonaisrakenteen hahmottumista.



Nuottiesimerkki 5 (Editio Bärenreiter 2005, 2).

Sonaatin toinen osa on ajankäytöllisesti erittäin haastava näennäisen yksinkertaisuutensa ja tunnelman pysähtyneisyyden vuoksi. Haastavuudesta huolimatta oma tulkintani on ajankäytöllisesti varsin ehjä. Fraasien loput voisivat olla vielä huolellisemmat. Firkušný ottaa kertauksen jälkeen uuden, nopeamman tempon ja muutenkin enemmän eteenpäin suuntautuvan lähestymistavan musiikkiin. Hänen soittonsa on tässäkin osassa melko suoraviivaista lukuun ottamatta osan loppupuolta. Schiff korostaa musiikin staattisuutta pidentämällä joitain taukoja.

4.2 Rytmien käsittely

Janáčekin pianosonaatti sisältää rytmisiä elementtejä, joita ei välttämättä ole edes mahdollista toteuttaa täsmällisesti nuottikuvan mukaan. Molemmat osat sisältävät esimerkiksi niin laajoja sointuja, että etenkin pienikätisen soittajan on välttämätöntä jollakin tavalla murtaa tai jakaa niitä. Tämä vaikuttaa myös teoksen rytmiiikkaan.

Ensimmäisen osan kuuden kahdeksasosan mittainen tahti jakaantuu välillä neljän, välillä kahdeksan keskenään samanmittaisen sävelen ja tauon kesken.

Esimerkiksi tahdissa 25 ensimmäistä kertaa esiintyvä duolirytmä ei mielestäni kuulosta tarkoituksenmukaiselta täysin metronomintarkasti soitetuna. Rytmä ja siirtymä siihen edellisestä tahdistä näkyy nuottiesimerkissä 6.

Nuottiesimerkki 6 (Editio Bärenreiter 2005, 2).

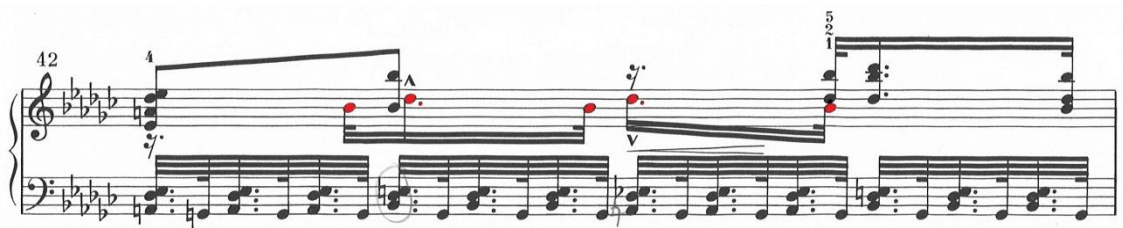
Tulkinnassani on kuultavissa tällainen pyrkimys toteuttaa rytmä äänitteeltä analysoituna turhankin tarkasti nuottikuvan mukaan. Firkušnýn tulkinnassa kolmannella sivulla esiintyvä vasemman ja oikean käden polyrytmiikka muuttaa hieman muotoaan nuottikuvaan verrattuna. Tuo rytmä näkyy nuottiesimerkissä 3.

Schiff ratkaisee toisen osan laajojen harmonioiden toteuttamishaasteen murtaamalla harvaääniset soinnut hitaasti niin, että ne kuulostavat enemmän sävelkuuilta kuin yksittäisiltä soinnuilta. Itse vierastan hänen ratkaisuaan, koska se muuttaa kuulokuvaa huomattavasti verrattuna vertikaaliseen nuottikuvaan, joka käy ilmi nuottiesimerkistä 7.

Nuottiesimerkki 7 (Editio Bärenreiter 2005, 7).

