

Vsk. 10 nro 1

TRIO

Vsk. 10 nro 1

Kesäkuu 2021



TRIO vsk. 10 nro 1

Kesäkuu 2021

Toimituskunta:

MuT Ulla Pohjannoro, päätoimittaja (SibA/DocMus), MuT Päivi Järviö (SibA/DocMus), MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus), FT Markus Mantere (SibA), MuT dosentti Laura Wahlfors (SibA/DocMus/HY), FM Henri Wegelius (SibA), toimituspäällikkö

Toimitusneuvosto:

FT professori Erkki Huovinen (JYU), FT dosentti Timo Kaitaro (HY), professori Anne Kaupala (SibA/DocMus), professori Inkeri Ruokonen (TY), professori Hannu Salmi (TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen, (KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT apulaisprofessori Susanna Välimäki (HY)

Taitto: Paul Forsell

Paino: Hansaprint

Helsinki, 2021

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

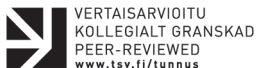
DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.triojournal.fi

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)



SISÄLLYS

PÄÄKIRJOITUS

ULLA POHJANNORO

Lukijalle.....5

ARTIKKELIT

SASHA MÄKILÄ

Kohti kriittistä editiota. Musiikkifilologinen analyysi Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteistä 9



MARIA PUUSAARI

”Leading” as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice.....40



LEKTIOT

KAJSA DAHLBÄCK

Den kvinnliga sopranen i barockrepertoaren65

ANNA HELENIUS

Yksi identiteetti monesta peilistä – kanttorin ammatillisen identiteetin ytimessä74

ANNE ELISABETH PIIRAINEN

In search for hidden repertoire gems: A performer’s approach to Russian and Soviet clarinet music.....79

OLLI PYYLAMPI

Agogiikka ja rekisteröiminen esittäjän keinovaroina saksalaisessa urkumusiikissa86

HANNA REMES

”Sävelet tekevät tekstin eläväksi”: paaston ja pääsiäisajan liturginen kuoromusiikki sanoman kannattelijana91

ENGLISH ABSTRACTS101



Helppojen ajatusten takaa

Usein ajatellaan, että musiikissa on oleellista vain se, mikä soi, ”itse musiikki”, ja että kaikki muu on ”ulkomusiikillista” ja siten ylimääräistä, jopa turhaa. Yhtä helposti, ainakin länsimaisen taidemusiikin piirissä, voi lipsahtaa mieleen ajatus, että soivan musiikin alkuperäisin lähde on säveltäjän kynästä lähtenyt partituuri, jota esittäjien sitten tulee noudattaa enemmän tai vähemmän jämäptisti.

Todellisuus on tietenkin monimutkaisempi. Säveltäjä saattaa korjailla teostaan jopa useaan otteeseen eri esityskertojen välillä. Lisäksi hän voi tehdä virheitä tai yksinkertaisesti muuttaa mieltään. Mikä on silloin alkuperäistä? Samankaltaisesti jokin ulkomusiikilliselta vaikuttava seikka, kuten muusikoiden keskinäinen elekomunikaatio esityksen aikana, saattaa osoittautua välttämättömäksi, jotta esitys ylipäättään tulee mahdolliseksi ja ”itse musiikki” voi soida.

Trion kesänumeron 2021 kaksi artikkelia käsittelevät näitä ilmiöitä.

Sasha Mäkilä tarkastelee partituurin painokuntoon saattamisen haasteita artikkelissaan ”Kohti kriittistä editiota. Musiikkifilologinen analyysi Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteistä”. Siinä hän muun muassa muodostaa valmistumisen historialliset sukupuut Madetojan sinfonian eri partituurilähteistä ja orkesteristemmoista käyttäen genealogista menetelmää ja tukeutuen biografiseen informaatioon (Grier 1996).

Sinfonian painettu partituuri julkaistiin vuonna 1984, kauan Madetojan (1887–1947) kuoleman jälkeen. Julkaistu partituuri perustuu säveltäjän itsensä alkuperäisestä käsikirjoituksesta kopioimaan ja korjaamaan uuteen käsikirjoitukseen, joka on Mäkilän päättelyn perusteella tehty vuonna 1943, yli neljännesvuosisata teoksen valmistumisen ja kantaesityksen (1916) jälkeen. Säveltäjän terveys ja muisti olivat kuitenkin tuolloin, neljä vuotta ennen kuolemaa, jo heikentyneet, eikä lähiluku korjauksineen tuottanut virheetöntä ja kaikilta osin loogista tulosta. Vaikka uuden käsikirjoituksen ulkoasu onkin siisti – alkuperäinen käsikirjoitus näet sisältää lukuisia oikaisuja ja muutoksia sekä esittäjien tekemiä merkintöjä – se on täynnä virheitä. Näitä virheitä on 1980-luvun puhtaaksikirjoittaja ilmeisesti pyrkinyt korjaamaan alkuperäisen käsikirjoituksen avulla. Tästä on seurannut lähteiden sekoittuminen eli kontaminaatio, minkä johdosta 1984 painettu partituuri ei täytä modernin kriittisen edition vaatimuksia.

Kriittisen edition toimittajalle avautuu ainakin kaksi vaihtoehtoista mahdollisuutta. Voidaan pyrkiä saattamaan teos mahdollisimman lähelle säveltäjän ”viimeis-

tä tahtoa” huomioiden kaikki mahdolliset korjaukset. Tämä tarkoittaisi viimeisen käsikirjoituksen virheiden ja epäloogisuuksien korjaamista aiempaan lähdemateriaaliin tukeutuen, mukaan luettuna eri tavoin korjatut orkesteristemmat. Toinen vaihtoehto on pyrkiä lähelle alkuperäistä versiota, mahdollisesti 1920-luvun taitteen esitysten yhteydessä tehtyjen ennen kustantamista tapahtuneiden ”alkuperäisten” muutosten kanssa. Kyseessä on ”lain kirjaimen ja hengen” välinen neuvottelu: pitäydytäänkö säveltäjän viimeisessä omakätisessä käsikirjoituksessa monine puutteineen vai pyritäänkö kaikki lähteet yhdistämällä kokoamaan musiikillisesti yhtenäinen säveltäjän tyylille uskollinen hybridiversio? Mäkilän artikkelissa kuvattu eri käsikirjoitusten välisten suhteiden ja valmistumishistorian selvitys antanee molemmille vaihtoehdoille hyvät lähtökohdat.

Maria Puusaaren artikkeli ”Leading’ as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice” tarjoaa kokonaisvaltaisen esityksen nykymusiikin liidauksen eri tavoista, rooleista ja näihin vaikuttavista tekijöistä. Samalla se artikuloi kiinnostavalla tavalla musiikillisen liikehdinnän lähtökohtia ja hienovaraisia merkityksiä osana musiikillisen merkitystuotannon ydintä. Soittajan on suoriutuakseen yhteissoitollisesti vaativasta teoksesta hyödynnettävä kuulon lisäksi myös näköaistia ja liikkeen tuomaa visuaalista informaatiota ”nuotin katsomisen” lisäksi. Toisaalta kun normaalisti liidauksliikkeet on mahdollista suorittaa pelkkien soittamisliikkeiden päälle, teknisesti vaikeissa kohdissa liidaustehtävää pitää vuorotella, jos se osoittautuu päälliiderille soittoteknisten haasteiden vuoksi mahdottomaksi.

Yhteissoitollisten ja rytmisten haasteiden helpottamisen lisäksi liidauseleillä ilmaistaan myös tulkinnallisia asioita. Liikkeet voivat olla tarkasti suunniteltuja, mutta Puusaari huomasi harjoitteluvideoita analysoidessaan myös aiemmin itselleen tiedostamattomia liikkeitä. Esimerkiksi artikulaatiota, sointia ja intensiteettiä voi yhtenäistää ja synkronisoida paitsi kuuntelemalla myös seuraamalla muiden soittajien joustun liikettä. Tällöin liikkeen näkeminen toimii referenssinä kuulohavainnolle.

Puusaaren tutkimus rikastaa aistien integraatiota käsittelevän musiikintutkimuksen (Platz & Kopiez, 2012; Russo, 2019) näkökulmia ja johtaa pohtimaan, mitä menetetään, mikäli ulkomusiikillisten seikkojen vaikutus musiikkikokemukseen kiistetään tai sitä vähätellään (ks. esim. McPherson & Thompson 1998). Tutkimuksissa on todettu, että erityisesti jäädessään tiedostamattomaksi näköhavainto vaikuttaa suuresti niin kutsuttuun ”puhtaaseen” musiikilliseen laatuarvioon (Tsay 2013).

Lopulta voimmekin ajatella positiivisesti Bergeronin ja Lopesin (2009) tavoin moniaistisuuden pikemminkin lisäävän musiikin arvoa ja merkityksiä kuin vähentävän tai vääristävän niitä:

Mikäli musiikki ilmaisee sitä, mitä ajatlemme sen ilmaisevan, sen ilmaisullinen voima näyttäisi olevan sekä visuaalinen että auditiivinen; mikäli musiikin ilmaisu-

kyky sen sijaan pohjautuu ainoastaan äänellisiin ominaisuuksiin, sen kyky ilmaista ei ole niin suuri kuin ajattelemme sen olevan. Mikäli musiikki siis ilmaisee sekä audittiivisia että visuaalisia seikkoja, se ei ole sitä, mitä me ajattelemme sen olevan: se ei ole pelkästään audittiivinen ilmiö.¹ (Bergeron & Lopes 2009, 1.)

Musiikki voi siis pikemminkin olla sekä-että kuin joko-tai: erottelu ”musiikilliseen” ja ”ulkomusiikilliseen” ei tee oikeutta todellisuuden moninaisuudelle – oli sitten kyseessä muusikon eleiden välittämä kokemuksellisuus tai ”säveltäjän tahdon” toteutuminen nuottikuvassa.

Ulla Pohjannoro

LÄHTEET

- Bergeron, V. & Lopes, D. M. 2009. Hearing and Seeing Musical Expression. *Philosophy and Phenomenological Research*, 78(1), 1–16. <https://doi.org/10.1111/j.1933-1592.2008.00230.x>
- Grier, J. 1996. *The critical editing of music: History, method, and practice*. Cambridge University Press.
- McPherson, G.E. & Thompson, W.F. 1998. Assessing Music Performance: Issues and Influences. *Research Studies in Music Education*, 10(1), 12–24. <https://doi.org/10.1177/1321103X9801000102>
- Platz, F. & Kopiez, R. 2012. When the Eye Listens: A Meta-analysis of How Audio-visual Presentation Enhances the Appreciation of Music Performance. *Music Perception*, 30(1), 71–83.
- Russo, F. 2019. Multisensory processing in music. Teoksessa D. A. Hodges, Donald & Thaut, Michael (toim.) *The Oxford handbook of music and the brain*. New York, NY: Oxford University Press. 212–234.
- Tsay, C.-J. 2013. Sight over sound in the judgment of music performance. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110(36), 14580–14585. <https://doi.org/10.1073/pnas.1221454110>

1 If music expresses what we think it does, then its expressive properties may be visual as well as sonic; and if its expressive properties are purely sonic, then music expresses less than we think it does. And if the expressive properties of music are visual as well as sonic, then music is not what we think it is – it is not purely sonic. (Bergeron & Lopes, 2009, 1.)

TRIO vsk. 10 nro 1 – Pääkirjoitus: Ulla Pohjannoro 5–8

SASHA MÄKILÄ

Kohti kriittistä editiota. Musiikkifilologinen analyysi Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteistä

JOHDANTO

Leevi Madetojan (1887–1947) ensimmäisen sinfonian F-duuri, opus 29 (1916) käsikirjoituslähteisiin lukeutuu kaksi täydellistä partituuria vuosilta 1916 ja 1943 sekä yksi erillinen sinfonian toisen osan partituuri, todennäköisesti vuodelta 1916. Kaikki kolme partituurikäsikirjoitusta ovat autografisia, siis säveltäjän käsialaa, ja niitä säilytetään Kansalliskirjastossa.¹ Lisäksi käsikirjoituslähteisiin kuuluu käsin kopioituja orkesteriääninä, joita säilytetään Kansalliskirjastossa, Helsingin kaupunginarkistossa ja musiikkikustantamo Fennica Gehrmanilla Helsingissä. Musiikki-Fazerin² vuonna 1984 painattamassa partituurissa on lukuisia virheitä, ja se on osoittautunut eklektiseksi hybridiksi vuosien 1916 ja 1943 käsikirjoituksista. Samat virheet toistuvat Fennica Gehrmanin vuonna 2002 tietokoneella puhtaaksikirjoittamissa orkesteriäänissä. Nykypäivänä tämänlaista lähteiden sekoittamista pidetään kyseenalaisena etenkin, kun lähteenä käytettyjä käsikirjoituksia erottaa toisistaan reilu neljännesvuosisata.

Keväällä 2020 ehdotin Fennica Gehrmanille uuden kriittisen edition julkaisemista tästä teoksesta, ja kustantamon kiinnostuttua projektista aloitin välittömästi työni käsikirjoituslähteiden vertailemisen parissa. Kriittisen edition toimittamiseen liittyviin valintoihin vaikuttaa viime kädessä se, minkälaiseen lopputulokseen pyritään. Otetaanko huomioon säveltäjän viimeisimmätkin muokkaukset, jolloin johtotähtenä on ”säveltäjän viimeinen tahto” (*Fassung letzter Hand*), vai pyritäänkö lähelle sitä muotoa, jossa teos on ensi kertaa esitetty?³ Kummassakin tapauksessa käsikirjoituslähteet täytyy luokitella, ajoittaa ja asettaa lähdeketjuun. Lähde voi olla funktioltaan esimerkiksi luonnos, alkuperäinen käsikirjoitus, esittämistä varten tehty lisäkopio tai kustantamo varten tehty puhtaaksikirjoitus. Genealogista menetelmää

1 Käsikirjoitukset ovat luettavissa artikkelin liitteissä. Olen esitellyt sinfonian kolme partituurikäsikirjoitusta ensimmäisen kerran taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä (Mäkilä 2018) ja myöhemmin kompi-laatioartikkelissani (Mäkilä 2020). Kiitän lämpimästi Madetoja-rahastoa ja Kauppaneuvos Otto A. Malmin lahjoitusrahastoa Leevi Madetojan orkesterimusiikin tutkimukseen vastaanottamastani tuesta. Liite 1: <https://trio.journal.fi/article/view/110033/64676>. Liite 2: <https://trio.journal.fi/article/view/110033/64677>

2 Jatkossa Fazer. Yritys on tunnettu myös nimillä Oy Fazerin musiikkikauppa ja Fazer Musiikki Oy.

3 Tämä ongelma on tuttu Brucknerin, Mahlerin ja Hindemithin teoksista (Grier 1996, 70).

käyttämällä ja biografiseen informaatioon tukeutuen voidaan rakentaa lähteiden sukupuu eli stemma (Grier 1996, 62–64).

Madetojan orkesterimusiikista ei ole aiemmin tehty musiikkifilologista tutkimusta.⁴ Madetojan oopperoita tutkinut Kauko Karjalainen tyytyy väitöskirjassaan *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha* toteamaan, että tuntemattoman kopistin kopioimaa partituuria tutkiessaan hän huomasi, että ”joissakin esityksissä on *Pohjalaisten* eräitä kohtauksia lyhennelty, paikoin jopa radikaalisti” ja että *Juhan* partituurissa ”näkyivät esitysten yhteydessä tehdyt muutokset (hyppyt ja lyhennykset) selvästi autografisesta orkesteripartituurista” (Karjalainen 1991, 44).

Madetojan mieskuoroteosten käsikirjoituksia pro gradu -työssään tutkinut Tuomas Niemelä vahvistaa Madetoja-biografi Erkki Salmenhaaran käsityksen Madetojan tavasta kirjoittaa sävellyksensä ensin lyijykynällä ja puhtaaksikirjoittaa ne musteella suoraan lyijykynäjäljen päälle (Niemelä 2017, 16–17). Niemelä myös huomioi säveltäjän tavan tehdä teoksiinsa pieniä muutoksia uusintapainoksia varten (ibid., 24).

Suomalaisen orkesterimusiikin musiikkifilologisen tutkimuksen uranuurtaja on ollut Sibelius-tutkija Kari Kilpeläinen, jonka ohella Sibeliuksen orkesterikäsi- kirjoituksia ovat tutkineet muiden muassa Risto Väisänen, Timo Virtanen ja Tuija Wicklund. Jean Sibeliuksen kokonaistuotannon kriittisen edition julkaisuprojektissa (JSW) on käsitelty hyvin samankaltaisia kysymyksiä kuin mihin Madetojan tuotantoa tutkiva törmää. Selkeimmät erot tulevat esiin lähdemateriaalissa, sillä Madetojan orkesterimusiikista valtaosa on edelleen painamatta, kun taas Sibeliuksen orkesteriteoksista suurin osa julkaistiin laadukkaina painotuotteina säveltäjän elinaikana.⁵

Analyyssini ammentaa musiikkifilologian teoreettisesta viitekehuksesta, etenkin James Grierin teoksesta *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (1996), joka on yksi tieteenalan harvoja perusteoksia.⁶ Metodina olen käyttänyt tekstikriittistä analyysia. Olen tutkinut sekä alkuperäisiä käsikirjoituksia että partituurien korkearesoluutioisia skannauksia ja orkesterin äänilehtien valokuvajäljennöksiä.⁷

Käsikirjoitusten ajoittamiseen voi Kilpeläisen (1992, 12) mukaan käyttää neljänlaisia seikkoja, joita ovat (1) käytetyt nuottipaperit, (2) nuotti- ja kirjoituskäsiala,

4 Veijo Murtomäen (1999) mukaan musiikkifilologia on musiikkitieteen osa-alue, joka koskee musiikin kirjoitettuja tekstejä eli notaatioita. Koska julkaistu nuottiteksti usein sisältää poikkeavuuksia, muutoksia ja suoranaisia virheitä alkuperäiseen nuottilähteeseen verrattuna, tulisi notaatioiden tutkimuksen edeltää muuta musiikintutkimusta. Musiikkifilologiassa pyritään käyttämään autenttisimpia alkuperäislähteitä, jotka kuvaillaan ja tulkitaan tekstikriittikin avulla.

5 Madetojan ja Sibeliuksen lähdetilanne rinnastuu mielenkiintoisella tavalla Mozartin ja Beethovenin lähdetilanteeseen. Mozart näki vain muutaman teoksensa painettuna, kun taas Beethoven sävelsi varsinkin myöhemmät teoksensa nimenomaan julkaisua silmälläpitäen (Grier 1996, 39).

6 Toinen alan hyvin tunnettu perusteos on Georg Federin *Musikphilologie* (1987).

7 Vain osa tutkittavista yksityiskohdista voidaan selvittää jäljennösten perusteella, joten alkuperäisten käsikirjoitusten tutkiminen on ehdottoman välttämätöntä (Grier 1996, 55).

(3) kynänjäljet sekä (4) muut ajoitusta auttavat asiat, joista tärkeimpiä ovat käsikirjoituksiin tehty merkinnät. Madetojan kynänjäljistä olen voinut tehdä vain pinta-puolisia havaintoja, koska pidemmälle menevien johtopäätöksiä tekemiseen tarvittaisiin laajempi vertailuaineisto. Sama koskee nuottipapereita, sillä muiden kuin Breitkopf & Härtelin painattaman paperin osalta on olemassa hyvin vähän aiempaa tutkimusta. Madetojan nuottikäsitteiden muuttuminen vuosien 1916 ja 1943 välillä on puolestaan helposti todettavissa jo tämän artikkelin pohjana olevan aineiston perusteella.⁸

Ensimmäisessä luvussa kuvaan lyhyesti Madetojan ensimmäisen sinfonian sävellys- ja esityshistorian sekä sen julkaisuhistorian 2000-luvulle saakka. Sitä seuraa tiivistelmä kaikista tunnetuista käsikirjoituslähteistä. Kolmannessa luvussa esittelen sinfonian tunnetut partituurikäsitteet, niiden ajoitukset ja sukulaisuussuhteet, minkä jälkeen esittelen sinfonian säilyneet käsin kirjoitetut orkesteriäännet, niiden ajoitukset ja sukulaisuuden partituurikäsitteisiin. Lopuksi esittelen koko lähdemateriaaliin perustuvan lähdepuun ja osoitan myös, mihin 1980-luvulla painettu partituuri ja 2000-luvulla puhtaaksikirjoitetut orkesteriäännet siinä sijoittuvat. Artikkelin lopuksi pohdin, mikä käsikirjoituksista olisi sopivin uuden kriittisen edition päälähteeksi ja miten paljon painoarvoa muille lähteille tulisi antaa toimintuotossa.

MADETOJAN ENSIMMÄISEN SINFONIAN SÄVELLYS-, ESITYS- JA JULKAISUHISTORIA

Leevi Madetoja kirjoitti ensimmäisen sinfoniansa lyhyissä jaksoissa vuosien 1914 ja 1916 välillä, ja se valmistui kantaesityksen alla helmikuun 1916 alussa. Alun perin suunnitellun suuren neliosaisen orkesteriteoksen sijaan sinfoniasta tuli kolmiosainen ja vain reilun kahdenkymmenen minuutin pituinen (Salmenhaara 1987, 139). Madetojan velvollisuudet Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin johdossa veivät aikaa sävellystyöltä ja häitäsivät säveltäjän keskittymistä.⁹ Säveltäjä johti esikoissinfoniansa kantaesityksen Helsingin yliopiston juhlasalissa Helsingin kaupunginorkesterin¹⁰ kanssa 10. helmikuuta 1916, ja teos sai hyvän vastaanoton aikansa lehdistössä (ibid., 148).¹¹ Sinfonia sai uuden esityksen jo kolme päivää myöhemmin jälleen säveltäjän johdolla, ja seuraavan kerran se oli HKO:n ohjelmistossa vuotta myöhemmin 15.2.1917 Robert Kajanuksen johtamana (Helsingin kaupunginorkesterin

8 Myös Tuomas Niemelä on kiinnittänyt huomiota nuottikäsitteiden muutoksiin toimittamassaan Leevi Madetojan mieskuorolaulujen kriittisessä editiossa (Madetoja 2020, 196).

9 Madetoja toimi Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin johtajana vuosina 1914–1916 (Kuula 2006, 191–208).

10 Jatkossa HKO.

11 Ks. esim. Helsingin Sanomat 11.2.1916, Hufvudstadsbladet 11.2.1916, Uusi Suometar 11.2.1916.

teri 2020). Seuraavan kerran säveltäjä näyttää itse johtaneen teoksen Helsingissä 12.4.1923.¹² Viipurissa Madetoja esitti sinfonian tuoreeltaan kahdesti maaliskuussa 1916 Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin kanssa (Kuula 2006, 205).

Fazer kustansi Madetojan ensimmäisen sinfonian vasta vuonna 1943, ja sinfonia ei tuolloin painatettu, vaan jakelussa olivat käsin kirjoitetut orkesteriäänet ja säveltäjän autografiset partituurit. Säveltäjän kustannussopimusta varten tekemä uusi partituurikopio poikkeaa monissa kohdin alkuperäisestä käsikirjoituksesta. Fazer painatti teoksen partituurin vasta vuoden 1984 helmikuussa, ja sen toimitusprosessi ei ole kaikilta osin selvillä.¹³ Fennica Gehrman, jolle Fazerin kustantamien teosten oikeudet olivat yrityskauppojen seurauksena siirtyneet, kirjoitutti painettuun partituuriin sopivat nykyaikaiset orkesteriäänet korvaamaan käsin kirjoitetut materiaalit vuonna 2002.¹⁴

Sinfonia levytettiin ensi kertaa 1980-luvulla, ja varhaisin tunnettu arkistoäänitekin on vasta vuodelta 1956 (Mäkilä 2018, 86). Äänitteet ovat siis kustannussopimuksen tekemisen jälkeiseltä ajalta. Kaikki teosta esittäneet orkesterit ovat vuoden 1943 jälkeen käyttäneet Fazerin (ja myöhemmin Fennica Gehrmanin) vuokramateriaaleja, pois lukien muutamat HKO:n esitykset, joissa käytössä on ollut orkesterin omistama alkuperäinen nuottimateriaali. Näin on kadonnut muistista se tosiasia, että sinfonian kantaesitysversio eroaa monin paikoin tuntemastamme versiosta. Käsikirjoituslähteitä tutkimalla selviää, että säveltäjä on tehnyt teokseen muutoksia useassa eri vaiheessa vuosien 1916 ja 1943 välillä.

SINFONIAN TUNNETUT KÄSIKIRJOITUSLÄHTEET

Kun aloitin tohtoriopintoni Viron musiikki- ja teatteriakatemiassa vuonna 2012 ja valitsin tutkimuskohteekseni Leevi Madetojan sinfoniat, ei ensimmäisen sinfonian käsikirjoituksen olinpaikkaa tunnettu. Tiedustelujeni tuloksena Fennica Gehrmanin arkistosta Helsingistä kuitenkin löytyi kaksi käsin kirjoitettua partituuria, joista toinen osoittautui säveltäjän alkuperäiseksi käsikirjoitukseksi (A) toisen ollessa sä-

12 HKO:n esitystilastosta löytyvät tiedot myös seuraavista esityksistä: Georg Schnéevoigt 3.2.1939, Jussi Jalas 2.5.1947, Toivo Haapanen 8.12.1947 ja Paavo Rautio 6.3.1980 (Helsingin kaupunginorkesteri 2020).

13 Fennica Gehrmanin hallussa olevan Madetojan 1. sinfonian arkistokappaleen sisäkanteen on merkitty painosmäärä 350 kappaletta ja päiväys 23.2.1984, joka on joko painoksen lähtöpäivä kirjapainosta tai sen saapumispäivä Fazerille.

14 Vuonna 1993 Musiikki-Fazer ja sen kustannustoiminta myytiin amerikkalaiselle Time Warnerille. Warner teki vuonna 2002 sopimuksen ruotsalaisen Gehrman Musikförlag Ab:n kanssa suomalaisen ja ruotsalaisen vakavan musiikin kustannusoikeuksien hallinnoinnista, ja 2007 Warner myi nämä oikeudet Gehrmanille. Suomen osalta oikeuksia hallinnoi 2002 perustettu Gehrmanin suomalainen tytäryhtiö Fennica Gehrman. (von Bonsdorff 2012, 270–275.)

Taulukko 1. Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteet¹⁵

A	Säveltäjän alkuperäinen käsikirjoitus	1916	Kansalliskirjasto	Ms.Mus.163 Madetoja 4/4
B	Säveltäjän käsikirjoituskopio	Päiväämätön, [1943 perustuen säveltäjän päiväkirjamerkintöihin]	Kansalliskirjasto	Ms.Mus.163 Madetoja 4/4
C	Säveltäjän käsikirjoituskopio sinfonian toisesta osasta <i>Lento misterioso</i> ,	Päiväämätön, [1916 perustuen nuottipaperiin ja yhtäläisyyksiin A:n kanssa]	Kansalliskirjasto	Ms.Mus.Mt1
PA	Helsingin kaupunginorkesterin orkesteriäänet (PA-1) ja irralliset partituuriin A kytkettävissä olevat nuottilehdet (PA-2) (1916), myöhemmin materiaaliin lisätyt etupulttien äänilehdet (PA-3) ja yksittäinen kakkosviulun lisäkopio (PA-4)	PA-1 & PA-2: 1916 PA-2: 1916 PA-3: [192?] PA-4: [192?]	Helsingin kaupunginarkisto; Kansalliskirjasto	Ue:94 nuottimateriaali 530; Ms.Mus.Suomen Säveltäjät 8
PB	Musiikki-Fazerin orkesteriäänet	[1943]	Fennica Gehrman, Helsinki	
PC	Sinfonian toisen osan <i>Lento misterioso</i> orkesteriäänet	[1916]	Kansalliskirjasto	Ms.Mus.Suomen Säveltäjät 8

veltäjän omakätinen myöhempi kopio (B).¹⁶ A:n todistaa alkuperäiseksi paitsi ensimmäisen osan (virheellinen) päiväys ”Wiipuri 15/1 1915 [*sic*]. L.M.”, myös toisessa osassa olevat punakynällä tehdyt merkinnät osan lyhentämiseksi. Säveltäjä on poistanut osasta kaksi jaksoa – fis-duurissa alkavan 25 tahdin pituisen episodin (harjoituskirjaimet G ja H), sekä 33 tahdin pituisen päätteeman kertauksen (harjoituskirjaimet I ja K). B:ssä osa on jo lyhennetyssä muodossaan, ja myös säveltäjän nuottikäsiala on siinä pelkistetympää.¹⁷

Myöhempi partituurikopio (B) on ensi silmäyksellä ulkoasultaan huomattavasti siistimpi kuin korjauksien ja eri esittäjien merkintöjen täplittämä alkuperäiskäsikirjoitus. Varmastikin tästä syystä se on 1980-luvulla valittu Fazerin painetun laitoksen lähtökohdaksi. Lähempi tarkastelu kuitenkin paljastaa B:stä paljon pieniä virheitä ja epäloogisuuksia, joita Fazerin julkaiseman nuotin puhtaaksikirjoittaja on yrittänyt paikata ottamalla mukaan yksityiskohtia A:sta. Tästä on seurannut lähteiden sekoittuminen eli musiikkifilologian termein *kontaminaatio*.

¹⁵ Käsikirjoituslähteille on tapana antaa kriittisessä editiossa koodi tai lyhenne, mutta mitään yhtenäistä käytäntöä ei ole muodostunut. Jotkin kriittiset editiot nimeävät lähteet kronologisesti A, B, C, D; toiset taas käyttävät lyhenteenä säilytyspaikkaa (esim. KK = Kansalliskirjasto, HKA = Helsingin kaupunginarkisto) tai painetujen lähteiden kohdalla kustantajaa (BH = Breitkopf & Härtel jne.), kun taas jotkut käyttävät informatiivisia koodoja kuten A = autografinen partituuri, Fc = ”fair copy”, pA = autografiset orkesteriäänet (”parts”). Itse olen nimennyt autografiset käsikirjoitukset vuoden 2018 tohtorintutkielmassani A, B ja C niiden painoarvon mukaan: eli vuoden 1916 autografinen täydellinen partituuri on lähteistä tärkein, vuoden 1943 partituuri on seuraavaksi tärkein lähde sinfonian kriittisen edition kannalta, ja toisen osan kopio vuodelta 1916 on partituureista vähämerkityksisin (Mäkilä 2018, 31–32). Samassa yhteydessä olen nimennyt vuonna 1984 painetun partituurin kirjainlyhenteellä F (Fazer). Orkesteriäänet taas olen liittänyt edellisiin ja käyttänyt kaikkien kanssa etuliitteenä kirjainta P (englannin kielestä ”orchestra parts”).

¹⁶ Molemmat partituurit on Fennica Gehrman lahjoittanut Kansalliskirjaston kokoelmiin vuonna 2015.

¹⁷ Toisin sanoen A on ainoa käsikirjoituslähteistä, joka on päivätty, lukuun ottamatta B:ssä olevia (osin harhaanjohtavia, ks. myöh.) esityspäivämääriä ja orkesterimuusikoiden äänilehtiin kirjaamia esityspäivämääriä.

