



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

UUSKLASSISMA HINDEMITHIN JA PROKOFJEVIN SONAATEISSA HUILULLE JA PIANOLLE

Iida-Annikki Helanterä

Opinnäytetyö
Toukokuu 2018
Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutus
Musiikkipedagogi

HELANTERÄ IIDA-ANNIKKI:

Uusklassismia Hindemithin ja Prokofjevin sonaateissa huilulle ja pianolle

Opinnäytetyö 33 sivua, joista liitteitä 5 sivua
Toukokuu 2018

Tämä opinnäytetyö koostuu tästä kirjallisesta osasta ja 5.12.2017 pidetystä konsertista. Opinnäytetyön tarkoituksena oli esitellä uusklassismia kahdessa teoksessa: Prokofjevin sonaatissa huilulle ja pianolle sekä Hindemithin sonaatissa huilulle ja pianolle. Kirjallisen osuuden lähtökohtana oli tutustua näihin kahteen teokseen, niiden säveltäjiin ja taustoihin.

Työssä tutustutaan uusklassismiin 1900-luvun tyyliuuntana sekä esitellään Paul Hindemithin ja Sergei Prokofjevin elämää ja sävellystyylisiä pääpiirteissään. Sonaatit esitellään ja niiden taustoihin tutustutaan. Työssä myös analysoidaan Prokofjevin sonaatin kahta ensimmäistä osaa uusklassisten piirteiden esiin tuomiseksi. Työ sisältää raportin konsertin suunnittelusta, harjoitusprosessista ja toteutuneesta konsertista.

Hindemith ja Prokofjev liitetään usein uusklassismiin. Uusklassismi ilmenee varsinkin Prokofjevin sonaatissa klassisina muotorakenteina ja selkeästi erottuvina teemoina. Molemmat sonaatit kuuluvat olennaisena osana huilistien ohjelmistoon. Tämä työ kerää tietoja ja taustoja sonaateista esitellen niiden piirteitä.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Music
Option of Music Pedagogy

HELANTERÄ IIDA-ANNIKKI:

Neoclassicism in the Sonatas for Flute and Piano by Hindemith and Prokofiev

Bachelor's thesis 33 pages, appendices 5 pages
May 2018

This thesis consists of this written report and a concert held on December 5th, 2017. The purpose of this thesis was to showcase neoclassicism in two pieces: Prokofiev's Sonata for Flute and Piano and Hindemith's Sonata for Flute and Piano. The thesis aims at discussing these two pieces, their composers and backgrounds.

The thesis describes neoclassicism as a stylistic period of the twentieth century and Paul Hindemith's and Sergei Prokofiev's lives and composing styles in general. The Sonatas and their backgrounds are introduced and the first two movements of Prokofiev's Sonata are analysed to showcase neoclassical features in the Sonata. The thesis includes a report on the concert and planning and practicing for the concert.

Hindemith and Prokofiev are often connected to neoclassicism. In Prokofiev's Sonata neoclassicism means classical forms and clear themes. Both Sonatas are an essential part of flute repertoire. This thesis collects information and backgrounds of these Sonatas and showcases their features.

Key words: flute, neoclassicism, sonata, Prokofiev, Hindemith.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	UUSKLASSISMI.....	6
2.1	Mitä on uusklassimi?	6
2.1.1	Stravinsky ja Les Six.....	7
3	PAUL HINDEMITH.....	9
3.1	Paul Hindemithin elämä.....	9
3.2	Hindemithin tyylistä	10
3.2.1	Hindemith ja sonaatit	11
3.2.2	Sonaatti huilulle ja pianolle (1936).....	12
4	SERGEI PROKOFJEV	14
4.1	Sergei Prokofjevin elämä.....	14
4.2	Prokofjevin tyylistä.....	16
4.2.1	Sonaatti huilulle ja pianolle op. 94 (1943).....	17
4.2.2	I osa: Moderato	18
4.2.3	II osa: Scherzo.....	20
4.2.4	Päätelmiä analyysistä	22
5	KONSERTTI.....	24
5.1	Suunnittelu ja harjoitteluprosessi.....	24
5.2	Konserttiraportti.....	25
6	POHDINTA.....	27
	LÄHTEET.....	28
	LIITTEET	29
	Liite 1. Konsertin käsiohjelma 1 (4).....	29
	Liite 2. Konsertin taltiointi	33

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö koostuu konsertista ja kirjallisesta raportista. Konserttiohjelmiston suunnitteluvaiheessa yhdistäväksi teemaksi muotoutui uusklassismi kahdessa sonaatissa. Prokofjevin sonaatti huilulle ja pianolle valikoitui ohjelmistoon ensin, koska se oli itselleni ajankohtainen ja suuri teos ohjelmistossani. Hindemithin sonaatti huilulle ja pianolle täydensi ohjelmiston sopivasti, sillä sonaatteja yhdistivät läheiset sävellysvuodet ja uusklassiset piirteet. Lisäksi teokset muodostivat yhdessä sopivan konserttiohjelman. Ohjelmiston valinnan myötä aiheen rajaus käsittelemään uusklassismia sonaateissa varmistui. Opinnäytetyön tarkoituksena on kartoittaa näiden kahden sonaatin taustoja sekä tutustua uusklassismiin tyyliuuntana. Tarkoituksena on myös tutkia, mikä tekee sonaateista uusklassisia. Halusin toteuttaa konsertin osana opinnäytetyötä, sillä siten minulla oli mahdollisuus kehittää taitojani muusikkona, huilistina ja esiintyjänä sekä saada kokemusta konsertin järjestämisestä.

Opinnäytetyössä esittelen uusklassismia 1900-luvun tyyliuuntana. Paul Hindemithin ja Sergei Prokofjevin elämän ja sävellystyylin pääpiirteet esitellään sekä tarkastellaan, mikä tekee heistä uusklassismiin liittyviä säveltäjiä. Työssä kartoitetaan huilusonaattien taustoja ja niiden asemaa osana säveltäjien tuotantoa. Prokofjevin sonaatin kaksi ensimmäistä osaa on analysoitu tarkoituksena osoittaa sonaatin uusklassisia piirteitä. Opinnäytetyön luvussa viisi esitellään opinnäytetyökonsertin suunnittelua, harjoitteluprosessia sekä konserttiraportti, jossa kuvaillaan toteutunutta konserttia.

Opinnäytetyökonsertti toteutui 5.12.2017 Tampereen konservatorion Kamarimusiikkisalissa. Kanssani soittamassa oli pianisti Tuomas Turriago. Konserttiin valmistautuminen sijoittui enimmäkseen syksyyn 2017, jolloin myös konsertti muotoutui lopulliseen muotoonsa. Hindemithin sonaatin olin jo harjoitellut ja esittänyt keväällä 2015, mutta otin sen uudestaan ohjelmistoon syksyllä 2017. Prokofjevin sonaattia harjoittelin keväällä ja syksyllä 2017. Kirjallisen osion ideat ja teemat selventyivät samalla kun konsertin harjoitusprosessi oli käynnissä ja koen, että konsertti ja kirjallinen osio tukivat toisiaan opinnäytetyöprosessin aikana.

2 UUSKLASSISMI

2.1 Mitä on uusklassismi?

Uusklassismi alkoi jo 1900-luvun alussa, huipentui 20-30-luvuilla ja vaikutti vielä 50-luvullakin (Salmenhaara 1968, 118). Uusklassismi syntyi pitkän 1800-luvun romantiikan ajanjakson jälkeen halusta uudistua ja jättää sota taakse (Griffiths 2005, 70). Uusklassismin ihanteiksi asetettiin romantiikan subjektiivisuuden, retorisuuden, kromaattisuuden ja muodon hajanaisuuden sijaan objektiivisuus, viileys sekä selväpiirteinen muodollinen jäsentely (Salmenhaara 1968, 118–119). Käännyttiin katsomaan taakse päin, sillä barokki ja klassismi tarjosivat selkeitä muotorakenteita, pirteitä rytmejä sekä selkeitä ajatuksia (Griffiths 2005, 70). Erkki Salmenhaara (1968, 118) muistuttaa kuitenkin kirjassaan Vuosisatamme musiikki, ettei uusklassismissa ollut kuitenkaan kyse klassisen tyylin uudesta syntymisestä vaan aivan uudesta tyylistä, joka syntyi 1900-luvulla ja pohjautui jäljittellen romantiikkaa aiempaan musiikkiin. Uusklassismille tyypillistä on romantiikanvas-taisuus (Salmenhaara 1968, 118).