Schiffin soitossa esiintyy eriaikaisuutta myös unisonossa kulkevien melodiaään-
ten välillä silloinkin, kun sointujen murtamiselle ei teknisessä mielessä olisi tar-
vetta. Romantiikan aikakauden musiikkia tulkittaessa melodiaääni soitetaan jos-
kus viivyttävästi suhteessa säestäviin ääniin, ikään kuin arpeggiona. Tällä tyy-
likeinolla tavoitellaan ymmärtääkseni tunteellisempaa ilmaisua, mutta omiin kor-
viini tapa kuulostaa helposti maneerinomaiselta enkä näe sitä tarpeelliseksi täs-
sä yhteydessä.

Firkušný soittaa nuottiesimerkin 7 kaltaisten laajojen sointujen kaksi alinta sä-
veltä murrettuna ja ylimmät äänet yhtäaikaaisesti niiden jälkeen. Toisen osan
suurella nousussa ennen alkuteeman kertautumista Firkušný soittaa väliään
pisteellisiksi kirjoitetut nuotit trioleina. Väliääni näkyy punaisena nuottiesimerkis-
sä 8.



Nuottiesimerkki 8 (Editio Bärenreiter 2005, 10).

Tällaiselle tulkinnalle en itse löydä perusteita: rytmä on soittoteknisesti toteutet-
tavissa sellaisena kuin se on kirjoitettu, ja koen, että nousun dramaattinen luon-
ne vaatii rytmikan terävää toteutusta.

Omassa tulkinnassani läpi koko sonaatin toisen osan toistuva pisteellinen rytmä
ei asetu täysin luontevasti kohdalleen, vaan ikään kuin nytkähtää kiirehtien alta
pois. Rytmä on ympyröity nuottiesimerkissä 9, joka on toisen osan ensimmäinen
tahti.

Adagio (♩ = 56)

P

Nuottiesimerkki 9 (Editio Bärenreiter 2005, 7).

Osan hidas adagio-tempo tekee mielestäni juuri pisteellisten rytmien toteutuksesta haastavaa. Haasteita luo myös osan pääsääntöisesti hyvin ohut kudus, joka on juuri rytminkäsittelyn kannalta paljastavaa. Rytmien toteutus on mielestäni iso määrittävä tekijä osan affektin luomisessa. Päädyin itse soittamaan tahdissa kymmenen ensimmäistä kertaa esiintyvän laajan soinnun niin, että bassosävel tulee ennen iskua. Näin pystyin soittamaan loput sointuun kuuluvat sävelet yhtäaikaaisesti iskulle.

4.3 Artikulointi

Partituurissa on paljon aksentteja, marcato-merkintöjä, staccato-pisteitä sekä legato-kaaria. Jo sonaatin alkutahdeista huomaa, että Schiff toteuttaa artikuloimimerkintöjä varsin tarkasti painetun nuotin mukaan. Tämä käy ilmi heti ensimmäisen osan neljännessä tahdissa, jossa ovat sonaatin ensimmäiset marcato- ja staccato-merkinnät.

Con moto (♩ = 72)

Leoš Janáček
(1854–1928)

Nuottiesimerkki 10 (Editio Bärenreiter 2005, 1).

Terävämmin artikuloituvat kuviot erottuvat erittäin selvästi legatolinjojen keskeltä. Artikuloinnin vaihtelevuus tulee esiin jo sonaatin ensimmäisellä rivillä, joka on nuottiesimerkissä 10. Useimmiten Schiffin artikulointi tapahtuu selvästi kulloisenkin nyanssin sisällä. Firkušný tulkitsee esitysohjeita tässä suhteessa vapaammin: hän soittaa staccatot pehmeämmin ja jättää osan aksenteista kokonaan toteuttamatta.

