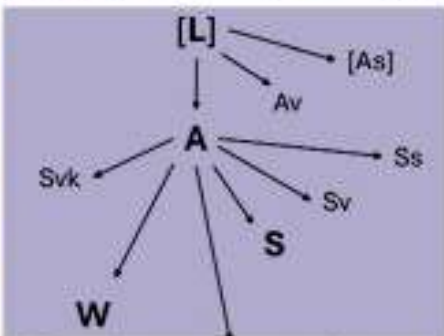


TRIO

Vsk. 13 nro 2

joulukuu 2024



TRIO vsk. 13 nro 2

Joulukuu 2024

Toimituskunta:

MuT dosentti Laura Wahlfors, päätoimittaja; MuT dosentti Kaarina Kilpiö; MuT professori Sajjaleena Rantanen; FM Henri Wegelius, toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto:

FT professori Erkki Huovinen (KMH), KT emeritaprofessori Inkeri Ruokonen (TY), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW), MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT professori Susanna Välimäki (HY)

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Helsinki, 2024

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

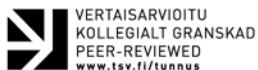
DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.triojournal.fi

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)



SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

LAURA WAHLFORS

Nuoteista säveliksi ja takaisin: luovan prosessin anatomiaa.....4

ARTIKKELIT

SASHA MÄKILÄ

Leevi Madetojan pianotrio op. 1 (1909) – nuoren säveltäjän unohdettu mestariteos ja sen neljä käsikirjoitusta7



ELENA MINDRU

Exploring the second chorus in vocal jazz: a study of Sarah Vaughan's melodic variation36



LEKTIOT

LUCY ABRAMS-HUSSO

Contemporary clarinet repertoire from Finland and the United States: new ways of artistic expression and a study of sociocultural differences67

PIA SIIRALA

The Chukchi Personal Song of north-eastern Siberia as a turning point in musical thought79

ABSTRACTS IN ENGLISH.....85

Nuoteista säveliksi ja takaisin: luovan prosessin anatomiaa

Tämän *Trion* numeron kaksi vertaisarvioitua artikkelia näyttäisivät olevan eri maailmoista, eri kulttuureista ainakin, ja tietyillä jo moneen kertaan mutkistetuilla mutta yhä sitkeillä jatkumoilla aihepiireiltään suorastaan ääripäissä: Leevi Madetoja ja Sarah Vaughan, klassisen musiikin teoskeskeinen perinne ja jazzin esityskeskeinen perinne, valkoisen miessäveltäjän tekstit ja rodullistetun naislaulajan tulkinnat... Kuitenkin artikkeleilla on yhteinen intressi: tutkimuksen kohteeksi valittujen säveltaiteilijoiden musiikin tekemisen prosessit, joiden luotaamisessa tarkastelun kohteina tai työkaluina ovat soivien sävelten ja nuottikirjoituksen suhteet, nuottien soivaksi saattaminen tai soivan nuoteiksi kirjoittaminen.

Vaikka kumpikaan artikkeli ei suoranaisesti edusta taiteellista tutkimusta, molempia leimaa muusikkoasiantuntijan tutkimusote, joka tarttuu musiikin tekemisen materiaaliseen ytimeen ja pyrkii katsomaan työskentelyä sisältä käsin, työpöydän tai mikrofonin äärestä. Kumpaiseenkin tutkimusprosessiin on kuulunut käytännössäkin nuottien kirjoittamista: kriittisten editioiden tekemistä, transkriptioita. Vaikka tutkimuksen kohteena ei ole oma taiteellinen työskentely, molemmat artikkelit suuntaavat tutkimustehtävänsä – uuden tiedon tuottamisen lisäksi – kohti uusia soivia esityksiä.

Artikkelissaan ”Leevi Madetojan pianotrio op. 1 (1909) – nuoren säveltäjän unohdettu mestariteos ja sen neljä käsikirjoitusta” kapellimestari Sasha Mäkilä kertoo Madetojan pianotrion synty-, esitys- ja julkaisuhistoriasta ja tarkastelee sen säilyneitä nuottikäsikirjoituksia musiikkifilologisesta näkökulmasta. Harvoin esitetyllä pianotriolla on kiemurainen historia: se oli vuosikymmeniä olemassa vain käsikirjoituskopioina. Siitä on säilynyt kaksi eri käsikirjoitusversiota Kansalliskirjaston arkistossa (alkuperäinen vuodelta 1909 ja säveltäjän kustantajaa varten puhtaaksikirjoittama ja muokkaama vuoden 1944 versio) sekä Sibelius-Akatemian kirjastossa vielä yksi käsikirjoituskopio, joka oli jäänyt aiemmin vähälle huomiolle. Mäkilä selvittelee käsikirjoitusten kronologiaa ja sen suhteita teoksen esityshistoriaan. Musiikkifilologinen salapoliisityö sukeltaa näin Madetojan luovan prosessin vaiheisiin ja eri käsikirjoitusversioiden elämään muusikoiden käsissä. Mäkilä pohtii myös teoksen mahdollisuuksia vakiintua kotimaiseen kamarimusiikkiohjelmistoon nyt yli sata vuotta säveltämisen jälkeen.

Tutkimalla nuottikäsikirjoituksia suhteessa säveltäjän päiväkirjoihin, kirjeenvaihtoon ja muuhun arkistoaineistoon sekä aikalaikirjoituksiin Mäkilä jäljittää prosessia, jossa teoksen luomistyö kietoutuu sen esityshistoriaan. Hän sanoutuu-

kin irti pyrkimyksestä jäljittää ”oikeaa” teosta tai sulkea se jonkinlaiseen lopulliseen versioon; sen sijaan hän korostaa teoksen prosessuaalista historiaa, josta sen jokainen lähde ja variantti on todistusaineistona. Osaksi prosessia asettuu myös Mäkilän projekti, johon kuuluu kriittisten editioiden valmisteleminen Madetojan teoksista.

Artikkelissaan ”Exploring the second chorus in vocal jazz: a study of Sarah Vaughan’s melodic variation” laulaja Elena Mîndru määrittelee ja tarkastelee niin kutsutun toisen choruksen käytäntöä jazzlauluesityksissä. Toinen chorus tarkoittaa melodian toista esittelyä, jossa on sama sanoitus. Se tarjoaa laulajalle tilaisuuden kokeilla äänensä mahdollisuuksia sekä näyttää taitonsa tulkinnassa ja varioinnissa. Artikkelin ytimen muodostaa tapaustutkimus, jossa Mîndru keskittyy analysoimaan ilmiötä Sarah Vaughanin kahdessa kappaleessa levyltä *Live at Mister Kelly’s* (1991 [1957]). Siinä missä Mäkilä lähti liikkeelle nuottikäsitteistä, Mîndrun reitti on vastakkainen: hän on kuunnellut tarkkaan Vaughanin levytettyjä esityksiä ja laatinut niistä transkriptiot. Muun muassa niiden avulla artikkeli esittelee Sarah Vaughanin taitoa ja taiteilijuutta. Mîndru luokittelee tulkinnallisia ratkaisuja, eleitä ja työkaluja, joilla Vaughan tuottaa innovatiivisia rytmisiä ja melodisia variaatioita, on vuorovaikutuksessa bändin kanssa ja tuo sanoihin uutta ilmaisuvoimaa. Tutkimuksen tuloksena korostuu myös se, että toisen choruksen variaatiot eivät ole vain koristelua vaan keino vahvistaa musiikillista narratiivia ja lujittaa esiintyjän ja yleisön suhdetta. Artikkelin on osa Mîndrun tohtorintutkimusta, joka pyrkii silloittamaan akateemista tutkimusta ja luovaa käytäntöä. Yhtä lailla kuin toisen choruksen piirteiden määrittely, artikkelin tavoitteena välittyikin – sekä pitkin matkaa rivien välistä että lopussa suoraan lausuttuna – mallin antaminen jazzlaulajille luovaan taiteelliseen ja pedagogiseen työskentelyyn.

Mîndrun ja Mäkilän tutkimuksille on yhteistä myös syventyminen yhden esimerkkitaiteilijan tuotantoon ja toimintaan. Niistä tihkuu omistautuminen kohteelle, arvostus ja eläytyminen, ehkä myös intohimo. Tällainen tarkka ja perusteellinen paneutuminen yhteen erityiseen, kapeasti rajattuun kohteeseen, niin kuin hyvät tapaustutkimukset yleensäkin, voi tuottaa arvokasta tietoa, joka resonoi laajemmalle ja kutsuu soveltamaan. Lisäksi ajattelisin, että pysähtyminen ainutkertaisten yksilöiden ”tämyyden” (*haecceitas*) äärelle – toki jakamalla se yhteisessä tilassa (kuten Hannah Arendt muistuttaisi) – on vaalimisen arvoinen taito juuri näinä aikoina, kun kulttuurin ja ihmisyysdenkin arvo on vaarassa kyseenalaistua. Ehkä se voi toimia vastavoimana myös tuottavuuden laskemisen ja mittaamisen tylsistävälle vaikutukselle.

Artikkelien lisäksi tässä numerossa julkaistaan kaksi Sibelius-Akatemian taiteellisten tohtorintutkintojen *lectio praecursoriaa*. Lucy Abrams-Husson aiheena on suomalaisen ja amerikkalaisen nykymusiikin klarinettirepertuaarin esityskäytännöt, niiden taiteelliset piirteet ja sosiokulttuuriset erot. Tutkimuksen tavoitteena oli nykymusiikin aseman tutkiminen ja vahvistaminen klarinetinsoitossa ja klarinettipedagogiikassa. Pia Siirala puolestaan on tutkinut koillisen Siperian tsuktšien

henkilölaulua, alkuperäiskansojen musiikkia, johon tutustuminen on tuonut hänet musiikillisen ajattelunsa käännekohtaan ja jopa saanut kysymään kokonaan uudeleen, mitä musiikki on.

Käänteentekeviä kokemuksia ja syventyviä ajatuksia kaikille lukijoille!

Helsingissä 17.12.2024

Laura Wahlfors

Leevi Madetojan pianotrio op. 1 (1909) – nuoren säveltäjän unohdettu mestariteos ja sen neljä käsikirjoitusta

Leevi Madetoja (1887–1947) oli yksi merkittävimmistä 1900-luvun suomalaissäveltäjistä. Hänen maineensa vakiinnutti ensimmäinen kotimainen menestysoppera *Pohjalaisia* (1923), minkä lisäksi hänet tunnetaan etenkin kuorosävellyksistä. Madetoja oli myös tuottelias orkesterimusiikin säveltäjä. Kahden oopperan (*Pohjalaisia* ja *Juba*) ja balettipantomiimi *Okon Fuokon* lisäksi Madetoja sävelsi kolme sinfoniaa, orkesterisarjoja, alkusoittoja ja kantaatteja. Madetojan läpimurto nuorena ja lupaaavana säveltäjänä tapahtui kuitenkin kamarimusiikkiteoksella, nimittäin pianotriolla e-molli op. 1 (1909). Tätä ennen häneltä oli kuultu vain lyhyitä soololauluja ja kuorokappaleita.¹

Pianotrio jakaa saman kohtalon kuin moni muukin Madetojan sävellys. Trio on tunnustettu aikanaan tärkeäksi teokseksi, mutta siitä huolimatta sitä esitetään harvoin. Teoksesta on vain yksi levytys (Madetoja 1983) ja yksi Yleisradion kantanauha (Madetoja 1978). Vuonna 1909 valmistuneen pianotrion Madetoja myi Fazerille² kustannussopimuksella vasta 37 vuotta sen säveltämisen jälkeen vuonna 1946, mutta sen julkaisemista painettuina nuotteina saatiin odottaa edelleen vuoteen 1981 asti (Poroila 2024, 14). Teoksella on siis hyvin samankaltaiset vaiheet kuin Madetojan ensimmäisellä sinfoniolla op. 29 (1916), josta olen kirjoittanut aiemmin (Mäkilä 2021b).

Pianotrion eri ajoilta peräisin olevia käsikirjoituksia³ on neljä: säveltäjän autografi⁴ vuodelta 1909, aiemmin huomiotta jäänyt kopistin tekemä Sibelius-Akatemian

¹ Madetojan kamarimusiikkituotanto on verrattain suppea. Pianotrion lisäksi siihen kuuluu joitakin lyhyitä viulukappaleita, sonatiini viululle ja pianolle (1913) ja *Lyyrillinen sarja* (1922) sellolle ja pianolle. Lisäksi Madetoja on säveltänyt torviseitsikolle.

² Fazerin musiikkikauppa, vuodesta 1960 Musiikki-Fazer, oli yksi Suomen vanhimpia musiikkiliikkeitä ja musiikkikustannus tärkeä osa sen toimintaa. Yhtiöllä on sen historian aikana ollut lukuisia nimenvaihdoksia, mutta tässä artikkelissa siitä käytetään yksinkertaisesti nimeä Fazer.

³ Tässä yhteydessä käytän nimitystä käsikirjoitus yksikössä, vaikka jäljempänä nähdään, että joissain tapauksissa kyse on käsikirjoituskokonaisuuksista, joihin kuuluu piano-osuuden (partituurin) lisäksi myös muiden instrumenttien äänilehtiä.

⁴ Valitettavasti suomenkielinen musiikkifilologinen termistö ei ole vielä täysin vakiintunutta. Sana autografi tarkoittaa musiikkifilologiassa säveltäjän omakätistä nuottikäsikirjoitusta erotukseksi muiden, esimerkiksi ko-

kirjastossa säilytettävä käsikirjoitus myöhemmältä ajalta sekä Fazerin hallussa olleet käsikirjoitukset 1940-luvulta (säveltäjän omakätinen puhtaaksikirjoitus sekä tuntemattoman kopistin keskeneräinen puhtaaksikirjoitus).

Yhtäläisyydet pianotrion ja sinfonian välillä eivät lopu tähän. Madetojan triosta on nimittäin olemassa kolme erillistä versiota, joista jokaisella on oma esityshistoriansa, aivan kuten hänen ensimmäisestä sinfoniastaankin. Ne, jotka ovat päässeet vertailemaan Ylen vuoden 1978 kantanauhaa Fazerin vuoden 1981 nuottijulkaisuun, ovat voineet päätellä, ettei kyseessä ole sama versio teoksesta.⁵ Kantanauha onkin soitettu uohduksiin jääneestä Sibelius-Akatemian käsikirjoituksesta, joka ennen vuotta 1981 oli teoksen ainoa yleisesti saatavilla ollut nuottimateriaali.⁶ Pianotrion vuoden 1909 kantaesityksen versio, jossa on kymmeniä tahteja enemmän musiikkia kuin Fazerin vuoden 1981 nuottijulkaisussa, puolestaan on mahdollista rekonstruoida teoksen autografinen äänilehtien avulla, aivan kuten Madetojan ensimmäinen sinfoniakin, jota säveltäjä lyhensi radikaalisti 1930-luvulla.⁷

Kun sävellyksestä on olemassa useita versioita, herää toisinaan kysymys, mikä niistä on teoksen ”oikea” tai ”lopullinen” versio.⁸ Tällöin törmätään filosofiseen kysymykseen sävelteosten luonteesta. Onko mahdollista selvittää säveltäjän ”viimeinen tahto” vai nähdäänkö pikemminkin, että teos on aikansa lapsi ja sen jokainen versio puolestaan tuokiokuva tietyistä historiallisista hetkeistä. Asetun itse musiikkifilologi James Grierin (1996, 17) kannalle siinä, että editorin on asetettava lähteet aikansa historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiin, jolloin ”jokainen lähde ja jokainen variantti on todistusaineistoa teoksen historiasta”.

Kysyn artikkelissani, mikä on Madetojan pianotrion säilyneiden käsikirjoitusten kronologia ja miten se suhtautuu teoksen esityshistoriaan. Esittelen Leevi Madetojan pianotrion op. 1 käsikirjoitukset, tarkastelen niiden välisiä eroavaisuuksia ja pyrin ajoittamaan ne niin tarkasti kuin mahdollista käsikirjoitusten itsensä ja niihin liittyvän biografisen informaation kuten säveltäjän kirjeenvaihdon perusteella. Ensin kuitenkin kerron Madetojan sävellysopinnoista, sävellyksen synnystä ja sen vastaanotosta, jotta käsikirjoituslöydökset voidaan asettaa kontekstiinsa. Lopuksi pohdin kriittisen edition tarvetta ja teoksen mahdollisuuksia vakiintua kotimaiseen

pistien tai muusikoiden, käsin kirjoittamista nuottikopioista. Tässä artikkelissa käytän säveltäjän vuoden 1909 käsikirjoituksesta nimitystä autografi ja sekaannusten välttämiseksi säveltäjän 1940-luvulla Fazerille toimittamasta käsikirjoituskopiosta (joka siis on myös autografinen) nimitystä omakätinen puhtaaksikirjoitus.

⁵ Vuoden 1983 levytyksen puolestaan seuraa Fazerin vuoden 1981 nuottijulkaisua.

⁶ Trion käsikirjoituskopio on ollut avoimesti lainattavissa Sibelius-Akatemian kirjastosta vielä pitkään painetun nuotin ilmestymisen jälkeenkin. Tällä hetkellä se on saatavissa ainoastaan lukusalilinaan.

⁷ Haluan tässä yhteydessä kiittää Suomen Kulttuurirahastoa ja Madetoja-säätiötä tutkimukseeni kohdistuvasta tuesta, jonka avulla valmistelen Leevi Madetojan teosten kriittisiä editioita. Työn alla ovat tällä hetkellä Madetojan ensimmäinen sinfonia op. 29 ja pianotrio op. 1.

⁸ Tämä kysymys on nykyään relevantti lähinnä musiikkikustantajien näkökulmasta, koska historiallisen teoksen uutta julkaisua halutaan usein markkinoida asiakkaille ”alkuperäisimpänä” tai ”säveltäjän intentioille uskollisimpana” editiona.

kamarimusiikkiohjelmistoon yli sata vuotta säveltämisensä jälkeen.

Yhdistelen artikkelissani musiikkifilologista ja musiikinhistoriallista tutkimusta ja käytän aineistona teoksen käsikirjoitusten ja painetun nuotin lisäksi säveltäjän päiväkirjoja, kirjeenvaihtoa ja muuta arkistoaineistoa sekä Kansalliskirjaston digiar-kiston kautta saatavilla olevia aikalaislehtikirjoituksia, -konserttimainoksia ja -kriittikkejä. Tutkimusmenetelminä olen käyttänyt musiikkianalyysin lisäksi aineiston kriittistä lähilukua ja vertailua, soveltavilta osin myös stemmatologiaa ja nuottikäsi-alojen vertailua.⁹ Musiikkifilologiassa sinänsä ei ole yhtä tutkimusmenetelmää, vaan tutkimuskohteen historiallinen viitekehys ohjaa metodien valintaa (Grier 1996, 108).

LEEVI MADETOJA, SIBELIUKSEN SÄVELLYSOPPILAS

Vuonna 1906, kirjoitettuaan ylioppilaaksi, Leevi Madetoja muutti Helsinkiin ja aloitti opintonsa Helsingin yliopistossa ja Helsingin musiikkiopistossa (Salmenhaara 1987, 31). Madetoja opiskeli musiikkiopistossa aluksi soinnutusta ja kontrapunktia ja myöhemmin sävellystä Erik Furuhjelmin johdolla (mt. 37–40). Vuoden 1907 syksyllä Madetoja tutustui itseään viisi vuotta vanhempaan Toivo Kuulaan, joka oli Sibeliuksen oppilas. Musiikkiopiston johtaja, pianisti Karl Ekman¹⁰ alkoi puhua Sibeliukselle Madetojan puolesta, ja syksyllä 1908 Sibelius suostui ottamaan myös tämän oppilaakseen (mt. 42).

Lokakuussa 1908 Toivo Kuulalla oli Helsingin yliopiston juhlasalissa paljon huomiota herättänyt sävellyskonsertti, jossa kantaesitettiin hänen Sibeliuksen johdolla säveltämänsä pianotrio op. 7 A-duuri. Saman vuoden lopulla Sibelius ”mää räsi” myös Madetojan säveltämään pianotrion (Salmenhaara 1987, 48). Madetoja kävi saamassa oppia Sibeliuksen luona Järvenpäässä tavallisesti kerran kuussa, mutta keväällä 1909 Sibelius oli matkoilla Englannissa, Pariisissa ja Berliinissä (mt.). Madetoja siis sävelsi ensimmäisen suurimuotoisen teoksensa käytännössä omin päin, eikä Sibelius nähnyt oppilaansa työtä ennen kuin sen jo valmistuttua. ”Olette tehnyt miehen työn”, oli Sibelius lausunut Madetojalle valmiin pianotrion nähtyään (Tuukkanen 1947, 36–37).

Pianotrion säveltämisen edistymisestä saa melko hyvän kuvan Leevi Madetojan kirjeistä Ouluun äidilleen Annalle, jolle hänellä oli tapana kirjoittaa parin viikon välein. Ensimmäisen kerran Madetoja mainitsee pianotrion 31.1.1909, ja jo tuolloin

⁹ Stemmatologia on menetelmänä tuotu musiikkifilologiaan tekstuaalitieteistä, joissa tekstin muutoksia ja sen eri versioiden välisten erojen suhdetta kuvataan stemmalla, jota suomeksi voidaan kutsua lähdeketjuksi tai lähdepuuksi. Nuottikäsi-alojen vertailu on nuottipaleografian sivuhaara, jota on hyödyntänyt muun muassa yhdysvaltalainen musiikkiteoriija Dexter Edge (2001).

¹⁰ Karl Ekman (1869–1947) oli Suomen arvostetuimpia konserttipianisteja. Hän toimi Helsingin musiikkiopiston johtajana 1907–1911. Ekman toimi myös kapellimestarina ja musiikkikriitikkona.

hän kirjoittaa, varmaankin Kuulan menestyksen rohkaisemana, että toivoo ”lyövänsä itsensä läpi” sävellyksellään. Kirjeessä 16.2.1909 hän kertoo käyttävänsä joka päivä pari tuntia pianotrion säveltämiseen.

Madetojan ja Sibeliuksen suhteesta kertoo kirje vuoden 1909 maaliskuulta (1.3.1909): ”Äiti kysyi, mitä minun töistäni arvellaan. Hyvää niistä arvellaan, voin sanoa. Sibelius on monta kertaa minulle sanonut, että minulla on talangia/lahjakaisuutta ja ettei hän pidä minua tavallisena oppilaana. Ja minä toivon, että tulen pianotriollani saavuttamaan tunnustusta – sekä valtion stipendin ensi vuonna.” Jo muutaman viikon päästä (15.3.1909) Madetoja mainitsee äidilleen kirjoittavansa trion finaalia, ”joka tulee olemaan kiitoslaulu keväälle”. Madetojan kevääseen kuului myös matka Viipuriin huhtikuussa, minkä jälkeen hän kirjoittaa 24.4.1909: ”Nyt täytyy teidän tästä lähin tyytyä mitättömiin kirjeisiin, sillä minulla on nykyään niin paljon työtä että en jouda muuta tekemään. Trio pitää näet saada lopetetuksi ja jouduin puhtaaksikirjoitetuksi.”¹¹

Toukokuussa (24.5.1909) Madetoja kirjoittaa kotiväelle:

Minä voin sängen hyvin, vaikka olen hieman väsynyt. Piti näet lopulla tehdä hie-
man liikaa työtä. – Nyt harjoitetaan parasta aikaa minun trioani. Ensi kerran se
esitetään huomenillalla musiikki-opiston huoneistossa, jolloin lautakunta hyväk-
syy sen julkisesti esitettäväksi. Näytteet ovat torstaina ja perjantaina. Kuten olen
jo ennen maininnut, toivon triollani herättäväni huomiota, ja ansaittua se olisikin,
sillä olen siihen pannut paljo työtä. – Eilen harjoituksissa ollessani kuulin sen ensi
kerran ja olen siihen tyytyväinen. Soittajatkin (Ekman, Novacek ja Persfelt) tun-
tuivat pitävän siitä.¹²

Ennen palaamistaan kesäksi Ouluun Madetoja kirjoittaa vielä postikortissa äidil-
leen (29.5.1909): ”Minulla oli suuri menestys esiintyessäni Mus. opiston näytteissä.
– Lähemmin suullisesti.”

Madetojan pianotrion ensiesitykseen musiikkiopiston oppilasnäytteissä
29.5.1909 liittyy se merkillinen seikka, että teoksesta esitettiin tuolloin vain sen kak-
si viimeistä osaa (*Andante non troppo sostenuto* ja *Allegro vivace*), vaikka Madet-
ojan kirjeiden perusteella koko teos oli valmis (Salmenhaara 1987, 50). Myöskään
minkäänlaista huolta teoksen esityksen onnistumisesta ei Madetojalla näytä olleen.

¹¹ Tämä viittaus puhtaaksikirjoitukseen todistaa sen, että Madetojan pianotrion (kadonnut) kokonaisluonnos ja Kansalliskirjaston autografi ovat eri nuotti. Madetojalta säilyneet luonnokset ovat usein hyvin viitteellisiä, mutta lopullisen partituurin hän yleensä kirjoitti lyijykynällä ja vahvisti sen myöhemmin musteella, kun oli siihen tyytyväinen. Pianotrion sävellysluonnokset eivät ole säilyneet, eikä autografissa ole myöskään jälkiä musteen alla olevasta lyijykynästä – Madetoja kenties haki vielä työtapaansa tässä säveltäjänuransa varhaisessa vaiheessa. Madetoja on todennäköisesti kopioinut myös viulun ja sellon äänilehdet kokonaisluonnoksestaan, mikä selittää partituurin ja viulun autografisten äänilehtien monet eroavaisuudet.

¹² Victor Nováček (1875–1914) oli tšekkiläissyntyinen viulisti ja soitonopettaja, joka oli mm. Sibeliuksen viulukonserton kantaesityksen solisti vuonna 1904. Bror Persfelt (1881–1975) oli ruotsalainen sellisti, joka opetti Helsingin musiikkiopistossa 1905–1918.

Madetojan kirjeistä ilmenee, että ennen julkista esitystään teos esitettiin musiikkiopiston lautakunnalle 25.5.1909. Salmenhaara epäilee syyksi ensimmäisen osan (*Allegro energico*) pois jättämiseen esityksestä lyhyttä harjoitusaikaa, mutta se ei vaikuta todennäköiseltä, koska soittajat olivat taitavia ammattilaisia ja konserttiin oli vielä neljä päivää aikaa. On mahdollista, että teoksen arvioinut lautakunta ei hyväksynyt ensimmäistä osaa sellaisenaan vaan halusi siihen joitakin muutoksia. Teos on myös voinut olla yksinkertaisesti liian pitkä esitettäväksi kokonaan oppilasmatineassa, ja Madetoja onkin myöhemmin lyhentänyt sekä teoksen ensimmäistä että kolmatta osaa.