Kansalliskirjastossa on lisäksi kolmaskin Madetojan käsialaa oleva partituurikä-sikirjoitus (C), joka sisältää ainoastaan sinfonian toisen osan ”Lento misterioso”. Siin- hen on merkitty samat lyhennykset kuin A-partituuriin, ja muutenkin nuottiteksti on joitakin dynamiikkamerkintöjä lukuun ottamatta lähes identtinen A:n kanssa. Kansalliskirjastossa säilytetään myös käsin kirjoitettuja toisen osan orkesteriääniä (PC). HKO:lle kuuluneet orkesteriäänät (PA), joista teos on kantaesitetty, on tal- letettu Helsingin kaupunginarkistoon. Fazer kirjoitutti uudet orkesteriäänät (PB) oletettavasti vuonna 1944, mutta kyseisiä äänilehtiä on säilynyt vain neljä kappalet- ta. Käsinkirjoitetuista orkesteriäänistä on haluttu luopua vuonna 2002, kun Fennica Gehrman korvasi ne vuoden 1984 painettua partituuria vastaavilla nykyaikaisilla orkesteriäänillä.

Olen myös käynyt läpi Madetojan kirjeenvaihtoa ja säilyneitä päiväkirjoja niiltä osin kuin ne liittyvät ensimmäisen sinfonian vaiheisiin. Teos mainitaan Madetojan kirjeessä Eero Kososelle¹⁸ 29.12.1932 ja Arvo Rääkkösen¹⁹ kirjeessä Madetojalle 23.9.1933. Säveltäjä on myös kommentoinut sinfoniansa kustantamista ja puhtaak- sikirjoittamista vuoden 1943 päiväkirjassaan.²⁰

PARTITUURIKÄSIKIRJOITUSTEN KUVAUS JA SIOITTAMINEN LÄHDEKETJUUN

Madetojan ensimmäisen sinfonian partituurikäsitteitä on mahdollista analy- soida tekstikriittisesti ja vertaamalla niitä biografisiin lähteisiin. Nostan niistä seu- raavaksi esiin ajoituksen ja lähdeketjuun sijoittamisen kannalta tärkeimpiä yksityis- kohtia ja joitakin muita seikkoja.²¹

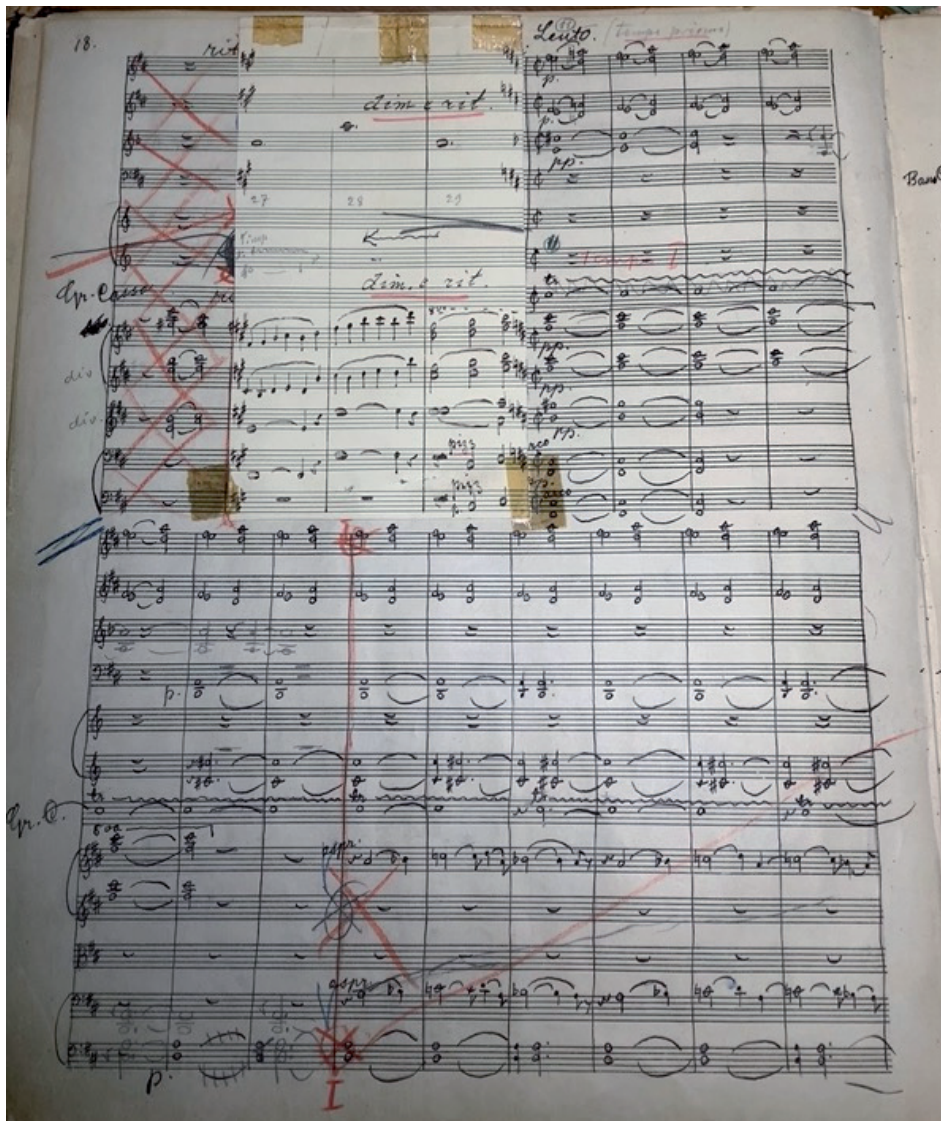
Lähde A on Kansalliskirjastossa säilytettävä säveltäjän alkuperäinen, alkuvuo- desta 1916 valmistunut käsikirjoitus, minkä toteaminen perustuu ensimmäisen osan virheelliseen päiväykseen, luonnostelun asteeseen, sukulaisuuden partituurien B ja C kanssa ja biografisiin tietoihin. Osa partituuriin tehdyistä lyijykynämerkinnöistä liittyy vuoden 1943 partituurin kopioimiseen ja osa vuoden 1984 partituurin edi- tointiprosessiin, mikä paikoin vaikeuttaa säveltäjän alkuperäisen tekstin selvittämis- tä. Jokainen teoksen kolmesta osasta on kirjoitettu omaan nuottivihkoonsa, ja vihkot on sidottu yhteen kirjaksi. Ensimmäisessä vihkossa on käytetty kolmea eri nuotti-

18 Eero Kosonen (1906–2002) oli tamperelainen pianisti ja kapellimestari, joka johti Tampereen orkesteria (vuodesta 1947 Tampereen kaupunginorkesteri) vuosina 1932–1969.

19 Arvo Rääkkönen (1906–1978) oli Turussa ja Raumalla vaikuttanut kuoronjohtaja, säveltäjä ja musiikkipe- dagogi.

20 Kyseisessä Leevi Madetojan päiväkirjassa ei ole vuosilukua, mutta olen ajoittanut sen vihkosessa mainitun Naantalin 500-vuotisjuhlan perusteella vuoteen 1943. Päiväkirjasta tarkemmin ks. Mäkilä 2021.

21 Partituurikäsitteet ja käsin kirjoitetut orkesteriäänät tullaan kuvailemaan yksityiskohtaisesti kriitti- sen edition kommentaarissa.



Kuva 1. Sinfonian toisen osan lyhentämistä varten tehty paikkaus partituurikäsitteessä A.

paperia: kahta Breitkopf & Härtelin paperia ja yhtä tunnistamatonta.²² Toisessa ja

²² Osalla sivuista Breitkopf & Härtelin liikemerkin perässä on koodi B&H.Nr.11.A. ja sen alapuolella lisäluvut 6.12. Kari Kilpeläisen väitöskirjan liitteenä olevasta luettelosta käy ilmi, että Jean Sibelius on käyttänyt koodilla B&H.Nr.11.A. varustettuja vesileimattomia nuottipapereita vuosien 1888 ja 1912 välillä, joskin yksittäinen konsepti on niinkin myöhäiseltä vuodelta kuin 1922 (Kilpeläinen 1992, 265–266). Kilpeläisen mukaan ensimmäinen lisäluku tarkoittaa kuukautta ja jälkimmäinen painovuotta (ibid., 14). Tässä yhteydessä se

kolmannessa vihkossa on käytetty A. Apostolin nuottipaperia.²³

Ensimmäisen osan viimeisen sivun päiväyksessä ”Wiipuri 15/1 1915 [*sic*]. L.M.” herättää huomiota vuosi 1915 vuoden 1916 sijaan. Biografisen informaation perusteella sinfonian ensimmäinen osa valmistui Viipurissa tammikuussa 1916 (Salmenhaara 1987, 146).²⁴ L. Onervan kanssa käydystä kirjeenvaihdosta selviää, että Madetoja on tammikuussa 1915 asunut myös Viipurissa, mutta työn alla oli tuolloin *Sammon ryöstö* -kantaatti (Makkonen & Tuurna 2006, 172).²⁵

Sinfonian toisen osan ensimmäisellä sivulla on HKO:n nuotiston sininen leima ”No 530”.²⁶ Sivun 18 yläreunaan on kiinnitetty toisen osan lyhentämiseen liittyvä korjauslappu, johon on kirjoitettu kolme tahtia musiikkia (kuva 1). Korjauslapun nuottikäsiala vastaa Madetojan 1940-luvun käsialaa, jossa alaspäiset nuotinvarret kiinnittyvät standardinotaation mukaisesti nuotinpään vasempaan reunaan. Samalla sivulla on nähtävissä myös Madetojan 1910-luvun puolivälin tapa kiinnittää nuotin varsi lähes poikkeuksetta nuotinpään oikeaan reunaan. Kun korjauslappua vertaa B-partituuriin, näyttää käsiala hyvin samankaltaiselta. C-partituuriin on tehty sama leikkaus (ks. myöh.), mutta sen korjauslapussa puolinuottien varret kiinnittyvät nuotinpään oikeaan reunaan! Leikkauksen tarkka ajankohta on toistaiseksi arvoitus. Olisiko säveltäjä tehnyt leikkauksen aluksi ainoastaan omassa käytössään olevaan partituuriin C? Vai onko A-partituurin alkuperäinen korjauslappu mahdollisesti pudonnut, jolloin Madetoja olisi kirjoittanut uuden vuonna 1943 kopioidessaan partituuria Fazerille kustantamista varten, mikä selittäisi käsialojen eron?

Partituuri A on luonnosteltu Madetojalle tyyppilliseen tapaan ensin lyijykynällä ja kirjoitettu sen jälkeen puhtaaksi mustalla musteella, minkä jälkeen lyijykynä on melko huolellisesti pyyhitty pois. Partituurissa on ensimmäiseltä sivulta lähtien pienellä tehtyjä lyijykynälisäyksiä, jotka nuottikäsialasta päätellen ovat säveltäjän itsensä myöhemmin tekemiä. Partituurissa on myös kapellimestarien merkintöjä. Punakynällä on merkitty sisääntuloja, alleviivattu esitysmerkintöjä, ympyröity nyansseja ja kirjoitettu instrumenttien lyhenteitä. Myös kaikki harjoituskirjaimet on kirjoitettu punaisella. Ne on varmastikin lisätty teokseen vasta sen valmistuttua, ja

tarkoittaisi sitä, että Madetojan A-partituurin ensimmäisessä vihkossa käyttämä nuottipaperi olisi painettu kesäkuussa 1912, mikä sopii hyvin yksiin sen tiedon kanssa, että säveltäjä on kirjoittanut sinfoniaansa vuosien 1915 ja 1916 aikana.

23 A. Apostols Musikhandel oli sotilaskapellimestari Alexei Apostolin (1866–1927) perustama musiikkikauppa.

24 Kirjeessään Onervalle 9.1.1916 Madetoja kertoo ensimmäisen osan valmistuvan ”huomenna” (Makkonen & Tuurna 2006, 234), ja 17.1.1916 Madetoja on kirjoittanut Robert Kajanukselle lähettäneensä tälle sinfonian ensimmäisen osan (Salmenhaara 1987, 146). Tästä voi päätellä, että sinfonian ensimmäinen osa on valmistunut näiden kahden päivämäärän välillä. Vuosiluku on näin lähellä vuoden vaihtumista saattanut tulla virheellisesti vanhasta muistista, ja säveltäjä ei ole sitä myöhemmin katsonut aiheelliseksi korjata.

25 Madetojan puoliso L. Onerva (Hilja Onerva Lehtinen, 1882–1972) oli tunnettu runoilija, kirjailija ja suomentaja.

26 Sama leima löytyy HKO:n alkuperäisistä orkesterimateriaaleista, ks. myöh.

ensimmäinen esittäjä on ollut säveltäjä itse. Tästä voi ehkä päätellä, että punainen kynänjälki on Madetojalta itseltään lähtöisin.

Sinisellä värillä on kirjoitettu lukuisia V-kirjaimen muotoisia merkkejä tärkeiden sisääntulojen kohdalle, ympyröity osa harjoituskirjaimista ja merkitty triangelin sisääntulo kolmiosymbolilla. Joitakin instrumenttien lyhenteitä on myös kirjoitettu sinisellä. Yhteneväisten merkintöjen vahvistaminen toisilla sivuilla sinisellä ja toisilla punaisella viittaa siihen, että kyseessä on kahden eri kapellimestarin merkinnät.²⁷ Sinistä väriä on käytetty myös toisen osan pois leikatussa osuudessa, joten toista osaa ei ole soitettu pidemmässä versiossaan ainoastaan kantaesityksessä, vaan myös sen jälkeen ja myös jonkun muun kuin Madetojan toimesta.

Vihreällä värikynällä A-partituuriin on merkitty ainoastaan harjoitusnumerot. Vastaavia harjoitusnumeroita ei ole samalta ajalta olevassa partituurissa C, joten on syytä olettaa, että numerot on lisätty partituuriin vasta vuonna 1943. Sekä harjoituskirjaimien että harjoitusnumeroiden käyttö samaan aikaan on epätavallinen käytäntö, ja oletankin, että harjoitusnumeroiden käyttöönotto liittyy vuoden 1943 kustannussopimukseen.²⁸ Fazerin käsin kirjoitetuissa orkesteriäänissä (PB) on ainoastaan harjoitusnumerot.

Partituurissa on myös kapellimestareiden lyijykynämerkintöjä, joista useimmat ovat numeroita, jotka ilmoittavat alkavan fraasin tahtien määrän. Suurikokoiset numerot toimivat muistutuksena johtamiskaavoista. Myös esitysmarkintöjä on suurennettu, ja kirjoitettu selväsanaisia muistutuksia, kuten ”Hitaammin” ja piirretty nuoli taaksepäin. Toisen osan *Doppio movimento* -jaksossa on pasuunoiden kohdalle kirjoitettu ”riktigt i stämmorna!”²⁹ Lisäksi partituurissa on vuosien 1943 ja 1984 partituurien editointiprosesseihin liittyviä merkintöjä. Osa niistä on Madetojan käsialaa, osa taas tuntemattoman kopistin.³⁰ Nämä merkinnät alkavat A:n sivulta 2, jossa ensimmäisen ja toisen tahdin välisen tahtiviivan yläpuolella on pieni numero 2 sen merkinä, että tästä alkaa B-partituurin sivu 2. Pieni kolmonen on kirjoitettu harjoituskirjaimen A kohdalle B-partituurin kolmannen sivun alkamisen merkiksi ja niin edelleen. Kriittisen edition kannalta olisi tärkeää pystyä erottamaan toisistaan Madetojan lähellä sävellyksen syntyajankohtaa tekemät korjaukset, vuoden 1943 kustannussopimukseen ja partituurin puhtaaksikirjoittamiseen liittyvät merkinnät ja vuoden 1984 painetun partituurin editointiprosessiin liittyvät merkinnät.³¹ Siellä

27 Jokaisella kapellimestarilla on oma tapansa merkitä partituuri, joten toisen esittäjän merkinnöistä ei yleensä koeta olevan hyötyä. Tämän takia merkintöjä laina- ja vuokratituureissa usein kaksinnetaan.

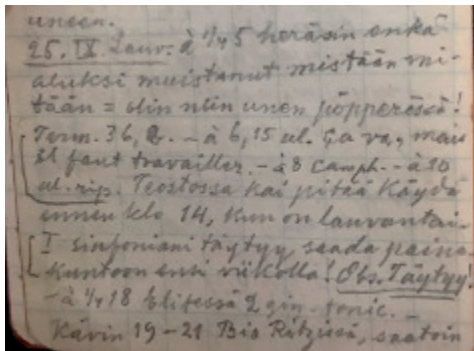
28 Sekä harjoituskirjaimet että -numerot ovat jostain syystä päättyneet vuoden 1984 painettuun partituuriin.

29 Tämä viittaa siihen, että Madetoja orkestroi jakson uudelleen joskus vuosien 1916 ja 1943 välillä.

30 Vuoden 1984 partituurin toimitti mahdollisesti Madetojan sävellysoppilas Olavi Pesonen (1909–1993), joka tietävästi oikoluki Madetojan kolmannen sinfonian vuonna 1987 painetun partituurin.

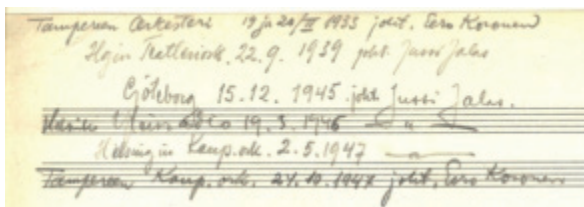
31 Käsikirjoituksesta olisi ehkä mahdollista tehdä stratigrafinen analyysi ja muodostaa matriisi, joka havainnollistaisi nuottitekstin eri aikakerrostumia. Stratigrafia eli kerrostumien tutkiminen kuuluu geologian ja arkeologian perusmetodeihin, mutta sitä on käytetty jonkin verran myös paleografiassa, etenkin keskiaikaisten

täällä on säveltäjän käsialalla kirjoitettu ”Obs!” ja vedetty viiva johonkin dissonoi-vaan säveleen. Lisäksi joidenkin tahtiviivojen yllä on pieniä rukseja, joiden merkitystä voi tässä vaiheessa vain arvailla.



Kuva 2. Säveltäjän päiväkirjamerkintä 25.9.1943. "I sinfoniani täytyy saada painokuntoon ensi viikolla! Obs. Täytyy!"

Myös B-partituuri on lahjoitettu Kansalliskirjastoon vuonna 2015 Fennica Gehrmanin arkistosta, johon se puolestaan siirtyi Fazerin vuokranuotistosta. Partituuri itsessään on päiväämätön, mutta sen kirjoittamisajankohta voidaan säveltäjän päiväkirjamerkintöjen perusteella ajoittaa kustannussopimuksen vuoteen 1943 (kuva 2). Ennen päiväkirjamerkintöjen löytymistä B-partituurin ajoitusta hämärsi kuusi nimiölehden sisäsivulle kirjoitettua esityspäivämäärää (kuva 3). Päivämääristä kaksi on ajalta ennen partituurin kirjoittamista, vuosilta 1933 ja 1939, ja loput 1940-luvulta. Viimeinen päivämäärä sijoittuu joitakin viikkoja säveltäjän kuoleman jälkeen. Kaksi ensimmäistä merkintää on kuitenkin tehty jälkikäteen, vaikka syytä siihen voi vain arvailla. Ehkä muistiongelmista kärsinyt säveltäjä halusi dokumentoida viime vuosien esitykset partituurin yhteyteen, tai sitten merkinnät on tehnyt kustantaja.

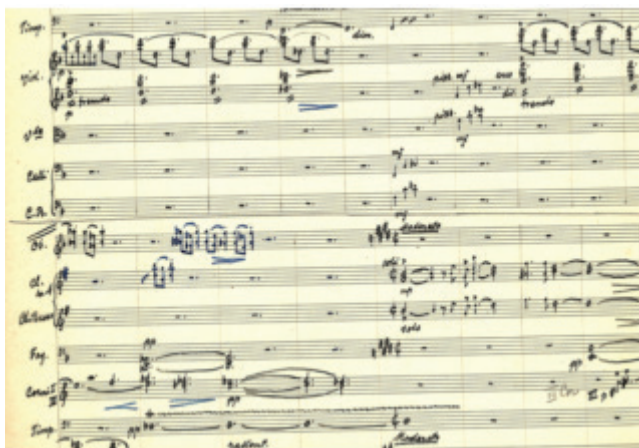


Kuva 3. B-partituurin sisäsivulle kirjoitettuja esityspäivämääriä.

käsikirjoitusten tulkinnaassa. Stratigrafinen lähestymistapa puoltaisi paikkaansa myös musiikkikäsikirjoitusten tulkinnaassa, varsinkin silloin kun käsikirjoitukseen on tehty paljon merkintöjä sen valmistumisen jälkeen.

Partituuriin on vedetty tahtiviivat lyijykynällä, eikä niitä ole jälkikäteen vahvistettu musteella. Nuottien kirjoittamiseen käytetyn musteen laatu vaihtelee paljon jopa yhden sivun sisällä, mistä voi ehkä päätellä jotain työn hitaudesta.³²

Paikoin nuotit on kirjoitettu yhdellä musteella ja legato-kaaret lisätty myöhemmin toisella musteella. Sivuilla 50–55 tämä ero on silmiinpistävä – säveltäjä on selvästikin myöhemmin korjailnut onohduksiaan, joita legato-kaarien lisäksi on ollut crescendo- ja diminuendo-kiiloissa sekä muissa dynamiikkamerkinnoissä (kuva 4).

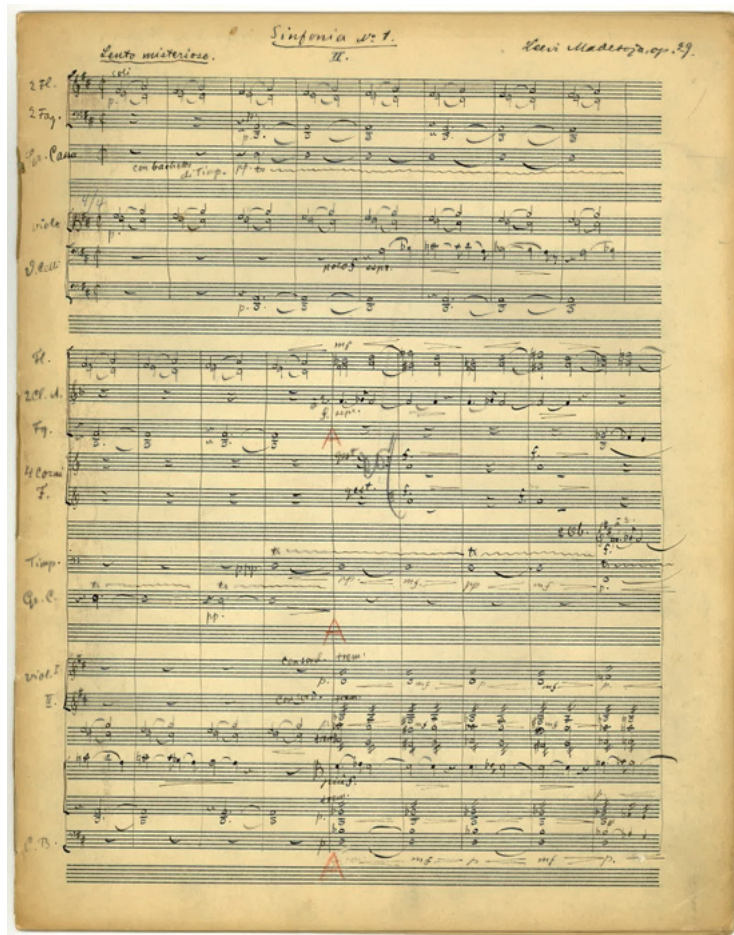


Kuva 4. Sinisellä musteella tehtyjä lisäyksiä B-partituurin sivulla 52.

Harjoitusnumerot on kirjoitettu lyijykynällä siististi pienin, ympyröidyin numeroin. Harjoituskirjaimet on sen sijaan lisätty vahvemmallalla ja paksummalla lyijykynäjäljellä isosti ja selvästi huolettomammin. Toisesta osasta puuttuvat kokonaan harjoituskirjaimet G ja H, jotka A-partituurissa ovat pois leikatuissa osuuksissa. Säveltäjän nuottikäsiä on selvästi erilaista kuin A-partituurissa. Alaspäiset nuotinvarret kiinnittyvät nyt lähes aina nuotinpään vasempaan reunaan, toisinaan ne ovat irti nuotin päästä ja suunnilleen keskellä. 1910-luvun puolivälin Madetojalle tyypillisiä johdonmukaisesti oikeaan reunaan kiinnittyviä nuotinvarsia ei B-käsikirjoituksessa juurikaan näy. Esittäjän merkintöjä on vähän. Joitakin eri instrumenttien sisäänntuloja on vahvistettu vahvalla ja selkeällä käsiälällä. Tämä käsiäla voisi olla lyijykynäjäljestä päätellen sama, joka on lisännyt harjoituskirjaimet partituuriin.³³

³² Madetoja kirjoittaa työn vaikeuksista vuoden 1943 päiväkirjassaan: ”Kun kopioin I sinfoniaani, näen että huomiokykyäni pettää tämän tästä. Ehtimiseen teen virheitä, vaikka koetan olla tarkkana.” (28.6.1943.) ”Kopioin I sinfoniaani. On sekava ja tuskallinen olo. En voi muuta kuin rukoilla Jumalaa antamaan apuansa.” (31.7.1943.)

³³ B-partituurissa ei varmaankaan ole valmistuttuaan ollut harjoituskirjaimia, vaan Fazer tai Madetoja on hahmunnut erottaa tämän edition HKO:n hallussa olevasta ”vanhasta editiosta” siirtymällä kirjaimista numeroihin. Miksi kirjaimet on sitten jälkikäteen tähän partituuriin lisätty? Olisiko syynä se, että vuonna 1947 Jussi Jalas on esittänyt teoksen konsertissa Helsingin kaupunginorkesterin kanssa, ja orkesteri on saattanut haluta käyttää omasta nuotistostaan löytyviä nuotteja (PA) ja kapellimestari puolestaan siistimpää B-partituuria? Vastaus voisi löytyä vertailemalla B-partituuria Jussi Jalaksen käyttämiin partituureihin ja Jalaksen käsiälään.



Kuva 5. Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian toisen osan ”Lento misterioso” partituurikäsikirjoitus vuodelta 1916.

Lähde C sisältää ainoastaan sinfonian toisen osan ”Lento misterioso” partituurin (kuva 5). Käsikirjoitus on tullut Kansalliskirjastoon 3.5.1972 Musiikin tiedotuskeskukselta, ja oletettavasti se on ollut säveltäjän omistuksessa 1910-luvulta lähtien tämän kuolemaan saakka.³⁴

C-partituurin nuottipaperi on samaa Apostolin paperia, jota säveltäjä on käyttänyt A-partituurin toisen ja kolmannen osan kirjoittamiseen. Käsikirjoitus on kir-

³⁴ Säveltäjän ja Arvo Rääkkösen kirjeenvaihdon perusteella toisen osan käsikirjoitus on ollut säveltäjän hallussa 1930-luvulla, kun taas sinfonian täydellinen käsikirjoitus on ollut todennäköisesti HKO:lla – edes säveltäjä itse ei muistanut sen olinpaikkaa Eero Kososen sitä tiedustellessa. Arvo Rääkkönen kirjoittaa kirjeessään Leevi Madetojalle 23.9.1933: ”Olen jättänyt teiltä viimeksi saamamme käsikirjoitukset, II sinfonia, II osa I sinfoniasta, Alkusoitto op. 7 ja Pastorale veljelleni Sulo Rääkköselle siinä mielessä, että hän toimittaa ne edelleen konservatorioon kirjastonhoitajalle.”

joitettu ruskeansävyisellä musteella, ja harjoituskirjaimet on A-partituurin tapaan kirjoitettu punaisella värikynällä. Lisäksi siellä täällä näkyy voimakkein lyijykynävedoin tehtyjä kapellimestarin merkintöjä: instrumenttien sisääntuloja, jousituksia, numeroita muistuttamaan johtamiskaavasta sekä vahvistettuja esitysmerkintöjä. Merkintöjen niukkuudesta ja yhtenäisyydestä voi päätellä, että partituuri on ollut vain yhden esittäjän, eli todennäköisesti säveltäjän itsensä, käytössä.

Toiseen osaan tehdyt kaksi lyhennystä on merkitty oranssinpunaisella värikynällä, ja A-partituuria vastaava kolmen tahdin pituinen korjaus on tehty leikkaamalla pala nuottipaperia käsikirjoituksen viimeiseltä sivulta ja liimaamalla se sivulle 15. Nuottikäsiä poikkeaa hieman käsikirjoituksen käsiälästä, mutta toisaalta nuotinvarret kiinnittyvät nuotinpäiden oikeaan reunaan, kuten Madetojan 1910-luvun puolivälin käsiälässä. Korjauslapun legato-kaaret on vedetty raskaalla ja hieman horjuvalla kädellä, toisin kuin ympäröivän nuottitekstin lennokkaat ja kevyet kaaret.³⁵

Nuottipaperin ja nuottikäsiälän perusteella partituurit A ja C on kirjoitettu samana ajanjaksona. Myös partituurien asettelu on ensimmäisellä sivulla lähes sama; ylempi partituuririvistö on A:ssa 6 riviä ja C:ssä 7 riviä korkea. Gran Cassa (isorumpu) on A:ssa kirjoitettu ensin ehkä vahingossa viivaston ylämpään väliin ja jatkossa toiseksi ylämpään väliin, kun C:ssä se on keskimmaisella nuottiviivalla. C:n ylempää partituuririvistöstä on Gran Cassan riviltä unohtunut tauko, mutta jatkossa se on yhteneväinen A:n kanssa. C:ssä on ensimmäisellä sivulla yksi tahti enemmän kuin A:ssa, mutta siitä eteenpäin nuottiviivastojen sommittelu pysyy täysin samana sivulle 11 saakka.

C:n sivulla 11 on Madetoja nuottipaperia säästääkseen siirtynyt käyttämään kahta partituuririvistöä instrumentaation pienentyessä. Tästä voi päätellä, että C on kopioitu A:sta, sillä jos A on se käsikirjoitus, johon Madetoja tyypilliseen tapansa ensin luonnosteli sävellyksen lyijykynällä, ei hän siinä vaiheessa välttämättä vielä ollut lyönyt lukkoon instrumentaation muutoksia eikä siten voinut olla samalla tavalla säästeliäs paperin käytön suhteen kuin valmiin teoksen kopioija (ks. kuvat 6a ja 6b).

Seuraava, vieläkin paljastavampi eroavaisuus löytyy C:n sivun 15 alemmasta partituuririvistöstä. Sivunkäännön jälkeen sivulla 16 ei Gran Cassalla enää ole nuottiriviä, vaikka A:ssa se jatkuu aina patarumpujen sisääntuloon saakka. Jos C olisi säveltäjän alkuperäinen käsikirjoitus, ei hän olisi voinut unohtaa kopioida Gran Cassaa sivun vaihtuessa. Sivun 16 alemmassa partituuririvistössä Madetoja on kirjoittanut Gran Cassan tremolon samalle viivastolle kuin patarummut, mutta on unohtanut lisätä sen ylempään rivistöön, johon se olisi kyllä mahtunut käyrätorvien ja jousien väliin (kuva 7).

