



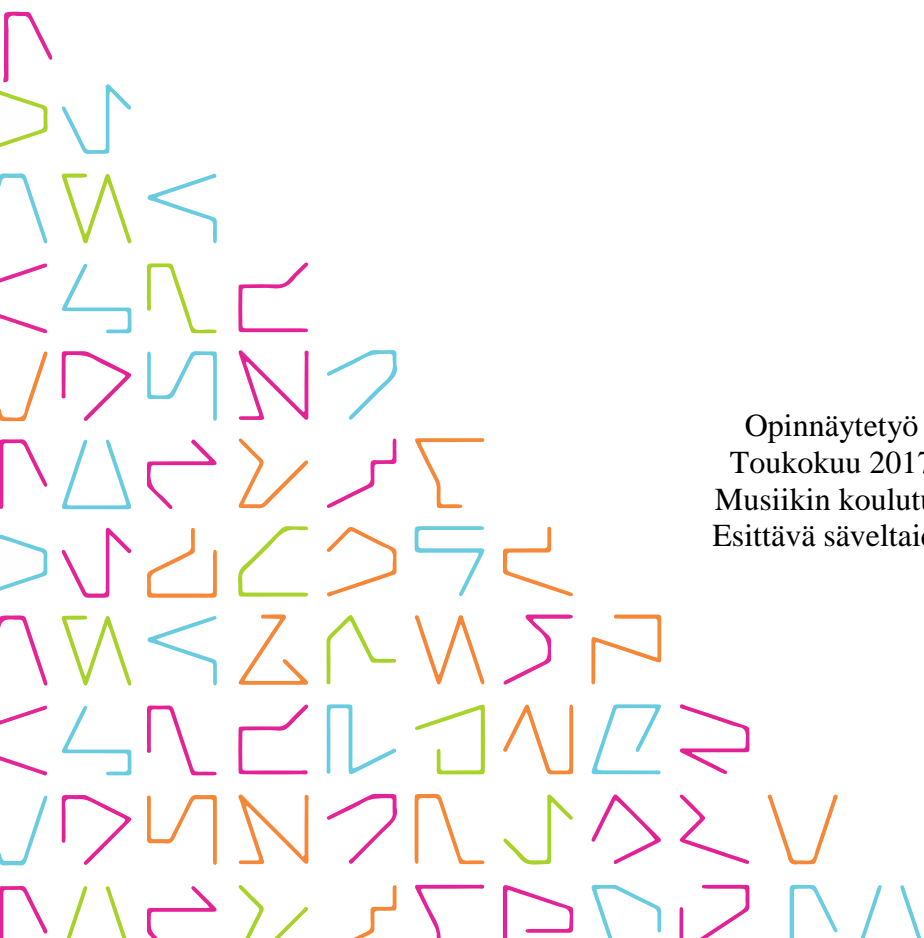
TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

JOKAINEN NUOTTI ON TÄRKEÄ

Katsaus minimalismiin ja tyyli-suunnan esiintymiseen
virolaisessa taidemusiikissa

Tuomas Salokangas

Opinnäytetyö
Toukokuu 2017
Musiikin koulutus
Esittävä säveltaide



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutus
Esittävä säveltaide

SALOKANGAS, TUOMAS:

Jokainen nuotti on tärkeä

Katsaus minimalismiin ja tyyliuunnan esiintymiseen virolaisessa taidemusiikissa

Opinnäytetyö 47 sivua, joista liitteitä 9 sivua

Toukokuu 2017

Opinnäytetyöni käsittelee minimalismia musiikissa yleisesti ja sen ilmenemistä virolaisessa 1900-luvun lopun klassisessa musiikissa. Tavoitteenani on ollut luoda mahdollisimman kattava ja helposti lähestyttävä yleiskatsaus minimalistiseen musiikkiin ja sen eri ilmenemismuotoihin Yhdysvalloissa ja Euroopassa sekä tuoda esille suurimpia eroja amerikkalaisen ja eurooppalaisen minimalismin välillä. Lopuksi keskityn tarkemmin Viroon, virolaisiin säveltäjiin ja minimalismin vaikutukseen virolaisessa musiikissa.

Esittelen amerikkalaissäveltäjiä La Monte Youngin, Terry Rileyn, Steve Reichin ja Philip Glassin; eurooppalaisista Louis Andriessenin, Michael Nymanin, John Tavenerin ja Henryk Mikołaj Góreckin; sekä virolaisista Arvo Pärtin, Jaan Räätsin, Raimo Kangron, Lepo Sumeran, Erkki-Sven Tüürin ja Urmas Sisaskin. Käyn läpi heidän keskeisimpiä tyylipiirteitään ja teoksiaan.

Kirjallinen työni liittyy ”Universumin ääniä” –konserttiin, joka pidettiin 19.5.2016 Pyy-nikkisalissa, Tampereen konservatoriolla. Konsertti koostui kokonaan virolaisista minimalistisista solo-, kamarimusiikki- ja orkesteriteoksista, joissa kaikissa soitin itse pianoa. Työni lopussa esittelen konsertin teokset lyhyesti.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Music Performance

SALOKANGAS, TUOMAS:

Every Note Counts

An Overview of Minimalism and How It Has Influenced the Estonian Music Scene

Bachelor's thesis 47 pages, appendices 9 pages

May 2017

The subject of my thesis is minimalism in music in general and how it has influenced the Estonian classical music scene in the late 20th century. My purpose was to create a comprehensive and approachable overview of minimalist music and its different manifestations in the USA and in Europe, as well as to bring out some main differences between the American and European minimalism. Finally I will focus on Estonia, Estonian composers and minimalist influences on Estonian art music.

I will introduce American composers La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, and Philip Glass; European composers Louis Andriessen, Michael Nyman, John Tavener, and Henryk Mikołaj Górecki; and Estonian composers Arvo Pärt, Jaan Rääts, Raimo Kangro, Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüür, and Urmas Sisask. I will point out their most pivotal stylistic features and main works.

My written thesis is part of the concert "Voices of the Universe" held on 19 May, 2016 at Tampere Conservatory. The concert consisted entirely of solo, chamber and orchestral works written by Estonian minimalist composers. I played the piano on every piece of the concert. In this thesis I have also introduced briefly all the works performed in the concert.

Key words: minimalism, contemporary music, estonia

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	MINIMALISMI.....	7
2.1	Minimalismin määritelmä.....	7
2.2	Minimalismi Yhdysvalloissa	8
2.2.1	La Monte Young	9
2.2.2	Terry Riley	9
2.2.3	Steve Reich.....	10
2.2.4	Philip Glass	11
2.2.5	Postminimalistit	13
2.3	Minimalismi Euroopassa	13
2.3.1	Louis Andriessen.....	14
2.3.2	Michael Nyman.....	15
2.3.3	John Tavener	16
2.3.4	Henryk Mikołaj Górecki	17
2.3.5	Muut minimalistit.....	18
3	VIRON MUSIIKIN HISTORIAA	19
3.1	Viron historiaa lyhyesti.....	19
3.2	Viron taidemusiikin kehityksestä.....	19
4	MINIMALISMI VIROSSA	21
4.1	Arvo Pärt.....	21
4.2	Säveltäjät Pärtin varjossa	23
4.2.1	Jaan Rääts.....	23
4.2.2	Raimo Kangro	24
4.2.3	Lepo Sumera	24
4.2.4	Erkki-Sven Tüür.....	25
4.2.5	Urmas Sisask.....	26
5	KONSERTIN TEOKSET.....	27
5.1	Pärt: <i>Für Alina ja Spiegel im Spiegel</i>	27
5.2	Kangro: <i>Display I "Steve Reichin portree"</i>	28
5.3	Tüür: <i>Sonaat klaverile</i>	30
5.4	Sisask: <i>Spiraalne sümfoonia ja Täielik päikesevarjutus</i>	31
6	POHDINTA.....	35
	LÄHTEET.....	37
	LIITTEET	39
	Liite 1. Konserttitallenne	39
	Liite 2. Käsiohjelma	40

1 JOHDANTO

Jonkinlainen vähäeleisyys on aina kiehtonut minua. Ehkäpä siksi minimalismi musiikissa on tuntunut minulle jo varhain hyvin luontevalta ja omalta. Alkujaan kiinnostukseni lähti liikkeelle amerikkalaisesta minimalismista ja Philip Glassista. Itse asiassa muistan jopa tarkan hetken ensikosketuksestani minimalismiin. Oli loppukesä, olin noin 10-vuotias (tarkkaa vuotta en muista) ja olin juuri ostanut tamperelaisesta Lukulaari-antikvariaatista vinyylinä oopperan, jonka kansi houkutteli, mutta itse oopperasta en tiennyt mitään.

Kotona laitoin levyn heti soimaan ja mykistyin kuulemani musiikin kauneudesta ja väkevyydestä. Kyseessä oli Philip Glassin *Akhnaten*. Tämän jälkeen hankin kirjastosta kaiken Glassin musiikin mitä löytyi. Myöhemmin innostukseni sitten laajeni Michael Nymanin kautta Eurooppaan ja aivan viimeisten viiden vuoden aikana nimenomaan Itä-Eurooppaan ja Viroon.

Jo opintojeni alkuvaiheessa olin ajatellut, että voisin tehdä opinnäytetyöni minimalismista ja tarkemmin ottaen virolaisesta minimalismista. Erityisesti Urmas Sisaskin musiikki oli alkanut kiehtoa entistä enemmän. Lopulta opinnäytetyökonsertti toteutui paljon laajemmassa mittakaavassa kuin olin osannut edes kuvitella: konsertin kohokohtana oli Sisaskin pianokonserton Suomen ensiesitys orkesterin kanssa säveltäjän itsensä läsnä ollessa.

Konserttiohjelmasta halusin tehdä mahdollisimman monipuolisen niin tyylillisesti kuin kokoonpanojenkin suhteen. Lopulta se sisälsi soolo- ja kamarimusiikkia sekä konserton, joiden koin välittävän virolaisen minimalismin eri puolia sopivasti. Sävellykset olivat Arvo Pärtin, Urmas Sisaskin, Raimo Kangron ja Erkki-Sven Tüürin käsialaa. Olisin halunnut ottaa mukaan myös Lepo Sumeran ja Jaan Räätsin musiikkia, mutta jo valmiiksi yli kaksituntista konserttia ei enää sopinut pidentää entisestään... Mukana soittamassa olivat pianistit Hannele Ahola ja Sonja Honkamaa, sellisti Jyri Häkkinen, lyömäsoittajat Tiia Toivanen, Janne Savela, Eppu Hietalahti ja Eero Kokkonen sekä Pirkanmaan musiikkiopiston Sinfoniajouset kapellimestarinaan Tiina Kaukinen.

Konsertteja oli lopulta oikeastaan kaksi: ”Universumin ääniä” 21.4.2016 Kangasala-talossa ja ”Universumin ääniä II” 19.5.2016 Tampereen konservatorion Pyynikkisalissa

(Liite 1) (Konsertin nimi viittaa Sisaskin teokseen *Universumi hääled* kahdeksalle pianistille). Ohjelma oli kummassakin lähes sama. Erityisesti Kangasala-talon konsertti oli mieleenpainuva, ensinnäkin koska säveltäjä Urmas Sisask oli itse paikalla, ja toiseksi koska konsertti oli lähes loppuunmyyty, ja yleisön valtava innostus ja haltioitunut vastaanotto laittoi miettimään, mikä tässä musiikissa puhuttelee. Lisäksi kävimme Sinfoniajoustien kanssa esittämässä Sisaskin pianokonserttoa myös Italiassa kahdessa kaupungissa, ja vastaanotto oli jälleen todella innokasta. Virolainen minimalismi tuntuu siis puhuttelevan muuallakin kuin täällä Pohjolassa.

Kevään 2016 aikana kävin soittamassa teoksia myös Lauri Väinmaalle Tallinnassa. Parempia neuvoja tuskin olisi voinut saada, sillä juuri hän on näitä teoksia ensimmäisenä esittänyt ja levyttänyt. Väinmaa (2016) myöskin totesi, että juuri tämän musiikin esittäminen tuntuu olevan minulle harvinaisen luontevaa, ikään kuin olisin itse kokenut ne historialliset hetket Virossa ja sen ajan, jossa teokset ovat syntyneet. Ja siltä se itsestäkin tuntuu. Jotenkin virolainen musiikki, ja etenkin minimalismi siinä puhuttelee minua, ja onnistun myös välittämään sen aidosti yleisölle.

