



# Sonaatti kahdelle viululle op. 56

Kurkistus Prokofjevin 1930-luvun musiikkiin

Elias Koivisto

OPINNÄYTETYÖ  
Toukokuu 2020

Musiikin koulutus  
Esittävä säveltaide

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutus  
Esittävä säveltaide

KOIVISTO, ELIAS:  
Sonaatti kahdelle viululle op. 56  
Kurkistus Prokofjevin 1930-luvun musiikkiin

Opinnäytetyö 41 sivua  
Toukokuu 2020

---

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tarkastella Sergei Prokofjevin elämää, sävellystyyliä, sävellystyylissä 1930-luvulla tapahtunutta kehitystä ja Prokofjevin vuonna 1932 säveltämää kahden viulun sonaattia op. 56 esimerkkiteoksena tuosta tyyllillisestä kehityksestä. Prokofjevin kahden viulun sonaattia tutkitaan lisäksi hieman viulustisesta näkökulmasta viulustisia haasteita käsittelevän osion ja harjoitusprosessia kuvaavan osion avulla.

Prokofjevin elämää tarkastellaan kolmen eri ajanjakson avulla. Ensimmäinen ajanjakso kattaa Prokofjevin Venäjällä viettämät vuodet 1891–1914, toinen ajanjakso Prokofjevin Yhdysvalloissa ja Euroopassa viettämät vuodet 1914–1936 ja kolmas ajanjakso Prokofjevin Neuvostoliitossa viettämät vuodet 1936–1953. Prokofjevin sävellystyyliä hahmotellaan sekä yleisellä tasolla että tarkemmin 1930-luvun tyyllillisen kehityksen kautta. Tuota Prokofjevin musiikissa 1930-luvulla tapahtunutta tyyllillistä kehitystä havainnoidaan Prokofjevin vuonna 1932 säveltämän kahden viulun sonaatin osakohtaisen tarkastelun kautta nuottiesimerkkejä hyödyntäen.

Tämä työ oli alkujaan tarkoitus toteuttaa taidetekotyypisenä työnä, jossa tämän kirjallisen osuuden lisäksi olisi ollut tallenne Prokofjevin kahden viulun sonaatista. Koronaviruksen aiheuttaman poikkeustilanteen takia äänitteen tekeminen ei kuitenkaan ollut mahdollista. Äänitteen puuttumisesta huolimatta tämän työn lopussa sonaattia tarkastellaan myös viulustisesta näkökulmasta sen teknisten haasteiden ja tallenteen tekoon tähtäävän harjoitusprosessin kautta.

## **ABSTRACT**

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

KOIVISTO, ELIAS:  
Sonata for Two Violins op. 56  
A Quick Peek at Prokofiev's Music of 1930's

Bachelor's thesis 41 pages  
May 2020

---

The aim of this thesis was to explore Sergei Prokofiev's life, his musical style, the progress in his musical style in the 1930's and the sonata for two violins in op. 56 composed in 1932 as an example of that progress. This thesis also explores the sonata for two violins through its technical challenges and rehearsal process.

This thesis explores Prokofiev's life in three different eras. The first era includes the years 1891–1914 when Prokofiev lived in Russia. The second era includes the years 1914–1936 he spent in the west in the United States of America and Europe. The third era includes the years 1936–1953 when Prokofiev lived in the Soviet Union. The style of Prokofiev's music is explored in this thesis first in general and then with a closer look at the progress that took place in the 1930's. This progress is explored through the four movements of the sonata for two violins.

This thesis was also meant to include a recording of the sonata for two violins but because of the state of emergency due to the coronavirus the recording session had to be cancelled. Despite this unfortunate development the rehearsal process of the sonata is reported in this thesis.

---

Key words: violin, Prokofiev, sonata, style, 1930's

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	5
2	SERGEI PROKOFJEV .....	6
	2.1 Sergei Prokofjevin elämä .....	6
	2.1.1 Vuodet Venäjällä 1891–1914 .....	6
	2.1.2 Vuodet lännessä 1914–1936 .....	9
	2.1.3 Vuodet Neuvostoliitossa 1936–1953 .....	11
	2.2 Prokofjevin sävellystyyli .....	13
	2.2.1 Prokofjevin tyylistä yleisesti .....	13
	2.2.2 Kohti yksinkertaisempaa tyyliä .....	17
3	SONAATTI KAHDELLE VIULULLE OP. 56 .....	21
	3.1 Sonaatin synnystä .....	21
	3.2 Sonaatin osakohtaista tarkastelua .....	22
	3.2.1 I osa: Andante cantabile .....	22
	3.2.2 II osa: Allegro .....	25
	3.2.3 III osa: Commodo (quasi allegretto) .....	28
	3.2.4 IV osa: Allegro con brio .....	31
	3.2.5 Tarkastelun johtopäätös .....	35
4	VIULISTINEN NÄKÖKULMA .....	37
	4.1 Viulistiset haasteet .....	37
	4.2 Harjoitteluprosessi .....	38
5	POHDINTA .....	40
	LÄHTEET .....	41

## 1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tarkastelen Sergei Prokofjevin elämää, hänen musiikillista tyyliään ja ennen muuta siinä 1930-luvulla tapahtunutta tyyllistä kehitystä. Tuota tyyllistä kehitystä, joka muun muassa korosti yksinkertaisuuden merkitystä, tarkastelen sekä aihetta käsittelevistä kirjoista haalimaani tietoa hyväksi käyttäen että Prokofjevin vuonna 1932 säveltämän kahden viulun sonaatin avulla. Tarkastelen työssäni sonaattia osakohtaisesti ja nuottiesimerkkien avulla havainnollistan teoksessa esiintyviä Prokofjevin 1930-luvun musiikillista kehitystä ilmentäviä elementtejä. Kerron työssäni myös sonaatin taustoista, tarkastelen sen viuluteknisiä haasteita ja kuvailen tutkintokonserttiin ja äänitteen tekoon tähtäävää harjoitusprosessia.

Valitsin opinnäytetyöni aiheeksi Sergei Prokofjevin, koska hänen musiikkinsa miellyttää minua kovasti. Prokofjevin viuluteoksista valitsin kahden viulun sonaatin, sillä se oli sopivasti minulla työn alla oman B-tutkintoni takia ja koin mielekkääksi perehtyä teokseen entistä syvällisemmin opinnäytetyön avulla. Aloittaessani opinnäytetyön tekemisen lähdeaineistoa läpikäyessä minulla ei vielä ollut selvää käsitystä siitä, millainen työstäni tulee. Vähitellen kävi ilmi, että Prokofjevin kahden viulun sonaatti on peräisin sangen mielenkiintoiselta ajalta, kun Prokofjev tietoisesti pyrki muuttamaan omaa sävellystyyliään aiempaa yksinkertaisempaan suuntaan. Niinpä päätin ottaa työssäni tarkempaan tarkasteluun juuri tuon 1930-luvulla käynnistyneen muutoksen ja havainnoida sitä kahden viulun sonaatin avulla.

Osana tätä opinnäytetyötä minulla oli aikomuksena tehdä kahden viulun sonaatista myös äänite, mutta siitä minun oli koronaviruksen aiheuttaman poikkeustilanteen vuoksi luovuttava. Tässä työssä kuvailen siitä huolimatta tutkintokonserttiin ja tuon äänitteen tekoon tähtäävää harjoitusprosessia ja käsittelen niitä viulistisia haasteita, joita tuon harjoitusprosessin aikana Prokofjevin kahden viulun sonaatissa havaitsin.

## 2 SERGEI PROKOFJEV

### 2.1 Sergei Prokofjevin elämä

#### 2.1.1 Vuodet Venäjällä 1891–1914

Sergei Sergejevitš Prokofjev syntyi huhtikuun yhdentenätoista päivänä vuonna 1891 Sontsovkan kylässä Ukrainassa (Steinberg 2000, 343). Sergei Sergejevitš oli odotettu lapsi, sillä hänen isänsä Sergei Alekseevich Prokofjev ja äitinsä Maria Grigorevna Zhitkova Prokofjev olivat ennen Sergein syntymää saaneet kaksi varhain vauvaiässä menehtynyttä tytärtä. Syrjäisessä Sontsovkan kylässä, jossa Prokofjevin isä toimi venäläisen aristokraatin omistaman tilan hoitajana, Prokofjev vietti elämänsä ensimmäiset kolmetoista vuotta ja teki vierailuja synnyinsijoilleen opintojensa lomassa aina kahdeksantoistavuotiaaksi saakka. (Robinson 1987, 8, 10.)

Sergei Prokofjev oli musiikillinen luonnonlahjakkuus, jota on usein verrattu Mozartiin (Salmenhaara 1968, 170). Venäjän ja Neuvostoliiton esittävän taiteen historiaan erikoistunut ja Prokofjevin vuoden 1987 elämäkerran kirjoittanut Harlow Robinson (1987,12) kuitenkin huomauttaa, että Mozartista poiketen Prokofjevin poikkeukselliset musiikilliset lahjat alkoivat paljastua täydessä laajuudessaan vasta säveltäjän aloitettua opinnot Pietarin konservatoriossa kolmentoistavuoden ikäisenä. Vaikka Prokofjev ei Robinsonin (1987, 12) mukaan osoittanut täysin tavallisesta poikkeavaa älykkyyttä aivan varhaisimmassa lapsuudessaan, kävi nuoren Prokofjevin musiikkia kohtaan tuntema mielenkiinto ilmi varsin varhain. Jo ennen kuin Prokofjev osasi puhua, hän kuunteli äitinsä pianonsoittoa, ja tarkan korvansa avulla hän kykeni tunnistamaan musiikillisiä katkelmia äitinsä esittämistä pianokappaleista ollessaan vain viisivuotias (Robinson 1987, 12).

Prokofjev osoitti hyvin varhaisessa vaiheessa kiinnostusta myös nuottimerkkejä kohtaan. Ajatus nuottipaperilla vilisevien merkkien muuttumisesta soiviksi säveliksi pianon koskettimilla kiehtoi nuorta Prokofjevia (Robinson 1987,12). Ensimmäiset sävellyssepitelmänsä Prokofjev sävelsi ollessaan vain viisivuotias.

Täytettyään kahdeksan vuotta oli Prokofjev säveltänyt jo joukon marsseja ja valsseja, polkan sekä rondon, ja yhdeksän vuotta täytettyään hän sai valmiiksi kokonaisen kolminäytöksisen piano-oopperan. (Salmenhaara 1968, 170; Robinson 1987, 13.) Oopperan säveltäminen vain yhdeksän vuoden iässä on Robinsonin (1987, 14) mukaan osoitus siitä, että Prokofjev kykeni jo hyvin nuorella iällä säveltämään laajamuotoisen taiteellisen kokonaisuuden kannalta ehjän teoksen ja viimeistelemään sen mielikuvituksella, omaleimaisuudella ja tyyliä.