Koko pianotrio esitettiin syksyllä 1909 kahteen kertaan Helsingin musiikkiopiston kamarimusiikki-illoissa, 18.10. ja 1.11. Tätä ennen Madetoja oli päättänyt antaa triolle opusnumeron 1, jolla sitä mainostettiin 16.10. *Nya Pressenin* sivuilla.¹³ Koko teoksen kantaesitys tapahtui siis vasta 18. lokakuuta. Siitä muodostui Madetojalle kauan odotettu läpimurto – ei siksi, että teos olisi ollut arvostelumenestys, vaan arvovaltaisten läsnäolijoiden vuoksi. Madetoja kirjoittaa äidilleen (19.10.1909):

Minulla oli musiikki-illassa suuri menestys. Läsna olivat m.m. Sibelius, Kajanus, Faltin, hra ja rva Schneevoigt, Krohn, Klemetti. Kaikilta sain vastaanottaa mitä lämpimimpiä onnitteluja. Sanomalehtiarvostelijat olivat rva Kusnetsovan konsertissa, mutta siitä minä viis välitän. Tosin taitaa sanomalehtireklaami jäädä pienemmäksi, mutta taiteellinen voittoni on kuitenkin täydellinen. Ja sellaisten miesten suosio ja mieltymys kuin esim. Kajanuksen, merkitsee tavattoman paljon. Hän tulee esittämään minun äskettäin valmiiksi saamani jouhiorkesterisävellyksen sinfoniakonsertissa tänä syksynä.¹⁴

PIANOTRION VASTAANOTTO JA ESITYKSET SÄVELTÄJÄN ELINAIKANA

Jo kevään osittaisessa ensiesityksessään Madetojan pianotrio keräsi runsaasti kiitosta. Nimimerkki ”W” kehui *Helsingin Sanomien* arviossaan 30.5.1909 teoksen omintakeisuutta ja henkevyyttä sekä mainitsi säveltäjän käsittelevän ”ihmeteltävällä asiantuntemuksella kutakin soittokonetta erikseen”.¹⁵ Paljon kamarimusiikkia soittaneena sellistinä olen samaa mieltä siitä, että trio on hyvin idiomaattisesti kirjoitettu, ja se sisältää paikoin samankaltaisia tunnelmia kuin säveltäjän myöhempi

¹³ Joulukuussa 1908 Madetojalta oli julkisesti esitetty laulut *Yksin* ja *Lähdettyäs*, mutta niille säveltäjä antoi myöhemmin opusnumeron 2. Madetoja teki säveltäjänuransa aikana useita luetteloita teoksistaan opusnumeroineen, ja ne eivät ole täysin yhtäpitäviä keskenään. Lisäksi Madetojan kuoleman jälkeen jotkut tutkijat ovat ehdottaneet eräille opusnumeroimattomille teoksille opusnumeroita postuumisti. Madetojan opusnumerointi voisikin olla oman pienen tutkimuksensa arvoinen projekti.

¹⁴ Kyseessä on *Elegia jousiorkesterille*, josta tuli myöhemmin *Sinfonisen sarjan* op. 4 ensimmäinen osa.

¹⁵ Erkki Salmenhaaran (1987, 44) mukaan musiikkiarvostelija ”W” oli helsinkiläinen pianisti Aarne Wegelius (1875–1949). Häntä ei pidä sekoittaa nuorempaan täyskaimaan, Tampereella syntyneeseen urkutaitelija Aarne Wegeliukseen (1891–1957).

Lyyrillinen sarja op. 51 (1922) sellolle ja pianolle. Kanteleensoittajana jo nuorena kunnostautunut Madetoja aloitti pianonsoiton vakavan harjoittelun vasta Helsinkiin muutettuaan, mutta on silti onnistunut kirjoittamaan trioon vaikuttavan piano-osuuden.¹⁶ Myös saman vuoden syksyllä Madetojan pianotrio sai varsinaisessa ensiesityksessään 18.10.1909 paljon myönteistä huomiota. Uusintaesityksien jälkeen kiitosten määrä vain kasvoi, ja niin teosta kuin sen säveltäjääkin ylistettiin *Helsingin Sanomien* ja *Uuden Suomettaren* sivuilla. Evert Katilan arvio 2.11.1909 sisälsi jopa kuvailevan analyysin teoksesta (ks. liite 1).

Kansalliskirjaston digitaalisten aineistojen avulla on mahdollista saada varsin hyvä kuva pianotrion julkisista esityksistä (ks. liite 2).¹⁷ Sanomalehdissä mainittujen esityksien lisäksi on tietenkin saattanut olla myös yksityisempiä tilaisuuksia, joissa teosta on soitettu. Trio on kuitenkin sen verran vaativa ja sai niin paljon huomiota ensiesityksensä jälkeen, että sitä tuskin on tuolloin käytetty oppimateriaalina musiikkiopistossa. Vuoden 1909 kolmen esityksen jälkeen Ekman, Nováček ja Persfelt esittivät trion vielä kerran vuoden 1910 syksyllä Madetojan sävellyskonsertissa, jossa tämä johti uusimpia orkesteriteoksiaan ennen Pariisiin matkustamistaan (Salmenhaara 1987, 71).

Sanomalehtitietojen mukaan Madetojalla oli marraskuussa 1912 Turussa sävellyskonsertti, jossa hän johti Turun soitannollisen seuran orkesteria. Karl Ekman, joka oli nimitetty Turkuun kapellimestariksi, soitti trion tuossa konsertissa orkesterinsa soittajien Charles Henken (viulu) ja Karl Waseniuksen (sello) kanssa. Kirjeissään äidilleen Madetoja ei kuitenkaan edes mainitse trionsa esitystä.¹⁸ Sanomalehdistä löytyy tietoa esityksistä myös vuosina 1918, 1919, 1924 ja 1929 (ks. liite 2). Vuonna 1936 Karl Ekman on soittanut pianotrion Tukholmassa suorassa radiolähetyksessä. Trion viimeiset tunnetut esitykset Madetojan elinaikana tapahtuivat vuosina 1941 ja 1947, jolloin Timo Mikkilä, Erik Cronwall ja Yrjö Selin soittivat sen. Madetojan kuoltua Trio Siukosella oli teos ohjelmistossaan vielä useita kertoja vuosina 1947 ja 1948.¹⁹

¹⁶ Huolimatta myöhäisestä aloituksestaan pianistina nuori Madetoja esiintyi usein omien teostensa tulkkina. Ensiesiintymisessään säveltäjänä joulukuussa 1908 Madetoja soitti itse laulujensa piano-osuudet Helsingin musiikkiopiston konsertissa. Myöhemmin Madetoja järjesti itselleen ja viulistiystävillensä laajoja maakuntakierroksia, joilla he esittivät paitsi Madetojan omia teoksia, myös suosittuja virtuoosikappaleita. Madetojan taitoja niin pianistina kuin kapellimestarinakin on suotta vähätelty aiemmassa kirjallisuudessa. Kuva Madetojasta esiintyvänä taiteilijana muuttuneekin uuden tutkimuksen myötä.

¹⁷ Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot sisältävät 29 miljoonaa sivua digitoituja aineistoja, kuten historiallisia sanoma- ja aikakauslehtiä, pienpainatteita, kirjoja, karttoja ja nuotteja. Kotimaiset sanomalehdet löytyvät arkistosta kattavasti, ja niihin on mahdollista tehdä vapaatekstitihakuja.

¹⁸ Mielestäni on jokseenkin yllättävää, että äidilleen tekemisistään säännöllisesti raportoiva Madetoja ei ole maininnut trionsa esitystä kirjeessään. Syitä tähän voi miettiä; ehkä trion esitys ei ollut erityisen hyvä, tai sitten säveltäjän ajatukset olivat jo hänen uusissa teoksissaan. Sama toistuu vuosia myöhemmin, kun trio esitettiin 10.11.1919 Helsingin musiikkiopiston kamarimusiikki-illassa.

¹⁹ Trio Siukonen oli sotavuosina perustettu sisartrio, jonka jäsenet olivat viulisti Leena Siukonen (1924–1994), sellisti Varpu Siukonen (1925–2017) ja pianisti Inkeri Siukonen (1927–2014). Inkeri Siukosen mukaan

MADETOJAN PIANOTRION KÄSIKIRJOITUKSET

Leevi Madetojan pianotriion tunnettuja käsikirjoituksia säilytetään tällä hetkellä Kansalliskirjastossa ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjastossa. Kansalliskirjastossa on kaksi käsikirjoituskokonaisuutta: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen talletus ja Musiikki-Fazerin talletus.²⁰ Käsikirjoituksia on kuitenkin yhteensä neljä, sillä Musiikki-Fazerin talletuksessa on kaksi eri ajoilta peräisin olevaa käsikirjoitusta.

Olen tätä artikkelia varten antanut triion käsikirjoituksille seuraavat lyhenteet: **A** on Suomalaisen Musiikin Tiedotuskeskuksen talletuksen autografinen partituuri²¹ vuodelta 1909. **Av** kuvaa tämän yhteyteen kuuluvaa autografista viulun äänilehteä, **As** puolestaan kadonnutta (oletettavasti autografista) sellon äänilehteä. **S** on Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjaston ajoittamaton partituurikopio, **Sv** viulun äänilehti, **Ss** sellon äänilehti ja **Svk** samaan käsikirjoituskokonaisuuteen kuuluva viulun äänilehden lisäkopio. **Ak** on Musiikki-Fazerin talletuksen vuoden 1946 kustannussopimukseen liittyvä Madetojan omakätinen puhtaaksikirjoitus. **W** on niinkään ajoittamaton Musiikki-Fazerin talletukseen kuuluva Westerlundin ”Import”-nuottipaperille kirjoitettu keskeneräinen ensimmäisen osan puhtaaksikirjoitus. Fazerin vuonna 1981 painattamat nuotit olen samaa logiikkaa noudattaen merkinnyt lyhenteillä **F**, **Fv** ja **Fs**.

Lähdeketjussa **L** kuvaa teoksen kadonnutta kokonaisluonnosta, josta sekä **A** että **Av** (ja kadonnut **As**) on otaksuttavasti kopioitu (kuva 1). Käsikirjoitusten rakenteen ja ulkomuodon tarkempi kuvailu löytyy tämän artikkelin liitteestä 3 ja teoksen eri versioiden muotorakenteiden erot ovat nähtävissä liitteessä 4.

SÄVELTÄJÄN AUTOGRAFI

Autografinen partituuri **A** sijaitsee Kansalliskirjastossa. Se on tullut sinne Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen talletuksena 5.5.1972 (karttunnumero 52/1972), ja tätä ennen se on oletettavasti ollut Teostossa.²² **A** koostuu kolmesta langalla sidotusta

esiintyminen Tukholmassa lokakuussa 1947 oli erityisen mieleenpainuva, koska uutinen säveltäjän poismenosta tavoitti heidät siellä esityspäivänä (Lähteenmäki 2011, 5).

²⁰ Talletus on arkistotermi, jolla viitataan arkiston luovutus sopimuksessa aineiston omistusoikeuteen. Talletuksessa (ruots. *deposition*) aineiston omistusoikeus säilyy tallettajalla, eli tallettajan on mahdollista saada aineisto pois arkistosta. Yleensä aineisto talletetaan, jotta se olisi tutkijoiden saatavilla. Lahjoituksessa (ruots. *donation*) sen sijaan omistusoikeus siirtyy arkistolle.

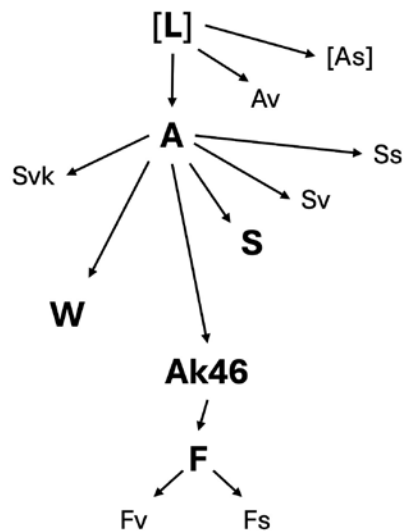
²¹ Pianotriion tapauksessa pianon äänilehti on samalla teoksen partituuri, koska siitä käyvät ilmi myös viulun ja sellon osuudet.

²² Ks. liite 5 ja Madetojan päiväkirjamerkintä 30.9.1943. Ks. myös käsikirjoituksen **S** kuvaus jäljempänä.

nidoksesta, jotka vastaavat teoksen kolmea osaa.²³ **A**:n ensimmäinen nidos on pantu kokoon kahdesta vihkosta. Se on kiinnitetty selästään teipillä, ja sen kansilehdellä lukee punakynällä ”I Madetoja Trio”. Alareunassa lukee lyijykynällä: ”Herra Bäckström! Ainoastaan punaisella merkityt lyhennykset otetaan huomioon.”²⁴ Sivulla 15 on säveltäjän omakätisiä myöhempiä muutoksia, sivulla 22 on liimalapulla tehty muutos (kuva 2).²⁵

A:n toisen osan sisältävä nidos on myös langalla sidottu. Nuottitekstiä on 15 sivua, mutta sivunumerot näyttävät lyijykynällä jälkikäteen (todennäköisesti 1940-luvulla) lisätyiltä. **A**:n kolmannen osan sisältävä nidos on yhdistetty kahdesta vihkosta langalla sitomalla. Numeroituja nuottisivuja on 30 (lyijykynällä luultavasti jälkikäteen numeroituina). Sivua 11 säveltäjä on muokannut liimalapulla. Nuotissa on paljon säveltäjän toimituksellisia merkintöjä, jotka liittyvät 1940-luvun omakätisen puhtaaksikirjoituksen **Ak** kopiointiin: tahtinumeroita, lisättyjä harjoitusnumeroita, **Ak**:n sivunumeroita ja pieniä rukseja kopion rivinvaihtojen merkinä.

Av eli viulun autografinen äänilehti on kirjoitettu Westerlundin nuottipaperille. Nuottiin ei ole merkitty mitään leikkauksia, eli se on musiikilliselta muodoltaan autografin **A** mukainen. Äänilehdessä on kuitenkin niin monia eroavaisuuksia **A**:n

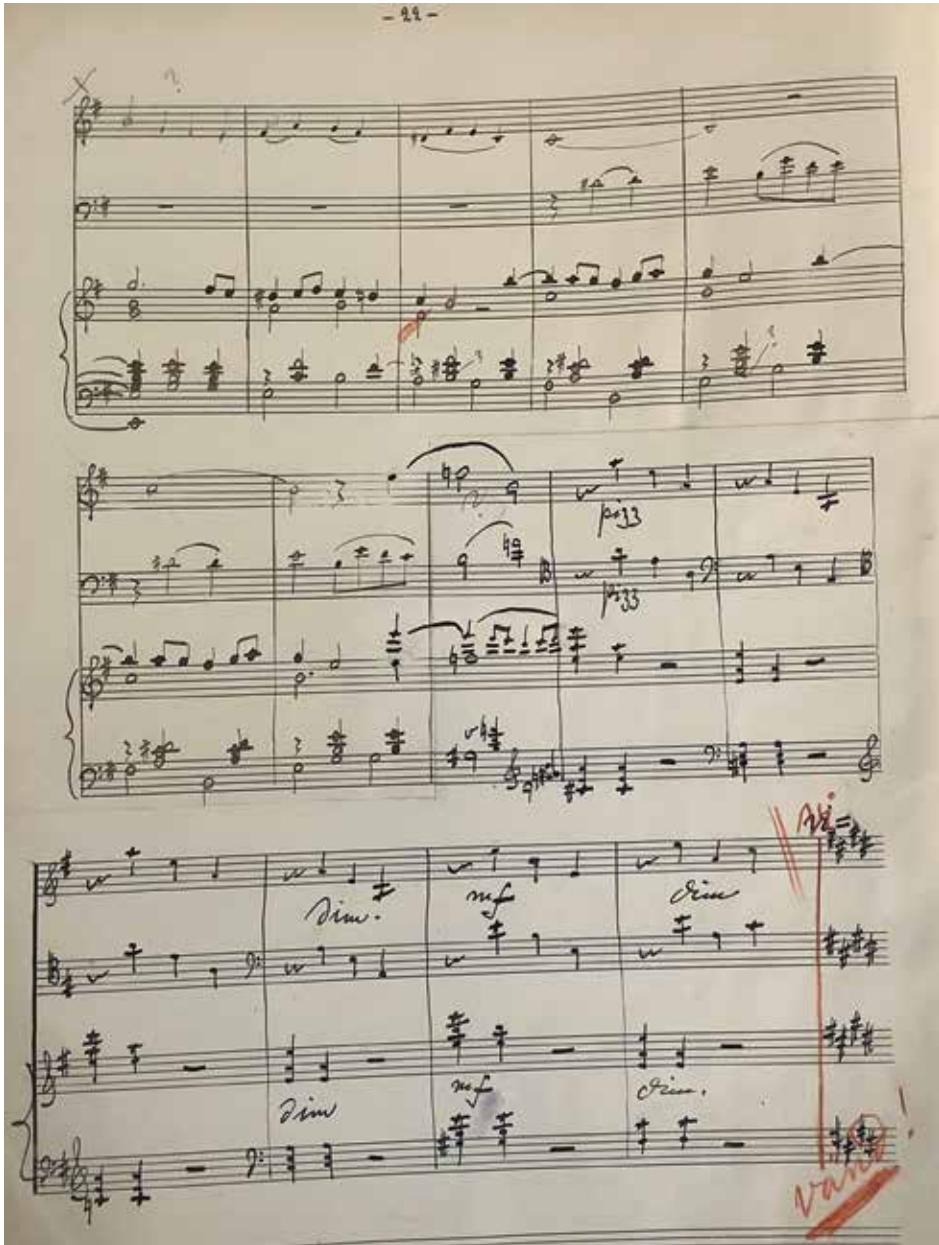


Kuva 1. Madetojan pianotrion op. 1 käsikirjoitusten ja painetun partituurin **F** lähdeketju. Kadonneet käsikirjoitukset on kirjoitettu kaaviossa hakasulkeisiin ja partituurit lihavoitu. **L** on teoksen kadonnut kokonaisluonnos, **A** vuoden 1909 autografinen partituuri, **S** Sibelius-Akatemian partituurikopio, **W** Fazerin talletuksen keskeneräinen puhtaaksikirjoitus ja **Ak** säveltäjän omakätinen puhtaaksikirjoitus. Viulun ja sellon äänilehdet on merkitty pienin v- ja s-kirjaimin.

²³ Käytän tässä yhteydessä termiä nidos, koska se mielestäni kuvaa kohdettaan paremmin kuin sana kirja, jonka luoma visuaalinen mielikuva voi johtaa lukijan harhateille. Tekstuaalitieteiden termistöä käyttäen kyseessä on kuitenkin koodeksi eli kirja, erotukseksi paperikääröistä ja irtolehdistä. Tekstuaalitieteissä vihko (engl. *gathering*) puolestaan tarkoittaa päällekkäin asetetuista kaksoislehdistä (lat. *bifolium*) koostuvia vihkoja, joista koodeksit kootaan. Esimerkiksi autografin **A** ensimmäinen nidos on pantu kokoon kahdesta vihkosta.

²⁴ ”Herra Bäckströmin” henkilöllisyys ei ole tiedossa, mutta kyseessä on varmasti trion Sibelius-Akatemian partituurikopion **S** kopioinut henkilö, sillä kaikki punakynällä merkityt lyhennykset on siinä otettu huomioon. Kopistien selvittäminen tarkoittaisi myös Sibelius-Akatemian käsikirjoituksen ajoitusta. Leevi Madetojan käyttämät kopistit ovatkin yksi mahdollinen jatkotutkimuksen aihe.

²⁵ Liimalapuilla toteutetut muutokset ovat yksi syy siihen, että teoksen alkuperäisversion rekonstruointi ei onnistu pelkästään partituurin pohjalta – liimalappujen irrottamiseen eivät arkistot yleensä anna lupaa. Äänilehtiin tehdyt muutokset ovat helpommin jäljitettävissä ja palautettavissa alkuperäiseen asuun.



Kuva 2. Autografin A sivu 22, jossa on nähtävillä liimalapulla tehty muutos toisen rivistön kolmannesta tahdistä eteenpäin. Muutoksen nuottikäsiä on silminnähden rutinoituneemman nuotinkirjoittajan työtä – säveltäjä on sen saattanut itsekin kirjoittaa sävellyksen syntyä myöhemmin. Sivun vasemmassa yläreunassa näkyy säveltäjän 1940-luvun merkintöjä: ruksi muistuttamassa kopioitavan partituurin nuottrivistön vaihdosta ja kysymysmerkki ja lyijykynälisäys viulun rivillä (vrt. sellon analoginen sävelkulkukuvan 3 ylimmissä esimerkissä).

kanssa, että se on todennäköisesti kopioitu kadonneesta kokonaisluonnoksesta **L**. Sellon autografinen äänilehti **As** on kadonnut.

SIBELIUS-AKATEMIAN KÄSIKIRJOITUS

Sibelius-Akatemian käsikirjoitus koostuu partituurista (pianon äänilehdestä) **S**, sen yhteyteen kuuluvista viulun ja sellon äänilehdistä **Sv** ja **Ss** sekä viulun äänilehden lisäkopiosta **Svk**. **S**, **Sv** ja **Ss** on kaikki piirretty Westerlundin nuottipaperille, mikä antaisi olettaa, että ne on kopioitu samassa yhteydessä. **S** ja **Sv** on piirretty keskenään samannäköiselle 12-viivastoiselle paperille ja **Ss** 10-viivastoiselle. **Svk** on piirretty merkittömälle 12-viivastoiselle paperille, ja siinä on erilliset kansilehdet. **Svk**:ssa ei ole Sibelius-Akatemian kirjaston tarraa eikä muutakaan arkistomerkin-tää. **S** koostuu kolmesta yhteen kiinnitetystä vihkosta, jokainen osa omana vihkoonaan ja jokaisella oma sivunumerointinsa. Kansilehteen lyijykynällä kirjoitettu teksti ”alkuperäinen kappale Teoston kassakaapissa samoin viulu- ja sello-osat” on oletettavasti Madetojan 40-luvulla kirjoittama.

Viulun äänilehden **Sv** yhtäläisyydet autografisen partituuri **A**:n kanssa ja eroavaisuudet partituurista **S** todistavat, että se on – yllättävää kyllä – kopioitu **A**:sta eikä saman käsikirjoituskokonaisuuden partituurista **S**, joten **S**:n lyhennykset on siihen täytynyt merkitä jälkikäteen lyijykynällä. Sellon äänilehti **Ss** on myös kopioitu autografisesta partituurista **A**. Viulun äänilehden lisäkopiosta **Svk** on kauniisti piirretty kansilehti, ja sen ympärillä on ruskeasta paperista kannet, joihin on kirjoitettu ”Madetoja Trio Emoll op. 1 Violino”. Tämä nuotti on todennäköisesti kopioitu eri aikaan kuin muu materiaali – mahdollisesti aikaisemmin, koska sen harjoitusnumerot ja -kirjaimet noudattavat **A**:n alkuperäisiä kirjaimia ja numeroita tarkalleen, vaikka ne **A**:ssa ovat monin paikoin sotketut uusien numeroiden tieltä.²⁶

Kaikki mainitut nuotit on kopioinut eri kopisti. Oletettavasti Sibelius-Akatemian partituurikopion **S** on kopioinut **A**:n kannessa mainittu ”Herra Bäckström”. Hänen tavalleen kirjoittaa Madetojan nimi jokaisen osan alkuun on tyypillistä kaukana t-kirjaimen silmukan yläpuolella leijuva poikkiviiva. **Sv**:n kopisti käyttää kulmikasta tekstausta kirjaintyyppiä, ja **Ss**:n kopisti tuo jossakin määrin mieleen HKO:n kopistit, joita olen aiemmin sivunnut (ks. Mäkilä 2023). **Svk**:n piirtäjä ei todennäköisesti ole kopioinut nuotteja leipätyökseen, sen verran epätasaista nuottikuva on. Hänelle on käynyt myös useita lapsuksia italiankielisten musiikkitermien oikeinkirjoituksessa (”cresendo”, ”dolce”).

²⁶ Olen pohtinut, miksi lisäkopio **Svk** on ylipäättään ollut tarpeen. Yksi mahdollisuus on, että joku teosta esittänyt viulisti on itse kopioinut lisäkopian kotiharjoittelua varten ja antanut liittää sen käsikirjoituskokonaisuuteen sitten, kun ei ole enää tarvinnut nuottia. Tätä teoriaa tukee se, että lisäkopian tekijä ei kopiointijäljen perusteella selvästikään ole ollut rutinoitunut nuottikopisti. Nuotti on myös saatettu kopioida autografista jo ennen Sibelius-Akatemian käsikirjoituksen syntyä, jolloin se olisi päätynyt sen osaksi sattumalta.

**FAZERIN TALLETUksen KÄSIKIRJOITUKSET: KESKENERÄINEN
PUHTAAKSIKIRJOITUS W JA MADETOJAN OMAKÄTINEN
PUHTAAKSIKIRJOITUS Ak**

Fazerin talletuksessa Ms.Mus.163.Madetoja 3 on siististi puhtaaksikirjoitettu trion ensimmäisen osan alku, joka jää kesken hieman harjoitusnumeron 5 jälkeen. Tämän olen nimennyt Westerlundin ”Import”-nuottipaperin mukaan kirjaimella **W**, sillä käsikirjoituksen alkuperää tai tarkoitusta on tällä hetkellä mahdoton määrittää. Kansilehdelle on hyvin huolitellulla käsialalla kirjoitettu ”Leevi Madetoja Trio pianolle, viululle ja sellolle (talvella 1908–09)”.²⁷

Keskeneräinen puhtaaksikirjoitus **W** seuraa tarkasti autografi **A**:ta, alkuperäistä harjoitusnumero 5:n paikkaa myöten. Se siis voisi olla varhainenkin kopio, mutta toisaalta ”Import”-nuottipaperi saattaa viitata 1940-lukuun.²⁸ Ja miksi se on päätynyt Fazerin talletukseen? Liittyykö se ehkä siihen, että Madetoja myi teoksensa jo vuonna 1944 Fazerille 8000 markan hintaan mutta ilman allekirjoitettua kustannussopimusta? Olisiko Fazer tuolloin ryhtynyt puhtaaksikirjoitustyöhön ilman säveltäjän apua, mutta työ olisi osoittautunut mahdottomaksi lyhennysten ja ristiriitaisten harjoitusnumeroiden takia, ja tämän takia säveltäjä olisi tarjoutunut myöhemmin tekemään uuden puhtaaksikirjoituksen? Tämä on vain yksi mahdollinen tapahtumien kulku – selityksiä **W**:n olemassaololle ja viimeistellylle ulkoasulle voi hyvin olla muitakin.²⁹

Fazerin talletuksessa on lisäksi Madetojan omakätinen puhtaaksikirjoitus **Ak**. Se on sidottu koviin kansiin, joihin on kultakirjaimin kirjoitettu ”TRIO pianolle, viululle ja sellolle für Klavier, Violin und Violoncell LEEVI MADETOJA op. 1” sekä ”Oy Fazerin Musiikkikauppa F.M. 2829”. Huolimatta siitä, että pianotrion kustannussopimus on vuodelta 1946, on säveltäjä todennäköisesti kirjoittanut tämän kopion vuonna 1944, jolloin hän on myös saanut maksun triostaan.

Pianotrion Fazerin vuoden 1981 nuottijulkaisun partituuri **F** on yhteneväinen Madetojan omakätisen puhtaaksikirjoituksen **Ak** kanssa. Sen editori on tuntematon, mutta on mahdollista, että Madetojan oppilas Olavi Pesonen olisi ollut mukana toimitustyössä. Hänet on mainittu oikolukijana 1980-luvulta peräisin olevassa Madetojan kolmatta sinfoniaa koskevassa Fazerin kirjeenvaihdossa, johon sain tutustua vuosia sitten musiikkikustantamo Fennica Gehrmanilla.

²⁷ Tässä mielenkiinnon herättää sävellysaika – miksi se on haluttu ikuistaa kopioon? Keneltä kopisti on saanut tiedon sävellysjasta, kun jossain vaiheessa liikkeellä on ollut myös kokonaan väärä tieto siitä, että trio on sävelletty vuonna 1910 (Salmenhaara 1987, 49)?

²⁸ Madetojan nuottipapereita koskeva tutkimus ehkä tulee antamaan tähänkin kysymykseen vastauksen. Nuottipaperien ajoittamisella on toisinaan mahdollista ajoittaa sävellyskäsikirjoituksia hyvinkin tarkasti, kuten Kari Kilpeläinen (1991) on osoittanut väitöskirjassaan *Tutkimuksia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*.

²⁹ Ihmetystä herättää myös Westerlundin nuottipaperi, kun Fazerin käyttämä kopisti olisi todennäköisesti saanut käyttöönsä Fazerin nuottipaperia. Olisiko Madetoja yrittänyt jossain vaiheessa kaupata trioan myös Westerlundille?