Tuntuu, että minimalismi kiinnostaa ihmisiä, mutta sitä ei tunneta tai sitten käsitys on vain erittäin suppea. Tämän opinnäytetyön kirjallisen osion halusinkin siksi olevan ensinnäkin eräänlainen johdatus minimalismiin yleisesti ja sen eri ilmenemismuotoihin niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassa, ja toiseksi tarkempi katsaus minimalismin esiintymiseen Virossa, missä 1900-luvun lopussa syntyi ehkä hieman yllättäenkin vahva minimalistinen suuntaus musiikissa.

Toisaalta tämä työ on myös itselleni eräänlainen kokoelma niistä aihealueista minimalismiin liittyen, joita haluaisin tutkia tarkemmin, ja joihin varmasti tulenkin perehtymään ajan myötä. Tässä vaiheessa tuo perehtyminen tuntui hyvältä aloittaa naapurimaa Viron minimalismista.

2 MINIMALISMI

2.1 Minimalismin määritelmä

Sanotaan, että säveltäjä ja musiikkitieteilijä Michael Nyman käytti ensimmäisenä termiä minimalismi.¹ Tämä tapahtui vuonna 1968 hänen toimiessaan musiikkikriitikkona ja kirjoitettuaan arvostelun tanskalaissäveltäjä Henning Christiansenin teoksesta, jonka koki olevan musiikillinen vastine minimalistiselle taiteelle, joka oli juuri alkanut kehittyä Yhdysvalloissa. (Red Bull Music Academy 2016.) Tämän jälkeen termi yhdistettiin hyvin monenlaiseen musiikkiin; pääosin amerikkalaisiin säveltäjiin, mutta lopulta myös eurooppalaisiin.

Puhuttaessa minimalistisesta musiikista mieleen tulee monilla ensimmäisenä amerikkalainen tonaalinen toistomusiikki, mikä johtunee Steve Reichin ja Philip Glassin yhtyeiden sekä Glassin kansainvälisesti menestyneen kahdeksasatoista viljelevän oopperan *Einstein on the Beach* (1975) saamasta huomiosta. Todellisuudessa minimalismi on kuitenkin paljon monimuotoisempi musiikin alue. Nimitys viittaa lähinnä materiaalin niukkuuteen eikä niinkään toistuvista kuvioista kokoonpantuun musiikkiin, vaikkakin amerikkalainen repetitiivinen musiikki onkin tyyliuunnan tunnetuin edustaja (Nuorvala 1991, 115).

Amerikkalainen säveltäjä Tom Johnson on laatinut listan niistä tekijöistä, jotka hänen mielestään muodostavat minimalistisen musiikin. Lista sisältää kuusi kohtaa: 1) toisto, 2) pienet muutokset, 3) selkeys, 4) herkistyminen aiempaa hienovaraisemmille aistimuksille, 5) aiempaa vähäisempi dramaattisuus ja 6) aasialaiset ja afrikkalaiset vaikutteet. Lisäksi Juhani Nuorvala (1991, 116) lisää tähän listaan kolme seikkaa: 1) tonaalisuus ja modaalisuus, 2) jazz- ja popmusiikin vaikutus sekä 3) muiden taiteiden vaikutus. Myöhemmin Johnson on kuitenkin laajentanut näkemystään vielä entisestään.

¹ Täytyy kuitenkin muistaa, että myös Tom Johnson on moneen kertaan sanonut olleensa ensimmäinen kyseisen termin käyttäjä, vaikkakin se tapahtui hänen kohdallaan vasta vuonna 1972; myöskin taidehistorioitsija Barbara Rose käytti jo vuonna 1965 termiä "minimal art" kuvaamaan John Cagen, Morton Feldmanin ja La Monte Youngin musiikkia.

Minimalismin idea on paljon laajempi kuin ihmiset käsittävätkään. Se sisältää oikeastaan kaiken musiikin, joka perustuu rajoitetulle tai vähäiselle materiaalille: teokset joissa on käytössä vain muutama ääni, tai teokset joissa on käytetty vain muutamia sanoja, tai hyvin rajoittuneille soittimille kuten antiikkisymbaaleille, polkupyöränrenkaille tai viskilaseille kirjoitetut teokset. Se sisältää teokset, jotka pitävät yllä vain elektronista jyrinää pitkän aikaa. Se sisältää teokset, jotka on tehty äänittämällä jokia ja virtoja. Se sisältää teokset, jotka etenevät loputtomina ympyröinä. Se sisältää teokset, jotka rakentavat liikkumattoman seinämän saksofonin äänestä. Se sisältää teokset, joilla kestää hyvin kauan siirtyä asteittain yhdenlaisesta musiikista toiseen. Se sisältää teokset, jotka sallivat kaikki mahdolliset sävelkorkeudet, kunhan ne asettuvat C:n ja D:n väliin. Se sisältää teokset, jotka hidastavat tempon kahteen tai kolmeen nuottiin minuutissa. (Johnson 1989, 5.)²

Voidaan siis havaita, että minimalismin määrittelemisen on kaikkea muuta kuin yksiselitteistä. Lisäksi täytyy myös korostaa sitä, kuinka merkittävä vaikutus myös gregoriaanisella kirkkolaululla ja kirkkomusiikilla yleensä on ollut, mikä näkyy erityisesti Itä-Euroopan minimalistien kuten Arvo Pärtin ja Henryk Góreckin mutta myöskin englantilaisen John Tavenerin musiikissa. Juuri tämän kolmikön yhteydessä puhutaankin usein ”pyhästä minimalismista” (”holy minimalism”), joka on viime vuosina tuntunut menevän amerikkalaisen minimalismin edelle suosittuudessa.

2.2 Minimalismi Yhdysvalloissa

Amerikkalaisen minimalismin isänä pidetään yleisesti La Monte Youngia ja ensimmäisinä varsinaisina minimalisteina Terry Rileyn, Steve Reichin ja Philip Glassin muodostamaa kolmikkoa. Ensimmäisiä minimalistisina pidettyjä teoksia alkoi syntyä 1960-luvun

² ”The idea of minimalism is much larger than most people realize. It includes, by definition, any music that works with limited or minimal materials: pieces that use only a few notes, or pieces that use only a few words of text, or pieces written for very limited instruments, such as antique cymbals, bicycle wheels, or whisky glasses. It includes pieces that sustain one basic electronic rumble for a long time. It includes pieces made exclusively from recordings of rivers and streams. It includes pieces that move in endless circles. It includes pieces that set up an unmoving wall of saxophone sound. It includes pieces that take a very long time to move gradually from one kind of music to another kind. It includes pieces that permit all possible pitches, as long as they fall between C and D. It includes pieces that slow the tempo down to two or three notes per minute.” (Johnson 1989, 5.)

puolivälissä: Youngin *The Well-Tuned Piano* (1964), Rileyn *In C* (1964), Reichin *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1965) ja *Piano Phase* (1967).

Kuitenkin jo ennen tätä oli sävelletty joitain minimalistia piirteitä sisältäviä teoksia. Dennis Johnson oli tehnyt jo vuonna 1959 kuusituntisen pianoteoksen *November*, joka täyttää helposti minimalismin kriteerit, ja jopa ennen tätä 1940- ja 50-luvuilla Moondog-nimellä (oikealta nimeltään Louis Thomas Hardin) tunnettu sokea säveltäjä ja muusikko sävelsi teoksia, joiden vaikutuksen Glassin ja Reichin musiikkiin huomaa välittömästi.

2.2.1 La Monte Young

Johnsonin *November* taas inspiroi erityisesti La Monte Youngia (1935-) ja vaikutti hänen suurteoksensa *The Well-Tuned Piano* (1964) syntyyn. Tässä teoksessa on käytössä luonnollinen viritysjärjestelmä, ja sen intervallikieli on hyvin säästeliästä ja tarkkaa. Kuusituntinen järkäle on luonteeltaan avoin eikä sen olekaan tarkoitus olla koskaan valmis, vaan jokainen esitys on erilainen, ikään kuin ohjattua improvisaatiota. Teoksen merkityksestä kertoo se, että säveltäjä ja kriitikko Kyle Gann (2002, 122) on kuvannut sitä 1900-luvun lopun tärkeimmäksi pianosävellykseksi.

Oleellisinta Youngin tuotannossa on kuitenkin hänen mieltymyksensä pitkiin ääniin, ja tätä kautta vaikutus dronemusiikkiin (suom. humina). Taustalla on hänen kokemuksensa lapsuudesta, jolloin häneen vaikutti kaikki ympäristöstä havaitut äänet kuten tuulen ulina, heinäsiirkat ja sähkömuuntajien humina. Vaikka hän aikuisiällä opiskeli sarjallisuutta, nämä lapsuuden kokemukset jäivät kuitenkin mieleen, ja hän alkoi hyödyntää niitä sävellyksissään. Hänen ensimmäinen pitkiin ääniin perustuva sävellyksensä oli *Trio for Strings* vuodelta 1958, jota voidaan pitää jonkinlaisena minimalismin alkupisteenä. Myöhemmin Young kuitenkin jatkoi John Cagen innoittamana hieman avantgardistisempaan suuntaan ja inspiroitui erityisesti intialaisesta klassisesta musiikista. (Schwarz 1996, 17-48.)

2.2.2 Terry Riley

Toinen minimalismin kantaisä Terry Riley (1935-) kulki jokseenkin samanlaisia polkuja. Hän ja Young olivat hyviä ystäviä ja opiskelutovereita, ja heitä yhdisti samankaltaiset

kiinnostuksen kohteet. Youngin tavoin Riley inspiroitui jazzista ja intialaisesta klassisesta musiikista sekä John Cagen taidekäsityksistä. Terry Rileyn musiikin voikin kuulla jonkinlaisena itämaisen musiikin, länsimaisen avantgarden ja jazzin yhdistelmänä.

Riley työskenteli jo 1950-luvulla nauhaluuppien parissa, minkä kautta hän alkoi kiinnostua toisteisuudesta. Häneen teki valtavan vaikutuksen Youngin sävellykset ja näkemykset ajasta, mutta siinä missä Young oli kiinnostunut pitkistä äänistä, Riley alkoi perehtyä repetitiivisiin rakenteisiin. Tämän seurauksena syntyi yksi minimalismin merkkiteoksista *In C* (1964), joka teki tyyliuunnan tunnetuimman, repetitiivisen ilmenemismuodon tutuksi suurelle yleisölle. (Schwarz 1996, 24-48.)

2.2.3 Steve Reich

In C:n ensiesityksessä oli soittamassa niin ikään nauhaluuppien parissa työskennellyt Steve Reich (1936-). On mahdollista, että Reichilla oli itse asiassa yllättävänkin suuri rooli *In C*:n synnyssä. Teoksen oleellinen osa on tasainen metronominomainen kahdeksasosapulssi C-sävelellä, mutta tämä ei kuulunut Rileyn alkuperäiseen suunnitelmaan, vaan idea pulssista tulikin Reichilta. Ei siis ihme, että teos muistuttaa hyvin paljon Reichin tuotantoa.

Reich aloitti uransa konkreettisen musiikin parissa merkittävimpinä sävellyksinä ääninauhateokset *It's Gonna Rain* (1965) ja *Come Out* (1966). Teokset perustuvat vaihesiirtoon (phase shifting), jossa karkeasti kuvattuna samaa äänitettä soitetaan yhtä aikaa usealla nauhurilla, ja laitteiden nopeusero vie äänitteet pikku hiljaa erilleen toisistaan. Samankaltaista ilmiötä Terry Rileykin pyrki tutkimaan soittimien avulla teoksessaan *In C*, joka toimi innoituksena Reichille hänen ääninauhateoksissaan. Teoksessa *Piano Phase* (1967) on kyse samasta asiasta, mutta nyt toteutettuna kahdella pianolla esitystilanteessa.

Vuonna 1970 jazzrumpalin urastakin haaveillut Reich matkusti Ghanaan opiskelemaan sikäläisen mestarirumpalin Gideon Alorwoyien johdolla. Matkan tuloksena Reich inspiroitui kirjoittamaan 90-minuuttisen teoksensa *Drumming* (1971), jonka esitystä varten syntyi myös yhtye Steve Reich and Musicians. Tästä eteenpäin Reich keskittyi säveltämään lähinnä yhtyeelleen, ja yhtye olikin pitkään ainoa joka esitti Reichin musiikkia.

Kenties tunnetuimman teoksensa *Music for 18 Musicians* Reich sävelsi vuonna 1974. Teos oli myös jonkinlainen käännekohta sikäli, että siitä alkaen säveltäjän musiikki muuttui melodisemmaksi ja kokoonpanot alkoivat kasvaa. Reich ryhtyi myös säveltämään instrumenteille enemmän ihmisääntä, sen muodostusta ja hengitystä ajatellen.