Prokofjev sai varhaisimman musiikkikasvatuksensa kotioloissa. Nuoren Prokofjevin opettajana toimi hänen äitinsä Maria Grigorevna, joka oli musiikille omistautunut harrastelijapianisti. ”Hänellä oli vain vähän musiikillisia lahjoja”, Prokofjev kirjoitti äidistään vuosia myöhemmin. ”Hän selätti tekniset haasteet vaivoin, eikä hänen sormenpäidensä kynnenedustat olleet pehmeät. Ihmisten edessä esiintyminen pelotti häntä. Yhtä kaikki hänellä oli kolme vahvuutta: itsepintaisuus, intohimo ja tyyliä. Hän saattoi esittää työstämänsä teokset parhaalla mahdollisella tavalla, teki työn rakkaudella ja oli kiinnostunut vain vakavasti otettavasta musiikista. Tällä oli keskeinen merkitys oman musiikkimakuni kehityksessä: syntymästä saakka kuulin Beethovenin ja Chopinin musiikkia ja muistan kahdentoistavuoden iässä tietoisesti karttaneeni kevytmielistä musiikkia.” Aloitettuaan musiikin opiskelun äitinsä opetuksessa seitsemänvuotiaana oli opetus aluksi rajattu tarkasti kahteenkymmeneen minuuttiin. Musiikin teorian perusteiden sekä pianonsoiton opiskelu laajeni vähitellen kolmenkymmenen minuutin opetustuokioihin, ja Prokofjevin täytettyä yhdeksän vuotta musiikin opiskelu tapahtui tunnin mittaisissa jaksoissa. (Robinson 1987, 8, 11–13.)

Prokofjevin äiti Maria Grigorevna halusi antaa tukensa poikansa sävellyspyrkimyksille, mutta hän samalla oli hyvin tietoinen omien taitojensa rajallisuudesta (Robinson 1987, 20; Jaffé 2012, 255). Maria Grigorevna esitteli poikansa säveltäjä Sergei Tanejeville, joka työskenteli Moskovan konservatoriossa professorina. Nuoren Prokofjevin luontaisesta lahjakkuudesta ja taiteellisesta itsevarmuudesta vaikuttanut Tanejev kehotti Prokofjevia aloittamaan harmonia-, teoria- ja sävellysoopinnot pikimmiten ammattimaisessa ohjauksessa ennen epäterveiden toimintatapojen muodostumista. Tanejevin

ehdotuksesta Prokofjevin opettajaksi palkattiin nuori säveltäjä Rheinhold Glière, joka järjestelmällisen opetuksen takaamiseksi muutti Prokofjevin luo Sontovkaan kesän 1902 ajaksi. (Robinson 1987, 17–18; Jaffé 2012, 255.)

Koska Rheinhold Glière, josta sittemmin tuli Kiovan konservatorion rehtori, ymmärsi Prokofjevin olevan lahjakkuudestaan, kyvykkyydestään ja oppivaisuudesta huolimatta yhä pieni poika, jonka oli tärkeää saada leikkiä, kiusoitella, esiintyä ja kehitellä pelejä, heidän yhteistyönsä sujui vaivattomasti. Glière selvensi Prokofjevin hataraa ymmärrystä musiikin teorian perusteista ja antoi hänelle sävellystehtäviä viimeisteltäväksi. Lisäksi Glière tutustutti Prokofjevin sinfonian muodon perusteisiin ja soitinnukseen. Glièren Sontsovkaan saapumisen myötä vastuu Prokofjevin musiikkiopetuksesta siirtyi hänen äidiltään ammattilaisen käsiin, mitä Prokofjev itse piti suuressa arvossa: ”Vaikka äitini oli synnynnäinen opettaja, oli tärkeää, että siirryin äitini käsistä ammattilaisen käsiin. Hän suhtautui musiikkiin täysin toisenlaisella tavalla avartaen kenties huomaamattaankin eteeni uusia näköaloja.” Yhteistyö Glièren kanssa sujui niin hyvin, että hän palasi Sontovkaan myös kesällä 1903. (Robinson 1987, 18–20, 23.) Ammattimaisen musiikinopetuksen piiriin pääseminen kotiopetuksen kautta viestii epäilemättä paitsi Prokofjevissa tunnistetun ja tunnustetun potentiaalın poikkeuksellisuudesta myös hänen etuoikeutetusta sosiaalisesta asemastaan ajan Venäjällä.

Syksyllä 1904 vain hieman ennen vuoden 1905 vallankumousta Prokofjev jatkoi piano- ja sävellysopeintojaan Pietarin konservatoriossa (Salmenhaara 1968, 170; Robinson 1987, 29). Pietarin konservatoriossa Prokofjevin piano-opetuksesta vastasi Anna Esipova, soitinnuksesta Nikolai Rimski-Korsakov ja sävellyksestä Anatoli Ljadov. Lähtemättömän vaikutuksen Prokofjeviin tekivät Pietarissa pidetyt nykymusiikin iltamat, joiden kautta hän tutustui Arnold Schönbergin, Modest Musorgskin ja Igor Stravinskin musiikkiin. (Jaffé 2012, 255–256.) Prokofjev vietti Pietarissa kaikkiaan kymmenen vuotta ja valmistui vuonna 1914 juuri ennen ensimmäisen maailmansodan syttymistä (Robinson 1987, 29).



## 2.1.2 Vuodet lännessä 1914–1936

Valmistuttuaan Pietarin konservatoriosta vuonna 1914 Prokofjev matkusti Lontooseen, missä hän tapasi Ballets russes -nimisen balettiryhmän perustajan Sergei Djagilevin (Jaffé 2012, 256). Tapaamisen myötä Prokofjev sävelsi baletin *Chout*, joka tunnetaan myös nimellä *Buffoon (Pelle)*, ja se oli yksi niistä Prokofjevin aikuisiällä säveltämistä teoksista, jotka ilmensivät Prokofjevin lapsesta saakka satuja kohtaan tuntemaa rakkautta (Robinson 1987, 16; Jaffé 2012, 256). Vuonna 1915 valmistuneen baletin syntyyn vaikutti vahvasti myös Stravinskin baletti *Petruška* sekä Stravinski itse, joka säveltäjien tapaamisessa kannusti Prokofjevia pyrkimään uusnationalistiseen tyyliin. Palattuaan takaisin Venäjälle Prokofjev sävelsi ensimmäisen aikuisiän oopperansa *Peluri*. Samoihin aikoihin Prokofjev alkoi kehittää tyyliään lyysisempään suuntaan sekä Karol Szymanowskin ja hänen musiikkinsa inspiroimana että konservatorio-opintojen aikana tutuksi tulleiden Joseph Haydnin partituurien innoittamana. (Jaffé 2012, 256.)

Vuoden 1917 lokakuun vallankumouksen seurauksena monet taiteilijat – myös ne, jotka kannattivat valtaan nousseen bolševikkipuolueen aatetta – pakenivat Venäjältä suotuisampien elinolojen toivossa. Maastamuutosta tuli taiteilijoiden keskuudessa pikemminkin sääntö kuin poikkeus, ja 1920-luvun alkuun mennessä olivat kotimaansa jättäneet monet merkittävät säveltäjät, kuten Stravinski ja Rahmaninov. (Robinson 1987, 142.) Edellä mainittujen säveltäjien tavoin myös Prokofjev päätti keväällä 1918 jättää kotimaansa ja matkustaa ulkomaille. Toukokuun seitsemäntenä päivänä alkanut matka kulki ensin raiteita pitkin Siperian halki Japaniin ja sieltä edelleen meriteitse Honolulun kautta San Franciscoon Yhdysvaltoihin. (Robinson 1987, 141, 145; Taruskin 2010, 497; Jaffé 2012, 256.)

Prokofjevin alkutaival Yhdysvalloissa ei ollut helppo. Koska Prokofjev ei Yhdysvaltoihin saapuessaan ollut vielä saavuttanut suurta suosiota säveltäjänä Neuvostoliiton ulkopuolella eikä hänen kansalaisuuttaan katsottu hyvällä Yhdysvalloissa, missä monien länsimaiden tavoin suhtauduttiin vihamielisesti kapitalistista kulttuuria halveksuvaan bolševikihallitukseen, Yhdysvaltain viranomaiset pidättivät Prokofjevin ja kuulustelivat häntä kolmen päivän ajan.

Vapauduttuaan kuulusteluista Prokofjev jatkoi matkaansa kohti Yhdysvaltojen itärannikkoa ja saapui New Yorkiin vuoden 1918 syyskuussa. (Robinson 1987,143–144.)

Seuraavan vuosikymmenen aikana Prokofjev konsertoi ahkerasti tehden muun muassa ensiesiintymisensä New Yorkin maineikkaassa Carnegie Hall -konserttitalossa ja saavutti siten mainetta sekä pianistina että säveltäjänä (Lee 2002, 267; Jaffé 2012, 256). Venäläisenä säveltäjänä Prokofjev herätti New Yorkissa uteliaisuutta, ja muiden New Yorkissa asuneiden venäläistaustaisten muusikoiden avustuksella hän onnistui Robinsonin (1987,144, 146) mukaan vakiinnuttamaan asemaansa taidepiireissä ja nousemaan vajaan puolessa vuodessa musiikkimaailman uutiseksi ja taidekauden tähdeksi. Yhden suosituimmista oopperoistaan *Rakkaus kolmeen appelsiiniin* Prokofjev sävelsi niin ikään samoihin aikoihin vuonna 1919 Chicagon oopperan tilauksesta (Salmenhaara 1968, 171).