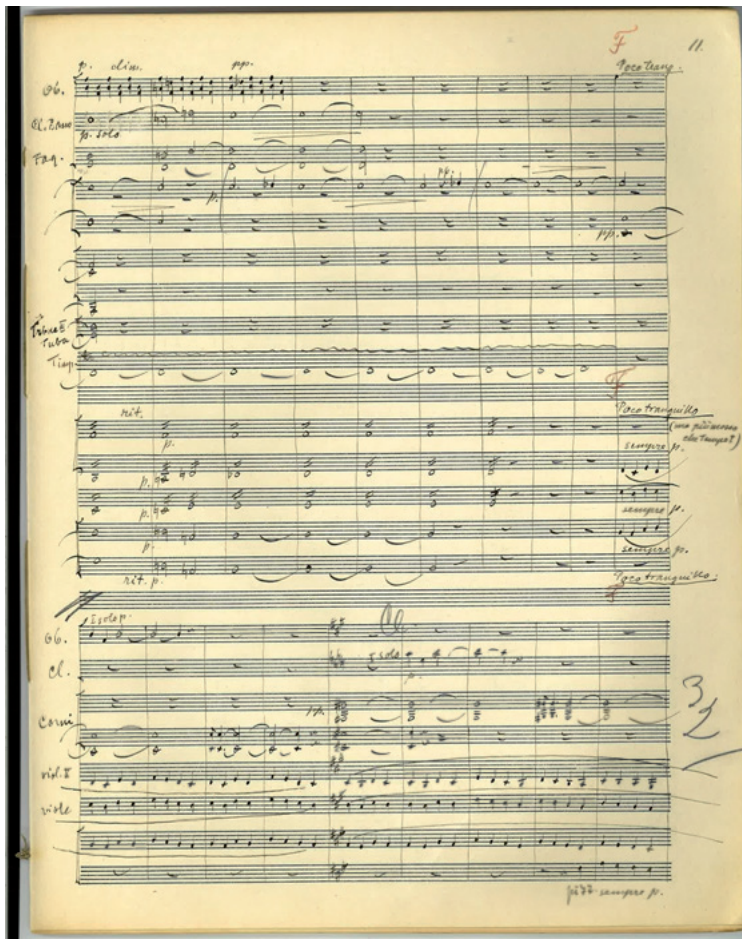
35 Madetojan nuottikäsiälän muutoksiin tarkemmin tutustumalla olisi ehkä mahdollista saada summittainen ajoitus tälle lisäykselle, mutta siihen ei tämän artikkelin puitteissa ollut mahdollisuutta. Se voidaan joka tapauksessa sanoa, että tämä lisäys on tehty ennen B-partituurin kirjoittamista. Säveltäjä on ehkä tehnyt muutoksen hallussaan olevaan partituuriin joskus 1930-luvulla ja sementoinut muutoksen myös A-partituuriin, kun siihen kustannussopimukseen liittyneen kopiointityön kautta tarjoutui tilaisuus.



Kuva 6a. Sinfonian toisen osan sivun 11 sommittelu partituurikäsi kirjoituksessa A.

Alkuperäisen partituurikäsi kirjoituksen (A) tulkintaa vaikeuttaa se, että siinä on päällekkäin monta eri tekstikerrostumaa: varsinainen kantaesityksen teksti, sen alla näkyvät luonnokset ja toteutumattomat variantit, esitysten yhteydessä tehdyt korjaukset, eri kapellimestarien merkinnät, säveltäjän vuosien saatossa tekemät muutokset sekä nuottien kopiaamiseen liittyvät toimitukselliset merkinnät. Vuoden 1943 partituuri (B) on puolestaan puutteellinen monilta osin artikulaation ja dynaamisten merkintöjen osalta ja sisältää myös suoranaisia virheitä. Partituuri-lähteistä C on kaikkein ongelmattomin, koska se on säveltäjän omakätinen puhtaaksikirjoitus, jota eivät hämmennä luonnostelun jäljet eivätkä myöskään useiden esittäjien merkinnät.

Leevi Madetojalla on ollut monenlaisia rooleja käsi kirjoituksensa muokkaajana. Sen lisäksi, että hän on teoksen säveltäjä, on hän toiminut sen esittäjänä kantaesityk-

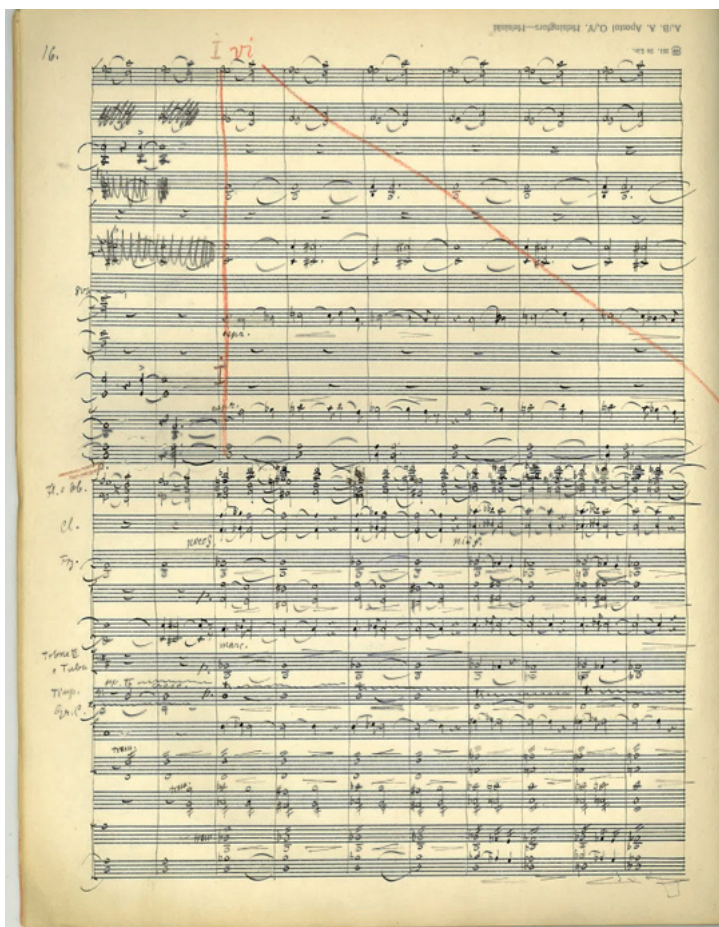


Kuva 6b. Sinfonian toisen osan sivun 11 sommittelu partituurikäsitöissä C.

sestä ainakin 1930-luvulle asti. Tämän lisäksi hän on toiminut itse sekä partituurien C että B puhtaaksikirjoittajana ja tavallaan myös vuoden 1943 partituurin (B) editorina päättäessään, mitkä muokkauksista otetaan mukaan teoksen kustannettuun versioon.

Partituurikäsitöiden sijoittaminen lähdekettuun (kuva 8) on varsin kiistanonta. A on päiväyksensä ja näkyvässä olevan luonnostelun perusteella säveltäjän alkuperäinen käsikirjoitus vuodelta 1916. Toisen osan erillinen partituuri C on varmuudella kopioitu lähteestä A, ja käytetyn nuottipaperin perusteella kopiointi on tapahtunut hyvin lähellä teoksen sävellysaikaa – siksi ajoittaisin myös sen vuoteen 1916.³⁶ Myös partituuri B on kopioitu lähteestä A, mutta päiväyksen puuttuessa ko-

³⁶ Kun tietää, miten valtavassa kiireessä Madetoja työskenteli ennen vuoden 1916 kantaesitystä, on syytä olet-

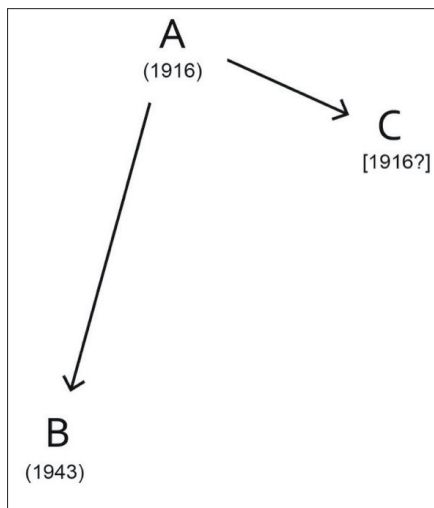


Kuva 7. Sivun vaihtumisen jälkeen kopioimatta jäänyt isorummun rivi (partituuri C). Huomaa myös punakynällä merkitty pääteeman kertauksen poisto.

pioimisajankohdan selvittäminen oli haasteellista. Partituuriin kirjoitetuista esityspäivämääristä ensimmäiset ovat 1930-luvulta, mistä olisi luonnollista päätellä, että myös partituuri on 1930-luvulla kopioitu. Madetojan kirjeenvaihto kuitenkin todistaa, että kapellimestari Eero Kososen harkitessa sinfoniaa Tampereen orkesterin kauden 1933 ohjelmaan ei B-partituuria ollut vielä olemassa, vaan säveltäjä ohjeisti Kososta pyytämään partituuria lainaksi HKO:lta.³⁷ Madetojan päiväkirja (kuva 2)

taa, että teoksen toisen osan kopioiminen on tapahtunut vasta kantaesityksen jälkeen, kun säveltäjän aikataulun sen ovat sallineet. Siksi C-partituurin olemassaolo osaltaan tukee sitä käsitystä, että sinfonia on kantaesityksessään soitettu lyhentämättömänä – muutenhan säveltäjä olisi voinut jättää kyseiset tahdit pois jo tätä kopiota tehdessään.

³⁷ Kolmesta sinfoniasta on ensimmäinen luullakseni teknillisesti helpoin. Siihen kuuluvat nuotit ovat H-gin Kaupunginorkesterilla. Jos partituuria ei mahdollisesti siellä olisi, löytynee se sitten pankkiholvista, jossa mi-



Kuva 8. Partituurikäsitteiden lähdepuu.

puolestaan osoittaa lopullisesti, että hän ponnisteli B-partituurin kopioimisen parissa vuonna 1943 yrittäessään kaupata sen kustannusoikeuksia Fazerille.

ORKESTERIN ÄÄNILEHTIEN KUVAILU JA SIOITTAMINEN LÄHDEKETJUUN

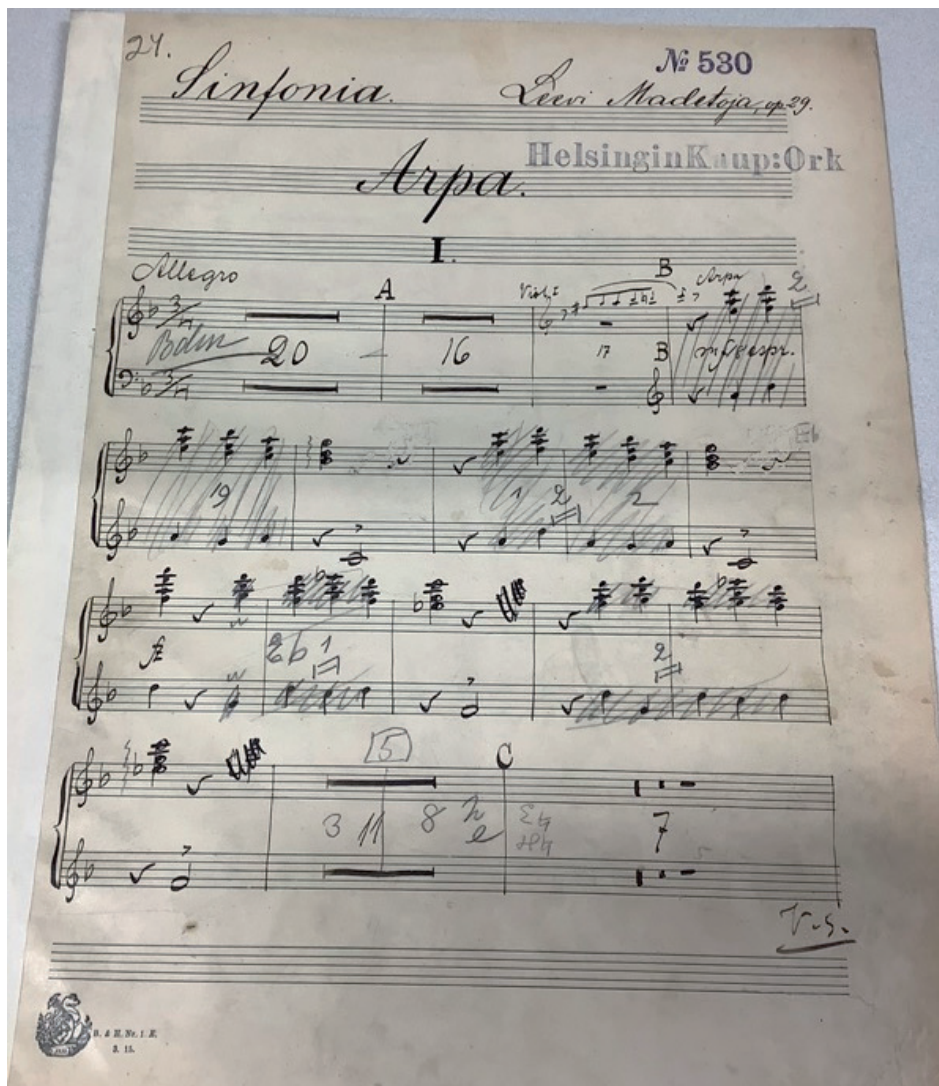
Madetojan ensimmäisen sinfonian käsin kirjoitetut orkesterimateriaalit muodostavat kolme eri lähdekokonaisuutta. Partituurin A yhteyteen kuuluvat orkesteriäänet olen nimennyt lyhenteellä PA ja partituurin B orkesteriäänet PB. Erilliset toisen osan ”Lento misterioso” orkesteriäänet olen nimennyt lyhenteellä PC, koska ne todennäköisesti on kirjoitettu partituurin C kanssa käytettäväksi. Nostan seuraavaksi esiin äänilehdistä ilmeneviä yksityiskohtia, jotka liittyvät niiden ajoitukseen, esittäjien tekemisiin muokkauksiin ja muihin merkillepantaviin seikkoihin.

Sinfonian alkuperäisen partituurikäsitteiden (A) yhteyteen kuuluvat orkesteriäänet (PA) jakautuvat seuraaviin alakategorioihin: PA-1 Helsingin kaupunginarkistossa säilytettävä HKO:n alkuperäinen orkesterimateriaali ja kaksi Kansalliskirjastoon päätyntä HKO:n leimoilla varustettua äänilehteä, PA-2 Kansalliskirjaston leimattomat äänilehdet, PA-3 HKO:n materiaaliin todennäköisesti 1920-luvulla lisätyt ykköspulttien äänilehdet sekä PA-4 HKO:n materiaaliin kuuluva Kusti Aerilan³⁸ puhtaaksikirjoittama äänilehti.

PA-1 on Madetojan ensimmäisen sinfonian kantaesityksessä 10.2.1916 käytetty

nulla vuokratassa lokerossa on käsikirjoituksiani säilössä.” Leevi Madetojan kirje Eero Kososelle 29.12.1932.

38 Kusti Aerila (1876–1959) oli HKO:n I klarinetisti ja puhtaaksikirjoitti paljon nuotteja etenkin 1920–1930-luvuilla (Piippo-Fair 1990, 67).



Kuva 9. Harpun äänilehti HKO:n alkuperäisestä orkesterimateriaalista PA-1.

HKO:n orkesterimateriaali lisäkopiointiin.³⁹ Siihen kuuluu 43 HKO:n leimoin varustettua äänilehteä, joista 41 sijaitsee Helsingin kaupunginarkistossa ja 2 lisäkopiota Kansalliskirjastossa. Kaupunginarkiston äänilehdet on piirretty B&H:n 12-vivaiselle nuottipaperille. Puhaltajien, lyömäsoitinten ja harpun äänilehdet ovat yhden kopistin käsialaa, mutta joustien äänilehdissä näkyy useita eri käsialoja.⁴⁰ Puhaltimi-

³⁹ Nämä äänilehdet ovat olleet käytössä kaikissa sinfonian esityksissä 1940-luvulle saakka, pois lukien ne mahdolliset vain toisen osan ”Lento misterioso” esitykset, joissa on käytetty orkesteriääniä PC.

⁴⁰ Kopistin henkilöllisyyden selvittäminen voi perustua signeeraukseen, laskuun kopiointista tai vertailuun ni-

en, lyömäsoittimien ja harpun äänilehdet on numeroitu lyijykynällä numeroin 1–24 ensimmäisen nuottisivun vasempaan yläkulmaan (kuva 9). Jousisoittinten äänilehdille on annettu sektiokohtaiset pulttinumerot – ne olen omassa luokituksessani ilmoittanut kunkin äänilehden kohdalla alaindeksillä. Lähes kaikissa äänilehdissä näkyy Madetojan käsialalla tehtyjä muokkauksia, erityisesti sinfonian kolmannessa osassa. Vaskien osuuksia on muokattu finaalissa useaan otteeseen, ja osan loppuun on kirjoitettu kaikille instrumenteille yhdeksän tahdin pituinen lisäys.

Ensiviulujen kolmospultin äänilehdessä (PA-1 vl_{1,3}) on paljon jousitusmerkintöjä, ja lisäksi toisessa osassa on raaputtamalla ja suttaamalla tehtyjä korjauksia ja toisen osan lyhentämiseen liittyvät puna- ja sinikynällä merkityt hyppy harjoituskirjaimien G ja I kohdalla. Sivulle 8 on liimattu lappu, jossa on korjaus toisen osan lyhennetyin version ylimenoon. Kopistin virheitä on korjattu sivuilla 11 ja 12, ja äänilehden lopussa on soittajien lisäämiä esityspäivämääriä.

Toisten viulujen ykköspultin äänilehteen (PA-1 vl_{2,1}) on tehty myöhempää B-partituuria vastaavia korjauksia muun muassa ensimmäisten tahtien sävelten pituuksiin, ja harjoitusnumerot on lisätty lyijykynällä. Toisen osan leikkaukset on merkitty puna- ja sinikynällä ja ylimenotahdit pürretty kolmannen osan otsikkoriville. Jousituksia ja muita esittäjän merkintöjä on runsaasti.

Toisen sellopultin äänilehdessä (PA-1 vc₂) on toisen osan alkuun merkitty ”solo” jokaisen jaetun rivin alussa, mutta lyijykynällä on tehty korjaus ”div. à 2”. Molemmat leikkaukset toiseen osaan on merkitty puna- ja sinikynällä. Kolmannen sellopultin äänilehdessä (PA-1 vc₃) toisen osan alun ”Solo” on korjattu muotoon ”soli”. Neljännen sellopultin äänilehdessä (PA-1vc₄) on toisen osan alun sellomelodia merkitty alkamaan vetojousella, kun muissa äänilehdissä on työntöjousen merkki.⁴¹

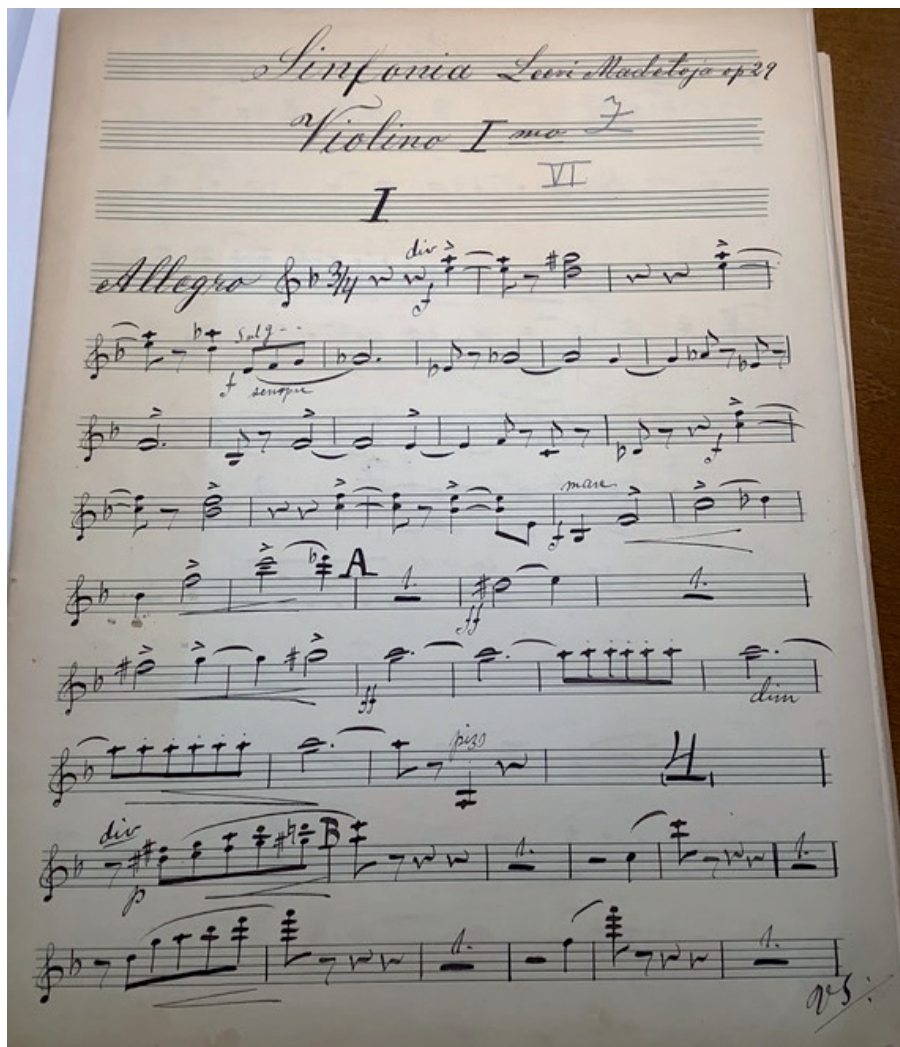
Kansalliskirjastoon kulkeutuneet irralliset HKO:n orkesterimateriaalin äänilehdet (PA-1 vla_{KK4} ja PA-1 kb_{KK3}): on kirjoitettu samalle B&H-nuottipaperille kuin muutkin PA-1-materiaalin jousisoittimet. Kumpaankaan äänilehteen ei ole merkitty toisen osan lyhennyksiä, mutta viimeisen osan lopun yhdeksän tahdin pidennys on niissä valmiiksi puhtaaksikirjoitettuna.

Kansalliskirjastossa on myös kolme leimaamatonta äänilehteä (PA-2) joissa ei ole toisen osan lyhennyksiä.⁴² Ensiviulun (PA-2 vl₁) ja alttoviulun (PA-2 vla_a) äänilehdet on kirjoitettu todennäköisesti saman kopistin toimesta merkittömälle ja vesileimattomalle paperille (kuva 10). Toinen alttoviulun äänilehti (PA-2 vla_b) on eri kopistin käsialaa; nuottikäsiala on siistiä, nuotinvarret kiinnittyvät enimmäkseen nuotinpään oikeaan reunaan ja harjoituskirjaimet on lisätty äänilehteen punaisella

meltä tunnettujen kopistien nuottikäsialan kanssa. Kantaesityksessä käytettyjen äänilehtien kopisteja ei tunneta.

41 Tämä äänilehti on alkuperäisessä materiaalissa ollut ykköspultin äänilehti ennen äänilehtien PA-3 kirjoittamista. Ks. myös kapellimestari Arvo Volmerin kommentti kyseisen melodian fraseerauksesta (Mäkilä 2020, 91).

42 Kansiossa on kolme äänilehteä (1. viulu ja kaksi alttoviulun äänilehteä), joissa ei ole HKO:n leimaa. Ne saattavat olla jotain Helsingin ulkopuolella tapahtunutta esitystä varten kopioituja äänilehtiä tai sitten myöhemmin kirjoitettuja lisä- tai harjoittelukopioita, joihin vain ei ole syystä tai toisesta lyöty kaupunginorkesterin leimoja.

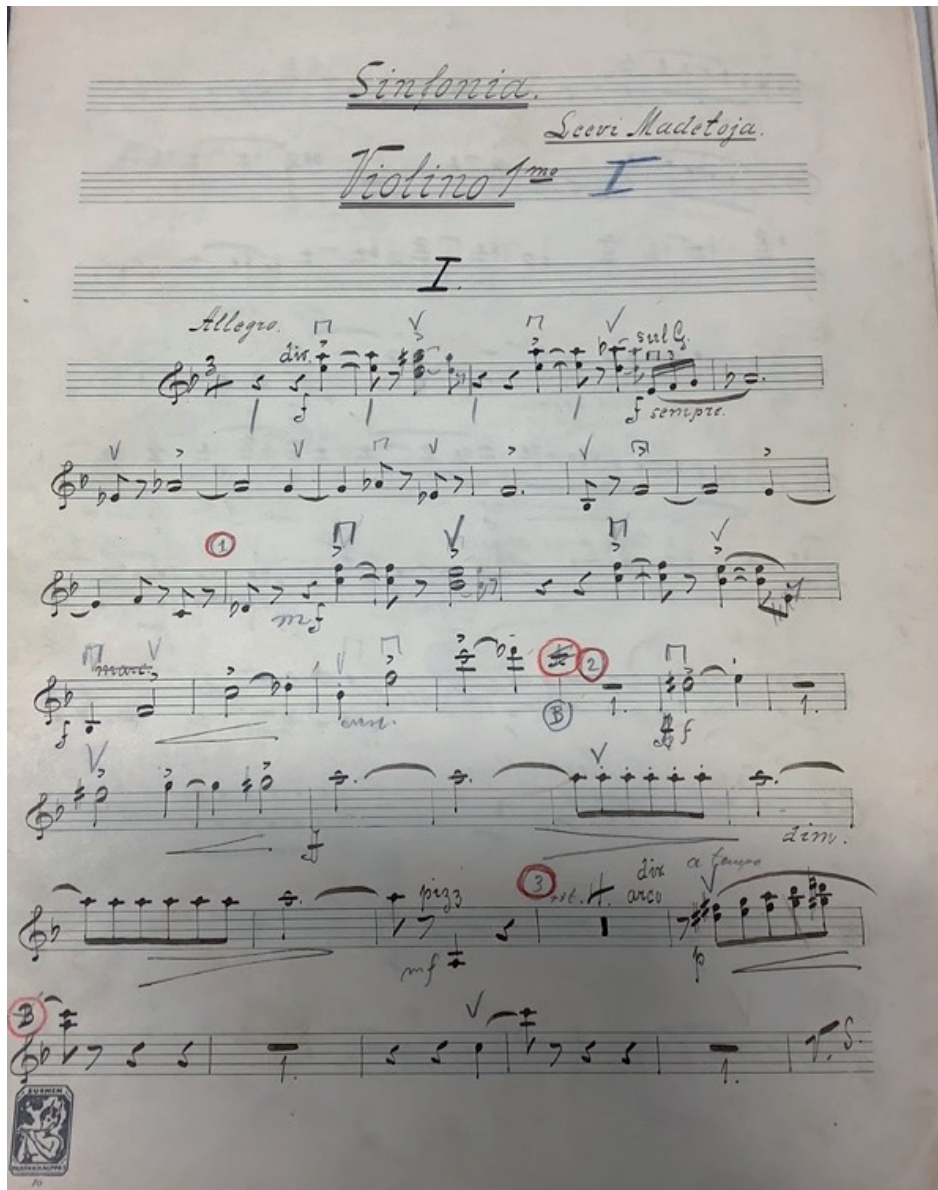


Kuva 10. Ensiviulun leimaamaton äänilehti PA-2 v11, Kansalliskirjasto.

värikynällä ja samantyyillisellä käsialalla kuin C-partituurin harjoituskirjaimet.⁴³

Lähde PA-3 muodostuu Lauri Nissisen kopioimista, HKO:n orkesterimateriaaliin myöhemmin lisätystä viidestä äänilehdestä (kaksi ensiviulun äänilehteä ja yk-

43 Tämän äänilehden käsialassa on useita yhtymäkohtia Madetojan käsialaan, mutta pelkkien yhtäläisyyksien perusteella on mahdotonta kiistattomasti päätellä kirjoittajaa. Tunnistamisen kannalta tärkeämpää on "selittämättömien merkittävien erojen puute" (Edge 2001, 228–229). Työstän parhaillaan myös artikkelia Leevi Madetojan nuottikäsialasta ja sen muutoksista noin neljäkymmenen vuoden ajanjaksolta, eli tähän kysymykseen voidaan hyvinkin saada vastaus sitten, kun tarpeeksi suuri määrä nuottiaincistoa on käyty läpi. Tämän artikkelin puitteissa se ei ollut mahdollista.



Kuva 11. Lauri Nissisen kopioima ensiviulun äänilehti PA-3 v11, Kaupunginarkisto.

sittäiset alttoviulun, sellon ja kontrabasson äänilehdet).⁴⁴ Nuottiarkkien vasemmassa alakulmassa on liikemerkki, jossa on huilua soittava satyyri ja teksti ”SUOMEN

44 Lauri Nissinen (1885–1956) oli HKO:n kontrabasisti vuosina 1917–1952 ja suosittu nuottien puhtaaksi-kirjoittaja (Piippo-Fair 1990, 69).

MUSIIKKIKAUPPA OY”.⁴⁵ Viimeisen tahdin perässä on teksti ”Kop. Lauri Nissinen”. Äänilehdissä ei ole HKO:n leimoja, vaikka ne onkin käsin numeroitu osaksi HKO:n materiaalia.

Nissisen kopioimassa ensiviulun ykköspultin äänilehdessä (PA-3 v1₁) on A:n mukaiset harjoituskirjaimet, ja siihen on lisätty myöhemmin lyijykynällä harjoitusnumerot, jotka on ympyröity punaisella värillä (kuva 11). Samalla punaisella värillä on merkitty leikkaus sinfonian toiseen osaan äänilehden sivulla kahdeksan. Tältä sivulta on myös raaputettu pois lopun *Lentoa* edeltävät tahdit ja kirjoitettu uusi kolmen tahdin ylimeno niiden päälle. Korjauksen nuottikäsiä on eri käsiä kuin muu nuottiteksti, ja se saattaa olla myös Madetojan käsiä.⁴⁶

Huomionarvoista on, että tästä äänilehdestä on jo valmiiksi jätetty pois harjoituskirjain G, josta partituurissa alkaa toisen osan lopullisesta versiosta poistettu fis-duuriepisode. Toinen poisto, eli pääteeman kertaus harjoituskirjaimessa I on kirjoitettu ulos, ja se on yliviivattu myöhemmin punakynällä. Äänilehdestä voidaan siis päätellä seuraavat seikat: (1) tämä leimaamaton äänilehti on kirjoitettu eri aikaan kuin HKO:n muu materiaali (PA-1), jossa molemmat leikkaukset ovat näkyvissä – luultavimmin 1920-luvulla; (2) leikkauksia ei ole tehty samaan aikaan. Madetoja on oletettavasti ensin lyhentänyt osaa poistamalla harjoituskirjaimesta G alkavan fis-duuriepisodein ja säveltänyt sen paikalle kolmen tahdin ylimenen. Vasta myöhemmin hän on päättänyt lyhentää osaa edelleen jättämällä pois pääteeman kertausten harjoituskirjaimessa I.⁴⁷ Selvittämättä jää vielä se, mihin aikaan muutokset on tarkalleen ottaen tehty. Tähän äänilehteen on lisäksi tehty paljon B-partituurin mukaisia muutoksia, joten sitä on mahdollisesti muokattu malliksi Fazerin orkesterimateriaalin PB piirtäneelle kopistille. Muissa viulujen äänilehdissä ei näy vastaavia muutoksia (kuten tahtien 2 ja 14 puolivuottien lyhentämistä, ks. kuva 11).