1980-luvulta alkaen Reichin musiikissa alkoi näkyä vaikutteita hänen juutalaistaustastaan, ja musiikki muutenkin muuttui kantaaottavammaksi. Tämä näkyy muun muassa sellaisissa teoksissa kuten *Tehillim* (1981), *The Cave* (1993), *WTC 9/11* (2010) ja *Different Trains* (1988), jolla hän voitti myös Grammy-palkinnon. Vuonna 2009 hän sen sijaan voitti Pulitzer-palkinnon teoksellaan *Double Sextet* (2007), joten voidaan sanoa, että hän on onnistunut pysymään suosionsa huipulla. Kyle Gann (1999) onkin sanonut, että Reichia voidaan yleisesti pitää suurimpana elävänä amerikkalaissäveltäjänä. (Schwarz 1996, 50-106.)

2.2.4 Philip Glass

Siinä missä Steve Reichia pidetään merkittävänä amerikkalaissäveltäjänä, Philip Glassia (1937-) taas pidetään yhtenä vaikutusvaltaisimmista säveltäjistä koko maailmassa. 1990-luvulla hänestä tuli suorastaan populaarikulttuurin ilmiö, ja levymyynti oli suurempaan kuin kenelläkään elävällä säveltäjällä aiemmin (Schwarz 1996, 108).

La Monte Youngin ja Terry Rileyn tapaan myös Glassissa ja Reichissä on paljon samaa: he opiskelivat samaan aikaan Juilliard School of Musicissa, tekivät ensimmäiset sävellyksensä elokuviin ja perustivat merkittävät omat yhtyeet musiikkinsa esittämistä varten. Erittäin oleellista on myös, että molemmat hakivat vaikutteita nimenomaan rytmikkaan ulkomailta: Reich Afrikasta ja Glass Intiasta. Tämä tekijä onkin määritellyt hyvin pitkälle heidän musiikillista tyyliään ja oikeastaan koko minimalistisen musiikin suuntausta.

Glass koki jo nuorena, että aikansa modernistien kuten Pierre Boulezin ja Karlheinz Stockhausenin musiikki ei ollut kovin mielenkiintoista (Schwarz 1996, 114). Hän kuitenkin lähti vuonna 1964 amerikkalaisille säveltäjille perinteiseen tapaan Nadia Boulangerin oppilaaksi Pariisiin tarkoituksenaan paneutua perusteellisemmin keskeisiin säveltäjiin kuten Bachiin ja Mozartiin.

Pariisissa Glass päätyi myös säveltämään musiikkia kahdelle sopraanosaksofonille Samuel Beckettin näytelmään. Musiikki muotoutui suoraan näytelmän avoimen ja repetitiivisen rakenteen pohjalta, ja siitä tulikin Glassin ensimmäisiä minimalistisia sävellyksiä. Samana vuonna Glass myös työskenteli merkittävien intialaisten muusikkojen Ravi Shankarin ja Alla Rakhan kanssa, ja tämä yhteistyö sai Glassin tunnistettavan tyylin lopulta nousemaan esiin. Tästä eteenpäin Glass ryhtyi säveltämään ammentaen vaikutteita intialaisen musiikin toistuvista rytmirakenteista ja Samuel Beckettin aikakäsityksestä. (Schwarz 1996, 108-128.)

1960-luvun lopussa Glass alkoi tehdä kokeiluja tällä uudella minimalistisella tyyllillään, jonka keskiössä olivat melko ankarat hitaasti kehittyvät polyrytmiset kuviot. Näitä sävellyksiä esittämään hän perusti Steve Reichin tapaan oman yhtyeen The Philip Glass Ensemble, ja syntyi sellaisia teoksia kuten *Two Pages* (1968), *Music in Contrary Motion* (1968), *Music in Fifths* (1968), *Music in Similar Motion* (1969) ja *Music with Changing Parts* (1970). Tämä periodi huipentui nelituntiseen minimalismin merkkiteokseen *Music in Twelve Parts* (1974), jonka Glass katsoo päättäneen oman minimalistisen kautensa. Tästä eteenpäin hän on kuvaillut säveltävänsä repetitiivisiä rakenteita sisältävää musiikkia ("music with repetitive structures") (Chicago Tribune 2016).

Vuonna 1975 hän päätti alkaa kehittämään varhaisempaa tyyliään siten, että yhdistäisi aiemmin luomiinsa rytmisiin elementteihin nopeammin vaihtuvaa harmoniaa. Tämän kokeilun tuloksena syntyi Glassin ensimmäinen ooppera *Einstein on the Beach* (1975). Ylisletetty teos myös aloitti oopperatrilogian, joka täydentyi teoksilla *Satyagraha* (1979) ja *Akhnaten* (1983). *Satyagraha* oli käännteentekevä teos sikäli, että tähän asti yhtyeelleen säveltänyt Glass ryhtyi nyt käyttämään sinfoniaorkesteria.

1980-luvulla Glass nousi suuren yleisön tietoisuuteen popvaikutteisen kamarimusiikkimaisen teoksensa *Glassworks* (1982) ansiosta, mutta vakiinnutti maineensa myös orkesteri- sekä elokuväsäveltäjänä. Glassin palkittu ura elokuvien parissa alkoi Godfrey Reggio ohjaamasta elokuvasta *Koyaanisqatsi* (1982) ja jatkuu edelleen. Tunnetuin työ lienee musiikki Stephen Daldryn elokuvaan *The Hours* (2002). 1980-luvun merkittävin orkesteriteos sen sijaan oli *Viulukonsertto nro 1* (1987), joka on edelleen säveltäjän esitetyimpiä teoksia. Konsertto myöskin vakiinnutti sen tyylin, josta Glass lopulta on niin tunnistettava: peräänantamattomat ostinatot, laineilevat arpeggiot, hitaasti muuttuvat toistuvat

rytmikuviot ja tonaalinen harmonia. Glass on säveltänyt muun muassa 14 pitkäa oopperaa, seitsemän jousikvartettoa, 11 sinfoniaa, 11 konserttoa ja on edelleenkin hyvin tuottelias, vaikkakin hänen tyylinsä on muuttunut jokseenkin lyyrisempään suuntaan. Ehkä hänen kohdallaan voisikin nykyään puhua jonkinlaisesta “romanttisesta minimalismista”. (Schwarz 1996, 130-168.)

2.2.5 Postminimalistit

1980- ja 90-lukujen aikana uusi sukupolvi alkoi muokata tätä Terry Rileyn, Steve Reichin ja Philip Glassin luomaa minimalismia hieman kompleksisempaan suuntaan. Suurimpana erona oli ehkä se, että alettiin vältellä perinteisiä sointutehoja ja ennalta-arvattavia muotorakenteita. Näitä uusia postminimalismin ja totalismin tunnetuimpia edustajia ovat esimerkiksi Kyle Gann (1955-), John Adams (1947-), Meredith Monk (1942-), John Luther Adams (1953-), Michael Torke (1961-), David Lang (1957-), Aaron Jay Kernis (1960-), Michael Gordon (1956-) ja Julia Wolfe (1958-). John Adams onkin tiivistänyt tämän sukupolvenvaihdoksen osuvasti.

Minimalismi oli upea shokki länsimaiselle taidemusiikille. Se oli kuin ämpärillinen raikasta lähdevettä vakavan musiikin synkille ja ankeille kasvoille. En voi edes kuvitella kuinka jyrkkää ja anteeksiantamatonta musiikkielämä olisi ilman sitä. Mutta sanoisin, että ilmaisullisena apuvälineenä tyylin täytyi kerta kaikkiaan kehittyä ja muuttua kompleksisemmaksi. (Schwarz 1996, 169.)³

2.3 Minimalismi Euroopassa

Usein minimalismia pidetään täysin amerikkalaisena ilmiönä. Toki sen amerikkalaiset edustajat olivat näyttävästi esillä, ja Reich ja Glass konsertoivat jo vuonna 1971 Euroopassa, joten amerikkalaissäveltäjät tulivat laajempaan tietoisuuteen. Minimalismia alkoi

³ Minimalism was a wonderful shock to Western art music. It was like a bucket of fresh spring water splashed on the grim and rigid visage of serious music. I can't imagine how stark and unforgiving the musical landscape would be like without it. But I think that as an expressive tool the style absolutely had to evolve and become more complex. (Schwarz 1996, 169.)

kuitenkin syntyä Euroopassa jo lähes yhtä aikaisin kuin Yhdysvalloissa, hieman erilaisista lähtökohdista kylläkin.

2.3.1 Louis Andriessen

Amerikkalaisen nelikon hollantilainen ikätoveri Louis Andriessen (1939-) löysi oman minimalistisen tyyliinsä jo 70-luvulla riippumattomana siitä mitä Yhdysvalloissa oli tehty samoihin aikoihin. Toki Andriessenillä ja amerikkalaisminimalisteilla on joitain pinta-puolisia yhteneväisyyksiä, mutta kaiken kaikkiaan Andriessenin tyyli on rujompi ja aggressiivisempi, mikä kuuluu esimerkiksi teoksessa *Hoketus* (1976) ja ehkäpä hänen tunnetuimmassa työssään *De Staat* (1976). Platonin Valtioon perustuva *De Staat* on keskeinen myös siksi, että se määritteli Andriessenin poliittiseksi säveltäjäksi. Andriessen on kuvailutkin musiikin ja yhteiskunnan suhdetta seuraavasti.

Monet säveltäjät pitävät säveltämistä jotenkin yhteiskunnallisen ehdollistumisen yläpuolella. Minä vastustan tätä. Se miten järjestät musiikillisen materiaalin, tekniikat joita käytät ja käyttämäsi instrumentit, määrittyvät oman sosiaalisen tilanteen, kuuntelukokemusta ja taloudellisen tuen mahdollisuuden kautta. Silti olen sitä mieltä, että abstraktit musiikilliset materiaalit – sävelkorkeus, kesto ja rytmi – ovat yhteiskunnallisen ehdollistumisen tavoittamattomissa: ne löytyvät luonnosta. Mutta sinä hetkenä kun materiaali järjestellään, siitä tulee kulttuuria ja täten osa yhteiskuntaa. (Service 2012.)⁴

Andriessenin musiikki syntyi jonkinlaisena vastareaktionä Hollannin konservatiivisena pidetylle nykymusiikkikentälle, mikä innosti häntä vain entisestään kehittämään tätä radikaalia omintakeista tyyliään. Hän muun muassa kieltäytyi kirjoittamasta sinfoniaorkesterille, ja hänen kokoonpanonsa ovatkin olleet usein melko uniikkeja, enemmän big band –vaikutteisia. Teoksessa *Workers Union* (1975) hän ei ole edes määritellyt kokoonpanoa,

⁴ Many composers view the act of composing as, somehow, above social conditioning. I contest that. How you arrange your musical material, the techniques you use and the instruments you score for, are largely determined by your own social circumstances and listening experience, and the availability of financial support. I do agree, though, that abstract musical material – pitch, duration and rhythm – are beyond social conditioning: it is found in nature. However, the moment the musical material is ordered it becomes culture and hence a social entity. (Service 2012.)

vaan se on sävelletty “mille tahansa kovaääniselle instrumenttikokoonpanolle”. (Schwarz 1996, 204-209.)

Andriessenin musiikki on ennen kaikkea rytmistä. Siinä on kuultavissa jazzin vaikutus, mutta myöskin Igor Stravinskyn niin rytmiiikan kuin dissonoivan harmoniainkin osalta. Andriessen kuitenkin vie dissonanssin pidemmälle ja suorastaan välttelee amerikkalaisen minimalismin konsonoivaa modaalisuutta. (Hearn 2010, 150-151.) Myös kanadalainen Claude Vivier on vaikuttanut Andriessenin metalliseen sointi-ihanteeseen.

2.3.2 Michael Nyman

Jos Andriessenin minimalismi inspiroituu toisen maailmansodan jälkeisestä sarjallisuudesta, aivan toista ääripäätä edustaa englantilaisen Michael Nymanin (1944-) minimalismi, jonka juuret juontaa barokkimusiikkiin. Itse asiassa Nyman ei, suuresta kunnioituksestaan Reichia ja Glassia kohtaan, kuitenkaan tuntenut kiinnostusta myöskään afrikkalaista ja aasialaista musiikkia kohtaan, vaan ammentaa suoraan eurooppalaisesta klassisesta perinteestä.