Uusklassismin tärkeä voimavara on rytmi. Rytmä, tempo ja metriikka koettiin 1900-luvun alkupuolella tuoreena materiaalina. 1900-luvun alun muissa tärkeissä tyyliuunnissa, impressionismissa ja ekspressionismissa, rytmillä ei ollut samoissa määrin ilmaisukarak-tääriä. Impressionismi erkaantui tahtiviivarytmiikasta pehmeäksi elastisuudeksi, kun taas ekspressionismin ja dodekafonian suunnalla rytmikuviot monimutkaistuivat. Uusklas-sismi sen sijaan alkoi tuottaa jälleen nopeita osia, jotka heijastelivat wieniläisklassisia prestofinaaleja sekä barokkisonaattien nopeita osia. Rytmä korostaa myös harmonian yksinkertaisuus verrattuna impressionismiin ja ekspressionismiin sekä melodian köyhtymi-nen kromaattisten jännitteiden kadotessa. (Salmenhaara 1968, 119.)

Toinen merkittävä uusklassismin piirre ovat muotorakenteet. Tavoitteena olivat selkeät ja yksiselitteiset muodot kuten sinfoniat, konsertot, sonaatit, fuugat, suitet sekä vanhat tanssimuodot. Impressionismin ja ekspressionismin etsiessä vapaata muotoa uusklassismi palaa takaisin tuttuihin selkeisiin rakenteisiin. Tavallaan uusklassismi köyhydytti musiikillista ilmaisua, mutta tyyliuunnan päämääränähän olikin nimenomaan myöhäisromant-tisen ilmaisun vastustaminen. Uusklassismi kääntyi käyttämään vanhojen tyylien ele-menttejä uudistaen niitä sekä lainasi, väärensi ja loi myös uutta. (Salmenhaara 1968, 120–121.)

2.1.1 Stravinsky ja Les Six

Tässä opinnäytetyössä keskityn enimmäkseen Paul Hindemithin ja Sergei Prokofjevin uusklassiseen tyyliin ja tyylin ilmentymiseen kahdessa tutkimassani sonaatissa. Paremmän kokonaiskuvan vuoksi esittelen tässä luvussa muita uusklassismin tyyliin ja syntyyn vaikuttaneita säveltäjiä. Tämän esittelyn kautta myös vertailu säveltäjien uusklassisista piirteistä on helpompaa. Salmenhaaran (1968, 122) mukaan Igor Stravinsky oli ennen muuta uusklassinen säveltäjä, vaikka hänellä oli muitakin tyylikausia. Stravinsky loi olennaisilta osilta uusklassismin ajatus- ja asennemaailman (Salmenhaara 1968, 122).

Vuonna 1935 Stravinsky totesi muistelmissaan, että musiikki on luonteensa mukaisesti olennaisesti kyvytön ilmaisemaan yhtään mitään kuten tunteita, luonnonilmiöitä tai psykologisia tiloja. Tässäkin lausahduksessa voi huomata antiromanttisen asenteen, jolla oli ratkaiseva asema uusklassismin synnyssä. Stravinsky itse ajautui uusklassismin pariin Sergey Djagilevin ehdotuksen myötä. (Griffiths 2005, 71–72.) Djagilev oli Pariisissa toimineen Venäläisen baletin johtaja ja taiteenalojen välinen välittäjä. Hän toimi yhteistyössä ranskalaisten vuosisadanalun kirjailijoiden kanssa ja tilasi baletteja Prokofjevilta, Ravelilta ja Stravinskyltä. Djagilevin baletti esiintyi Pariisissa sekä kiertueilla Euroopassa ja Amerikassa ja eurooppalaisessa kulttuurielämässä sen vaikutus ulottui myös laajalle balettitaiteen ulkopuolelle. Djagilev tilasi Stravinskyltä baletin *Tulilintu* (1910), jonka jälkeen syntyivät *Petrushka* ja *Kevätuhri* (1913). Ensimmäinen maailmansota katkaisi tämän Stravinskyn ensimmäisen aikakauden, jolla uusklassiset tyylipiirteet eivät vielä hallinneet. (Salmenhaara 1968, 123–124.)

Djagilevin baletti vuodelta 1917 *Le donne di buon umore* saavutti menestystä. Baletin musiikki oli Vincenzo Tommasin orkestroimaa Domenico Scarlattin musiikkia ja niinpä Djagilev ehdotti, että Stravinsky toimisi samalla tavoin Giovanni Battista Pergolesin sävellysten kanssa. Syntyi baletti *Pulcinella*, jossa Stravinsky ei kuitenkaan paljoakaan kiinnittänyt huomiota Pergolesin ajan muoto- ja tyylliseikkoihin. Lisäksi teoksessa rytmi ja sointupohja vaihtuvat jatkuvasti ja puupuhaltimet ovat isossa roolissa. *Pulcinella* kohtasi vastustusta pilkkaavan asenteensa vuoksi. Stravinsky tarjosi satiirista älyä, mutta myöskin sydämellistä kiintymystä. *Pulcinellan* jälkeen Stravinsky intoutui tutkimaan menneisyyden muotorakenteita ja eleitä sekä päätti tuoda uudestaan esiin Pergolesin ajan

opera buffa. (Griffiths 2005, 73-74.) Stravinsky käytti barokkityylisiä rakenteita Okte-tossa puhaltimille (1922-23) ja muistumia Bachista Konsertossa pianolle ja puupuhalti-mille (1923-24). Stravinskyn uusklassismi oli usein satiirista ja katkeraa, muttei aina, sillä varastamisen saattoi tehdä myös houkuttelevasti. (Griffiths 2005, 74-75.)

Ryhmittymä Les Six Pariisissa 1920-luvulla sen sijaan julisti päättäväistä antiromantiikkaa ja nenäkkyyttä. Esikuvana toimi Erik Satie, joka suosi ilveilyä ja parodiaa. Musiikista haluttiin suoraviivaista, kuivakkaan henkevää ja muodikasta. Les Six ryhmä, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric ja Louis Durey, tekivät shokeeraavasti pilaa kaikista hyväksytyistä musiikin tavoista. Ryhmä oli kasassa kuitenkin vain muutaman vuoden ja Honegger, Milhaud sekä Poulenc etenivät musiikillisesti myönteisempään suuntaan. (Griffiths 2005, 75-77.)

Selkeänä erona Les Six ryhmään Stravinskyille uusklassismi antoi teoksille etäisyyttä sen sijaan, että säveltäjä voisi lyödä leikiksi menneisyydellä. Uusklassismi ei tarkoita pelkäs-tään klassismin tai barokin aikoihin katsomista, vaan ennen muuta ironiaa, jonka kohde saatettiin valita miltä tahansa tyylikaudelta. Stravinsky esimerkiksi yhdisti Tshaikovskyn ja varhaisromanttisen lyyrisyyden concerto grosson muotoon Capricciossa pianolle ja or-kesterille. (Griffiths 2005, 77, 79.)

3 PAUL HINDEMITH

3.1 Paul Hindemithin elämä

Paul Hindemith syntyi 16. marraskuuta 1895 Hanaussa. Hänen isänsä kasvatustyyli oli ankara ja vaativa. (Fondation Hindemith.) Isä kuitenkin kannusti kolmea lastaan heidän taiteellisissa yrityksissään. Perheen taloudellisista vaikeuksista huolimatta Paul Hindemith pääsi Anna Hegnerin viulutunneille ja myöhemmin Dr. Hoch's Konservatoriumiin Frankfurtiin opettajanaan Adolf Rebner. Hindemith pääsi myös soittamaan Rebnerin jousikvartettiin. Hindemith oli lupaava viulisti ja auttoi perhettään taloudellisesti esiintymällä veljensä Rudolfin kanssa. Vuodesta 1913 Hindemith opiskeli konservatoriossa myös sävellystä Bernhard Seklesin johdolla. (McHard 2001, 83–84.)

Hindemith pääsi konserttimestariksi Frankfurtin Oopperan orkesteriin. Vuonna 1919 Hindemith sopi Schott-kustantamon kanssa kustannussopimuksen toisesta f-mollijousikvartetosta (op. 10), alttoviulusonaatista (op. 11 nro. 4) sekä kahdesta viulusonaatista (op. 11 nro 1 ja op. 11 nro 2). Vuonna 1922 Hindemith sai kustannussopimuksen, jossa sovittiin Hindemithin saavan kuukausittaisen maksun. Maksun myötä Hindemith pystyi luopumaan konserttimestarin paikastaan Frankfurtin Oopperassa. Schott Publishers pysyi Hindemithin ainoana kustantajana. Vuonna 1924 Hindemith meni naimisiin Johanna Gertrude Rottenbergin kanssa. Lapsia he eivät saaneet. Gertrud ja Paul Hindemith musiisoivat usein yhdessä ja Gertrud organisoivat myös miehensä konserttikiertueita sekä säästi usein häntä kiertueilla. (Fondation Hindemith.)