Havaitseen omassa tulkinnassani tietynlaista tasapaksuutta artikuloinnissa: aksenteista ja staccatoista useimmat toteutuvat, mutta niiden ero esimerkiksi laulavampiin säveltoistoihin voisi olla selvempi. Pidän partituurin artikulointiohjeiden toteuttamistapaa tässä yhteydessä paljolti tulkinta-asiana. Yritän kyllä päästä selville siitä, mitä Janáček on merkinnöillä tarkoittanut, mutta niiden toteutus soivassa muodossa on joka tapauksessa soittajan tulkinta merkinnöistä. Esimerkiksi staccato ilmaistaan aina samanlaisella pisteellä nuotin ylä- tai alapuolella. Pisteellä merkityt sävelet eivät kuitenkaan ole kaikkialla samanpituisia, vaan toteutunut äänenpituus riippuu muun muassa musiikin tyylilajista, karakteristä, akustiikasta sekä muista musiikillisista asioista. Sama koskee luonnollisesti esittäjän suhdetta partituuriin yleisesti. Koen artikuloinnin merkityksen kuulokuvalle kuitenkin suurempana kuin vaikkapa esittäjän tulkinnan äänenvoimakkuudesta kertovista nyanssimerkinnöistä.

4.4 Nyansointi

Painettu nuotti sisältää runsaasti äänenvoimakkuudesta kertovia ohjeita. Firkušnýn paikoin suoraviivainen tulkinta ohittaa esimerkiksi aivan ensimmäisen osan alkuun merkityn valmistelemattoman siirtymän pianissimosta mezzoforteen. Alun nyanssivaihtelut näkyvät nuottiesimerkissä 10. Schiffin soitto on nyansseiltaan lähes yksi yhteen partituurin kanssa. Ensimmäisen osan äänenvoimakkuuksiltaan dramaattisin siirtymä on forte fortissimosta suoraan piano pianissimoon ja se kuullaan kaiken kaikkiaan kolme kertaa. Ensimmäistä kertaa tuo siirtymä on tahtien 21 ja 22 välillä, jotka ovat nuottiesimerkissä 11.

Nuottiesimerkki 11 (Editio Bärenreiter 2005, 11).

Firkušnŷn tulkinnassa vaihtelu on korkeintaan fortissimosta pianissimoon. Nyansseja ja niiden vaihtelua ei nuottikirjoituksessa ilmaista desibeleinä, mutta tulkitsen edellä mainitun merkitsemistävän tarkoittavan joka tapauksessa mahdollisimman selvää yhtäkkistä siirtymää erittäin voimakkaasta erittäin hiljaiseen.

Eryityisesti ihmettelen Firkušnŷn tekemää diminuendoa tahdissa 20, jossa nyanssin pitäisi olla forte fortissimo ja sävyn erittäin päättäväinen. Schiff hiljentää myös, mutta vasta tahdin 21 lopussa. Miellän hänen tekemänsä hiljennyksen ennemminkin eleeksi, joka liittyy tahdit 21 (forte fortissimo) ja 22 (piano pianissimo) pehmeämmin toisiinsa, kuin varsinaiseksi diminuendoksi. Tahdit ovat nuottiesimerkissä 11. Omassa soitossani äänenvoimakkuus ei yllä forte fortissimoon, mutta ei toisaalta laskekaan ennen nuottiin painettua erittäin hiljaista nyanssia, jota ennen ei siis ole merkittävä diminuendoa. Tulkintani on tässä kohdassa uskollisempi partituurille, mutta ei kuulosta täysin toimivalta. Jos haluan pitää kiinni yhtäkkisestä siirtymästä äärimmäisten nyanssien välillä, joudun ehkä antamaan tahtien välille hieman enemmän aikaa.

Schiff aloittaa ensimmäisen osan jopa hiljaisemmin kuin merkityssä pianissimossa. Hänen tulkinnassaan huomio kiinnittyy erittäin selkeään balansointiin: esimerkiksi ensimmäisen osan tahdista 41 lähtevässä välisosassa vasemman ja oikean käden vuorottelevat melodiset sävelkulut nousevat selvästi esiin säestävän kuvion jäädessä huomattavasti hiljaisempaan taustalle. Sävelkulut näkyvät

nuottiesimerkissä 3. Schiffin soitto on kauttaaltaan hyvin eriteltyä. Suuret linjat piirtyvät esiin selkeästi pitkien crescendojen ja diminuendojen myötä. Linjojen sisällä tapahtuu myös pienempiä nyansointeja kokonaisrakenteen kuitenkin rikkoutumatta. Schiffin käyttämä äänenvoimakkuuden skaala on kokonaisuudessaan hyvin laaja ja vastaa siten partituurin merkintöjä.