Lähdettyään kotimaastaan vuoden 1918 keväällä ei Prokofjevin aikomuksena ollut jättää kotimaataan pysyvästi. Koska Prokofjevillä monen muun venäläisen maastamuuttajan tavoin ei ollut täyttä ymmärrystä vuoden 1917 vallankumouksen vaikutusten laajuudesta, oli hänen aikomuksenaan palata takaisin Venäjälle muutaman ulkomailla vietetyn kuukauden jälkeen. Kuukaudet kuitenkin venyivät vuosiksi, ja vasta vuoden 1920 huhtikuussa Prokofjevin vietettyä Yhdysvalloissa kaikkiaan kahdeksantoista kuukautta hän jätti New Yorkin ja matkusti ensi kertaa takaisin Eurooppaan. (Robinson 1987,141–142, 156). Vuosien 1920–1922 välisenä aikana Prokofjev palasi kahdesti takaisin Yhdysvaltoihin, kunnes asettui marraskuussa vuonna 1922 asumaan eteläisessä Saksassa sijaitsevaan Ettalin kylään, missä hän vajaan vuoden myöhemmin avioitui laulaja Sarolina Codinan kanssa. Saksasta Prokofjev jatkoi edelleen matkaansa Ranskaan asettuen lopulta vuoden 1923 joulukuussa pysyvästi Pariisiin asumaan (Robinson 1987, 528–529; Steinberg 2000, 344; Jaffé 2012, 256).

Prokofjevin läheistä suhdetta Venäjään kuvastaa konkreettisesti se, ettei hän länsieurooppalaisista ja amerikkalaisista kontakteistaan huolimatta voinut jättää kotimaataan vallankumouksen jälkeen lopullisesti (Salmenhaara 1968,169).

1920-luvun loppupuolella Prokofjev alkoi vieraillla Neuvostoliitossa säännöllisesti sekä säveltäjänä että pianistina ja sai konserttimatkoillaan kotimaassaan lämpimän vastaanoton (Salmenhaara 1968, 171; Lee 2002, 267). Prokofjevin paluu kotimaahansa oli hidias prosessi, joka tuli päätökseen vuonna 1936 Prokofjevin asetuttua asumaan Moskovaan (Steinberg 2000, 344). Prokofjevin kansallismielisyyteen liittyi kuitenkin myös voimakas kosmopoliittinen piirre, joka ilmeni jatkuvasti säännöllisinä ulkomaanmatkoina (Salmenhaara 1968, 171).

### 2.1.3 Vuodet Neuvostoliitossa 1936–1953

Palattuaan Neuvostoliittoon Prokofjev joutui loppuelämänsä ajan tasapainoilemaan maan sosialistisen musiikki-ideologian ja omien taiteellisten päämääriensä välillä (Salmenhaara 1968, 169). Elämä Josif Stalinin hallitsemassa Neuvostoliitossa osoittautui haasteelliseksi, sillä monet Prokofjevin kunnianhimoisimmista sävellyshankkeista tukahdutettiin ennen niiden esittämistä. Myös yksityiselämän puolella Prokofjev kohtasi vastoinkäymisiä, kun vuonna 1923 solmittu avioliitto Sarolina Codinan kanssa päättyi avioeroon vuonna 1941. (Jaffé 2012, 257)

Prokofjevin Neuvostoliitossa kohtaamat vastoinkäymiset ja etenkin Stalinin 1930-luvulla harjoittamasta politiikasta kummunneet kauhut peilautuivat myös neuvostoaikana sävellettyihin teoksiin, kuten vuosien 1928–1946 välisenä aikana sävellettyihin ensimmäiseen viulusonaattiin ja pianosonaatteihin 6–8. Lisäksi vuonna 1939 syttynyt toinen maailmansota salli Prokofjevin monien muiden säveltäjien tavoin sisällyttää teoksiinsa synkempiä sävyjä. Vastapainoksi näille synkkäsävyisemmille teoksille Prokofjev sävelsi neuvostokaudella myös kevyempiä teoksia, kuten oopperan *Kihlaus luostarissa*, *Tuhkimon* ja huilusonaatin, josta Prokofjev myöhemmin vuonna 1944 teki sovituksen viululle. (Jaffé 2012, 257.)

Huolimatta Prokofjevin Neuvostoliitossa kohtaamista haasteista useimmat hänen merkittävimmistä teoksistaan syntyivät neuvostokaudella. Prokofjevin suuret baletit *Romeo ja Julia*, *Tuhkimo* ja *Kivinen kukka*, joissa hän yhdisti Tšaikovskin balettiperinteen lämpimän emotiivisuuden stravinskilaiseen ilmeikkääseen ja

tanssilliseen rytmiiikkaan, valmistuivat neuvostokaudella vuosina 1935–1949. Suurimman oopperansa *Sota ja rauha* parissa Prokofjev alkoi työskennellä vuonna 1941 ja jatkoi sen orkestraation muokkaamista miltei kuolemaansa saakka. Edellä mainittujen teosten lisäksi merkittäviä Prokofjevin neuvostokaudella valmistuneita sävellyksiä olivat piano-, viulu- ja sellokonsertot sekä sinfoniat 5 ja 7. (Salmenhaara 1968, 172.)

Suitsutus, jota etenkin *Romeo ja Julia* sekä viides sinfonia saivat osakseen, nosti Prokofjevin suureen suosioon kotimaassaan. Suosio ei kuitenkaan suojellut Prokofjevia Neuvostoliiton kommunistisen puolueen keskuskomitean kiusanteolta. (Steinberg 2000, 344.) Vuoden 1948 helmikuussa keskuskomitea Andrei Ždanovin johdolla julkaisi lausunnon, jossa useita neuvostosäveltäjiä – Prokofjevin lisäksi muun muassa Šostakovitšia ja Hatšaturjania – syytettiin neuvostovastaisiksi ja formalismin turmelemiksi ja joka asetti useat keskuskomitean kyseenalaiseksi katsomat sävellykset esityskieltoon. Prokofjevin vuosina 1945–1947 aikana säveltämän kuudennen sinfonian pessimistinen finaali vaikutti osaltaan Prokofjevin joutumiseen keskuskomitean laatimalle mustalle listalle. (Lee 2002, 267–268; Jaffé 2012, 257.)

Prokofjevin viimeisiä elinvuosia varjosti hänen alati heikkenevä kuntonsa, joka vaikeutti hänen työntekoaan. Sydänkohtauksen jäljiltä Prokofjev oli liian heikossa kunnossa osallistuakseen keskuskomitean syyttämien säveltäjien kuulemiseen, joten hän laati laajan tiedotteen, jossa tunnusti poikenneensa joiltakin osin Neuvostoliitossa yleisesti hyväksytystä taiteellisesta raamista. Vuosien 1949–1952 aikana Prokofjev onnistui heikentyneestä kunnostaan huolimatta viimeistelemään joitakin sävellyksiään, kuten sellosonaatin, konserton sellolle ja orkesterille ja seitsemännen sinfoniansa. Vuoden 1953 marraskuun viidentenä päivänä – samana päivänä ja vain noin tuntia Neuvostoliittoa rautaisella otteellaan hallinnutta Josif Stalinia aikaisemmin – Prokofjev menehtyi Moskovassa kuudenkymmenenyhden vuoden iässä. (Steinberg 2000, 344; Lee 2002, 268.)

## 2.2 Prokofjevin sävellystyylit

### 2.2.1 Prokofjevin tyylistä yleisesti

Jatkuva uudistuminen kuuluu erottamattomana osana länsimaisen taidemusiikin olemukseen. Kun musiikin historiaa tarkastellaan eri tyylikausien, kuten renessanssin, barokin, klassismin ja romantiikan kautta, voidaan tämän uudistumisen havaita aina hetkeksi aikaa hidastuneen kullakin tyylikaudella saavutettujen tyyli-ihanteiden ja ilmaisutapojen syventyessä. Kullekin tyylikaudelle ominaisten piirteiden vakiintumisen voidaan kuitenkin samalla ajatella valmistelleen tietä uusien virikkeiden, uusien näkemysten ja edelleen uusien tyylikausien esiin hahmottumiselle. (Salmenhaara 1968, 9–10.)

Länsimaisen taidemusiikin luontaista uudistumiskykyä laajemmalla aikajanaalla tarkastellessa voidaan kehityksen – sen hetkittäisistä hidastumisista huolimatta – havaita jatkuvasti nopeutuneen. Kun tyylikaudet renessanssista romantiikkaan hallitsivat kokonaisia vuosisatoja, olivat tyyliuunnat ja suuntauksat 1900-luvulle tullessa ajankohtaisia usein vain vuosikymmenen tai jonkin vuoden. Siinä missä renessanssi, barokki, klassismi ja romantiikka olivat sisäisestä monitahoisuudestaan huolimatta tyyliiltään ja ilmaisultaan yhtenäisiä kokonaisuuksia, vallitsi 1900-luvulla yhden tyyliuunnan sijaan monien tyylien, ideoiden ja ismien kirjo. Tyyllillisesti, ilmaisullisesti, sävellysteknisesti ja sosiaalisesti säveltaiteen kenttä oli 1900-luvulla monitahoisempi, rikkaampi ja vastakohtaisemmista aineksista koostuva kuin koskaan aikaisemmin. (Salmenhaara 1968, 9–11.)

Sergei Prokofjev oli eklektikko, ja hän yhdisteli musiikissaan useita eri 1900-luvulla vallinneita tyyliuuntauksia. Uusklassismi, joka kehittyi reaktiona impressionismin tiettyä muodollista löyhyyttä vastaan pyrki antamaan musiikille selkeämpiä, kiinteämpiä ja käsin kosketeltavampia perushahmoja, on yksi 1900-luvulla vallinneista tyyliuunnista, joita Prokofjevin musiikkiin yhdistetään. Vuonna 1917 valmistunut *Klassinen sinfonia*, joka perustui yksinkertaiselle kolmisointumelodiikalle, erosi uusklassismille tyypilliseen tapaan todellisesta 1700-luvun klassillisesta tyylistä vain jyrkillä siirtymillä toisilleen

vieraiden kolmisointujen piiriin ja värikkäämmällä soinnituksellaan. (Salmenhaara 1968, 16, 18, 171.)

Vaikka Prokofjevin tuotannossa uusklassiset elementit ovat voimakkaasti tuntuvilla, hänet erottaa uusklassikoista paitsi ilmaisuvoimainen melodia – miltei romantiikkaan viittaava linjakas cantabile, myös hänen musiikkinsa suorastaan uuteen kansalliseen romantiikkaan viittaava slaavilainen perustekijä. Prokofjevillä oli keskeinen asema 1900-luvun musiikissa slaavilaisen lyyrisyyden ja melankolian edustajana – slaavilaisuuden, joka toisaalta Stravinskin musiikista jo varhaisessa vaiheessa katosi ja jota Šostakovitšin musiikissa taas kirpeyttää moderni ja viiltävä satiirisuus. Slaavilainen elementti Prokofjevin musiikissa teki hänestä kansallisen säveltäjän, mutta Janáčekin ja Šostakovitšin tavoin hän liittyi kansallisen kiintopisteen ohella myös 1900-luvun musiikin kansainvälisiin virtauksiin luoden täysin persoonallisen tyylin. (Salmenhaara 1968, 16, 149, 169, 173.)