Ensimmäisen maailmansodan ja Saksassa vallalla olleen ekspressionismin vaikutukset näkyivät Hindemithin sävellystyössä 1920-luvun alkupuolella. Hindemith sävelsi viululle ja alttoviululle haastavaa teknistä materiaalia, joissa tunnusmerkkeinä toimivat nopeus ja äärirekisterit. 1920-luku oli Hindemithin sävellystyössä kokeilun ja uuden etsimisen aikaa. (McHard 2005, 84–86.) Vuonna 1927 Hindemith nimitettiin professoriksi Berliinin musiikkikorkeakouluun ja pian syntyivät myös Hindemithin ensimmäiset oppikirjat (Salmenhaara 1968, 140).

Hindemithin modernistinen musiikki leimattiin natsi-Saksassa Entartete Kunstiksi, ”rapiotaitteeksi”. Musiikki oli kontrapunktista, asiallista ja dissonoivaa ja niinpä se leimattiin henkisesti epäarjalaiseksi. Hindemith joutui jättämään Saksan ensin kiertäen Euroopassa

alttoviulusolistina ja kapellimestarina. Vuonna 1939 hän muutti Amerikkaan. Välissä hän uudisti Turkin musiikkielämää suunnittelemalla koulujen musiikkiopetusta ja perustamalla maahan länsimaisia sinfoniaorkestereita. Vuonna 1942 Hindemithistä tuli Yalen yliopiston musiikkiosaston johtaja. Vuonna 1953 Hindemith palasi Eurooppaan ja asettui Sveitsiin. (Salmenhaara 1968, 141.) Hindemith teki laajoja esiintymismatkoja johtaen omia teoksiaan, hänelle myönnettiin useita palkintoja ja hän jatkoi musiikin parissa kuolemaansa, vuoteen 1963 asti (McHard 2001, 89).

3.2 Hindemithin tyylistä

Hindemithin tuotanto on todella laaja sisältäen lähes 150 teosta mm. yli kymmenen oopperaa ja muuta näyttämöteosta, parikymmentä laajaa orkesteriteosta, parikymmentä konserttoa, kolmisenkymmentä sonaattia sekä lisäksi kamarimusiikkiteoksia ja lauluja. Hindemith oli uusklassistinen säveltäjä, mutta hän muodostaa oman uusklassisen ryhmänsä, jolla ei ole paljonkaan yhteistä venäläis-ranskalaisen linjan kanssa. (Salmenhaara 1968, 139.) Griffiths (2005, 81) toteaa, että saksalainen uusklassismi nähdään usein vakavampana etsien aidompaa paluuta klassismin ja barokin selkeyteen ja tiiviyyteen kuin Pariisin satiirinen ja piikittelevä uusklassismin koulukunta. Hindemith pohjasi usein barokkiin, ilman Pariisin kyynisyyttä, mutta kuitenkin havaittavissa on tyyllillisen paikaltaan siirtämisen ironiaa (Griffiths 2005, 82). Hindemith voitaisiin luokitella myös indepentiksi eli riippumattomaksi säveltäjäksi, Schönbergin kaltaiseksi mutta vain tonaalisen musiikin piirissä, sillä hän oli taitava teoretikko. Hindemith kehitti vapaatonaalisen teorian, jota hän toteutti niin musiikissa, teoreettisissa tutkielmissa kuin oppikirjoissaankin. Musiikki olikin aina teoreettisen pohjansa vuoksi johdonmukaista ja hallittua, muttei aina yhtä persoonallista. (Salmenhaara 1968, 140.)

Hindemithin musiikin pohjana toimi saksalainen barokki, klassismi ja jossain määrin myös romantiikka. Nuorempana välillä hyvinkin dissonoivien teosten pohjalla olivat Brahms, Reger ja Strauss, mutta pian Hindemith kääntyi kohti barokkia ja ennen kaikkea Bachia. Hindemithille musiikki oli itsenäisesti eteneviä melodisia linjoja, erityisesti basson ja sopraanon linjojen täydentäessä toisiaan. Vahva bassolinja pohjaa barokkiin ja kenraalibassoon sekä erottaa Hindemithiä muista uusklassisista säveltäjistä, joiden taipumus on ennemminkin liikkua ylärekistereissä. Hindemithin käsite übergeordnete Zweistimmigkeit tarkoittaa, että kaikki musiikki on mahdollista redusoida basson ja ylä-äänien kaksiaäniseksi linjaksi. Bassolinja tuo musiikkiin täyteläisyyttä ja jyrkyyttä sekä tuo ilmi

Hindemithin voimakkaan tonaliteetin tajun. Hindemithin sävellyksissä tonaalinen pohja on hallitseva ja tonaalinen kehitys vaikuttaa muotoon. (Salmenhaara 1968, 140–142.)

Hindemithin musiikissa vapaatonaalisuus on tärkeässä asemassa. Vapaatonaalisuus tarkoittaa tonaalisten keskiöiden nopeaa vaihtumista. Tonaliteetilla on selkeä etenemissuunta ja siinä tapahtuu tonaalista kehitystä. Hindemithin rytmiiikka on huomattavasti yksinkertaisempaa kuin vaikkapa Stravinskyn. Hindemith ei myöskään pyri uudistamaan muotorakenteita vaan pitäytyy mieluiten konsertto- ja sonaattimuodoissa. (Salmenhaara 1968, 142.)

Hindemithin varhaisteosten tyyli on lähinnä ekspressionismia. Esimerkkinä pianoteos Suite 1922, joka on dissonoiva ja brutaali sekä käyttää pianoa lyömäsoitinmaisesti. Samana vuonna Hindemith kuitenkin ryhtyi jo säveltämään täysin erityylistä teosta, laulusarja Das Marienlebeniä (1922-23). Hindemith lähti tavoittelemaan puhdasta ja objektiivista musiikkia oopperassa Cardillac (1926). Hindemith sävelsi 20-luvun lopussa ja 30-luvun alussa paljon käyttömusiikkia. Vuonna 1935 Hindemith sävelsi alttoviulukonserton Der Schwanendreher, joka pohjasi kansansävelmiin. Alttoviulukonserttoa seurasivat kaikille puhaltimille kirjoitetut pianosäesteiset sonaatit. Hindemithin viimeisen kauden kuoromadrigaaaleissa on hyvin selkeänä hänen lineaarinen vapaatonaalinen polyfoniansa. (Salmenhaara 1968, 143–144.)

3.2.1 Hindemith ja sonaatit

Vuosina 1935-1955 Hindemith sävelsi sarjan sonaatteja. Yhteensä sonaatteja kertyi 26 jousille, puhaltimille, pianolle, uruille ja harpulle. Hindemithin sävellystahti oli hurja; 17 näistä sonaateista syntyi jo ennen hänen lähtöään Yhdysvaltoihin vuonna 1940. Hindemith perusteli puhallinsonaatteja vuonna 1939 sillä, että hänen mielestään puhaltimille ei ollut mitään kunnollista soitettavaa lukuun ottamatta joitakin klassisia sävellyksiä. Hindemith koki puhallinkirjallisuuden rikastamisen olevan pitkällä tähtäimellä tärkeää. Hindemith oli itsekin kiinnostunut puhaltimien soitosta ja nautti myös siksi niille kirjoittamisesta. Lisäksi Hindemith koki sonaatit sävellysteknisenä harjoituksena. (Fondation Hindemith.)

Kaikissa sonaateissa Hindemith käyttää kolmiäänistä sävellystyyliä. Hindemith oli vakuuttunut, ettei kuuliija pysty hahmottamaan enempää kuin kolmea samanaikaisesti kuu-

luvaa ääntä kerralla. Sonaateissa näkyy myös Hindemithin mieltymys melodian sekunti-
liikkeisiin. Vaikka sonaateissa näkyy yhteneväisyyksiä Hindemithin musiikin teoriaan
pohjautuvan sävellystyylin kautta, kaikilla sonaateilla on kuitenkin oma profiilinsa. So-
naatit ovat ikään kuin musiikillisia muotokuvia instrumenteista. Erityisesti yksilöllisyyttä
näkyy sonaattien viimeisien osien muotorakenteissa. Tästä hyvänä esimerkkinä on So-
naatti huilulle ja pianolle, jossa viimeinen osa laajentuu Marssiin, joka hahmottuu itse-
näisenä osana. (Fondation Hindemith.)

Sonaatit kuvastavat osaltaan myös Hindemithin elämäntilannetta Saksassa 1930-luvulla.
Koska julkiset konsertit eivät enää olleet mahdollisia, hän musisoi kotona vaimonsa
kanssa. Hindemith soitti kaikkia soittimia, paitsi harppua, joten sonaatit tulivat myös
omaan käyttöön. Sonaateista löytyy myös konkreettisia omaelämäkerrallisia viittauksia.
Ensimmäinen Sonaatti pianolle sai innoitusta Friedrich Hölderlin runosta Der Main ja
sävellys kuvastaa Hindemithin rakkautta kotimaahansa sekä pelkoa karkotetuksi joutu-
misesta. Sonaatti trumpetilille ja pianolle päättyy hautajaismarssiin, joka kuvastaa surua
toisen maailmansodan syttymisestä. (Fondation Hindemith.)