Omakätisen puhtaaksikirjoitus **Ak:n** (ja siten myös **F:n**) osien tahtimäärät vastaavat täsmällisesti Sibelius-Akatemian käsikirjoitusta **S**. Ne kuitenkin eroavat toisistaan monien yksityiskohtien osalta (kuva 3). Verrattuna autografiin **A** säveltäjä on päätenyt muuttamaan omakätisessä puhtaaksikirjoituksessaan **Ak** useita rytmejä, yksittäisiä harmonioita ja sävelkulkuja (kuvat 4 ja 5), ja esimerkiksi finaalista on poistettu nopeita asteikkokulkuja (kuva 6). Madetoja oli siis tyytyväinen teoksensa lyhennettyyn kokonaisuutuon, mutta hänen estetiikkansa oli 1940-luvulle mennessä muuttunut niin paljon, että hän päätyi tekemään teokseensa myös pintatason muutoksia.

Autografiin **A** on merkitty useita kysymysmerkkejä dissonanssien kohdalle, joihin Madetoja on joissain tapauksissa tehnyt muutoksia ja joissain tapauksissa jättänyt ne paikoilleen. Kun tuntee hänen päiväkirjamerkintänsä 12.9.1943, jossa hän toteaa, ettei enää kuule musiikkia oikealla tavalla, tulee mieleen sellainenkin mahdollisuus, että säveltäjä olisi korjaillut nuoruudenteostaan äänenkuljetussääntöihin nojaten ikään kuin olisi tarkistanut hänelle annettua kontrapunktitehtävää. Tässä yhteydessä täytyy myös muistaa, ettei Madetojalla enää 1940-luvulla ollut tilaisuutta muokatun versionsa kuulemiseen soitettuna – hän ei toimittanut Fazerille uusia viulun tai sellon äänilehtiä, vaan ainoastaan omakätisen puhtaaksikirjoituksen **Ak**.

PIANOTRION KUSTANTAMINEN 1940-LUVULLA JA JULKAISU 1980-LUVULLA

Toisen maailmansodan aikaan Leevi Madetoja ryhtyi myymään varhaisteoksiaan Fazerille ja muille kustantajille, eli hän solmi niistä kustannussopimuksia rahallista korvausta vastaan (Salmenhaara 1987, 328). Yksi syy tähän äkilliseen myyntiurakkaan oli tietenkin sota-aika ja pelko käyttövarojen loppumisesta kriisin keskellä. Toinen syy oli se, että säveltäjäprofessori oli alkoholismin seurauksena menettänyt luomiskykynsä, kuten hän itse kirjoittaa vuoden 1943 päiväkirjassaan, eikä uusia teoksia enää syntynyt entiseen tahtiin.

Madetojan alkoholismi elämän loppupuoliskolla on yleisesti tunnettu tosiasia, mutta sen vaikutuksien vakavuus hänen terveydentilaansa ei.³⁰ 1940-luvun alussa Madetojan ja hänen puolisonsa L. Onervan ystävät toimittivat heidät eri alkoholistiparantoloihin tilanteen kriisiytyttyä (Salmenhaara 1987, 318). L. Onerva päätyi lopulta Nikkilän sairaalaan, josta hän palasi miehensä kuoltua täysin toipuneena. Madetoja puolestaan ei koskaan tervehtynyt työkykyiseksi. Hänen sairauteensa liittyi vakava muistinmenetys, jonka aiheuttamia vaikeuksia hän on kirjannut päiväkirjaansa (liite 5). Madetoja totesi päiväkirjoissaan luomisvoimansa ehtyneen ja

³⁰ Salmenhaarakin puhuu Madetoja-elämäkerrassaan kohteliaasti ”vuosikymmenien työpaineen” aiheuttamasta yllärituksesta, ja Madetojan kuolinsyyksi mainitaan sydämen vajaatoiminta. Ks. myös Mäkilä 2021a.



Kuva 3. Madetojan pianotrion ensimmäinen osa, harjoitusnumero 1. Ylimpänä autografi **A**, keskellä Sibelius-Akatemian käsikirjoitus **S** ja alimpana omakätinen puhtaaksikirjoitus **Ak**. Säveltäjä on nuottia kopioidessaan päättänyt muuttaa sellon osuutta ja tehnyt muutoksen myös omaan autografiinsa. Sibelius-Akatemian käsikirjoituksessa alkuperäinen variantti on kuitenkin näkyvissä.



Kuva 4. Madetojan pianotrion ensimmäinen osa, kaksi tahtia ennen harjoitusnumeroa 6. Vasemmalla autografi **A**, oikealla omakätinen puhtaaksikirjoitus **Ak**. Nähtävillä on useita muutoksia: ensimmäisen tahdin viulun osuudessa yksiviivainen e on muutettu d:ksi ja sellon osuutta on nostettu oktaavilla, ja toisessa tahdissa pianon kaksiviivainen c on muutettu d:ksi.

”kuuloon liittyvien älyntoimintojen” heikentyneen, ja siksi hän päätti ryhtyä julkaisemaan vanhoja teoksiaan. Hän ei kuitenkaan tyytynyt ainoastaan toimittamaan vanhoja käsikirjoituksiaan kustantajille, vaan kirjoitti niistä uusia versioita, mahdollisesti terapeuttisessa tarkoituksessa tavoitteenaan kuntoutua taas sävellyskykyiseksi.

Vuoden 1943 lopulla vanhoja teoksiaan kustantajille myytäväksi etsinyt Madetoja löysi pianotriionsa autografin **A** Teoston kellarista ja käsikirjoituksen **S** Sibelius-Akatemian kirjastosta.³¹ Talven ja kevään 1944 aikana hän kirjoitti autografinsa pohjalta triostaan omakätisen puhtaaksikirjoituksen **Ak**, jonka hän oletettavasti suullisella sopimuksella lupasi Fazerin kustannettavaksi, ja kuittasi siitä toukokuun lopussa 8000 markan suuruisen palkkion (Madetojan päiväkirjamerkintä 30.5.1945, SKS:n arkisto).

Kansalliskirjaston Leevi Madetojan kokoelmassa Coll.276.5 on Madetojan pianotrion 20.3.1946 päivätty kustannussopimus, mutta se on postitettu Madetojalle vasta 6.7.1946 samaan aikaan kolmen muun teoksen kustannussopimusten kanssa. Madetojan vuoden 1946 päiväkirjasta puolestaan löytyy päivämäärällä 9.7.1946 merkintä, joka kertoo, että kustannussopimukset on lähetetty takaisin Fazerille. On huomionarvoista, ettei edes kustannussopimusten päivämääriin voi luottaa, koska

³¹ Vuoden 1943 päiväkirjassaan Madetoja käyttää edelleen nimitystä ”Konservatorio”, vaikka oppilaitoksen nimi oli vaihtunut Helsingin konservatoriosta Sibelius-Akatemiaksi vuonna 1939.



Kuva 5. Madetojan pianotrion ensimmäisen osan harjoitusnumero 10. Ylempänä autografi **A**, sen alla omakätinen puhtaaksikirjoitus **Ak**. Säveltäjä on systemaattisesti poistanut sellon vastamelodiasta kaksi viimeistä kahdeksasosanuottia. **Ak**:n toisessa tahdissa on selvästi näkyvillä pois raaputettu muste kyseisessä kohdassa.

syystä tai toisesta niihin on saatettu kirjoittaa jokin muu kuin todellinen allekirjoituspäivä.³²

³² Kustannussopimuksen allekirjoittaminen ei tarkoita myöskään sitä, että nuotti olisi tuolloin julkaistu, vaan Madetojan tapauksessa monet hänen myymänsä teokset jäivät julkaisematta ja painamatta. Sävelteoksella voi-kin olla useita merkittäviä päivämääriä: sävellyksen valmistumisajankohta, ensiesitys, kustannussopimuksen allekirjoittaminen (joka on oikeudellinen toimi), teoksen ”julkaiseminen” eli esittäjien käyttöön saattaminen (joka ei välttämättä tarkoita painattamista, jos kyseessä on esimerkiksi orkesteriteos, josta vuokrataan käsin kirjoitettuja esitysmateriaaleja, kuten Madetojan 1. sinfonian kohdalla) ja teoksen painattaminen, joka sekin saattaa olla edellisestä erillinen tapahtuma (Madetojan 1. sinfonian partituuri painatettiin vasta vuonna 1984).



Kuva 6. Madetojan pianotrion finaalin tahdit 3–4. Vasemmalla autografi **A** ja oikealla omakätinen puhtaaksikirjoitus **Ak**. Alkuaan viulu on soittanut toisessa tahdissa asteikkokulkuja, jotka säveltäjä on myöhemmin muuttanut oktaaviunisonoksi sellon osuuden kanssa.

LOPUKSI

Leevi Madetojan pianotrio op.1 on nuoren säveltäjän voimannäyte, joka toi hänelle hänen kaipaamansa läpimurron ja oli merkittävä tekijä myös rahoituksen saamiselle säveltäjän opintomatkalle Pariisiin, Roomaan ja Berliiniin talvella 1910–1911.³³ Nuorella Madetojalla ei ollut paljoakaan mahdollisuuksia kuulla kamarimusiikkia kotikaupungissaan Oulussa, mutta Helsingin musiikkiopiston musiikki-illoissa tähän lienee ollut paremmat mahdollisuudet. Kenties musiikkiopiston kirjastossa oli myös partituureja, joita tutkimalla Madetoja saattoi sisäistää kamarikokoonpanolle kirjoittamisen hienoudet. Teoksen säveltäminen oli joka tapauksessa Sibeliuksen sanoja lainaten ”miehen työ”.

Kysyin artikkelini johdannossa, mikä on Madetojan pianotrion säilyneiden käsikirjoitusten kronologia ja miten se suhteutuu teoksen esityshistoriaan. Säveltäjän omakätisten käsikirjoitusten käsialoja vertailemalla on helppo todeta, kumpi niistä on aikaisempi autografi **A** ja kumpi myöhempi omakätinen puhtaaksikirjoitus **Ak**, ja samaa todistaa myös käsikirjoitusten proveniensi. Madetojan kirjeiden perusteella on myös pääteltävissä, että autografia on edeltänyt jonkinlainen kokonaisluonnos **L**. Säveltäjän teokseensa tekemien lyhennysten ajoitus on valitettavasti ratkaisematta. Myös kronologisesti **A:n** ja **Ak:n** väliin sijoittuvan Sibelius-Akatemian käsikirjoituksen **S** tarkka ajoitus jää edelleen avoimeksi. Leevi Madetojan käyttämiin kopisteihin liittyvä jatkotutkimus todennäköisesti ratkaisee jälkimmäisen ongelman.

Pianotriolla oli säveltäjänsä elinaikana toistakymmentä julkista esitystä. Varhaisimmat esitykset soitettiin autografista **A** (ja sen yhteyteen kuuluvista äänilehdistä

³³ Madetojalle esitettiin huhtikuussa 1910 valtion 2000 markan apurahaa ulkomaisia opintoja varten (Salmenhaara 1987, 69).

Av ja **As**), mutta jossain vaiheessa ainoa helposti muusikkojen ulottuvilla ollut nuottimateriaali oli Sibelius-Akatemian käsikirjoitus (**S** ja äänilehdet **Sv**, **Ss** ja **Svk**), josta teosta on soitettu ainakin 1980-luvulle asti. Kukaan esittäjä on tuskin etsinyt nuottia Teoston kellarista, jossa **A** on 1940-luvulla ollut. Julkisten esitysten lisäksi myös jotkut Sibelius-Akatemian opiskelijat lienevät soittaneet pianotrio – esimerkiksi Trio Siukonen saattoi löytää teoksen tätä kautta.

Olen pohtinut syytä Sibelius-Akatemian käsikirjoituksen synnylle. Yksi mahdollisuus on, että triosta on teetetty kopio Helsingin ulkopuolella tapahtuneita esityksiä varten. Näin on voitu välttää alkuperäisen teoksen nuotin häviäminen tapauksissa, joissa nuotit on jouduttu lähettämään postitse soittajille harjoittelua varten. Vuoden 1912 Turun esitys olisi tällöin voinut olla varhaisin syy nuotin kopioimiseen. Trio on tämän jälkeen esitetty kahdesti Helsingissä, vuosina 1913 ja 1914, ja sen jälkeen triosta esitettiin jälleen kaksi viimeistä osaa Viipurissa vuonna 1915 Madetojan työskennellessä Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin kapellimestarina 1914–1916. Viipurin esitys saattaisi olla myös yksi mahdollinen syy lisäkopian teettämiselle, koska säveltäjä on varmastikin itse ollut järjestelemässä esitystä.

Pianotrion esitysten määrää ja teoksen tunnettuutta rajoitti huomattavasti sen julkaisematta jääminen säveltäjän elinaikana. Teoksen leviämistä kamarimusiikin harrastajien keskuuteen on vaikeuttanut myös levytysten puute – sen ainoa levytys (Madetoja 1983) on olemassa vain LP-levynä. Yleisradion äänitettä (Madetoja 1978) voi tämän kirjoitushetkellä jo kuunnella YouTubesta.

Fazerin vuoden 1981 nuottijulkaisu poikkeaa teoksen alkuperäisestä vuoden 1909 autografista ja Sibelius-Akatemian käsikirjoituksesta monin tavoin. Se perustuu Madetojan 1940-luvulla muokkaamaan uuteen versioon, jolla ei ollut säveltäjän elinaikana lainkaan esityshistoriaa. Madetoja ei tuolloin ollut omien sanojensa mukaan enää luomiskykyinen, eikä hänellä ollut mahdollisuutta kuulla teosta sen uudessa asussa. Teoksen tämän version esityshistoria alkaa siis vasta 1980-luvulta.

Madetojan 1940-luvun omakätisistä puhtaaksikirjoituksista – niin pianotrion kuin ensimmäisen sinfoniainkin kohdalla – näkyy myös säveltäjän estetiikan muutos. Artikulaatiomerkit kuten staccatopisteet ja aksentit lisääntyvät, rytmit pelkistyvät ja polyrytmiikka vähenee. Dissonanssit vähenevät myös – niitä on merkitty kysymysmerkein autografeihin säveltäjän niitä myöhemmin kopioidessa. Estetiikan muutos on ymmärrettävää, kun kyseessä on pitkä säveltäjänura. Madetojan pitkälle edenneen alkoholismien ja sen seurausten vaikutusta hänen varhaisteoksiinsa tekemiin muutoksiin ei kuitenkaan voi sivuuttaa.

Jotta meille muodostuisi totuudenmukainen kuva nuoren Madetojan läpimurto-
teoksesta, olisi välttämätöntä tutustua trion eri versioihin ja niiden välisiin eroavaisuuksiin tätä tarkastelua yksityiskohtaisemmin. Mielenkiintoisin versioista on toki lyhentämätön vuoden 1909 kantaesityksen versio, jossa musiikkia on lähes sata tahtia enemmän kuin myöhemmissä versioissa. Suunnittelenkin laativani teoksesta vuoden 1909 autografin **A** pohjautuvan kriittisen edition, jonka kommentaarin perusteella

olisi mahdollista saada käsitys niin käsikirjoituksen **S** mukaisesta teoksen toisesta versiosta kuin myös 1940-luvun omakätisen puhtaaksikirjoituksen **Ak** mukaisesta kolmannelta versiosta. Uusi, kriittisen edition periaattein laadittu nuottiedition olisi myös mahdollisuus palauttaa teos kamarimusiikin harrastajien tietoisuuteen. Esitysten myötä teos saattaisi saada uusia levytyksiä. Leevi Madetojan pianotrio on suomalaisen kamarimusiikin merkkiteos, joka ansaitsisi uuden mahdollisuuden asemansa vakiinnuttamiseen ohjelmistossa.

LÄHTEET

ÄÄNITTEET

Madetoja, Leevi 3.5.1978. Yleisradion äänite. Olavi Pälli, viulu; Veli-Pekka Bister, sello; Ralf Gothóni, piano. Arkistoäänite.

Madetoja, Leevi 1983. *Oulun kamarisolistit*. Erkki Palola, viulu; Arto Alikoski, sello; Pekka Vaapaavuori, piano.

NUOTTIMATERIAALIT

Madetoja, Leevi 1909. *Pianotrio, op. 1, e-molli*. Säveltäjän autografi. Ms.Mus.MT2. Kansalliskirjasto.

Madetoja, Leevi 19???. *Pianotrio, op. 1, e-molli*. Käsikirjoituskopio, Sibelius-Akatemia.

Madetoja, Leevi 194?. *Pianotrio, op. 1, e-molli*. Keskeneneräinen puhtaaksikirjoitus, Ms.Mus.163 Madetoja 3. Kansalliskirjasto.

Madetoja, Leevi 1944. *Pianotrio, op. 1, e-molli*. Säveltäjän omakätinen puhtaaksikirjoitus, Ms.Mus.MT2. Kansalliskirjasto.

Madetoja, Leevi 1981. *Pianotrio, op. 1, e-molli*. Edition Fazer FM02829-0.

ARKISTOLÄHTEET

Leevi Madetojan kirjeet Anna Madetojalle. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Leevi Madetojan kustannussopimuksia Fazerin kanssa. Coll.276.5. Kansalliskirjasto.

Leevi Madetojan päiväkirja [1943]. Coll.276.5. Kansalliskirjasto.

Leevi Madetojan päiväkirja 1946. Coll.276.5. Kansalliskirjasto.

Leevi Madetojan päiväkirjamuistinpajoja 1942–1945. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aamulehti 1909–1948

Ajan Suunta 1941

Dagens Press 1919

Helsingin Sanomat 1909–1948

Hufvudstadsbladet 1909–1947

Iltalehti 1919–1924

Ilta-Sanomat 1941–1947

Ilkka 1948

Jakobstads Tidning 1947

Kaiku 1909

Kaleva 1910

Karjala 1915–1947

Kotimaa 1948

Liitto 1909

Maakansa 1947–1948

Musiikkitieto 1936–1941

Ny Tid 1947

Nya Pressen 1909–1947

Päivälehti 1910

Raahen Sanomat 1909

Suomalainen Kansa 1909–1910

Suomen Sosialidemokraatti 1919–1948

Svenska Pressen 1941

Säveletär 1909–1910

Turun Sanomat 1912

Uusi Aura 1912–1918
Uusi Suometar 1909–1913
Uusi Suomi 1919–1948
Uusi Säveletär 1915
Västra Nyland 1947
Wiborgs Nyheter 1915
Wiipurin 1915
Abo Underrättelser 1912–1947

KIRJALLISUUS

- Edge, Dexter 2001. *Mozart's Viennese Copyists*. Väitöskirja. University of Southern California.
- Grier, James 1996. *Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Kiipiläinen, Kari 1991. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Lähteenmäki, Jyrki 2011. Inkeri Siukonen – vuosikymmeniä elämää ja musiikkia. *Pianisti* 2011, 4–10. <https://pianopedagogit.fi/wp-content/uploads/2021/11/Pianisti-2011.pdf>
- Mäkilä, Sasha 2021a. ”Jumalan avulla absolutistiksi!” Alkoholin vaikutus Leevi Madetojan luomiskykyyn vuoden 1943 päiväkirjamerkintöjen valossa. *Synkooppi* op. 142 (1/2021), 18–29. <https://synkooppilehti.wordpress.com/2021/05/18/jumalan-avulla-absolutistiksi/>
- Mäkilä, Sasha 2021b. Kohti kriittistä editiota. Musiikkifilologinen analyysi Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteistä. *Trio* 10 (1), 9–39. <https://doi.org/10.37453/trio.v10i1.110033>
- Mäkilä, Sasha 2023. Autografi vai kopio? Leevi Madetojan nimikirjoitus sävellyskäsikirjoituksen autenttisuuden arvioinnissa. *Genos* 1/2023, 2–19.
- Poroila, Heikki 2024. *Pohjalainen rapsodia. Leevi Madetojan temaattis-bibliografinen teosluettelo*. Helsinki: Honkakirja.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Tuukkanen, Kalervo 1947. *Leevi Madetoja: suomalainen säveltäjäpersoonallisuus*. Helsinki: WSOY.

LIITTEET

LIITE 1. Evert Katilan kuvaus Madetojan pianotriosta (*Uusi Suometar* 2.11.1909)³⁴

”Ensi-osan, *Allegro energico*, ensimmäinen teema e-mollissa, on luonnollisen yksinkertainen viulun esittämä melodiallinen säejakso. Sitä seuraa väliaihe a-mollissa, viehättävä vuoropuhelu eri soittimien kesken.³⁵ Rikkaasti sävellajia vaihtelevan osaston kautta, joka kehittyi suureen voimanpurkaukseen ja vaimenee G-duurin dominanttisointuun, tullaan toiseen teemaan c-mollisävelmään – *Adagio* 2/3. Fantastisen kehittelyosaston ainekset ovat pääasiassa kumpainenkin pääteema sekä mainittu väliaihe (a-molli). – Kolmannessa osastossa palaavat alkuosaston aiheet jokseenkin samassa järjestyksessä, vaikka keskitettympinä, toisissa soittimissa ja toisissa äänilajeissa. Niinpä väliaihe esiintyy nyt e-mollissa. – Osa päättyy nopealiikkeisellä lyhyellä lopukkeella.

Toinen osa, *Andante*, alkaa säteilevän kirkkaassa H-duurissa sirosti käännähtelevällä sävelmällä, joka erinomaisen kauniisti aina välillä vaihtuu rinnakkaiseen mollisävellajiin. Keskellä huomattava h-mollijakso. Koko osa on ihastuttavan varmasti tehty, runollinen, todellinen innostuksen tuote, joka mitä kauneimmassa valaistuksessa näyttää tekijän lahjakkaisuuden.

Kolmannen osan – *Vivace* 4/4 – pääteema on vilkas trioleissa liikkuva scherzo-sävelmä e-mollissa. Osa sisältää monia muita lennokkaita uusia aiheita, kuten ryhdikkään marssisävelmän ciss-mollissa (pianolla). Näitä aiheita yhdistelee ja rinnastelee säveltäjä suurella näppäryydellä. Osa päättyy heleään E-duuriin.³⁶

³⁴ Evert Katila (1872–1945) oli musiikkikriitikko ja säveltäjä, joka kirjoitti aluksi Uuteen Suometareen ja vuodesta 1918 alkaen Helsingin Sanomiin. Hän oli myös musiikkilehti *Sävelettären* perustaja.

³⁵ Katila vaikuttaa olleen huolimaton kuvaillessaan trion sävellajien vaihtelua. Ensimmäisen osan sivuteema on pikemminkin G-duurissa kuin a-mollissa, ja se palaa kertausjaksossa E-duurissa, ei e-mollissa. Samoin kolmannen osan pianon marssiteemaksi tulkittava jakso viipyy lyhyen aikaa Cis-duurissa, ei cis-mollissa. Teoksen muotorakenne ja myös säveltäjän tekemät lyhennykset löytyvät liitteestä 4.

³⁶ Alkuperäisen tekstin w:t on tässä muutettu nykykäytännön mukaisiksi v-kirjaimiksi, mutta vanha kieliasu on muuten säilytetty ennallaan (esim. ensimmäinen = ensimmäinen).

LIITE 2. Madetojan pianotrion esityksiä 1909–1948³⁷

28.5.1909 Ekman, Nováček, Persfelt. Osat 2 (Andante non troppo sostenuto) ja 3 (Allegro vivace) Helsingin musiikkiopiston kevään viimeisessä oppilaskonsertissa.

18.10.1909 Ekman, Nováček, Persfelt. Koko teos musiikkiopiston syksyn 2. musiikki-illassa ruotsalaisella normaalilyseolla.

1.11.1909 Ekman, Nováček, Persfelt. Koko teos musiikkiopiston syksyn 3. musiikki-illassa ruotsalaisella normaalilyseolla.

26.9.1910 Ekman, Nováček, Persfelt. Koko teos Madetojan sävellyskonsertissa Helsingissä (jossa säveltäjä johti itse Filharmonisen seuran orkesteria).

21.11.1912 Karl Ekman, Charles Henke, Karl Wasenius. Trion esitys Turussa Madetojan sävellyskonsertin yhteydessä.

2.5.1913 R. Burgin, L. Funtek, B. Persfelt. Trion esitys Ritarihuoneella.

6.4.1914 ”Rouva Schneevoigt”³⁸, Funtek, Persfelt. Trion esitys vanhalla Seurahuoneella.

28.2.1915 pianotrion osien 2 (Andante non troppo sostenuto) ja 3 (Allegro vivace) esitys Viipurissa kansakoulun juhlasalissa, esittäjinä M. Livschitz (viulu), M. Arenstein (sello) ja Hra Bahrer (piano).

15.11.1918 Karl Ekmanin kamarimusiikki-ilta yliopistolla. Muut esiintyjät Arvo Hannikainen, Heikki Halonen, Lepo Laurila, Yrjö Selin.

10.11.1919 musiikkiopiston III kamarimusiikki-ilta ruotsalaisella normaalilyseolla. Hra Alme (piano), muut esiintyjät Funsch, Halonen (viulut), Lindelöf (altto), Fohström, Öfverlund, Wasenius (sellot).

19.2.1924 musiikkiopiston VI konsertti yliopistolla. Leo Funtek (viulu), Ossian Fohström (sello), Egbert Grape (piano).

17.11.1929 Teosofinen juhla. A. Rankka, T. Oras, A. Öfverlund.

³⁷. Tämän listauksen lähteinä on käytetty kaikkia artikkelin lähdeluettelossa lueteltuja sanomalehtiä, ja haut on tehty Kansalliskirjaston digitaalisista aineistoista. Tarkoitukseni oli tarkastella trion esityksiä Madetojan elinaikana, mutta päätin sisällyttää luetteloon myös Trio Siukosen esitykset välittömästi säveltäjän kuolemaa seuranneelta ajanjaksolta.

³⁸. Pianisti Sigrid Sundgren-Schnéevoigt.

Syyskuun loppu 1936, Tukholma. Karl Ekman soitti Madetojan pianotrion radiolähetyksessä. Viulistista ja sellististä ei ole tietoa.

5.5.1941 Sibelius-Akatemian III kamarimusiikkikonsertti. Timo Mikkilä (alun perin konsertin pianistiksi oli ilmoitettu Linko), Erik Cronvall, Yrjö Selin.

23.4.1947 Sibelius-Akatemian IV kamarimusiikki-ilta. Mikkilä, Cronvall, Selin.

8.10.1947 ruotsinkielinen radioasema lähettää Madetojan pianotrion suorana lähetyksenä Tukholmasta. Esiintyjinä Inkeri, Leena ja Varpu Siukonen.

19.10.1947 Maidontarkastusyhdistyksen 25-vuotisjuhla Säätötalolla. Inkeri, Leena ja Varpu Siukonen.

14.12.1947 Kamarimusiikkisyhdistyksen kokous. Inkeri, Leena ja Varpu Siukonen.

7.1.1948 radioasema Lahti. Inkeri, Leena ja Varpu Siukonen.

3.4.1948 kristilliset kulttuuripäivät Helsingin yliopistolla. Inkeri, Leena ja Varpu Siukonen.

LIITE 3. Käsikirjoitusten kuvailu

Autografinen partituuri eli **A** sijaitsee Kansalliskirjastossa, ja sen signum on Ms.Mus.MT.2. Se on pahvikotelossa, jossa on tunnus Mt A4 ja teksti ”Säv. Kok. (Mus. tied. k. talletus) Madetoja, Leevi Trio Partit.” Se on tullut Kansalliskirjastoon Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen talletuksena 5.5.1972 (kartuntanumero 52/1972), ja tätä ennen se on oletettavasti ollut Teostossa.

A koostuu kolmesta langalla sidotusta nidoksesta. Nidosten nuottipaperi on 12-rivistä. Kahdessa ensimmäisessä nidoksessa se on merkittömä, mutta kolmannessa merkkiä MUSIIKKIKESKUS O/Y Helsinki, Aleksanterink. 15.