Nyman sai jo opiskeluvuosinaan Lontoon King’s Collegessa innoituksen barokkimusiikkiin, kun vanhan musiikin spesialisti Thurston Dart tutustutti hänet englantilaiseen renessanssiin sekä barokkiin ja erityisesti Henry Purcelliin, joka on vaikuttanut Nymanin musiikkiin ehkä enemmän kuin kukaan muu säveltäjä. Dart myöskin rohkaisi häntä kiinnostuksessaan kansanmusiikkia ja sen tutkimista kohtaan. (Schwarz 1996, 194-203.)

Nyman kuitenkin toimi lähinnä musiikkikriitikkona pitkälle 70-luvulle eikä säveltänyt juuri mitään. Pitkä hiljainen jakso johtui pääosin siitä, että hän ei kokenut ajan henkeen kuulunutta sarjallisuuden ihannointia omakseen. Hän on kuvaillut tuota aikaa, kiteyttäen varmasti monen muunkin minimalistin ajatukset, näin.

Ollessani opiskelija vuosina 1961-64, sävelsin hieman Hindemithin ja Shostakovitshin tyyliin. Sitten tutustuin Manchesterin koulukuntaan – Maxwell Davies, Birtwistle ja Goehr – ja silloin oli hyvien tapojen mukaista kirjoittaa sarjallista musiikkia mutta myös pitää kaikkea muuta musiikkia

idioottien musiikkina. Et voinut näyttää edes kuuliaisuutta Benjamin Brittenille! Kaikki oli vain Darmstadtia, sitä postweberniläistä sarjallista hölynpölyä. Yritin kirjoittaa yhden sarjallisen kappaleen, mutta luovutin. Enkä kirjoittanut ääntäkään vuosina 1964-76, koska en vain tullut sinuiksi sarjallisen musiikin kirjoittamisen kanssa. (Schwarz 1996, 195-196.)⁵

Yksi ensimmäisistä teoksista joita hän kirjoitti tauon jälkeen oli *In Re Don Giovanni* (1977), eräänlainen uudelleentulkinta aariasta Mozartin oopperasta *Don Giovanni*. Tämänkaltainen lähestymistapa määritteli Nymanin tyylin pitkäksi aikaa. Esimerkiksi hänen hienot sävellyksensä Peter Greenawayn elokuvaan perustuvat barokin ja klassismin ajan säveltäjien musiikkiin. Vasta 1990-luvun alussa hän on luopunut tästä tavasta, mutta silti vanhan musiikin vaikutus on ilmeinen edelleen. Usein tämä vaikutus kuuluu rytmikassa, jonka kontrastina kokoonpanot ovat nykyaikaisia sisältäen monesti muun muassa saksofoneja ja sähköbasson.

Kuten *In Re Don Giovanni*, suuri osa Nymanin sävellyksistä on sävelletty hänen yhtyeelleen Michael Nyman Bandille, joka esiintyy erittäin aktiivisesti edelleen. Tämän lisäksi Nyman on säveltänyt esimerkiksi lauluja, kamarimusiikkia (pianotriot, jousikvartetot), sinfonioita ja oopperoita (tunnetuin ehkä Oliver Sacksin kirjaan perustuva *The Man Who Mistook His Wife for a Hat* (1986)). Laajempaan tietoisuuteen hänkin on tullut kuitenkin elokuvasäveltäjänä sävellettyään musiikin Jane Campionin elokuvaan *The Piano* (1993). (Schwarz 1996, 194-203.)

2.3.3 John Tavener

Vielä hieman Michael Nymaniakin vanhemmasta musiikista on innoituksensa saanut toinen englantilainen minimalisti John Tavener (1944-2013). Hänen koko tuotantonsa perustuu enemmän tai vähemmän Raamatun aiheisiin ja on hyvin uskonnollissävyytteistä. Hän kääntyi vuonna 1977 ortodoksisuuteen, jonka mystiikka erityisesti kiehtoi häntä,

⁵ When I was a student between '61 and '64 I wrote in a kind of a Hindemith-Shostakovich style. Then I came in contact with the Manchester school – Maxwell Davies, Birtwistle, and Goehr – and it was de rigeur then not only to write serial music but to consider any other music that wasn't serial as the music of idiots. You couldn't even show any allegiance to Benjamin Britten! Everything was Darmstadt, this post-Webern serial nonsense. I tried to write one serial piece, but I gave up. And I didn't write a single note from '64 to '76 because I couldn't come to terms with writing serial music. (Schwarz 1996, 195-196.)

mikä kuuluu myös hänen musiikissaan. Myöhemmin hän kuitenkin alkoi saamaan vaikutteita laajemmassa mittakaavassa uskonnoista yleensä. Tätä eräänlaista tyyllillistä muutosta hän on itsekin kuvaillut.

Saavutin pisteen, jossa kaikki mitä kirjoitin oli hyvin ankaraa ortodoksisen kirkon tonaalisuuden rajoittamaa, ja koin tarpeen, ainakin musiikissani, tulla universaalimmaksi saadakseni kaikki värit ja kaikki kielet käyttöön. (White 2007.)⁶

Tavenerin ensimmäiset teokset olivat pitkälti Stravinskyn ja Messiaenin innoittamia, mutta nopeasti hän löysi oman tyylinsä, jolle ominaista oli laaja ja harva, pääasiassa tonaalinen ja eri moodeihin perustuva kirjoittaminen. Suuri osa Tavenerin musiikista on kuoroteoksia kuten esimerkiksi *Song for Athene* (1993), joka on hänen tunnetuin teoksensa. Juuri se tekikin Tavenerista yhden aikansa tunnetuimmista säveltäjistä, kun teos esitettiin prinsessa Dianan hautajaisissa vuonna 1997.

Tavener minimalistina edustaa niin sanottua ”pyhää minimalismia”, jossa koko minimalismin aspekti on lähinnä vanhan kirkkomusiikin ja gregoriaanisen kirkkolaulun perua. Siinä missä amerikkalainen minimalismi pohjautuu vahvasti aasialaisiin ja afrikkalaisiin rytmisiin vaikutteisiin, eurooppalainen minimalismi tuntuu saavan vaikutteensa enemmän vanhasta musiikista. Tällainen pyhä minimalismi on ollut erittäin suosittua Itä-Euroopassa tunnetuimpana edustajanaan virolainen Arvo Pärt. (Stewart 2013.)

2.3.4 Henryk Mikołaj Górecki

Tavenerin ja Pärtin lisäksi kolmas merkittävä pyhän tai hengellisen minimalismin edustaja on puolalainen Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010). Hän saavutti menestystä Puolassa ensin ankarana modernistina, mutta menetti kiinnostavan säveltäjän statuksensa käännettyään takkinsa koko avantgardelle ja siirryttyään säveltämään huomattavasti yksinkertaisempaa ja vähäeleisempää musiikkia.

⁶ I reached a point where everything I wrote was terribly austere and hidebound by the tonal system of the Orthodox Church, and I felt the need, in my music at least, to become more universalist: to take in other colors, other languages. (White 2007.)

Góreckin uutta hidasliikkeistä ja pieniä motiiveja toistavaa tyyliä ensimmäisenä hyödyn­ tänyt teos oli *Sinfonia nro 2 “Kopernikowska”, op. 31* vuodelta 1972. Teos toi Góreckille hieman näkyvyyttä ulkomaillakin, mutta todellinen läpimurto oli kuulijat ympäri maailman valloittanut *Sinfonia nro 3 “Symfonia pieśni żalonych”, op. 36* (“Sinfonia ilman surua”, 1976) sopraanolle ja orkesterille, jonka levytys vuodelta 1992 nosti yhdessä yössä Góreckin puheenaiheeksi, ja sitä pidetään yhtenä klassisen nykymusiikin myydyimmistä levyistä. Menestys ei kuitenkaan herättänyt kiinnostusta Góreckin muuhun tuotantoon, mutta toisaalta hän ei myöskään ollut kiinnostunut toistamaan kaupallista menestystä.

Góreckin tärkeimmät inspiraation lähteet olivat kansanmusiikki, keskiaikainen puolalai­ nen musiikki ja katolisuus. Kansanmusiikkivaikutteet näkyvät muun muassa teoksissa *Trzy tance w dawnym stylu* (Kolme tanssia vanhaan tyyliin, 1963) ja *Muzyka staropolska, op. 24* (Vanhaa puolalaista musiikkia, 1969) ja uskonnollisuus lukuisissa mietiskelevissä kuoroteoksissa kuten *Beatus Vir, op. 38* (1979) ja *Miserere, op. 44* (1981). Verrattuna toisiin hengellisen minimalismin edustajiin Pärtiin ja Taveneriin, joiden musiikki usein keskittyy pianon eri sävyihin, Góreckin musiikki taas tuntuu enemmän tutkivan fortin eri sävyjä tai pianon ja fortin välisiä yllättäviä eroja. (Bolesławska-Lewandowska 2015.)

2.3.5 Muut minimalistit

Yksi tämän hengellisen minimalismin alalajin merkittävistä säveltäjistä on myös latvia­ lainen Pēteris Vasks (1946-), mutta suuntaus on tunnettu Euroopan ulkopuolellakin. Esi­ merkiksi Yhdysvalloissa siihen lukeutuvaksi voi katsoa Alan Hovhanessin (1911-2000) ja Georgiassa Giya Kanchelin (1935-), vaikkakin kummankin tapauksessa kyse on enem­ mänkin jonkinlaisesta mystiikasta ja mietiskelystä kuin hengellisyydestä.

Euroopassa minimalismi yleensä ei ole ehkä saanut sen kaltaista kansansuosiota kuin Yh­ dysvalloissa, mutta silti minimalistisäveltäjiä riittää: Englannissa Gavin Bryars (1943-), John White (1936-), Howard Skempton (1947-), Steve Martland (1954-2013); Itävallassa David Behrman (1937-); Italiassa Ludovico Einaudi (1955-); Suomessa Erkki Salmen­ haara (1941-2002) ja mikä yllättävää, heitä on Virossa pieneen kansakuntaan suhteutet­ tuna melko suuri määrä.

3 VIRON MUSIIKIN HISTORIAA

3.1 Viron historiaa lyhyesti

Virolaisen taidemusiikin historia on melko lyhyt, vain hieman yli 100 vuotta. Toki se ei ole ihme siihen nähden, että myös itsenäisen Viron tarina on hyvin lyhyt. Saksalaiset hallitsivat Viron aluetta keskiajalta 1500-luvulle, ja virolaiset elivät ankarassa maaorjuudessa. Ruotsi valloitti Viron Saksalta, jonka jälkeen Venäjä valloitti sen Ruotsilta 1700-luvulla.

Jo Ruotsin vallan aikana oli perustettu Tarton yliopisto, mutta varsinainen kansallinen herääminen alkoi vasta 1800-luvun puolivälissä maaorjuuden loputtua. Venäjä kuitenkin yritti tukahduttaa tätä kansallisuusaatetta heikentämällä viron kielen asemaa ja tekemällä venäjistä yliopiston ainoan opetuskielen.

Viro onnistui julistautumaan itsenäiseksi 24.2.1918 ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa, mutta neuvosto-Venäjä tunnusti itsenäisyyden vasta vuonna 1920. Tästä alkoi virolaisen kulttuurin ja viron kielen aseman koheneminen, jota kuitenkin kesti vain parikymmentä vuotta. (Ojamaa, Varmas & Varmas 1944, 393-403.)

Toisen maailmansodan alkaessa Viro taipui liittoutumaan Neuvostoliiton kanssa ja päästi neuvostosotilaat maahan. Saksa kuitenkin valtasi Baltian 1941, mutta puna-armeija sai Viron jälleen haltuunsa samana vuonna. 50-luvulta alkaen kulttuurielämä Virossa alkoi taas kukoistaa, mutta lopullinen Viron toinen itsenäistyminen tapahtui vasta 20.8.1991 Neuvostoliiton hajottua. Virolaiset kuitenkin itse kokevat, että oikea itsenäistyminen tapahtui 1918, ja keskeytynyt itsenäisyys jatkui 1991. (Soosaar 2011, 244-248.)

3.2 Viron taidemusiikin kehityksestä

Viron musiikkielämä oli kyllä jo varhain melko aktiivista. Esimerkiksi saksalaista oopperaa esitettiin 1600-luvun lopulla. Eurooppalaisen taidemusiikin rinnalla kuitenkin kulki yhtälailla virolainen kansanmusiikki, joka taas oli tavalliselle kansalaiselle huomattavasti läheisempää.

1800-luvun puolivälissä koulutuksen ja musiikkikasvatuksen tason nousun myötä alettiin perustaa kuoroja ja puhallinyhtyeitä pitkin maata. Tämän tuloksena syntyi 1869 maailmankuulut laulujuhlat, joita pidetään edelleenkin Tallinnassa, ja jotka keräävät aina noin 30 000 laulajaa yhteen. 1980-luvun lopussa puhuttiinkin “laulavasta vallankumouksesta”, kun virolaiset osoittivat mieltään neuvostovaltaa vastaan laulamalla ja julistautuivat itsenäiseksi ilman väkivaltaa.