3.2.2 Sonaatti huilulle ja pianolle (1936)

Hindemith sävelsi Sonaatin huilulle ja pianolle vuonna 1936. Sonaatissa on kolme osaa:
1. Heiter bewegt, 2. Sehr langsam ja 3. Sehr lebhaft – Marsch. (Hindemith 1937.) Kol-
mannen osan marssiosio tosin hahmottuu ainakin minulle omana osanaan. Sonaatti on
kestoltaan noin 15 minuuttia. Hindemith sävelsi Sonaatin huilulle ja pianolle vain muu-
tamissa päivissä, 4-16. joulukuuta 1936 (Cummings).

Sonaatin ensimmäisessä osassa, Heiter bewegt, huilun avausteemasta kehittyä osan ede-
tessä muunnoksia ja motiiveja (Cummings). Osassa on paljon toistuvia elementtejä, jotka
tuodaan esiin usein. Kuvailisin ensimmäistä osaa eläväiseksi ja pirteäksi. Cummings to-
teea Allmusic -sivuston kuvauksessa, että läpi osan musiikki on hieman ristiriitaista, huilu
soi pääosin kirkkaasti, mutta pianon epävakaata harmonia luo myös konfliktin tuntua.

Toisessakin osassa, Sehr langsam, piano luo tummempia sävyjä (Cummings). Osa on hi-
das ja surumielinen. Osassa käytetään paljon hiljaisia, kuiskaavia sävyjä. Tähän yhden
sivun mittaiseen osaan on merkitty huilun stemmaan seitsemän kertaa pianissimo. Tästä

ympäristöstä erottuu hyvin osan huippukohta, nousu neliviivaiseen fortissimo c:hen. Kohta on kuin valitushuuto, jonka jälkeen palataan jälleen takaisin hiljaisempiin kuis-kauksiin. Cummings toteaa, että Hindemithin sävellyksistä harvoin välittyy hänen elämänsä ongelmakohtia, mutta tässä natsi-Saksassa kirjoitetussa usein optimistisessä sonaatissa välittyvät tummemmat sävyt ja melankolisemmat jaksot saattavat hyvin kuvastaa Hindemithin oman kotimaan kaaosta. Mielestäni tämä pätee ennen kaikkea toiseen osaan.

Kolmas osa *Sehr lebhaft – Marsch* on nimensä mukaisesti eläväinen ja nopea osa. Huilun avausteema on iloinen ja leikkisä (Cummings). Avaustahtien rytmi on myös tärkeä aihe, joka toistuu usein ennen marssiosuutta. Piano luo rytmistä pohjaa ja kommentoi huilun kanssa välillä vuorotellen aiheita. Marssiosuus on briljantti loppuhuipennus sonaatille. Huilun osuus marssissa jakautuu kahtia ja pianon rooli on merkittävä melko lyhyessä marssissa, sillä marssi alkaa pianon yhdeksän tahdin avauksella ja välistäkin löytyy 16 tahdin mittainen piano-osuus. Sonaatti on hieno kokonaisuus sekä olennainen ja soitettu osa huilun ohjelmistoa.

4 SERGEI PROKOFJEV

4.1 Sergei Prokofjevin elämä

Sergei Prokofjev syntyi 23. huhtikuuta 1891 Sontsovkan kylässä Ukrainan maaseudulla. Prokofjevin isä oli jo lähes 45-vuotias ja äiti 34-vuotias. He olivat epätoivoisesti halunneet lapsen ja olivat aiemmin saaneet kaksi tytärtä, jotka molemmat kuolivat vauvaiässä. Prokofjevin äiti harrasti intohimoisesti pianonsoittoa ja saattoi harjoitella jopa kuusikin tuntia päivässä, koittaen säilyttää linkin entiseen kulttuuriseen kaupunkielämäänsä. Prokofjev kuulikkin lapsesta lähtien äitinsä soittamana mm. Beethovenia ja Chopinia. Prokofjevin lapsuus oli onnellinen ja hän sai ainoana lapsena paljon huomiota. (Robinson 1987, 8, 11, 12.)

Prokofjev on tullut tunnetuksi ihmelapsena, tosin Robinson (1987, 12) kirjoittaa, että tämä titteli on vain osittain ansaittu. Konservatorion aloittaessaan 13-vuotiaana Prokofjevin todelliset kyvyt alkoivat paljastua koko laajuudessaan. Prokofjevin herkkyyks ja rakkaus musiikkiin ilmenivät kuitenkin hyvin varhain ja lisäksi hänellä oli tarkka korva ja kiinnostusta nuottimerkkeihin, jotka sitten muuttuivat musiikiksi. Prokofjevin äiti ei ikinä pakottanut poikaansa pianonsoiton tai musiikin pariin, mutta säännölliset pianotunnit alkoivat äidin opissa Prokofjevin ollessa seitsemänvuotias. Yhdeksänvuotiaana Prokofjev soitti helposti Beethovenin sonaatteja ja Mozartin kappaleita. Yhdeksänvuotiaana Prokofjev kirjoitti ensimmäisen oopperansa Jättiläisen. (Robinson 1987, 12–14.)

Vuonna 1901 perheen vieraillessa Moskovassa he tapasivat Moskovan konservatorion professorin Sergei Taneevin, joka suositteli Prokofjeville musiikin opiskelua. Kesällä 1902 Reinhold Glière saapui Sontsovkaan opettamaan Prokofjeville musiikinteoriaa, sävellystä ja harmoniaa. Jo Prokofjevin varhaisissa teoksissa esiin nousevat aggressiivinen staccato, perkussiivinen sointi, vahvat epäsäännölliset rytmit, nopeus ja kromaattisuus. Musiikin lisäksi nuorta Prokofjevia kiinnostivat erityisesti numerot, laskeminen, listat ja keräily. Järjestely ja asioiden listaus pysyivät Prokofjeville ominaisina vielä paljon vanhempanakin. (Robinson 1987, 17–22.)

Vuonna 1904 Prokofjev aloitti musiikkiopintonsa Pietarin konservatoriossa (Robinson 1987, 26). Prokofjev sävelsi useita pianokappaleita, joita esitti itse taitavalla ja virtuoosisella tekniikallaan ja liittyi venäläisen avantgarden rintamaan (Salmenhaara 1968, 170). Vuodesta 1906 Prokofjevin elämään vaikutti Djagilev, joka vaikutti syvästi myös Stravinskyyn. Vuonna 1910 Prokofjev ja Stravinsky tapasivat ensimmäisen kerran, mutta eivät silloin oikeastaan pitäneet toisistaan. Vuonna 1913 Prokofjev matkusti äitinsä kanssa Pariisiin, jossa hän viihtyi ranskalaisten eloisuuden, elämänrytmin ja kulttuurin korkean tason vuoksi. Lontoossa Prokofjev tapasi Djagilevin, jota ihaili. Djagilev kuuli Prokofjevin toisen pianokonserton ja neuvoi Prokofjevia käyttämään baletissa esimerkiksi Godofretskin Ala ja Lolli -librettoa, jonka aihe liittyi venäläiseen esihistoriaan. (Tarasti 2003, 37–38.)

Tyylillisesti suuri käänös tapahtui vuonna 1917 Klassisen sinfonian myötä. Vuonna 1918 Prokofjev suuntasi ensimmäistä kertaa Amerikkaan konserttikiertueen muodossa ja sävelsi oopperan Rakkaus kolmeen appelsiiniin. Amerikasta saapumisen jälkeen hän asui Pariisissa ja kirjoitti Djagilevin seurueelle useita baletteja. (Salmenhaara 1968, 171.) Prokofjev oli kuitenkin pettynyt Pariisiin, eikä ymmärtänyt Les Six -ryhmän ideologiaa. Prokofjev oli vaikeasti lähestyttävä ihminen. Ranskassa ainoa muusikko, johon hänellä oli läheinen kontakti, oli Poulenc. (Tarasti 2003, 39.) 1920-luvun lopulla Prokofjev teki konserttikiertueita Neuvostoliittoon ja sai lämpimän vastaanoton. Vuonna 1933 Prokofjev palasi Neuvostoliittoon ja asettui Moskovaan. Säännölliset ulkomaanmatkat kuitenkin jatkuivat. Neuvostoliittoon palattuaan Prokofjev joutui tasapainoilemaan Neuvostoliiton sosialistisen musiikki-ideologian ja omien päämääriensä välillä. Tällä aikakaudella syntyivät tosin suuret baletit Romeo ja Julia (1935), Tuhkimo (1945) ja Kivinen kukka (1949). (Salmenhaara 1968, 171–172.) Prokofjev kuoli 5. maaliskuuta 1953, sairasteltuaan yli kahdeksan vuotta. Stalin kuoli samana päivänä jättäen Prokofjevin kuoleman varjoonsa. (Robinson 1987, 1.) Vuonna 1957 Prokofjevälle myönnettiin Lenin-mitali. (Salmenhaara 1968, 172).