A:n ensimmäinen nidos on kiinnitetty selästään teipillä ja se koostuu kahdesta vihkosta. Ensimmäisessä on 5 sisäkkäistä bifoliota (kaksoislehteä), toisessa on 3 bifoliota ja lisäksi on kansilehti-bifolio, jonka sisään ne on suljettu. Numerointi alkaa kolmannelta sivulta, ja musteella numeroituja sivuja on yhteensä 33. Kansilehdellä lukee punakynällä ”I Madetoja Trio”, lisäksi ylhäällä vasemmalla on numeroita ja kirjaimia, joista on hankala saada selvää (ainakin 31 tai 311 ja 3963). Alareunassa lukee lyijykynällä ”Herra Bäckström! Ainoastaan punaisella merkityt lyhennykset otetaan huomioon.” Sivulle 1 on lisätty säveltäjän omakätinen nimikirjoitus lyijykynällä: ”Leevi Madetoja, op. 1.” – tämä on siis todennäköisesti lisätty myöhemmin, kenties syksyn 1909 esitysten edellä, jolloin teos sai opusnumeron. Käsikirjoitus on kirjoitettu musteella, jonka väri on harmahtavan ruskea. Sivulla 15 on todennäköisesti säveltäjän omakätisiä myöhempiä muutoksia mustalla musteella piirrettyinä. Sivulla 22 on liimalapulla tehty muutos, joka on myös kirjoitettu mustalla musteella. Punakynällä merkityjä lyhennyksiä on sivuilla 16, 23, 24 ja 25.

A:n toinen nidos on langalla sidottu ja siinä on 5 bifoliota. Kansilehdellä lukee punakynällä ”Piano II” ja lyijykynällä ”Madetoja Trio” (lyijykynämerkinnät lienevät 1940-luvulta). Nuottitekstiä on 15 sivua, mutta sivunumerot näyttävät lyijykynällä jälkikäteen (ehkä 1940-luvulla) lisätyiltä. Toisen osan loppuun on kirjoitettu lyijykynällä ”attacca”.

A:n kolmas nidos koostuu kahdesta vihkosta, jotka on langalla sidottu yhteen. Ensimmäisessä vihkossa on 6 bifoliota ja toisessa 2. Numeroituja nuottisivuja on 30 (lyijykynällä luultavasti jälkikäteen numeroitu). Kansilehdellä lukee punakynällä ”Piano III.” ja ”Madetoja Trio”. Sivua 11 säveltäjä on muokannut liimalapulla, johon nuottiteksti on kirjoitettu mustalla musteella. Punakynällä merkityjä lyhennyksiä on sivuilla 9, 10, 14 ja 15. Nuotissa on paljon säveltäjän toimituksellisia merkintöjä, jotka liittyvät 1940-luvun autografinen partituurikopion **Ak** kopiointiin: tahtinnumeroita, lisättyjä harjoitusnumeroita, **Ak**:n sivunumeroita ja pieniä rukseja kopion rivien vaihdon merkinä.

Av eli viulun autografinen äänilehti on kirjoitettu Westerlundin nuottipaperille. Se koostuu 6 bifoliosta, ja musteella numeroituja sivuja on 18. Lopussa on tyhjiä sivuja. Kansilehdellä lukee ”Trio” (mahdollisesti säveltäjän 1940-luvulla lisäämä) ja ”Viulu” sekä epäselvä merkki tämän perässä. Nuottiteksti on piirretty samalla harmahtavan ruskealla musteella ja samalla käsialalla kuin parti-

tuuri **A**. Nuottiin ei ole merkitty mitään leikkauksia, eli se on musiikilliselta muodoltaan autografinen partituurin **A** mukainen. Äänilehdessä on kuitenkin niin monia eroavaisuuksia **A**:n kanssa, että se on todennäköisesti kopioitu kadonneesta kokonaisluonnoksesta **L**. Takasivulla lukee lyijykynällä ”Mt A4” (Kansalliskirjaston merkintä). **As** eli sellon autografinen äänilehti on kadonnut.

Sibelius-Akatemian käsikirjoitus koostuu partituurista (pianon äänilehdestä) **S**, sen yhteyteen kuuluvista viulun ja sellon äänilehdistä **Sv** ja **Ss**, sekä viulun äänilehden lisäkopiosta **Svk**. Kaikki edellä mainitut ovat eri kopistien käsialaa ja kirjoitettu mustalla musteella. Sibelius-Akatemian kirjaston kansitarrassa lukee ”Osasto Mk 3.13. Fennica N:o 477 abc. Madetoja, Leevi. Trio, piano- op. 1 e-molli, a) piano, b) viulu, c) sello”.

S, **Sv** ja **Ss** on kaikki piirretty Westerlundin nuottipaperille, mikä antaisi olettaa, että ne on kopioitu samassa yhteydessä. **S** ja **Sv** on piirretty 12-viivastoiselle paperille ja **Ss** 10-viivastoiselle. **Svk** on piirretty merkittömälle 12-viivastoiselle paperille, ja siinä on erilliset kansilehdet. **Svk**:ssa ei ole Sibelius-Akatemian kirjaston tarraa eikä muutakaan arkistomerkintää.

S koostuu kolmesta yhteen kiinnitetystä vihkosta, toisin sanoen jokainen osa on omana vihkonaan ja niistä jokaisella on oma sivunumerointinsa. Kansilehdellä lukee ”Trio. L. Madetoja.” ja kirjaston luettelointiin kuuluva numero 126 004 1897. Lyijykynällä kansilehteen on kirjoitettu ”alkuperäinen kappale Teoston kassakaapissa samoin viulu- ja sello-osat” oletettavasti Madetojan 40-luvulla kirjoittamana. Sivun 1 vasemmassa yläreunassa on esityksen tai harjoituksen päivämäärä ”su 8.11. klo 12.30”.

Ensimmäinen vihko koostuu yhdeksästä bifoliosta ja yhdestä irtolehdestä (ensimmäinen sivu, jonka vastakappale on siis leikattu pois). Siinä on 37 numeroitua sivua (kansilehti on jätetty numeroimatta ja numerointi aloitettu sen sisäsivulta). Toinen vihko koostuu neljästä bifoliosta, ja siinä on 16 numeroitua sivua kattaen koko toisen osan. Kolmas vihko koostuu seitsemästä bifoliosta ja yhdestä irtolehdestä (ensimmäinen sivu), ja sivunumerointi jatkuu sivulle 30 asti. Kolmannen osan sivun 16 ylintä partituuririvistöä on korjattu liimaamalla sen päälle lappu, jonka nuottikäsiala kuitenkin näyttäisi olevan saman kopistin kuin muukin käsikirjoitus.

Sv koostuu viidestä bifoliosta, ja siinä on 18 numeroitua sivua. Sen yhtäläisyydet autografinen partituuri **A**:n kanssa ja eroavaisuudet partituurin **S** kanssa todistavat, että se on – yllättävää kyllä – kopioitu **A**:sta eikä saman käsikirjoituskokonaisuuden partituurista **S**, joten **S**:n lyhennykset on siihen täytynyt merkitä jälkikäteen lyijykynällä. Sivulla 1 on ensimmäisen osan kestoarvio ”9 min”, sivulla 10 toisen osan arvio ”8,30”, sivulla 13 kolmannen osan kohdalla ”M.M. $\frac{1}{4}=100$ ” ja kestoarvio ”6,30”.

Ss koostuu samoin viidestä bifoliosta, ja siinä on myös 18 numeroitua sivua. Sekin on kopioitu autografisesta partituurista **A**. Sen kansilehdellä on harjoitus- tai esitysjajat ”Ti 19.00” ja ”To klo 18.00”.

Svk koostuu neljästä bifoliosta, ja siinä on 11 numeroitua sivua, joiden jälkeen on viisi tyhjää sivua. Nuotissa on myös kauniisti piirretty kansilehti, ja sen ympärillä on ruskeasta paperista kannet, joihin on kirjoitettu ”Madetoja Trio Emoll op. 1 Violino” (lisäksi lyijykynällä on merkinnät ”MK 3” ja ”kts iso kirjasto”). Tämä nuotti on todennäköisesti kopioitu eri aikaan kuin muu materiaali – mahdollisesti aikaisemmin, koska sen harjoitusnumerot ja -kirjaimet noudattavat **A:n** alkuperäisiä kirjaimia ja numeroita tarkalleen, vaikka ne **A:ssa** ovat monin paikoin sotketut uusien numeroiden tieltä. Ensimmäisen osan lopussa on kestoarvio ”11 minuuttia”, toisen osan lopussa arvio ”8 minuuttia” ja kolmannen osan alussa arvio ”10 minuuttia” (tämä on paljon enemmän kuin **Sv:n** arvio kuusi ja puoli minuuttia, joten jälkimmäinen on ehkä kesto esiintyjien itsensä tekemien lyhennysten kanssa).

Fazerin talletuksessa Ms.Mus.163.Madetoja 3 on kaksi käsikirjoitusta. Oletettavasti vanhempi niistä on keskeneräinen puhtaaksikirjoitus **W**. Se on siististi puhtaaksikirjoitettu trion ensimmäisen osan alku, joka päättyy kesken hieman harjoitusnumeron 5 jälkeen. Nuottipaperi on Westerlundin ”Import”-merkittyä 12-rivistä pianonuottipaperia, johon on valmiiksi piirretty akkoladit. Kopistin on pianotrioin soitinnuksen vuoksi siis täytynyt huolellisesti raaputtaa pois joka toinen akkoladi. Bifolioita on 5, ja sivut on numeroitu musteella viimeiselle sivulle eli sivulle 20 asti. Nuotteja on kuitenkin piirretty vain sivuille 2–5. Kansilehdellä on huolitellulla käsialalla kirjoitettu ”Leevi Madetoja Trio pianolle, viululle ja sellolle (talvella 1908–09)”. Nuotit on kirjoitettu hyvin huolellisesti mustalla musteella. Kopisti on tuntematon.

Toinen Fazerin talletuksen partituuri on Madetojan omakätinen puhtaaksikirjoitus **Ak**, johon myös Fazerin nuottijulkaisun partituuri **F** perustuu. Se on sidottu koviin kansiin, joihin on kultakirjaimin kirjoitettu ”TRIO pianolle, viululle ja sellolle für Klavier, Violin und Violoncell LEEVI MADETOJA op. 1” sekä ”Oy Fazerin Musiikkikauppa F.M. 2829”.

Omakätisen puhtaaksikirjoituksen **Ak** vihkorakenne on seuraavanlainen: nuottipaperia oleva yksittäinen teipattu kansilehti, 4 bifoliota sidottuina langalla, yksittäinen teipattu sivu, 2 bifoliota sidottuina langalla, yksittäinen teipattu sivu, loput 7 sivua yksittäisiä, mutta teipillä yhdistettyjä ja sen jälkeen langalla sidottuja. Nuottipaperi on merkkiä O|Y. Fazerin Musiikkikauppa, Helsinki. A|B. Fazers Musikhandel, Helsingfors. Nr. 13 Import.

Kansilehdellä lukee säveltäjän käsialalla: ”Trio, op. 1 pianolle, viululle ja sellolle säv. Leevi Madetoja Trio op. 1 für Klavier, Geige und Cello von Leevi Madetoja”. Ensimmäinen osa on otsikoitu ”Trio” ja ”I” ja oikeassa yläkulmassa lukee ”Leevi Madetoja, op. 1”. Toisen osan alussa on roomalainen numero ”II” ja samoin ”Leevi Madetoja, op. 1”. Kolmannen osan alussa on roomalainen numero ”III”. Sen yläpuolelle on lyijykynällä lisätty sulkeisiin ”(Madetoja: Trio)”. Nuottiteksti on kirjoitettu mustalla musteella säveltäjän käsialalla. Sen lisäksi on näkyvissä editorin merkintöjä sinisellä värillä.

LIITE 4. Pianotrioin muotorakenne ja erot käsikirjoitusten välillä

I osan muotorakenne: sonaattimuoto

Sibelius-Akatemian käsikirjoitus S , omakätinen puhtaaksikirjoitus Ak , Fazerin nuottijulkaisun partituuri F	Autografi A
A (pääteema, e-molli) t. 1–66 (66 tahtia)	A (pääteema, e-molli) t. 1–66 (66 tahtia)
B (sivuteema, G-duuri) t. 67–161 (93 tahtia)	B (sivuteema, G-duuri) t. 67–161 (93 tahtia)
C (lopputeema, c-molli) t. 162–185 (22 tahtia)	C (lopputeema, c-molli) t. 162–185 (22 tahtia)
kehittely (D-duuri), t. 186–266 (81 tahtia) (kehittely alkaa pääteeman lopukkeen materiaalilla)	Alkuperäinen kehittäminen (D-duuri) 88 tahtia, rekonstruoidavissa.
A (pääteema, e-molli) t. 267–293 (27 tahtia)	Alkuperäinen pääteeman kertaus 46 tahtia pidempi, peitetty liimalapulla ja tehty hyppy. Liimalapun alle jää sivun 22 keskimmaiselta rivistöltä 3 tahtia ja alemmalta 7 tahtia, lappuun on piirretty 7 tahdin ylimeno, jonka jälkeen hyppy johtaa sivulle 25 harjoitusnumeroon 30 (sivuteema). Puuttuvat tahdit voidaan rekonstruoida läpivalaisemalla liimalappu.
B (sivuteema, E-duuri) t. 294–360 (67 tahtia)	B (sivuteema, E-duuri) t. 294–360 (67 tahtia)
kooda (e-molli), t. 361–400 (40 tahtia)	kooda (e-molli), t. 361–400 (40 tahtia)

II osan muotorakenne: ABA

Autografi A , Sibelius-Akatemian käsikirjoitus S , omakätinen puhtaaksikirjoitus Ak , Fazerin nuottijulkaisun partituuri F
A1 (H-duuri) t. 1–14 (14 tahtia)
A2 (H-duuri) t. 15–42 (28 tahtia)
välilike (h-molli) t. 43–46 (4 tahtia)
B1 (h-molli) t. 47–77 (31 tahtia)
B2 (gis-molli) t. 78–97 (20 tahtia)
A3 (Gis-duuri) t. 98–108 (11 tahtia)
A4 (Fis-duuri) t. 109–119 (11 tahtia)
A5 (E-duuri) t. 120–147 (28 tahtia)
välilike (e-molli) t. 148–151 (4 tahtia)
kooda (e-molli), t. 152–162 (11 tahtia)

III osan muotorakenne: ABABA

Sibelius-Akatemian käsikirjoitus S , omakätinen puhtaaksikirjoitus Ak , Fazerin nuottijulkaisun partituuri F	Autografi A
A1 (e-molli) t. 1–24 (24 tahtia)	A1 (e-molli) t. 1–24 (24 tahtia)
B1 (D-duuri) t. 25–58 (34 tahtia)	B1 (D-duuri) t. 25–58 (34 tahtia)
B2 (A-duuri) t. 59–77 (19 tahtia)	Alkuperäinen B2-osa 40 tahtia, poistettu 23 tahtia ruksimalla ne yli punakynällä ja tehty 2 tahdin ylimeno liimalapulla. Mahdollista rekonstruoida läpivalaisemalla liimalappu.
A2 (b-molli) t. 78–126 (49 tahtia)	Alkuperäinen A2-osa 17 tahtia pidempi, mahdollista rekonstruoida.
B3 (G-duuri) t. 127–160 (34 tahtia)	B3 (G-duuri) t. 127–160 (34 tahtia)
B4 (G-duuri) t. 161–190 (30 tahtia)	B4 (G-duuri) t. 161–190 (30 tahtia)
A3 (e-molli) t. 191–214 (24 tahtia)	A3 (e-molli) t. 191–214 (24 tahtia)
kooda (E-duuri) t. 215–226 (12 tahtia)	kooda (E-duuri) t. 215–226 (12 tahtia)

LIITE 5. Mainintoja pianotriosta Leevi Madetojan vuoden 1943 päiväkirjassa

23.8.1943: ”Ekman ottaa vastaan, pitää koputtaa oveen. – Elitessä à 13 tilasin giniä, mutta ei annettu: oli annettu sana, että minulle ei saa alkoholia antaa, kun olen tullut niin huonoon kuntoon. No, mitäpä siinä, täytyy olla ilman; mutta täytyy ponnistella, että saisi kansalaisluottamuksensa takaisin. I sinfonia on saatava kaupatuksi että saa vapaita käyttövaroja. – Ekman, joka pariin vuoteen ei ole käynyt ulkona ja joka tänä aikana ei ole leikkauttanut tukkaansa eikä partaansa, arveli antaneensa trion minulle. Elitessä sain kuitenkin lopuksi lasin jaloviinaa, kun Lindfors³⁹ tuli seuraani.”

12.9.1943: ”Olin Töölön kirkossa, mutta en nyt – à midi – muista juuri mitään koko tilaisuudesta. Sen kyllä, että kanttori lauloi osuutensa tulevaa vaalia varten; hänellä on metallikas ääni, hän on ensi sijalla. – à 14,30 oli Ork. konsertti, jonka ohjelmassa oli ’Tanssi-näky’. Sitä, ja koko ohjelmaa kuunnelllessani totesin jälleen: kuuloaistissani ja siihen liittyvässä älyntoiminnassani on jotain vikaa. Minun täytyy työssäni keskittyä valmiiden teosteni julkaisemiseen. Siinä täytyy saada joku avukseeni! Tätä kirjoitan Kons.lla, jossa olen syönyt ja juonutkin. – à ½ 17 h. Elitessä: aluksi gin ja päälle siika-annos (kylmä). Mikkilällä pianotrio? Niin arveli Ernst Linko, jonka tapasin Konservatoriolla, häneltä voi tiedustella. Ja Mikkilältä, joka on trioa soittanut 1 ½ v. sitten.”

30.9.1943: ”Linko sanoi, että Trioni partit. (kopio) on Kons.on kirjastossa, alkuper. käsikirjoitus Teostossa. L. oli sitä mieltä, että se on paras suom. trio ja olisi välttämättä painettava. – à 16 h. Mandi sanoi O:van soittaneen.”

22.12.1943: ”Kons.sta ilm. että 1 kpl. Trio on kirjastossa, II Teoston kellarissa.”

³⁹. Kuvataiteilija Anton Lindfors (1890–1943), joka asui Lallukassa ja kuoli myöhemmin samana vuonna (1943).

ELENA MÎNDRU

Exploring the second chorus in vocal jazz: a study of Sarah Vaughan’s melodic variation

In the vast landscape of jazz performance, melodic recapitulation remains an underexplored area, especially from the perspective of the jazz vocalist. While research has been conducted on similar topics in jazz from an instrumental improvisatory perspective,¹ examinations of how vocalists navigate and vary the melody has centred on scat improvisation.² My research focuses on the restating of the theme of a vocal jazz song for the second time, using the same set of lyrics – a performance practice I refer to as the *second chorus*. In this context, “second chorus” describes the tradition in vocal jazz where the singer performs the melody once, and then immediately restates it with melodic variation.

The decision to scrutinise the use of the second chorus comes from its important role in vocal jazz performance, which I will outline below based on my expertise as a jazz vocalist, vocal pedagogue, and composer. After having established the main theme in the first chorus, the second iteration of the theme during the second chorus allows vocalists to revisit the melody with new insights and creative variations. This part of the performance also showcases their depth of understanding the music and technical proficiency.

Another argument that I put forward in support of the importance of the role of the second chorus is the strong engagement it fosters with the public. Repeating the same set of lyrics and restating the theme in the second chorus serves an important function in enhancing audience engagement. This familiarity makes the public more receptive to the music, allowing listeners to appreciate the nuances and variations introduced by the performer and creating a sense of anticipation and connection, deepening the listener’s experience.

The jazz standards³ that are subjects of this research article are songs from the Great American Songbook,⁴ adopted by jazz musicians for their harmonic complex-

¹ See e.g. Titlebaum 2021; Liebman 2015; Bergonzi 2015.

² See e.g. Binek 2017; Weir 2015; Cooper & Sickler 2004; Stoloff 1998.

³ The terms “jazz standard” or “standard” are frequently used to describe compositions in both popular music and jazz contexts, yet these definitions can exhibit considerable variance. In this article I will use a definition of a jazz standard as “a composition that is held in continuing esteem and is commonly used as the basis of jazz arrangements and improvisations”. (Wilson n.d.)

⁴ According to the Great American Songbook Foundation, “the Great American Songbook” is the canon of

ity and lyrical depth, making them ideal for interpretation and improvisation, key components of the repertoire for jazz vocalists.

For my case study, I chose Sarah Vaughan's musical gestures and stylistic choices during the second chorus to highlight variations in melody, rhythm, phrasing, and expression.⁵ By examining selected tracks from Vaughan's album *Live at Mister Kelly's*, I aim to uncover the intricacies of her interpretative mastery.⁶ Through transcribing the selected audio recordings and comparing them with the original published lead sheets of the songs, this study embraces a comprehensive aesthetic analysis that allows an exploration of Vaughan's variation tools.⁷ I have identified 50 recordings of jazz songs featuring a second chorus, 12 of which are by Sarah Vaughan, the highest number from any one singer found so far. This suggests her strong affinity for this practice and underscores its relevance to my research. The next closest examples are from Ella Fitzgerald, with seven recordings, and Carmen McRae with six. Sarah Vaughan's role in the history of vocal jazz and her interpretative approaches also render her a compelling subject for my analysis.⁸

The focus of my research is the variation that occurs during the second chorus; however, I also transcribed the first choruses of the analysed examples. I find it crucial to have a look and understand the "starting point" of the melody interpretation in each singer's case in order to observe the melodic variation events and tools used during the second chorus.

DEFINING THE SECOND CHORUS

By "second chorus" in vocal jazz, I refer to the second statement of the theme, with

the most important and influential American popular songs and jazz standards from the early 20th century (Feinstein n.d.).

⁵ Sarah Vaughan, affectionately known as "Sassy" or "The Divine One", was born on 27 March 1924 in Newark, New Jersey, USA. In 2024, 100 years since Sarah Vaughan's birth are being celebrated.

⁶ Recorded live at Mister Kelly's, Chicago, IL, USA during August 6–8, 1957, the album was released on LP on EmArcy (Mercury Records) in 1958 (catalogue code 20326) containing 9 tracks and reissued on CD with bonus tracks in 1991 (catalogue code 832 791-2) including 20 tracks. Tracks 1–12 were recorded on August 6, track 13 on August 7, and tracks 14–20 on August 8, 1957. Sarah Vaughan's trio on *Live at Mister Kelly's* album: Jimmy Jones (piano), Richard Davis (bass), and Roy Haynes (drums).

⁷ I compiled all of the relevant audio examples I found until 11.11.2024 in Appendix 1 (List of musical examples with a second chorus): <https://trio.journal.fi/article/view/147932/100492>. All of the tracks that have a second chorus and are available on Spotify are part of Elena Mindru's Spotify public playlist entitled "Second Chorus in Vocal Jazz": <https://open.spotify.com/playlist/7vzFEBZpWHP15MKtQNpshu?si=384fa5b5d6264cac>

⁸ This article is situated within the context of a practice-based doctoral project, underscoring its dual purpose of artistic exploration and scholarly inquiry. My research endeavours to establish a comprehensive knowledge base of the perceptual and aesthetic qualities associated with the second chorus, providing valuable insights for artistic exploration. By bridging the realms of academic research and creative practice, this study aims to contribute not only to the understanding of vocal jazz performance but also to artistry in jazz singing expression.

a repetition of the same set of lyrics, immediately after the first chorus. The second time the melody is sung, it often includes additional variations or embellishments to the original melody of the song. The performer is retelling the story using the same words. This creates a sense of continuity in the musical discourse and increases the impact of the theme, while providing structural cohesion to the music. Repetition reinforces the main theme in the listener's mind, making it more recognisable and memorable.

Jazz songs often follow a short thematic structure, such as the AABA or ABAC form. The inclusion of a second chorus provides an opportunity to extend the length of the performance. This expansion of the musical form adds depth and complexity to the performance, enriching the listening experience for both singers and audiences. Most of the time, the form of a song with a second chorus follows this scheme: INTRO (optional) – FIRST CHORUS – SECOND CHORUS – SOLOS (optional) – FINAL CHORUS⁹ – ENDING (optional).

I have chosen “second chorus” as being a suitable concept for this research after conducting interviews with several internationally acclaimed contemporary jazz singers, such as Judy Niemack, Janis Siegel, and Benny Benack III. Besides second chorus, I also considered various terms such as embellished melody, melodic embellishment, referenced melody, manipulated melody, second melody, varied melody, improvised melody, second head, melodic paraphrase, melodic alteration, and ornamentation.¹⁰

In jazz music, the chorus is “each statement of the theme and each variation on it” (Owens 2003). The first chorus, sometimes also called “the head”, is the “melody of a complete song form” (Weir 2005, 95). However, the first chorus is often the presentation of the original melody with some rhythmic and minimal melodic variation, and it is usually sung as written in the lead sheet. A lead sheet typically presents “the melody of a composition, written in the treble clef, with the lyrics if any, and the essential harmonic changes, shown by chord symbols placed above or below the staff” (Witmer & Finlay 2003), sometimes also including indications of style, tempo, dynamics, and the form of the song.

Jazz singers often use the second chorus to personalise songs from the Great American Songbook, while maintaining the essence of the original composition and the composer's point of view. The second chorus encompasses the core elements of the composition that reflect the composer's creative vision, musical ideas, and expressive intentions, as written in the lead sheet.

Melodic variations add interest and engage the listener while maintaining a con-

⁹ When there are no solos in the form, the second chorus usually becomes the final chorus. After solos, the final chorus can also be only partial, for example BA (out of AABA).

¹⁰ While I will not elaborate on these terms individually in this article, I plan to explain them comprehensively in the final thesis of my research.

nection to the original theme. The varied melody can include changes in pitches, rhythm, phrasing, dynamics, and ornamentation, performative gestures, and characteristics that define a vocalist's style. As jazz historian and author Will Friedwald states, "the secret at the heart of jazz is rhythm, and vocal jazz that depends so heavily on nonjazz [Broadway] source material makes a standard practice out of rhythmic superimposition. [...] The way a singer or player hears the beat [...] determines the way they interpret a piece of music." (Friedwald 1996, xiv.)

Interpretation and variation coexist within vocal jazz, contributing to its multifaceted expression. While interpretation conveys the essence and emotional depth of a melody, variation involves altering its elements to introduce new musical ideas while preserving its core identity. The recognisability of the melody can blur the line between interpretation and variation, depending on the extent of the alterations. Interpretation maintains the melody's fundamental characteristics, ensuring recognisability despite expressive nuances, while variation introduces more significant changes that may challenge immediate recognition. In my opinion, the distinction lies in how much the performer deviates from the original melody while retaining its essential essence.

A BRIEF HISTORICAL OVERVIEW OF THE SECOND CHORUS

Based on my observations and experience as both a performer and researcher, there appears to be an unwritten tradition in instrumental jazz regarding the use of the second chorus, dating back to early jazz times. While explicit written sources on this tradition are limited, it is a widely practised element within the jazz community.

African musical traditions, where music plays a central role in communal celebrations, contribute to the emphasis on repetition and variation heard in jazz. In his work *The Power of Black Music* (1995), Samuel Floyd explores the deep roots of African American music in practices like the *ring shout*, where communal gatherings feature repeated motifs and rhythmic cycles. Floyd's discussion of ring and ring-derived music highlights the importance of circular structures in African musical traditions, where the repetition of musical phrases is integral to creating both communal engagement and musical evolution. The riff or repeated motif in African American music, as discussed by Floyd, is not static – it undergoes constant "signifyin(g) revision", where slight modifications add depth and variety (Floyd 1995, 96–98). I find that Samuel Floyd's discussion of African influences on jazz, especially the concepts of repetition, call-and-response, and variation, directly tie into the concept of the second chorus in vocal jazz.¹¹ The repetition of the melody

¹¹ Samuel Floyd's (1995) book primarily focuses on the musical traditions of West and Central Africa when discussing African influences on jazz, particularly those that were sustained and transformed in the Americas by enslaved Africans.

with slight variations or nuances in a second chorus reflects this African-derived tradition of cyclical return and development. In large community gatherings, short themes or motifs are often repeated and elaborated upon, creating a sense of collective participation and rhythmic momentum. “Jazz is music of theme and variations” (Niemack 2012, 64).