Ensviulun kakkospultin äänilehteen (PA-3 v1₂) sekä alttoviulun (PA-3 v1₁), sellon (PA-3 vc₁) ja kontrabasson (PA-3 kb₁) äänilehtiin on kaikkiin lyijykynällä lisätty harjoitusnumerot. Toisen osan alun sellon ylädivisin kohdalla on lukenut alun perin ”solo”, ja nuottiin on se musteella korjattu muotoon ”soli”. Rivin alussa lukee ”div. à 2” puhtaaksikirjoittajan käsiällä.⁴⁸

45 Vuonna 1923 perustetusta Suomen Musiikkikauppa Oy:stä löytyy Sanomalehtiarkistosta runsaasti mainintoja 20-luvulta, ja toimintaa sillä on ollut Viipurissa ja Helsingissä.

46 Ennen kuin tutkimukseni Madetojan nuottikäsiästä on valmis, ei korjausten kirjoittajasta voi sanoa mitään lopullista. On kuitenkin hyvin todennäköistä, että kun julkaisemattomaan, vain käsikirjoitusmuodossa olevaan teokseen tehdään rakenteellisia muutoksia, muutokset kirjoittaa äänilehtiin säveltäjä itse. Jos toisen osan lyhentäminen on tehty Madetojan omaa konserttia silmällä pitäen, on hän todennäköisesti tehnyt korjaukset omakätisesti kaikkiin äänilehtiin.

47 Välversion olemassaolon (jossa ensimmäinen leikkaus on tehty, mutta toista ei) voisi kriittiseen editioon dokumentoida esimerkiksi siten, että jälkimmäinen hyppy on nuoteissa vaihtoehtona koodamerkillä merkittynä.

48 Näyttää siltä, että puhtaaksikirjoittajat ovat kaikki aluksi tulkinneet sellorivin soolona, mutta se on harjoituksissa korjattu koko sekktion sooloksi (soli). Onko kyseessä puhtaaksikirjoittajan sekaannus vai säveltäjän päättämättömyys, sitä on mahdoton sanoa. Joka tapauksessa käsikirjoitukset A ja C antavat olettaa, että melodia

PA-4 on Kusti Aerilan piirtämä toisen viulun viitospultin lisäkopio. Kopioon on jälkikäteen merkitty kaksi leikkausta toiseen osaan ja korjattu ylimeno raaputtamalla, eli kopioimisen aikaan (oletettavasti 1920-luvulla) teosta on vielä soitettu täydessä pituudessaan. Käsien kirjoitetut lisäkopiot on käytännössä aina kopioitu toisesta äänilehdestä eikä partituurista.

Toisesta osasta pois leikatuissa osuuksissa on PA-materiaalissa runsaasti jousitusmerkintöjä, mikä myös osaltaan todistaa, että teosta on näistä äänilehdistä soitettu alkuperäisessä, lyhentämättömässä asussaan.

Harpun osuudesta (kuva 9) on 12 tahtia materiaalissa PA sutattu yli kokonaan tai osittain, mutta itse olen täysin vakuuttunut siitä, että nuo tahdit on teoksen kantaesityksessä soitettu.⁴⁹ Syynä tahtien myöhempään poistamiseen on saattanut olla esimerkiksi se, että orkesterin harpisti ei ole pystynyt niitä soittamaan kapellimestarin haluamassa tempossa. Kyseisessä kohdassa partituurissa harppu on kuitenkin merkitty *mf espr.*, kun taas sitä säestävät puupuhaltimet soittavat *piano!* Jos halutaan arvailla säveltäjän alkuperäistä intentiota, esitysmarkkinöistä on johdettavissa, että harpun tulisi olla näissä tahdeissa keskeisessä roolissa. Yhdessä sutatuista tahdeista on harpistin lyijykynällä lisäämä muistutus es-sävelestä, mikä myöskin todistaa sen puolesta, että tahdit on teoksen ensimmäisissä esityksissä soitettu. Oma mielipiteeni on, että tahdit tulisi sinfonian kriittisessä editiossa palauttaa varsinaiseen nuottitekstiin ja dokumentoida niiden myöhempi poistaminen kriittisessä kommentaarissa.⁵⁰

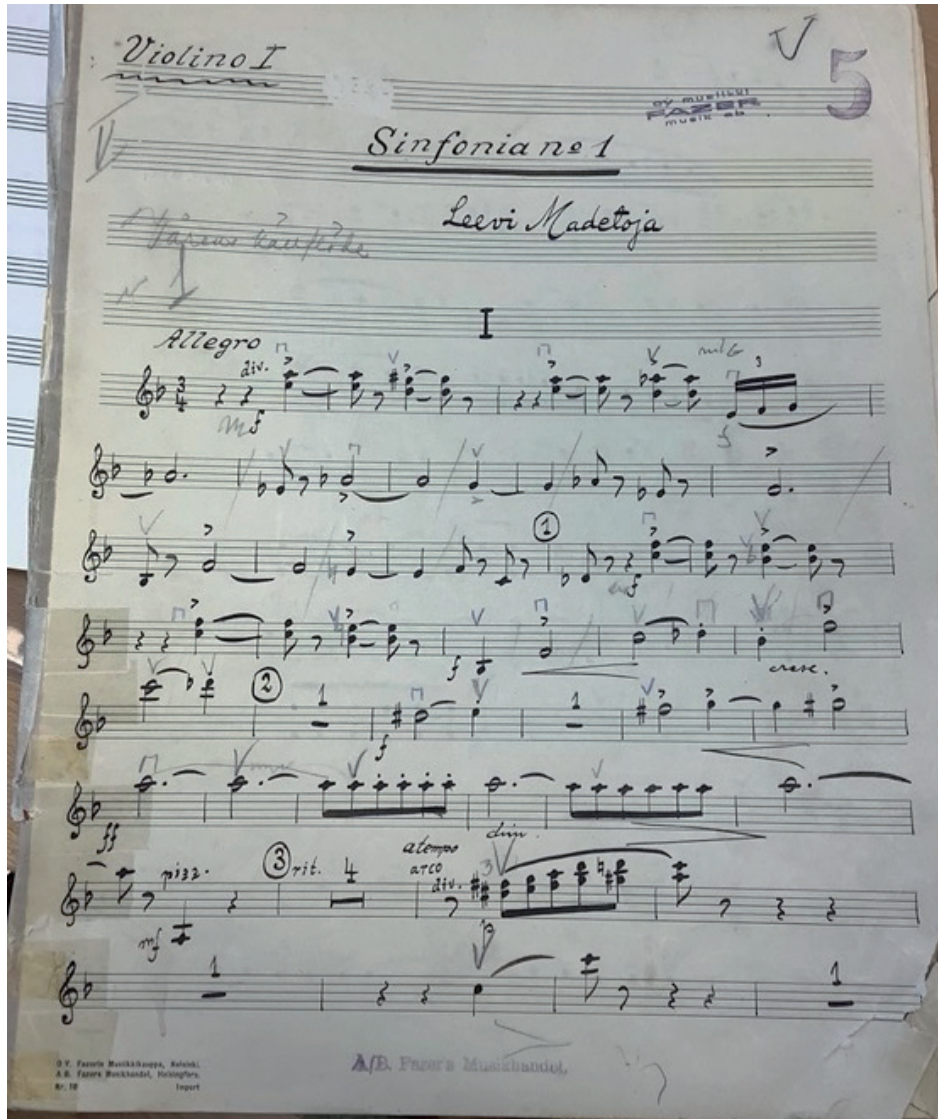
Lähde PB sisältää sinfonian vuoden 1944 paikkeilla käsien kirjoitetut orkesteriäänät.⁵¹ Äänilehtiä on valitettavasti säilynyt vain neljä: viulu 1 (kuva 12), viulu 2 ja kaksi kontrabasson äänilehteä. Äänilehdistä kaksi on yhden kopistin käsialaa ja kaksi muuta eri kopistien eri nuottipaperilaadulle piirtämiä. Äänilehdissä on harjoitusnumerot musteella kirjoitettuna, mutta ei A:n mukaisia harjoituskirjaimia. Ensiviulun äänilehdessä (PB v1₁) on merkintöjä lyijykynällä ja sinisellä värikynällä, ja muutama tahtilajin vaihdos on lisäksi ympyröity punaisella. Toisessa kontrabasson äänilehdessä (PB kb₁) on nähtävissä lyijykynämerkintöjä, ja muutama esitysmarkin-

on tarkoitettu sektion soitettavaksi, ja näin sitä on ehkä teoksen ensimmäisten esitysten aikaan esitettykin. Jossain vaiheessa on sitten siirrytty esittämään melodia soolosellon soittamana.

49 Jopa musiikkikriitikko Evert Katila (1872–1945) kirjoittaa pian sinfonian kantaesityksen jälkeen *Tidning för Musik* -lehdessä julkaistussa teosesittelyssään huilujen, oboeidien ja *harpun* leikkisästä sivuaiheesta: ”Det le-kande sidomotivet i F-dur (2) som sakta och i lugnare tempo upptages af flöjter, oboer och harpa på en utdragen horn-ton [...]” (Katila 1916, 25).

50 Todistin myös omin korvin lokakuussa 2020 johtamissani Helsinki Metropolitan Orkestran harjoituksissa ja konsertissa, miten kauniisti kyseinen teema soi, kun harpun osuus soitetaan alkuperäisessä muodossaan. Esitimme tuolloin sinfonian ensimmäisen ja toisen osan tutkimustyöhöni perustuvista orkesterimateriaaleista.

51 Fazer kirjoitutti sinfoniasta vuokranuotistiaan varten uudet orkesteriäänät, koska alkuperäiset kuuluivat HKO:lle. Äänilehdet on kopioitu HKO:n materiaalista (PA), mutta harjoituskirjaimien tilalle on vaihdettu harjoitusnumerot. Todennäköisesti kopiointi on tapahtunut pian sen jälkeen, kun Madetoja toimitti sinfonian uuden puhtaaksikirjoituksen (B) Fazerille 16.12.1943.



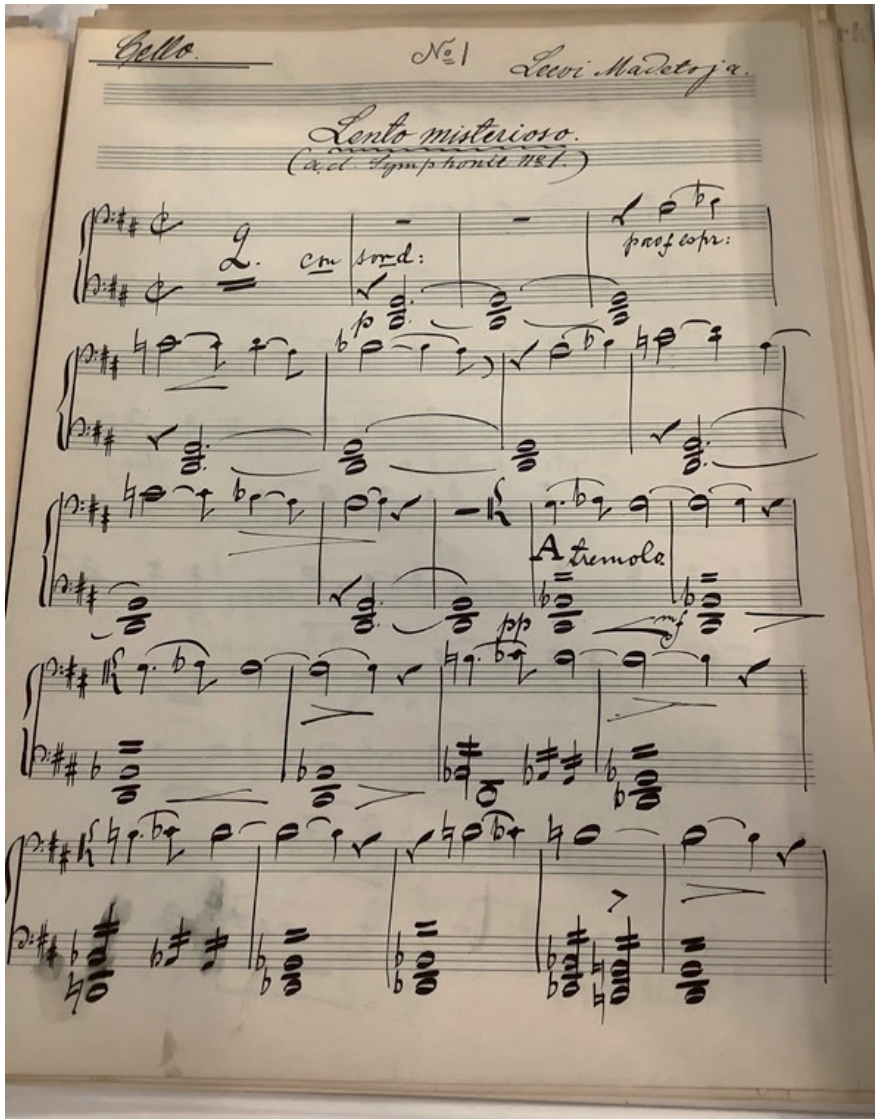
Kuva 12. "Värens källflöde" – Fazerin orkesterimateriaalin 1. viulun äänilehti PB v1₅.

tä on ympyröity vaaleanpunaisella.

Lähde PC sisältää sinfonian toisen osan "Lento Misterioso" käsinkirjoitetut orkesteriäänet.⁵² Orkesterimateriaalia on säilynyt Kansalliskirjastossa 30 äänilehteä.⁵³ Täydestä instrumentaatiosta puuttuu ainoastaan bassoklarinetin ääni-

⁵² Nämä orkesteriäänet ovat oletettavasti olleet säveltäjän omistuksessa, kunnes ne ovat siirtyneet Suomen Säveltäjien haltuun, ehkä testamenttilahjoituksena. Suomen Säveltäjät on lahjoittanut ne edelleen Kansalliskirjastoon.

⁵³ Lisäkopioita on säilynyt tässä materiaalipaketissa vain kahdet 1. ja 2. viuluille, mutta ensiviulun toiseen



Kuva 13. "Lento misterioso". Sellon äänilehti orkesterimateriaalista PC. Kansalliskirjasto.

lehti.⁵⁴ Äänilehdistä 26 on yhden kopistin käsialaa ja 4 toisen kopistin eri nuot-

lisäkopioon on kirjoitettu No. 6 ja toisen viulun toiseen lisäkopioon No. 5. Tästä voi päätellä, että lisäkopioita on ollut tarpeeksi paljon sen kokoiselle orkesterille, jossa on saattanut olla jopa 12 ensiviulua ja 10 toista viulua (koko jousiston mittasuhteet saattaisivat olla tällöin 12-10-8-6-4, mikä puhaltimien ja muiden soittimien kanssa yhdessä tarkoittaisi yli 60 hengen orkesterikokoonpanoa).

54 Äänilehti on saattanut kadota, mutta on myös mahdollista, että orkesterimateriaali on kopioitu sellaista orkesteria tai konserttitilaisuutta varten, jossa bassoklarinettiä ei ole ollut saatavilla. Bassoklarinetti oli 1900-luvun alun Suomessa erittäin harvinainen soitin.

tipaperilaadulle piirtämiä. Harjoituskirjaimet ovat A-partituurin mukaiset. Toisen oboen äänilehdessä on englannintorvisoolon alla lyijykynällä kirjoitetut soivat korkeudet, eli ainakin yksi esitys on saatettu soittaa ilman englannintorvea. Muiden puhaltimien äänilehdissä on myös lyijykynämerkintöjä, eli niitä on käytetty esityksessä, todennäköisesti säveltäjän johdolla.⁵⁵

Yhdestäkään PC-äänilehdestä ei löydy niitä lyhennyksiä, jotka on tehty partituureihin A ja C ja myöskin äänilehtiin PA. On mahdotonta kiistatta todistaa, että nämä äänilehdet kuuluvat partituurin C yhteyteen, mutta se on varsin todennäköistä. Niitä on saatettu käyttää esimerkiksi Viipurissa tai Madetojan muiden orkesterivierailujen yhteydessä.⁵⁶ Huomionarvoista on myös, että PC:n sellon äänilehdestä ei löydy minkäänlaista merkintää soolosta, vaan nuottikuva olettaisi ensimmäisen teeman olevan normaali divisi kahteen (kuva 13).

PC-orkesteriääniä ei ole kopioitu materiaalista PA eikä partituurista C, vaan ne on kopioitu suoraan A-partituurista. Tämä näkyy muun muassa siinä, että isorummun äänilehdessä on sama erikoisuus kuin A-partituurissakin; sen ensimmäiset nuotit on kirjoitettu nuottiviivaston ylimpään väliin, ja seuraava sisääntulo on kirjoitettu toiseksi ylimpään väliin. C-partituurissa isorumpu on kirjoitettu kauttaaltaan keskimmaiselle viivalle. Madetoja on siis antanut orkesteriäänet piirtäneen kopistin käyttöön A-partituurin (tai A:n toisen osan irrallisen nuottivihkon ennen kuin partituuri on sidottu kansiin), ja hän on itse kopioinut C-partituurin eri ajankohtana.⁵⁷ Lähdekeijussa sekä C että PC siis polveutuvat A:sta. Tämä ei kuitenkaan vähennä sen todennäköisyyttä, että erillisen toisen osan partituuria ja orkesteriääniä on luultavasti käytetty yhdessä, semminkin kun molemmat ovat olleet säveltäjän itsensä hallussa.

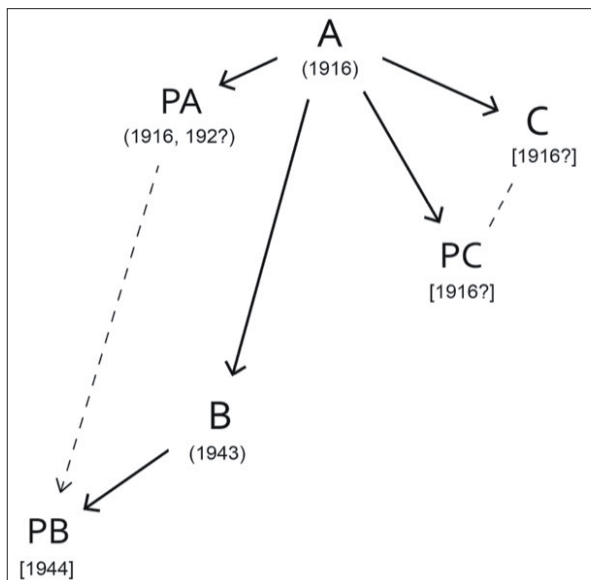
Kuvassa 14 on kaikki partituurikäsi- ja orkesteriäänet käsittävä lähdepuu, josta ilmenee, että alkuperäinen partituurikäsi- ja orkesteriääni A on ollut partituurien B ja C lähteenä ja lisäksi siitä on kopioitu orkesterimateriaalit PA ja PC. Orkesterimateriaali PB on puolestaan tehty partituurin B pohjalta, vaikkakin kopioinnissa on todennäköisesti käytetty apuna HKO:n materiaalin äänilehtiä (PA), joissa monet säveltäjän tekemät muutokset ovat jo näkyvissä.

Madetojan ensimmäisen sinfonian vuonna 1984 Fazerin toimesta painatetun partituurin (F) tausta on vielä selvittämättä, ja valitettavasti moni yksityiskohta jääneeikin hämärän peittoon. Motiivia partituurin julkaisemiseen 1980-luvulla ei tarvitse etsiä kaukaa. Olihan näköpiirissä jo vuosi 1987 ja Madetojan syntymän

55 Näkemykseni on, että äänilehdet PC on tehty nimenomaan partituurin C kanssa käytettäväksi ja Madetojan omia konsertteja varten. Se tosiseikka on meiltä nykypäivänä unohtunut, että Madetoja oli varsin aktiivinen kapellimestari 1910-luvulla ja Helsingin töidensä lisäksi kiersi maamme muissa orkestereissa esittämässä omia teoksiaan.

56 Ajan esityskäytäntöön kuului, että sinfonioiden osia saatettiin soittaa irrallaan muusta teoksesta.

57 Äänilehtien PC ja PA vertailu puhuu myös sen puolesta, että PC on kopioitu partituurista A eikä äänilehdistä PA.



Kuva 14. Partituurikäsitteiden ja orkesterimateriaalien lähdepuu.

100-vuotisjuhlit, jolloin orkesterit varmasti haluaisivat soittaa säveltäjän teoksia. Madetojan kolmas sinfoniakin tuli painosta juuri sopivasti vuonna 1987.⁵⁸ Kun motiivi on ollut kaupallinen ja aikataulu tiukka, ei ole ihme, että partituuriin on pujahtanut monenlaisia virheitä. Valitettavasti Fennica Gehrman ei ole säilyttänyt ensimmäisen sinfonian toimitusprosessiin liittyvää kirjeenvaihtoa, joten painetun partituurin editori ei ole selvillä. Kolmannen sinfonian kohdalla tiedetään Madetojan sävellysooppilaan Olavi Pesosen olleen mukana toimitustyössä, joten on hyvin mahdollista, että Pesonen on vastannut myös ensimmäisen sinfonian editoinnista.

JOHTOPÄÄTÖKSET

Vuoden 1984 partituurin editorin käyttämien lähteiden dokumentoimattoman sekoittumisen (kontaminaatio) vuoksi partituuri F ei täytä modernin kriittisen edition vaatimuksia, joten uuden edition laatiminen teoksesta olisi tarpeellista.⁵⁹ Edition voisi tietenkin yrittää perustaa kokonaan B-lähteeseen, mutta sen ollessa monilta osin puutteellinen on jo F:n 1980-luvun editori joutunut turvautumaan A:han ja yhdis-

⁵⁸ Madetojan sinfonioiden julkaisuprojektin lienee pannut alulle Musiikki-Fazerin taiteellisena johtajana vuosina 1982–1984 toiminut Ilkka Kuusisto.

⁵⁹ Kriittiseen editioon kuuluu olennaisesti käytettyjen lähteiden ilmoittaminen ja yhden niistä valitseminen päälähteeksi, minkä lisäksi kaikki tästä päälähteestä poikkeavat toimitukselliset ratkaisut perustellaan läpinäkyvästi kommentaarissa (Eskola 2019, 13–14). Vuoden 1984 partituuri ei täytä näitä vaatimuksia miltään osin – minkäänlaista mainintaa lähteistä ei ole, kommentaarista puhumattakaan. Tämä on toisaalta ymmärrettävää, sillä Suomessa kriittinen editio on varsin uusi käsite – esimerkiksi Jean Sibeliuksen teosten kriittisten editioiden julkaisuprojekti (JSW) on aloitettu vasta vuonna 1996.

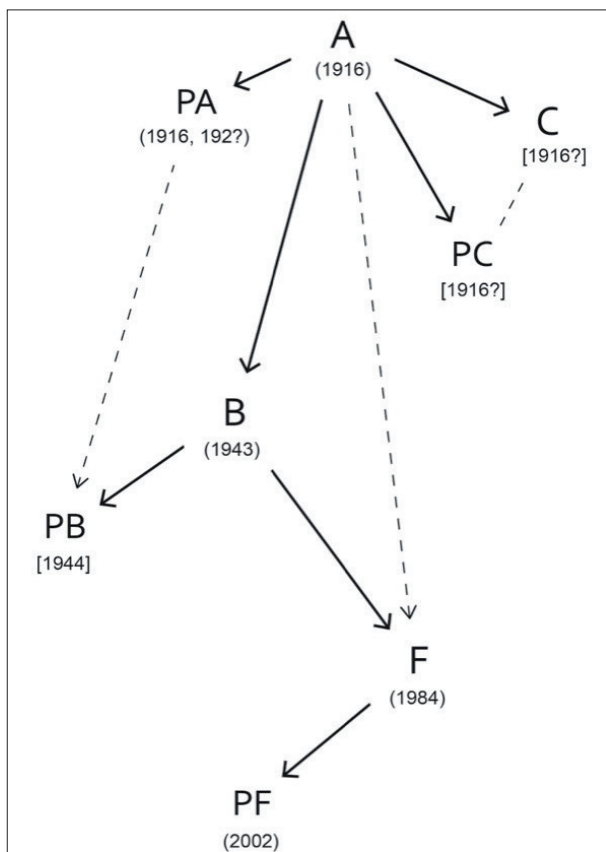
telemään lähteitä. Yksi selkeimpiä esimerkkejä lähteiden epäonnistuneesta yhdistelystä on nähtävissä sinfonian toisen osan tahdeissa 78–87, missä säveltäjä on uusinnut jakson dynamiikkaa, mutta merkinnyt sen puutteellisesti vuoden 1943 partituuriin. Tästä seurauksena painetussa partituurissa on eri soitinryhmillä epäjohdonmukaisesti eri dynamiikat (liite 1: <https://trio.journal.fi/article/view/110033/64676>).

Vuonna 2002 Fennica Gehrmanin toimesta teetetety uudet orkesteriäännet (PF) eivät parantaneet tilannetta, vaan itse asiassa huononsivat sitä. Tätä ennen orkesterit käyttivät vuoden 1943 partituuriin perustuvaa käsin kirjoitettua materiaalia (PB), vaikka kapellimestari olisikin käyttänyt vuoden 1984 partituuria (F). Orkesterimateriaalit siis välittivät kuulijalle ”oikeamman” tekstin kuin painettu partituuri.⁶⁰ Vuoden 2002 orkesteriäännet kuitenkin tehtiin vuoden 1984 partituurin pohjalta, jolloin niihin kopioitiin partituurin virheet ja epäjohdonmukaisuudet. Hyvä esimerkki tästä on ensiviulujen tahti 37 teoksen ensimmäisessä osassa, jossa lähteissä A, PA ja PB on aladivisillä sävel dis, mutta partituurista B on ylennysmerkki unohtunut pois. Tämä virhe on kopioitu painettuun partituuriin F ja se on sitä kautta päätynyt orkesterimateriaaliin PF, jota ei ole oikoluettu vanhaan, käsin kirjoitettuun materiaaliin vertaamalla (liite 2: <https://trio.journal.fi/article/view/110033/64677>). Kuvassa 15 on nähtävissä, mihin vuoden 1984 partituuri (F) ja vuoden 2002 orkesteriäännet (PF) sijoittuvat lähdekettussa.

Leevi Madetoja oli viisikymmentä vuotta täytettyään yhä enemmän huolissaan terveydestään ja kärsi monenlaisista epämääräisistä oireista. Hermojaan ja unettomuuttaan hän lääkiti unilääkkeillä ja alkoholilla, ja sekakäyttö johti muiden ongelmien ohella muistin huononemiseen (Isohanni, M. & Isohanni, I. 2001, 1389; ks. myös Mäkilä 2021). Säveltäjän heikon terveydentilan vuonna 1943 ja ensiesityksestä kuluneen ajan (27 vuotta) huomioon ottaen on vaikea nähdä, että B olisi varsinainen revisio. Se on akuutista tarpeesta (kustannussopimus) syntynyt kopio, joka näennäisestä selkeydestään huolimatta sisältää vakavia puutteita.⁶¹ Siksi A on sopivin lähde uudelle kriittiselle editiolle. Kriittisen edition tulisi ottaa huomioon myös C, koska se on vähiten korruptoitunut partituuri sinfonian toisesta osasta alkupe räis muodossaan. Kriittisen kommentaarin voisi rakentaa siten, että sen perusteella olisi mahdollista konstruoida myös B-partituuria seuraileva tulkinta, joka olisi yhtenäisempi ja vakuuttavampi kuin vuoden 1984 julkaisu (F). Toinen vaihtoehto olisi julkaista kriittiset editiot sekä vuoden 1916 kantaesitysversiosta että vuoden 1943 versiosta, joskin jälkimmäinen vaatisi melko voimakasta toimitustyötä säveltäjän il-

60 Mielestäni kriittisen edition toimittamisen tulisikin pitää sisällään myös orkesterimateriaalien huolellinen toimittaminen. Soiva lopputulos perustuu viime kädessä kuitenkin soittajan edessä olevaan nuottitekstiin, ei kapellimestarin edessä olevaan partituuriin.

61 Madetoja kirjoittaa päiväkirjassaan 23.8.1943: ”I sinfonia on saatava kaupatuksi että saa vapaita käyttövaroja.” Hän oli sota-aikana ymmärrettävästi huolissaan rahavarojensa riittävydestä. Säveltäjän käsitystä omasta työkyvystään puolestaan kuvaa hänen päiväkirjamerkintänsä 12.9.1943: ”à 14:30 oli Ork. konsertti, jonka ohjelmassa oli ’Tanssinäky’. Sitä, ja koko ohjelmaa kuunnellessani totesin jälleen: Kuuloaistissani ja siihen liittyvässä älyntoiminnassani on jotain vikaa. Minun täytyy työssäni keskittyä valmiiden teosteni julkaisemiseen. Siinä täytyy saada joku avukseni!”



Kuva 15. Painetun partituurin (F) ja modernien äänilehtien (PF) sijoittuminen lähdeketjuun.

meisten unohdusten ja virheiden oikaisemiseksi.

Jatkotutkimusta tämän sinfonian parissa voisi ajatella etenkin sinfonian versiohistorian kannalta – eri kopisteilta peräisin olevien äänilehtien tarkempi ajoittaminen saattaisi tuoda lisävalaistusta siihen, milloin mikäkin muutos on tehty. Myös orkesteriäänissä olevat merkinnät esityspäivämääristä täydentävät osaltaan teoksen esityshistoriaa. Tutkimusta voisi tehdä myös partituurissa olevista kapellimestarien merkinnöistä. Madetojan, Kajanuksen ja esimerkiksi Schnéevoigtin yksityisessä käytössä olleita partituureja tutkimalla saattaisi olla mahdollista erottaa eri merkintöjen tekijät toisistaan ja näin varmistua siitä, mitkä merkinnöistä edustavat säveltäjän itsensä näkemystä, mitkä muiden esittäjien. Myös Madetojan muu orkesterituotanto on tutkimuksen kannalta vielä varsin neitseellistä maaperää: toinen ja kolmas sinfonia odottavat omia kriittisiä editioitaan, oopperoista puhumattakaan. Säveltäjän henkilökuvaakin olisi mahdollista vielä huomattavasti tarkentaa tämän kirjeenvaihdon ja päiväkirjojen perusteella.