4.2 Prokofjevin tyylistä

Salmenhaaran (1968, 148) mukaan Prokofjev liittyy uusklassismiin, mutta on samalla kansallinen säveltäjä, koska hänen musiikissaan on slaavilainen elementti. Tiettyä riippumattomuutta toisaalta kuvastaa Prokofjevin oma persoonallinen tyyli. Prokofjev itse on kuvaillut musiikissaan olevan neljä peruselementtiä. Peruselementteihin kuuluvat klassinen aines, uudistus, toccata-aines eli motorinen elementti ja neljäntenä lyyrinen aines. Uudistus tarkoitti Prokofjevin mukaan ensin oman harmonisen kielen etsimistä, mutta myöhemmin se muuttui pyrkimykseksi etsiä keinoja voimakkaiden tunteiden ilmaisuun. Prokofjeville teema ja melodia olivat tärkeitä elementtejä ja hän onkin kirjoittanut useita lyyris-ekspressiivisiä cantabile-melodioita, jotka ovat usein pehmeitä, melankolisia ja modaalisesti sävyttyneitä. Varsinkin pianoteoksissa kuullaan myös paljon toccata-rytmiikkaa ja kirpeää dissonanssia. Motoriseen rytmiin liittyy myös tanssillista ainesta. (Salmenhaara 1968, 149, 169, 170.)

Salmenhaara (1968, 170) luokittelee Prokofjevin nuoruuden teoksissaan kuuluvaksi venäläisen avantgarden rintamaan. Klassisen sinfonian (1917) myötä tapahtuu dramaattinen käänne tyyllillisesti, sillä teos pohjautuu yksinkertaiselle kolmisointumelodiikalle ja eroaa uusklassismin mukaisesti 1700-luvun klassisesta tyylistä vain sointusiirtymillään ja värikkäällä soitinnuksella. Klassisen sinfonian jälkeen Prokofjevin tyyli etenee kahdella linjalla, nuoruudenteosten sarkastisella, rytmimotoriikan ja dissonoivien sointujen linjalla ja toisaalta selväpiirteisen uusklassismin linjalla. Myöhäisteoksissa linjat yhdistyvät lyyriseksi ekspressiivisyydeksi. (Salmenhaara 1968, 170–171.)

Ajoittain Neuvostoliiton musiikkipolitiikan painostus oli hyvinkin kiihkeää ja on esitetty monia näkemyksiä siitä, miten paljon painostus vaikutti Prokofjevin 30- ja 40-luvun tuotantoon. Jyrkkä dissonoivuus ja motorinen rytmiikka pehmentyivät Prokofjevin myöhäiskauden teoksissa, mutta piirre on voinut johtua myös Prokofjevin sisäisestä säveltäjäkehityksestä; lyyrisen elementin keskeinen asema myöhäisteoksissa tuntuisi vahvistavan tätä käsitystä. (Salmenhaara 1968, 171–172.) Uusklassismin pehmentyminen oli suuntauksena yleinen muuallakin kuin Neuvostoliitossa Prokofjevin ja Shostakovitshin musiikissa, esimerkiksi Copland ja Harris lähtivät kohti amerikkalaista romantiikkaa (Griffiths 2005, 85).

4.2.1 Sonaatti huilulle ja pianolle op. 94 (1943)

Sonaatti huilulle ja pianolle syntyi Permissä, minne Prokofjev matkusti vuonna 1943 Alma-Atasta. Perm toimi turvapaikkana taiteilijoille toisen maailmansodan ollessa käynnissä. Permissä oli yliopisto, oopperatalo ja pitkät kulttuuriperinteet, mutta se oli silti verrattain pieni Neuvostoliiton isoihin kaupunkeihin tottuneille taiteilijoille. Prokofjevin päämääränä oli viimeistellä musiikki Tuhkimo-balettiin Permissä. Tuhkimon esikuvina toimivat Tšaikovskin baletit Joutsenlampi, Pähkinänsärkijä ja Ruusunen. Prokofjevin tavoitteena oli tehdä Tuhkimosta mahdollisimman tanssittava teos. Tuhkimo on sekä musiikillisesti että draamallisesti Prokofjevin perinteisin baletti. Prokofjev itse kertoi haluavansa painottaa Tuhkimossa tarinan lyyrisyyttä sekä ilmaista Tuhkimon ja Prinssin runollisen rakkauden syntyä ja kukoistusta, esteitä ja unelman toteutumista. Prokofjev sai Tuhkimon pianopartituurin suurilta osin valmiiksi Permissä kesän ja syksyn 1943 aikana. (Robinson 1987, 416–421.)

Sonaatti huilulle ja pianolle valmistui Tuhkimon kanssa samoihin aikoihin Permissä. Sonaatin sävellystyö oli alkanut Alma-Atassa vuoden 1942 lopussa. Sonaatti oli taidetoimikunnan tilaus. Prokofjev oli itse etsinyt tilaisuutta säveltää huilulle, soittimelle, joka oli Prokofjevistä ”riittämättömästi edustettuna musiikin kirjallisuudessa”. Sonaatti on Prokofjevin ainoa sonaatti ja yksi harvoista teoksista puhallinsoittimelle. Sonaatin säveltäminen toi kaivattua vaihtelua kahden suuren projektin, Sodan ja rauhan ja Iivana Julman välissä. Prokofjevin mukaan puhtaasti abstraktin ja ei-poliittisen teoksen luominen oli ”ehkä epäsopivaa sillä hetkellä, mutta mukavaa”. (Robinson 1987, 421.)

Sonaatin tarkoitus oli soida kirkkaissa ja läpikuultavissa klassisissa sävyissä. Tämä tavoite onnistui täydellisesti. Sonaatissa on lujaa optimismia, suoraa tunteikkautta ja siitä puuttuu lähes täysin ironia, mikä on hämmästyttävää Prokofjevin tuotannossa. Sonaatti on selvästi diatoninen ja seuraa tarkasti klassisia muotorakenteita. Pitkän ensimmäisen osan molemmat pääteemat ovat yksinkertaisia ja laulavia. Ensimmäisen osan muoto on klassinen sonaattimuoto esittelyosion kertausta myöten. Toisessa osassa on keskellä lyyrinen hitaampi osa. Pianon säestys on minimaalista antaen tilaa huilulle. Pianosta löytyy tilapäisiä väläyksiä ilkkurisesta dissonanssista. Kolmas osa Andante on sonaatin lyhin osa ja sitä seuraa loppuhuipennus, sotaisa Allegro con brio, joka on selkeästi asetettu D-

duurin dominantille ja toonikalle. Pianosäestys muuttuu aggressiivisemmäksi. (Robinson 1987, 421–422.)

Sonaatin ensiesitys kuultiin Moskovassa joulukuussa 1943 huilisti N. Kharkovskyn ja Sviatoslav Richterin esittämänä. Huilistit eivät kuitenkaan heti rientäneet esittämään sonaattia. Viulistit sen sijaan, mukaan lukien David Oistrakh, kiinnostuivat heti sonaatista ja pian sonaatista luotiinkin myös versio viululle ja pianolle. (Robinson 1987, 422.)

4.2.2 I osa: Moderato

Seuraavassa osiossa olen analysoinut sonaatin ensimmäistä osaa. Sonaatin tarkoituskin oli soida klassisissa sävyissä ja klassinen on myös ensimmäisen osan, Moderaton, muotorakenne. Moderato on sonaattimuotoinen jakaantuen esittely-, kehittely- ja kertausjaksoihin. Lisäksi ensimmäisen osan tahdit 119-130 muodostavat codan. Moderatossa on useita selkeitä teemoja. Heti osan alussa esitellään pääteema, joka on ensimmäisten neljän tahdin ajan tiukasti pääsävellajissa D-duurissa (kuva 1). Pääteema on laulava ja lyyrinen. Sivuteema esitellään tahdista 21 alkaen. Sivuteeman sävellajina on A-duuri, D-duurin dominanttisävellaji, joka on hyvin perinteinen modulaatio esittelyjaksossa. Sivuteema on myös laulava ja tärkeänä rytmisenä elementtinä on pisteellinen kahdeksasosarytmi (kuva 2). Sonaattimuodolle perinteiseen tapaan esittelyjakso kerrataan. Uusklassisen tyylin mukaisesti tilapäisiä etumerkkejä kuitenkin löytyy reilusti.

Huilu
 Piano
 Fl.
 Pno.

KUVA 1. Sonaatin alku, pääteema. Tahdit 1-4.

Huilu
 Piano
 Fl.
 Pno.