Theme and variation is not a new concept introduced by jazz music. The classical form of theme and variation serves as a historical precedent for jazz performers, given that jazz is a unique hybrid of various art forms, including the Western European classical tradition.¹² The variational form can be traced back to the Baroque period, specifically the tradition of *aria da capo*, in which the singer – during the restatement or “da capo” of the main aria – is expected to ornament and alter the melody rather than repeating the initial performance of the theme. In this tradition, the singer’s task is to add personal expression through ornamentation, improvisation, and variation, often reflecting a deeper engagement with the music.

As Samuel Floyd (1995, 85) states, “emerging African-American genres were moulded in a process that superimposed European forms on the rich and simmering foundation of African religious beliefs and practices.” In this context, both classical forms – the theme and variation and the *aria da capo* – could serve as historical precedents for the practice of the second chorus in vocal jazz. Just as Baroque singers varied the melody during the *da capo* restatement, jazz singers often alter the melody in the second chorus, introducing improvisation, ornamentation, and rhythmic variation. The second chorus in jazz thus mirrors these earlier practices of musical alteration and personalisation.

During the New Orleans period (1910s and 1920s), one could encounter “performances on the move, in parades and marches and from strolling vendors” (Gioia 2011, 30). Musicians often repeated the theme of a song multiple times to sustain energy and entertainment throughout the procession. This repetition not only engaged the audience but also facilitated improvisation and variation, which are hallmarks of jazz music.

The earliest example of the second chorus practice is Marion Harris’s 1918 rendition of “After You’ve Gone” with Rosario Bourdon’s Orchestra. Harris, whose recording career began in 1916 (Crowther & Pinfold 1997, 37), is often considered “the first singer to record jazz” (Yanow 2008, x). While some debate her classification as a jazz singer,¹³ arguing that her performances lack the characteristic swinging feel, I contend that her relaxed phrasing lays the groundwork for future developments in vocal jazz.

¹² This idea is an ongoing debate over the influence of African culture on ancient Western civilisation, over the blending of African performance practices with European musical forms. See also Hendler 2023 and Gioia 2011.

¹³ The first jazz recording is often credited to the Original Dixieland Jazz Band (ODJB), on the song “Livery Stable Blues”, recorded in 1917 (Gioia 2011, 36).

During the Swing Era (1930s to early 1940s), when “jazz was synonymous with America’s popular music, its social dances and its musical entertainment” (Schuller 1989, 4), dance bands in ballrooms thrived, focusing on audience engagement. Musicians often extended performances by repeating choruses, allowing dancers to enjoy the music longer. This practice of repeating choruses with variations became central to jazz performance, offering musicians opportunities to showcase their improvisational skills and creativity.

Louis Armstrong explained: “On the first chorus I plays the melody, on the second chorus I plays the melody around the melody, and on the third chorus I [play] routines” (Collier 1978, 150–151). This could indicate that, after restating the song’s melody, Armstrong would play a variation of it and conclude with a climax using simple, repeated figures. He presented the melody several times using both his trumpet and his voice, often making it challenging to state whether he was “singing like a horn or playing like a singer” (Potter 2000, 54).

As Scott Yanow states, “most singers up until the late 1920s were treated by musicians as necessary evils, tools of the record companies who were used to help sell songs” (Yanow 2008, x). During the big band era of the 1930s, vocalists were often engaged by big bands as featured performers.¹⁴ However, singers typically did not occupy the central spotlight as the star of the evening. Instead, vocalists contributed to the ensemble’s collective sound by stating the theme at some point during the performance. “Singers had customarily sung a chorus within a band arrangement, having to make what impact they could within a framework not necessarily designed to showcase them” (Crowther & Pinfold 1997, 103). Typically, this occurred after an elaborate introduction and often following an instrumental rendition of the theme. Consequently, the vocalist’s chorus would be the second or even third iteration of the melody heard by the audience.

The 1940s marked a pivotal time for jazz singers, as they took centre stage, with shorter big band introductions before singers began. “The bands declined, but the status of the singers blossomed” (Crowther & Pinfold 1997, 121). Bands would typically play during the second chorus or solo, with vocalists returning for the final chorus (Shapiro 2015, 13). Shortly after this, they transitioned from big band to solo careers and often performed with smaller groups or combos rather than large orchestras. These smaller ensembles provided a musical environment that was more flexible and conducive to improvisation, also enabling closer interaction between the singer and the instrumentalists. Their interplay could lead to spontaneous musical dialogues, further enriching the performance.

As jazz evolved and smaller ensembles became more prevalent during the 1950s,

¹⁴ For example: Earl Hines and His Orchestra featuring Billy Eckstine, Count Basie Orchestra featuring Billie Holiday, Benny Goodman Orchestra featuring Peggy Lee, Chick Webb and His Orchestra featuring Ella Fitzgerald, Earl Hines and His Orchestra featuring Sarah Vaughan, Harry James Orchestra featuring Frank Sinatra, or the Tommy Dorsey Orchestra featuring Frank Sinatra.

the practice of the second chorus persisted, though in a different context. As singer and voice teacher Jan Shapiro notes, “a typical song structure comprised one or two verses, a bridge, and a final verse,¹⁵ which served as a foundation for solo improvisation with room for additional choruses” (Shapiro 2015, 15). In this context, I argue that vocalists found the extended format of the second chorus conducive to exploring the material in greater depth, allowing them to delve into the lyrics, melody, and emotional nuances of the song.

AN ANALYSIS OF SARAH VAUGHAN’S SECOND CHORUSES IN MEDIUM-TEMPO JAZZ SONGS

A live performance recording at Mister Kelly’s jazz club in Chicago, Illinois, for three evening shows on August 6–8, 1957, Sarah Vaughan’s album *Live at Mister Kelly’s* features notable musicians such as pianist Jimmy Jones, bassist Richard Davis, and drummer Roy Haynes. “Vaughan, backed by a swinging trio, gives us a typically masterful and playful performance, taken at a relaxed pace” (Baerman n.d.). By August 1957, the 33-year-old had already recorded several albums for Columbia and Mercury, collaborating with her trio, big bands, and various string orchestras.

Live at Mister Kelly’s is the singer’s first live album (out of ten), being preceded by seven studio albums (out of 48) in her discography. This album is an early example of Sarah Vaughan’s technical skill, enriched by her exposure to the jazz tradition. The relaxed pace of the performances and her ability to infuse each song with emotional depth reveal her musical expression, mastery of jazz rhythms and phrasing, and the synergy between her vocals and the trio’s instrumental accompaniment, creating a cohesive and engaging performance.

The jazz journalist Peter Quinn has quoted Vaughan as commenting on her own singing: “I don’t think I ever modelled myself after a singer, I’ve more or less copied the styles of horn-tooters right from the start.” Quinn sees her ability to navigate complex melodic lines and intricate rhythms as mirroring “the innovative approaches of Gillespie and Parker, pushing the boundaries of expression in jazz”. (Quinn 2024.)

In his discourse on Sarah Vaughan, trumpeter and producer Quincy Jones observes: “She uses her voice like the way a great jazz musician plays his instrument” (Hayes 2017). He characterises Vaughan as sophisticated and adept in navigating harmonic complexities, illustrating her propensity for conceptualising her vocal performance as akin to instrumental proficiency.

¹⁵ In this section, Shapiro uses the term verse to refer to the A section of a song in an AABA structure, and the term bridge to refer to the B section. This should not be confused with another meaning of verse, which can imply an introductory passage that is not repeated once the main form of the song begins.

Out of the nine tracks included on the 1958 issue on LP of Sarah Vaughan's album *Live at Mister Kelly's*, six include a second chorus. For this article, I have transcribed and analysed two medium tempo songs from this LP: "Just One of Those Things"¹⁶ and "Honeysuckle Rose",¹⁷ both recorded on the same evening during a show on August 6, 1957.

I chose these two songs due to their differing overall forms. Both follow an AABA structure, but with varying bar lengths. "Honeysuckle Rose" has a 32-bar chorus (8 bars for each A1, A2, B, and A3), while "Just One of Those Things" doubles this to 64 bars (16 bars per section). Additionally, the overall performance structure differs, likely influenced by the chorus length. In "Honeysuckle Rose", a full chorus piano solo follows the second vocal chorus, with the final vocal chorus returning at the B section and ending with a turn-around of A3's last four bars. In contrast, "Just One of Those Things" features only the first and second vocal choruses throughout, without an instrumental solo.

My research approach for analysing the chosen material in this article involved explicitly transcribing the way that Sarah Vaughan sang the melody. Typically, transcriptions in jazz are used for solos (instrumental or scat) rather than the theme of a song. For instance, Justin Binek (2007) mentions and briefly analyses the theme, but the transcriptions included are only for the scat parts of the recordings. In my transcriptions, I documented the theme during both the first and second choruses, although my research primarily focuses on the second chorus.

I have categorised the observed aspects into four parts: rhythmic variation elements, melodic variation elements, interplay elements, and expressive elements. For visualising the musical analysis of my transcriptions of the audio recordings of the two songs mentioned above, I chose colour-coded textual annotations to complement the formalised music notation. I marked rhythmic variation elements in red above the staff, melodic variation elements in green below the staff, and elements related to the interplay between the band and the singer in blue above the staff. For lyric addition segments, I used rectangular boxes and marked the text in bold and italic.

My transcription charts include systems with three staves: the upper staff no-

¹⁶ Track 3 on side 1 on LP (EmArcy, 1958) and track 3 on CD (EmArcy, 1991), duration 3:10 minutes; available for listening here: <https://trio.journal.fi/article/view/147932/100493>. "Just One of Those Things" is a popular song penned by Cole Porter for the 1935 musical Jubilee. The musical itself serves as a political satire, portraying a deposed king and queen who must assume incognito identities within their own country. Remarkably, less than two months after Jubilee's opening, the recording of "Just One of Those Things" by Richard Himber and His Orchestra (featuring Stuart Allen as the vocalist) climbed the record charts, reaching the impressive position of number ten. Over time, this song has solidified its place as a standard in the Great American Songbook.

¹⁷ Track 3 on side 2 on LP (EmArcy, 1958) and track 7 on CD (EmArcy, 1991), duration 3:30 minutes; available for listening here: <https://trio.journal.fi/article/view/147932/100494>. "Honeysuckle Rose" was introduced as a dance number in the 1929 revue *Load of Coal*, at Connie's Inn in Harlem by its composer, Thomas "Fats" Waller. Also included in the musical revue *Hot Chocolates*, *Honeysuckle Rose* would become one of the most enduring compositions born of the longtime collaboration of Waller and lyricist Andy Razaf.

tates the melody according to the officially published versions of the songs (the lead sheet), the middle stave notates the first chorus as sung by Vaughan, and the third stave notates the second chorus from the transcribed audio material, as sung by Sarah Vaughan.¹⁸ The analysis also includes an autobiographical aspect, incorporating reflective practices of these specific recordings. This artistic research method allowed for self-reflection and critical analysis through my own experiences as a singer.

Rhythmic variation elements

Anticipations and delays

I identified syncopation (off-beat) through anticipation (ahead) or delay (behind) as a technique frequently employed by Vaughan in her transcribed performances, present in both the first and second choruses. Syncopation, a core element of jazz rhythm, enriches the rhythmic flow, adding complexity and the sense of swing. Anticipating or delaying a note shifts the emphasis from strong beats to weaker ones, keeping the listener engaged and adding excitement to the music. This practice, especially in Vaughan's performances, relies heavily on her expressive phrasing, which continually builds and releases tension against the rhythm of the band.

Sarah Vaughan often anticipates a note by singing it slightly ahead of its expected position, typically by an eighth note, thereby creating rhythmic syncopation through anticipation. In “Just One of Those Things”, she applies anticipations nine times during the first chorus and five times during the second chorus. In “Honeysuckle Rose”, she uses anticipation ten times during the first chorus and nine times in the second chorus.

However, delays seem to be Vaughan's preferred choice when it comes to syncopation. She uses delays to introduce unexpected twists that enhance the overall dynamism of the performance, creating syncopation by singing the pitches behind their expected position according to the lead sheet. In “Just One of Those Things” the use of such delays reaches its peak, as she employs them 45 times in the first chorus and 53 times in the second chorus. In “Honeysuckle Rose” this technique is used more moderately, appearing 7 times in the first chorus and 16 times in the second chorus. Vaughan's preference for delays likely stems from the fact that they allow her to interpret lyrics more expressively, introducing subtle nuances that enhance the storytelling aspect of her performance.

¹⁸ In my transcriptions I used jazz notation, which marks straight eighth notes but interprets them with a swing feel – unequal, triplet-based subdivisions where the first eighth note is longer than the second. This contrasts with classical notation, where rhythms are precisely written with detailed articulation and dynamics. Transcription charts can be found here: <https://trio.journal.fi/article/view/147932/100758> and <https://trio.journal.fi/article/view/147932/100759>

The image displays three staves of musical notation for the B part of "Honeysuckle Rose". The top staff is the "Lead sheet" in C major, starting at measure 21. The lyrics are "You're my sug - - ar,". The middle staff is the "First Chorus (Sarah Vaughan)", showing a melodic line with a pickup note on "You're" and a wavy line at the end of the phrase. The bottom staff is the "Second Chorus (Sarah Vaughan)", showing a similar melodic line with a pickup note on "You're" and a longer note on "ar," followed by "it's...". Red arrows point to the right above notes in the first chorus and to the left above notes in the second chorus, indicating delays and anticipations respectively.

Figure 1. Sarah Vaughan’s delays (red arrow to the right) and anticipations (red arrow to the left) in the first (0:50–0:54) and second chorus (1:45–1:49) of “Honeysuckle Rose”, B part, bars 21–22.

Augmentations and diminutions

I have observed that Sarah Vaughan uses augmentation to expand and elaborate on musical ideas by lengthening rhythmic values, allowing the singer to explore the material more deeply. She deliberately stretches the duration of specific notes or motifs, which in turn slows down the tempo of the phrase or musical line. By extending the rhythmic values of certain syllables or words, Vaughan introduces a sense of rhythmic tension – the listener must wait longer for the resolution of a phrase, which heightens the emotional impact of the performance.

In “Just One of Those Things”, Vaughan artfully utilises the pickup from the original song by extending it, beginning the melody already on the first beat of the anacrusis bar, which allows her more space to augment the word “just” at the start of the first A section in the second chorus. She employs the same augmentation technique on “just” again in the second A section. This approach is repeated in the third A, where she also applies augmentation to the word “fun”. I interpret the elongation of these words as Vaughan’s way of adding emphasis and enhancing the lyrical and emotional expression of the performance. The word “just” in this context carries a sense of inevitability or dismissal (“just one of those things”), and by augmenting it she may be amplifying the irony or weight of the sentiment.

In the first A section of the second chorus of “Honeysuckle Rose”, Vaughan engages in continuous augmentation of the lyrics, filling pauses and half-note spaces with elongated pitches on key words. This begins with inserting a pickup (anacrusis) already in the final bar of the first chorus, allowing her to create more space for the augmentation. The phrase “Honeysuckle Rose” at the end of this section returns to the original rhythm, providing a sense of rhythmic conclusion after the adventurous paths she took. I have observed that she employs the same pattern of augmentation in the second A section, following the same structural approach as in the first A:

The image shows a musical score for the song "Honeysuckle Rose". It consists of three staves: "Lead sheet", "First Chorus (Sarah Vaughan)", and "Second Chorus (Sarah Vaughan)". The key signature is one flat (Bb). The lead sheet shows the melody with lyrics: "when they see you out with me, I don't blame them,". The first chorus repeats the same melody. The second chorus features an "augmentation" where the notes are stretched out, indicated by a red bracket and the word "augmentation" written below the staff. Chords Cm7 and F7 are indicated above the lead sheet staff.

Figure 2. Sarah Vaughan’s augmentation in the second chorus of “Honeysuckle Rose”, A1 part, bars 3–4 (1:15–1:18).

On the opposite side of augmentation lies diminution, which, for Vaughan, becomes another tool of virtuosity and rhythmic variation. This technique allows her to condense musical material by increasing the pace or subdividing the rhythms of a given line. Diminution involves the shortening of rhythmic values within a phrase or motif, adding excitement and energy to her performance, and demonstrating her technical mastery and rhythmic agility. Diminution often acts as a counterbalance to a previous augmentation, or at other times it may be incorporated into a displacement, as Vaughan demonstrates multiple times in her rendition of “Just One of Those Things” during both the first and second choruses, as seen in my transcriptions:

The image shows a musical score for the song "Just One of Those Things". It consists of three staves: "Lead Sheet", "First Chorus (Sarah Vaughan)", and "Second Chorus (Sarah Vaughan)". The key signature is one flat (Bb). The lead sheet shows the melody with lyrics: "trip to the moon on gos - sa - mer wings,". The first chorus repeats the same melody. The second chorus features a "diminution" where the notes are shortened, indicated by a red bracket and the word "diminution" written below the staff. Chords Bb, Bbm, Bb, Cm7, and F7 are indicated above the lead sheet staff. The first chorus staff has annotations: "Bb/D", "diminution", "Bb", "B°7", "Cm7", and "diminution + quarter note triplet F7". The second chorus staff has an annotation: "diminution + quarter note triplet".

Figure 3. Sarah Vaughan’s diminution in the first (0:51–0:56) and second chorus (2:15–2:20) of “Just One of Those Things”, A2 part, bars 25–28.

Displacements, triplet feel and quarter-note triplets

In both analysed songs, Vaughan demonstrates a distinct preference for rhythmic displacement, a technique frequently employed by the singer, as a hallmark of her interpretative style. She skilfully manipulates the timing, sometimes dramatically, by

shifting entire phrases either forward or backward from their original position. This results in starting phrases on a different beat or subdivision than where they would traditionally occur according to the lead sheet, creating a dynamic and unpredictable rhythmic structure.

After a rhythmically augmented pick-up opening in “Just One of Those Things”, Vaughan immediately begins displacing the upcoming four-bar phrases throughout the first two A sections, both in the first and second choruses, more pronounced in the later one. The B section offers a brief respite from extensive displacement, yet Vaughan subtly incorporates short displaced motifs, gradually intensifying these shifts toward the end of the section, leading back to the final A. She concludes the second chorus with a striking displacement of two full bars, making great use of the rhythmic space:

The image displays three staves of music for the song "Just One of Those Things".

- Lead Sheet*:** Shows the original notation starting at bar 61. The melody begins with a pick-up note on "things..." followed by a four-bar phrase. Chords are indicated as B \flat , (Cm), D, and D 7 .
- First Chorus** (Sarah Vaughan):** Shows the first performance. The melody starts with a pick-up note on "thINgs...". A red arrow points to a displacement of the first note. Chords are B \flat^6 , (Am $^7(b^5)$), and D 7 .
- Second Chorus** (Sarah Vaughan):** Shows the second performance. The melody starts with "Just" and "One of Those Things...". A green bracket under "One of Those Things..." is labeled "blues + octave shift". A red bracket above the phrase "One of Those Things..." is labeled "displacement".

Figure 4. Sarah Vaughan’s displacement and octave shift in the second chorus of “Just One of Those Things”, A3 part, bars 61–64 (2:59–3:06).

Vaughan employs triplet feel and quarter-note triplets in her renditions, both of which are commonly used rhythmic elements in jazz. She makes rich use of triplet feel in “Honeysuckle Rose”, a song where the original lead sheet employs eighth notes, which in my opinion may have influenced her rhythmic approach. By subdividing the groove into triplets, she imparts a distinctive “swing” feel to the melody, emphasising the underlying beat (see Figure 5).

In Sarah Vaughan’s rendition of “Just One of Those Things”, she demonstrates a marked preference for quarter-note triplets, likely influenced by the song’s original rhythmic structure, which does not utilise eighth notes, relying instead on quarter notes, half notes, dotted half notes, and whole notes. The faster tempo of the piece, in comparison with that of “Honeysuckle Rose”, may also contribute to Vaughan’s inclination towards quarter notes. By employing quarter-note triplets, Vaughan in-

The image shows a musical score for "Honeysuckle Rose" in 4/4 time, marked "Med Swing" with a tempo of 145. The key signature has one flat (Bb). The lead sheet (originally in F) shows the melody with lyrics: "Ev - 'ry hon - ey - bee fills with jeal - ous - sy". The first chorus (Sarah Vaughan) starts at 0:15 and features a "triplet feel" annotation over the first two bars. The second chorus (Sarah Vaughan) starts at 1:09 and features annotations for "displacement + augmentation" and "triplet feel" over the first two bars. A green bracket at the bottom of the second chorus indicates a "motif repeated 3 times + chord tones + register shift".

Figure 5. Sarah Vaughan’s triplet feel and register shift in the first (0:13–0:18) and second chorus (1:09–1:14) of “Honeysuckle Rose”, A1 part, bars 1–2 with pick-up (anacrusis).

roduces rhythmic tension, dividing two beats into three equal parts against the 4/4 metre. This creates a syncopated, off-balance effect that contrasts with the original rhythm from the lead sheet:

The image shows a musical score for "Just One of Those Things" in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The lead sheet (bars 29-32) shows the melody with lyrics: "Just one of those things. If we'd". The first chorus (Sarah Vaughan) starts at 0:56 and features annotations for "displacement" and "quarter note triplet" over the first two bars, and "octave shift" below the first bar. The second chorus (Sarah Vaughan) starts at 1:20 and features annotations for "displacement" and "quarter note triplet" over the first two bars, "octave shift" below the first bar, and "chord colouring with 11th" below the final bar.

Figure 6. Sarah Vaughan’s quarter-note triplets in the first (0:56–1:01) and second chorus (2:20–2:25) of “Just One of Those Things”, A2 part, bars 29–32.

Melodic variation elements

Register and octave shifts

Sarah Vaughan exhibits her vocal technical mastery and her extended vocal range, tone, and depth through melodic variation. Her signature melodic gesture, the athletic register shift, adds flair and complexity to her performances. She transitions smoothly between the head and mixed registers, often with large intervals of a fifth or more. Vaughan's register shifts frequently become octave shifts, emphasising phrases and creating dynamic contrast, especially in the second choruses. I have noticed that this technique rarely appears in her first chorus renditions.

In "Honeysuckle Rose", Vaughan starts her second chorus in full strength by shifting the melody higher to her mixed register during both the A1 and A2 parts, maintaining this elevation even in the first two bars of the B part. She changes the original pitches to ones that are a fourth or even an eleventh higher. After returning to the chest register during the B part of the second chorus, she shifts once more to the mixed register in the final A3 section, concluding with a clear and powerful octave shift of the melody in the last bars (see Figure 4 above).

In the A1 part of the second chorus in "Just One of Those Things", Vaughan varies the melody by taking it higher step-by-step with a clear register shift in bar 10, leading to a decisive shift of the melody by one octave higher at the beginning of the A2 part, arriving in her head register. This shifting wave calms down for a few bars, then rises up again towards the end of A2, with another clear octave shift higher, this time within the chest and mixed registers. She continues varying the melody within the mixed register at the beginning of the B part, preparing for the final A3 part characterised by alternating register shifts, culminating in an octave shift at the end, that she also employed in "Honeysuckle Rose" (see Figure 5 above).

The register and octave shifts are not merely technical features, but are creative tools that Sarah Vaughan uses to enhance the expressive quality of her singing and musicianship. This technique allows her to play with musical expectations, often starting with a melody in one register and then unexpectedly shifting it an octave higher or lower, either for a longer duration or just for a brief fragment. This sudden change of register, up to an octave or even higher, can evoke various emotional responses from the listener, ranging from excitement to a profound sense of awe. When she shifts to a higher register, her voice takes on a lighter, more ethereal quality, while a shift to a lower register introduces a darker, more resonant tone. Vaughan's incorporation of register and octave shifts into her performances, mostly in second choruses, contributes significantly to the dramaturgy of her singing.

Blues, pentatonic, major, or minor scales

As composer and researcher Toby Wren points out, "generally speaking, early era

jazz improvisers perform variations on the melody in their solos, employing pentatonic or blues scales or arpeggios to fill in the gaps” (Wren 2022, 7). These tools allowed musicians to maintain a balance between variation and adherence to the original musical structure, being used also during the second chorus, among other tools.

In addition to her signature register and octave shifts, I have also observed in my analysis that Sarah Vaughan employs a variety of pitch modifications by substituting the original pitches of a melody with tones from blues, pentatonic, major, or minor scales, most probably inspired by the tools used by instrumentalists. In this way, she introduces new melodic and emotional dimensions to the music, adding new colours and textures to the melody. Vaughan uses these variation elements already in the exposition of the first chorus, intensifying them during the second chorus.

The last bars of the A1 part of the second chorus in “Honeysuckle Rose” showcase the smooth use of blues scale tones for a two-bar descending phrase starting in the head register from the minor third $D\flat_5$ down to $D\flat_4$, underlying the lyrics “I don’t blame them, goodness knows”:

The figure displays a musical score for the song "Honeysuckle Rose". It consists of three staves: a lead sheet, the first chorus, and the second chorus, all in the key of B-flat major. The lead sheet shows the original melody with lyrics: "good - ness knows, Hon-ey-suck - le ROse." The first and second choruses are marked with various annotations in red and green. Red annotations include "diminution + triplet feel", "triplet feel", "displacement + augmentation", "displacement", and "displacement". Green annotations include "pentatonic", "blues", "octave shift + blues scale", and "blues influence". A blue box highlights a $E\flat_7$ chord in the first chorus. The second chorus includes the lyrics "don't blame them, goodness knows, Hon-ey-suck-le ROse. When".

Figure 7. Sarah Vaughan’s pitch modification with blues scale tones in the second chorus of “Honeysuckle Rose”, A1 part, bars 5–8 (1:18–1:24). Modified pitches are marked in green.

Vaughan chooses to incorporate tones from the blues scale in her melodic variation at the ending of the A2 part, starting from the tonic $B\flat$ and landing on the minor third $D\flat$ for the phrase “You’re much sweeter goodness knows”. The singer continues to explore the blues scale in the B part of her second chorus, particularly in bars 17–20, and again at the end of the song by using the minor seventh in bar 30.

In the song “Just One of Those Things”, Vaughan employs the blues scale at the end of her second chorus by using the minor third in bar 63. Additionally, this song is notable for its use of tones from the pentatonic scale, particularly at the ending of

A1 in bars 13–16 and the ending of A3 in bar 60.

The image displays a musical score for the song "Just One of Those Things" in B-flat major. It is divided into three parts: Lead Sheet, First Chorus, and Second Chorus. The Lead Sheet shows the vocal melody with lyrics: "Just one of those things. It was". The First Chorus (Sarah Vaughan) and Second Chorus (Sarah Vaughan) show her melodic interpretation. Annotations include:

- Lead Sheet:** Chords Bb6, B0, F7, D7.
- First Chorus:** Chords Bb6, Am7(b9), D7. Annotations: "displacement" (red arrow), "laid back" (blue bracket), "octave shift + pentatonic" (green bracket).
- Second Chorus:** Annotations: "displacement" (red arrow), "quarter note triplet" (red bracket), "laid back" (blue bracket), "octave shift + pentatonic" (green bracket).

Figure 8. Sarah Vaughan’s pitch modification with pentatonic scale tones in the second chorus of “Just One of Those Things”, A1 part, bars 13–16 (1:59–2:04).

Chord tones and chord colouring

The analysed songs show that Sarah Vaughan also utilises chord tones or even triad arpeggios to outline the harmony of a chord progression played by the accompanying band, or infuses certain chord tones to further explore and to enhance the varied melody (see Figure 9).

Additionally, she incorporates chord-colouring pitches into the melody, adding or altering notes within chords to create richer, more complex harmonies. Vaughan uses the ninth (e.g. bars 1–2 or bar 43 in the second chorus of “Just One of Those Things”) or the eleventh of the chord (bar 32 in the second chorus) to variate the melody over the harmony played by the rhythm section (see Figure 10).

Melodic pedal points, sequences, motifs, and inversions

Another technique that Sarah Vaughan introduces in the second chorus is the melodic pedal point, where she transforms the original pitches into recurring ones that remain constant for one or several bars. This approach creates a distinctive floating effect, contrasting with the comping of the rhythm section. Occasionally, this technique is combined with a register shift by an octave within the melodic pedal point, leading toward a climax in the melody, which is often resolved by returning to the chord tones. In both examples, Vaughan uses the melodic pedal point only once, exclusively in the second choruses.