LÄHTEET

Käsikirjoitukset ovat luettavissa artikkelin liitteissä:

Liite 1. <https://trio.journal.fi/article/view/110033/64676>

Liite 2. <https://trio.journal.fi/article/view/110033/64677>

NUOTTIKÄSIKIRJOITUKSET:

Madetoja, Leevi. *Sinfonia No.1*. Säveltäjän alkuperäinen käsikirjoitus, 1916. Ms.Mus.163 Madetoja 4/4. Kansalliskirjasto.

Madetoja, Leevi. *Sinfonia No.1*. Säveltäjän käsikirjoituskopio, päivämätön [1943]. Ms.Mus.163 Madetoja 4/4. Kansalliskirjasto.

Madetoja, Leevi. *Sinfonia No. 1. II. Lento misterioso*. Säveltäjän käsikirjoituskopio sinfonian toisesta osasta, päivämätön [1916?]. Ms.Mus.Mt1. Kansalliskirjasto.

Madetoja, Leevi. *Sinfonia*. Helsingin kaupunginorkesterin käsin kirjoitetut orkesteriäänet [1916, 192?]. Ue:94 nuottimateriaali 530. Helsingin kaupunginarkisto.

Madetoja, Leevi. *Sinfonia*. Käsin kirjoitetut orkesteriäänet [1916, 192?]. Ms.Mus.Suomen Säveltäjät 8. Kansalliskirjasto.

Madetoja, Leevi. *Sinfonia No.1*. Fazerin käsin kirjoitetut orkesteriäänet [1944]. Ei signumia. Fennica Gehrman, Helsinki.

Madetoja, Leevi. *Lento misterioso. (a.d. Symphonie no. 1.)*. Sinfonian toisen osan käsin kirjoitetut orkesteriäänet [1916?]. Ms.Mus.Suomen Säveltäjät 8. Kansalliskirjasto.

PAINETUT NUOTIT:

Madetoja, Leevi 1984. *Symphony No. 1*. Orkesteripartituuri. Helsinki: Fazer.

Madetoja, Leevi 2002. *Symphony No. 1*. Orkesterin äänilehdet. Helsinki: Fennica Gehrman.

Madetoja, Leevi 2020 (toim. Tuomas Niemelä). *Mieskuorolaulut – Works for Male Choir a cappella*. Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat.

MUU KÄSIKIRJOITUSMATERIAALI:

Leevi Madetojan kirje Eero Kososelle 29.12.1932. 9.30 Kosonen, Eero 4.1.9:2. Tampereen kaupunginarkisto.

Arvo Rääkkösen kirje Leevi Madetojalle 23.9.1933. Coll. 276. Kansalliskirjasto.

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

SÄHKÖISET LÄHTEET:

Helsingin kaupunginorkesteri 2020. *Helsingin kaupunginorkesterin konsertit 1882–*. 11.5.2020. <https://hri.fi/data/dataset/helsingin-kaupunginorkesterin-konsertit>.

KIRJALLISUUS:

Bonsdorff, Lena von 2012. *Roger Lindberg: mentori, mesenaatti, musiikkikauppias*. [Mentor, mecenat, musikhandlare: Invandrarrättlingen Roger Lindberg blir Mr Music of Finland] Käsikirjoituksesta suomentanut Sirpa Hietanen. Helsinki: Schildts & Söderströms.

Edge, Dexter 2001. *Mozart's Viennese Copyists*. Väitöskirja, University of Southern California.

Eskola, Jari 2019. *Historiallisesti taustoitettu nuottieditio. Louis Spohrin Notturmo op. 34 hermeneuttisena haasteena*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-202001291188>

Feder, Georg 1987. *Musikphilologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Grier, James 1996. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. New York, NY: Cambridge University Press.

- Isohanni, M. & Isohanni, I. 2001. Liittyvätkö lahjakkuus ja mielenterveyshäiriö toisiinsa? *Suomen lääkärilehti* 12/2001, 1385–90.
- Karjalainen, Kauko 1991. *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juba*. Väitöskirja. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis, 2. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Katila, Evert 1916. Sinfoni I av Leevi Madetoja. Analys av E. Katila. *Tidning för musik*, februari 1916, 25–28.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *Tutkimuksia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Väitöskirja. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis, 3. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Kuula, Pentti 2006. *Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918*. Studia Musica 28. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-214-7>
- Makkonen, Anna & Tuurna, Marja-Leena (toim.) 2006. *Yölauluja: L. Onervan ja Leevi Madetojan kirjeitä 1910–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Murtomäki, Veijo 1999. Sibelius-tutkimuksen nykytilaa. *Tieteessä tapahtuu* 17(1) [ei sivunumerointa]. <https://journal.fi/tt/article/view/58305>
- Mäkilä, Sasha 2018. *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting*. Väitöskirja, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
https://www.ema.edu.ee/vaitekirjad/doktor/Sasha_Makila.pdf
- Mäkilä, Sasha 2020. Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen risteyksessä. *Musiikki* 50 (3), 77–94. <https://musiikki.journal.fi/article/view/98150>
- Mäkilä, Sasha 2021. ”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/>
- Niemelä, Tuomas 2017. Leevi Madetojan varhaisten mieskuorolaulujen julkaisuhistoria. Päälähteen määrittelemisen uutta kriittistä editiota varten. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Piippo-Fair, Hannele 1990. Suomalaisen nuotinkirjoituksen vaiheita 1920-luvulta 1970-luvun taitteeseen. Kandidaatintutkielma, Sibelius-Akatemia.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.

MARIA PUUSAARI

“Leading” as a mode of interaction and communication in contemporary music performance–practice

INTRODUCTION

“Leading” in this context refers to directing or conducting a music ensemble with physical indications while playing an instrument. Leading gestures are used to guide, cue and synchronise ensemble playing both in chamber music ensembles and in conductor-directed ensembles.¹ While still a student, I joined a newly-founded contemporary music ensemble, Uusinta Ensemble. When it was my turn to lead, I realised that despite my chamber music studies, I was unable to lead contemporary music. With the help of my fellow musicians, I was able to gradually acquire leading skills. I learned that leading a contemporary chamber music work could be physically strenuous, difficult or impossible even for professional musicians. Learning to lead also taught me to follow, support and understand other musicians’ leading. These skills have been beneficial in all of my playing and teaching of contemporary music. Since I have no training in conducting, my leading gestures are based on gestural images and my understanding of conducting patterns as a violinist and orchestra musician.

In this article, I aim to explicate my tacit knowledge as a violinist and leader through practice-based research. My research questions are: *What kind of leading techniques are used to express different musical features when leading chamber ensembles in contemporary music? What factors affect leading?* I reflect on my own leading in three case studies through my rehearsal diary, video recordings and score annotations as well as referring to research literature.

WHY IS LEADING CONTEMPORARY MUSIC DIFFICULT?

In the second half of the 20th century contemporary music compositions became more complex. The structures of compositions were based on different principles than in tonal music: polyrhythmic temporal structure, constantly changing metri-

¹ Leaders in conductor-directed ensembles relate their leading to the conductor’s gestures and synchronise their temporal and expressive playing styles with other leaders and within their own group (Lipinaityte 2014, 70). In this article, I will focus on musician-led ensembles.

cal organization, free tonal or atonal harmonic structures and extreme tone colours (Johnston 2006, 89–102). Due to their versatile expressive and technical demands, extended playing techniques, new notations and tuning systems, microtones and electronics, many contemporary music works became extremely difficult to play (Caruso et al. 2016, 403; Griffiths, 2011).

In terms of achieving a successful performance of contemporary music, how to lead became a critical question. Due to the complexity of the musical material and the temporal alignment, leading contemporary chamber music is often more demanding than leading the traditional Classical-Romantic repertoire. Often there is no clearly audible pulse or rhythmic and harmonic pattern to help musicians synchronise their ensemble playing through aural information. Especially in the beginning of a rehearsal period, leading gestures are needed to show the pulse and beats. Leading may feel physically strenuous, however, since leading gestures cannot be measured to their correct pace and amplitude with the help of the pulse, rhythm or tonal harmonic functions. Furthermore, the specificities involved in the physical requirements of extended playing techniques may constrain leading gestures.

Typically, the beginning of the learning process of a new work requires visual and gestural interaction as well as information about the musical structure.² Often there are neither recordings nor a shared performance practice for the work, and the performance may frequently be the world premiere. Mistakes in leading consequently affect ensemble playing, synchronisation and the performance as a whole. To solve this problem, even works composed for a small ensemble are often performed with a conductor, whose conducting technique is dedicated to expressing and balancing the musical structure of a work through their hands, facial expressions and body movements (Holden 2003, 3–16; McElheran 1966, 9–12). The leader's or concertmaster's task is to communicate the conductor's gestures to the ensemble through their own sound and body language (Lipinaityte 2014, 73). Whether to play with a conductor or not depends on the amount of practice time, the leading experience of the musicians, and the style and aesthetic concept of the music: whether it is a reduced large ensemble or a dedicated chamber music ensemble.

THE STATE OF THE ART: THE ELEMENTS AND RAMIFICATIONS OF LEADING

In addition to sonic interaction, an expressive performance also includes gestures as tools for interaction and communication. A performer is in interaction with herself, the work, the other musicians, the audience and the venue via gestures. King and

² In this article, musical structure refers to the played, heard and notated structure of the work as it is perceived both aurally and visually.

Ginsborg (2011, 179) divide the performer's physical gestures into three categories according to the functions of their technical, expressive and communicative gestures. According to these scholars, gestures have two major functions: to technically produce sound and to convey the expressive content of the work. Different gestures are multifunctional and by nature intertwined, and therefore both technical and expressive gestures may be utilised as communicative gestures between the performers or the performers and the audience. However, a listener may not be able to perceive the exact content of a gesture since various musical, cultural, societal and environmental features as well as subjective audible and visual perceptions can affect the listener's interpretation of the gestures (ibid. 179). Moreover, gestural interaction includes intentional, rehearsed, and agreed-upon gestures as well as non-intentional gestural communication (ibid. 177).

To share notational information, the senses, playing and leading gestures, and instrument movements are used simultaneously to send and receive information in the form of body gestures and facial expressions, instrument movements, breathing, listening and reacting to aural information, both direct and peripheral gaze and "sensing others" (Boyle 2015, 11–13, 54–55). Musicians' gestures are related to the played, heard and notated musical structure, different performance styles (Demos et al. 2017, 16) and performance tempi (Coorevits et al. 2019, 102–103) of the piece performed. Temporal coordination in the ensemble is based on auditory and visual cues (Timmers et al. 2014, 6–7), and the information on timing and beat placement is encoded in musicians' cueing gestures (Bishop & Goebel 2018, 102–103). In terms of embodied cognition, the synchronisation is a consequence of the sensorimotor entrainment process, which helps musicians to adapt to the rhythms and interact in a stable timing frame (Leman 2016, 120). A musician's personal gestural styles form a movement vocabulary that can be used in variable ways to achieve similar expressive goals (Davidson 2012, 613).

The embodied, multidirectional musical interaction, gestural communication, synchronisation and diverse social roles and leadership in chamber music ensembles have been researched by multiple methods. Various studies based on the exact measurements of the musicians' gestures help to clarify their motor implementation (Bishop & Goebel 2018; Demos et al. 2017; Timmers et al. 2014). Interviews (Blum 1987; Boyle 2015; Fink & Merriell 1985; Murnighan & Conlon 1991), ethnographic (Bayley 2011) and practice-based artistic research (Doğantan-Dack 2013; Heyde 2012; Spisky 2017) provide a performer's knowledge of musical interaction, interpretation and intentions behind their gestures. Combining these different approaches of quantitative and qualitative research methods have enhanced the methodological development of artistic research and provided valuable information on musicians' movements and intentions from the first-person perspective (Caruso et al. 2016; Coorevits et al. 2019; Östersjö 2016).

The "discursive voices" of the embodied and socio-culturally-situated individual

“voices” of the performer(s) and the composer are engaged with notation, instruments, compositional and performance practices and shared contexts (Gorton & Östersjö 2019, 2020). The rehearsal of the Kreutzer string quartet with the composer Michael Finnissy, for example, reveals the use of different types of verbal and nonverbal communication methods as well as the significance of metaphorical language used by the composer when discussing the desired sound quality with the performers (Bayley 2011, 399–402). The corporeal interaction and communication among the musicians creates the choreography for the embodied, temporal, expressive and visual structure of the work, which facilitates the musicians’ process of playing together and anticipating the forthcoming musical content (Heyde 2012) and enables the audience to follow the narrative of the work (Davidson 2012, 618; Leman 2016, 159–160).

One example of the ensemble leader’s gestural possibilities in guiding and shaping the interpretation is provided by the violinist Peter Spissky (2017). As an ensemble leader, he explores how instrument and bow use as well as bodily gestures express both structural features and mimetic actions or dance movements. Hence, Spissky approaches the interpretation and performance-practice of Baroque music through two different interpretive strategies: the *Soundist* and *Gesturist* approaches (ibid. 1.1.2). A *Soundist* performer realises the score through playing gestures, dynamics and articulation that avoid unnecessary movements and aim to produce the optimal sound. For a *Gesturist* performer, the body’s movements are an integral part of the performance, and the score itself is translated into body movements that describe the musical narrative of the work with such examples as horse riding, sword fighting or throwing (ibid. V1aT4, 5.3). The expressive and theatrical body movements in the *Gesturist* performance provide both the ensemble and the audience with new ways to communicate and experience music (ibid. 5.2).

In this study, I explore the musical, gestural, visual, audible, social and interactive elements of leading through my own practice in leading and with the aid of these different but complementary views. My understanding of expressive, multi-sensory interaction with music is based on the theory of *expressive alignment* as a method of enactment (Leman 2016, 180). In expressive alignment, an arrangement of musical and action patterns is based on culturally learned expressive codes (ibid. 155). The enactment process consists of encoding and decoding processes based on predictive models of action which enable the transformation of musical intentions into sound patterns through bodily gestures (ibid. 26–32). Predictive models of action allow for the chunking of information in larger units and its rapid processing (ibid. 134–135). I approach leading as a multidirectional, multimodal and crossmodal interactive process in which the predictive models of action and the enactment process are based on audible and visual perceptions of musical structures and other musicians’ interactions. Predictive models of action are based on learned leading patterns and gestures in relation to a given score. In multidirec-

tional interaction, the musical and gestural information is encoded, sent, received, and decoded among the performers.

LEADERSHIP AND TEAM ROLES IN ENSEMBLES: DESIGNATED OR SHARED, STABLE OR VARIABLE, STANDARD OR EXTENDED

A musical work does not begin without someone leading a cueing gesture for the starting tempo and the placement of the first beat. Ensembles playing improvised music may not have a need for such designated leadership, but those that play scored music usually have to define their musical team roles. For example, in her study on student quartets, King (2006, 273–276) identified several musical ensemble roles, such as leader, deputy-leader, contributor, inquirer and “a quiet one”. Based on the language used in my practice with different ensembles, I define the musical team roles as leader, co-leader and follower. Next, I provide various aspects of each team role and its function in different ensembles.

Ensembles conceptualise their leadership and team roles differently. An ensemble with a designated leader coordinates its musical actions according to the leader’s playing and gestures. When leadership is shared, the co-leaders take up the leading responsibility when the main leader is not playing or cannot lead due to her playing a difficult passage. Sometimes the player who is not playing leads the difficult passages to help maintain the pulse or to show entries, exits or upbeats. Furthermore, co-leaders might join in to indicate major upbeats or to support the leader with pulsating gestures (see Boyle 2015, 5). Good leader skills include “an ability to demonstrate musical intentions” (Mota et al. 2017, 178); therefore, the ability to lead also improves co-leading skills. In addition to leader and co-leader roles, an ensemble member may be a follower, which is by no means a passive role. A follower may support the leader and other musicians with synchronised body gestures and playing manners: musicians synchronise their movements by simulating others’ actions, and thus good following skills include flexibility and the ability to blend in with the playing styles of the other musicians (Mota et al. 2017, 178, 183). When leadership is shared, the other team roles are also variable and alternate among the ensemble members, which may demand more verbal communication when sharing separate leading tasks.

Next, I provide some examples of how leadership and team roles are shared in different ensembles and how that influences musical outcomes. In general, string quartets provide a fascinating framework for studies on leadership and other musical team roles, with studies suggesting that the paradox between leadership and democracy (Murnighan & Conlon 1991, 169–170) may increase the risk for both musical and social conflict, especially in string quartets (Young & Colman 1979, 13). Today, the traditional leadership position of the first violinist (Murnighan &

Conlon 1991, 166, 174; Young & Colman 1979, 15) has transitioned towards shared and alternating leadership in string quartets (Bayley 2011, 395; Blum 1987, 8; Boyle 2015, 4–5; Fink & Merriell 1985, 15). This has had a great impact on musical results: whether the ensemble divides the roles into leader/follower or shares the leadership and attempts to “play together, and *not* follow” (as stated by the Quarneri String Quartet’s cellist David Soyer in Fink & Merriell 1985, 22) influences the sense of timing and quality of sound. For example, in a study by Timmers et al. (2014, 7), the mean asynchronies in tone onsets revealed differences between the leader/follower roles in string quartets: the first violin and the cello came in relatively early, whereas the second violin and viola entered relatively late. Therefore, to implement the equally challenging musical demands of the score, leadership in professional string quartets is typically subtly shared and variable rather than stable and standard (see Boyle 2015, 5).

The instrumentation and experience of the ensemble may have a significant effect on the distribution of the leadership and team roles. When studying three student quartets consisting of different instruments, King (2006, 273–276) found that the string quartet maintained more stable and standard disposition of leadership and musical team roles than the wind and saxophone quartets, which represented more variable and extended team roles and shared leadership. Her observation of the team roles in wind and saxophone quartets is in line with a study by Ford & Davidson (2003, 62–63), who found that wind quintets mostly consider the leadership as a democratically shared task among the members, although the flutist seems to be the leader in most cases. However, experience seems to be the most crucial factor in sharing leadership and ensemble roles. Studies show a significant difference between student ensembles learning to lead and collaborate socially (King 2006, 280) and professional ensembles, such as a piano trio sharing leadership depending on the musical material (Doğantan-Dack 2013, 282), and string quartets with standard personnel (Boyle 2015, 6) functioning as effective self-managed teams setting their own goals even without a designated leader (Gilboa & Tal-Shmotkin 2010, 32–33).

In addition to the factors discussed above, instrumental and interactive affordances³ influence leadership and team roles. Musicians’ control processes depend on their instrumental affordances and the movements involved in playing them (Gorton & Östersjö 2019, 41–42; MacRitchie et al. 2017, 155; Östersjö 2016, 475), which affects musicians’ gestures, facial expressions and reactions and sets limits and possibilities for leading and interaction. The visible elements of string playing techniques, such as movements of the hands, fingers, arms, the instrument, and bow, share information on playing techniques, sound production, articulation and syn-

3 In this article, instrumental and interactive affordances refer to different possibilities and resistancies that performers have in different contexts. For example, an instrument affords each performer different musical possibilities and resistancies (Gorton & Östersjö 2019, 42).

chronisation in ensemble playing (Boyle 2015, 98–99, 116–118). This is significantly different from wind players, who use mouth and breathing to play their instruments, which also reduces the number of facial expressions (Davidson 2012, 614), as well as from singers, whose sound production is invisible and occurs inside the body (Ford & Davidson 2003, 64). However, singers, cellists, pianists, and percussionists have nothing covering their face or mouth and thus have more capacity to show facial expressions than violinists and violists, who are leaning their chin on the chin rest.

In traditional Western classical music, the solo voices have often been composed for violin or flute; therefore, violinists and flutists are educated to take up the leader's role. Furthermore, both instruments and the violin bow are light to move and easy to see since they are held up high. Violinists and flutists are frequently seated in the "concertmaster position" on the left side of the ensemble or on the "wings" of the half circle ensemble, where fellow musicians can clearly see their movements (Ford & Davidson 2003, 63).

In addition to traditional practices in music, modern technology may also have a significant effect on musicians' interactive affordances. Huovinen and Rautanen (2020, 105–106) explored the interactive affordances of traditional band instruments and tablet computers and their effect on creativity in groups formed by children as measured in terms of ensemble performance and composition. Groups playing traditional band instruments included more creative interaction and peer teaching than the tablet computer groups, whose creative processes were more individual and contained fewer interactive gestures and playing together. Even the musical results were different: the compositions of the tablet groups contained no melodic themes but had a constant pulse that was influenced by the software.

The size of the ensemble may have a great impact on whether leadership is designated or shared (Doğantan-Dack 2013, 282). In mixed ensembles, musical and social interaction takes place among varied instrumentalists, and there are various possibilities for seating positions and gazing directions. The increased size of the ensemble and the distance between the musicians affect the amplitude and coordination of the gestures, especially if the vision of the other members is restricted and audibility diminished (MacRitchie et al. 2017, 155). To be able to lead, follow and play together, musicians have to learn each other's diverse gestural styles (Mota et al. 2017, 182). Furthermore, various socio-cultural and emotional aspects affect the group dynamic (Good & Davidson 2002, 188), which has a great impact on the working atmosphere, mutual trust and courage to try out musical ideas and gestural actions.

To sum up, the roles of the leader, co-leader and follower appear to depend on musical material and practical aspects, such as seating, visibility and audibility among the players, as well as instrumental and interactive affordances, such as personal leading skills, experience and ability to lead with gestures and instrument movements.

METHODOLOGICAL FRAME

Performing musicians tend to spontaneously make quick observations and analysis of their own and fellow musicians' actions, which are immediately tested in practice. Therefore, the most important method to my artistic research is my own practice. In this study, I utilised practice-based research methods grounded on introspective first-person perception and reflexive comprehension to parse the phenomenon of my leading practice. My attempt to produce new knowledge about performance-practice through verbalising my own experience was influenced by the sensory interview method developed by Nummi-Kuisma (2010), who approached playing and interviewing as an intersubjective system to elicit and disclose a musician's implicit knowledge and to express it in a reflective-verbal form. In the current research, my fellow musicians, video recordings, rehearsal diaries and annotated scores served as the "interviewer", against which I reflected my intuitions and embodied knowledge about my leading actions and aspirations.

Using a practice-based method inspired by Nummi-Kuisma, I describe three case studies and some specific aspects that have emerged in my leading as a violinist. The piano quintet *Spur* (1998) by Austria-based Swiss composer Beat Furrer (born 1954) was the most difficult work to lead I had ever worked with, and I had to develop new leading techniques to manage the challenge. I performed *Spur* four times between 2009 and 2011. In this paper, I describe and reflect on the embodied knowledge I developed in the rehearsal and performance process of *Spur*. The most important reference material I use is the body knowledge I achieved in the rehearsals and performances by playing and discussing with the other musicians. I have returned to this work by reading the score, playing some excerpts and by giving presentations of my observations.

Vukovar Trio (1999) by American composer Laura Kaminsky (born 1956) included three rehearsals and a concert in 2019. I video-recorded all of the rehearsals and the concert, kept a rehearsal diary and made score annotations during the rehearsal process and discussed leading with the other musicians. I analysed the diary text and the video afterwards while preparing to write the current article. I combined three perspectives: the immediate observations made during the rehearsal process, the self-reflective perspective of the diary text and the outsider perspective of the video recording through which I could relive and analyse what happened in my leading.

"Pierrot" quintet (flute, clarinet, piano, violin, cello) *Night Music* (2014) by Serbian-Swedish composer Djuro Zivkovic (born 1975) involved three rehearsals and a concert in 2019. Immediate observations made during the rehearsals were reflected through the diary and score annotations, which I wrote during the rehearsal process.

TEMPORAL LEADING AND WORKING WITH TIME SIGNATURES: BEAT FURRER'S SPUR

Spur is a 17-minute-long virtuoso piece for a piano quintet (Ex. 1) that exemplifies complex musical material in which quickly changing time signatures, tempi, polyrhythms and extreme *pianissimo* dynamics make vertical, concurrent materials hard to perceive and coordinate.

spur - für streichquartett und klavier
für Ingrid Karlen Beat Furrer

The image displays a musical score for the piece 'spur' by Beat Furrer, originally for string quartet and piano. The score is presented for a piano quintet, with parts for pianoforte, violin I, violin II, viola, and violoncello. The tempo is marked as quarter note = 144, and the initial instruction is 'leggiero'. The score is characterized by frequent changes in time signature, including 2/8, 4/8, and 3/16. Dynamics range from extreme *pppp* to *ff*. The notation includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic hairpins. The score is divided into two systems, with the first system covering bars 1-6 and the second system continuing the piece.

Example 1. Beat Furrer (1998) *Spur*, bars 1–6. Bärenreiter BA 7423.

Time signatures are constantly changing in *Spur* and must be clearly indicated. At the beginning of the work, I give two upbeats in tempo with the violin scroll, the weaker to the left and the stronger directly upwards. In the first 2/8 bar there is only a downbeat and an upbeat. In the second 4/8 bar I move the violin scroll for the first beat down, the second right, the third left and the fourth up. The third 3/16 bar is only one beat, where I measure my leading gesture by silently clicking my tongue

in sixteenth notes. The gesture is bouncy and energetic to emphasise the longer and upward-rising beat. The fourth 5/8 bar is divided into the first beat down, second beat almost at the same place as the first, third beat on the left, fourth beat on the right and fifth beat up.

Violinists' body movement strategies and styles depend on tempi (Coorevits et al. 2019, 105–106). In *Spur*, the eighth note pulse is very fast, at $M=144$. In the fast tempi, the leader can express the “groove” in music by tightly-controlled and energetic body gestures and head nods. I lead with my left side since my left arm is making leading gestures by moving the violin in conducting patterns. I focus the leading gestures to the violin scroll and emphasise the upbeats and downbeats in particular by strong and rhythmic head nods.

I indicate *forte* dynamics with a bigger and stronger movement of the instrument. The clearly audible first beats in *forte*, such as bar 4 in the cello line as well as the first violin's two *forte* sixteenth notes in bar 6, are emphasised by articulating them explicitly. The score of *Spur* includes a plethora of commas. These short breaks serve as reference points to the ensemble and help to re-orientate for the next section. I show the cuts in commas through a little circulating movement of the violin scroll and an upright lift of my right elbow. Those movements together are also an ending gesture. Numerous details on interpretation and articulation have to be negotiated within the ensemble: the length of commas and fermatas and how to continue after them, the balance between the instruments, and the overall character of the work.

Synchronisation among musicians is also communicated visually. While musicians must concentrate on their parts, with the aid of peripheral vision, they are able to see the others' gestures as well. Visibility can be improved by making bigger and stronger leading gestures, turning the body towards or glancing at a specific musician to communicate details such as the beginning, rhythmic synchronisation, or dynamics. Direct eye contact is used in fermatas as a way to confirm that everyone is ready to continue. Otherwise, glances are very fast. As a leader I feel confident when I see even quick glances from the others because it indicates that we have a mutual understanding of our actions.

I have led *Spur* both in an established ensemble and in an ad hoc ensemble consisting of professional musicians. The pianist was the same in both groups.

In the ad hoc group, everybody had played contemporary chamber music but not together as an ensemble. We had five rehearsals before the performance in a music festival. Nobody had played *Spur* before. The roles and tasks had to be communicated more precisely than in the established group. As the first violinist, I was the leader, and since I had played a lot with the pianist, we took the main responsibility of leading in the beginning of the rehearsing process. The strength of the group was a very high rhythmic accuracy and a shared sense of pulse. My leading gestures drew feedback from the others by pulsating body gestures and instrument movements

as well as supporting major upbeats or commas with head nods, breathing, facial expressions and eye contact.

Whether a string quartet stands or sits creates different bodily challenges and possibilities for each member in the group (Boyle 2015, 90). We decided to play in a standing position except for the cellist, who was sitting. Since he did not use a podium, he was not in the same line of vision with the other players. However, in a standing position, the sounds of the string instruments do not blend as well as in a sitting position since the resonance bodies and the F-holes of the violins and the viola are so much higher than those of the cello. Nevertheless, standing improved the overall visibility among the players and helped us to keep contact with the pianist, who was the most remote seated player in the group. Standing made leading easier since my body movements were not constrained by sitting on a chair. The ability to use my whole body and move my feet and hips allowed me to freely produce more power and variation in my leading gestures.

Later on, I performed *Spur* three times with the established ensemble. Rather than the conducted beat patterns, the ensemble wanted indications of upbeats and downbeats. However, I had to maintain the conducting pattern to be able to show the fast-changing time signatures and the beats in their correct directions. The members knew each other's playing styles, and the tasks within the group were clear. The cellist sitting opposite me worked as my co-leader, sharing the major upbeat leading by head nods and supporting the pulse by a rhythmic playing technique of the bow arm. The violist and second violinist shared leading in their rhythmically-synchronised parts. The pianist used head nods to synchronise with the others. Since the pianist and I had already performed *Spur* once, the rehearsal process was faster.

EXPRESSIVE LEADING WITH INTENTIONAL AND NON-INTENTIONAL GESTURES: LAURA KAMINSKY'S *VUKOVAR TRIO*

Laura Kaminsky composed *Vukovar Trio* after her visit to the war-torn city of Vukovar, Croatia in 1997. The work is dedicated to the victims of the ethnic genocide of the Yugoslav Wars in the 1990s. The one-movement piano trio is connected by contrasting sections: "A Sky Torn Asunder", "The Shattering of Glass", "Lost Souls", "Revenge/Retreat", "Death Chorale", "River of Blood and Ice", "Ghost Chorale" and "Dance of Devastation". I played *Vukovar Trio* with an ad hoc trio. I had played many times with the cellist but never with the pianist. The cellist and the pianist play regularly together as a duo.

The tragic narrative of *Vukovar Trio* guided my interpretation, which immediately affected the power and the amplitude of the leading gestures at the beginning of the practice period: the dramatic passages facilitated more physical intensity and larger gestures, and the fragile character of "breathless" passages were emphasised by

almost motionless body posture. The clear pulse and several unison rhythms made *Vukovar Trio* easy to lead. It was rather the music itself that was leading us since much of the information on synchronisation and expression was perceived aurally and reacted to by the auditory imagery, the ability to “hear ahead”, that is, to anticipate the forthcoming musical situations (Keller & Appel 2010, 28).

Piu mosso ♩ = 84

Vukovar - Kaminsky - Pno - 2

Example 2. Laura Kaminsky (1999) *Vukovar Trio*, “A Sky Asunder”, bars 7–12. Distributed by Bill Holab Music.

In addition to producing sound, the violinists’ bowing hand gestures may also function as cueing-in tempo (Bishop & Goebel 2018, 102). Consciously-planned breathing helped me to measure the linearity and amplitude of the leading gestures and to express the character of the passages (see Boyle 2015, 98). I used the bow movements and my right arm and elbow to “breathe”⁴ bow strokes rhythmically and to synchronise leading gestures with the temporal frame. The intention of the well-prepared bow

⁴ In this article, “breathing” in quotes means metaphorical breathing, such as “breathing” with a bowing gesture. Breathing without quotation marks refers to physical breathing.

strokes was to help the other musicians to anticipate my leading actions.