KUVA 2. Sivuteeman alku, tahdit 21-25.

Kehittely alkaa tahdista 42 uudella rytmisellä marssiaiheella (kuva 3). Kehittelyssä pää-, sivu- ja marssiteeman osia hyödynnetään lomittain, yhdistellen ja palasina. Piano ja huilu

vuorottelevat melodioita ja usein huilulla ja pianolla soi samaan aikaan eri teemojen palasia. Esimerkiksi pääteema palaa voimakkaasti tahdeissa 52 ja 62. Kehittelyjaksolle tyyppillisesti sävellaji vaihtuu melko usein, tahdin 52 pääteema esiintyy Cis-duurissa ja tahdin 62 Gis-duurissa. Tahdissa 65 etumerkintä vaihdetaan B-duurin mukaisesti kahteen alennukseen ja tahdeissa 66-67 huilulla esiintyy sivuteeman palanen B-duurissa. D-duurin mukaiseen etumerkintään palataan tahdissa 71 ja paluuta pääsävellajiin enteillään jo. Kehittelyjakso huipentuu huilun ja pianon triolikuvioidiin, joista piano johdattelee kertausjaksoon takaisin pääteemaan ja pääsävellajiin D-duuriin.



KUVA 3. Huilu aloittaa marssiteeman, tahdit 42-43.

Kertausjakso nimensä mukaisesti kerta esittelyn tapahtumat hieman lyhentäen muun muassa sivuteemaa. Kertausjakson alussa kuultava pääteema on ennallaan. Sivuteema kuullaan myös klassisin periaattein pääsävellajissa, D-duurissa. Tahdista 119 kuullaan vielä coda eli lopetusjakso. Tahdissa 126 palataan muistelemaan pääteemaa, tosin b-mollissa. Lopetus on vahvasti d-sävelellä.

4.2.3 II osa: Scherzo

Sonaatin toinen osa, Scherzo, jakaantuu kolmeen suureen osaan, muotoon ABA. B-osa on siis trio-osa scherzo-osien keskellä. A-osat ovat hyvin samankaltaisia keskenään ja koostuvat samasta materiaalista. B-osa on kontrastoiva, hitaampi ja laulavampi. Tässä osassa piano on usein selkeästi säestävässä ja komppaavassa roolissa. Pianon säestys tuo A-osiin selvää rytmistä poljentoa.

Pianon alkusoiton jälkeen, tahdista seitsemän, siirrytään pääteemaan ja pääsävellajiin, a-molliin. Pääteema on kahdeksan tahdin mittainen ja toistuu osassa aina samanlaisena, vain eri sävellajeissa. Pääteema koostuu huilulla kahdeksasosista ja piano on selvästi säestävässä roolissa neljäosakompillaan (kuva 4). C-duurissa pääteeman mukaisesti alkavat tahdit 15-27 liittyvät pääteemaan, mutta tämä osuus vaihtelee esiintyessään pituudeltaan. Tahdissa 34 kuullaan jälleen pääteema, tällä kertaa d-mollissa. Tähän pääteemaan liittyy F-duurissa alkava pääteeman laajennus, joka on tällä kerralla neljä tahtia

pidempi kuin ensimmäisessä pääteemassa. Sivuteema A-duurissa kuullaan tahdista 82. Pääteema koostuu täysin kahdeksasosista ja sivuteema on vaihtelevampi rytmiltään. Sivuteemaan oman mausteensa tuovat myös useat aksentit. Tahdissa 103 etumerkintä muuttuu kolmeksi alennukseksi, sävellaji taas As-duuriksi. Pääteema ja d-molli palaavat tahdissa 123. Pääteeman jatke on jälleen venytetty pidemmäksi. Ensimmäinen A-osa loppuu pitkään a-sävelen toistoon, josta siirrytään trio-osaan. A-osan rakenne on ABA, pääteema ja pääteeman materiaalia kuullaan osiossa A ja sivuteema ja sivuteeman materiaalia osiossa B.

KUVA 4. Scherzon pääteema, tahdit 7-14.

B-osa on hitaampi, maalailevampi ja laulavampi toimien kontrastina A-osan nopeudelle ja tasaisen rytmiselle etenemiselle. Tahtilaji muuttuu merkinnäksi 2/2 ja sävellaji D-duuriksi. Pianon säestys on harvaa ja huilun melodia legatossa (kuva 5). Melodia on B-osassa pääosin huilulla, mutta tahdeissa 190-201 piano ja huilu vuorottelevat melodialla toisen säestäessä. Tahdissa 208 tahtilaji muutetaan takaisin kolmeneljäsosaksi. Tahdissa 212 kuullaan B-osan melodia, mutta sitä säestää jo pianon takova neljäsosakomppi ja se on luonteeltaan enemmänkin muistuma B-osasta, joka tähtää jo A-osan tunnelmaan.

The image shows a musical score for the beginning of the B-section, measures 162-173. The score is in 2/2 time and G major. It features four staves: Flute (Huilu), Piano (Piano), Flute (Fl.), and Piano (Pno.). The tempo is marked 'poco più mosso del' with a metronome marking of 3/4. The piano part is marked 'p' (piano). The flute part is marked '9' at the beginning. The piano part has a 'p' marking at the end of the section.

KUVA 5. B-osan alku, tahtit 162-173.

Tahdissa 228 siirrytään jälleen scherzo-osaan. Pääteema esiintyy pääsävellajissa, a-mollissa. A-osa toistetaan samanlaisena kuin ensimmäinenkin A-osa tahtiin 335 asti. Kuullaan siis pääteema ja sivuteema samoissa sävellajeissa, täsmälleen samanlaisina. Lopussa sävellaji palautetaan takaisin a-molliin ja kuullaan pätkiä pää- ja sivuteemasta sekoitettuna. Huilu ja piano yhdistyvät tahdista 361 alkavaan con brio -lopukkeeseen. Viimeisessä tahdissa piano päättää osan aksentoituun fortissimo a-mollisointuun.

4.2.4 Päätelmiä analyysistä

Sonaatin ensimmäisen ja toisen osan pääpiirteittäinenkin analysointi paljastaa jo selkeitä uusklassisia piirteitä teoksessa. Muotorakenteet ja sävellajisuhteet ovat selkeitä ja perinteisiä. Teemoja pystyy selvästi määrittelemään ja teemojen materiaalia kuljetetaan osien läpi ja hyödynnetään varsinkin ensimmäisessä osassa palasina, päällekkäin ja yhdistellen. Teemojen rooli on kappaleiden osalta määrittävä. Scherzossa A-osat rakentuvat lähes täysin pää- ja sivuteemalle sekä niitä säästävälle pianon kompille. Jokaista osaa ja osan tunnelmaa kuvastavat hyvin teemat, jotka kuullaan heti osien alussa, jopa heti ensimmäisenä, sillä Scherzo on ainoa osa, jossa pianolla on alkusoitto. Salmenhaarakin (1968, 169) toteaa, että teema, ilmaisuvoimainen melodia, merkitsi Prokofjevillä enemmän kuin kenellekään toiselle uusklassiselle säveltäjälle.

Kuten jo aiemminkin todettiin, Sonaatista puuttuu uusklassismille ja myös Prokofjevillä niin yleistä ironiaa. Varsinkin ensimmäinen osa on mielestäni myös tunteikas, ei millään lailla kyvytön ilmaisemaan. Tässä teoksessa uusklassismi ei tarkoita vanhan ilkkumista tai parodiointia vaan klassisiin muotoihin ja perinteisiin asetettua uutta musiikkia. Prokofjevin itsensä luokittelemat neljä musiikkinsa peruselementtiä olivat klassinen, uudistus, toccata-aines ja lyyrinen. Klassinen tarkoittaa uusklassista näkökulmaa. Uudistusta Prokofjev kuvaili ensin oman harmonisen kielen etsinnäksi, mutta myöhemmin pyrki mykiseksi löytää keinoja voimakkaiden tunteiden ilmaisuksi. Lyyrinen piirre taas korostuu Prokofjevin myöhäisemmissä teoksissa. (Salmenhaara 1968, 169.) Varsinkin klassinen ja lyyrinen aines korostuvat Sonaatissa huilulle ja pianolle. Lyyrisyyttä löytyy jossain määrin kaikista osista. Moderaton pää- ja sivuteemat, Scherzon trio-osa, oikeastaan koko Andante sekä Allegro con brion rauhallinen, tunteikas melodia legatossa tahdista 86 lähtien edustavat lyyristä ainesta. Uudistus näkyy Sonaatissa ehkäpä juuri tunteiden ilmaisussa ja mahdollisuutena vahvaan tulkintaan.