Virolainen sinfoniamusiikki kuitenkin syntyi jo ennen kuin itse Viro. Ensimmäinen virolainen sinfoniaorkesteri perustettiin 1900, ja ensimmäiset virolaiset säveltäjät alkoivat valmistua Pietarin konservatoriosta. Rudolf Tobias (1873–1918) oli ensimmäinen ammattisäveltäjä Virossa ja sävelsikin Viron ensimmäisen orkesteriteoksen. Muita Pietarin konservatoriosta valmistuneita olivat muun muassa Artur Kapp (1878–1952), Artur Lemba (1885–1963), joka sävelsi ensimmäisen virolaisen sinfonian 1908 sekä Heino Eller (1887–1970).

1900-luvun kahden ensimmäisen vuosikymmenen aikana virolainen musiikki teki pikakelauksen länsimaisen taidemusiikin historiaan klassismista uusimpiin eurooppalaisiin modernismin tuulahduksiin. Muutenkin tyyllinen vapaus on näkynyt aina virolaisen musiikin kehityksessä. Vielä 1960-luvullakin oli aivan hyväksyttyä kirjoittaa kansallisromanttiseen tyyliin dodekafonian ja aleatoriikan rinnalla.

1930-luvulla omaperäistä sävellystyyliä ja henkilökohtaista näkemystä alettiin arvostaa virolaisessa musiikissa, mutta jo 1940-luvulla toisen maailmansodan jälkeen säveltäjät joutuivat vainotuiksi. Monet kiellettiin kokonaan kansallismielisinä, ja osa pakeni maasta. Esimerkiksi yksi tunnetuimmista virolaissäveltäjistä Eduard Tubin (1905–1982) eli puolet elämästään Ruotsissa, ja kaipuu kotimaahan kuuluu hänen musiikissaan lähes aina.

1950-luvulta lähtien tyyllinen kirjo kuitenkin alkoi laajeta, ja uusi persoonallinen säveltäjäsukupolvi ilmestyi, mukaan lukien muun muassa Ester Mägi (1922-), Veljo Tormis (1930-), Eino Tamberg (1930-), Jaan Rääts (1932-) ja Arvo Pärt (1935-). Ja hieman heidän jälkeensä esimerkiksi Lepo Sumera (1950–2000), Raimo Kangro (1949–2001), Erkki-Sven Tüür (1959-) ja Urmas Sisask (1960-). (Arujärv 2004.)

4 MINIMALISMI VIROSSA

4.1 Arvo Pärt

Puhuttaessa virolaisesta musiikista kaikille varmasti tulee mieleen ensimmäisenä Arvo Pärt. Eikä suotta, onhan hän esitetyin nykysäveltäjä koko maailmassa tällä hetkellä. Hän on eräänlainen virolaisuuden, mutta myöskin minimalismin symboli. Eurooppalainen pyhän minimalismin vastine amerikkalaiselle maalliselle minimalismille.

Pärt aloitti säveltämisen kyllä tonaalisesti, hieman Shostakovitshin ja Prokofjevin tyyliä mukaillen, mutta siirtyi pian sarjallisuuteen, jota kesti noin vuodet 1960-1968. Tänä aikana hän muun muassa sävelsi ensimmäisen virolaisen sarjallisen teoksen *Nekrolog, op. 5* (1960). Pärt kuitenkin etsi tietä eroon tästä tyylistä ja lopulta luopui sarjallisuudesta jo Neuvostoliiton vastustuksenkin vuoksi.

Vuosi 1968 oli käännteentekevä. Pärt sävelsi poliittisestikin kaantaaottavan teoksen *Credo* pianolle, kuorolle ja orkesterille, jossa hän yhdisti aleatorisia elementtejä Bachin kuuluisan C-duuripreludin (BWV 846) minimalismiin. Teos on ikään kuin hyvän ja pahan tai uuden ja vanhan välinen taistelu, jolla Pärt jätti hyvästit avantgardelle ja toivotti tervetulleeksi puhtaan tonaalisuuden. Teoksen myötä Pärtin todellinen oma ääni alkoi löytyä.

1970-luvulla Pärt vietti pitkään hiljaiseloa, kun kiistat viranomaisten kanssa loivat tarpeen miettiä tyyllisiä seikkoja. Hän kääntyi ortodoksisuuteen ja opiskeli keskiajan ja renessanssin musiikkia sen sijaan että olisi keskittynyt säveltämiseen. Vuonna 1976 hän jatkoi säveltämistä löydettyään uuden uskon ja mahdollisimman yksinkertaiseen musiikillisen ilmaisun voimaan perustuvan tyylinsä, josta käyttää nimeä *tintinnabuli*. (Schwarz 1996, 208-213.)

Sana *tintinnabuli* tulee latinasta ja tarkoittaa kelloja. Vaikka Pärtin musiikissa kuulee muinaisten kellojen soimista, kellomainen soittotapa ei kuitenkaan ole pääasia vaan tyyli perustuu “säestysäänen” kellomaisen murretun toonikasoinnun ja “melodiaäänen” askelittain diatonisesti etenevän pidemmän äänen väliseen vuorovaikutukseen. Pärt on itse kerhtonut tyylistään seuraavasti.

Tintinnabuli on alue, jonne joskus vaellan kun haluan etsiä vastauksia – elämässäni, musiikissani, työssäni. Synkkinä hetkinäni minulla on tietty olo, että millään tämän yhden asian ulkopuolella ei ole tarkoitusta. Monimutkainen ja moniulotteinen vain sekoittaa minua, ja minun täytyy etsiä yhtenäisyyttä. Mikä tämä asia on ja miten löydän sen luokse? Jäljet sen täydellisen asian luo esiintyvät monissa muodoissa – ja kaikki mikä ei ole tärkeää unohdetaan. Tintinnabuli on sellaista. Olen yksin hiljaisuuden kanssa. Olen huomannut, että se riittää kun yksi ääni soitetaan kauniisti. Tämä yksi nuotti, tai hiljainen isku, tai hiljaisuuden hetki, lohduttaa minua. Työskentelen hyvin vähäisten elementtien kanssa – yhden äänen, tai kahden äänen kanssa. Rakennan yksinkertaisimmista materiaaleista – kolmisoinnusta, yhdestä tietystä tonaliteetista. Kolmisoinnun kolme ääntä ovat kuin kelloja. Ja siksi kutsun sitä tintinnabuliksi. (Hillier 1997, 87.)⁷

Ensimmäinen sävellys, jossa Pärt käytti tintinnabuli-tyyliä oli pianoteos *Für Alina* (1976), jota seurasi muun muassa *Variationen zur Gesundheit von Arinuschka* (1977) pianolle, *Fratres* (useita versioita, 1977) ja *Spiegel im Spiegel* (useita versioita, 1978).

Pärtin etsiessä uutta tyyliään, neuvostosäveltäjät olivat kuitenkin alkaneet ihannoida sarjallisuutta, ja hänen musiikkiinsa alettiin suhtautua jälleen vihamielisesti. Hän joutuu lähtemään Viirosta 1980 ja muutti Saksaan, missä alkoi yhteistyö ECM levy-yhtiön kanssa. 1984 ECM julkaisi *Tabula Rasa* –levyn, joka aloitti Pärtin maailmanvalloituksen. Maailmanvalloituksen, joka on johtanut siihen, että Pärt on tänä päivänä esitetyin nykysäveltäjä. Tunnetuimpia hänen teoksistaan ovat varsinkin *Te Deum* (1992), *Berliner Messe* (1992), *Kanon Pokajanen* (1997), *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* (1977), *Tabula Rasa* (1977) ja *Passio* (1982). (Schwarz 1996, 214-217.)

Miksi Pärt sitten puhuttelee niin monia? Ehkäpä tällainen rauhallinen uskonnollisuus pysäyttää kuuntelemaan tässä hektisessä maallisessa ajassa. Staattinen tyyneys, eteerisyys

⁷ Tintinnabulation is an area I sometimes wander into when I am searching for answers – in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me, and I must search for unity. What is it, this one thing, and how do I find my way to it? Traces of this perfect thing appear in many guises – and everything that is unimportant falls away. Tintinnabulation is like this. Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comfort me. I work with very few elements – with one voice, with two voices. I build with the most primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells. And that is why I call it tintinnabulation. (Hillier 1997, 87.)

ja pitkät hiljaisuudet ovat asioita joita ei nykyään automaattisesti kuule. Pärt onnistuu olemaan yhtä aikaa sekä muinainen että nykyinen. Voidaankin miettiä onko hänen kohdallaan kyse enemmän jonkinlaisesta neo-keskiaikaisesta musiikista vai nykyajan minimalismista, mutta joka tapauksessa hän istuu täydellisesti Tom Johnsonin laatimaan minimalismin elementtien listaan.

4.2 Säveltäjät Pärtin varjossa

Virolaissäveltäjistä Pärt on varmaankin toistaiseksi ainoa, joka tunnetaan maailmanlaajuisesti, mutta Virossa on silti suuri joukko uniikin sävelkielen omaavia säveltäjiä, jotka ehkä osittain ovat jääneet myös Pärtin varjoon. Kiehtovaa on kuitenkin se, että Pärtin nykyisen tyylin löytymisen jälkeen 1976 monet säveltäjät inspiroituvat kirjoittamaan minimalistiseen tyyliin. Tässä yhteydessä Viroon syntyi ainutlaatuinen minimalistinen suuntaus, jossa jokainen säveltäjä löysi oman äänensä kautta aivan uudenlaisia minimalismin muotoja. Seuraavaksi esittelen muutaman näistä minimalistisia piirteitä omaavista säveltäjistä.

4.2.1 Jaan Rääts

1960-luvulla uudenlaista näkökulmaa virolaiseen musiikkikulttuuriin toi uusklassiseen tyyliin säveltänyt Jaan Rääts (1932-). Hänen nuorekas ja rytmisen teoksensa *Konsertto kamariorkesterille, op. 16* (1961) oli eräänlainen virstanpylväs ja innoittaja Viron musiikin kehityksessä.

Rääts välttelee draamallista kehittelyä ja tarinankerrontaa. Hänen musiikkinsa ydin on energisessä rytmisessä pulsaatiossa, johon hän yhdistelee vaihdellen erilaisia tyyllisiä piirteitä: kolmisointuja ja klustereita, barokkia ja kansanmusiikkia, polyfoniaa ja popmusiikin rytmejä. Huumori ja ironiakin on monesti läsnä hänen musiikissaan.

Erityisesti 1980-luvulla Rääts sävelsi aiempaa aforistisempaan, minimalistiseen tyyliin, jossa on hyvin paljon myös schnittkemäisiä polystylistisiä piirteitä, mutta keskeisenä elementtinä edelleen vahva rytmiiikka. Merkittävimpiä teoksia tältä minimalistisimmalta kaudelta on esimerkiksi *24 kerget klaveripala, op. 85* (24 kevyttä pianokappaletta, 1991),

24 marginaali, op. 65 (1980), *Pianosonaatti nro 9, op. 76* (1985), *24 marginaali, op. 68* (kahdelle pianolle, 1982), *Pianotrio nro 6, op. 81* (1989) ja *Sinfonia nro 8, op. 74* (1985). (Estonian Music Information Centre 2007.)

4.2.2 Raimo Kangro

Raimo Kangron (1949-2001) tyyli on ehkä vielä näkyvämmän uusklassistista kuin Räätsin. Kulmikkaat melodiat ja rytmin keskeinen merkitys tekevät hänestä tyyllisesti Räätsin sukulaisen, mutta Kangro on myös selkeämmin minimalisti. Kangron päätyylipiirteet ovat aktiivinen, monimuotoinen ja usein synkopoitu rytmikka sekä variaatioon ja improvisaatioon pohjautuvat melodiat.

Kangron tuotannossa keskeinen teos, jossa myös minimalistiset pop/rock-vaikutteet ovat merkittävästi esillä, on vaihteleville kokoonpanoille sävelletty 12-osainen *Display*-sarja (1991-2001). Erityisesti sen osat *Display I: Portrait of Steve Reich* ja *Display V: Portrait of an Angel* edustavat Kangron minimalistisinta puolta. Muita Kangron tuotannon minimalistisia teoksia ovat muun muassa *Arcus, op. 59* (1998) ja *Lihtne sümfoonia, op. 18* (Yksinkertainen sinfonia, 1976) orkesterille.