In order to synchronise the unison rhythms between the cello and violin as in “A Sky Asunder” (Ex. 2), we looked at each other’s bow movements to coordinate the similar use of the bow, articulation, speed and intensity. I emphasised the growing intensity from bar 7 to bar 12 by leaning my body forward. To confirm the start after the long notes, I gave pulsating nods during the last two crotchets of the long notes. In bar 10 (Ex. 2), there was a tempo change after the long note. I showed the short comma with a circular cutting gesture of the violin scroll, which at the same time included the upbeat in faster tempo. I breathed deeply and made a strong forward attacking gesture to indicate a strong upbeat and to synchronise the power peak in *forte fortissimo* dynamics. In bar 12, the dynamics suddenly dropped to *mezzoforte*, which I indicated with a smoother and smaller bodily gesture.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The score is for bar 75. The Violin part starts with a long note (fermata) followed by a short phrase. The Cello part also starts with a long note (fermata) followed by a short phrase. The Piano part is mostly silent, with a few notes at the end of the bar. The score is written in treble clef for Violin and Cello, and grand staff for Piano. The key signature has one flat (B-flat).

Example 3. Laura Kaminsky (1999) *Vukovar Trio*, “Lost Souls”, bar 75. Distributed by Bill Holab Music.

Passages such as the duo “Lost Souls” (Ex. 3) do not need leading. The crotchet pulse is approximately $M=60$, and the movement is to be played *molto espressivo e rubato*. There is no indication for dynamics, but *mezzopiano diminuendo* at the end of the previous movement as well as the sad and intimate character of the music call for soft dynamics. In the individual parts, music is printed out as a score and seeing the other parts helps with the synchronisation. Watching the video revealed how my body gestures were communicating the direction of phrases in an unintentional way. Similarly, I leant forward when playing the short notes and stood still during the long notes. My forward leaning and swaying gestures were small in the beginning but became more intense and gesturally articulated as the music gained intensity.

Arriving at specific notes such as the fermatas in bar 75 (Ex. 3) and timing the short musical gestures with the cello were also emphasised by a “placement of the beat” body gesture: a head nod and a bow stroke. After the *fermatas*, I leant forward to communicate the continuation and the direction of sound. My tactile sensation during the practice and the analysis of the video material afterwards indicated that

since I did not have to lead or follow leading, I was moving more freely than during the other movements of the piece.

Leading rhythmic patterns while playing a long note can be heard as “counting beats”, playing unintentional accentuated sounds during the long bow stroke (Ex. 4, bars 120–122). In my individual practice, I always prepared to lead everything, even though I had anticipated not needing to lead during the long notes in “Revenge/Retreat”.

The image displays a musical score for three instruments: Violin, Cello, and Piano. It is divided into two systems. The first system, labeled '119', shows the Violin part with a long note and a fermata, while the Cello and Piano parts play rhythmic eighth notes. The second system, labeled '123', shows the Violin and Cello parts with long notes and a fermata, while the Piano part plays a rhythmic pattern with a 'dim.' marking and a 'pp' marking at the end.

Example 4. Laura Kaminsky (1999) *Vukovar Trio*, “Revenge/Retreat”, bars 119–126. Distributed by Bill Holab Music.

Indeed, in “Revenge/Retreat”, the pianist and cellist shared leadership until bar 122 (Ex. 4, bars 119–122). The pianist’s rhythmic hand gestures and the cellist’s body gestures, head nods and short bow strokes indicated the accentuated *forte* eighth notes in the cello and piano lines. My attention was focused on my lines’ lyrical quality while I simultaneously clicked eighth notes silently with my tongue and stamped crotchets and dotted crotchets lightly with my left foot to give a sense of the pulse and to synchronise the changing of the long notes with the other instruments (Ex. 4, bars 119–122).

Musicians are not trained to control our facial expressions; thus, we tend to reveal our intentions, actions and internal emotional states (Boyle 2015, 44; Davidson

2012, 614, 623). Only when watching the video did I notice how I suddenly lifted my eyebrows and made a small nodding gesture on the upbeat before bar 123 (Ex. 4). This unconscious facial expression and physical gesture signified the beginning of the tremolo, the change of the character and the subtle alternation of the leadership (see Boyle 2015, 131): I took the leader's role after the pianist and the cellist.

EXTENDED PLAYING TECHNIQUES IN LEADING – WITH OR WITHOUT CONDUCTOR? DJURO ZIVKOVIC'S *NIGHT MUSIC*

Extended playing techniques put new demands on how to handle the instrument. Musicians may need to concentrate fully on how to make the correct movements to execute the expected technique. These can result in more difficult leading. Playing also includes accidental and uncommunicative movements that might cause a lack of synchronisation (Windsor 2011, 48). Thus, an ensemble has to learn to execute extended techniques together to be able to communicate via the correct gestures.

At first, I generally try to find out why certain passage feel difficult: is it due to a particular playing technique, an expression, or leading gestures? What kind of sound am I trying to achieve, and how can I combine it with a leading gesture? If a certain passage feels too difficult to lead, it may be possible to share the leading responsibility or to discontinue leading in that passage. Sometimes the challenges of the musical material and the lack of rehearsal time require a conductor to coordinate the ensemble and to accelerate the rehearsal process.

I played *Night Music* by Djuro Zivkovic with an established ensemble that had two new substitutes. We were sitting in a half circle in front of the piano: the violin and the cello opposite each other and the flute and the clarinet in the middle. The seating restricted visibility among the musicians. Since I was able to see everyone, I shared the main leadership with the flutist while the other musicians co-led with us.

Night Music has six short movements based on Aleksandr Scriabin's piano pieces. The Romantic piano texture is coloured by the other instruments' whistling and whispering sounds created by extended playing techniques and vocalisation. The tonal functions of the piano part were easy to follow by listening. Everybody had to breathe together with the piano part since the texture was full of rubatos and ritardandos.

In my rehearsal diary, I am constantly writing about how leading gestures are difficult to combine with some extended techniques and how leading becomes easier when playing together with the other musicians. For example, the *bariolage* technique in the fifth movement of *Feuillet d'album No 2 Con delicatezza* (Ex. 5) is played on two strings, with the first and fourth fingers of the left hand playing in unison throughout the whole movement. Thus, every change of note also entails a position shift. The bow is playing fast *pianissimo tremoli* on two strings, shifting between *or-*

V – Feuillet d'album No2

Example 5. Djuro Zivkovic (2014) *Night Music, Feuillet d'album No 2*, bars 1–3. Edition Octoechos SS–5115.

dinario and *ponticello* timbres. The extended distance between the left fingers makes the hand stiff and the changing of positions clumsy, while the *legato* bow technique is difficult to control towards the heel of the bow. Because the extended playing techniques demanded my full attention, I was not able to execute leading gestures, or to show the pulse, upbeats, or downbeats. This is a typical example of shared leadership and co-leading since the cellist took over the leadership by nodding the pulse and showing the upbeats.

In my diary, I describe how I tried to over-emphasise the leading gestures, characters and nuances of *Night Music* in the first rehearsal. During the rehearsal process my leading gestures began to feel lighter: I made rounder and smoother gestures to express the atmosphere in the music. We had one rehearsal with the composer on the concert day. Normally, during the meeting with the composer the musicians discuss technical or interpretative details and the composer provides her or his ideas of the sound and interpretation. In this case, we had the composer listening to the balance in the concert hall acoustics. As a result, many details changed: the composer wanted more distant sounds, including for the piano. Suddenly our temporal point of reference, the piano texture featuring Scriabin piano pieces, became inaudible. The piece had previously been played with a conductor, but this new setting was quite challenging because we were playing chamber music without a conductor and without being able to properly hear the auditory cues that

we had learnt to listen for. I had to go back to the more visual and gestural leading, even though the ideal gestural vocabulary for the character of the work would have been a more delicate one.

DISCUSSION

In the beginning of this article, I tried to explain the challenges and the special skill set required in leading contemporary music. I briefly reviewed the literature on leadership, interaction and gestural communication in ensemble-playing as well as the practice of leading and different ensemble roles. Through three case studies I explored the questions of leading techniques as they express different musical features and the musical and social aspects that affect leading in the context of contemporary music ensembles.

Leading techniques

Based on the evidence of the three case studies, I divide leading into temporal and expressive leading techniques according to their function in communicating temporal and expressive musical features. Both leading techniques include intentional and non-intentional gestures. Following the gesture categorisation provided by King and Ginsborg (2011, 179), leading gestures are a subset of communicative gestures. However, due to the multifunctional nature of performers' physical gestures, one can include sound producing, technical gestures and expressive gestures as communicative leading gestures. Next, I provide specific aspects of each leading technique and its gestural execution.

The core of my leading in these pieces was based on *temporal leading technique*, which indicates temporal musical features such as entries, exits, pulse, upbeats and downbeats, divided beat patterns, tempo and time change, and agogics. The leader must be able to indicate these features to help the ensemble coordinate its playing since, according to both literary as well as my own practice-based scrutiny, synchronisation and coordination are the primary purpose and concern of leading in a chamber music ensemble (Bayley 2011, 395; Gorton & Östersjö 2020, 60–66). The most important musical features to be led were pulse, divided beat patterns and upbeats and downbeats, as in Beat Furrer's *Spur* (Ex. 1). The pulse was more stable and rhythms more accurate when the ensemble divided the beat patterns in a similar way (Ex. 1, *Spur*; Ex. 4, *Vukovar Trio* by Laura Kaminsky). That also helped the musicians to synchronise their gestures, which unified both sonic and visual information within the ensemble and made playing and leading easier (see also Boyle 2015, 98). Temporal features were often combined in one multifunctional gesture, such as indicating pulse and beats and at the same time communicating agogics by leaning the body forward to push, leaning backwards to pull back, and stabilising

the tempo with a steady body posture. A stable temporal frame allowed expressive musical features to emerge in leading.

When learning a new work, temporal leading of the rhythmic structure must be practiced from the very beginning of the rehearsal process. Thinking of an expression or a gesture activates the body (Nummi-Kuisma 2010, 102), and predictive gestural models and images regarding leading – the kinesthetic imagery (Leman 2016, 137–138) – helped me to anticipate and “sense” upcoming leading gestures. I read the score while playing and wrote cues for my part to anticipate what I should be listening for and looking at as reference information while playing. Leading as an “internal metronome” was also meant for myself to measure my playing actions. I dictated rhythms, sang some passages, stamped the pulse, silently clicked my tongue to divide the beats into smaller units and conducted the pulse and beating patterns without the violin. I practiced the work and leading gestures with and without the metronome in different *tempi* to create a body language to express the musical structure. I also practiced the work without leading to reduce the physical stress and to better concentrate on my violin playing. Leading can make playing rigid and painful especially in the beginning of the practice, which may cause problems later on with playing techniques or even interpretation. Therefore, the temporal leading technique must be consciously learned and embedded in one’s body and personal playing style as one instrumental playing technique among many.

The repertoire has a great impact on leading gestures: a challenging contemporary music work including divided time signatures such as Beat Furrer’s *Spur* (Ex. 1) requires conducting-like temporal leading techniques that always involve a great number of leading gestures by at least one musician. This kind of leading is close to an orchestral conductor’s task; separate conducting studies on beating techniques and how to use them while playing would therefore help musicians to add urgently needed tools to their skill set, especially in the context of contemporary music ensembles.

In addition to temporal leading technique, *expressive leading technique* includes a combination of both intentional and non-intentional, multifunctional body gestures and postures, playing techniques, instrument movements and breathing to communicate expressive musical features such as direction of phrasing, characters and affects of music, dynamics, articulation and musical gestures. I often combined expressive leading technique with temporal leading, for example by giving an upbeat in a specific character or timing the leading gesture with the other musicians’ phrasing and musical gestures.

In Laura Kaminsky’s *Vukovar Trio*, the titles of the movements guided me to emphasise the musical narrative with expressive body and bow movements, which closely resembles the approach by Spissky (2017, 5.3) at a *Gesturist* performance. Rhythmic playing gestures drew more dynamic and expressive power from body swaying gestures that simultaneously freed the bow arm gestures and communi-

cated tension, release and the direction of the phrasing. The “breathless” character of the music was expressed by a still, almost motionless body posture. Dynamics were emphasised with body postures such as leaning downwards to describe quiet dynamics or upwards to play out louder dynamics. Articulation and timbre were communicated by emphasised bow articulation, lifting the violin higher to indicate the use of vibrato or rhythmic activity of fingers. Affects and musical atmosphere were generally communicated by facial gestures. In general, playing with expressive cues is a powerful method to balance the ensemble and to communicate musical ideas during the performance both to fellow musicians and the audience (see King & Ginsborg 2011, 179).

In *Night Music* by Djuro Zivkovic, rhythmic leading of the pulse was not always viable, so I had to relate my leading gestures to the agogics of the piano texture, which changed the character of my gestures. To enable leading with extended playing techniques, I also had to extend my leading technique and use unusual body gestures. Moreover, the leader’s responsibility rotated within the ensemble when extended playing techniques constrained leading or required more supportive leading, which demands instrument-specific leading skills from every musician. Sometimes synchronisation of the ensemble demanded large and active leading gestures that were contradictory to the character of the music or the *piano* dynamics of my part (Ex. 5, *Night Music*). Larger gestures were needed as a point of reference to ensure coordination and to compensate for the lack of mutual hearing caused by the quiet dynamics and dry concert hall acoustics. However, larger gestures tend to manifest louder volume in the ensemble and therefore the musicians had to execute quiet dynamics extra carefully. To achieve a calmer gestural performance in *Night Music* (Ex. 5), for example, a conductor could have been employed to coordinate and balance the ensemble (see Holden 2003, 14).

Factors affecting leading

In addition to the two leading techniques just described, several other factors affected my leading in the multidirectional interaction with other musicians. Understanding their effect on leading may help to improve leading practices. First, I discuss sensorimotor and temporal aspects in leading, followed by acoustical, instrument-specific, and socio-cultural aspects.

Musical material and instrumental affordances for a violinist set possibilities and limitations on leading. In principle, musicians’ bodily movements tend to be strongly related to phrasing (Davidson 2012, 623; Demos et al. 2017, 16–17). Therefore, I often felt that leading the pulse and beat patterns was uncomfortable and contrary to the body’s natural playing gestures (Ex. 1, *Spur*). In *Vukovar Trio* (Ex. 4), for instance, leading was impossible in a high register and while playing long notes. An attempt to lead in those passages would have disturbed the other musicians’ synchronising their rhythmic material. Leading was even prevented due to the gestural

requirements of extended playing techniques in *Night Music* (Ex. 5). A gesture-based approach to the practice of contemporary music may help clarify and execute leading gestures as gestural-sonic objects (see also Östersjö 2016, 476). Altogether, various instrumental and interactive affordances led to a conscious development of body articulation, leading techniques and strategies, including the equally important understanding of when to follow and not to lead.

The *reactions to tempo* indication varied in the different ensembles, with beginnings and phrase endings in particular tending towards tempo variations. When beginning to play a work, the musicians can communicate the tempo only by visual cues, which may cause different estimations of the starting tempo. This observation is in line with findings by Bishop and Goebel (2018, 103), who argue that due to the lack of auditory information, the beginning of the work is the most challenging moment to synchronise. Furthermore, musicians interpret their phrase endings differently, which may cause timing variations, such as slowing down the tempo while fellow musicians continue the phrase in tempo (see also Mota et al. 2017, 182–183). *Timing culture*, the relationship between leading and fellow musicians' reactions, is a cultural matter including a social, unspoken agreement on when to enter. One reason for different onset times in different ensembles was that as a leader I started to play before “the beat was at the bottom” and the leading gesture was complete. Followers' reactions require more time than the leading action: followers have to react to the leader's gesture, decode and interpret its content and then play their own part accordingly. As a leader, I should be a follower of my own leading as well.

In addition to sensorimotor and temporal aspects, various acoustical and instrument-specific aspects influenced my leading. The *acoustics*, the *instruments' playing manners and different onset times* have a great impact on the speed of the sound, which affected the musicians' reactions and timing. A violin played with a bow, for example, reacts and produces sound more slowly than a violin played by *pizzicatos* (see Blum 1987, 52). In *Spur* (Ex. 1), I had to relate my leading gestures to the time required to switch between the *pizzicato* and bow-playing techniques. In *Night Music* (Ex. 5), I had more predictive models and understanding of the string players than other instrumentalists' playing techniques, which affected my ability to understand the musicians' actions (see Boyle 2015, 98–99, 116–118; Ford & Davidson 2003, 64). Furthermore, dry concert hall acoustics and quiet dynamics affected mutual hearing, sound projection and playing techniques in *Night Music* (Ex. 5), which increased the amount and amplitude of leading gestures, as suggested by MacRitchie et al. (2017, 155).

Along with the factors mentioned above, leading was influenced by several socio-cultural aspects. The *ensemble roles* depended on the musical material and style of the work, the size of the ensemble and the experience and familiarity of the musicians with the piece. The aim was to “play together” (see Fink & Merriell 1985, 22) since the musical material of the works demanded shared leadership and an active attitude

from each ensemble member. However, in *Spur* (Ex. 1), for example, the roles were first clearly divided in leader-follower roles, which affected timing reactions (see Timmers et al. 2014, 7). In *Vukovar Trio* (Ex. 2, Ex. 3, Ex. 4), the musical material directed the leadership to rotate inside the ensemble (see Doğantan-Dack 2013, 282). In both quintets (Ex. 1, *Spur*; Ex. 5, *Night Music*), I had the main responsibility on leading, whereas the pianist, cellist and flutist had important roles as co-leaders (see also Ford & Davidson 2003, 63; Heyde 2012). I had to lead and move more in the beginning of the practice period and with the new partners since I had to take the initiative to coordinate the group that had not yet identified its style of bodily interaction and gestural feedback. This is in line with results by Keller and Appel (2010, 41) who observed that the lack of coordinating cues increased the amplitude of musicians' body movements, which were used as references and feedback on coordination and timing. I tried to adjust the level of leading depending on the different needs of the group by giving more support for newcomers and requesting supportive leading from more experienced players. The gestural interaction and supportive co-leading increased with growing familiarity in the group, which made playing and leading easier. This confirms observations by King and Ginsborg (2011, 196): performers in singer-pianist duos used more physical gestures when rehearsing with same-expertise and familiar partners than with new and different-expertise partners. Indeed, familiarity and trust have great significance in ensemble playing, gestural interaction and working atmosphere (see Boyle 2015, 110; Good & Davidson 2002, 188; King 2013, 266–268).

Progress in the rehearsal process affected leading requirements. In the first rehearsal, gestural cues had to be clear and the pulse had to be led throughout the work. Many details of leading gestures and shared leading responsibilities had to be negotiated verbally. As familiarity with the music and co-performers' parts and playing styles grew, synchronisation gradually became more based on the auditory information and leading became merely supportive. Sometimes leading gestures were minimal: musicians intuitively sensed and audibly perceived delicate changes in music, and gestures were not needed to emphasise all the details. However, the intensified atmosphere of a live performance may affect the amplitude and the quantity of leading gestures, which could be either increased or reduced, or even disappear altogether. Some of this musical knowledge is learned only onstage (Doğantan-Dack 2013, 279) and therefore, a live performance is an important part of developing a coherent leading technique. Developing a personal body language for leading practices requires time and practice with other musicians in a variety of works also through live performances.

CONCLUSION

Leading is a very personal skill, and there may be as many ways to lead as there are leaders. In this article I have articulated the significance of this fundamental embodied skill necessary for contemporary music performance from my personal viewpoint and practice. There is need for more practice-based research on this subject, however, especially from different instrumentalists' points of view. Studies on subjective leading techniques, different team roles and leading extended playing techniques in diverse ensemble contexts could provide practical innovations and valuable information on the performance-practice and teaching of contemporary music. I hope that this study adds to the growing body of knowledge in this area.

REFERENCES

SCORES

- Furrer, Beat 1998. *Spur – für klavier und streichquartett*. Kassel, Germany: Bärenreiter BA 7423.
 Kaminsky, Laura 1999. *Vukovar Trio*. New York, USA: Bill Holab Music.
 Zivkovic, Djuro 2014. *Night Music*. Bandhagen, Sweden: Edition Octoechos SS–5115.

RESEARCH LITERATURE

- Bayley, Amanda 2011. Ethnographic research into contemporary string quartet rehearsal. *Ethnomusicology Forum*, 20(3), 385–411. <https://doi.org/10.1080/17411912.2011.645626>
- Bishop, Laura, & Goebel, Werner 2018. Beating time: How ensemble musicians' cueing gestures communicate beat position and tempo. *Psychology of Music*, 46(1), 84–106. <https://doi.org/10.1177/0305735617702971>
- Blum, David 1987. *The Art of Quartet Playing. The Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Boyle, Caitlin McCaffery 2015. *The Influence of Nonverbal Communication Processes in String Quartet Performance*. Canada: University of Toronto. Unpublished Doctoral thesis. ProQuest Dissertations Publishing 3746220.
- Caruso, Giusy, Coorevits, Esther, Nijs, Luc, & Leman, Marc 2016. Gestures in contemporary music performance: A method to assist the performer's artistic process. *Contemporary Music Review*, 35(4/5), 402–422. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1257292>
- Coorevits, Esther, Moelants, Dirk, Maes, Pieter-Jan, & Leman, Marc 2019. Exploring the effect of tempo changes on violinists' body movements. *Musica Scientiae*, 23(1), 87–110. <https://doi.org/10.1177/1029864917714609>
- Davidson, Jane W. 2012. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, 40(5), 595–633. <https://doi.org/10.1177/0305735612449896>
- Demos, Alexander P., Chaffin, Roger, & Logan, Topher 2017. Musicians body sway embodies musical structure and expression: A recurrence-based approach. *Musica Scientiae*, 22(2), 1–20. <https://doi.org/10.1177/1029864916685928>
- Doğantan-Dack, Mine 2013. Familiarity and Musical Performance. In E. King & H. M. Prior (eds.) *Music and Familiarity. Listening, Musicology and Performance*. Surrey, England: Ashgate. 271–288.
- Fink, Irving, & Merriell, Cynthia 1985. *String Quartet Playing*. Neptune City, N.J.: Paganiniana Publications.
- Ford, Luan, & Davidson, Jane W. 2003. An investigation of members' roles in wind quintets. *Psychology of Music*, 31(1), 53–74. <https://doi.org/10.1177/0305735603031001323>
- Gilboa, Avi, & Tal-Shmotkin, Malka 2010. String quartets as self-managed teams: An interdisciplinary perspective. *Psychology of Music*, 40(1), 19–41. <https://doi.org/10.1177/0305735610377593>
- Good, James M., & Davidson, Jane W. 2002. Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*, 30(2), 186–201. <https://doi.org/10.1177/0305735602302005>
- Gorton, David, & Östersjö, Stefan 2019. Austerity Measures I: Performing the discursive voice. In C. Laws & W. Brooks, D. Gorton, N. Thanh Thuy, S. Östersjö & J. J. Wells (eds.) *Voices, Bodies, Practices Book Subtitle: Performing Musical Subjectivities*. Belgium: Leuven University Press. 29–79. <https://doi.org/10.1177/1029864916685928>
- Gorton, David, & Östersjö, Stefan 2020. Negotiating the discursive voice in chamber music. In C. Laws (eds.) *Performance, Subjectivity, and Experimentation*. Belgium: Leuven University Press. 53–78. <https://doi.org/10.2307/j.ctvmd83kv.6>

- Griffiths, Paul 2011. *Modern Music and After*. 3rd Edition. New York, USA: Oxford University Press.
- Heyde, Neil 2012. *Quartet Choreography. Kreutzer Quartet*. DVD. Cambridgeshire, UK: Divine Art Limited.
- Holden, Raymond 2003. The technique of conducting. In J. A. Bowen (ed.) *The Cambridge Companion to Conducting*. United Kingdom: Cambridge University Press. 3–16.
- Huovinen, Erkki, & Rautanen, Heli 2020. Interaction affordances in traditional instruments and tablet computers: A study of children’s musical group creativity. *Research Studies in Music Education*, 42(1), 94–112.
- Johnston, Ben 2006. Musical intelligibility. Where are we? 1963. In B. Gilmore (ed.) *Maximum Clarity and Other Writings on Music*. Urbana and Chicago, USA: University of Illinois Press. 91–102.
- Keller, Peter, & Appel, Mirjam 2010. Individual differences, auditory imagery, and coordination of body movements and sounds in musical ensembles. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(1), 27–46. <https://doi.org/10.1525/mp.2010.28.1.27>
- King, Elaine C. 2006. The roles of student musicians in quartet rehearsals. *Psychology of Music*, 34(2), 262–282. <https://doi.org/10.1177/0305735606061855>
- King, Elaine 2013. Social Familiarity: Styles of Interaction in Chamber Ensemble Rehearsal. In E. King & H. M. Prior (eds.) *Music and Familiarity. Listening, Musicology and Performance*. Surrey, England: Ashgate. 253–270.
- King, Elaine, & Ginsborg, Jane 2011. Gestures and Glances: Interactions in Ensemble Rehearsal. In A. Gritten & E. King (eds.) *New Perspectives on Music and Gesture*. Surrey, England: Ashgate. 177–201.
- Leman, Marc 2016. *The Expressive Moment. How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lipinaityte, Ruta 2014. The orchestra concertmaster as a polyfunctional figure. *International Journal of Liberal Arts and Social Sciences*, 2(7), 67–74.
- MacRitchie, Jennifer, Varlet, Manuel, & Keller, Peter E. 2017. Embodied Expression through Entrainment and Co-representation in Musical Ensemble Performance. In M. Lesaffre, P-J. Maes & M. Leman (eds.) *The Routledge companion to embodied music interaction*. New York, NY: Routledge. 150–159.
- McElheran, Brock 1966. *Conducting Technique for Beginners and Professionals*. New York: Oxford University Press.
- Mota, Davi, Loureiro, Mauricio, & Laboissière, Rafael 2017. Gestural Interactions in Ensemble Performance. In M. Lesaffre & P-J. Maes & M. Leman (eds.) *The Routledge companion to embodied music interaction*. New York, NY: Routledge. 177–185.
- Murnighan, J. Keith, & Conlon, Donald E. 1991. The dynamics of intense work groups: A study of British string quartets. *Administrative Science Quarterly* 36, 165–186. <https://doi.org/10.2307/2393352>
- Nummi-Kuisma, Katariina 2010. *The attunement of a pianist in performance. Intersubjective, systemic and psychoanalytical view on playing a virtuoso etude*. [In Finnish]. Doctoral dissertation. Helsinki: Studia Musica 43, Sibelius-Academy.
- Spissky, Peter 2017. *Ups and Downs, Violin Bowing as Gestures*. Lund University, Sweden. Doctoral thesis. <http://www.upsanddowns.se>
- Timmers, Renee, Endo, Satoshi, Bradbury, Adrian, & Wing, Alan M. 2014. Synchronization and leadership in string quartet performance: a case study of auditory and visual cues. *Frontiers in Psychology*, 5(1), 1–9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645>
- Windsor, Luke W. 2011. Gestures in Music-making: Action, Information and Perception. In A. Gritten & E. King (eds.) *New Perspectives on Music and Gesture*. Surrey, England: Ashgate. 45–66.

- Young Vivienne M., & Colman Andrew M. 1979. Some psychological processes in string quartets. *Psychology of Music*, 7, 12–16. <https://doi.org/10.1177/030573567971002>
- Östersjö, Stefan 2016. Go to hell: Towards a gesture-based compositional practice. *Contemporary Music Review*, 35(4/5), 475–99. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1257625>

KAJSA DAHLBÄCK

Den kvinnliga sopranen i barockrepertoaren

Lectio praecursoria

Den offentliga granskningen av Kajsa Dahlbäcks konstnärliga doktorsexamen ägde rum den 28 november 2020 i Sibelius-Akademins konsertsal. Det konstnärliga lärdoms- och färdighetsprovets titel: "Den kvinnliga sopranen i barockrepertoaren". Avhandlingens titel: Sjunga-i-världen – en fenomenologisk betraktelse över sångarens inre arbete. Nämn- dens ordförande, MuD Assi Karttunen läste upp utlåtandet om det konstnärliga lärdoms- och färdighetsprovet. Universitetslektor, docent Susanna Välimäki gav sitt utlåtande om avhandlingen. Kustos för granskningen var professor, FD Anne Kauppala. Musiken uppför- des av Kajsa Dahlbäck och ensemblen Earthly Angels.

Musikprogram i anslutning till *lectio*:

Rosa Giacinta Badalla: *Non piangete*
(ca. 1660–ca. 1710)

Joseph Chabanceau de la Barre: *Vous demandez pour qui mon coeur soupire*
(1633–1678)

Georg Friedrich Händel: "Tornami a vagheggiar" ur operan *Alcina*
(1685–1759)

DEN KVINNLIKA SOPRANEN OCH SAMARBETET MED BAROCKENSEMBLEN – EN ÖVERSIKT

Utgångspunkten för min doktorsexamen var min erfarenhet som sångerska specialiserad på barockmusik och de gängse arbetssätt vi har inom branschen. Detta har i synnerhet inneburit en tydlig kammarmusikalisk inställning till arbetet.

I konsertserien har jag tillsammans med olika ensembler, orkestrar och körer framfört olika typer av repertoar för kvinnlig sopran från tidsperioden 1600–1750 och från omgivningar där kvinnliga sångare tillätits verka professionellt. Jag använder här verbet "tillåta" eftersom det visat sig att ifrågavarande sångerskor varit beroende av ett godkännande från män i ledande positioner, exempelvis biskopar, för att kunna utöva sitt musikerskap.

Avhandlingens utgångspunkt var det inre arbete som den professionella sångaren idkar för att vara samsjungnen med instrumentalisterna, behärska sitt eget instrument och den musikaliska tolkningen. Det inre arbetet har varit icke-verbaliserbart och därmed svårt att synliggöra för omgivningen. För avhandlingen utgick jag från min erfarenhet av att sjunga med barockensemble. Denna erfarenhet speglas genom upplevelsetexter mot fenomenologiska teorier av bland andra Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty och Julia Kristeva. I det följande presenterar jag närmare tillvägagångssättet, terminologin jag utvecklat samt de resultat jag nått. Jag presenterar även resultaten för de enskilda konserterna, därefter ett bitema i konsertserien samt några observationer om sångarens röst användning inom en barockensemble.

Konsert 1: *O holder Tag*

I första konserten framförde jag tillsammans med Helsingfors barockorkester Johann Sebastian Bachs (1685–1750) två sekulära bröllopskantater. Min tes var att kantaterna ursprungligen skrevs för kvinnliga sopraner, möjligtvis för Anna Magdalena Bach och Faustina Bordoni. Det finns inga entydiga bevis för tesen men med tanke på stämmornas utformning samt det faktum att bröllopskantaterna inte är kyrklig musik kan man onekligen tänka sig det som en möjlighet. I kantaten *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202) inleder sopranen i en betagande duett med oboen; sättet på vilket dessa stämmor slingrar sig omlott om varandra är till och med sensuellt. När jag sjöng dessa kantater under samma konsert märkte jag att *O holder Tag, erwünschte Zeit* (BWV 210) var dramatisk och uthållighetskrävande i sångstämman på ett helt annat sätt än *Weichet nur*. Med tanke på hur de ovan nämnda sångerskorerna karakteriserades av sin samtid tänker jag att Anna Magdalena Bach mycket väl kan ha uruppfört *Weichet nur* medan Faustina Bordonis röst kunde ha varit den som *O holder Tag* skrevs för. Den senare innehåller tekniskt svåra fraser med koloratur som sträcker sig ända till trestrukna ciss. Sådana fraser finner man inte i den kyrkliga repertoar Bach skrev för pojksopraner.