5 POHDINTAA

Schiffin ja etenkin Firkušnýn osittain partituurin ohjeistuksesta poikkeava ajan käsittely antaa viitteitä siitä, että painettu nuottikuva on erityisesti ajan käsittelyssä vain lähtökohta Janáčekin musiikin tulkitsemiselle. Etenkin artikuloinnin ja nyansoinnin osalta Schiffin tulkinta on hyvin uskollinen partituurille. Firkušnýn soitto on partituuriin nähden paikoitellen jopa ylimalkaisen kuuloista. Omaa suhdettani musiikin tulkintaan voi kuvata sanalla teosuskollinen. Osittain tämä johtuu kokemattomuudestani pianistina, mutta osittain kyse on uskalluksen puutteesta: onko minulla esittäjänä oikeus sivuuttaa säveltäjän merkinnät oman näkemykseni vuoksi? Tekemäni tulkintojen analyysi on antanut minulle varmuutta siitä, että omia näkemyksiä saa rohkeasti toteuttaa. Toisaalta olen edelleen sitä mieltä, että niiden toteuttaminen ei ole itsetarkoitus tai muusikkouden mittari. Sekä hyvin teoslähtöisiä että varsin vapaasti partituuria tulkitsevia muusikkoja tulee vastaan konserteissa ja äänilevyillä.

Elävän esityksen aikaansaama käsitys tietystä sävellyksestä voi poiketa paljonkin äänitteen luomasta mielikuvasta. Kuulokuvaan vaikuttavat monenlaiset asiat, kuten kuulijan vireystila, kuunteluympäristö, instrumentin kunto ja esittäjään liittyvät ulkomusiikilliset seikat. Mielestäni äänitteiden kuunteleminen luo kuitenkin konserttitilannetta neutraalimman lähtökohdan musiikin analysoimiselle silloin, kun tällaiselle neutraaliuspyrkimykselle on tarvetta. Silmin tehtävien havaintojen puuttuminen tekee kuulosta herkemmän rekisteröimään tulkintojen pieniäkin vivahteita.

Vertailevaa tutkimusta tehtäessä on tärkeää, että tutkimusolosuhteet pysyvät mahdollisimman samankaltaisina koko tutkimuksen ajan. Äänitteiden kuuntelemaan voi käyttää samaa tilaa, toistolaitetta, jopa samaa kellonaikaa. En väitä, että näin saavutettaisiin täydellinen objektiivisuus, mutta jossain mielessä ehkä selkeämpi alusta analysoimiselle. On myös mahdollista kuunnella samaa tulkintaa lukemattomia kertoja. Keskeisestä pianorepertuaarista on usein saatavilla lukuisia levytyksiä, joten erilaisten tulkintojen vertailu on helppoa. Jotkut muusikot levyttävät aiemmin nauhoittamansa teoksen uudestaan, koska kokevat mu-

siikillisten ajatustensa muuttuneen niin merkittävästi ensimmäisen levytyksen jälkeen. Levytyksillä vaikuttaisi siis olevan ainakin jossain määrin merkitystä levyttäjien oman musiikillisen ajattelun muuttumiselle ja kehittymiselle.

On erittäin mielenkiintoista kuunnella esimerkiksi Glenn Gouldin kahta levytystä Johann Sebastian Bachin Goldberg-muunnelmista. Varhaisempi tulkinta on Gouldin debyyttilevyllä, joka nauhoitettiin vuonna 1955 Gouldin ollessa 23-vuotias. Nuori Gould soitti muunnelmat aikaan 38'30. Myöhempi levytys ilmestyi hänen kuolinvuotenaan 1982 ja sen kokonaiskesto on 51'15. (Discogs 2015.) Jotakin mullistavaa oli siis tapahtunut Gouldin tulkinnassa. Gould piti musiikin nauhoittamisen ja jatkuvasti kehittyvän äänitystekniikan luomia mahdollisuuksia virheettömään tulkintaan pyrkimisessä ylivermaisina konsertointiin verrattuna. Gould meni teknologian ihannoinnissaan lopulta äärimmäisyyksiin ja lopetti konsertoinnin kokonaan vuonna 1964. (Page 1984, 9–10).