Prokofjevin musiikillista tyyliä on mahdollista hahmotella neljän perustekijän avulla, joita Prokofjev on itse luonnehtinut seuraavasti: ”Ne päälinjat, joita seurasin luovassa työssäni, olivat seuraavat. Ensimmäinen niistä on klassinen. Se sisältää neoklassisen aspektin sonaateissa ja konsertoissa tai jäljittelee 1700-luvun klassista tyyliä. Toinen piirre on uudistus. – – Aluksi tämä uudistuspyrkimys tuli esille yksilöllisen harmonisen kielen etsinnässä, mutta myöhemmin se muuntui – – pyrkimykseksi löytää keinoja voimakkaiden emootioiden ilmaisemiseksi. – – Kolmas elementti on toccata-aines, tai motorinen elementti, lähinnä Schumannin Toccatan vaikutuksesta syntynyt. – – Neljäs elementti on lyyrinen. Se ilmenee ensin lyyrisenä meditaationa, ei aina melodioiden yhteydessä, mutta toisinaan pitkälinjaisissa melodiakaarissa, kuten ensimmäisen viulukonsertton alussa. – – Tämä lyyrinen piirre jäi pitkäksi aikaa varjoon – –, mutta myöhäisteoksissa kiinnitin yhä enemmän ja enemmän huomiota lyyriseen ilmaisuun.” (Salmenhaara 1968, 169.)

Prokofjevin musiikillisen tyylin kehittyminen alkoi jo Prokofjevin lapsuudessa, kun hän kuunteli Beethovenin ja Chopinin musiikkia äitinsä Maria Grigorevnan tulkitsemana. Edellä mainituista säveltäjistä eritoten Beethoven vaikutti Robinsonin (1987, 21) mukaan vahvasti Prokofjevin sävellystyylisiin, mikä on

kuultavissa läpi hänen sävellystuotantonsa, etenkin ensimmäisessä jousikvartetossa, ensimmäisessä viulusonaatissa ja joissakin pianolle sävelletyissä sooloteoksissa. Chopinin musiikkiin ja siinä aistittavaan pehmeään emotionaalisuuteen nuori Prokofjev sen sijaan suhtautui nuivasti, vaikka Chopinin musiikki nauttikin ajan Venäjällä suurta suosiota: ”Suhtauduin piittaamattomasti hänen valsseihinsa enkä tuntenut suurta arvostusta hänen nocturnejaan kohtaan. Chopinin etydit ja sonaatit olisivat mahdollisesti viehättäneet minua enemmän, mutta niitä minun äitini ei soittanut.” (Robinson 1987, 21.) Kun arvioidaan eri säveltäjien vaikutusta Prokofjevin sävellystyylisiin, on järkevää välttää kovin pitkälle vedettyjen johtopäätöksien tekemistä. Prokofjev itse totesi myöhemmin sävellystyylinsä vaikuttamista seuraavasti: ”En suosi (työssäni) mitään tiettyä tyyliä – rakastan kaikkea. Kukaan yksittäinen säveltäjä ei ole vaikuttanut työhöni merkittävässä määrin.” (Robinson 1987, 261).

Nuorta Prokofjevia vaivasi, kun hänen äitinsä esitti hänelle pyynnön säveltää jotakin herkkää ja melodista viitaten Chopinin musiikkiin. Murretut soinnut ja herkkä laulava linja ei istunut Prokofjevin musiikissa luonnostaa esiintyvään aggressiivisten staccatojen sävyttämään perkussiiviseen sävelmaailmaan. Jo yksitoistavuotiaana Prokofjev osoitti mieltymystä epäsäännöllisiin rytmeihin, dissonoiviin intervaleihin ja rajuun nopeatempoisuuteen. (Robinson 1987, 22.) Vaikka tätä mieltymystä voi osin selittää Prokofjevin kapinahenkisyydellä hänen äitinsä sovinnasta ja sentimentaalista musiikki kohtaan tuntemaa kiintymystä vastaan, oli Prokofjevin musiikillinen intentio Robinsonin (1987, 22) liian sisäsyntyinen ja spontaani ollakseen vain vastareaktion tuotetta. Kun Prokofjev myöhemmin 1900-luvun alussa vaikutti Pietarissa, sai hän ennen muuta pianoteoksiensa nopeissa osissa esiin nousevan kirpeiden dissonanssien sävyttämän toccata-rytmiikan ansiosta venäläisessä musiikkimaailmassa lisänimen *enfant terrible* (kauhukakara) (Salmenhaara 1968, 170).

Ollessaan kolmetoistavuotias Prokofjev tutustui norjalaisen Edvard Griegin musiikkiin, mikä lietsoi Prokofjevin kiinnostusta epäsovinnaisiin harmonioihin. (Jaffé 2012, 255). Monen 1900-luvun venäläisen säveltäjän tavoin Grieg kääntyi innoitusta etsiessään vanhojen satujen ja kertomusten puoleen, kuten hän menestyksellisesti teki säveltäessään musiikin Henrik Ibsenin näytelmään *Peer Gynt*. Pianotuotannon kautta Griegin musiikkiin tutustuneen Prokofjevin

kiinnostus norjalaista säveltäjää kohtaan säilyi vuosia ensikohtaamisen jälkeen, ja Griegin vaikutus Prokofjevin musiikkiin on kuultavissa vielä Prokofjevin aikuisiän teoksissa, kuten kaikuna Griegin Peer Gyntistä vuonna 1919 valmistuneen oopperan *Rakkaus kolmeen appelsiiniin* marssissa. (Robinson 1987, 26–27)

Kun Prokofjevin sävellystyylillä tarkastellaan laajemmalla aikajanalla, on Prokofjevin musiikissa mahdollista havaita tapahtuneen tyylillinen käänös vuonna 1917. Tuolloin valmistuneen *Klassisen sinfonian* jälkeen Prokofjevin musiikki etenee ikään kuin kahdella rinnakkaislinjalla – toisaalla nuoruudenteosten sarkastisella rytmidynamiikan ja dissonoivien sointujen linjalla ja toisaalla ilmavan ja selväpiirteisen uusklassismin linjoilla, jotka Prokofjevin myöhäisteoksissa yhdentyvät lyyriseksi ekspressiivisyydeksi. Prokofjev-tutkijat ovat esittäneet monia näkemyksiä siitä, missä määrin Neuvostoliiton virallisen sosialistis-realistisen musiikkipolitiikan painostus, joka ajoittain oli hyvinkin kiihkeää, vaikutti Prokofjevin 1930- ja 1940-luvun tuotantoon. Prokofjevin nuoruudenteoksia sävyttävä jyrkkä dissonoivuus ja motorinen rytmikka pehmentyivät myöhäiskauden musiikissa, mutta poliittisen painostuksen lisäksi tämä on voinut johtua myös Prokofjevin omasta sisäisestä säveltäjäkehityksestä, mitä lyyrisen elementin keskeinen asema hänen myöhäisteoksissaan tuntuu vahvistavan. (Salmenhaara 1968, 171–172.) Todennäköistä onkin, että Prokofjevin tyylilliseen kehitykseen 1930- ja 1940-luvuilla vaikutti sekä Prokofjevia ympäröinyt poliittinen ilmapiiri että hänen oma sisäsyntyinen pyrkimyksensä entistä yksinkertaisempaan tyyliin, johon yhdistettävistä elementeistä monet olivat linjassa Neuvostoliitossa vallinneiden standardien kanssa.

Huolimatta kiinteistä kontakteistaan Eurooppaan ja sen ajankotaisiin taiteellisiin virtauksiin Prokofjev jäi hieman syrjäiseksi hahmoksi uuden musiikin kehityksessä (Salmenhaara 1968, 172). Säveltäjänä Prokofjev ei Robinsonin (1987, 27–28) mukaan aikuisiälläänkään kyseenalaistanut sääntöjä tai pyrkinyt muuttamaan niitä, vaan toisinaan kapinoidessaankin hän teki sen vakiintuneita oppeja kunnioittaen. Prokofjevin taiteellis-poliittisesti eristäytynyt asema Neuvostoliitossa saattoi osittain vaikuttaa Prokofjevin vähäisempään merkitykseen uuden musiikin kehityksessä, mutta vielä enemmän siihen



eittämättä vaikutti Prokofjevin omaehtoinen kiinnostus melodiseen ilmaisuun – melodiahan oli se musiikin elementti, joka kaikkein suurimmassa määrin oli epäsuosiossa 1900-luvun musiikissa. (Salmenhaara 1968, 172–173.)

### 2.2.2 Kohti yksinkertaisempaa tyyliä

1930-luvulla Prokofjevin musiikissa tapahtui muutos yksinkertaisempaan suuntaan. Muutos oli tietoista, mikä käy ilmi Prokofjevin 1930-luvun alussa säveltäjäkollegalleen Nikolai Mjaskovskille kirjoittamissa kirjeissä sekä säveltäjän muissa vuosikymmenen alun kirjoituksissa. (Robinson 1987, 266.) Prokofjev käytti uudesta musiikillisesta pyrkimyksestään nimitystä *new simplicity* (uusi yksinkertaisuus), joka Prokofjevin vuonna 1930 New York Times -lehdelle antaman haastattelun perusteella merkitsi säveltäjälle melodian korostunutta asemaa, musiikin tunnetasollisen sisällön ymmärtämisen helpottamista ja dissonanssien palauttamista ”asianmukaisille” paikoilleen yhdeksi musiikilliseksi elementiksi. ”Uskon, että olemme menneet musiikin kehityksessä dissonanssien ja kompleksisuuden osalta niin pitkälle kuin on odotettavaa mennä.” Prokofjev muotoili haastattelussa. ”Toisin sanoen musiikki on saavuttanut ja ohittanut riitasointujen ja monimutkaisuuden osalta sen tason, joka on mahdollista käytännössä saavuttaa.” (Robinson 1987, 243, 266.)