Konsert 2: *Earthly Angels*

Den andra konserten kom tematiskt sett att bli den centrala i min konsertserie. Även i avhandlingen använder jag notexempel från denna konsert. Repertoaren kom från nunnekloster i norra Italien under 1600-talet, särskilt i Milano och Novara. Det som överraskade mig och kom att påverka mig allra starkast var det uttalat kvinnliga subjektet och den starkt förkroppsligade känslan i repertoaren. Det blev plötsligt uppenbart för mig hur ett kvinnligt subjekt kan framträda och hur jag genom hela mitt instrument kan luta mig emot sångstämman i dessa 1600-talsverk. Samtidigt var jag förundrad över att jag inte framfört eller ens känt till den här repertoaren: varför är den gömd eller till och med bortglömd? Isabella Leonarda (1620–1704), Chiara Margarita Cozzolani (1602–ca. 1677) och Rosa Giacinta Badalla (ca. 1660–ca. 1710) har visat sig vara utmärkta tonsättare och deras känsla för text, den kvinn-

liga sopranen och dess koppling till både stråkinstrument och continuostämman är ypperlig.

Under sin storhetstid under 1600-talet var dessa musicerande nunnor välkända i samhället och man kom för att lyssna till dessa jordiska änglars musik från när och fjärran. Nunnorna var avskiljda från sin publik genom en vägg som delade klosterkyrkan i två delar, mellan vilka endast ljudet kunde flöda genom en öppning i väggen högst uppe vid innertaket. Denna vägg mellan *chiesa interiore* och *chiesa esteriore* fanns för att nunnorna inte skulle ses sjunga – och därmed öppna munnen – annars skulle de åsamka de manliga åhörarna ”syndiga” tankar med denna ”sexuella invit”. Men om man ser till de möjligheter en dylik vägg skapade för nunnorna så riskerade de inte att få en smutsig kvinnas stämpel, utan istället kunde de förbli subjekt utan manlig närvaro och objektifierande blickar.

Det förkroppsligade uttrycket i början av motetten *Volo Jesum* av Leonarda är, för denna epok och med tanke på att det är kyrklig musik, ytterst ovanlig. Texten tar tillsammans med frasens uppbyggnad och de extra andningspauserna tag om sångarens hela instrument. Medan ordet ”suspiro” sjungs är extra pauser inskrivna. Pauserna kan man förverkliga med hörbara inandningar varpå man kan åstadkomma en särskilt förkroppsligad kvalitet där uttrycket gentemot den centrala manliga gestalten i nunnans liv, Jesus, blir konkret. Jag upplever i dylika passager att hela jag blir indragen i musiken. Den liksom tvingar hela instrumentet med diktning, andning och kroppens tyngd att luta sig mot det musikaliska uttrycket. Det kvinnliga subjektet är alltså särskilt starkt i denna repertoar, allt ifrån sångare och instrumentalister till tonsättarna och de musikaliska ledarna var kvinnliga.

Konsert 3: *Vivaldis flickor*

I den tredje konserten framfördes Antonio Vivaldis (1678–1741) oratorium *Juditha Triumphans* (RV 644) tillsammans med Finländska barockorkestern och Akademiska damkören Lyran. Verket skrevs för flickorna på *Ospedale della Pietà* i Venedig, där Vivaldi var musiklärare och där det framfördes av en helkvinnlig ensemble. Oratoriet, det enda bevarade av Vivaldi, bygger på en berättelse med en stark kvinna, den bethuliska änkan Judit, som besegrade den assyriska arméns överbefälhavare Holofernes och halshög honom.

De två saker som var centrala i konserten var å ena sidan hur vi med kvinnliga röster tolkar ett våldsamt tema och å andra sidan hur tenor- och basstämmorna i körsatsen bäst förverkligas med en damkör. Körpartiet är skrivet för damkör eftersom alla musikeleverna i *La Pietà* var kvinnliga och det hade varit otänkbart att ta in män till kören av sedlighetsskäl. I produktionen gjorde vi så att tenorstämman sjöngs av sopraner så att den klingade i sopranhöjd, en oktav ovanför den skrivna tonhöjden. Detta visade sig klinga utmärkt i praktiken. Basstämman sjöngs av andra altarna. Ibland gick stämman ändå för lågt för studentkörens unga altar, så därför arrangerade jag om stämmorna i vissa partier. På så sätt fick även andra altarna sjunga

på en tonhöjd som kändes bekväm och där deras röst har god hörbarhet. Till min stora glädje kunde jag lägga märke till vilken stärkande inverkan projektet hade på damkörens tillit till sitt instrument och till det värde det hade redan under barock-epoken. Många körsångare uttryckte nämligen sin besvikelse över att det ”inte finns repertoar för vår kör inom epoken”, trots att de älskar barock. Under arbetet med musiken kunde jag lägga märke till att körens självförtroende och pondus märkbart växte.

En något olycklig omständighet kring den tredje konserten var problemet med stämningen av två instrument i orkestern. Det ledde till att vi var tvungna att framföra konserten i 415 Hz istället för 440 Hz såsom vi hade planerat. Samtliga röster, såväl solister som kör, hade nog klingat bättre i 440 Hz men tyvärr var detta omöjligt att ordna. Däremot gav det oss en viktig lärdom för framtiden.

Konsert 4: *Alcina*

Den fjärde konserten, Georg Friedrich Händels (1685–1759) *Alcina* (HWV 34), var samtidigt operans finländska uruppförande. Vi framförde operan tillsammans med Vasa stadsorkester under ledning av Aapo Häkkinen. I operan blev det tydligt att en tidig *bel canto* -teknik redan gjort sitt intåg i London tack vare Händels täta kontakt till Italien och hans användning av italienska sångare. *Alcinas* roller erbjuder stor vokal briljans med sina många *da capo* -arior där kunskapen om sopranernas divalater och inbördes rivalitet under Händels tid gav extra inspiration till att göra virtuosa ornament. Att sjunga Händelopera anser jag förutsätter en stadig *bel canto* -sångteknik men samtidigt en förståelse för stilistiska ideal, det vill säga en förmåga att styra över vibratots användning och smidigt kunna variera mellan tyngd och lätthet i den sjunga frasen. I denna repertoar är inte 1600-talets särskilda sångtekniska finesser längre så tydligt närvarande. Exempelvis *trillo* med *la gorgia* -teknik eller särskild rytmisk textbehandling som i italiensk 1600-talsmusik har istället ersatts med särdeles betagande melodier och en tydligare förankring i sångens legatolinje. *Alcina* sattes upp på festivalen Vasa Baroque och jag upplever genom denna produktion att ledarskapsfrågor återigen kom i fokus. Förutom att jag var solist i rollen som Morgana hade jag även som festivalens konstnärliga ledare huvudansvaret för hela produktionen. Jag märkte att det kräver en alldeles särskild balans mellan dessa två roller men att det ingalunda är en omöjlig kombination. Föreställningen möttes av stor entusiasm och stående ovationer i Vasa stadshus.

Konsert 5: *Fest på Tre Kronor! – Hemma i främmande land?*

I den femte och sista konserten fokuserade jag på Sveriges drottning Kristina (1626–1689) och de sångerskor hon anlidade. Drottning Kristina var på många sätt en föregångare, särskilt som kvinnlig kulturmeccenat. Under hennes tid som Sveriges regent hördes den första professionella kvinnliga sopranen sjunga vid hovet: Anne Chabanceau de la Barre (1628–1688) från Paris. Under Kristinas tid i Rom och ar-

betet med teatern *Tordinona* framträdde professionella sångerskor offentligt. Detta skapade stor uppståndelse i staden.

I konserten upplevde jag att utvecklingen från sångsolist till sångerska och konstnärlig ledare lyckats väl: kommunikationen med instrumentalisterna, dansaren och bildkonstnären fungerade på alla sätt mödolöst. Sångens berättelse var drivande och det kändes betydelsefullt att även kunna fläta samman musiken med konstverk som projicerades på videoduk för ett fördjupat uttryck. Även om antalet tonsättare och sångspråk i konserten var stort – detta var för övrigt den enda konserten där svenskspråkig barock hördes – så tycker jag att helheten blev väldigt lyckad.

REFLEKTIONER ÖVER KONSERTERNA

För mig har konsertserien först och främst varit en fenomenal utvecklingsmöjlighet och mitt mål har hela tiden varit konstnärlig utveckling. För varje konsert har jag gjort något som varit nytt för mig och jag ser att den sångerska, konstnärliga ledare och forskande musiker jag är i dag är tack vare den utveckling som inkluderar både stora framgångar och några smärre missöden jag upplevt med denna konsertserie.

Ett starkt bitema i konsertserien har varit sångarens olika roller i ensemblen. Inom operalitteraturen brukar min rösttyp, alltså en hög lyrisk sopran med anlag för koloratur, förknippas med subretroller, alltså roller där karaktären är ung, ”den andra” sopranen och ofta ett objekt för den manliga blicken. Rösttypen är alltså inte traditionellt förknippad med styrka, auktoritet eller med en karaktär som driver handlingen framåt som ett starkt subjekt.

Jag har lagt märke till att denna uppfattning om rösttypens generella drag även på ett subtilt plan påverkat konsertseriens bitema. Det förekommer att en soprans klädsel och utseende kommenteras och hon kan uppfattas som avskild från ensemblen, det vill säga så att sopranen sköter enbart sången medan instrumentalisterna – musikerna – sköter om att musiken fungerar. Utgångsläget i bitemat om sångarens olika roller kan alltså betraktas så, att det finns vissa generella föreställningar att bearbeta och komma ifrån. I två av konserterna var jag solist medan jag i de övriga konserterna också hade det konstnärliga ansvaret för repetitionsprocessen. Naturligtvis var det konstnärliga ansvaret mitt för hela konsertserien, men det jag avser är att ingen annan hade blivit utsedd till ledare för dessa konsalter.

Under de gångna åren studerade jag även orkesterledning för professor Jorma Panula för att bättre förstå mig på kommunikationen med instrumentalister. Med den erfarenheten samt mina tidigare kyrkomusikstudier arbetade jag fram ett ledarskap som baserar sig på vokalmusikens byggstenar, en noggrant sammansatt ensemble samt ett ömsesidigt förtroende mellan sångare och instrumentalister. Att sångaren samtidigt är den musikaliska ledaren för en grupp instrumentalister och i vissa fall även sångare har sina fördelar då repertoaren består av vokalmusik. Jag

har i dessa fall färdigställt konsertrepertoaren för de instrumentala verken i repertoaren, ibland efter konsultation med någon av instrumentalisterna. Under repetitionsperioden står jag vänd emot instrumentalisterna så att vi har en visuell kontakt där gester, uttal och frasering kan kommuniceras utan att alltid avbryta musiken. Under repetitionerna knyter vi särskilt noggrant ihop sångarandningen med instrumentalisternas frasering samt textens diktion med exempelvis continuogruppens utformning av arpeggion eller bastonens ansats i början av en fras. Genom textens olika betoningar fogas fraserna samman med baslinjen så att continuogruppen så att säga spelar texten medan jag sjunger den. Detta arbetsskede är särskilt viktigt för sångaren och continuogruppen tillsammans. Då kan vi åstadkomma en gemensam textbehandling som därmed ger utrymme för en tolkning bortom orden. Repetitionsperioden är tillräckligt noggrann för att vi under konserten inte behöver visuell kontakt. Istället kommunicerar vi, liksom jag senare diskuterar kring avhandlingens tema, genom andning och genom att koncentrerat ”lyssna in” varandra. Det ger en kammarmusikalisk upplevelse av konserten då vi alla genom detta arbetssätt kan komma till tals.

Peter Spissky diskuterar i sin avhandling huruvida sound eller tillvägagångssätt är det centrala då man framför barockmusik idag. Eftersom det inte finns några exakta angivelser för soundets ideal är det viktigare att bearbeta vad man exempelvis vill åstadkomma med affekter, samt att sångaren är samsjungnen med instrumentens klang. Den sångteknik som användes under barocken har jag alltså inte direkt funnit relevant för mitt projekt. Mitt sångtekniska fokus har istället legat på att sångarens tonbildning motsvarar exempelvis violinens eller traversflöjtens, inte på att problematisera det faktum att jag är utbildad enligt *bel cantons* ideal vilket inte var det allmänt vedertagna sångsättet på 1600-talet. Åhöraren idag förväntar sig att sång inom det breda klassiska sångspektret klingar igenkännbart, alltså att en egaliserad röstteknik enligt *bel canto* -idealet förverkligas. För den sångare som idag sjunger både barock och senare skriven musik blir det då naturligt att använda en *bel canto* -baserad grundteknik som man sedan enligt den specifika genren kan variera. Ett exempel på det är tonens form ända från dess ansats till vibratots användning och tonens slut. Sammanfattningsvis kan jag för konsertseriens del konstatera att den repertoar dessa kvinnliga sopraner framförde och den musik som nunnorna tonsatte är speciell på många olika vis: den är sångtekniskt krävande med stor tessitura och utmanande koloraturer. Musiken är synnerligen tilldragande i sin innerlighet och affektrikedom.

AVHANDLINGEN: *SJUNGA-I-VÄRLDEN* – EN FENOMENOLOGISK BETRAKTELSE ÖVER SÅNGARENS INRE ARBETE

Utgångspunkten för avhandlingen är sångarens inre arbete. Vad gör sångaren utöver det sångtekniska arbetet för att skapa en holistisk, fullödlig tolkning av ett musika-

liskt verk där hela ensemblen är samspelt? Vilka verktyg har sångaren för kommunikationen med såväl instrumentalister som åhörare?

I arbetet med en barockensemble är formatet mindre och kammarmusikaliskt på ett sätt som operasångarens arbete normalt inte är, utöver detta jobbar man ofta utan dirigent. I barockensemblen skapas kommunikation mellan musikerna genom andning, en gemensam stillhet och genom att aktivt ”lyssna in” varandra. Även konserterna kan vara i mindre och intimare utrymmen än en operaföreställning. Då jag har studerat sångarens inre arbete är det specifikt denna typ av repetitions- och konsertsituation jag utgått ifrån.

Jag har studerat sångarens inre arbete så att upplevelsetexter speglats mot fenomenologiska teorier. Upplevelsetexterna är observationer jag gjort baserat på upplevelser i typiska situationer med barockensemble: från min egen övningsprocess till arbetet med ensemblen vid repetitionstillfällen och konserter. De fenomenologiska teorier jag använt är av bland andra Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Luce Irigaray och Julia Kristeva, utifrån vilka jag kan beskriva de förspråkliga skeendena som sångarens inre arbete bland annat består av. Jag har även tagit till mig skrifter av framstående musiker såsom Ralf Gothóni och Tom Krause, vilka jag funnit behandlar det inre arbetet med olika ord och definitioner.

De forskningsfrågor jag ställt är:

- (1) Vad omfattar sångarens inre arbete?
- (2) Hur behandlar sångaren det inre arbetet?

Jag har betraktat det inre arbetet först ur en praktisk synvinkel genom enheten *kropp-andning-sinne*. Dessa sidor av enheten kan studeras var för sig även om jag ser att enheten ändå inte kan spjälkas upp. Den professionella sångaren behöver i sitt arbete en fungerande enhet *kropp-andning-sinne* för att kunna förverkliga en djup musikalisk tolkning och en kommunikation med såväl det egna instrumentet som med musiker och åhörare i rummet. I detta skede av den sångliga utvecklingen är tekniken relativt automatiserad så att sångaren förmår behandla tolkningsmässiga och kommunikativa skeenden bakom den. Innan sångaren kommit så långt i sin utveckling kan de olika elementen i enheten *kropp-andning-sinne* upplevas vara i otakt.

Avhandlingen har strukturerats upp enligt följande: först studeras kroppens roll igenom *chora*, därefter andning utgående från inspiration och till sist sinne tillsammans med beröring. Andningen är en central del av sångarens tillvaro i musiken och kontakten till instrumentet och de andra i rummet närvarande. Därför väljer jag bort den cartesianska kropp-själ-uppfattningen och introducerar andningen som en koppling mellan kroppen och sinnet.

Kring *kropp-andning-sinne* finns i sångarens tillvaro sådant som förknippas med en eller flera av sidorna i denna enhet: *chora*, närvaro, stillhet, *flow*, expansion, inspiration, beröring, intuition och kommunikation. Enheten spjälks alltså inte upp i

sina beståndsdelar även om den betraktas från olika synvinklar. Genom den professionella sångarens varande i denna enhet kan *tonkroppen* tändas. *Tonkroppen* är inte varje klingande ton, utan den optimala tonen där dessa element i bilden har funnits med i det inre arbetet och förberedelsen.

Utgående från det praktiskt härledda *kropp-andning-sinne*, skapas det teoretiska *sjunga-i-världen*. Denna term innefattar följande beståndsdelar:

- *chora* som utgångspunkt, ur Platons och Kristevas teoretiska referensram
- sångarens varande *i* och *till* rummet, enligt Heidegger och Merleau-Ponty
- den klingande *tonkroppen*, och
- *tonkroppens* existens *i* rummet, för alla.

Chora är en term som först användes av Platon som skrev såhär: ”Därför måste det som ska ta emot alla sorter i sig vara utanför alla slags former.” Kristeva påpekar att *chora* inte kan ges en uppenbar form. Den definieras för att en meningsgivande process ska kunna ske. I *sjunga-i-världen* betyder *chora* ur sångarens synvinkel det som finns innan inspiration och därmed andning sker – innan tonens blivande förankras i kroppen. Där jag med min professionella erfarenhet vet att mening kommer att skapas och därför kan vänta in den.

Merleau-Pontys *suis à*, alltså *till-världen-varo*, avser att kroppen tar sig *till* omgivningen medan Heideggers *in-der-Welt-sein*, alltså *i-världen-varo*, avser att människan ställer sig *i* omgivningen och observerar den utgående från sig själv. På detta vis ställer sig även sångaren *i* rummet. Utgående från denna position tar sig sångaren *till* sitt instrument, *till* instrumentalisterna och *till* åhörarna i rummet. Centrala beståndsdelar för dessa rörelser *i* och *till* finns i *kropp-andning-sinne* och elementen däromkring, bland andra stillhet, beröring och expansion. För dessa rörelser behöver sångaren befinna sig i *beredskap*, alltså redo att *sjunga-i-världen*.

Tonkroppen klingar då det inre arbetet i förberedelsen fram till tonens ansats fungerat väl, och därefter finns *tonkroppen* och därmed sången till för alla *i* rummet. Den delas av såväl sångare, instrumentalister som åhörare. Denna process, som startar i *chora* och fulländas *i* och med *tonkroppen*, är cyklisk och därmed återkommande till sin natur. Likaså har min behandling av ämnet haft vissa cykliska drag såsom även andningscykeln har.

Sångaren behandlar det inre arbetet på följande sätt:

Genom stillhet inför sången, *i chora*, kan inspiration väckas. Denna inspiration knyter an till instrumentet genom inandningen och gör sångaren redo för tonen. Sångarens attityd behöver här genomsyrras av beredskap inför sången.

Efter en kort stund av stillhet, den förfonatoriska förberedelsen, kan *tonkroppen* tändas. I denna stilla stund bereds plats för tonen att så att säga anlända uppifrån, denna föreställning har i praktiken visat sig förstärka sångarformanten och sörjer därmed för en god och hörbar klang. Denna stilla stund eller väntan inkluderar

ett starkt fokus inför den kommande *tonkroppen*, sångaren är i detta skede mycket koncentrerad.

Den *tonkropp* som tänds genom tonens ansats beledsagas av en stark enhet *kropp-andning-sinne*. Sångarens sinnens närvaro, *le sens*, i denna enhet skapar liksom en vågrörelse åt den sjungna frasen och hela det musikaliska verket. I den starka närvaron och beröringen kan röstens gräng (alltså Barthes *le grain de la voix*) skönjas. Denna härrör sig till talet, rösten, rummen där mening skapas. Genom sångarens och instrumentalisternas tolkning skapas då en musikens äkta och berörande mening tillsammans med den gemensamma närvaron i rummet.

Jag avslutar med att citera Giulio Caccinis ord från år 1602 som diskuterar musikens mening och hur sångaren kan skapa den. Här ser jag många paralleller till *sjunga-i-världen*, alltså varför vi sjunger, vad vi vill uttrycka och hur vi går tillväga:

”Musikens mening är att ge välbehag och att röra själens affekt.”

ANNA HELENIUS

Yksi identiteetti monesta peilistä – kanttorin ammattillisen identiteetin ytimessä

Lectio praecursoria

Anna Heleniuksen väitöskirja tarkastettiin 7.3.2021 Taideyliopiston Sibelius-Akatemian R-talon kamarimusiikkisalissa. Väitöskirjan nimi: Yksi työ ja kymmenen tekijää – Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kanttoreiden kokemuksia omasta ammatillisesta identiteetistään. Vastaväittäjänä toimi yliopistonlehtori KT Susanna Paloniemi, Jyväskylän yliopisto. Kustoksena oli professori MuT Tuire Kuusi, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

YKSI IDENTITEETTI MONTA PEILIÄ – KANTTORIN AMMATILLISEN IDENTITEETIN YTIMESSÄ

Kysymykset ”kuka minä olen” ja ”keitä me olemme?” johdattavat identiteetin ilmiöön. Identiteetti on ihmisen yksilöllinen käsitys itsestään, ja siihen vääjäämättä liittyy myös valinta ja vertailu siitä ”kuka minä en ole?” Identiteetti nivoo yhteen yksilöllisen elämänhistorian, nykyhetken ja myös käsityksen tulevaisuudesta, eli siitä, ”millaiseksi minä haluan tulla?” Yhteiskunnassamme vallalla oleva yksilöllisyyden ihannointi nostaa identiteetin kysymystä pohdintaamme yhä useammin. Myös työelämässä, mukaan lukien Suomen evankelis-luterilaisen kirkon työelämä, työntekijän tulee osata jäsentää ammatillisuutensa.

Ajatus tutkimukseeni lähti havainnoistani, että me kanttorit olemme kukin hyvin erilaisia ja ajattelemme työtämme eri tavoin. Tämä huomio herätti kiinnostukseni tutkia asiaa syvemmin. Tutkimukseni kohteena ovat kanttoreiden kokemukset omasta ammatillisesta identiteetistään. Tätä identiteettiä peilataan vuorovaikutuksessa muun muassa muiden kanttoreiden kanssa ja muiden työyhteisön jäsenten tai seurakuntalaisten kanssa. Muistissa ovat myös lukuisat vuorovaikutustilanteet elämän varrelta erimerkiksi soitonopettajan kanssa, muiden opiskelijoiden kanssa ja niin edelleen. Oma kuva heijastuu peilistä, sosiaalisessa todellisuudessa peileinä toimivat vuorovaikutustilanteet.

Ammatillisen identiteetin elementtejä ovat yksilöllinen elämänhistoria, menneet odotukset ammatilta, opiskeluaika, käsitys omasta ammattitaidosta, samastumiset ja sitoutumiset, motivaatio ja käsitys tulevaisuudesta. Erityisesti luovissa ammateissa,

kuten kanttorin ammatti, myös omalla persoonalla on osansa ammatillisessa identiteetissä. (Eteläpelto ja Vähäsantanen 2010, 26, 43–44.)

Ymmärrys kanttoreiden identiteetistä on tähän saakka ollut arkikäsitysten ja perinnetiedon varassa. Kanttoreista on käytetty urheilutermejä moniottelija tai kymmenottelija, ja kanttorin ammattia on kuvattu maailman monipuolisimmaksi ammatiksi - sisältäähän työ koko elämän kirjon; vauvamuskareista hautajaisiin, lehti-ilmoituksen laatimisesta somepäivityksiin, suunnittelusta käytäntöön, pianon ostosta tilinpäätökseen, verkkareista frakkiin ja laulusta soittamiseen. Sitä paitsi yksi kanttorin soittamista on urut. Soitin, joka jo yksin omassa monipuolisuudessaan vetää vertoja mille tahansa muulle soittimelle. Sitä soitetaan jokaisella sormella ja molemmilla jaloilla, sekä kannalla että kärjellä, monesti vielä samanaikaisesti laulaen. Levinnein arkikäsitys lienee se, että kanttoreilla on kaksi identiteettiä, sekä muusikon että kirkon työntekijän identiteetti, tai että kanttori itse valitsee itselleen toisen näistä identiteeteistä. Perinnetiedon mukaan kanttori puolestaan on henkilö, joka muun muassa on vähän uskonnollinen ja vähän musikaalinen.

Mihin ammatillista identiteettiä sitten tarvitaan erityisesti kanttorin työssä? Käsitys siitä, kuka olen ja mihin kuulun, on toki ratkaisevan tärkeä ammatissa kuin ammatissa. Kirkon akateemisten jäsenkyselyn vuodelta 2018 mukaan suurin osa kanttoreista on työhönsä tyytyväisiä, mutta työhönsä tyytymättömien kanttoreiden osuus on neljässä vuodessa lähes kaksinkertaistunut. Samoin kanttoreiden työssä uupuminen on huomattavasti lisääntynyt. (Tervo-Niemelä 2018, 55.) Tyytymättömyys työssä tarkoittaa yksinkertaistettuna sitä, että työ ja työntekijän käsitys työstään eivät vastaa toisiaan. Esimerkiksi tällaisessa tilanteessa ammatillisen identiteetin pohdinta tukee työntekijän toimijuutta ja mahdollisuuksia vaikuttaa työhönsä. Selkeä käsitys omasta ammatillisesta identiteetistä helpottaa sekä henkisten että rakenteellisten rajojen asettamista työssä. Kanttorin, moniottelijan ammatissa jos missä, kiinnittyminen edes oman identiteettinsä ankkuriin edesauttaa selviytymistä toiveitten ja odotusten keskellä työelämässä.

Käsillä olevassa tutkimuksessani asetin tutkimuskysymykseni seuraavasti: Millaisena kanttori kokee oman ammatillisen identiteettinsä? Tämän tutkimuskysymyksen esitin aineistolle, joka muodostui kymmenen kanttorin haastattelusta. Nämä kymmenen työskentelivät eri puolilla Suomea ja joukossa oli sekä seurakuntansa ainoita kanttoreita että usean kanttorin seurakunnassa työskenteleviä. Kaikilla haastatelluilla oli työkokemusta vähintään kymmenen vuotta. Tutkimuskysymystäni tarkensi kaksi alakysymystä: mitä ammatillisuuden elementtejä aineistosta paljastuu ja mitä työpaikan toimintaympäristön elementtejä aineistosta paljastuu? Analysoin tekstimuotoon litteroitua aineistoa ensin aineistovetoisesti teemoittain ja myöhemmin teorian ohjaamana.

Haastattelemani kanttorit olivat tavallisesti aloittaneet musiikin harrastuksena jo varhain lapsuudessa, useimmat pianonsoitolla. Kotiseurakunnan kanttorilla oli usein jokin rooli kanttoreiden urapolun alussa. Opiskeluaikaa haastatellut kuvasivat

harjoittelun täyteisenä, joka edellytti sinnikkyyttä. Oman osaamisen vertailu toisiin opiskelijoihin oli ollut myös tavallista. Vaikka haastatellut kertoivat tehneensä paljon kanttorin sijaisuuksia opiskeluaikana, ei käsitys työstä lopulta vastannut todellista kuvaa viranhoidosta. Erityisesti kanttoreita yllätti seurakuntakuoron heikko taso, surevien kohtaaminen ja hallinnollisten tehtävien sekä kevyen musiikin paljous työssä. Moni koki, että musiikilliset taidot urkujensoitossa tai laulussa olivat pidemmällä, kuin mitä seurakunnassa odotettiin.

Kymmenen haastattelemaani kanttoria lähestyivät identiteettiään osaamisensa kautta. He jäsensivät tarkalleen sen, miten taitavia he minkäkin instrumentin hallinnassa olivat. Aivan yhtä – tai ehkäpä jopa vielä tarkemmin haastatellut jäsensivät sen, mitä he eivät osaa. Moni koki, että tarvitsisi työssään vielä useamman instrumentin hallintaa; esimerkiksi kitaran tai huilun. Riittämättömyyden tunne piinasi siitäkin huolimatta, että osaamista oli paljon. Lähimmäksi koettu instrumentti oli tavallisesti se, jonka opinnot oli viety pisimmälle. Kaikki kanttorit identifioituivat työssään hengelliseen musiikkiin.

Kanttorit kertoivat sitoutuvansa työssään asialliseen pukeutumiseen aina tilanteen vaatimalla tavalla. Naiskanttorit kiinnittivät huomiota mm. helman pituuteen. Kanttorit kertoivat myös saavansa palautetta pukeutumisestaan seurakuntalaisilta. Haastatellut olivat sitoutuneita myös korkeatasoisuuteen. He pyrkivät työssään nöyrästi korkeaan laatuun ja olivat tottuneet tekemään töitä sen eteen. Edelleen työelämässä omaa osaamista saatettiin vertailla toisiin kanttoreihin, vertailua tekivät myös seurakuntalaiset. Kanttorit suhtautuvat kriittisesti omaan musisointiinsa. He halusivat harjoitella, ja mikäli siihen ei ollut aikaa työpäivinä, sitä tehtiin vapaalla. Osa haastatelluista koki rutiinin hyväksi ja työtä helpottavaksi seikaksi, osa koki sen uhkaksi herkkyyden menettämiseen. Kriittisyyden rinnalla työvuosien tuomana myös armollinen suhtautuminen omaan tekemiseen oli pilkahtanut muutaman haastatellun mieleen.

Kanttorit olivat työssään sitoutuneet työajattomaan työhön, osalle työ oli elämäntapa ja kaikille jonkinlainen kutsumus. He kokivat tarvetta vaalia ja varjella vapaapäiviään. Erityistä ristiriitaa aiheutti perhearvojen sovittaminen työn vaateisiin. Haastatellut kohtasivat paljon odotuksia työyhteisön sisältä, esimerkiksi pyyntöjä tulla tekemään työtovereiden toivomaa työtä. Näissä pyynnöissä kanttorit kipuivat esimerkiksi oman vapaa-aikansa kanssa.

Haastatellut kokivat motivoituvansa työssään esimerkiksi musiikista, harjoittelusta ja konserteista, kuorotyöstä ja seurakuntalaisista. Asiat, jotka motivoivat yhtä, saattoivat turhauttaa toista, kuten seurakunnan resurssit tai työvälineet. Turhautumista aiheutti myös jatkuva työn puolustaminen työyhteisössä, väärät käsitykset kanttorin työstä ja monenlaiset epäselvyydet. Monipuolinen työ sekä motivoi että turhautti, samoin työn itsenäisyys. Tuloksista on pääteltävissä, että motivoituminen suuntautui arvojen mukaan. Siitä, mitä pidettiin arvossa, myös motivoituttiin.