Nauhoitukset sisältyvät musiikinhistoriaan ja luovat uutta. Ne täydentävät partituurin ja taustakirjallisuuden antamia tietoja sävellyksestä. Erityisesti säveltäjien omat nauhoitukset voivat jopa kumota kirjallisia tulkintaohjeita tai ainakin antaa nykyajan muusikolle eräänlaisen luvan tulkinnanvapauteen. Tallennetut tulkinnat vaikuttavat myös tulkintatraditioiden syntyyn ja kehittymiseen. Esimerkiksi nykypäivän barokkimuusikolle isojen sinfoniaorkestereiden muutaman vuosikymmenen takaiset Bach-tulkinnat voivat olla soittotyyliltään kauhistus, mutta toisaalta avartaa omia ajattelutapoja.

Koen itse muusikkona oppineeni paljon analysoimalla muiden soittoa ja tulkintoja. Erityisesti opiskelijana pidän korvaamattomana korkeakouluna mahdollisuutta kuunnella ja tutkia, millaisiin ratkaisuihin kokeneet ammattimuusikot ovat päätyneet omilla äänitteillään. Luotan esimerkiksi siihen, että András Schiff ei tulkintoissaan sorru perusteettomiin ylilyönteihin, vaan näkemysten takana on paljon kokemusta ja tietoa. Erilaisten äänitteiden pohjalta voin halutessani luonnostella oman tulkintani reunaviivoja esimerkiksi temponkäsittelyn ja yleisen karakterin suhteen. Opettaja-oppilas-suhde säveltäjän kanssa tekee Firkušnýn tulkinnan analysoimisesta erityisen mielenkiintoista. Jää lopulta kuitenkin arvai-

lujen varaan, miten ja kuinka paljon tuo henkilökohtainen side hänen tulkintaansa vaikuttaa.

Tämän tutkimis- ja kirjoitusprosessin aikana olen tullut siihen johtopäätökseen, että esittäjä eli musiikin tulkitsija on teoksen säveltäjän ohella myös tekijä. Siispä tulkintojen analysoiminen osana oman esityksen harjoittelua on mielestäni perusteltua ja erittäin hyödyllistä teosanalyysin rinnalla.

Esittäjän tekijyys liittyy myös suurempaan kysymykseen musiikin olemuksesta: onko musiikki olemassa nuotteina paperilla vai tuleeeko se todelliseksi vasta teosta esittäessä. Koska musiikki on tarkoitettu korvin kuultavaksi eikä gallerian seinille ripustettavaksi, kyseessä on useimmiten monen tekijän summa. Joissain tapauksissa säveltäjä, esittäjä ja kuulija ovat yksi ja sama henkilö, mutta tämä tuskin on yhdenkään musiikkia luovan toive. Nykyään nämä roolit ovat eriytyneet, joten säveltäjän luomaa musiikkia tulkitsevat ainakin esittäjä ja lopulta yleisö. Näin ollen ajattelen, että niin säveltäjä, esittäjä kuin kuulijakin ovat yhtä arvokkaita osia siinä tekijöiden ketjussa, joka muuttaa paperilla näkyvän nuottikirjoituksen eläväksi musiikiksi.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Aho, K. 1999. Miltä kuulosti 1900-luku? Länsimaisen taidemusiikin kehityksen suuntaviivoja. Viitattu 6.11.2015 <http://www.tieteessatapahtuu.fi/997/aho.htm>.

Cook, N. 2009. Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. Teoksessa *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, Blazekovic, Z. (toim). New York: RILM. 775–790.