Prokofjevin varhaisemmassa tuotannossa esiintyvien musiikillisten elementtien ansiosta saama lisänimi *enfant terrible* leimasi edelleen uutta tyyliä etsivää säveltäjää. ”Miksi minuun edelleen viitataan satiirisena tai sarkastisena säveltäjänä tai riitasoinnun kauhukakarana?” Prokofjev lausui vuoden 1930 haastattelussa. ”Kenties tämä piti paikkansa viisitoista vuotta sitten, kun se kuului osaksi luontoani ja oli jossain määrin tyylini. Mutta olen jättänyt sen vaiheen taakseni.” (Robinson 1987, 243.) Vuonna 1930 Prokofjev sävelsi ensimmäisen jousikvartettonsa, joka poikkesi Prokofjevin aiemmasta tuotannosta monin tavoin. Prokofjev, joka tunnettiin nopeista tempoistaan ja vauhdikkaista rytmeistään, sävelsi kvartetton kolmesta osasta kaksi hitaisiin tempoihin hyödyntäen teoksessa vain niukasti materiaalia. Mieleenpainuvat ja poikkeuksellisen pehmeälinjaiset teemat toivat teokseen Prokofjevin musiikissa harvemmin kuultavaa syvää lyyrisyyttä, ja näin Prokofjev pyrki osoittamaan yleisölleen kykenevänsä

säveltämään myös vakavaluontoista ja mietiskelevää musiikkia. (Robinson 1987, 257, 535.)

Ensimmäisen jousikvartetton tavoin Prokofjevin vuonna 1930 valmistunut neljäs sinfonia ja samoihin aikoihin vuosien 1930–1931 aikana valmistunut baletti *On the Dnieper* (Dnepr-joella) ilmensivät Prokofjevin pyrkimystä yksinkertaistaa tyyliään. Neljännen sinfonian erotti toisesta ja kolmannesta sinfoniasta Prokofjevin tyyliin aiemmin yhdistettyjen dissonanssien, rytmikkyuden ja sarkastisuuden maltillisuus. Neljännen sinfonian tavoin baletin *On the Dnieper* kohdalla oli merkillepantavaa Prokofjevin 1920-luvun teoksista tuttujen purevien rytmien ja teräväpiirteisten melodioiden puute. (Robinson 1987, 257, 273, 534) Edellä mainitut teokset saivat valmistuttuaan vaisun vastaanoton (Robinson 1987, 249, 272). Tämä saattoi osaltaan johtua siitä, että Prokofjev, jota maine yksinomaan säälimättömän satiirisen ja riitasointuisen musiikin säveltäjänä turhautti, ei Robinsonin (1987, 273) mukaan onnistunut tuomaan uuteen tyyliinsä yhtä koukuttavia elementtejä kuin hänen musiikissaan oli totuttu kuulemaan.

Prokofjevin vankkumaton yksinkertaisuuden, melodian, sonaattimuodon ja klassisen tradition puolustaminen johti siihen, että Prokofjev etääntyi 1930-luvun Euroopassa musiikillisen uudistumisen liikehdinnästä. Prokofjevillä oli vaikeuksia sovittaa yhteen hänen pyrkimystään yksinkertaisuuteen ja melodisuuteen ajan Pariisissa vallinneiden musiikillisten ihanteiden kanssa, joissa korostuivat kompleksisuus ja älyllinen ulottuvuus. Vain harvat länsimaiset säveltäjät, jotka usein suhtautuivat pakkomielleisesti tonaalisuuden ja klassisen tyylin vastustamiseen, jakoivat Prokofjevin näkemyksen musiikin kehityksen suunnasta. (Robinson 1987, 243, 266.) Käsitys siitä, että riitasointujen ja monimutkaisuuden osalta oli musiikissa saavutettu tietynlainen käännekohta, kertoo Robinsonin (1987, 243–244) mukaan Prokofjevin tulkinneen ajan länsimaisen taidemusiikin virtauksia väärin. Prokofjevin puolustava suhtautuminen tonaalisuuteen ja klassiseen muotoon vei Prokofjevia todellisuudessa lähemmäs Neuvostoliiton standardeja ja johti Prokofjevin asemoitumiseen lännessä pikemminkin perinteikkäänä kuin urauurtavana säveltäjänä (Robinson 1987, 244).

Vuonna 1932 Prokofjev sai valmiiksi viidenennen pianokonserttonsa. Vaikka konsertto sai yleisön keskuudessa positiivisen vastaanoton, Prokofjev itse piti teosta epäonnistuneena. Viides pianokonsertto merkitsi Prokofjeville uuden tyylin etsimisen epäonnistumista modernista musiikista hullaantuneessa Pariisissa ja osoitti Prokofjeville paluun Neuvostoliittoon olevan välttämätön. (Robinson 197, 265–266.) Toisin kuin Pariisissa, Moskovassa säveltäjiä kannustettiin säveltämään helposti lähestyttävää, yksinkertaista ja melodista musiikkia, mikä oli linjassa Prokofjevin oman sisäisen pyrkimyksen kanssa. Prokofjevin Neuvostoliiton vierailua syksyllä 1932 voi pitää käännekohtana sekä Prokofjevin suhteessa Neuvostoliittoon että hänen säveltäjäntyössään. Vuoden 1932 jälkeen Prokofjev osoitti yhä enemmän halua viettää aikaa synnyinmaassaan, eikä hän viipynyt Neuvostoliiton ulkopuolella yhtäjaksoisesti kolmea tai neljää kuukautta kauempaa. (Robinson 1987, 268.) Robinsonin (1987, 269) mukaan vuosi 1932 merkitsi Prokofjeville ratkaisevaa askelta kohti uutta asemoitumista neuvostosäveltäjänä.

Vuonna 1934 Prokofjev kirjoitti Izvestija-lehteen artikkelin, jossa hän pohti musiikin lähestyttävyyden ongelmaa. ”Kysymys siitä, millaista musiikkia meidän ajallamme tulisi säveltää, askarruttaa monia neuvostosäveltäjiä.” Prokofjev kirjoitti. ”Ei ole helppoa löytää musiikkiin täydellisesti sopivaa kieltä. Ennen muuta musiikin tulisi olla melodista, mutta melodian ei sen saavutettavuudesta ja yksinkertaisuudesta huolimatta tulisi olla itseään toistavaa tai turhanpäiväistä.” Artikkelissa Prokofjev käsitteli myös musiikin teknistä puolta. ”Sävellystekniikan tulee olla selkeää ja yksinkertaista, muttei kulunutta. Yksinkertaisuus ei saa olla vanhanaikaista; sen tulee olla uutta yksinkertaisuutta – *new simplicity*.” (Robinson 1987, 294–295.)

Käsitteen uudesta yksinkertaisuudesta Prokofjev oli asettanut oman sävellystyönsä päämääräksi jo vuosia aiemmin, mutta se vaikutti hänen työssään edelleen neuvostokaudella (Robinson 1987, 295). Musiikillisesti tämä merkitsi Robinsonin (1987, 295) mukaan avoimen ja emotionaalisen lyyrisyyden, homofonisuuden eli yksiäänisyyden ja melodian merkityksen korostumista, dissonanssien maltillisempaa käyttämistä, 1920-luvun avantgardististen elementtien välttämistä ja toisaalta 1800-luvun johtavien säveltäjien, kuten Musorgskin ja Tšaikovskin musiikissa kuultavien ihanteiden, aihepiirien ja

tekniikoiden jäljittelemistä. Vuonna 1934 valmistunut viisiosainen *Luutnantti Kijé* -sarja, jonka musiikillista tyyliä leimasivat lyyrisyys, yksiäänisyys, yksinkertaisemmat harmoniat ja rytmit ja Prokofjevin aikaisempaan musiikkiin verrattuna vähemmän aggressiivinen luonne, oli Robinsonin (1987, 280) mukaan Prokofjevin ensimmäinen menestykseäs uutta yksinkertaisuutta ilmentävä teos.

### 3 SONAATTI KAHDELLE VIULULLE OP. 56

#### 3.1 Sonaatin synnystä

Vuonna 1932 valmistunut sonaatti kahdelle viululle on yksi niistä Prokofjevin teoksista, joita säveltäessä Prokofjev tavoitteli uutta yksinkertaisempaa tyyliä. Vuosien 1931–1932 välisenä aikana Prokofjev sävelsi verraten vähän uutta musiikkia. (Robinson 1987, 262, 266.) Prokofjevin muuhun tuotantoon verrattuna vuosien 1931–1932 sävellykset – kahden viulun sonaatin lisäksi muun muassa viides pianokonsertto ja sonatiinit opuksessa 54 – jäivät Robinsonin (1987, 266) mukaan huonommin tunnettuun ja harvemmin esitettyyn asemaan.

Vuoden 1932 elokuussa Prokofjev asettui perheineen Ranskalaiseen Sainte-Maximen kaupunkiin, jonka välimerellisissä maisemissa hän ristisanatehtävien, uimisen, metsälenkkien ja autoretkien lomassa viimeisteli viidennen pianokonserttonsa orkestraation, työsti konserton soolo-osuutta ja sävelsi sonaatin kahdelle viululle. Kimmokkeen kahden viulun sonaatin säveltämiselle Prokofjev sai aikaisemmin Pariisissa, missä hän kuuli nimettömäksi jääneen säveltäjän kahden viulun sonaatin, jota Prokofjev ei pitänyt onnistuneena. ”Toisinaan huonon sävellyksen kuuleminen synnyttää hyviä ideoita.” Prokofjev kirjoitti myöhemmin. ”Sitä alkaa ajatella: tuo ei ole oikea tapa toimia, tarvitaan tätä ja tuota.” (Robinson 1987, 264.)

Prokofjev sävelsi sonaattiin neljä osaa, jotka hän nimesi seuraavasti: *Andante cantabile*, *Allegro*, *Commodo (quasi Allegretto)* ja *Allegro con brio*. Vain noin neljännestunnin mittainen teos oli luonteeltaan hillitty ja materiaalinsa puolesta niukka (Robinson 1987, 264). Robinson (1987, 264) huomauttaa, että Prokofjev tuntuu tietoisesti välttelevän sonaatin tyyliissä loistokkuutta ja koreutta, jotka leimaavat esimerkiksi Prokofjevin vuosien 1916–1917 aikana säveltämää ensimmäistä viulukonserttoa. *Lenten vertical style* oli käsite, jota Prokofjevin säveltäjäystävä Nikolai Mjaskovski käytti kuvaillessaan Prokofjevin musiikkia. Vaikka käsite ei ole yksiselitteinen, kertoo jotakin Prokofjevin aivoituksista teoksen takaa se, että hän leikillään kertoi Mjaskovskille säveltäneensä sonaatin tuohon tyyliin yksinomaan hänen kiusakseen. (Robinson 1987, 264–265.)