In “Honeysuckle Rose”, Vaughan employs this technique near the end of the B

The image shows a musical score for the A2 part of "Honeysuckle Rose". It consists of three staves: Lead sheet*, First Chorus** (Sarah Vaughan), and Second Chorus** (Sarah Vaughan). The lead sheet shows the original melody with lyrics: "When you're pass - in' by, flow - ers droop and sigh,". The first chorus has lyrics: "pass in' by, flow - ers droop and sigh". The second chorus has lyrics: "you're pass - in' by, flow - ers droop". Annotations include: "displacement" (red arrows) above the first chorus; "augmentation" (red arrow) above the second chorus; "quarter note triplet" (green bracket) under "pass - in'" in the second chorus; and "displacement quarter note triplet" (red arrows) above the final notes of the second chorus. A green bracket under the second chorus notes "motif repeated 3 times + chord tones + register shift". Chords Cm7, F7, and Cm7 are indicated above the lead sheet.

Figure 9. Sarah Vaughan’s use of chord tones in the second chorus of “Honeysuckle Rose”, A2 part, bars 9–10 (1:24–1:28). There is a certain delay in the vertical alignment of the chords and the varied melody due to the rhythmic variation that happens at the same time.

The image shows a musical score for the A1 part of "Just One of Those Things". It consists of three staves: Lead sheet* (originally in F), First Chorus** (Sarah Vaughan), and Second Chorus** (Sarah Vaughan). The lead sheet shows the original melody with lyrics: "It was just one of those things". The first chorus has lyrics: "It was just one of those thiNgs". The second chorus has lyrics: "It was ju - ust one of those thiNgs". Annotations include: "augmentation" (red arrow) above the first chorus; "displacement" (red arrows) above the first chorus; "triad arpeggio" (green bracket) under "one" in the first chorus; "displacement" (red arrows) above the second chorus; "augmentation" (red arrow) above the second chorus; and "chord colouring with 9th" (green bracket) under "ju - ust" in the second chorus. Chords Gm, D, Gm, Am7(b5), and D7 are indicated above the staves. The tempo is marked "Med Up Swing" with a quarter note equal to 184.

Figure 10. Sarah Vaughan’s chord colouring in the second chorus of “Just One of Those Things”, A1 part, bars 1–4 with pick-up (anacrusis) (1:42–1:48).

section in the second chorus, using the lyrics “You’re my sugar” to emphasise the meaning of the text. She selects the first pitch of the phrase, which is also the root of the chord (C), and sustains this pitch for the following two bars.

In the song “Just One of Those Things”, Vaughan applies the melodic pedal point at the beginning of the A section in the second chorus. This time, however, the pitch chosen for the melodic pedal point differs completely from the original melody. For the phrase “One of those bells that”, she alters all the pitches for two and a half bars to G, the sixth of the accompanying chord in bar 9, marking the beginning of the

melodic pedal point. This anticipates the root of the chord played by the rhythm section in bar 10 and extends into the first half of bar 11.

The occasional insertion of melodic sequences is another variation device used by Vaughan during the second chorus. These sequences consist of short melodic figures, primarily intervallic in nature, repeated at a new pitch level (i.e. transposed), serving to unify and develop the musical material. In bars 11–13 of the second chorus of “Just One of Those Things”, Sarah Vaughan employs sequences on the phrase “now and then rings”, accentuating the idiomatic expression and emphasising the sporadic nature of the bells ringing:

The image displays three staves of music for the song "Just One of Those Things".

- Lead Sheet*:** Shows the original melody with lyrics: "One of those bells that now and then rings". Chords above the staff are B \flat , B \flat m, Cm 7 , and F 7 .
- First Chorus** (Sarah Vaughan):** Shows a variation of the melody. Annotations include "displacement" (orange bracket), "quarter note triplet" (blue bracket), and "laid back" (blue arrows). Chords are B \flat , G 7 , Cm 7 , and F 7 . The lyrics are "One of those bells that now and then rings".
- Second Chorus** (Sarah Vaughan):** Shows a further variation. Annotations include "displacement" (orange bracket), "laid back" (blue arrows), "melodic pedal point + register shift" (green bracket), and "register shift + sequence + chord tones" (green bracket). The lyrics are "One of those bells that now and then rings".

Figure 11. Sarah Vaughan’s melodic pedal point and sequence in the second chorus of “Just One of Those Things”, A1 part, bars 9–12 (1:54–1:59).

Motifs are another essential component in Vaughan’s melodic variation arsenal during the second chorus. In “Honeysuckle Rose”, she demonstrates this technique from the outset of the second chorus, where she transforms the melody into a motif, which she repeats consistently throughout the first halves of both A1 and A2 sections. This is resolved in both instances with a descending blues scale melody. In the A3 section of the second chorus she introduces a new motif rhythmically inspired by the original melody’s eighth notes, but inverts it with an upward melodic movement, contrasting with the original downward motion (see Figure 12).

Vaughan elevates the use of motifs to a new level, adding layers of sophistication in “Just One of Those Things”. While she similarly introduces a descending intervallic motif in the first chorus, she amplifies its complexity and nuance in the second chorus by inverting the motif and incorporating an ascending intervallic pattern. This occurs at the beginning of the third A section, on the phrase “goodbye, dear, and Amen”, where she simultaneously extends the phrase by lyric addition. Here the motif not only serves as a variation but also has the effect of propelling the melody

25 Cm⁷ **A3** F⁷ Cm⁷ F⁷

Lead sheet*
When I'm tak - in' sips from your tas - ty lips,

First Chorus**
(Sarah Vaughan)
When I'm tak - in' sips from your tas - ty lips,
quarter note triplets + augmentation displacement

Second Chorus**
(Sarah Vaughan)
When I'm tak - in' sips from your tas - ty lips
3:4 polymetric sequence displacement
sequence 3 x same motives + major scale,
inversion - upwards movement compared to the original line (downwards movement)

27 Cm⁷ F⁷ Cm⁷ F⁷

Lead sheet*
Seems the hon - ey fair - ly drips, You're con - fec - tion,

First Chorus**
(Sarah Vaughan)
Seems the hon - ey fair - ly drips, You're con -
displacement + triplet feel displacement + quarter note triplet

Second Chorus**
(Sarah Vaughan)
Seems the hon - ey fair - ly drips, You're con - fec -
augmentation + displacement laid back blues

Figure 12. Sarah Vaughan's motifs in the second chorus of "Honeysuckle Rose", A3 part, bars 25–28 (1:51–1:58).

forward, building tension and anticipation. I interpret Vaughan's use of rhythmic displacement, combined with quarter-note triplets and unexpected intervallic leaps, as a development in melodic variation compared to what I have observed in "Honeysuckle Rose". Through this approach, she transforms a simple motif into a "dynamic" and compelling musical statement, bridging the first and second choruses (see Figure 13).

The image displays three staves of music for the A3 part of 'Just One of Those Things'. The top staff is the 'Lead Sheet*' with lyrics 'bye, dear, and a - men!' and chords Gm and D. The middle staff is the 'First Chorus** (Sarah Vaughan)' with lyrics '- bye, good - bye, dear and a - meN' and chords Gm, Am7(b5), and D7. The bottom staff is the 'Second Chorus** (Sarah Vaughan)' with lyrics 'bye, good bye, dear... and a - meN.' and chords Gm and D7. Annotations include: 'displacement + quarter note triplet' in red above the first chorus; 'descending interval motif + phrase expansion by repetition + lyrics addition' in green below the first chorus; 'displacement' in red above the second chorus; 'ascending interval motif (inversion from the 1st chorus) + register shift phrase expansion by repetition + lyrics addition' in green below the second chorus; and 'major scale' in green below the second chorus.

Figure 13. Sarah Vaughan’s motifs and inversions in the first (1:23–1:28) and second chorus (2:45–2:50) of “Just One of Those Things”, A3 part, bars 49–52.

Pitch count and vocal range

I conducted a detailed analysis of the pitch modifications during the melodic variation process. The figure below presents an analytical breakdown of Sarah Vaughan’s performance in the song “Just One of Those Things”, comparing the first and second choruses with the lead sheet (see Figure 14). In the first chorus, 40 pitches are modified, which constitutes approximately one third (33%) of all the pitches. The second chorus exhibits even more variation, with higher percentages of modifications: section A1 shows an increase to 18 modified pitches, accounting for 64%, while sections A2 and B have fewer changes, with 10 modified pitches each, representing 33% and 63%, respectively. Section A3 is notable for having nearly all its pitches altered – 26 out of 27 – resulting in a 96% modification rate. Overall, in the second chorus, Sarah Vaughan modifies 63% of her pitches, demonstrating her dynamic vocal variation.

<i>Just One of Those Things</i>	A1	A2	B	A3	Total
Pitch Count in Lead Sheet	28 (100%)	30 (100%)	35 (100%)	27 (100%)	120 (100%)
Modified Pitches in First Chorus	6 (21%)	7 (23%)	9 (26%)	18 (67%)	40 (33%)
Modified Pitches in Second Chorus	18 (64%)	10 (33%)	22 (63%)	26 (96%)	76 (63%)

Figure 14. Pitch count and variation percentage comparison for the first and second choruses in “Just One of Those Things”, as sung by Sarah Vaughan.

Similarly, in “Honeysuckle Rose”, the second chorus sees a dramatic increase in pitch modifications, with sections A1, A2, and A3 each showing a 90% alteration rate, and section B at 77%, totalling 87% overall (see Figure 15). This high level of variation in both songs highlights Vaughan’s ability to transform melodies with creative expression and complexity, enhancing the emotional depth and engagement of her performances.

<i>Honeysuckle Rose</i>	A1	A2	B	A3	Total
Pitch Count in Lead Sheet	29 (100%)	29 (100%)	22 (100%)	29 (100%)	109 (100%)
Modified Pitches in First Chorus	6 (21%)	10 (34%)	0	10 (34%)	26 (24%)
Modified Pitches in Second Chorus	26 (90%)	26 (90%)	17 (77%)	26 (90%)	95 (87%)

Figure 15. Pitch count and variation percentage comparison for the first and second choruses in “Honeysuckle Rose”, as sung by Sarah Vaughan.

The high rate of pitch modification in the second choruses of both songs may raise questions about the theme’s recognisability. However, the lyrics remain a critical identifier in these cases. If replaced with scat syllables, I think recognition would then rely on rhythmic structure, harmony, and possible melodic anchors. Additionally, since the original melody is presented in the first chorus with much less pitch alterations, this reinforces the musical memory of the listener. Research indicates that listeners can identify songs based on chord progressions alone, even when melodic, rhythmic, timbral, and textural cues are absent, as demonstrated in studies on veridical memory for harmony (Jimenez, Kuusi & Ojala 2022).

Sarah Vaughan was recognised for her rich, operatic voice and its three-octave, instrument-like range. By using the above-mentioned melodic variation tools, she easily expanded the range of a tune and shifted it, sometimes even enlarging it to upper registers. This shift happens especially during the second chorus. In the case of the song “Just One of Those Things” the range shifts up by a major third during the second chorus, and in the case of “Honeysuckle Rose” she enlarges the range upwards by a fourth, also during the second rendition of the theme. In both cases, the range of the first chorus is maintained as in the lead sheet.

	<i>Just One of Those Things</i> (in the key of B \flat)	<i>Honeysuckle Rose</i> (in the key of B \flat)
Lead Sheet Vocal Range (general)	E3-B \flat 4	G3-A \flat 4
First Chorus Vocal Range (S.V.)	F3-B \flat 4	G3-A \flat 4
Second Chorus Vocal Range (S.V.)	A3-D5	A \flat 3-D \flat 5

Figure 16. Sarah Vaughan’s vocal range as used in “Just One of Those Things” and “Honeysuckle Rose”.

From early in her career, Vaughan embellished melodies with a coloratura quality, likely due to her classical training background. In the analysed material, I observed that melodic anticipations occur either on the same pitch or involve a chromatic shift, typically approaching from below as a scoop. This pattern is the most common in the two examples analysed, occurring during both the first and second choruses. Occasionally, Vaughan approaches the desired pitch from above, sliding down to it through a fall:

The image shows a musical score for the song "Just One of Those Things". It consists of three staves: "Lead Sheet*", "First Chorus** (Sarah Vaughan)", and "Second Chorus** (Sarah Vaughan)". The key signature is B-flat major (two flats). The Lead Sheet starts at bar 21 with a Bb7 chord. The lyrics are "Just one of those fab-u-lous flights, A". The First Chorus staff shows a melodic line with a red bracket labeled "displacement" above it, spanning from the first "one" to the end of the phrase. A green bracket labeled "triad arpeggio" is placed under the notes for "fab-u-lous". The Second Chorus staff also shows a red bracket labeled "displacement" above it, and a red bracket labeled "quarter note triplet" above the notes for "fab-u-lous flights". The lyrics are "Just one of those fab-u-lous flights.".

Figure 17. Sarah Vaughan’s use of scoops in the first (0:45–0:50) and second chorus (2:09–2:14) of “Just One of Those Things”, A2 part, bars 21–24.

All of the melodic variation techniques presented above that Sarah Vaughan makes use of, as I have observed from my transcriptions and analysis, show her ability to take simple musical elements and weave them into elaborate performances.

Interplay elements

As expressed in the liner notes of the CD reissue of the album, Sarah Vaughan “always kept a strong trio together, that’s the way she most liked to work, and that’s the context in which she consistently did her finest singing” (Jeske 1991). When analysing the transcriptions of the songs “Just One of Those Things” and “Honeysuckle Rose”, I have identified and marked in blue, above the staff, three types of interplay elements:¹⁹ laid-back phrasing, even phrasing, and specific chords played

¹⁹ Interplay in jazz involves adaptive variation, where musicians listen and respond to each other’s contributions, adjusting their own playing in real-time to complement, contrast, or enhance the collective sound. This adaptive variation is characterised by a fluid exchange of musical motifs, rhythms, harmonies, and improvisational ideas, allowing the music to evolve organically. Through such interplay musicians engage in a form of musical conversation, where the direction of the performance can change and develop based on the inputs and reactions

by the band that influenced the melodic component of the variation chosen by Vaughan. Interplay elements relate directly to the band’s timing and playing, while rhythmic variation elements correspond to the lead sheet markings. This distinction highlights the dynamic interaction between Vaughan and her trio, where the band’s harmonic and rhythmic choices subtly influence her vocal variations, creating a rich and textured interplay.

From the transcriptions of Sarah Vaughan’s rendition of the above-mentioned tunes, I have observed that her overall rhythmic approach is characterised by her distinctive laid-back phrasing, which imparts a relaxed quality to her performances. There are a few passages that I wanted to mark down especially for the laid-back character, where she strongly and intentionally sung slightly behind the beat, in comparison to the beat of the rhythm section:

The image displays a musical score for the song "Just One of Those Things". It consists of three staves: a Lead Sheet, a First Chorus, and a Second Chorus. The Lead Sheet is in G-flat major (one flat) and starts at bar 53. The lyrics are: "Here's hop - ing we meet now and then... It was". The First Chorus (Sarah Vaughan) and Second Chorus (Sarah Vaughan) are in the same key and start at bar 2:49 and 2:54 respectively. The lyrics for the First Chorus are: "HEre's hop - ing we meet now and theN, It". The lyrics for the Second Chorus are: "HEre's hop - ing we meet now and then, It was great". The score includes various annotations: "displacement" (orange arrows), "quarter note triplet" (orange bracket), "laid back" (orange bracket), "diminution" (orange bracket), "register shift" (green bracket), and "Em^{7(b5)} laid back" (green bracket). The First Chorus also includes a "3" (triple) annotation. The Second Chorus includes a "laid back 3" annotation.

Figure 18. Sarah Vaughan’s laid-back phrasing in the first (1:28–13:33) and second chorus (2:49–2:54) of “Just One of Those Things”, A3 part, bars 53–56. For another example, see Figure 11 above.

Vaughan periodically enhances her interaction with the band by briefly shifting away from the prevailing swing, a triple subdivision of the beat. She does this by adopting a duple metre, where she sings straight eighth notes, dividing each beat evenly in half. This stark contrast to the usual swung rhythm serves to create tension and emphasise rhythmic variety. This rhythmic choice adds a dynamic layer to the performance, showcasing Vaughan’s rhythmic flexibility and her ability to “play against” the groove while still maintaining cohesion with the ensemble. This adds an element of surprise and variation, enhancing the dynamic interplay between her voice and the instrumental accompaniment:

of each participant, creating a unique and cohesive musical experience.

The image shows three staves of music for 'Honeysuckle Rose'. The top staff is the 'Lead sheet*' with a treble clef, key signature of one flat, and a common time signature. It starts at bar 19 with a chord of Eb6. The lyrics are 'You just have to touch my cup;'. The middle staff is the 'First Chorus** (Sarah Vaughan)', which follows the lead sheet. The bottom staff is the 'Second Chorus** (Sarah Vaughan)', which includes annotations: 'blues' (green bracket), 'displacement' (orange bracket), 'triplet feel' (orange bracket), and 'even' (blue text). The lyrics are 'You just have to touch my cup;'.

Figure 19. Sarah Vaughan’s even phrasing in the second chorus of “Honeysuckle Rose”, part B, bars 19–20 (1:41–1:44).

Dizzy Gillespie acknowledged Vaughan’s piano playing skill, noting in his autobiography: “[Sarah] was as good a musician as anybody in the band. She could play the piano, knew all of the chords, and played terrific chords behind us” (Quinn 2024). This fluency might explain Vaughan’s quick reactions to the band’s chord changes. In the first A section of both the first and second choruses of “Honeysuckle Rose”, the rhythm section plays a dominant chord (Eb7) instead of the major sixth chord (Eb6) indicated in the lead sheet. Vaughan seizes this opportunity in both choruses to use the seventh (Db) of the chord to create melodic variations, implying the blues scale:

The image shows three staves of music for 'Honeysuckle Rose' starting at bar 5. The top staff is the 'Lead sheet*' with a treble clef, key signature of one flat, and a common time signature. It starts at bar 5 with a chord of Bb6, followed by Bb7/D, Eb6, F7, Bb6, Eb7, Dm7, and G7. The lyrics are 'good - ness knows, Hon-ey-suck - le Rose.'. The middle staff is the 'First Chorus** (Sarah Vaughan)', which includes annotations: 'diminution + triplet feel' (orange), 'pentatonic' (green), 'blues' (green), 'triplet feel' (orange), and 'displacement + augmentation' (orange). The lyrics are 'good-ness knOws, Hon - ey - suck-le ROse... When you're'. The bottom staff is the 'Second Chorus** (Sarah Vaughan)', which includes annotations: 'displacement' (orange), 'augmentation' (orange), 'octave shift + blues scale' (green), 'blues influence' (green), and 'displacement' (orange). The lyrics are 'don't blame them, good-ness knOws, Hon-ey-suck-le ROse. When'.

Figure 20. The chord played by the band in bar 6, which I interpret to have influenced the melodic component of the variation chosen by Sarah Vaughan in the first (0:23–0:29) and second chorus (1:18–1:24) of “Honeysuckle Rose”, A1 part, bars 5–8.

The question arises as to whether this chord is part of an arrangement or was played *ex tempore* by Jimmy Jones. While the chord functions as a dominant throughout the first and second choruses, determining which version applies remains elusive. Nonetheless, I consider the dominant chord to have influenced Sarah Vaughan's choice to imply the blues scale in her variation, highlighting its role as an element of interplay.

Expressive elements

Lyric addition

In an interview, the singer confesses: “When I sing a tune, the lyrics are important to me. [...] I guess I never sing a tune the same way twice” (Alkyer 2009, 60). As noted by vocalist and multi-instrumentalist Jan Shapiro (2015, 15), Sarah Vaughan was not only an adept scat singer but also improvised extensively with lyrics, treating them as musical elements, much like an instrumentalist might manipulate notes or rhythms. My analysis of Vaughan's performances confirms that she often incorporated lyrical additions during the second choruses of songs. These additions, used to extend or expand lyric lines, appear to be a deliberate tool she reserved for the recapitulation of the melody in the second chorus, a technique not employed in the first chorus.

During the second chorus of “Honeysuckle Rose”, Sarah opts for a more reserved lyric addition by inserting two words and only during the second chorus. In bar 16 she adds the first-person pronoun “I” at the beginning of the line “Don't buy sugar”, personalising the directive and strengthens the connection between the singer and the lyrics. The addition of “I” emphasises that the advice or sentiment is coming directly from her perspective. Then, in bar 23 she inserts the adverb of degree “so” into the phrase “it's SO sweet when you stir it up”. This added emphasis can convey a heightened sense of affection or delight, making the sentiment more vivid and engaging for the listener. It also adds a touch of personal flair and character to the performance, showcasing Vaughan's ability to bring additional nuance and feeling to the lyrics (see Figure 21).

In the song “Just One of Those Things”, Vaughan chooses to expand the lyrics with larger phrases more prominently during the second chorus on two occasions. In the first one, in bars 49–51, she adds two repetitions of the word “goodbye”, enhancing the sense of farewell, making the parting feel more poignant and heartfelt. At the same time, I find that she adds an extra layer of emotional emphasis and finality to the conclusion of the song. This repetition can underscore the theme of the song – a sense of finality and reflection on a fleeting romance.

The image shows a musical score for the B part of "Honeysuckle Rose" in F major, starting at measure 23. It consists of three staves: a Lead sheet, a First Chorus by Sarah Vaughan, and a Second Chorus by Sarah Vaughan. The lead sheet and first chorus are identical, with lyrics "it's sweet when you stir it up." The second chorus begins with a box around the word "so" and a bracket labeled "chord tones" underneath. The lyrics for the second chorus are "so sweet when you stir it up." Annotations include "augmentation + displacement" and "displacement" in red, and "triplet feel" and "laid back" in blue.

Figure 21. Sarah Vaughan’s lyric addition in the second chorus of “Honeysuckle Rose”, B part, bars 23–24 (1:48–1:51).

The second occasion when she appeals to lyric addition is in bars 58–59 of the second chorus, when she inserts one extra repetition of the phrase “it was great fun”, reinforcing the sentiment of the song’s message at the end of the tune (Figure 22). By repeating the phrase she emphasises the enjoyment and significance of the experience, while the final line “but it was just one of those things” brings it all back to the central theme of the fleeting nature of the romance. It highlights the bitter-sweet acknowledgment that while the experience was memorable and enjoyable it was ultimately transient, capturing a sense of nostalgia and acceptance. I find that Vaughan’s interpretive choice here enriches the lyrical narrative, giving listeners a more profound and resonant conclusion:

The image shows a musical score for the A3 part of "Just One of Those Things" in D minor, starting at measure 57. It consists of three staves: a Lead Sheet, a First Chorus by Sarah Vaughan, and a Second Chorus by Sarah Vaughan. The lead sheet has lyrics "great fun. But it was just one of those". The first chorus has lyrics "was great fun, But it was just one of those". The second chorus has lyrics "fun, it was great fun, But it was". Annotations include "displacement" in red, "displacement + augmentation" in red, and "phrase expansion by repetition + lyrics addition" and "pentatonic + octave shift" in green.

Figure 22. Sarah Vaughan’s lyric addition in the second chorus of “Just One of Those Things”, A3 part, bars 57–60 (2:54–2:59). For another example, see Figure 13 above.

Vibrato and tonal colour

Vaughan’s vocal technique was defined by her impeccable breath control, dynamic range, and precision. Her mastery of both pitch and rhythmic flexibility allowed her to shape each phrase with accuracy, producing a vibrant, agile sound. Furthermore, she often employed glissandi, smoothly transitioning between pitches, adding emotional depth and a sense of fluidity to her interpretations. These embellishments, infused with a coloratura quality, highlighted her technical prowess and artistic expressiveness, and contributed to the overall variation of the melody.²⁰

Vaughan’s resonant vibrato and nuanced use of tonal colour added distinctive richness to her performances. In my transcriptions, I have indicated the sounds she vibrates on using capital letters in bold and provided an approximate visual length of the vibrato. The vibrato element is not marked in the lead sheets and varies between singers, so it can only be analysed and compared within the same artist’s first and second choruses. Vaughan vibrates on vowel sounds in different words, such as E (e.g. “bElls,” “thE,” “wE”), I (e.g. “rIngs,” “flIghts,” “It”), U (e.g. “jUst”), A (e.g. “awAre”), and O (e.g. “hOt,” “dOwn”), as well as the resonant consonant N (e.g. “thiNgs,” “wiNgs,” “towN,” “ameN”). She alternates between straight sounds and vibrated phonemes within the same syllable across different choruses, creating specific variations within the words:

The figure displays three staves of music for the B part of 'Just One of Those Things', starting at bar 45. The top staff is the 'Lead Sheet*' with a key signature of one flat and a common time signature. It shows the melody for the words 'hot not to cool down So, good'. Above the notes are chords: Am⁷, A^b°, F⁶, and D⁷. The middle staff is the 'First Chorus** (Sarah Vaughan)'. It shows her performance with vibrato on 'hOt' and 'dOwn'. Red arrows labeled 'displacement' indicate the timing of these vibrato elements. Chords above the staff include Am⁷, A^b°, Gm⁷, C⁷, Am⁷(b⁵), and D⁷. The bottom staff is the 'Second Chorus** (Sarah Vaughan)'. It shows her performance with a straight tone on 'hot' and a longer vibrato on 'dOwn'. A red arrow labeled 'displacement' is shown above the 'dOwn' note. Chords above the staff include Am⁷, A^b°, Gm⁷, C⁷, Am⁷(b⁵), and D⁷.

Figure 23. Sarah Vaughan’s vibrato on phonemes in the first and second choruses of “Just One of Those Things”, B part, bars 45–48. Vaughan uses vibrato on “hOt” and “dOwn” in the first chorus (1:17–1:22), but she opts for a straight tone on “hot” and a longer vibrato on “dOwn” in the second chorus (2:40–2:45).

The exploration of lyrical variation in the second chorus is a broad topic that I plan to address in future research. For the purposes of this article, I have confined my observations to a brief examination of lyrical additions and vibrato.

²⁰ On the technical prowess and artistic expressiveness of Vaughan’s performances, see e.g. Queen 2004; Reeves 2018; Hayes 2017; Shapiro 2015, 15; Niemack 2004, 36; West 1980; Gardner 1961.

CONCLUSION

The second chorus in vocal jazz represents a pivotal moment for artistic expression and creativity. This practice, involving the repetition of the melody with the same lyrics but with varied interpretations, allows vocalists to showcase their technical prowess and emotional depth. The second chorus serves as a canvas for singers to infuse their personal style into the piece, employing techniques such as rhythmic and melodic variations, interplay shifts, and lyrical expressions. This not only enhances the structural cohesion of the performance but also deepens the listener's engagement by making the melody more recognisable and memorable.

The second chorus is integral to the jazz tradition, rooted in the genre's strong employment of improvisation and variation, reflecting a sophisticated re-engagement with the theme, both honouring its African American musical roots and allowing for individual artistic expression. It provides a unique opportunity for vocalists to reinterpret the original material, adding layers of complexity and nuance. This practice is essential to maintaining the dynamic and ever-evolving nature of jazz, allowing each performance to be a distinct and memorable experience.

I have so far identified 50 examples of recorded songs that include a second chorus, performed by 19 different singers,²¹ with examples from nearly every decade from 1918 to 2022. In terms of form, I observed that out of the 50 tracks, only five (10%) contained a vocal scat solo, and only 12 (24%) included instrumental solos. Around 76% of the example tracks on my list include neither an instrumental nor a vocal scat solo, aside from the second chorus, which presents the theme with the same lyrics once more. Hence, another important function of the second chorus is to serve as a variational tool in the form of jazz performances. I interpret this to mean that the second chorus often acts as a substitute for the vocal solo, functioning as an improvisation with words, as in Sarah Vaughan's "Honeysuckle Rose". It can also replace other solos, both instrumental and vocal, serving as the final chorus, as seen in "Just One of Those Things".