5 KONSERTTI

5.1 Suunnittelu ja harjoitteluprosessi

Opinnäytetyökonserttini oli 5. joulukuuta 2017 klo 18.30 Tampereen konservatorion Kamarimusiikkisalissa. Konsertissa kanssani soitti pianisti Tuomas Turriago. Olin päättänyt opinnäytetyötä suunnitellessani jo heti alkuvaiheessa, että haluaisin toteuttaa konsertin osana opinnäytetyötä. Minulla ei kuitenkaan ollut valmiina mielessä, minkä tyylistä musiikkia haluaisin ottaa konserttiin. Keväällä 2017 aloitin Prokofjevin sonaatin harjoittelun ensimmäisestä osasta. Prokofjevin sonaatti on olennainen osa huilun repertuaaria, joten koin hyödylliseksi tutkia ja tarkastella sitä enemmänkin ja lisäksi sonaatti on myös laaja teos, jonka tiesin vievän aikaa. En ollut aiemmin soittanut sonaattia, mutta olin kuunnellut sitä jonkun verran ja ihastunut teokseen. Päätin siis ottaa konsertin lähtökohdaksi Prokofjevin sonaatin. Prokofjevin sonaatin kanssa samoihin aikoihin on sävelletty Hindemithin sonaatti ja myös Martinun sonaatti huilulle ja pianolle (1945). Olin soittanut Hindemithin sonaattia jo keväällä 2015, joten se valikoitui Prokofjevin lisäksi konserttiohjelmistoon.

Konsertin ajankohdaksi valittiin joulukuu 2017. Harjoitteluprosessi konserttia varten lähti kunnolla käyntiin syksyllä 2017. Hindemithin sonaatin olin jo harjoitellut ja esittänyt keväällä 2015, jolloin sain ohjausta silloiselta opettajaltani Seppo Planmanilta kappaleeseen. Ennestään tutun kappaleen palauttaminen ohjelmistoon oli mukavaa ja myös kehitettävää. Kun sisäistyneenä on jo oma edellinen versio kappaleesta, lähtökohdat ovat selvät, mutta samalla on mietittävä, kuinka voi ja haluaa kehittää omaa versiotaan. Soitin Hindemithiä vielä syksyllä 2017 nykyisen opettajani Anja Voipio-Mansneruksen kanssa. Sonaatista löytyi uusia näkökulmia ja ajatuksia, vaikka osa vanhasta versiostakin palautui samanlaisena.

Prokofjevin sonaatin ensimmäistä osaa olin soittanut jo keväällä 2017 ja sonaatin muita osia valmistin syksyllä 2017. Sonaatti on laaja, kestoltaan noin 25 minuuttia, joten koin ehdottomasti eduksi, että olin aloittanut teoksen valmistamisen jo edellisenä keväänä. Ohjausta Prokofjevin ensimmäiseen osaan sain keväällä 2017 Seppo Planmanilta sekä Kälviän musiikkileirillä Annaleena Jämsältä. Syksyllä jatkoin sonaatin muiden osien parissa ja pidin yllä ensimmäistä osaa Anja Voipio-Mansneruksen tunneilla. Lisäksi sain ohjausta molempiin sonaatteihin pianisti Tuomas Turriagolta. Prokofjev on teknisesti haastavaa

soitettavaa, sonaatissa on paljon erilaisia karaktereja ja tunnelmia ja sonaatti vaatii kestävyyttä soittajalta. Sonaatti oli minulle sopiva haaste. Monet aluksi vaikeiksi kokemistani asioista kehittyivät ajan kanssa.

Molemmissa sonaateissa on paljon erilaisia tunnelmia ja dynamiikkaerot vaihtelevat herkästä pianissimosta hehkuttavaan fortissimoon. Tavoitteisiini kuului tuoda esiin näitä erilaisia tunnelmia. Hindemithin haastavimpiin asioihin kuului toisen osan intonaatio. Osaan kuuluvat hiljaiset nyanssit ja pianon sointupohja eivät aina tee intonaatiosta yksinkertaista. Harjoittelin osaa myös itsekseni pianon ääressä ja sain lopulta intonaation suunnilleen kohdilleen. Osa on kaunis ja vaikuttava, joten intonaation korjaaminen oli tärkeä osa-alue. Prokofjevissa eniten keskittymistä ja harjoittelua vaativat karakterit ja sävyt. Varsinkin toisen osan karakterin etsimiseen meni aikaa, sillä otimme vanhan painoksen mukaisen tempon, *allegretto scherzandon*, useimmiten nykyään löytyvän tempomerkin, *preston*, sijaan. *Allegretto scherzando* -tulkinta mahdollisti yksöiskielityksen käytön, jolloin *staccatojen* tarkoitus oli olla hyvin soivia ja erottuvia. *Staccaton* tasainen laatu myös keskirekisterissä vaati harjoittelua ja kesti jonkin aikaa, että sain sisäistettyä tempon. Prokofjevin kolmas osa vaati jälleen hiljaisten nyanssien hiomista ja hyvää *legatoa* ilman aksentteja. Triolikuvioiden etsimme keinoja rytmitystä ja sopivaa pianosävyä.

Varsinkin Prokofjevin sonaatti oli minulle hyvään hetkeen osunut kasvattava teos. Sonaatissa oli haasteita, joihin kuitenkin pystyin vastaamaan määrätietoisella harjoittelulla ja kappaleen tutkiskelulla. Jatkoin Prokofjevin parissa vielä keväällä 2018 kohti B-kurssikonserttiani. Uskon, että osa aikaisemmista haasteista oli vielä keväällä pienen tauon jälkeen siirtynyt kuin itsestään syrjään ja olin sisäistänyt teoksen vielä paremmin.

5.2 Konserttiraportti

Konserttiin valitsin järjestykseksi ensin Hindemith ja toisena Prokofjev. Olin mainostanut konserttia Facebook-tapahtumana lähinnä ystäväilleni sekä opiskelukavereilleni ja perheelleni. Suurin osa yleisöstä olikin perhettäni tai kavereitani, mikä ehkä hieman helpotti jännitystä. Silti Hindemithin ensimmäisessä osassa tuli jonkin verran jännitysvirheitä, eikä soitto ollut kovin vapautunutta. Toisen osan alussa kuuluvat intonaatiovaikeudet, mutta puhtaus parantuu selkeästi osan loppua kohden. Suurimmasta jännityksestä pääsin eroon toisen osan aikana. Kolmas osa onnistui odotusten mukaisesti, joitakin pieniä särkyä, mutta pääosin soitin omalla tasollani.

Prokofjevistä minulle jäi melko tyytyväinen olo. Viimeisessä osassa väsymys alkoi kuitenkin hieman jo tuntua, varsinkin kun osa vaatii ansaitulta melko paljon. Esimerkiksi alarekisterin fortet oli vaikeampi saada syttymään kuin yleensä. Kuuntelin konsertista vielä myöhemmin nauhoitusta ja Prokofjevissa oli toki kohtia, jotka ovat vielä kehittyneet keväällä erilaisiksi. Niin kuin esiintyessä yleensäkin, osa asioista olisi voinut onnistua paremminkin, kun taas osaan soitosta olin tyytyväinen. Konsertista jäi kuitenkin hyvä mieli ja olin tyytyväinen. Olen myös sitä mieltä, että oli hyvä valinta toteuttaa osa opinäytetyöstä konsertin muodossa, sillä pääsin kehittymään soittamisessa ja esiintymisessä.

6 POHDINTA

Opinnäytetyökonsertin valmistelu ja järjestäminen oli minulle kehittävää ja merkityksellistä. Oli motivoivaa soittaa hienoa musiikkia ja mielestäni sain hyvän otteen sonaatteihin. Syksyn harjoittelun kannalta oli hyvä, että tiedossa oli selkeä päämäärä ja tähtäys oli konsertissa. Olin tyytyväinen ohjelmistovalintaani ja konsertin toteutukseen. Harjoitteluprosessin aikana olisin voinut syventyä vielä enemmän sonaattien analysointiin ja taustatiedon keräämiseen. Olin analysoinut Prokofjevin kahta ensimmäistä osaa jo keväällä 2017, mutta suurimman osan kirjallisen työn materiaalista keräsin vasta konsertin jälkeen. Olin voinut saada teoksiin lisää näkökulmia työstämällä harjoitteluprosessin kanssa samaan aikaan kirjallista osuutta. Vaikka aikaa sonaattien työstämiseen oli hyvin syksyllä 2017, olisin voinut tiivistää harjoittelua jossain vaiheessa syksyä intensiivisemmäksi jaksoksi, jolloin olisin voinut välttää kiireen tuntua valmistautumisessa muutamaa viikkoa ennen konserttia. Konsertin lopputulokseen olen kuitenkin melko tyytyväinen varsinkin Prokofjevin sonaatin osalta.