Kangron tuotannon muita kulmakiviä ovat lukuisat konsertot, piano- ja kamarimusiikki sekä Viron näyttämömusiikin elävöittäminen menestyksekkäillä oopperoillaan. (Estonian Music Information Centre 2007.)

4.2.3 Lepo Sumera

Kuten niin monella muullakin virolaissäveltäjällä, myös Lepo Sumeralla (1950-2000) minimalistinen kausi osui 1980-luvulle. Sumera oli hyvin monipuolinen säveltäjä: 1970-luvulla hän keskittyi dodekafoniaan ja 1990-luvulla elektronimusiikkiin ja erilaisiin multimediateoksiin. 1980-luvun minimalistiset teokset ovat kuitenkin niitä, joista hänet ehkä parhaiten muistetaan. Sumeran musiikkia on esitetty maailmalla muutenkin yllättävän paljon, ja hän oli arvostettu erityisesti sinfonikkona.

Sumeran musiikille ominaista on vastakohdat: hän yhdistää helposti leikkisyyden ja tuskan tai naiviuden ja dramaattisuuden. Hän myöskin kiinnittää erityishuomiota erilaisiin sointiväreihin ja hyödyntää monesti jonkinlaista tajunnanvirta-ajattelua. 1980-luvun minimalismissa keskeisiksi elementeiksi nousivat tonaalisuus ja modaalisuus, mutta ei niinkään rytmi niin kuin useimmilla muilla minimalisteilla.

Sumeran minimalistisen kauden merkittävin teos on *Sinfonia nro 1* (1981), joka toimi eräänlaisena vallankumouksellisen suunnannäyttäjänä ja inspiraationa muille tuon ajan minimalisteille Virossa. Myös *Sinfonia nro 2* (1984) ja *Sinfonia nro 3* (1988) jatkoivat hyvin samankaltaisella tyylillä. Muita oleellisia tämän kauden teoksia ovat *Kaks pala aastast 1981* (Kaksi kappaletta vuodelta 1981) pianolle ja etenkin sen ensimmäinen osa, joka pohjautuu ensimmäiseen sinfoniaan. Kamarimusiikkiteoksista keskeisiä ovat *Senza metro per clarinetto A e pianoforte* (1986) klarinetille ja pianolle sekä *Quasi improvisata* (1983) viululle ja pianolle. (Estonian Music Information Centre 2005.)

4.2.4 Erkki-Sven Tüür

Esittelemistäni säveltäjistä Erkki-Sven Tüür (1959-) on tyyliltään vaikein määriteltävä. Hänen tyylinsä oikeastaan on jatkuvassa muutoksessa, eikä hän juurikaan sävellä kahta teosta aivan samalla tyylillä. Muutenkin Tüür on hyvin erilaisista lähtökohdista tuleva säveltäjä. Hän aloitti 1970-luvulla kitaristina progressiivista rockia soittavassa yhtyeessä, mutta 1980-luvun puolivälissä hän oli jo mukana klassisen musiikin puolella ammatillisäveltäjänä.

Sumeran tavoin myös Tüür yhdistelee sävellystyössään vastakohtia kuten intuitiivista ja rationaalista lähestymistapaa, tonaalisuutta ja atonaalisuutta, säännöllisiä repetitiivisiä rytmejä ja epäsäännöllisiä kompleksisia rytmejä ja niin edelleen. Hän haluaa emotionaalista ja älyllistä energiaa yhdistävällä musiikillaan herättää kuulijan filosofiseen pohdinteluun.

Tüürillä minimalismi ilmenee aina hieman eri tavoin, vaikkakin nykyinen tyyli on jo aika kaukana minimalismista. Keskeistä 1980-luvulla hänelle oli kuitenkin rockvaikutteinen, jopa aggressiivinen rytmiiikka ja synkät, syvät äänimaailmat. Tämä kuuluu parhaiten esimerkiksi *Pianosonaatissa* (1985), *Jousikvartetossa* (1985), *Architectonics*-sarjassa

(1984-1992) sekä teoksissa *Conversio* (1994) viululle ja pianolle, *Insula deserta* (1989) jousiorkesterille ja oratoriossa *Ante finem saeculi* (1985). (Estonian Music Information Centre 2007.)

4.2.5 Urmas Sisask

Urmas Sisask (1960-) on yhtä täysverinen minimalisti kuin Arvo Pärt, mutta siinä missä Pärt on hengellinen ja pohdiskeleva mystikko, Sisaskin musiikin täyttää jonkinlainen riemu ja lämpimät harmoniat. Sisask on myös pysynyt tyyllilleen uskollisena koko uransa ajan, ja hänellä onkin hyvin tunnistettava, melkein jopa hypnoottinen sävelkieli, jossa on tyypillistä rytmiset ostinatot bassossa, mieleenpainuvat melodiat ja impressionistiset sointivärit.

Mielenkiintoinen seikka Sisaskissa on se, että hän on lähes ammattimainen tähtitieteilijä, ja suurin osa hänen tuotannostaan on saanut inspiraationsa avaruudesta, tähtikuvioista ynnä muista taivaankappaleista. Sisask on vienyt musiikin ja tähtitieteen yhdistämisen niinkin pitkälle, että on laskenut taivaankappaleiden perusteella taajuuksia, joiden avulla muodosti viisisävelisen asteikon vuonna 1987. Kävi kuitenkin ilmi, että asteikko oli sama kuin jo Japanissa käytössä oleva Kumayoshi-asteikko. Suuri osa Sisaskin tuotannosta joka tapauksessa pohjaa tähän asteikkoon. Muita Sisaskin musiikkiin vaikuttaneita tekijöitä ovat olleet muun muassa shamanismi, gregoriaaninen kirkkolaulu ja keskiajan musiikki.

Sisask on tullut tunnetuksi varsinkin laajasta kuoromusiikkituotannostaan kuten teoksistaan *Gloria Patri, op. 17* (1988), *Magnificat, op. 26* (1990) ja *Pro Patria, op. 92* (2003), mutta erittäin keskeinen on myös hänen runsas pianotuotantonsa. Pianoteoksista merkittävimmät ovat *Tähistaeva tsükkel I "Põhjataevas", op. 10* (Tähtitaivassarja I "Pohjoinen tähtitaivas", 1987), *Tähistaeva tsükkel II "Lõunataevas", op. 52* (Tähtitaivassarja II "Eteläinen tähtitaivas", 1995), *Spiraalne sümfoonia, op. 68* (Spiraalisinfonia, 1999) nelikätiesti sekä pianosinfonia *Universumi hääled, op. 88* (Universumin ääniä, 2002) kahdeksalle pianistille. (Estonian Music Information Centre 2009.)

5 KONSERTIN TEOKSET

Valitessa konsertin teoksia pidin mielessä kolme seikkaa. Halusin, että ne ovat ensinnäkin mielekästä soitettavaa, toiseksi yleisöystävällisiä, ja kolmanneksi antavat mahdollisimman laajan kuvan virolaisen minimalismin eri suuntauksista. Mielestäni kokonaisuudesta tulikin erittäin kattava ja onnistunut. Edustettuna oli neljä säveltäjää, joilta kuultiin kuusi teosta piano-, kamari- ja orkesterimusiikkia.

Konsertissa kuultiin Sisaskin *Spiraalne sümfoonia*, Pärtin *Für Alina* ja *Spiegel im Spiegel*, Kangron *Display I "Portrait of Steve Reich"*, Tüürin *Pianosonaatti* ja Sisaskin pianokonsertto *Täielik päikesevarjutus* (Liite 2). Esittelen seuraavaksi lyhyesti teokset ja niiden keskeiset minimalistiset piirteet.

5.1 Pärt: *Für Alina* ja *Spiegel im Spiegel*

Arvo Pärtin *Für Alina* (1976) soolopianolle oli ensimmäinen teos, jossa säveltäjä käytti tintinnabuli-tyyliään. Se on lyhyt, noin kolmeminuuttinen teos, jossa ei ole kovin montaa nuottia, mutta juuri siksi vaatii valtavaa keskittymistä ja latausta. Siinä ei ole juurikaan kuultavissa selvää melodiaa, vaan jännite syntyy h-mollikolmisoinnun erilaisista käänöksistä ja yhdistelmistä. Pedaaali on pohjassa koko teoksen ajan mutta vaihdetaan neljä tahtia ennen loppua yleisnyanssin pysyessä pianossa.

Teos alkaa kahdella syvällä basson h-äänellä kahden oktaavin päässä toisistaan, jonka jälkeen jokainen tahti koostuu aika-arvottomista nuoteista ja yhdestä kokonuotista (Nuotiesimerkki 1). Aika-arvottomat nuotit johtavat joka tahdissa kokonuotille, ja niiden määrä kasvaa tahti kerrallaan yhdestä seitsemään. Saavutettuaan seitsemän, tullaan takaisin. Tempomerkintä *Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend* (rauhallisesti, ylevästi, sisäistä ääntään kuunnellen) kuvastaa teoksen meditatiivista luonnetta. Soittajan on löydettävä sisäinen rauha ennen kuin voi esittää teosta vakuuttavasti.

Vielä selkeämpi esimerkki tintinnabuli-tyylistä on saman aikakauden teos *Spiegel im Spiegel* (1978) sellolle ja pianolle (teosta esitetään myös useilla muilla soittimilla). Rakenteeltaan teos muistuttaa *Für Alinaa*, mutta nyt melodian ja säestyksen suhde on paljon

selkeämpi. Sello soittaa melodianomaisia laskevia ja nousevia asteikkokulkuja, kun taas piano säestäviä tasaisia neljäsosista koostuvia kolmisointukuvioita (Nuottiesimerkki 2).

Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend

NUOTTIESIMERKKI 1. Pärt: Für Alina, tahdit 1-3.

NUOTTIESIMERKKI 2. Pärt: Spiegel im Spiegel, tahdit 19-24.

5.2 Kangro: *Display I "Steve Reichi portree"*

Raimo Kangron *Display I "Steve Reichi portree"* ("Portrait of Steve Reich"), op. 42/1 (1991) kahdelle pianistille ja neljälle lyömäsoittajalle, on nimensäkin mukaisesti eräänlainen kunnianosoitus amerikkalaiselle minimalismille. Reichin vaikutus näkyy ensisijaisesti soitinuksessa, ei niinkään itse musiikissa. Teos on kauttaaltaan huomattavasti leikkisämpi ja harmonisesti monimuotoisempi kuin Reichin musiikki yleensä, vaikkakin Kangro hyödyntää joitain Glassin ja Reichin tyyppillisiä tyylipteitteitä.

Teos jakautuu kahteen osaan: hieman hitaampaan ja vakavampaan alkuun ja Rubato-siirtymän jälkeiseen leikkisään ja vauhdikkaaseen Allegroon. Alkupuoliskolla kuullaan Glassiin ja Reichiin viittaavaa rinnakkaista äänenkuljetusta (Nuottiesimerkki 3) lyömäsoittimilla samaan aikaan pianon kieliltä soitettavien klusterien päälle. Myöhemmin kuuluvat toistuvat vastakkaisiin suuntiin etenevät 16-osakuviot (Nuottiesimerkki 4) ovat myös selkeä kunnianosoitus Glassin 1970-luvun ensembleteoksille.

♩ = 84

Camp-lli
mp

Vibr.
mp

Mar-ba
mp

NUOTTIESIMERKKI 3. Kangro: Display I ”Steve Reichi portree”, taudit 1-6.

19 Camp-lli
mp

Vibr.
mp

Mar-ba
Timp.

19

8^{va}

NUOTTIESIMERKKI 4. Kangro: Display I ”Steve Reichi portree”, taudit 19-21.

Teoksen jälkimmäisellä puoliskolla 9/8-tahtilajilla ja kaanontekniikalla rakennetuilla rytmisillä kuvioilla (Nuottiesimerkki 5) taas on selkeä yhteys Steve Reichin musiikkiin.

109 Camp-lli

Line bell

mp poco a poco cresc.

Vibr.

mp

Mar-ba

mp poco a poco cresc.

Timp.

poco a poco cresc.

109

gliss. per cordi

poco a poco cresc.

mp poco a poco cresc.

NUOTTIESIMERKKI 5. Kangro: Display I ”Steve Reichi portree”, tahdit 109-112.

5.3 Tüür: Sonaat klaverile

Erkki-Sven Tüürin *Sonaat klaverile* eli *Pianosonaatti* (1985) on tavallaan konsertin teoksista monipuolisin. Siinä on kolme osaa: 1. Presto, 2. Lento ja 3. Allegro con moto. Se on myöskin konsertin teoksista synkin ja karuin, mikä johtunee siitä, että teos on syntynyt poliittisesti ehkä Viron lähihistorian synkimpänä ja painostavimpana aikana.