From an artistic research perspective, my analysis, as a jazz singer, of Sarah Vaughan's second chorus in jazz songs reveals significant insights into her interpretative techniques and their impact on vocal jazz performance. Vaughan's approach to the second chorus is distinguished by her refined use of rhythmic and melodic variations, which serve not only to embellish the melody but also to create a deeper emotional connection with the audience. Her frequent use of anticipations, delays, augmentations, diminutions, displacements, and triplet rhythms introduces a level

²¹ Cyrille Aimée (1 example), Ernestine Anderson (2 ex.), Betty Carter (2 ex.), Jay Clayton (3 ex.), Doris Day (1 ex.), Ella Fitzgerald (7 ex.), Marion Harris (1 ex.), Bill Henderson (1 ex.), Billie Holiday (2 ex.), Shirley Horn (3 ex.), Peggy Lee (1 ex.), Carmen McRae (6 ex.), Mark Murphy (2 ex.), Anita O'Day (2 ex.), Frank Sinatra (1 ex.), Mel Tormé (1 ex.), Sarah Vaughan (12 ex.), Dinah Washington (1 ex.), Nancy Wilson (1 ex.). Please see Appendix 1 for more details.

of rhythmic complexity that is engaging.

Melodically, I reached the conclusion that Vaughan's incorporation of register and octave shifts, along with her use of blues and pentatonic scales, chord tones, and devices such as pedal points, sequences, motifs, and inversions, demonstrates her ability to transform and personalise the melody in a way that is both artistically expressive and technically proficient. These variation gestures allow her to maintain the recognisability of the original theme while infusing it with her own creative flair.

Expressively, Vaughan's use of lyric additions and nuanced vibrato and tonal colour further enhances the emotional depth of her performances. According to my listening experience, her dynamic interplay with the band, characterised by laid-back and even eighth-note phrasing and responsive chordal influences, creates a rich musical conversation that is integral to the overall performance.

In examining recorded performances rooted in improvisation that vary from one rendition to another, I find it very important to complement transcriptions with contextual analysis and listener interpretations in order to grasp the full scope of their impact. Through my transcriptions and analysis of Sarah Vaughan's approach to the second chorus I have gained a deeper understanding of her artistry and character as a jazz singer. Vaughan likely did not consciously think about the tools she employed during her second choruses; instead, she instinctively allowed herself to emerge with the music, "singing with soul", as she explained in her 1957 interview with Don Gold for *DownBeat* magazine (Alkyer 2009, 60). While transcriptions illustrate what singers perform, they do not convey the emotional intent behind their choices; we can only make assumptions about that.

Through this study I aim to contribute to a broader understanding of the significance of the second chorus and to establishing its terminology in the field of jazz. It underscores the importance of this practice in enhancing audience engagement and providing a platform for vocalists to demonstrate their artistic mastery. Vaughan's techniques can very well serve as a model for vocalists, illustrating how the second chorus can be used to elevate a performance through creative interpretation, variation, and technical skill.

This exploration of the second chorus offers valuable insights for both scholars and practitioners of vocal jazz, highlighting its enduring legacy and significance in the broader context of jazz performance. As a jazz vocalist, vocal pedagogue, and composer, this study has enriched my artistic practice and aims to inspire others to explore the creative possibilities of the second chorus.

REFERENCES

RECORDINGS

Vaughan, Sarah 1991. *Live at Mister Kelly's*. Recorded in Chicago, IL, USA during August 6-8, 1957. EmArcy (Mercury Records)-CD-832 791-2.

LITERATURE

- Alkyer, Frank et al. 2009. *Downbeat: The Great Jazz Interviews*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Books.
- Bergonzi, Jerry 2015. *Melodic Structures*. Inside Improvisation Series for All Instruments, vol. 1. Los Angeles, CA: Alfred Music.
- Binek, Justin 2007. The Art and Craft of Scat Singing and Melodic Alteration. In Diana Spradling (ed.) *Jazz Singing: Developing Artistry and Authenticity*. Oceanside, CA: Sound Music. 77-131.
- 2017. *The Evolution of Ella Fitzgerald's Syllabic Choices in Scat Singing: A Critical Analysis of Her Decca Recordings, 1943-52*. DMA dissertation, University of North Texas. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc984212/>
- Collier, James Lincoln 1978. *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. St Albans: Granada Publishing.
- Cooper, Gloria & Don Sickler 2004. *Jazz Phrasing: A Workshop for the Jazz Vocalist*. New York, NY: Second Floor Music.
- Crowther, Bruce & Mike Pinfold 1997. *Singing Jazz: The Singers and Their Styles*. San Francisco, CA: Miller Freeman.
- Floyd, Samuel A. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York, NY & Oxford: Oxford University Press.
- Friedwald, Will 1996. *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York, NY: Da Capo Press.
- Gioia, Ted 2011. *The History of Jazz*. Second edition. New York, NY & Oxford: Oxford University Press.
- Hayes, Elaine 2017. *Queen of Bebop: The Musical Lives of Sarah Vaughan*. New York, NY: Ecco/Harper Collins.
- Hendler, Maximilian 2023. *The Prehistory of Jazz*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsv.
- Jimenez, Ivan, Tuire Kuusi & Juha Ojala 2022. Veridical and Schematic Memory for Harmony in Melody-and-Accompaniment Textures. *Music Perception* 40 (2): 89-111. <https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.2.89>
- Liebman, Dave 2015. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Los Angeles, CA: Alfred Music.
- Niemack, Judy 2004. *Hear It and Sing It! Exploring Modal Jazz*. New York, NY: Second Floor Music.
- 2012. *Hear It and Sing It! Exploring the Blues*. New York, NY: Second Floor Music.
- Owens, Thomas 2003. Forms. *Grove Music Online*. Accessed November 25, 2023. <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.J154400>
- Porter, Eric 2002. *What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics and Activists*. Berkeley & Los Angeles, CA & London: University of California Press.
- Potter, John 2000. *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/ccol9780521622257>
- Reeves, Dianne 2018. *Define Your Voice with Dianne Reeves Workbook*. St. Louis, MO: Open Studio.
- Schuller, Gunther 1989. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York, NY & Oxford: Oxford University Press.

- Shapiro, Jan 2015. *So You Want to Sing Jazz: A Guide for Professionals*. Blue Ridge Summit, PA: Rowman & Littlefield.
- Stoloff, Bob 1998. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*. New York, NY: Gerard and Sarzin.
- Titlebaum, Mike 2021. *Jazz Improvisation Using Simple Melodic Embellishment*. New York, NY: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780367854751-1>
- Weir, Michele 2005. *Jazz Singer's Handbook: The Artistry and Mastery of Singing Jazz*. Los Angeles, CA: Alfred Music.
- 2015. *Vocal Improvisation*. Los Angeles, CA: Alfred Music.
- Witmer Robert & Rick Finlay 2003. Notation (jazz). *Grove Music Online*. Accessed November 25, 2023. <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.J333500>
- Wren, Toby 2022. Jazz Standard as Archive: Theorizing a Relationship Between Jazz Improvisation and Standard Repertoire. *Journal of Jazz Studies* 13(1), 1–19. <https://doi.org/10.14713/jjs.v13i1.190>
- Yanow, Scott 2008. *The Jazz Singers: The Ultimate Guide*. Milwaukee, WI: Backbeat Books (An Imprint of Hal Leonard Corporation).

WRITINGS ON WEBPAGES AND SOCIAL MEDIA

- Baerman, Noah n.d. Description of “Honeysuckle Rose” at *JazzStandards.com*. Accessed April 1, 2024. <https://www.jazzstandards.com/compositions-0/honeysucklerose.htm>
- Feinstein, Michael n.d. What Is the Great American Songbook? *TheSongBook.com*; Accessed May 25, 2024. <https://thesongbook.org/about/what-is-the-songbook/>
- Gardner, Barbara 1961. Sarah Vaughan and Greatness. *DownBeat Magazine*. Published March 2, 1961; accessed April 1, 2024. <https://downbeat.com/archives/detail/sarah-vaughan-and-greatness/P1>
- Jeske, Lee 1991. Liner notes for the CD Sarah Vaughan and Her Trio. *Live at Mister Kelly's*. EmArcy (Mercury Records)–CD-832 791-2.
- Quinn, Peter 2024. Sarah Vaughan at 100: Divining the Divine. *Jazzwise.com*; Accessed May 24, 2024. <https://www.jazzwise.com/features/article/sarah-vaughan-at-100-divining-the-divine>
- West, Hollie I 1980. Voicing Praises: Gunther Schuller's for Sarah Vaughan's. *Washington Post* 6 Nov. 1980. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1980/11/06/voicing-praises-gunther-schullers-for-sarah-vaughans/a4d673b2-b2a0-4a3a-aa93-5b66f6f56279/>
- Wilson, Jeremy n.d. What Is a Jazz Standard? *JazzStandards.com*; Accessed April 1, 2024. <https://www.jazzstandards.com/overview.definition.htm>

LUCY ABRAMS-HUSSO

Contemporary clarinet repertoire from Finland and the United States: new ways of artistic expression and a study of sociocultural differences

Lectio praecursoria

The public examination (Artistic Programme) of Lucy Abrams-Husso was held on 18 October 2024 at the Camerata Hall of Helsinki Music Centre. The subject of the doctoral degree was "Contemporary Clarinet Repertoire from Finland and the United States". The title of the written thesis: The Musical Anthropologist: A study of performance practices in Finnish and American contemporary repertoire for clarinet. The Chair was Professor Mieko Kanno. The statement of the demonstration of artistic proficiency was presented by the Chair of the Artistic Board Professor Harri Mäki. The statement of the written thesis was presented by Professor emerita Helmi Järviluoma.

Musical performance during the lectio:

Heather Frasch: *Quietly Breathing* for bass clarinet and electronics (2012)

Lucy Abrams-Husso, bass clarinet

This doctoral project in the arts study programme, "Contemporary Clarinet Repertoire from Finland and the United States: New Ways of Artistic Expression and a Study of Sociocultural Differences", contained both artistic and sociocultural inquiries. As the title suggests, the aims were to develop my artistic abilities on the clarinet through the performance of contemporary music and to investigate my observations regarding the differences between American and Finnish contemporary music practices.

When I moved to Finland in 2013, I had never really played much contemporary music. I had attended universities in the United States that had new music ensembles and renowned composition departments. Yet, aside from performing at the occasional premiere, my training was almost exclusively orchestral training on "standard", older repertoire. This did not include contemporary music. Although it might seem surprising, my experience should not be considered unique.

Upon moving to Finland, one of the first things I was struck by was how much

contemporary music is performed by professional orchestras. It also appeared to me that my clarinet colleagues at the Sibelius Academy were more comfortable with contemporary music performance, or at least more knowledgeable about Finnish composers, than I had been about American composers when I was a university student in the United States.

As I have written many times, in many applications, it was the final term of my master's degree programme at the Sibelius Academy that shifted my experience with contemporary music – and it was more or less accidental. I was fortunate to be offered a solo concerto gig that led to my A-exam being programmed with all contemporary music. I also had good fortune in an audition that led to an opportunity to be clarinet soloist in none other than Magnus Lindberg's *Kraft* in May 2016 with the Sibelius Academy Symphony Orchestra conducted by Sakari Oramo.

These experiences in spring 2016 led to a number of realisations: contemporary music did not have to be practised as a niche specialty, separate from “classical” clarinet performance. Contemporary music allowed me to develop my musicianship and gain confidence in ways I had previously been unable to do through the playing of exclusively older repertoire. Audiences (at least in Finland) seemed very receptive – perhaps uniquely so – to contemporary music. These observations, in particular as they related to my own personal and artistic development, encouraged me to pursue doctoral research in contemporary music.

RESEARCH QUESTIONS AND METHODS

In structuring my doctoral project, I knew that I wanted to keep performing contemporary music for my own personal artistic betterment. Second, I wanted to understand how and why contemporary music seemed to be practised differently in Finland and the United States. These two motivations helped to form the three research questions of this doctoral project:

1. What specific musical skills are required to perform contemporary music, and how can these skills be applied to all works, by all composers?
2. How does the experience of working with living composers change one's overall artistic practice and approach to all classical music?
3. What are the differences between the American and Finnish contemporary classical music cultures?

The pursuit of artistic and sociocultural aims required me to use methods from both artistic research and ethnography. This also reflects my own dual background in both clarinet and anthropology. As artistic research, that is “research in and through art practice” (Borgdorff 2010, 45–46), contemporary music in this case serves “as

both the subject and the medium” of the research project (Huber et al. 2021, 17). Knowledge, or data, was generated through the artistic practice of preparing and performing contemporary clarinet works by Finnish and American composers. It was only through preparing and performing these works that I could investigate the unique skills required to perform contemporary music and examine how working with living composers affects one’s artistic practice.

I also relied on ethnography and autoethnography. Ethnography, an anthropologist’s primary tool for embedding oneself in a group of people to closely study their social relations and cultural practices, is a qualitative research method that has been widely employed in a variety of fields. Initially, anthropologists used the term autoethnography to describe using an individual’s personal experiences to understand broader patterns of cultural practice, rather than relying only on the researcher’s participant observation (Heider 1975, 3). Soon after, the term was adopted to describe methods by which the researchers rely on their own first-person perspectives to understand the topic being studied (Van Maanen 2011). As a research method, autoethnography “uses a researcher’s personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices, and experiences” (Adams et al. 2014, 1). Importantly, however, autoethnographers are not examining themselves in isolation; autoethnography is not narration, but rather a tool for cultural analysis and interpretation (Chang 2008, 54).

I used practice-based artistic research and autoethnography to gather data in and through the research outputs of this project: four artistic components and a written dissertation. The artistic components were three live concerts and a CD recording. Each performance was created around a theme central to contemporary music. The programmes for each performance were split equally between works by Finnish and American composers. My research has also been informed by my experiences as a professional freelance musician working with various new music ensembles and orchestras over the past ten years.

CHOOSING REPERTOIRE

For the purposes of this research project, contemporary repertoire was considered works composed post-1980. The 1980s were a pivotal decade in Finland for driving contemporary music to the forefront of cultural life. Similarly, the 1980s in the United States was a period when institutionally and geographically divided styles of contemporary music began to become more fluid. Also, as access to the composer was integral to my research questions and aims, this practically speaking means repertoire composed in roughly the last forty years.

In choosing repertoire, I had initially intended to identify and perform important or “core” contemporary American and Finnish works. I reasoned that this was both

best for my personal artistic development and what would be most appealing to audiences. However, I quickly realised that no such core repertoire exists in contemporary American and Finnish music. I could select works and justify them as “core” for any number of reasons – their presence on audition lists, competition requirements, or proximity to the institutions connected to my artistic work. However, if so-called standard classical repertoire, older repertoire, contains those works that have stood the test of time, then really there is no way of knowing today what will still be performed in one hundred years. More importantly, any attempt to select works based on perceived artistic significance ultimately runs counter to the aims of my research, since it would be an exclusionary rather than inclusionary exercise. Therefore, the repertoire chosen for my performances contained music of broadly different styles, and features those composers whose work is institutionally affiliated or accepted as well as work that exists outside those structures.

IMAGINED MODELS

My first doctoral concert, *Imagined Models*, was performed on November 13, 2018 in the Organo Hall of the Helsinki Music Centre. The performance was conceived of as a contemporary version of a traditional clarinet recital and focused on the artistic role of the clarinetist as soloist. I performed solo works for clarinet with piano by Uljas Pulkkis and Kirmo Lintinen, an unaccompanied clarinet solo by Markku Klami, and the chamber clarinet concerto *Gnarly Buttons* by John Adams. Following the performance I wrote two posts on my website, or blog, where I reflected on the performance preparations (Abrams-Husso 2018a; 2018b). This written content, which I continued to produce throughout the preparations and after the performance of each artistic component, turned out to be an invaluable resource. Not only did it force me to think deeply about previously ignored aspects of the artistic preparations, including rehearsals with composers and my pre-examinations with Kari Kriikku, but having to actually write my thoughts down became its own act of analysis. Writing forced a type of intellectual follow-through that would not have been possible by only listening back to the recordings of composer interviews, my practice sessions, rehearsals, or performances.

I had expected that recordings, integral for any type of field work, would be my primary source material. In particular, I had planned to formally interview every composer whose works I performed. I reasoned that these interviews would ultimately provide the answers to my questions about differences between Finnish and American contemporary music practice. However, already after the first concert I realised that my own musical preparations and the analysis of my interactions with different composers were more directly relevant to my research questions than the data gathered through the interviews I was conducting. Autoethnography, rather

than ethnography, was increasingly relied upon. Already in my first “Imagined Models” post, I wrote:

Within the module that was my first concert, including Libby Larsen’s *Dancing Solo* and Steven Stucky’s *Meditation and Dance* (which were performed in conjunction with “Imagined Models”), I believe *Aria*, *Dancing Solo*, *Meditation and Dance*, and *Gnarly Buttons* are comparable. All four works are traditionally notated, employing no extended contemporary techniques, all four works are tonal, and all four composers are internationally recognized and have their works performed regularly outside their country of origin. What I find different with *Aria* than the other three, from an artistic point of view, is that *Aria* requires more independent artistic decisions to be made for its generation and requires much more ‘digging’ to get to the heart of what the work is about, artistically. *Dancing Solo*, *Meditation and Dance*, and *Gnarly Buttons*, were, to me, quite stylistically clear and also very literal. *Aria*, more abstract. There are two obvious factors that could contribute to my perception of this – first, Larsen and Adams (and Stucky, but to a lesser degree) are known for their vernacular musical references which might be clear to me, since I am American, and second, I have played works by Adams and Stucky before, and might be more familiar with their oeuvre. However, I do not think this is entirely responsible for my observations... (Abrams-Husso 2018a.)

Analysis of and through my first doctoral concert demonstrated that my perspectives as a performer, including the observations I was making about and through my own practice, were already revealing what would become the core themes of this project: artistic decision-making and shared ownership.

“ELOLLINEN”

The aim of the second doctoral concert, Elollinen, was to compose a concert for a non-traditional concert space. Contemporary compositions are uniquely versatile and adaptable to non-traditional concert spaces, which can often help to enhance the acoustic, social, and interactive qualities of a performance. Elollinen was conceptualised for the Talvipuutarha Winter Garden, which is one of my favourite places in Helsinki. The name *elollinen* refers to the living, organic quality of contemporary music and the natural environment of the botanic garden. The garden is free to use during public opening hours. There are three rooms, each of which has different but excellent acoustics, each offering opportunities to explore different spatial relationships between performing musicians and between the musician(s) and the audience. This programme contained eight works: four by American composers, four by Finnish composers. It included the first commissioned work of the project, and also contained

the project's first works for bass clarinet. The concert was planned for April 2020.

Due to the COVID-19 pandemic, the concert had to be delayed and moved to the Organo Hall of the Helsinki Music Centre. In the original performance, different works were to be played in different parts of the garden. In transferring the programme to Organo, I incorporated some of that movement by playing different works in different locations in the hall. Some works were performed above the audience on the choir balconies, others on ground level with the audience. This enabled me to experiment with both the spatial relationship between performers and audiences and the different acoustic environments of the Organo Hall.

As mentioned, the second concert introduced two important artistic aspects within my project – the bass clarinet and premiering new works. The bass clarinet is a very important instrument in contemporary music performance (Molinos 2023), and it was a personal goal of mine to become more comfortable on the bass clarinet as a solo instrument through this doctoral project. The ability to premiere brand new works is an artistic endeavour unique to contemporary music performance. In my study plan, I hypothesised that premiering new works instils in the performer a deeper sense of shared ownership in the artistic production, because premiere performances entail greater artistic responsibility for the performer. While this is true, analysis of my first and second concerts revealed that experiencing shared ownership is not contingent on performing brand new repertoire. In fact, sometimes shared ownership can be better experienced through performing some existing repertoire.

As I wrote in the first post following the Elollinen concert, the first indication that shared ownership was an aspect of performance practice independent of commissioning and premiering works came from my interactions with Kriikku and Heikki Nikula during the preparation and pre-examination of this programme.¹ When I played the works for each of them, I noticed that their comments extended beyond the composer's intentions (as notated in the score or shared orally). Also, both Kriikku and Lotta Wennäkoski suggested that I consult Nikula about *Limn*, which reflects both the “instrumental expertise that Heikki has as a bass clarinetist” but also Nikula's “body of knowledge on the specific performance practice of the works from the perspective of shared ownership.” (Abrams-Husso 2020a.)

The second research theme that developed from Elollinen was the concept of notation culture, which I define as “what the performer does with the score to turn notation into sound” (Abrams-Husso 2020b). In my second post about Elollinen, following the performance, I wrote:

As a performer, I have begun to feel that in most Finnish contemporary compositions there is more space for, or even expectation that, the performer ‘translates’

¹ Kriikku premiered Saariaho's *Oi kuu* and Tiensuu's *Plus II*, while Nikula premiered Raasakka's *Everyday Etudes No. 1: Gardening* and Wennäkoski's *Limn*.

the score far beyond what is notated; that the performance practice of Finnish contemporary music requires a greater creative contribution on the part of the performer. (Abrams-Husso 2020b.)

I make explicit in that post, and I reiterate here, that a broader decision-making capacity for the performer does equate to a more creative performance or artistically valuable music. However, analysing the ways in which the performer interacts with the score suggests that notation culture can reveal important differences in performance practice within contemporary music. It is important for performers to recognise differences in notation culture and consider how notation culture affects the types of musical decisions one makes in a performance.

RECORDING WORKS FOR CLARINET AND ELECTRONICS

The topic of my third artistic component was works for clarinet and electronics, another theme unique to contemporary music and one that I was new to as a performer (the two works performed with electronics on Elollinen were my first performances ever of electroacoustic music). Rather than a live concert, this performance was a CD recording produced by the Siba Records label in April 2022. The album contained eight works for clarinet and electronics, including one commissioned work by Molly Joyce. There were works for both bass clarinet and regular clarinet, and a combination of six solo works and two chamber music works.

The recording environment introduced new and very important aspects of contemporary music and performance practice to my research project. In the early stages, I made the conscious decision to make the performances on the CD distinct from live performances. In other words, I wanted to take advantage of the technological capabilities of the studio to make artistic performances that would not have been possible in a live performance situation. I also chose to be the artistic director as well as the solo performer of the album, which meant nearly all of the decisions were made between myself and the sound engineer Tuukka Tervo. It could be argued that the presence of another person to manage the recording sessions and provide feedback might have improved the artistic product. From an artistic and research perspective, however, my dual roles performing and directing afforded the richest learning environment and the broadest possible experience of studio recording.

The process of making *Duel* revealed new levels of artistic decision-making required when working in a studio environment, specifically the creation of the acoustic sound space for each track and deciding on the relationships between acoustic and electronic sound. Recording, as an aural-only medium, changed how I approached the performance of each track. Conscious of removing the audience's visual references, I found that I had to focus on communicating the music in a different way.

The performance process of recording, of immediately listening to playbacks and making adjustments, was also a fundamentally different artistic process than preparing for a live performance. The ability to perform in smaller musical sections, and the knowledge that sound engineering technology could be used to patch sections together, eliminate errant sounds, and adjust pitch and volume, encouraged greater risk taking and eliminated altogether the fear of making a mistake. It was as if the artistic process of practising and performing merged into one.

I found that the patterns of performance practice regarding notation culture and shared ownership observed through the first two concerts held for the electroacoustic works performed on the CD. The electronics in the six solo works performed on the album functioned as a type of aural notation. Their acoustic properties and their musical relationship with the clarinet communicated, to me, the composer's expectation of the musician's relationship with the notated score. Alongside the notation, the electronics were capable of limiting or promoting the clarinetist's creative possibilities in performance.

I began to understand that shared ownership was shaped more by notation culture – by the potential for the performer to contribute more extensively beyond or building from the notation – than by a performance being a premiere or not. Collaborating with composers, receiving their feedback, and discussing performance practices with them also does not alone promote a performer's sense of shared ownership. I found that the nature of the relationship between composer and performer during performance preparation was often dictated by the composer's expectations of the performer (Hayden & Windsor 2007). As I had through the first two artistic components, I constantly questioned whether my perspectives were being shaped by my geographic proximity to Finnish composers and distance from American ones. However, the elimination of face-to-face meetings during COVID and the reliance on video calls and emails made it clear that the differences I experienced could not be attributed only to my physical location.

FOLK CLARINET

The final artistic component of this doctoral project was the live concert Folk Clarinet, performed May 22, 2022 in the Organo Hall at the Helsinki Music Centre. The theme of this concert was folk music influences on contemporary music repertoire. The programme contained two works by Finnish composers, including a world premiere by Pia Siirala, and two works by American composers. Siirala's compositions are informed by her research of the personal song tradition of the indigenous Sakhalin, Kamchatka, and Chukotka peoples of North-East Siberia. The works by Kimmo Hakola and David Del Tredici are influenced by Jewish klezmer traditions, while Eric Mandat's solo clarinet work *Folk Songs* is influenced by timbral, harmonic, and

melodic aspects of different unnamed American folk music traditions.

Composers throughout time have drawn on Other (“non-European”, “non-Western”, etc.) influences in their music. The same continues to be true for contemporary music, infusing musical elements such as timbre, melody, harmony and rhythm, as well as aspects of presentation, audience communication, and other artistic fields. Acknowledgment and discussions surrounding cultural appropriation increasingly demand that those involved in the production of classical music and contemporary music become not only aware of appropriated material or influences, but also credit the source through their musical and non-musical communication with audiences.

In the context of this performance, my goal was not to analyse the authenticity or accuracy of folk material. Instead, I wanted to understand artistically how the folk music traditions referenced in these works affect musical preparation and performance based on folk music’s functioning as a communally recreated, orally transmitted art form linked closely to song (Nettl 1976, 29). My findings were communicated to the audience through the programme notes for the concert and through my own musical presentation. This performance highlighted variation, improvisation, and individuality in the performance practice of this repertoire.

Except for my collaboration with Siirala, this was the only artistic component for which I did not communicate with the composers prior to performance. This was partly incidental (I attempted contact, but received no response), but I could say it was also somewhat intentional. The routine presence of composers throughout the first three artistic components (not for every work, but for most of them) was valuable for my research, but I must admit that I also used it as a source of artistic validation and reinforcement of self-confidence. By the time I reached this point in the project, particularly coming out of the lengthy artistic process of the CD, I wanted to stand on my own independent artistic voice. The presence and accessibility of a living composer in contemporary music performance practice is unique and highly valuable, but I came to see that it also created its own issues. Could my perspectives as a performer regarding performance practice be considered valid without explicit agreement from the composers themselves?

THE MUSICAL ANTHROPOLOGIST

The final output of this research project is the dissertation *The Musical Anthropologist: A study of performance practices in Finnish and American contemporary repertoire for clarinet* (2024). Its seven chapters address the artistic roles of a clarinetist today as soloist, composer, recording artist, and chamber and orchestral musician. The case studies presented throughout are selected from the four artistic components as well as from my musical working life in Finland. This thesis builds on the foundational work of clarinetist-researcher Mikko Raasakka, and more recently of bass clarinet-

tist Angel Molinos, both of whom have written extensively about the depth and significance of Finnish contemporary clarinet repertoire (Molinos 2023; Raasakka 2005; 2010).

Although not intended to be controversial, I think the title of the dissertation merits a brief discussion. What do I mean by musical anthropologist? Why not musical ethnographer? Or simply performer? Ethnography, particularly autoethnography, is becoming increasingly used as a method in a variety of fields, including artistic research. Its centring of personal experience and self-reflection are particularly well suited to practice-based artistic research, which requires artists to articulate previously ignored, or taken-for-granted, aspects of their own practice. Autoethnography also addresses, in some ways, the pitfalls of much social research, such as the fallacies of making universal conclusions about a group of people or a culture, as well as the prevalence of colonialist or ethnocentric biases (Adams et al. 2014, 9–10). Autoethnography and autoethnographic research can be and often is conducted without any cultural or sociocultural investigative aims. For that reason, I distinguish the methods employed here from other autoethnographic research. Although there are artistic aims in this project, there is the underlying goal of understanding how cultural and societal patterns shape the way we as performers practise contemporary music.