Discogs 2015. Bach / Glenn Gould – The Goldberg Variations. Viitattu 26.11.2015 <http://www.discogs.com/Bach-Glenn-Gould-The-Goldberg-Variations/release/1906071>.

Firkušný, R. 1972. Rudolf Firkušný (1912–1994) on Janáček. Äänitalenteen Leoš Janáček Klavierwerke esittelytekstissä. Hampuri: Deutsche Grammophon GmbH.

Iltasanomat 2010. Paula Vesala ja Lauri Ylönen tekivät yhdessä kappaleen. Viitattu 8.11.2015 <http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-1288337502259.html>.

Kriikku, K. 2015. Kari Kriikku Clarinettist. Viitattu 15.11.2015 <http://www.karikriikku.com/recordings/>

Kuusisaari, H. 2015. Okko Kamun Sibelius vs. Osmo Vänskän Sibelius, kumpi voittaa? Viitattu 8.11.2015 www.ess.fi > aiheet > levyarvot.

Murtomäki, V. 1995. Musisoinnista ja esittävän taiteilijan roolista länsimaisen musiikin historiasa. Teoksessa *Esiintyjä -taiteen tulkki ja tekijä*. Ojala, R. (toim.). Porvoo: WSOY.

Page, T. 1984. Johdanto teoksessa Glenn Gouldin kirjoituksia musiikista. Anhava M. & Lampila H.-I. (toim.). Lampila, H.-I. (suom.). Keuruu: Otava.

Plainstow, S. 2007–2015. Schiff, Andrés. Viitattu 16.10.2015 www.oxfordmusiconline.com.

Riikonen, T. 2005. Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa. Turku: Digipaino.

Schmalfeldt, J. 1985. On the Relation of Analysis to Performance. Kausijulkaisussa *Journal of Music Theory*, Vol. 29 No. 1 spring 1985, 1–31.

Sirén, V. 2015. Pekka Kuusisto soittaa viulullaan ihanasti ihan mitä vain. Helsingin Sanomien kuukausiliite 7.11.2015. <http://www.hs.fi/kuukausiliite/a1446527027183> (viitattu 11.11.2015).

Sony Music Entertainment 2015. Glenn Gould. Viitattu 19.11.2015 <http://www.glenn Gould.com/release-discography/>.

Steinberg, M. 2007–2015. Firkušný, Rudolf. Viitattu 16.10.2015 www.oxfordmusiconline.com.

Tyrrell, J. 2007–2015. Janáček, Leoš [Leo Eugen]. Viitattu 2.10.2015 www.oxfordmusiconline.com.

Vehviläinen, A. 2008. Heittäydy. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta. Helsinki: HSE Print.

Virtanen, M. 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Warrack, J. 1972. Firkušný Plays Janáček's Piano Music. Äänitallenteen Leoš Janáček Klavierwerke esittelytekstissä. Hampuri: Deutsche Grammophon GmbH.

YLE Uutiset 2008. Kiinalaiset Lang Lang ja Yundi Li ovat klassisen pianon pop-tähtiä. Viitattu 8.11.2015 http://yle.fi/uutiset/kiinalaiset_lang_lang_ja_yundi_li_ovat_klassisen_pianon_pop-tahtia/6120493.

Zahrádka, J. 2005. 1.X.1905. The Myth and the Reality Surrounding the Work that Janáček Destroyed. Peters-Gráfová, S. (engl.). Esipuhe nuottijulkaisussa Janáček 1.X.1905 "Sonáta" pro klavír. Praha: Editio Bärenreiter.

Nuottimateriaali

Editio Bärenreiter 2005. Janáček 1.X.1905 "Sonáta" pro klavír. Burghauser, J. & Kundera, L. (toim.). Praha: Editio Bärenreiter.

Äänitallenteet

CD-levy 1, raidat 1–2 levytä 2: Firkušný, R. 1997 [1970–1971]. Leoš Janáček Klavierwerke Piano Works. Deutsche Grammophon.

CD-levy 2, raidat 5–6: Schiff, A. 2001 [2000]. Leoš Janáček A Recollection. ECM Records.