1930-luvun alun Pariisin musiikkipiireissä Prokofjevilla oli hyvä maine, jonka ansiosta kaksi Pariisissa vaikuttanutta konserttiorganisaatiota *Triton* ja *Serenade* kutsuivat hänet osaksi organisaatioiden lautakuntia. Lautakunnan jäsenenä Prokofjev käytti vaikutusvaltaansa tuoden esiin neuvostosäveltäjien, kuten Mjaskovskin ja Šostakovitšin musiikkia. *Triton*, jossa vaikuttivat Prokofjevin lisäksi muun muassa Poulenc, Honegger and Milhaud, oli kamarimusiikkikonserttien tuottamiseen keskittynyt yhteisö, jonka järjestämän konsertin kautta myös Prokofjevin kahden viulun sonaatti sai kantaesityksensä joulukuussa 1932. Ansioituneiden viulistien Robert Soetensin ja Samuel Dushkinin esittämänä teos otettiin vastaan hyvin konsertissa, jonka yleisö muodostui pääosin muusikin ammattilaisista. (Robinson 1987, 261–262, 271.)

## 3.2 Sonaatin osakohtaista tarkastelua

### 3.2.1 I osa: *Andante cantabile*

Sonaatin ensimmäisessä osassa on heti kuultavissa Prokofjevin 1930-luvun musiikkiin yhdistettävä laulava linjakkuus, johon Prokofjevin osan alkuun kirjaama kuvaus *Andante cantabile* myös epäilemättä viittaa. Samalla tavalla Prokofjevin sonaatin ensimmäisessä osassa käyttämän materiaalin vähäisyys, joka johtaa tietynlaiseen yksinkertaisuuteen, on linjassa Prokofjevin 1930-luvun yksinkertaisuuden tavoittelun kanssa. Samoja aiheita sekä ensimmäisen että toisen viulun stemmoissa toistamalla ja muokkaamalla Prokofjev onnistuu luomaan varsin yhtenäisen ja miltei katkeamattoman linjan läpi sonaatin ensimmäisen osan. Tämä samojen aiheiden hyödyntäminen molempien viulujen osuuksissa johtaa stemmojen välisen suhteen tasavertaisuuteen. Viulustemmojen varsin tasa-arvoinen asema toisiinsa nähden on huomionarvoista ensimmäisen osan lisäksi sonaatin muissa osissa.

Ensimmäinen osa alkaa ensimmäisen viulun yksinäisellä ja yksinkertaisia kolmisointuja hyödyntävällä lyyrisellä aiheella (kuva 1). Ensimmäisen viulun osan alussa esittelevä aihe toistuu myöhemmin toisen viulun esittämänä ensin tahdissa 26 aiempaa hieman voimakkaammassa nyanssissa ja myöhemmin

tahdissa 30 hiukan muunneltuna ja aiheen aikaisempiin esiintymisiin nähden väkevämpänä (kuvat 4 ja 5). Samalla tavalla Prokofjev hyödyntää tahtien 6 ja 7 materiaalia tahdeissa 24 ja 25 vaihtamalla viulujen esittämät osuudet yksinkertaisesti päikseen (kuvat 2 ja 4). Samankaltainen toimintamalli on havaittavissa myös esimerkiksi tahdeissa 12–13, joissa sama materiaali esiintyy sekä ensimmäisen että toisen viulun stemmoissa ikään kuin peilikuvallisena (kuva 3). Nämä edellä mainitut tilanteet ovat oivia esimerkkejä viulustemmojen välisestä tasavertaisuudesta ja toisaalta Prokofjevin tavasta kierrättää ja kehittää samoja aiheita läpi sonaatin ensimmäisen osan.

Prokofjev käyttää sonaatin ensimmäisessä osassa, jota voi yleisluontoisesti kuvailla pehmeälinjaiseksi ja laulavaksi, myös dissonansseja ja teräväkulmaisempaa tekstuuria. Esimerkiksi neljännestä tahdistä eteenpäin viulujen yhtyessä ensi kertaa toisiinsa ensimmäisen viulun laulullisen avauksen jälkeen väkevöittävät stemmojen välille syntyvät maltilliset dissonanssit osan luonnetta (kuva 2). Muutoin varsin sulavalinjaiseen osaan Prokofjev tuo särmikkyyttä tahdin 23 aksentoiduin kahdeksasosin (kuva 5).

Kuva 1.

The image shows a musical score for two violins, Violino I and Violino II. The tempo is marked 'Andante cantabile' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score is in 4/4 time and begins with a first ending bracket labeled 'I'. Violino I starts with a melodic line featuring a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Violino II has a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

Kuva 2.

Musical score for Kuva 2, measures 4-8. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The melody includes slurs, ties, and fingerings (1, 2, 3, 4). A first ending bracket is present over measures 7 and 8. The bass line includes a trill in measure 7.

Kuva 3.

Musical score for Kuva 3, measures 12-16. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). The tempo markings are *poco rit.* (poco ritardando) and *a tempo*. The melody includes slurs, ties, and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass line includes slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). A trill is present in measure 15.

Kuva 4.

Musical score for Kuva 4, measures 24-28. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics range from *dim.* (diminuendo) to *f* (forte). The melody includes slurs, ties, and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass line includes slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). A first ending bracket is present over measures 27 and 28.



Kuva 5.

The image shows a musical score for two staves, measures 28-31. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *ff cantando*, *ff sonoramente*, *mf*, *dim.*, and *pp*. There are also markings for 'v' (vibrato) and '8' (octave). The score is written in a style typical of Prokofiev's notation, with many accidentals and slurs.

### 3.2.2 II osa: Allegro

Sonaatin toisessa osassa Prokofjev yhdistää jo ensimmäisessä osassa kuullun laulavan linjan monin paikoin dissonoivaan, teräväpiirteiseen ja jopa perkussiiviseen materiaaliin. Nämä kaksi toisistaan merkittävästikin poikkeavaa tyyliä vuorottelevat saumattomasti sonaatin nopeatempoisessa toisessa osassa luoden yhdessä etukenoisen vaikutelman, jonka syntyyn niin terävä- kuin pehmeälinjaisten katkelmien taustalla tauotta laukkaavat kuudestoistaosat vahvasti vaikuttavat. Sonaatin toisessa osassa jo ensimmäisessä osassa esiin noussut viulustemmojen välinen tasavertaisuus korostuu entisestään, ja monin paikoin stemmat sulautuvatkin yhteen synnyttäen vaikutelman yhdestä suuri- ja moniäänisestä soivasta instrumentista.

Prokofjevin sävellystyylisiin yleiselläänkin tasolla yhdistettävät terävät artikulaatiot, kuten aksentit, pisteet ja kiilat, viilaavat sonaatin toisen osan teräväpiirteisten katkelmien kulmat paikoin hyvinkin pistäviksi. Tämä tehostaa yhä uudestaan esiin puhkeavien melodisten katkelmien kauneutta – kauneutta, joka kenties muistuttaa kuulijaa sonaatin sävellysajankohdasta. Heti sonaatin toisen osan alussa räjähtävästi syttyvät ensimmäisen ja toisen viulun yhteiset aksentoidut akordit muistuttavat Prokofjevin sävellystyylisiin yhdistettävästä purevuudesta (kuva 6). Akordit toistuvat osan ensimmäisen tahdin lisäksi tahdeissa 9 ja 11 ja kaikuvat toistuvasti hieman muunneltuina osan edetessä.

Kuten sonaatin ensimmäisessä osassa, myös toisessa osassa Prokofjevin pyrkimys yksinkertaisuuteen ilmenee samojen aiheiden kierrättämisellä ja kehittelemisellä. Tahdista 15 alkaen ensimmäinen viulu esittelee laulavan aiheen, jonka tulkitsemisen tueksi Prokofjev on liittänyt saatesanat *dolce e un poco sostenuto* (kuva 7). Aihe, joka tässä kohtaa soi täten linjakkaan kauniisti, toistuu toisen viulun tulkitsemana tahdista 30 eteenpäin linjaa rikkovien pisteellisten kuudestoistaosanuottien kera entistä painokkaampana, mihin Prokofjevin nuottiin kirjaama *marcato* myös viittaa (kuva 8). Tämä kahteen kertaan kuultu aihe nousee jälleen esiin ensimmäisen viulun stemmassa tahdista 77 alkaen. Kauniin linjakkaana ensimmäisellä kerralla kuultu aihe on uuden terävemmän kirjoitusasun ja aksenttien ansioista muuttanut jälleen muotoaan ja saanut uuden luonteen, jonka tulkitsemisen tueksi Prokofjev on kirjoittanut saatesanat *con brio, al tallone* – leikkisästi jousen kantaosassa (kuva 9). Jo moneen kertaan muodonmuutoksen kokenut aihe muuntuu vielä osan loppupuolella laulavaan ja pehmeälinjaiseen muotoon saatesanoin *un poco lirico*. Tahdissa 111 esiin nouseva aihe kulkee nyt sekä ensimmäisen että toisen viulun stemmoissa viulujen säestäessä vuoroin toisiaan (kuva 10).

Kuva 6.

The image shows a musical score for the second movement, marked "Allegro II". It consists of two staves. The first staff starts with a box containing the number "5" and a measure with a forte (*ff*) dynamic. The second staff has a forte (*f*) dynamic. The music features rhythmic patterns and melodic lines with various dynamics and articulations.

## Kuva 7.

15 **6**

*mp dolce e poco sostenuto*  
*p*

## Kuva 8.

27

*p* II  
*mf*  
*mf marcato*  
a tempo

## Kuva 9.

77 **11** **Più mosso**

*f con brio, al tallone* I  
*f con brio, al tallone*  
*ff*

Kuva 10.

The image shows a musical score for the third movement of Prokofiev's Violin Sonata No. 1, Op. 23. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the violin and a supporting line in the piano. The tempo is marked 'Piu mosso' and the mood is 'dolce'. The score includes fingering numbers (1-4) and dynamic markings (mp, mf). The score is divided into four measures, with the first measure containing a trill (3), the second measure containing a trill (4), the third measure containing a trill (1), and the fourth measure containing a trill (1). The score also includes a trill (1) in the fifth measure and a trill (1) in the sixth measure. The score is marked with 'Piu mosso' and 'dolce'.

### 3.2.3 III osa: Commodo (quasi allegretto)

Vaikka sonaatin kolmas osa on neljästä osasta selvästi levollisin, se ei suoranaisesti ole hidas osa. Prokofjevin osan alkuun kirjaamat saatesanat *commodo (quasi allegretto)* kannustavat kohtuullisen kulkevaan tempoon mukavuudesta tinkimättä. Prokofjev hyödyntää sonaatin kolmannessa osassa pitkää ja laulavaa linjaa, minkä voi niin ikään tulkita viittaavan hiukan liikkuvampaan tempoon, jossa linjan toteuttaminen katkeamattomasti on epäilemättä kaikkein luontevinta. Sonaatin kahden ensimmäisen osan tavoin ensimmäinen ja toinen viulu esiintyvät kolmannessa osassa varsin tasaveroisina. Vastuu melodisen linjan kuljettamisesta jakautuu tasaisesti viulujen vetäytyessä vuoroin säestävään rooliin.