Three research themes – notation as cultural practice, performer agency and shared ownership, and performance practice as a reflection of cultural values – were developed as answers to my initial three research questions. Notation as cultural practice, or notation culture, shapes the ways in which clarinetists collaborate with the score, with other musicians, and with composers. It also affects the types of decisions that performers make in their artistic preparations and performances. As a result, notation culture affects the degree to which performers feel a sense of control or agency over the outcome of their performances. From my experience, the sense of shared ownership I felt in a performance was directly related to my agency as a performer: that is, my capacity to make artistic decisions that resulted in what felt like a uniquely individual performance. The third research theme connects how notation culture, agency, and shared ownership reflect cultural values and how, as performers, we reinforce or redefine our own values through what, why, and how we perform.

Though comprehensive, this study is not exhaustive. Within the scope of this research, the Finnish case studies I analysed tend to promote greater performer agency and therefore shared ownership than the American ones. While there are many possible reasons for this, I suggest that it could be linked to a more equal performance model in Finnish contemporary music practice whereby the contributions of composer and performer are equally valued, and the composer has expanded expectations of performer in performance. This does not, and cannot, apply to all Finnish or all contemporary American works. Nor is it any indication or assessment of the quality or value of the works themselves. What I hope is that these conclusions offer a new way for performers to understand their role in performances and

to become more aware of how that role changes within different performance practices. Contemporary music practices should be understood as highly variable, even within geographic and stylistic sub-genres.

In the concluding chapter of the dissertation, I outline two aspects of contemporary music study that continue to interest me as a performer and researcher. The first is the idea that contemporary music is a person-based rather than work-based artistic practice. Through my dissertation, I tried to make the case that *how* and *why* contemporary music is practised could be considered as equally artistically and academically significant as *what* is being practised. This breaks with work-concept centred approaches to pedagogy and musicology, and even arts administration. Studying, teaching, and practising contemporary music as a person-based art form places focus on the actions taken by and the interactions between people and groups of people. It seeks to understand contemporary music as a cultural practice sustained, developed, and furthered by people and groups of people rather than musical works or artistic styles.

The second aspect of further interest is that of the audience. The audience was in the front of my mind through the planning of every artistic component of this research project. However, their role in contemporary music practice remains critically important and largely mysterious. The listener has been designated as an agent in musical performance by scholars and composers, some of whom argue that for certain types of music, meaning even rests in the hands of the audience (Kramer 1996, 22; Abbate 2004; Cook 1990; Hatten 2018; Rutherford-Johnson 2017; Sessions 1950). Their complex role as patron, student, recipient, co-agent, and value creator in contemporary music production deserves further qualitative and quantitative study.

CONCLUSION

As in most doctoral projects, the topic of the research is, or tries to be, limited and focused: Finnish and American contemporary repertoire for clarinet. The singular perspective is drawn from my own practice as a performing musician, interacting with other musicians and composers. The goals of the research are a bit broader – to advocate for contemporary music’s inclusion in clarinet performance and pedagogy by demonstrating how the unique skills acquired through contemporary music performance enrich artistic development, and to understand the differences in Finnish and American contemporary music performance practices and why those differences exist. This study also contributes to a body of scholarship that highlights the unique perspectives of performers in the study of music. It is my hope that this study encourages performers, whether they formally consider themselves to be researchers or not, to become more aware of how and why they practise and perform in the ways that they do. It is only through this deep understanding that we, as performers, will be able to articulate to others the value of the art we make.

REFERENCES

- Abbate, Carolyn 2004. Music – Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry*, 30 (3), 505–536.
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/421160>
- Adams, Tony E., Stacy Holman Jones & Carolyn Ellis 2014. *Autoethnography*. Oxford: Oxford University Press.
- Abrams-Husso, Lucy 2018a. After “Imagined Models” (DocMus Concert 1)/ PART 1. Personal Website.
<https://www.lucyabrams.net/news/2018/11/26/after-imagined-models-docmus-concert-1>.
- 2018b. Part 2: <https://www.lucyabrams.net/news/2018/12/11/after-imagined-models-docmus-concert-1-part-2>.
- 2020a. Reflections on “Elollinen”: Notation, or, Notation as Cultural Practice.
<https://www.lucyabrams.net/news/2020/11/10/reflections-on-elollinen-notation>.
- 2020b. Reflections on “Elollinen”: Shared Ownership.
<https://www.lucyabrams.net/news/2020/10/20/reflections-on-elollinen-shared-ownership>.
- Borgdorff, Henk 2010. The Production of Knowledge in Artistic Research. In Michael Biggs & Henrik Karlsson (eds.) *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London: Taylor & Francis. 44–63.
- Chang, Heewon 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Cook, Nicholas 1990. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780198161547.001.0001>
- Hayden, Sam & Luke Windsor 2007. Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century. *Tempo* 61 (240), 28–39.
<https://doi.org/10.1017/s0040298207000113>
- Hatten, Robert 2018. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Heider, Karl G. 1975. What Do People Do? Dani Auto-Ethnography. *Journal of Anthropological Research*. 31 (1), 3–17. <https://doi.org/10.1086/jar.31.1.3629504>
- Huber, Annegret et al. (eds.) 2021. *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839452875>
- Molinos, Angel 2023. *IN-AUDITO: an Overview on Finnish Bass Clarinet Music through a Performer’s Analysis of Five Personal Commissions*. Written thesis of an artistic doctoral degree, Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-333-5>
- Nettl, Bruno 1976. *Folk Music in the United States: An Introduction*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Raasakka, Mikko 2005. *Aapelin uudet soitteet: johdatus klarinetin soittoteknisiin mahdollisuuksiin*. Written thesis of an artistic doctoral degree, Sibelius Academy, Helsinki.
- 2010. *Exploring the Clarinet: A Guide to Clarinet Technique and Finnish Clarinet Music*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Rutherford-Johnson, Tim 2017. *Music after the Fall*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Sessions, Roger 1950. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Van Maanen, John 2011. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. 2nd ed. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Koillisen Siperian tšuktšien henkilölaulu musiikillisen ajattelun käännekohtana

Lectio praecursoria

Pia Siiralan taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinto tarkastettiin 7.6.2024 Musiikkitalon Camerata-salissa Helsingissä. Jatkotutkinnon aiheena oli koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikki. Opin- ja taidonnäytteeseen kuuluvan tutkielman otsikko: Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun: säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi dosentti Saijaleena Rantanen. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Anna-Kaisa Liedes. Lausuntonsa kirjallisesta työstä antoivat dosentti Kati Kallio ja MuT Arja Kastinen.

Musiikkiesitykset lektion aikana:

Otteita Pia Siiralan sävellyksistä

Asikongaun – 11 Hetkeä (2017) – Kuinka saisin vedettyä kalan vedestä ja Sanaton laulu

Ääni vastaa ääneen (2018) – katkelma osasta Tevljantonau

Musiikin virta (2022) – katkelmia osista Kuang ja Tingaan (video)

Polar Voices (2020) – Omryl'kot – Vaellus (äänite)

Pia Siirala, viulu. Äänitteillä: Tevljantonau, Kuang & Tingaan, laulu; Ensemble XXI Kosovo, kapellimestari Lygia O'Riordan.

Miltä tuntuisi, jos yhtäkkiä olisit keskellä aivan tuntematonta maailmaa, ventovie-
raiden ihmisten parissa, joiden kieltä et osaisi puhua ja joista tietäisit vain sen, missä
päin maailmaa he elävät? Miltä tuntuisi, jos nämä ihmiset ottaisivat sinut muu-
kalaisen vastaan, vaikka saapuisit keskellä yötä, lopen uupuneena, pitkän tundran
vaelluksen jälkeen, ja he antaisivat sinulle lämmintä keittoa ja levittäisivät maahan
porontaljan, jolle voisit asettua nukkumaan? Tai jos he kutsuisivat sinut asumaan
kotiinsa vain sen perusteella, että olitte lyhyesti sattuneet tapaamaan lentokentällä
ja olit kysynyt, missä olisi mahdollista majoittua heidän kotikylässään, jonne saatat
matkustaa joskus kuukauden päästä? Miltä tuntuisi, jos sitten kaiken tämän jälkeen
kuulisit heidän laulavan etkä koskaan elämässäsi olisi kuullut mitään sen kaltaista?
Et ymmärtäisi sitä ollenkaan, mutta silti, jostain syystä se tekisi sinuun suuren vai-

kutuksen?

Tämä on kuvaus kenttämatoiliani Tšukotkaan ja kohtaamisistani tšuktšien kanssa. Kuvailu on ehkä hiukan liioiteltu. En tietenkään hypähtänyt täysin tuntemattomaan maailmaan yhtäkkiä, sattumalta. Olinhan etukäteen suunnitellut matkojani, katsellut karttoja ja ottanut selvää, missä päin alkuperäiskansoja asuu ja miten sinne pääsisi matkustamaan. Olin myös tehnyt apuraha-anomuksia, joihin piti kirjoittaa, mitä olen lähdössä tekemään.

Ensimmäisessä matkakohteessani Sahalinissa olin käynyt jo monta kertaa aiemmin soittamassa Ensemble XXI -kamariorkesterimme kanssa. Orkesterimme kapellimestari Lygia O’Riordan oli viettänyt Sahalinissa puolitoista vuotta ja tutustunut silloin nivheihin, jotka olivat Sahalinin alkuperäiskansa. Palatessaan takaisin Moskovaan hän toi mukanaan äänitteitä nivhien laulusta; ne hän oli saanut etnomusikologi Natalia Mamtševalta, joka oli tutkinut nivhien lauluperinnettä jo yli 20 vuotta. Nämä laulut avasivat aivan toisenlaisen musiikin maailman kuin mitä olin tottunut kuulemaan tai esittämään, mutta samalla musiikki oli niin mielenkiintoista, että halusin kuulla sitä luonnossa, ja niin matkustin ensimmäiselle kenttämatoiliani Sahaliniin kesällä 2004. Laulujen pohjalta syntyi ensimmäinen sävellykseni *Nivkh Themes*, joka esitettiin nivhien festivaaleilla samana vuonna.

HENKILÖLAULUN JÄLJILLÄ – KENTTÄMATKAT JA AINEISTO

Tutustumiseni nivheihin herätti uteliaisuuteni kuulla myös muiden alkuperäiskansojen musiikkia koillisessa Siperiassa, ja päätin jatkaa matkaani Sahalinin yläpuolelle Kamtšatkaan. Helmikuussa 2008 pääsin matkustamaan Kamtšatkan pohjoisiin osiin, ja ensimmäinen alkuperäiskansojen kylä, jonne osuin, oli Atšaivajamin tšuktšikylä lähellä Tšukotkan rajaa. Kun kuulin heidän lauluaan, tein päätöksen, että matkani jatkuisi Tšukotkaan, Alaskaa vastapäätä sijaitsevalle Venäjän itäisimmälle alueelle. Vuodesta 2004 aina vuoteen 2019 olen tehnyt kenttämatoja koilliseen Siperiaan, Sahaliniin, Kamtšatkaan ja neljä kertaa Tšukotkaan. Asuin usein paikallisten asukkaiden luona alkuperäiskansojen kylissä tai poropaimentolaisten leireissä. Osallistuminen kodin töihin ja jutustelu työn lomassa avasivat ymmärrystä heidän elämäänsä paljon enemmän kuin pelkät kameran edessä käydyt keskustelut tai haastattelut. Kenttämatoillani videoin ja valokuvasin ahkerasti sekä pidin matkapäiväkirjaa, mutta ylivoimaisesti tärkein aineistoni ovat äänitteet, jotka sisältävät noin 1400 laulua: niitä lauloivat minulle tšuktšit, korjakit, jupikit, itelmeenit, tšuvaanit, jukagiirit, nivhit ja evenit. Suurin osa näistä äänitteistä on tšuktšien henkilölauluja.

Henkilölaulu on arktisten alkuperäiskansojen kulttuuriperinnettä Saamenmaasta halki Siperian aina Tšuktšien niemimaalle asti. Sen merkitys ei ole kaikkialla aivan sama. Tšuktšien kohdalla henkilölaulu tarkoittaa sitä, että perinteisesti jokainen lapsi sai vanhemmiltaan tai isovanhemmiltaan syntymälahjaksen nimensä lisäksi

myös oman, henkilökohtaisen laulunsa. Laulut ovat kullekin henkilölle ominaisia, samoin kuin jokainen meistä puhuu omalla tavallaan. Lapsena lahjoitetun laulun lisäksi tšuktši tekee aikuisiällä myös oman laulunsa.

Tärkeä piirre tšuktšien henkilölaulussa on se, että ihminen henkilöityy laulussa sanojen sijaan musiikin välityksellä. Laulussa saattaa kyllä olla sanoja, mutta niillä on toissijainen merkitys. Tämä ainutlaatuinen muistinvarainen lauluperinne on valitettavasti jo hiipumassa, ja henkilölaulujen taitajat alkavat olla jo iäkkäitä. He edustavat sukupolvea, joka vielä syntyi, kasvoi ja eli poropaimentolaisena tundralla.

TUTKIMUKSEN VAIHEET

Tutkimuksessani on ollut kaksi vaihetta, jotka ovat tapahtuneet osittain päällekkäin ja osittain eri aikoina. Ensimmäinen vaihe oli kenttämatkat ja tutustuminen koillisen Siperian alkuperäiskansoihin, etenkin tšuktšeihin. Avainhenkilöiksi nousevat laulajat, jotka ovat erityisesti vaikuttaneet omien musiikkikäsitysteni muuttumiseen. Kaikki tutkimuksen aikana säveltämäni musiikki pohjautuu heidän laulantaansa. Heitä ovat nivhi Ulita, joka oli elävä todiste muistinvaraisesta kulttuurista; hänen vaikutuksestaan koko tutkimus sai alkunsa. Samoin korjakki Mulingaut, joka lahjoitti minulle oman henkilölaulun, sekä monet tšuktšit, kuten Vukvunga, Tevljantonau, Tinatval, Raughtitval, Jaatitvaal, Pan, Etiljan, Kuljumitš, Kuang, Tingaan, Pengengeku, Omry'lkot, Eingevngeut ja Rol'tytval lumosivat minut laulullaan. Jupik Asikongaun, jonka tapasin Sirennikin kylässä Tšukotkassa vuonna 2009, lauloi jo vuoteenomana minulle 11 laulua. Niistä muutamat saattoivat edustaa jupikkien jo kadonnutta henkilölaulun perinnettä.

Tutkimuksen toinen vaihe on ollut taiteellinen työskentely, joka keskittyy kuulemiseen. Tohtorintutkintoni ”Kuulokulmia koillisen Siperian alkuperäiskansojen musiikkiin” koostuu viidestä taiteellisesta osiosta ja tutkielmasta, jonka otsikko on *Kuulokulmia tšuktšien henkilölauluun: säveltämällä kuuleminen taiteellisen tutkimuksen menetelmänä*. Kuulokulmilla en tarkoita vain kuuntelemista, vaan oivalluksia, jotka ovat syntyneet musiikin tekemisen ja usein hyvin ristiriitaisen ja epävakaa kuulemisen vuorovaikutuksessa. ”Kuulokulmat” on tutkimusprosessi, jossa säveltäminen on toiminut tutkimukseni menetelmänä. *Säveltämällä kuulemisella* tarkoitan säveltämistä, joka on inspiroitunut kenttämatkoilla kohtaamieni alkuperäiskansojen säestyksettömästä, yksiaanisesta laulannasta. Säveltämällä siihen pohjautuvaa musiikkia olen pyrkinyt kuulemaan ja ymmärtämään sisältä käsin, miten laulu liikehtii ja etenee.

VIITEKEHYS JA LAULUJEN OMINAISPIIRTEET

Tutkimukseni viitekehys on ollut muusikon hiljainen, kokemuksellinen tieto. Se ei ole lähtenyt liikkeelle teorioista tai niiden pohjalta valituista tutkimusmenetelmistä. Päinvastoin menetelmät ovat syntyneet kenttämatkojen vahvoista kokemuksista. Tutustuminen tšuktšeihin ja se kaikki tieto, jonka he itse minulle kertoivat, oli tutkimuksen alulle paneva voima. Sen tueksi hain lisätietoa etnomusikologisesta tutkimuksesta (mm. Tiron 2019; Šeikin 2018; Stone 2008; Niemi & Jouste 2002; Mamtševa 1996; Herndon 1993; Bogdanov 1992) ja erityisesti tutkimuksesta, joka koskee tšuktšien ja muiden Siperian alkuperäiskansojen lauluperinnettä. Kuuleminen ja havainto ovat olleet tutkimukseni keskiössä, ja siksi olen sivunnut myös fenomenologiaa (Merleau-Ponty 2012; Nancy 2007), musiikin perusolemuksen filosofiaa (Kivy 1993, 35; Goehr 2002; Langer 1954) ja luonnon äänimaailman hahmottumista musiikkina (Lanooy 2020; Krause 2013; Payne 2001; Payne & Payne 1985; Messiaen 1956).

Valitsin tutkielmaan kenttämatkojeni aineistoista noin 40 laulua, joista noin kahdenkymmenen laulun avulla olen tuonut esille tšuktšien laulujen ominaispiirteitä. Niitä ovat muun muassa voimakas melismaattisuus, mikrointervallisuus, liukuvat säveltasot ja musiikin virtaavuus, jossa rytmi muodostuu orgaanisesti toisiinsa liittyvistä pulssiyksiköistä. Erityisen kiinnostava ja yllättäväkin löytö tässä yksiaanisessa musiikissa on ollut horisontaalinen harmonia. Tällä tarkoitan melodian pää-ääniä ympäröivää sivuäänten pilveä, joka korostaa laulun rytmistä energiaa ja luo harmonisia kenttiä laulun sisällä.

SÄVELTÄMINEN TUTKIMUKSEN MENETELMÄNÄ JA MUSIIKILLINEN AJATUKSENJUOKSU

Tutkintoni viidessä taiteellisessa osiossa – *Ulitan kävely, Ääni vastaa ääneen, Musiikin virta, Henkilölaulua etsimässä ja Polar Voices* – esitin seitsemän sävellystäni ja yhden improvisaation. Sävellystyö nosti esiin tutkimuksen keskeisimmän kysymyksen: mikä tässä musiikissa sen outoudesta huolimatta on se jokin, mikä koskettaa minua niin syvästi, etten voi sitä sivuuttaa.

Säveltäminen synnytti myös joukon tarkentavia jatkokysymyksiä, joiden tarkoituksena oli selvittää, kuinka tšuktšien musiikki käyttäytyy. Yksi näistä oli *Ääni vastaa ääneen* -konsertissa tekemäni musiikillinen koe. Halusin sen avulla päästä perille, millaista musiikkia syntyisi, jos purkaisin tšuktšien nestemäisen, virtaavan musiikin kaasuksi eli pienempiin osiin ja yhdistäisin ne uudelleen kokonaisuuksiksi? Auttaisiko se ymmärtämään musiikin koostumusta?

Tevljantonau muutti asennettani musiikkiin hyvin ratkaisevasti. Säveltäminen hänen musiikkinsa pohjalta osoitti myös eron musiikillisen ajatuksenjuoksumme

välillä. Hän avasi korvani kuulemaan musiikkia, joka syntyy ikään kuin sattumalta, ja hänen vaikutuksestaan tutkimuksen painopiste siirtyikin musiikin yksityiskoh- tien tarkastelusta kohti suurempia kokonaisuuksia. Säveltäminen herätti myös kysy- mään, miksi tšuktšien musiikissa on koko ajan sellainen tuntu, ettei se koskaan ala tai lopu vaan että jatkuvasti oltaisiin jossain keskellä. Mietin myös, mitä on sellainen musiikki, jota ei esitetä toiselle, tai voiko hiljaisuus olla musiikkia.

Tšuktšien musiikilla on ollut syvä vaikutus omaan muusikkoututeeni. Kuten tut- kielmassani totean: on toistaiseksi vaikea sanoa, kuinka tšuktšien laulu vaikuttaa säveltämiseeni tulevaisuudessa, mutta siitä olen varma, että tšuktšien musiikki on niin vahvasti tullut osaksi oman musiikillisen virtani vettä, että en halua enkä enää edes voi suodattaa sitä itsestäni ulos. Ja näin taiteellisen tutkimukseni kenttämätka jatkuu.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Bogdanov, Igor 1992 = Богданов, И. 1992. *Творческие и практические проблемы музыкальной этнопедагогике (на примере народов Севера)* [Etnomusikologisen pedagogiikan taiteelliset ja pragmaattiset kysymykset (esimerkkinä pohjoiset alkuperäiskansat)]. Москва: Институт национальных проблем образования министерства образования РФ.
- Goehr, Lydia 2002 [1992]. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Herndon, Marcia 1993. Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing. *The World of Music* 35 (1), 63–80.
- Kivy, Peter 1993. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krause, Bernie 2013. *The Voice of the Natural World*. <https://www.english-video.net/v/fi/1788>. (tarkistettu 18.3.2024)
- Langer, Susanne K. 1954 [1942]. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. A Mentor book, 25. New York, NY: New American Library of World Literature.
- Lanooy, Jan Pieter 2020. Birdsong Representation within Messiaen's Organ Music. A study on the birdsong accuracy within Messiaen's *Communion* and how to represent the birdsong parts on an eighteenth-century organ. Research exposition, MA research. Royal Conservatoire The Hague. <https://www.researchcatalogue.net/view/887686/887687>.
- Mamtševa, Natalia [Мамчева, Н.] 1996. *Нивхская музыка как образец раннефольклорной монодии* [Nivhien musiikki osoituksena varhaisesta kansanmusiikin monodiasta]. Южно-Сахалинск: Сахалинское областное книжное издательство.
- Merleau-Ponty, Maurice 2012 [1996]. *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja suom. Miika Luoto & Tarja Roinila. Keuruu: Nemo, Otava.
- Messiaen, Olivier 1956 [1944]. *The Technique of My Musical Language*. 2. painos. Paris: Alphonse Leduc.
- Nancy, Jean-Luc 2007 [2002]. *Listening*. Kääntänyt Charlotte Mandell. New York, NY: Fordham University Press.
- Niemi, Jarkko & Marko Jouste 2002. Teesejä pohjoisen laulun analyysiin: tarkastelussa nenetsit ja saamelaiset. *Etnomusikologian vuosikirja 14*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 161–209. <https://doi.org/10.23985/evk.101136>.

- Payne, Roger 2001 [2000]. Whale Songs: Musicality or Mantra? Bio Music Symposium, AAAS Annual Meeting, 2000. *The Music of Nature and the Nature of Music* vol. 291, issue 5501, 52–54. <https://doi.org/10.1126/science.10.1126/SCIENCE.1056960>.
- Payne, Roger & Katharine Payne 1985 [1983]. Large Scale Changes over 19 Years in Songs of Humpback Whales in Bermuda. *Zeitschrift für Tierpsychologie* 68 (2), 89–114. <https://doi.org/10.1111/j.1439-0310.1985.tb00118.x>
- Šeikin, Jurij [Шейкин, Ю.] 2018. *Музыкальная культура чукчей* [Tšuktšien musiikkikulttuuri] отв. ред. О.Э. Добжанская, Т. И. Игнатьева; М-во науки и высшего образования РФ; Аркт. гос. ин-т культуры и искусств. Новосибирск: Наука.
- Stone, Ruth M. 2008. *Theory for Ethnomusicology*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Tiron, Jekaterina [Тирон Е.] 2019. Песенный фольклор коряков в записях и публикациях: историография и перспективы этномусикологического изучения [Korjakkien laulun folkloristiikka tallenteissa ja julkaisuissa: historia ja etnomusikologisen tutkimuksen näkymät]. *Сибирский филологический журнал. № 1*, Новосибирск. <https://doi.org/10.17223/18137083/66/1>.

SASHA MÄKILÄ

Leevi Madetoja's Piano Trio Op. 1 (1909) – a young composer's forgotten masterpiece and its four manuscripts



Leevi Madetoja (1887–1947) gained recognition in Helsinki with his Piano Trio Op. 1 in May 1909. Though formally a student of Jean Sibelius, Madetoja composed the trio largely on his own. Only the last two movements were performed at the premiere, with the full work debuting in October 1909. The trio became part of several pianists' chamber music repertoires, particularly Karl Ekman, who performed it often during Madetoja's lifetime.

A publisher for the trio was not found, so it existed only as manuscript copies for decades. In the 1940s, when Madetoja felt his creative powers waning, he decided to publish earlier works, including the piano trio, which he sold to Fazer. He created new transcriptions for the publisher, resulting in two manuscript versions of the trio – the original 1909 autograph and a 1944 copy – which are preserved in the National Library of Finland. Research later uncovered a third, previously overlooked manuscript in the Sibelius Academy Library.

This article examines the creation, performance, and publication history of Madetoja's piano trio and analyses its surviving manuscripts from a music philological perspective, focusing on the chronology of the sources and their connection to the trio's performance history.

Keywords: Leevi Madetoja, chamber music, music philology, music history

About the author: Dr Sasha Mäkilä is a visiting researcher at the University of the Arts Helsinki Research Institute and an orchestra conductor. His primary research focus is the orchestral music of Leevi Madetoja. In addition, he is interested in questions related to conducting technique and pedagogy, conductorship, and Russian music culture. <https://orcid.org/0000-0002-8810-7966>

ELENA MÎNDRU

Exploring the second chorus in vocal jazz: a study of Sarah Vaughan's melodic variation



This article explores the characteristics of the second exposition of the melody in vocal jazz performances that use the same lyrics, referred to here as the second chorus. The tradition of the second chorus in jazz, influenced by African music, emphasises variation; it originated in early New Orleans parades and evolved through big bands into more intimate vocal jazz settings. This practice is a crucial element in vocal jazz, which allows singers to explore and experiment with their vocal delivery and to showcase their interpretative and variational skills.

A case study analysing the interpretative approaches of legendary singer Sarah Vaughan is included in this article. Selected recorded tracks from Vaughan's album *Live at Mister Kelly's* were transcribed and analysed, comparing them with the original published lead sheets. The musical analysis focuses on Vaughan's interpretation of the melody and the variations she employs during the second chorus. Her mastery of this practice, through innovative rhythmic and melodic variations, interplay with the band, and expressive use of lyrics, enhances the musical narrative and captivates the audience. The main research question is: What musical gestures and tools does Sarah Vaughan use in her recapitulation of the melody in the second chorus of jazz songs?

Keywords: vocal jazz, second chorus, melodic recapitulation, melodic variation, Sarah Vaughan, second head

About the author: Elena Mîndru is a jazz vocalist and a Sibelius Academy doctoral student who researches vocal jazz, performs globally, and composes. In 2015 she co-founded the International Jazz Voice Conference.

LECTIONES PRAECURSORIAE

LUCY ABRAMS-HUSSO

Contemporary clarinet repertoire from Finland and the United States: new ways of artistic expression and a study of sociocultural differences

This doctoral research project examined artistic and sociocultural aspects of Finnish and American contemporary music performance practice in repertoire for clarinet. The main themes that emerged from this research were notation as culture practice, shared ownership, performer agency, and performance practice as a reflection of cultural values. The doctoral degree consisted of three live performances, a CD recording entitled *Duel*, and a dissertation, *The Musical Anthropologist*.

Keywords: clarinet repertoire, contemporary music, Finland, United States, performance practice, artistic research, autoethnography

About the author: Lucy Abrams-Husso is a Helsinki-based freelance clarinetist and researcher specialising in classical and contemporary music in solo, chamber, and orchestral settings.

PIA SIIRALA

The Chukchi Personal Song of north-eastern Siberia as a turning point in musical thought

Becoming acquainted with the music of the indigenous people of north-eastern Siberia has been a turning point in my perception of music, and has made me question what music is at a fundamental level. In my fieldtrips to north-eastern Siberia I studied the music of the Chukchi and other indigenous peoples. This doctoral project centred on my particular interest in the Chukchi Personal Song, in which music is part of their persona.

Keywords: composing, Chukchi, artistic research, aspects of hearing, Personal Song, Arctic

About the author: Dr Pia Siirala is a violinist, composer, and researcher who is studying the musical tradition of the Chukchi and other indigenous peoples in north-eastern Siberia.