Tüürin minimalismi on tässä teoksessa hyvin konemaista ja jollain tavoin metallista. Tämä näkyy erityisesti ensimmäisessä osassa, jossa tasaiset uhkaavat 16-osamatot (Nuottiesimerkki 6) kasvavat vääjäämättömästi pianon rekisterin keskialueelta ääripäihin. Lopulta Tüür yhdistelee hieman pärtmäiseen tapaan pitkiä ääniä bassossa ja nopeita kuvioita diskantissa.

9

NUOTTIESIMERKKI 6. Tüür: Sonaat klaverile, 1. osa, tahdit 9-11.

Toinen osa alkaa ja loppuu staccatoefektein kasvaviin klusterinomaisiin sointuihin (Nuottiesimerkki 7). Se on koko teoksen kuivin, kolkoin ja ahdistunein osuus. Näiden hitaasti kasvavien sointujen välissä kuullaan kuitenkin raastava kansanlaulumainen valitusvirsi, joka on yksi ainoista inhimillisistä hetkistä koko konemaisen teoksen aikana.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and has a tempo marking 'Lento' above it. The bottom staff is also in bass clef and has a dynamic marking 'p lontano' above it. Below the bottom staff, there are markings 'f staccatissimo, accentuoso' and '8vb' with a dashed line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

NUOTTIESIMERKKI 7. Tüür: Sonaat klaverile, 2. osa, tahtid 1-3.

Kolmannessa osassa kuullaan ensimmäisen osan tapaan pikku hiljaa kasvavia nopeita 16-osakuvioita, mutta tällä kertaa rytmikka on vivahderikkaampaa ja vaihtelevampaa glassmaiseen tapaan (Nuottiesimerkki 8). Kolmannessa osassa kuuluu myös kaikista selkeimmin Tüürin rocktausta, ja monin paikoin voi omasta mielestäni kuulla esimerkiksi Mike Oldfieldin (eräänlainen minimalisti hänkin) Tubular Bells –levyn (1973) vaikutuksen.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is marked with a '8' at the beginning. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

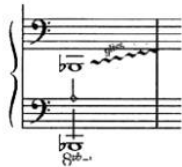
NUOTTIESIMERKKI 8. Tüür: Sonaat klaverile, 3. osa, tahtid 8-9.

5.4 Sisask: *Spiraalne sümfoonia* ja *Täielik päikesevarjutus*

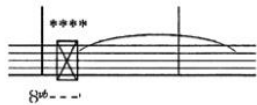
Konsertin aloituksena ja lopetuksena esitimme Urmas Sisaskin musiikkia. Ensimmäisenä kuulimme teoksen *Spiraalne sümfoonia*, op. 68 (Spiraalisinfonia, 1998) pianolle nelikätisesti. Kuten niin moni Sisaskin teoksista, myös tämä on saanut inspiraationsa avaruudesta. Teoksen nimi viittaa kierteis- eli spiraaligalakseihin, joka on eräs galaksityypeistä. Teoksessa on yhdeksän osaa, jotka kuvaavat eri galakseja: 1. Põimitud spiraalid (NGC 2276), 2. Tarduvad topeltspiraalid (M 51), 3. “Magav Kaunitar” Rahutud spiraalid (M

64), 4. Varbspiraalide rahu (NGC 1365), 5. Spiraalide korralagedus (M 66), 6. Gigantsed spiraalid (M 81), 7. Katkendlikud spiraalid (M 101), 8. “Neitsi galaktikate kauge parv” Spiraalide paraad ja 9. Spiraalide finaal. Numerot osien perässä ovat galaksien luettelotunnuksia.

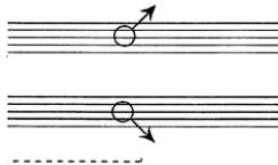
Teos on hyvin laajamuotoinen ja kestoltaan noin 30 minuuttia. Se on harmonialtaan erittäin rikasta, hieman jopa impressionistista, ja jokaisessa osassa on aivan uniikki tunnelma ja sointiväri. Lisäksi teoksen erityispiirre on se, että siinä hyödynnetään runsaasti pianonsoiton erityistekniikoita kuten kielten soittamista pianon sisältä raapimalla, klustereilla, tremoloilla, pizzicatoilla ja glissandoilla (Nuottiesimerkki 9).



Page 23 - press keys down and glissando from current note



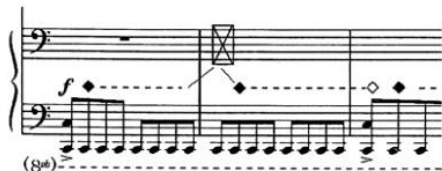
Page 24 - tremolo on strings (with hand)



Page 28 - glissando on strings



Page 38 - pizzicato on current string (with finger)



Page 50 - cover current string with finger and play, hit on strings, cover again, open.

NUOTTIESIMERKKI 9. Sisask: Spiraalne sümfoonia, erityistekniikoita.

Teos on rakennettu hyvin pitkälti niin, että secondo, eli bassoaluetta soittava pianisti, hoi-
taa rytmisen puolen ja “kompin” sekä suurimman osan erityistekniikoista, kun taas primo,
eli diskanttialueen pianisti, työskentelee melodian ja harmonian parissa. *Spiraalne*
sümfoonia on Sisaskia parhaimmillaan ja sisältää elementtejä, joita voi kuulla muutenkin
hänen musiikissaan. Muun muassa nuottiesimerkin 10 rytmisen motiivi toistuu usein
muissakin Sisaskin teoksissa.



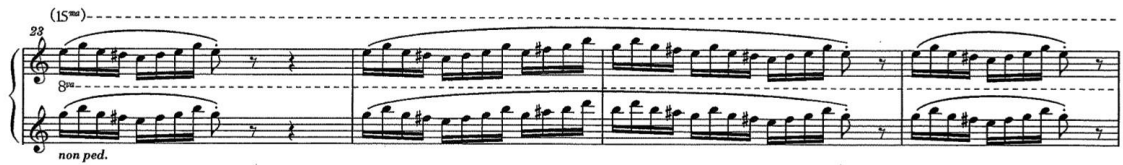
NUOTTIESIMERKKI 10. Sisask: *Spiraalne sümfoonia*, 6. osa, tahdit 83-84.

Sisaskin pianokonsertto *Täielik päikesevarjutus*, op. 136 (Täydellinen auringonpimen-
nys, 2011) pianolle ja jousiorkesterille on yksi säveltäjän ohjelmallisimmista ja näyttä-
vimmistä teoksista. Nimensä mukaisesti se kuvastaa auringonpimennystä ja jakautuu kol-
meen osaan: uhkaavaan jännitystä kasvattavaan alkujaksoon auringon pimetessä, pelon-
sekaiseen keskikohtaan, jossa pimennys on täydellisimmillään ja vapautuneeseen, valoi-
saan, jopa riemulliseen loppuosaan, jossa aurinko tulee jälleen esiin.

Konsertto alkaa pianon salaperäisellä parin minuutin vapaalla johdannolla, jonka jälkeen
jouset aloittavat e-mollissa intensiivisen kahden tahdin mittaisen (4/4+3/4) rytmisen ai-
heen (Nuottiesimerkki 11) pianon soittaessa legatossa nopeita melodianomaisia 16-kuvi-
oita (Nuottiesimerkki 12). Myöhemmin pianolle siirtyy säestävät laskevat sointukulut, ja
jouset esittelevät uuden teeman (Nuottiesimerkki 13). Alkupuoliskon lopussa sekä jou-
sien rytmisen aihe että myöhemmin esitelty teema esiintyvät yhtä aikaa.



NUOTTIESIMERKKI 11. Sisask: *Täielik päikesevarjutus*, tahdit 1-2.



NUOTTIESIMERKKI 12. Sisask: Täielik päikesevarjutus, taudit 23-25.



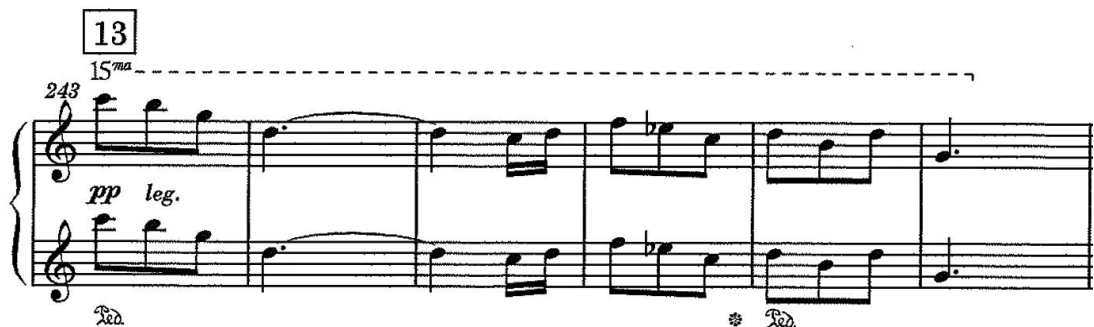
NUOTTIESIMERKKI 13. Sisask: Täielik päikesevarjutus, taudit 81-84.

Keskiosa, joka kuvaa täydellisen pimennyksen hetkeä, on monella tapaa poikkeuksellinen. Ensinnäkin väliosassa teos muuttuu improvisaatioksi, jossa jokainen saa soittaa, huuataa tai laulaa mitä haluaa. Toiseksi tässä kohtaa salista on sammutettava valot, ja koko parin minuutin improvisaatio tapahtuu täydessä pimeydessä. Efekti on vaikuttava.

Pimennyksen jälkeinen loppuosa on G-duurissa etenevä marssimaisesti 3/8-tahtilajissa sykkivä ylistyslaulu, joka alkaa matalilla jousilla (Nuottiesimerkki 14). Piano sen sijaan esittelee valoisan teeman (Nuottiesimerkki 15), joka kantaa koko teoksen loppuun asti.



NUOTTIESIMERKKI 14. Sisask: Täielik päikesevarjutus, taudit 211-214.



NUOTTIESIMERKKI 15. Sisask: Täielik päikesevarjutus, taudit 243-248.

Konsertto on erittäin näyttävä ja kiehtova teos, joka ehdottomasti vangitsee kuulijansa ja on upea lopetuskappale. Se on äärimmäisen yleisöystävällinen teos, juuri siitä konserttien yleisö tuntuikin olevan joka kerta erityisen innostunut.

6 POHDINTA

Tämän opinnäytetyön parissa työskenteleminen on ollut aivan uskomattoman antoisa matka. Kuten jo aikaisemmin totesin, aihealue oli minulle entuudestaan hyvin läheinen, mutta tuntuu että tämän projektin myötä olen vasta todella päässyt sisälle minimalismiin ja se valtavan laajaan kirjoon, josta aukeaa jatkuvasti uusia toinen toistaan kiinnostavampia polkuja.

Tätä konserttiohjelmaa kasatessani olen myöskin oppinut valtavasti itsestäni mutta toisaalta myös yleisöstäni. Olen ensinnäkin oppinut entistä enemmän muiden kanssa työskentelystä, sillä olihan konsertissa minun kanssani esiintymässä lähes 50 muuta ihmistä... Siinä kehittyi väkisinikin muusikkona, kun soittaa eri ihmisten ja erilaisten kokoonpanojen kanssa, ja oppii ymmärtämään muita soittimia.

Toiseksi opin valtavasti suuren konsertin järjestämisestä. Vaikka olenkin tottunut organisoimaan isoja konsertteja, tämä oli kuitenkin ehdottomasti suurin tähänastisista. Tärkeimmäksi asiaksi silloin muodostuu aikatauluttaminen niin yhteisten kuin omienkin harjoitusten suhteen. Mutta se mikä oli erityisen ilahduttavaa huomata oli, että oma ammattitaito on jo niin pitkällä, että pystyy ottamaan haltuun näinkin valtavan konserttiohjelman melko vaivattomasti.

Kolmantena asiana opin paljon yleisöstäni. Kun pitkän konsertin jälkeen tapasin silmin nähdessä innostunutta ja virkistynyttä yleisöä, joka hehkutti ettei ole kuullut mitään vastaavaa ja yhtä upeaa koskaan aiemmin, tajusin että oma kiinnostukseni tätä musiikkia kohtaan ja halu jakaa sitä muille oli selvästi välittynyt, mutta ymmärsin myöskin, että olin löytänyt minimalismista sellaisen musiikkisuuntauksen, joka todella kiehtoo yleisöä, ja johon olisi syytä panostaa lisää.