Kirjallisen työn tekeminen laajensi tietojani varsinkin Prokofjevista ja Hindemithistä. Kirjallisuuteen tutustuminen oli mielenkiintoista ja minulle jäi olo, että lukisin musiikinhistoriasta ja säveltäjistä mieluusti tulevaisuudessa enemmän. Oli mielenkiintoista selvittää sonaattien taustoja ja löysinkin vastauksia siihen, millaisissa oloissa sonaatit sävellettiin ja millaisia muita teoksia Prokofjevilla ja Hindemithillä oli samaan aikaan työn alla. Molempien säveltäjien motiivit sonaattien säveltämiselle olivat saman suuntaisia tarkoituksena tuottaa huilun ohjelmistoon soitettavaa. Prokofjevin sonaatin analysointi toi selkeästi esiin monia uusklassisia ja Prokofjevin tyylille tunnusomaisia piirteitä.

Opinnäytetyön tekeminen on lisännyt omia tietojani ja taitojani. Toivon, että tämä työ kerää tietoja yhteen ja auttaa muitakin tutustumaan Prokofjevin ja Hindemithin sonaattien taustoihin ja uusklassisiin piirteisiin.

LÄHTEET

Cummings, R. n.d. Paul Hindemith. Sonata for flute and piano. Luettu 28.4.2018. <https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-flute-piano-mc0002364921>

Fondation Hindemith. n.d. Biography. Luettu 28.4.2018. <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/>

Griffiths, P. 2005. Musica nova. Modernin musiikin historia Debussystä Bouleztiin. 2. painos. Suom. Laaksamo, J. Lontoo: Thames and Hudson.

Hindemith, P. Sonate for Flute and Piano. Sävellysvuosi 1936. Germany: Schott Music. Copyright 1937.

McHard, J. 2001. The Future of Modern Music. A Philosophical Exploration of Modernist Music in the 20th Century and Beyond. 3. painos. Michigan: Iconic Press, Division of J & A Music Enterprises, Inc.

Prokofiev, S. Sonate für Flöte und Klavier. Opus 94. Uudistettu painos 1998. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski. Copyright 1960.

Robinson, H. 1987. Sergei Prokofiev. A Biography. Lontoo: Robert Hale.

Salmenhaara, E. 1968. Vuosisatamme musiikki. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Tarasti, E. 2003. Musiikin todellisuudet. Säveltaiteen ensyklopedia. Helsinki: Yliopistopaino.

LIITTEET

Liite 1. Konsertin käsiohjelma

1 (4)

Liida Helanterän

Opinnäyttekonsertti

Kamarimusiikkisali 5.12.2017

klo 18.30

Paul Hindemith: Sonaatti huilulle ja pianolle

1. Heiter bewegt
2. Sehr langsam
3. Sehr lebhaft – Marsch

Sergej Prokofjev: Sonaatti huilulle ja pianolle Op. 94

1. Moderato
2. Scherzo. Allegretto scherzando
3. Andante
4. Allegro con brio

Iida Helanterä, huilu

Tuomas Turriago, piano

3 (4)

Paul Hindemith (1895-1963) oli saksalainen säveltäjä, kapellimestari sekä instrumentalisti. Lisäksi hän kirjoitti paljon musiikin teoriaan ja pedagogiikkaan liittyviä tekstejä. Hindemithin pääinstrumentti oli alttoviulu, jolla hän esiintyi niin solistina kuin kamarimuusikkona; Hindemith tosin oppi soittamaan lähes kaikkia soittimia. Teoksia Hindemith ehti säveltää lähes 150. Hindemithin ongelmat natsi-Saksassa alkoivat vuonna 1933 ja hänen musiikkinsa leimattiin myöhemmin Entartete Kunstiksi ja henkisesti epäarjalaiseksi. Hindemith muutti Sveitsiin 1938 ja asettui Yhdysvaltoihin 1940. Eurooppaan hän palasi 1953.

Vuosina 1935-1955 Hindemith sävelsi 26 sonaatin sarjan puhaltimille, jousille, pianolle, uruille ja harpulle. 1939 Hindemith kuvaili haluavansa kirjoittaa kaikille puhallinsoittimille, sillä niille ei hänestä ollut mitään kunnollista soitettavaa, ”lukuunottamatta muutamaa klassista teosta”, joten tarkoituksena oli myös rikastaa puhallinsoitinten ohjelmistoa. Sonaatit toimivat teknisinä harjoituksina musiikin teoreettisesta näkökulmasta sekä tuottivat iloa Hindemithille, joka oli itsekin kiinnostunut soittamaan puhaltimia. Sonaattien sävellys heijastelee myös henkilökohtaista elämää 1930-luvulla. Julkisia konsertteja oli vaikea järjestää, joten Hindemith musisoi kotona vaimonsa kanssa. Sonaatti huilulle ja pianolle valmistui vain muutamissa päivissä 4-16.12.1936. Jokaisella sonaattilla on oma profiilinsa toimien ikään kuin musiikillisena muotokuvana instrumentista. Muotorakenteiden vaihtelusta hyvänä esimerkkinä toimii huilusonaatin viimeinen osa, johon yhdistyy itsenäisenä marssi-osio. Sonaatin ensimmäisessä osassa huilun avausteemasta kehittyi muunnoksia ja motiiveja. Huilu soi pääosin kirkkaasti, mutta pianon välillä epävakaa harmonia luo myös eroavaa sisältöä. Toinen osa on hidas ja surumielinen, pianon harmoniat luovat tummempia sävyjä. Viimeinen osa on vilkas, leikkisä ja eloisa. Sonaatin esittivät ensimmäisinä huilisti Georges Barrere sekä pianisti Jesus Maria Sanroma vuonna 1937 Washingtonissa.

Sergej Prokofjev (1891-1953) oli venäläinen säveltäjä, jonka tunnetuimpiin teoksiin kuuluvat mm. baletti Romeo ja Julia, Pekka ja Susi sekä ensimmäinen sinfonia. Prokofjevin ensimmäisenä soitonopettajana toimi hänen pianisti äitinsä ja opinnot alkoivat 1904 Pietarin konservatoriossa. Prokofjev vietti useita vuosia elämästään ulkomailla, mm. Lontoossa, Pariisissa ja Yhdysvalloissa.

Sonaatin huilulle ja pianolle sävellys alkoi vuonna 1942 taidetoimikunnan tilauksesta. Prokofjev oli jo etsinyt tilaisuutta säveltää huilulle, sillä hänestä huilulle ei oltu sävelletty riittävästi. Silti sonaatti on ainoa Prokofjevin sonaatti puhallinsoittimelle. Samaan aikaan Prokofjevillä oli työn alla Tuhkimo-baletti.

Sonaatti valmistui 1943 Permissä, joka toimi taiteilijoiden suojapaikkana Neuvostoliiton ja Saksan taistellessa. Prokofjev kuvaili abstraktin ja ei-poliittisen sonaatin säveltämistä ”ehkä sillä hetkellä epäsopivana, mutta mukavana”.

Sonaatin tarkoitus oli soida kirkkaissa ja läpikuultavissa klassisissa sävyissä. Sonaatissa onkin lujaa optimismia, suoraa tunteikkuutta ja siitä puuttuu lähes täysin ironia, mikä on hämmästyttävää Prokofjevin tuotannossa. Sonaatti on diatoninen ja seuraa tarkasti klassisia muotorakenteita. Ensimmäisen osan pää- ja sivuteemat ovat molemmat laulavia ja yksinkertaisia. Muoto on klassinen sonaattimuoto, jopa niin tarkasti, että esittelyosio kerrataan. Toisessa osassa, Scherzossa, pianosta löytyy tilapäisiä väläyksiä ilkkurisesta dissonanssista. Keskellä on hitaampi lyyrinen ja rauhallinen osio. Andante on lyhyt, rauhallinen sekä lempeä osa ja sonaatti huipentuu Allegro con brion.

Sonaatin kantaesitys kuultiin Moskovassa 1943 huilisti N. Kharkovskyn ja pianisti Sviatoslav Richterin tulkitsemana. Yllättäen huilistit eivät kuitenkaan rientäneet heti esittämään sonaattia, vaikka nykyään sonaatti lukeutuukin keskeiseen huiluohjelmistoon. Viulistit sen sijaan kiinnostuivat sonaatista heti ja nopeasti siitä luotiinkin myös versio viululle ja pianolle.

Lähteet:

Cummings, R. Paul Hindemith. Sonata for flute and piano. Luettu 4.12.2017. <https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-flute-piano-mc0002364921>

Fondation Hindemith. The Sonatas. Luettu 4.12.2017. <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/>

Nestyev, I., Taruskin R. 1998. Sergey Prokofiev. Russian composer. Päivitetty 10.3.2016. Luettu 29.10.2017. <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Prokofiev>.

Robinson, H. 1987 Sergei Prokofiev. London: Robert Hale.

Salmenhaara, E. 1968. Vuosisatamme musiikki. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Liite 2. Konsertin taltiointi