Osan avaava aihe, jonka ensimmäinen viulu toisen viulun säestyksellä esittelee, on kaikessa kauneudessaan hyvin yksinkertainen. Tätä yksinkertaisuutta Prokofjev vielä erikseen alleviivaa nuottiin kirjaamiensa saatesanojen *teneroso e semplice* avulla (kuva 11). Sonaatin aiemmista osista tuttuun tyyliin ensimmäisen viulun alun perin hellän yksinkertaisesti tulkitseman aiheen Prokofjev toistaa myöhemmin tahdista 19 alkaen hiukan muunneltuna ja entistä vahvempana toisen viulun stemmassa (kuva 12). Tämä osan avaava aihe esiintyy vielä osan loppupuolella tahdista 62 alkaen toisen viulun stemmassa jälleen hieman muunneltuna (kuva 13).

Sonaatin kolmannessa osassa Prokofjev ei tyydy kierrättämään ja kehittämään pelkästään kyseessä olevan osan materiaalia, vaan hän toistaa jo ensimmäisessä osassa kuultuja aiheita. Tahdeissa 29–33 ja 50–53 kuuluu kaikuna ensimmäisestä osasta tuttu aihe hienoisen muodonmuutoksen kokeneena (kuvat 14 ja 15). Samalla tavoin jo aiemmista osista tuttuun tyyliin Prokofjev kierrättää materiaalia myös stemmojen välillä siten, että samat aiheet vuorottelevat sekä ensimmäisen että toisen viulun osuuksissa.

Kolmannen osan sävellajinvaihdoksen jälkeiseen nelijakoiseen katkelmaan Prokofjev on kirjannut sanat *Pochissimo meno*, joka viittaa hienoiseen tempolliseen hidastumiseen. Toisen viulun esittelemä uusi aihe on jälleen esimerkki Prokofjevin tyylille ominaisesta laulavasta linjasta, jota Prokofjev jälleen alleviivaa nuottiin kirjaamansa tulkintaa tukevan ohjeistuksen *cantabile* (laulavasti) avulla (kuva 16). Vastuu melodisen linjan kuljettamisesta siirtyy myöhemmin ensimmäiselle viululle toisen viulun vetäytyessä säestävään rooliin.

Kuva 11.

### III

**16** *Commodo (quasi allegretto)* ♩=100  
con sord. ad libitum

*p* *tencroso e semplice*

*pp*



Kuva 12.

17

17

*cresc.*

*f espress.*

*mf espress.*

*f*

*f*

II

Kuva 13.

62

62

*mp*

*mf*

*f*

V<sub>3</sub>

Kuva 14.

27

27

*dim.*

*p*

*p*

*dim.*

18

*mp*

*mp*

Kuva 15.

50

50

*p*

*mp*

*dim.*

*pp*

*pp*

*p un poco espress.*

*pespress.*

20

Kuva 16.

**Pochissimo meno mosso**

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is 'Pochissimo meno mosso'. The first staff has dynamics 'p ma non troppo corto' and 'p II cantabile'. The second staff has dynamics 'mf', 'mp', and 'mf'. There are various fingering numbers and performance markings throughout.

### 3.2.4 IV osa: Allegro con brio

Sonaatin viimeinen osa on neljästä osasta sekä kestollisesti pisin että materiaalinsa puolesta runsain. Osa on nopeatempoinen ja luonteeltaan leikkisä, mihin Prokofjevin osan alkuun kirjaamat saatesanat *Allegro con brio* myös viittaavat. Sonaatin toisen osan tavoin neljättä osaa leimaavat terävät artikulaatiot, kuten kiilat ja aksentit, ja osan luonteeseen kuuluu jonkinlainen hienostelemattomuus, joka hetkittäin äityy miltei kansanmusiikinomaiseksi. Tämä hienostelemattomuus yhdessä osaa leimaavan avoimen soinnin kanssa, joka osittain syntyy viulun kielten sävellajin sallimasta vapaasta resonoinnista, tekee sonaatin neljännessä osasta varsin helposti lähestyttävän. Tämä on huomionarvoinen seikka, sillä yksi Prokofjevin 1930-luvun musiikillisen tyylin keskeisistä pyrkimyksistä oli kaventaa kuilua musiikin ja kuulijan välillä.

Sonaatin neljännen osan avaa ensimmäisen viulun esittelemä rehvakas ja elämänmakuinen aihe, jonka tulkinnan tueksi Prokofjev on kirjannut nuottiin kuvauksen *energico* – energisesti (kuva 17). Tämä aihe toistuu neljännen osan aikana moneen kertaan sekä ensimmäisen että toisen viulun tulkitsemana Prokofjevin tyylille tuttuun tapaan aina hieman muunneltuna. Sen kenties loistokkain muunnelmä esiintyy tahdissa 145, jossa molemmat viulut osallistuvat sen tulkitsemiseen yhtäaikaaisesti toisen viulun tulkitessa aihetta hieman muunneltuna (kuva 18). Samalla tavoin Prokofjev hyödyntää myös toisen viulun

aivan neljännän osan alussa kuultavaa aihetta useaan otteeseen osan edetessä. Tuosta aiheesta esiintyy kaksiääninen muunnelma ensimmäisen viulun stemmassa tahdista 152 alkaen (kuvat 17 ja 18). Vastaavanlaista aiheiden kierrättämistä ja kehittelemistä tapahtuu sonaatin neljännessä osassa aiempien osien tavoin varsin paljon.

Sonaatin neljännessä osassa on kuultavissa kaikuja sekä ensimmäisestä että toisesta osasta. Aksentoidut neljäsosanuotit, jotka esiintyvät ensin toisella viululla tahdissa 59 ja myöhemmin ensimmäisellä viululla tahdissa 142, viittaavat sonaatin toiseen osaan (kuva 19). Myöhemmin tahdista 192 alkaen ensimmäinen viulu palaa aivan sonaatin alkuun toistamalla ensimmäisen osan avaavan aiheen puolet hitaammin aika-arvoin (kuva 20).

Neljännessä osassa – kuten sonaatissa kautta linjan – viulustemat ovat edustettuina varsin tasaveroisina. Esimerkiksi tahdista 71 alkavassa katkelmassa, jonka alkuun Prokofjev on kirjannut hieman laveampaan ilmaisuun viittaavat saatesanat *Poco più sostenuto*, viulut huolehtivat vuoroin melodisen linjan kuljettamisesta ja kuudestoistaosanuotein syntyvästä säestyksellisestä kuviosta (kuva 21). Vastaavanlainen asetelma toistuu myöhemmin tahdista 170 alkaen, kun viulut toistavat jo edellä mainitussa katkelmassa kuullun aiheen entistä tiheämmällä säestyksellisellä kuviolla (kuva 22). Sonaatin päättävä kuudestoistaosakuviosta muodostuva ensimmäisen ja toisen viulun välinen vuoropuhelu, jossa viulut tuntuvat ikään kuin heittävän arpa sonaatin päättävän sävelen laadusta c- ja cis-sävelen välillä, on oiva esimerkki Prokofjevin musiikilliseen tyyliin yhdistettävästä leikillisestä rytmikkyudestä (kuva 23).



Kuva 17.

IV

**Allegro con brio**

*f energico*

Kuva 18.

145  
32

*ff*

*ff*

*flautando*

*p*

*f*

*p*

Kuva 19

141

*cresc.*

*cresc.*

II

IV

## Kuva 20.

189

calando III

ten.

dolcissimo *p*

*pp* tranquillo, sul tasto

35

## Kuva 21.

27

dim.

leggiere

Poco più sostenuto

*mp* espress.

*p*

## Kuva 22.

169

*pp* leggiere e tranquillo

*p*

espress.

*p* dolce

Kuva 23.



### 3.2.5 Tarkastelun johtopäätös

Prokofjevin kahden viulun sonaatin osakohtainen tarkastelu paljastaa, että teos on luonteeltaan hyvin pitkälti linjassa Prokofjevin 1930-luvulla tapahtuneen musiikillisen tyylin kehityksen kanssa. Prokofjevin 1930-luvun musiikkiin yhdistettävä pyrkimys yksinkertaisuuteen kuuluu sonaatissa käytetyn materiaalin niukkuutena ja sen äärimmilleen vietyä kehittämisenä. Samoja aiheita harkitusti toistamalla ja sopivassa suhteessa kehittämällä Prokofjev onnistuu varsin vähäistä materiaalia käyttämällä luomaan laajamuotoisen teoksen syyllistymättä kuitenkaan käytetyn materiaalin turhanpäiväiseen tai puuduttavaan toistoon.

Sonaatin kaikissa osissa niiden toisistaan poikkeavista luonteista huolimatta esiintyy varsin paljon laulavaa ja melodista linjaa. Tämä melodisen linjan korostunut merkitys on niin ikään yhdistettävissä Prokofjevin 1930-luvun musiikilliseen kehitykseen. Näiden melodisten katkelmien yhteyteen Prokofjev on monessa tapauksessa vielä erikseen kirjannut kaunislinjaiseen ja laulavaan tulkintaan viittaavat kuvaukset, kuten *cantabile* tai *lirico*. Teräväpiirteisemmät katkelmat, jotka nekin kuuluvat olennaisesti Prokofjevin musiikilliseen tyyliin, ovat sonaatissa vahvasti edustettuna, mutta esimerkiksi dissonansseja, joiden aiempaan verrattuna vähäisempään käyttämiseen Prokofjev 1930-luvun

tyylillisessä kehityksessään pyrki, hän tuntuu käyttävän sonaatissa harkiten ja pikemminkin tehokainoina kuin itsetarkoituksellisina elementteinä.

Prokofjevin kahden viulun sonaatti on yleisluontoisesti helposti lähestyttävä ja konstailematon. Prokofjevin sonaatissa käyttämät melodiset aiheet ovat kaikessa kauneudessaan hyvin yksinkertaisia ja mieleenpainuvia. Toisaalta sonaatissa esiintyvät teräväkulmaisemmat katkelmat eivät nekään ole luonteeltaan ärsyttäviä tai haastavia. Kaiken kaikkiaan Prokofjevin kahden viulun sonaatti on oiva esimerkkiteos Prokofjevin 1930-luvun musiikillisesta kehityksestä, jossa yksinkertaisuus, melodisuus ja musiikin avoimuus monin eri tavoin olivat keskeisiä elementtejä.