Minulle tuli myöskin entistä selkeämmäksi se, että osa-alue, jonka parissa erityisesti haluan työskennellä, on Itä-Euroopan musiikki. Se on alue, johon haluan paneutua tarkemmin, ja jota haluan tutkia lisää. Tällä hetkellä esimerkiksi Górecki tuntuu säveltäjältä, jonka musiikki puhuttelee todella syvästi.

Lisäksi haluan kiittää Pirkanmaan musiikkiopistoa, Tiina Kaukista ja nuoria innokkaita soittajia, jotka mahdollistivat Sisaskin pianokonsertton esittämisen sekä tietysti muita opiskelutovereitani, jotka olivat mukana. Aivan erityisen paljon haluan kuitenkin kiittää pianisti Lauri Väinmaata, jonka neuvot ja kannustus veivät minua valtavasti eteenpäin.

Tuntuu, että tämän prosessin myötä kehityin yleisestikin pianistina aivan poikkeuksellisen paljon. Olen löytänyt oman sisäisen ääneni ja sen miten jokainen nuotti pitäisi elää niin, että todella tarkoittaa sitä. Ja niin kuin Pärt on sanonut: Jokainen nuotti on tärkeä.

LÄHTEET

Arujärvi, E. 2004. 100 Years of Estonian Symphony. CD-levy. Estonian Record Productions.

Bolesławska-Lewandowska, B. 2015. Biography: Henryk Mikołaj Górecki. Narodowy Instytut Audiowizualny. <http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/gorecki/biography>

Chicago Tribune. 2016. Philip Glass, winner of 2016 Tribune Literary Award, reflects on a life well composed. Julkaistu 26.10.2016. Luettu 14.4.2017. <http://www.chicagotribune.com/entertainment/music/vonrhein/ct-philip-glass-ae-1030-20161026-column.html>

Estonian Music Information Centre. 2005. Luettu 22.5.2017. <http://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=1&lang=eng&action=view&method=biograafia>

Estonian Music Information Centre. 2005. Luettu 29.4.2017. <http://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=90&lang=eng&action=view&method=biograafia>

Estonian Music Information Centre. 2005. Päivitetty 4/2015. Luettu 22.5.2017. <http://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=95&lang=eng&action=view&method=biograafia>

Estonian Music Information Centre. 2007. Luettu 12.5.2017. <http://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=74&lang=eng&action=view&method=biograafia>

Estonian Music Information Centre. 2009. Päivitetty 1/2011. Luettu 11.4.2017. <http://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=88&lang=eng&action=view&method=biograafia>

Gann, K. 1999. Grand Old Youngster. The Village Voice.

Gann, K. 2002. Pinned Down by the Piano. The Village Voice. 47 (36)

Hearn, G. 2010. A concise history of 20th century music. 1. painos. Pacific (Mo.): Mel Bay.

Hillier, P. 1997. Arvo Pärt. 1. painos. New York: Oxford University Press.

Johnson, T. 1989. The Voice of New Music: New York City 1972-1982 – A Collection of Articles Originally Published by the Village Voice. 1. painos. Eindhoven: Het Apollohuis.

Nuorvala, J. 1991. Minimalismi. Teoksessa Otonkoski, L. (toim.) 1991. Klang : uusin musiikki. 1. painos. Helsinki: Gaudeamus.

Ojamaa, M., Varmas, A. & Varmas, T. 1944. *Viron historia*. Suom. Parikka, E. Helsinki: WSOY.

Red Bull Music Academy. 2016. Interview: Michael Nyman. Julkaistu 15.1.2016. Luettu 26.3.2017. <http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/01/michael-nyman-interview>

Schwarz, K. R. 1996. *Minimalists*. 1. painos. Lontoo: Phaidon Press Limited.

Service, T. 2012. A guide to Louis Andriessen's music. *The Guardian*. Julkaistu 15.10.2012. Luettu 8.5.2017. <https://www.theguardian.com/music/tomservice-blog/2012/oct/15/louis-andriessen-classical-music-guide>

Soosaar, E. 2011. *Viron nurinkurinen vuosisata*. Suom. Aarnos, P. Helsinki: Like Kustannus Oy. Alkuperäinen teos 2008.

Stewart, Michael J. 2013. Sir John Tavener obituary. *The Guardian*. Julkaistu 12.11.2013. Luettu 7.5.2017. <https://www.theguardian.com/music/2013/nov/12/john-tavener>

Väinmaa, L. pianisti. 2016. Haastattelu 14.4.2016. Haastattelijana Salokangas, T. *Tal- linna. Viro*.

White, M. 2007. Christian Composer, Inspired by Allah's 99 Names. *The New York Times*. Julkaistu 17.6.2007. Luettu 1.5.2017. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E3D7173FF934A25755C0A9619C8B63&page-wanted=all>

LIITTEET

Liite 1. Konserttitallenne



Tuomas Salokankaan opinnäytetyökonsertti

to 19.5.2016 Pyynikkisali klo 17

ALKUSANAT

Kiinnostukseni tätä vähintäänkin marginaalista virolaisen minimalismin tyyliisuuntaa kohtaan juontaa juurensa jo ainakin 15 vuoden takaa, jolloin esitimme Pirkanpojissa Urmas Sisaskin Benedictiota. Silloin musiikkia ei vain ollut saatavilla nuotteina eikä äänitteinä juuri mistään, joten en koskaan päässyt perehtymään aiheeseen sen tarkemmin. Vasta aivan viime vuosina muutamat kustantajat ovat alkaneet julkaista läjäpäin näitä virolaissäveltäjien teoksia.

Hienoja teoksia olisi ollut vaikka kuinka, mutta tähän konserttiin valikoituivat nyt nämä esittelemään mahdollisimman kattavasti virolaista minimalismia. Tämän tyyli-suunnan tärkeimmät edustajat Arvo Pärt, Urmas Sisask, Erkki-Sven Tüür ja Raimo Kangro ovat konsertin säveltäjänimet, mutta esimerkiksi yhtäläillä tärkeät säveltäjät Lepo Sumera ja Jaan Rääts eivät valitettavasti mahtuneet mukaan. No, seuraavaan konserttiin sitten!

Nyt toivotan nautinnollista konserttia kaikille! Älkää ajatelko liikoja, vaan haltioitukaa niistä tunteista ja hetkistä, joita nämä harvoin kuullut upeat teokset voivat tarjota.

Tuomas Salokangas

OHJELMA

Urmas Sisask (1960-):

Spiraalne sümfoonia (Spiraalisinfonia), op. 68 (1998)

1. Põimitud spiraalid (NGC 2276)
2. Tarduvad topeltspiraalid (M 51)
3. "Magav Kaunitar" Rahutud spiraalid (M 64)
4. Varbspiraalide rahu (NGC 1365)
5. Spiraalide korralagedus (M 66)
6. Gigantsed spiraalid (M 81)
7. Katkendlikud spiraalid (M 101)
8. Spiraalide paraad (Neitsi galaktikate kauge parv)
9. Spiraalne finaal

Hannele Ahola, piano

Tuomas Salokangas, piano

Arvo Pärt (1935-):

Für Alina (1976)

Tuomas Salokangas, piano

Arvo Pärt (1935-):

Spiegel im Spiegel (1978)

Jyri Häkkinen, sello

Tuomas Salokangas, piano

Raimo Kangro (1949-2001):

Display I "Steve Reichi portree" (Portrait of Steve Reich), op. 42/1 (1991)

Sonja Honkamaa, piano

Tuomas Salokangas, piano

Tiia Toivanen, lyömäsoittimet

Janne Savela, lyömäsoittimet

Eppu Hietalahti, lyömäsoittimet

Eero Kokkonen, lyömäsoittimet

--- VÄLIAIKA ---

Erkki-Sven Tüür (1959-):

Pianosonaatti (1985)

1. Presto
2. Lento
3. Allegro con moto

Tuomas Salokangas, piano

Urmas Sisask (1960-):

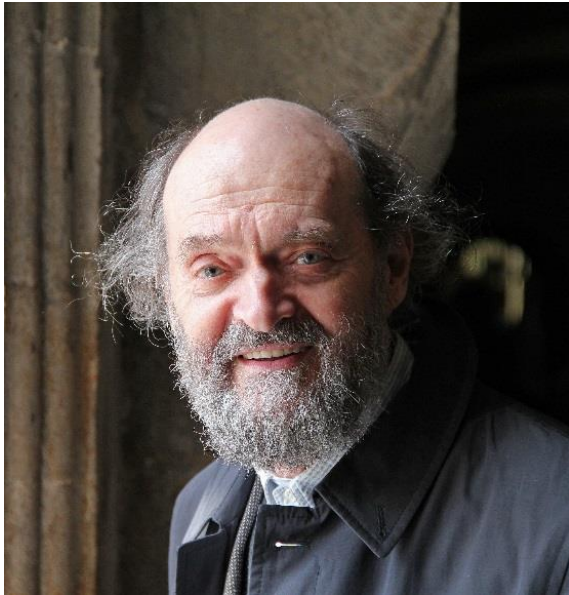
**Täielik päikesevarjutus (Täydellinen
auringonpimennys), op. 136 (2011)**

Tuomas Salokangas, piano

Pirkanmaan musiikkiopiston Sinfoniajouset

Tiina Kaukinen, kapellimestari

Minimalistinen musiikki yhdistetään usein sellaisiin yhdysvaltalaisiin säveltäjiin kuten Philip Glass, Steve Reich tai John Adams, mutta musiikillisena tyyliuuntauksena minimalismia on esiintynyt myös Euroopassa, ja erityisesti Virossa tämä näkyi hyvin vahvasti 1900-luvun lopulla.



Virolaisen minimalismin isänä voidaan pitää Arvo Pärtiä (1935-), joka onkin tällä hetkellä esitetyin nykysäveltäjä maailmalla. Hän aloitti modernistina sarjallisen musiikin parissa, mutta 1960-luvun lopussa vietti pitkään hiljaiseloa etsien uutta tyyliään. Lopulta hän inspiroitui vanhasta kirkkomusiikista, ja syntyi hänelle

tunnusomainen askeettinen ja niukkaan musiikilliseen materiaalin perustuva kellomainen tintinnabuli-tyyli. *Für Alina* on tässä mielessä jonkinlainen merkkiteos. Sen myötä muutkin virolaissäveltäjät kiinnostuivat minimalistisesta ilmaisusta. Myöskin sello-piano-duo *Spiegel im Spiegel* on saman kauden teoksia, jossa ikään kuin aika pysähtyy.

Urmas Sisask (1960-) on yksi aikamme tärkeimmistä ja tuotteliaimmista virolaissäveltäjistä.



Siinä missä Pärtin musiikki on enemmän hengellistä ja pohdiskelevaa, Sisaskin musiikki on konkreettisempaa ja täynnä tunteita ja sointivärejä. Hänen sävelkielensä onkin hyvin tunnistettava. Tähtitieteen harrastajana Sisask on saanut vaikutteita teoksiinsa avaruudesta, mikä näkyy tämän konsertin teoksissakin. 9-osainen *Spiraalisinfonia* on inspiroitunut galakseista, tarkemmin sanottuna kierreis- eli spiraaligalakseista, joka on yksi galaksityypeistä, ja jollainen myös kotigalaksimme Linnunrata on. Osien nimissä ilmenevät numerot ovat galaksien tunnuksia. Pianokonsertto *Täydellinen auringonpimennys* taas on saanut nimensä kyseisestä ilmiöstä.



Raimo Kangron (1949-2001) tyyli taas pohjautuu hyvin pitkälti uusklassismiin. Hänelle tunnusomaista on hyvin aktiivinen, vaihteleva ja usein synkopoitu rytmiikka. Melodiat perustuvat yleensä variaatioon ja improvisaatioon. Yksi Kangron tunnetuimmista teoksista on *Display*-sarja, jonka

ensimmäinen osa tämä *Portrait of Steve Reich* on. Sarjan kaikki osat on kirjoitettu erilaisille kokoonpanoille.



Erkki-Sven Tüür (1959-) on aivan toisenlaisista lähtökohdista tuleva säveltäjä. Hän aloitti kitaristina proggebändissä ja siirtyi vasta myöhemmin klassisen musiikin pariin, mutta on vaikkein kiinnostanut asemansa myöskin klassisten säveltäjien joukossa. Hänen tyy-

linsä muuttuu jatkuvasti, mutta tämä pianosonaatti on tyylliltään hyvin suoraviivainen, iskevä ja ahdistavakin, mikä johtuu siitä, että se on sävelletty poliittisesti ehkä Viron historian synkimpänä ja painostavimpana aikana. Myös rockvaikutteet ovat vahvasti läsnä.

Tuomas Salokangas