## 4 VIULISTINEN NÄKÖKULMA

### 4.1 Viulistiset haasteet

Prokofjevin kahden viulun sonaatti on sen aiemmin tässä opinnäytetyössä todetusta tietynlaisesta tyyllisestä yksinkertaisuudesta huolimatta viuluteknisesti monin paikoin varsin haastava teos. Sonaatin nuottikuvaa paikoitellen leimaava näennäinen yksinkertaisuus saattaa hetkittäin johtaa harhaan, ja monet sonaattiin kätkeyistä haasteista paljastuvat vasta, kun ensimmäisen ja toisen viulun stemmoja hiotaan yhteen. Yhteissoitollisten haasteiden lisäksi sonaatin molemmat viuluosuudet ovat teknisiltä haasteiltaan varsin vaativia.

Sonaatin yhteismusiikillisia haasteita ovat muun muassa intonaatio eli sävelpuhtaus, rytmien tarkkuus ja kummassakin stemmassa esiintyvien erilaisten artikulaatioiden johdonmukainen toteuttaminen. Hyvästä intonaatiosta huolehtiminen on toki huomionarvoista sonaatin kaikissa osissa, mutta sen merkitys korostuu ensimmäisessä ja toisessa osassa, joissa dissonanssien ja konsonanssien välille syntyvä jännite nousee käännteentekevään asemaan. Tuo jännite on mahdollista saada aikaiseksi vain huolellisesti hiotulla intonaatiolla. Rytmisen tarkkuuden merkitys on korostuneessa asemassa sonaatin nopeissa katkelmissa, joissa intensiteetin säilyttäminen vaatii rytmien säntillistä toteuttamista. Rytmien tarkkuus syntyy osittain myös viimeistellystä artikuloinnista, jonka tulisi olla sekä ensimmäisellä että toisella viululla yhtenäistä viulustemmojen välillä vallitsevan tasaveraisuuden säilyttämiseksi.

Yksilötasolla sekä ensimmäisen että toisen viulun stemma vaatii soittajalta teknistä tarkkuutta niin oikeassa kuin vasemmassa kädessä. Vasemmalta kädeltä vaaditaan osumatarkkuutta sekä harjaantuneisuutta hyvän intonaation saavuttamiseksi, mutta vasemman käden tulee samalla kantaa vastuu rytmisen tarkkuuden toteutumisesta. Oikean käden eli jousikäden taas tulee paitsi hallita useita eri jousilajeja myös kyetä toteuttamaan sekä pitkää ja laulavaa linjaa kuin sille päinvastaisia teräväpiirteisempiä aiheita. Näiden edellä mainittujen tekijöiden lisäksi kummaltakin soittajalta vaaditaan kamarimusiikillista osaamista,

jotta kahden soittajan itsenäisesti tekemä työ on mahdollista onnistuneesti yhdistää.

## 4.2 Harjoitteluprosessi

Prokofjevin kahden viulun sonaatti oli osa syksyllä 2019 suorittamani B-tutkinnon ohjelmaa. Soitin sonaatin yhdessä viulisti Elina Seppäsen kanssa siten, että minä otin vastuulleni ensimmäisen viulun ja Elina toisen. Aloitimme teoksen harjoittelemisen syksyllä 2018 harjoittelemalla teosta ensin muutaman viikon ajan itsenäisesti ja lopulta yhteisten harjoitusten muodossa. Teoksen itsenäinen harjoittelu yhteisten harjoitusten ohessa jatkui aina tutkintokonserttiin saakka.

Aloitimme teoksen työstämisen ensimmäisestä osasta ja etenimme vähitellen toiseen, kolmanteen ja lopulta neljänteen osaan. Tämä lähestymistapa osoittautui kuitenkin hiukan ongelmalliseksi, sillä näin sonaatin neljännelle osalle, jota on perusteltua pitää sonaatin yhteismusiikillisesti haastavimpana osana – kenties toisen osan rinnalla, jäi vähiten harjoittelu-aikaa. Tästä valitsemastamme lähestymistavasta huolimatta onnistuimme lopulta esittämään sonaatin tutkinnossa verraten tasalaatuisena kokonaisuutena.

Yhteisissä harjoituksissa käytimme paljon aikaa intonaation työstämiseen, yhteisen artikulaation löytämiseen ja rytmiseen tarkkuuteen. Työskentelytapaamme leimasi hyvin vahvasti pikkutarkkuus. Jälkianalyysissä tämän pikkutarkan työskentelyn voi todeta hieman syöneen aikaa sekä osien että koko sonaatin työstämiseltä läpisoittojen avulla. Tämä osien ja koko sonaatin vähemmälle jäänyt läpisoittaminen heijastui lievänä epävarmuutena myös sonaatin esittämistilanteeseen. Sonaatin esittämistä kokonaisuudessaan ehdimme tästä yksityiskohtaisesta harjoittelusta huolimatta harjoitella kuitenkin muutaman kerran ennen tutkintokonserttia järjestettyjen harjoitusesiintymisten avulla.

Itsenäisen työskentelyn ja yhdessä harjoittelun lisäksi haimme neuvoja sonaatin työstämiseen useiden eri opettajien kamarimusiikkitunneilta. Näiltä tunneilta

saimme arvokkaita neuvoja ja kannustavaa palautetta. Mielenkiintoista oli huomata, että Prokofjevin sonaatin nuottiin laatimista varsin yksityiskohtaisista merkinnöistä huolimatta saimme eri opettajilta hetkittäin hyvinkin toisistaan poikkeavia neuvoja ja ohjeita. Suurimmat erot liittyivät teoksen tempolliseen hahmottamiseen ja viulustemmojen väliseen suhteeseen niissä tilanteissa, joissa nuotti ei anna tyhjentävää vastausta viuluosuuksien välisestä voimasuhteesta. Prokofjevin nuottiin kirjaamien tulkintaa tukevien ohjeistusten huolellisen toteuttamisen merkitystä kaikki opettajat kuitenkin korostivat.

Kun työstimme sonaattia, tähtäsimme paitsi syksyn 2019 tutkintokonserttiin myös tämän opinnäytetyön alun perin taiteelliseksi osaksi suunnitellun äänitteen tekemiseen. Äänitteen tekoon valmistauduimme nauhoittamalla pienempiä pätkiä yhteisissä harjoituksissamme ja nauhoittamalla sonaatin tutkintokonserttia edeltäneiden harjoitusesiintymisten läpisoitot. Äänitteen, jonka alkuperäisen suunnitelman mukaan olisimme tehneet keväällä 2020, olisimme tehneet läpisoittoäänitteistä poiketen yksi osa kerrallaan. Koronaviruksen aiheuttaman poikkeustilan takia emme kuitenkaan voineet kokoontua äänitteen tekoon.

Noin vuoden mittaista harjoitusprosessia, jota lomat ja muut arjen poikkeusolot – kuten orkesteriperiodit – hyvässä määrin tauottivat, voi pitää yleisesti ottaen onnistuneena. Tutkintokonsertissa onnistuimme esittämään sonaatin suunnitelmien mukaisesti ja saavuttamaan laadullisesti sen tason, johon olimme teosta harjoitellessa pyrkineet. Tutkintolautakunnan palaute sonaatista oli pääpiirteissään kiitettävää.

## 5 POHDINTA

Tämän opinnäytetyön kokoaminen on ollut opettavainen prosessi, ja olen työn lopputulokseen pääosin tyytyväinen. Sain tätä opinnäytetyötä tehdessä tavattomasti uutta tietoa Sergei Prokofjevistä sekä henkilönä että säveltäjänä ja tätä tietoa voin myös tulevaisuudessa hyödyntää, kun työskentelen Prokofjevin musiikin parissa. Vaikka olin jo ennen tämän opinnäytetyön kirjallisen osuuden laatimista tutustunut huolellisesti Prokofjevin kahden viulun sonaattiin harjoittelun kautta, tämän opinnäytetyön ansiosta tunnen teoksen nyt entistä paremmin. Perehtyminen Prokofjevin sävellystyylisiin ja sen kehitykseen 1930-luvulla on mahdollistanut sonaatin tarkastelun myös osana suurempaa kokonaisuutta ja auttanut minua tekemään aikaisempaa yksityiskohtaisempia havaintoja sonaatista.

Tätä opinnäytetyötä tehdessä nautin suuresti Prokofjevin elämää käsittelevän osion kirjoittamisesta. Historiallisista tapahtumista, ajanjaksoista ja vuosiluvuista kiinnostuneena koin tiedonhaun tuota osiota ajatellen erityisen mielekkäänä. Koska tiesin jo työhön ryhtyessäni, että perehtyminen Prokofjevin elämään yhtenä osana opinnäytetyötä jäisi väkisinkin enemmän tai vähemmän pintapuoliseksi, halusin jakaa osion kolmeen eri ajanjaksoon. Näiden ajanjaksojen kautta saatoin tarkastella Prokofjevin elämää hieman syvemmin.

Tutustuminen Prokofjevin sävellystyylissä 1930-luvulla tapahtuneeseen kehitykseen oli mielestäni erittäin mielenkiintoista, ja erityisen hauskaksi sen teki se, että saatoin tarkastella tuota kehitystä Prokofjevin kahden viulun sonaatin avulla, joka oli minulle teoksena jo ennestään tuttu. Vaikka monet sonaatissa esiintyvistä elementeistä, jotka tuohon 30-luvun kehitykseen liittyvät, olivat tiedossani jo ennestään, niiden listaaminen ja käsitteleminen tässä työssä oli varsin kehittäväää. Jälkeenpäin ajateltuna olisi ollut mielenkiintoista vertailla kahden viulun sonaatin piirteitä johonkin Prokofjevin aiemmin säveltämään teokseen ja hahmotella Prokofjevin tyylillistä kehitystä sitä kautta.



**LÄHTEET**

Jaffé, D. 2012. *Historical Dictionary of Russian Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Lee, D. 2002. *Masterworks of 20th-century Music. The modern repertory of the symphony orchestra*. New York: Routledge

Prokofiev, S. 1932. *Sonate pour deux violons op. 56*. Copyright 1933. London: Hawkes & Son.

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

Salmenhaara, E. 1968. *Vuosisatamme musiikki. 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Keuruu: Otava.

Steinberg, M. 1998. *The Concerto: A Listener's Guide*. New York: Oxford University Press, Inc.

Taruskin, R. 2010. *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, Inc.