Kanttorit ajattelivat tulevaisuudessa tarvitsevansa lisäkoulutusta ja halusivat kehittää työtään mielekkäämpään suuntaan. Haastatellut kertoivat kulkeneensa pitkän ja haastavan tien musiikin opintojen parissa, tuo aika oli vaatinut myös uhrauksia. Tämä satsaus ja panostus oli monelle syynä siihen, ettei ammattia haluttu vaihtaa, jos ja kun sellainen ajatus mieleen tuli. Kanttoreita huoletti ulkopuolisen muutoksen ja kirkosta eroamisen vaikutus työhön. Eläkeikää he eivät olleet vielä miettineet ja suhtautuivat siihen kaukaisena asiana.

Keskeisenä seikkana kanttoreiden ammatillisen identiteetin kokemuksessa olivat arvot. Ne ohjasivat kiinnostuksen ja motivaation kohteita. Tärkeimmät arvot kanttoreille olivat kristillisuus ja siitä seuraava kohtaamisen arvo sekä musiikki ja siitä seuraava korkeatasoisuuden arvo. Tuloksista voi päätellä, että seurakuntatyöyhteisössä vain kanttorit liittävät työnsä arvoihin musiikin. Musiikin vaateet voivat olla työyhteisölle vieraita ja aiheuttaa ristiriitoja.

Vaikka huomattavaa on, ettei tutkimukseni tulokset ole laajasti yleistettävissä, on yksittäisyydessä aina jotain yleistä. Selvää lienee, että kanttorin ammatin ammattilaisia ja asiantuntijoita ovat kanttorit itse. Tämä tutkimus antaa heille äänen. Tuloksissa kuuluu kaikuja siitä, että kanttorin työhön liittyviä päätöksiä tekevät usein jotkut muut. Tämä tutkimus osoitti muun muassa sen, miten vähän kanttoreilla todellisuudessa on mahdollisuutta vaikuttaa omaa työhönsä. Työ saattaa vaikuttaa rakenteettomalta ja jäsentymättömältä. Erilaiset työtehtävät, työn alueet ja seurakunnan sisäiset yhteistyön muodot täyttävät päiviä. Ihailtavana työn ominaisuutena pidetty itsenäisyys on osittain totta, mutta se onkin ohuempi juonne kuin oletamme. Samoin tämä tutkimus osoitti kanttoreiden kohtaavan erityisen paljon odotuksia työyhteisöltä, ja he kokivat työyhteisön puuttumisen usein liiallisena. Eräs haastateltu pohtikin työtään kysyen ”missä se musiikki enää oikein on?” Oman työn fokus, musiikki, on vaarassa jäädä sivuun ja ulkokehälle kaikelta muulta. Toki tätä voidaan pitää myös positiivisena seikkana - kanttorille on aina kysyntää.

Riittämättömyyden kokemus lienee juontuvan rajojen puutteesta. Haastateltujen mukaan kanttorin pitäisi pystyä itse rajaamaan työtään, jotta musiikki olisi työn keskiössä. Vain yksi haastateltu kertoi oman esimiehen pyrkivän asettamaan työhön rajoja. Raja, se mihin jokin loppuu ja jokin toinen alkaa, on oleellinen seikka identiteetissä. Se ilmentää juuri sitä valintaa, kuka minä olen ja kuka en ole.

Tämä tutkimus antaa työnantajalle, Suomen evankelis-luterilaiselle kirkolle konkreettista tietoa siitä, millaisena työ kanttoreille itselleen näyttäytyy. Samoin tutkimuksen tuloksista, erityisesti osaamisen kokemuksista voi hyötyä kanttoreita kouluttavat tahot. Näiden lisäksi ennen kaikkia toivon, että kanttorit itse hyötyisivät tutkimukseni tuloksista. Jokaisella ammatillisella toimijalla on ammatillinen identiteetti, oli hän pohtinut sitä tietoisesti tai ei. Vaikeasti tiedostettavan ilmiön tarkastelu on luonnollisesti haastavaa. Tämä tutkimus toimii kanttoreille eräänlaisena kaksiosaisena käsikirjana oman ammatillisen identiteettinsä tarkastelulle. Ensinnäkin se tarjoaa kuvauksen ilmiöstä itsestään teoreettisella tasolla ja toisek-

si kymmenen kanttorin haastattelupuheesta muodostuvan keskustelukumppanin. Tämän keskustelun toivon vahvistavan kanttoreita omassa ammatillisuuden kokemuksessaan.

LÄHTEET

- Eteläpelto, Anneli ja Katja Vähäsantanen 2010. Ammatillinen identiteetti persoonallisena ja sosiaalisena konstruktiona. Teoksessa Anneli Eteläpelto ja Jussi Onnismaa, *Ammatillisuus ja ammatillinen kasvu*, 26–49. Vantaa: Kansanvalistusseura.
- Tervo-Niemelä, Kati 2018. *Kutsumuksen imu ja työn todellisuus. Pappien, teologien ja kanttoreiden suhde työhön, työhyvinvointiin ja suhtautuminen ajankohtaisiin kysymyksiin Kirkon akateemisten jäsentutkimuksessa 2018*. Sakasti. Kirkon tutkimuskeskuksen verkkojulkaisuja.
[http://sakasti.evl.fi/julkaisut.nsf/81BBB4DEE8481DE4C22583200034A744/\\$FILE/Kutsumuksen_imu_ja_tyon_todellisuus_18_10_02_verkko.pdf](http://sakasti.evl.fi/julkaisut.nsf/81BBB4DEE8481DE4C22583200034A744/$FILE/Kutsumuksen_imu_ja_tyon_todellisuus_18_10_02_verkko.pdf)

ANNE ELISABETH PIIRAINEN

In search for hidden repertoire gems: A performer's approach to Russian and Soviet clarinet music

Lectio praecursoria

The public examination of Anne Elisabeth Piirainen on 22 February 2021 at Helsinki Music Centre. Thesis: Clarinet Music from Russia and the Soviet Union 1917–1991: Discovering an Unexplored Side of the Clarinet Repertoire. Artistic project: "The concert series consisted of clarinet music from Russia and the Soviet Union 1917–1991, featuring the clarinet in various instrument combinations: solo, with piano, and chamber music with clarinet, piano and strings". Custos: DMus Anu Vehviläinen. Statement on the demonstration of artistic proficiency: DMus Mikko Raasakka. Statement of the thesis: Prof. Dr. Marina Frolova-Walker. Performers: Anne Elisabeth Piirainen, clarinet; Kirill Kozlovski, piano; Lea Tuuri, violin; Maria Puusaari, violin; Jussi Aalto, viola; Pinja Nuñez, cello.

When I travelled from my small West-German hometown to Moscow in 1990 in order to study the clarinet at the Tchaikovsky Conservatory, I could not have imagined that it would one day lead to my doctoral research topic. During my further professional life as performing clarinetist and pedagogue in various European countries, one main question, however, continued to occupy my mind: Why does the standard clarinet repertoire contain so few compositions from Russia and the former Soviet Union? In symphonic, vocal or piano music, for example, there are plenty of famous works from Russian and Soviet composers. When it comes to the clarinet, however, compositions from this field can be counted on one hand. This leads to the next question: Is this lacuna simply due to a dearth of clarinet music in this field, or is it out there somewhere but just hidden? Delving deeper into this matter, I ended up devoting my artistic doctoral research to this topic: "Clarinet Music from Russia and the Soviet Union 1917 to 1991: Discovering an unexplored Side of the Clarinet Repertoire".

This research consists of a series of five doctoral concerts, a thesis in form of a website and a database on Russian and Soviet clarinet music. Despite vast research activity in other fields of Russian and Soviet music studies, there remains too little information available concerning clarinet music from this field. Manifold studies are devoted to other aspects of clarinet music, but there is a clear research gap in this

part of the repertoire. In my research, I explore the aesthetic qualities and creative potential of this repertoire from the view of a performing clarinetist. Especially important to me as a performer-researcher is prospecting the artistic significance of these compositions in a present-day context.

I was initially unable to foresee the dimensions of this project. Taking as a starting point the few commonly known clarinet works from this field, during my research I uncovered hundreds of works, more than I ever could have expected. Some of these compositions were neither recorded nor performed, while others remained unpublished. Several compositions have been entirely forgotten, waiting to be awoken from their Cinderella sleep in Russian archives and libraries. Most astonishing is not the sheer volume of materials so much as the fact that there are even compositions of extraordinary musical value that remain virtually unknown.

One such composition which would deserve a place in the common clarinet repertoire is the Clarinet Quintet by Aleksandr Lokshin. Dmitri Shostakovich called Lokshin a ‘genius’, but Lokshin’s life took a tragic turn under Stalin’s dictatorship, and his music remains undervalued even today. We will now perform the first movement, *Andante sostenuto*.

Music performance. Aleksandr Lokshin: Quintet for clarinet and strings, 1st movement.

THE ARTISTIC PROJECT

My five doctoral concerts formed the artistic core, experimental space and public platform for my research. Out of the multitude of clarinet works which I examined during my studies, I created five concert programs consisting entirely of clarinet music composed between the Russian Revolution of 1917 and the dissolution of the Soviet Union in 1991. These concerts aimed to give wide-ranging insights on this lesser-known aspect of the clarinet repertoire, both to the audience and to myself in a research context. I chose cross-sections of works from different styles and periods, looking for musical and clarinetistic connections among the performed works. One main objective was to explore various expressional facets of this specific music. I explained the clarinetistic particularities of each work and pointed out unknown repertoire gems that I felt deserved broader attention. Furthermore, each concert included at least one well-known composition as part of the “standard clarinet repertoire”.

The clarinet was featured in various instrument combinations, from solo to chamber music settings. The latter expresses my strong personal affinity for playing chamber music, which emphasizes the process of interacting and communicating with co-musicians and the audience. Each concert was built upon a thematic con-

cept. I grouped my research into seven subtopics, several of which I touched upon in each concert:

- Clarinet works with Jewish Themes
- “Undesired” or suppressed compositions under Stalin
- Clarinet compositions from the period of the “Thaw”
- Clarinet music from “Khrennikov’s Seven” – a composers’ circle around Denisov
- Changes in the clarinet repertoire during Perestroika
- Clarinet works from the Baltic Republics from the years under Soviet rule
- Works from selected Émigré composers

The title of my first doctoral concert, *Abandoned Melodies*, contains various connotations. First, socio-political circumstances, which had significant impact on the work of the composers. For example, Aleksandr Veprik, Joseph Dorfman and Aleksandr Lokshin were made to suffer personal and professional repression in the Soviet Union. Secondly, the general problem of neglect and lack of performance practice of this repertoire. Just a few works from this field, such as Edison Denisov’s compositions, have found their way into the standard clarinet repertoire. The case of Mieczysław Weinberg, however, is a positive example of how interest among scholars and performers can rediscover a composer and revive worthy music within a relatively short time.

My second doctoral concert was dedicated to clarinet music from the Moscow and St Petersburg composers’ schools. I was searching for different perspectives from which to interpret the topic *Between Love and Hate*. Besides questions of historic rivalry and artistic conflicts, I have given special attention to the musical connections among the chosen compositions. Some works we can look at from the perspective of personal relations, the struggle for independence and for artistic recognition, such as with Galina Ustvolskaya, Grigory Frid, or Grigory Krein. Boris Tishchenko and Elena Firsova disclose inner conflicts and sharp musical contrasts in their work. However, my main motivation in titling this concert *Between Love and Hate* was to explore the vast spectrum of characters and emotions in the performed compositions.

To me as a performer, the juxtaposition of some of the most popular clarinet works with seldom-heard ones is an appealing artistic challenge: approaching the repertoire from a given reference frame, or creating an entirely new path. In the third doctoral concert program, *Facets of Expression*, standard clarinet repertoire works by Sergey Prokofiev and Aram Khachaturian provided a framework for lesser-known compositions by Arthur Lourié, Maija Einfeldt and Katia Tchamberdji. The connecting line within these compositions is the wealth of expressive possibilities of the clarinet, exploring the contrast between well-established performance practices on the one hand, and the fascinating process of internalizing previously

unknown works on the other hand.

My fourth doctoral concert, *Echoes of the Past*, explored musical and cultural interconnections among the compositions by revealing influences of the past on the present from different angles. To me as a performer, one especially intriguing aspect in this concert program is the perception of a time frame – how a composition can “feel” as if it comes from an entirely different period than the one it was actually composed in. Mitya Stillman sets Jewish themes in a nostalgic light, Efrem Podgaitis mixes “old and new”, classical and popular music genres. Vladimir Tarnopolsky crosses established notions of classical music, literature and history with the use a radical avant-gardist musical language. Grigory Krein reflects on his Jewish background through French fin-de-siècle musical ideals, whereas Edison Denisov alludes to one of the early masterpieces of our repertoire, the clarinet quintet by Mozart.

The last concert was entitled *Beyond Borders*. The idea of *Borders* can be interpreted here in diverse ways. This repertoire is bordered by distinct styles and time periods. Related to the concept of borders are also questions of nationality, citizenship and ethnic roots: these compositions originate from a state that no longer exists – the former Soviet Union. Yury Kasparov mirrors musical gestures of the second Viennese school, yet his work is composed within very different times and circumstances. Vyacheslav Artyomov’s composition is situated on the breaking point between traditional and extended clarinet playing techniques in Russia. Samuil Senderey crosses the border between classical and folk music, whereas Vladimir Agopov reveals an enhanced expressivity within the rules of dodecaphonic composition techniques. Olga Rayeva transcends physical borders in her composition for clarinet and theremin, the only musical instrument which is played without touching it. When hearing Grigory Krein’s music without knowing where and when it was composed, it could be difficult to guess that his work originated in the Soviet Union under Stalin.

Of all of these borders, there is one that lies in our, the performers’, hands: all of these compositions are primarily situated outside the standard clarinet repertoire. The question arises in how far we actually create borders ourselves in our thinking, our choices and actions? How aware are we of limiting our repertoire by neglecting parts of it, and the far-reaching consequences of our selections? This concern closes the circle and leads back to the topic of the very first concert, *Abandoned Melodies*. It underlines the main motivation and purpose of my research – to shed light on an overlooked repertoire. Numerous works have even faced double neglect: repudiated during the composers’ lifetimes only to be forgotten in our own. As one example of an abandoned work with Jewish Themes, we will now perform *Chant Rigoureux* by Aleksandr Veprík.

Music performance. Aleksandr Veprík: *Chant Rigoureux* op.9 for clarinet and piano.

THE THESIS AND METHODS

The thesis of my artistic doctoral research has the same title as the concert series. It was a central concern for me to treat the thesis and my artistic practice as one inseparable entity, mirroring my work and identity as a performing musician-researcher. The thesis is published in the form of a website and consists of three parts. The first part is devoted to the series of doctoral concerts as I described earlier. The second part of the thesis is entitled “A Performer’s Approach to Russian and Soviet Clarinet Music”. In this part, I contextualize and discuss the repertoire within historical and musical frames from my view as a performing clarinetist. I deliberately chose the online format of a website for multiple reasons. First, because I wished to integrate video excerpts from my live performances in the written text. Instead of solely using printed score examples, through the use of video I aim to draw attention to the act and significance of performance and clarinet playing in the research context. Part three of the thesis is a database that I compiled which includes information on over five hundred Russian and Soviet compositions with the clarinet. The search function of the database can be carried out ideally in an online format. This database aims to close the information gap on this facet of the clarinet repertoire and can be a starting point for further research in this field. Finally, the website format enables easy and broad access of information to the interested reader, such as clarinetists, other musicians, or scholars.

For this study, I have applied multifaceted methods, skills and approaches. My point of view as a performing clarinetist has influenced my entire research process, from the acquisition of the information and material, in particular the scores, to the performance of the compositions, to the reflection and analysis that I convey through the performance. The research process can be divided into different stages, each of which requires specific methods and competencies. My first task was to obtain information on what could have possibly been composed for the clarinet during the period of the former Soviet Union. As there exists no comprehensive repertoire list or any specialized catalogue, I consulted numerous and diverse sources to find out which composers wrote for our instrument. Among these sources are composer biographies and work listings, repertoire bibliographies and musical encyclopaedias, music publishers, libraries, archive catalogues, discographies and general literature on Soviet music history. The next step was to locate the sheet music if at all possible. Especially important at this point were the libraries and archives in Moscow and St Petersburg which I consulted, and here I must declare that there still remains plenty of exciting material to be discovered in those archives!

Further, I have contextualized the compositions within the historical frame and musical style of the time period, pointing out general lines in the development of the clarinet repertoire from this field. I have also contextualized each composition individually, using my own personal reference frame of the common clarinet reper-

toire, as well as of other musical genres such as symphonic works. The next phase deals with selecting and organizing the compositions into meaningful and musically coherent concert programs. Then, through the process of rehearsing and performing these works, I acquired specific information which became my personal, silent knowledge. I pay special attention to bodily and mental experiences while playing the clarinet. Also, I examine to what extent a work is composed idiomatically for the clarinet. Taken together, these various stages form my personal approach to this research, through my perspective as a performing clarinetist.

I would now like to perform music by another highly prolific composer, Yulian Krein. Yulian, son of the Jewish-Russian composer Grigory Krein, was a child-prodigy and studied with Paul Dukas in Paris. Back in the Soviet Union, he had to fight for recognition, and his music remains undervalued even today. We will now perform the first movement, *Andante*, of Yulian Krein's *Clarinet Sonata*.

Music performance. Yulian Krein: Sonata for clarinet and piano, 1st movement.

CONCLUSIONS AND OUTLOOK

Looking towards the future, there are many possibilities for how to continue expanding upon this topic. One central issue is the inadequate availability of scores of this repertoire. New sheet music editions need to be produced in order to increase interest among performers and to make new recordings and performances possible. The vicious circle of lack of information, resulting in little interest, leading to further neglect of the topic, needs to be broken. Several research projects can grow out of the enormous amount of material and works which still remain under-researched and unperformed. If I had to choose one direction to go in, I would call for a deeper examination of clarinet music from the Stalin era, especially the work of suppressed composers, and in particular those clarinet compositions with Jewish themes. The impact of research on such disregarded music goes beyond merely historical questions. When considering that minorities are suffering from repression more and more all over the world; radical and nationalist tendencies again are gaining steam; human rights, freedom of speech and artistic expression are increasingly under threat; the need for such research and its significance is indisputable.

As a last example of a composition that deserves broader attention, we will now perform the first movement of the *Quartet* by Grigory Krein, father of Yulian Krein. He was, like Aleksandr Veprik, a member of the so-called New Jewish school in music and suffered oppression under the dictatorship of Stalin. In 1927 the eminent musicologist Leonid Sabaneyev wrote in his book *Modern Russian Composers* the following about Grigory Krein: "And thus this great artist lives unrecognized by the world, not even properly observed by his musical intimates, keeping up his

creative work in spite of all discouragement. Creative work of this kind is usually rewarded with fame after death, or with belated if firm recognition. One hopes that the time is not distant when it will become known on a scale which it justly merits”.¹

Who could have imagined that Sabaneyev’s words could still be so relevant, almost one century later! My sincere hope is that my artistic doctoral research will initiate further interest in this neglected part of the clarinet repertoire and be a starting point for reviving music which deserves to be heard.

Music performance. Grigory Krein: Quartet for clarinet, violin, cello and piano, 1st movement.

1 Leonid Sabaneyeff 1927. *Modern Russian Composers*. New York: International Publishers, s. 189.

OLLI PYYLAMPI

Agogiikka ja rekisteröiminen esittäjän keinovaroina saksalaisessa urkumusiikissa.

Lectio praecursoria

Olli Pyylammen taiteellinen tohtorintutkinto tarkastettiin 16.11.2019 Musiikkitalon Organo-salissa Helsingissä. Jatkotutkinnon aihe oli "Agogiikka esittäjän keinovaroina saksalaisessa urkumusiikissa". Kirjallisen työn nimi oli Rekisteröinnin taito. Tapausesimerkki urkurin äänikertavalintojen perusteista saksalaisromanttisessa ohjelmistossa. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi MuT Päivi Järviö. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Kati Hämäläinen. Lausunnon kirjallisuudesta antoivat MuT Tuomas Mali ja MuT Matti Oikarinen.

Musiikkiesitykset *lection* aikana:

Italialaiset urut n. 1750:

Girolamo Frescobaldi (1583–1643): *Canzona Quarta*

Verschueren-urut 1994:

Nicolaus Bruhns (1665–1697): *Praeludium in G*

Johann Cristoph Oley (1738–1789): *Du, o schönes Weltgebäude*

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847): *Andante D-Dur*

Forster & Andrews -urut 1892:

Gustav Merkel (1827–1885): *Adagio im freien Styl op. 35*

Franz Liszt (1811–1886): *Präludium und Fuge über B-A-C-H*

Taiteellisiin jatko-opintoihin pyrkiminen sai alkunsa seuraavista kysymyksistä: Mitä voisin tehdä paremmin, ettei soittoani kutsuttaisi hieman suoraviivaiseksi? Kuinka vapaasti agogiikkaa oikein pitäisi käsitellä soitettaessa? Miten asian voisi toteuttaa mahdollisimman tyylinmukaisesti?

Opintojeni otsikoksi muotoutui ”Agogiikka esittäjän keinovaroina saksalaisessa

urkumusiikissa.” Käytän termiä agogiikka sen kattavuuden ja kohtuullisen selvän merkityksen vuoksi, vaikka itse termi onkin vakiintunut käyttöön vasta 1900-luvulla. Tarkoitan agogiikalla ensisijaisesti tempon, mutta myös nuottien kestojen ja rytmien hienovaraista muuntelua.

Aihetta oli välttämätöntä rajata. Otinkin tutkimuksen kohteeksi vain saksalaisen kielialueen urkumusiikin. Aikakauden valitsin melko laajaksi, 1600-luvun lopulta aina 1800-luvun jälkipuoliskolle. Jakson alkupäähän liittyy urkumusiikissa pohjoissaksalainen *stylus fantasticus* -tyyli, jonka halusin ehdottomasti mukaan opintoihin. Jakson loppupään rajasin siten, että niin kutsutun uussaksalaisen koulukunnan musiikki tulisi mukaan tutkimukseen, mutta musiikinteoreetikko Hugo Riemannin vaikutukset, eli myöhäisromantiikan musiikki, jäisi pääosin pois. Myöhäisromanttisen musiikin esittämiskäytäntöjä on jo valmiiksi tutkittu paljon, ja esimerkiksi minun saamani musiikkiopistokoulutus ja monet 1900-luvulla vakiintuneet käytännöt perustuvat juuri Riemannin ajatteluun.

Tiedollisena tavoitteenani oli selvittää agogisia käytäntöjä ja niiden muuttumista barokista täysromantiikkaan saakka. Taidollisena eli taiteellisena tavoitteena oli näiden tietojen avulla kehittää omaa agogista ilmaisua mahdollisimman tyylin mukaiseksi, hienovaraiseksi ja luontevaksi osaksi soittoaani. Halusin myös löytää soitettavaksi keskeistä ohjelmistoa huomattavasti tuntemattomampaa musiikkia. Lähdemateriaaliksi määrittelin sävellysten ja niiden esipuheiden lisäksi muun muassa urku- ja pianokoulujulkaisut, säveltäjien muut kirjoitukset sekä musiikinteoreetikoiden kirjoitukset. Suunnittelin opinnäytekonserttien sarjan siten, että musiikki eteni konsertista toiseen kronologisessa järjestyksessä. Näin voisin parhaiten seurata agogisen ilmaisun kehitystä.

ITALIALAINEN TYYLI POHJOISSAKSALAISESSA BAROKKIMUSIIKISSA

Ensimmäinen opinnäytekonserttini, ”Pohjoissaksalainen *Stylus fantasticus* ja sen italialaiset juuret” sisälsi pohjoissaksalaista barokkimusiikkia. Sen tyylliset jäljet johtavat saksalaisten ja italialaisten muusikoiden välisen kanssakäymisen vuoksi 1600-luvun Italiaan. Siellä muun muassa Claudio Monteverdin ja Girolamo Frescobaldin musiikki poikkesi merkittävästi aiemmasta tyylistä, muun muassa välji- en äänenkuljetussääntöjen ja tasaisesta tahdinlyönnistä vapaamman esittämisenä puolesta. Esitinkin konsertissani vuorotellen Frescobaldin ja saksalaisten säveltäjien musiikkia ja pyrin näin etsimään ja osoittamaan tyyllistä yhteyttä.

Konsertissani käsiteltyä *stylus fantasticusta* voi pitää tuon vapaamman tyylin toisena, saksalaisena kehitysvaiheena, jonka huipensivat kosketinsoitinteoksissa muun muassa Dietrich Buxtehude ja Nicolaus Bruhns. Myös Johann Sebastian Bachin musiikissa on vielä paljon vaikutteita tästä tyylistä. Buxtehuden ja Bruhnsin teoksis-

sa vapaat fantasiajaksot, sekä ankarat, tasaiseen *tactukseen* perustuvat kontrapunkti-
set jaksot vuorottelevat.

Tätä vapaata tyyliä kuvaa Johann Mattheson hieman myöhemmin, vuonna 1739,
seuraavasti:

Tämä on kaikkein vapain tyyli säveltää, laulaa ja soittaa, mitä voi kuvitella. Ensin
tulee yksi idea sitten toinen. Mikään ei ole sidottu sanoihin tai melodiaan, vaan
ainoastaan harmoniaan, joten laulaja tai soittaja voi esitellä taitojaan. Kaikenlaiset
epätavalliset kehittelyt, nerokkaat käänteet ja koristelut tuodaan esille ilman met-
riikan ja sävellajin tarkkailua riippumatta siitä, mitä nuottiin on kirjoitettu. Välillä
nopeasti, välillä epäröiden, välillä yksiaanisesti, välillä moniaanisesti, välillä myö-
hässä iskulta, mutta ei vailla tarkoitusta miellyttää, yllättää ja ällistyttää.

Niin säveltäjän kuin esittäjänkin vapaus lienee siis fantasiajakoissa suuri. Koko-
naan eri asia on, miten tämä toteutetaan hyvällä maulla.

Itseäni kiinnosti lisäksi, voisivatko Frescobaldin antamat esittämisohteet toimia
ohjeina myös pohjoissaksalaisessa fantasiatyyliässä. Ainakin ohje pysähtymisestä no-
pean kuvion viimeisellä äänellä sen nuottiarvosta riippumatta tuntui sopivan myös
saksalaiseen musiikkiin ja toi siihen totutusta poikkeavaa jännitettä.

JOHANN SEBASTIAN BACHIN JÄLKEINEN AIKA

Toinen opinnäytekonsertti koostui Johann Sebastian Bachin musiikista sekä etenkin
1700-luvun loppupuolen ja 1800-luvun alun musiikista. Bachin osalta mielenkiin-
toni esittämisessä kohdistui lähinnä siihen, missä määrin vanhemman pohjoissak-
salaisen tyylin esittämiskäytäntöä voisi soveltaa vielä Bachinkin preludeissa, fantasi-
oissa ja toccatoissa, ja millaisia vapauksia niissä voisin tyylikkäästi ottaa. Muutenhan
Bachin musiikin esittämistä on tutkittu paljon, ja kyse on paljolti tasaiseen tah-
dinlyöntiin ja tahtihierarkiaan perustuvasta kenraalibassomusiikista, jossa vapaudet
otetaan lähinnä rytmikuvioiden ja muiden yksityiskohtien esittämisen tasolla.

Bachin jälkeistä aikaa urkumusiikissa, aina 1800-luvun alkupuolelle saakka, pide-
tään taantumuksellisenä aikana, jolloin urkumusiikki ja urkurit eivät olleet suuressa
suosiossa. Ajatellaanpa vaikka, miten vähän tunnetut klassismin ajan säveltäjät, ku-
ten Haydn, Mozart ja Beethoven, ovat säveltäneet urkumusiikkia. Taitavia urkureita
ja urkumusiikin säveltäjiä kyllä oli edelleen – etenkin Berliinissä, jossa Bachin mu-
siikkiakin pidettiin arvossa vielä pitkään hänen jälkeensä. Monessa muussa paikas-
sa se kuitenkin unohdettiin nopeasti vanhanaikaisena ja vaikeana niin soittaa kuin
ymmärtääkin.

Ohjeita Bachin jälkeisen musiikin agogiikkaan löytyi niukasti, jos ollenkaan.
Monia muita esittämisen aspektoja kuten artikulaatiota kyllä käsitellään runsaasti.
Ainoa löytämäni mielenkiintoinen maininta oli ohje rubatosta Daniel Gottlob Tür-

kin pianokoulusta vuodelta 1789. Siinä ohjeistetaan ottamaan vapauksia tasaisen säestyksen päällä olevan melodian käsittelyssä.

Valmistautuessani tuleviin konsertteihini löysin kuitenkin kirjallisuudesta mainintoja siitä, miten monet urkurit edelleen 1800-luvun alkupuolella soittivat vanhanaikaisesti, esimerkiksi tahtihierarkiaa korostaen. Saatoin siis vetää sen löyhän johtopäätöksen, että ainakin pääasiallisesti 1700-luvun loppupuolen ja aivan 1800-luvun alun urkumusiikin esittäminen on edelleen ollut metrisesti melko tasaista.

KOHTI VAPAAMPAA AGOGIIKKA

Kolmannen opinnäytekonsertin, ”Mendelssohnin matkassa Euroopassa”, omistin 1800-luvun alkupuolen mielestäni tärkeimmän saksalaisen urkusäveltäjän, jo omana aikanaan hyvin kuuluisan Felix Mendelssohnin musiikille. Hän oli valtavan kiinnostunut uruista ja urkumusiikista ja alkoi elvyttää urkumusiikkia jälleen suurten musiikinlajien joukkoon säveltämällä itse merkittävän urkutuotannon ja esittämällä sitä itsekin. Tyyllillisesti hänen musiikkinsa nojautuu vahvasti perinteeseen, mutta tässä historian vaiheessa on jo siirrytty kenraalibassosta enemmän melodiajohtoiseen musiikkiin.

Mendelssohnin urkujensoitosta on luettavissa runsaasti aikalaisten kuvauksia. Niissä toistuvat samat määritelmät: Mendelssohn soitti melko nopeasti, aina selkeästi, otti vapauksia erityisesti omassa musiikissaan ja soitti hyvin poeettisesti. Viimeksi mainittu määritelmä tarkoittanee aiempaa vapaampaa agogiikkaa.

Kapellimestarina hän vaati soittajilta harjoituksissa tarkkaa tempossa pysymistä, mutta saattoikin konserteissa improvisoida yllättäviä kiihdytyksiä ja hidastuksia. Toisaalta Mendelssohnin oppilas Hans van Bülow raportoi, miten Mendelssohnin musiikkia tulisi soittaa tarkassa tempossa ja välttää sellaisia hidastuksia, joita ei ole merkitty nuotteihin. Hänen mukaansa Robert Schumannin musiikissa voi käyttää paljon enemmän tempon muuntelua kuin Mendelssohnin musiikissa.

Merkittävä pianopedagogi Carl Czerny opettaa pianokoulussaan vuodelta 1839 seikkaperäisesti kiihdytysten ja etenkin hidastusten käyttöä musiikin muotoilussa. Hän mainitsee myös, että liioittelua tulee välttää ja hidastuksia käytetään paljon enemmän kuin kiihdytyksiä. Lisäksi hänen mukaansa fuugat tulee aina soittaa tarkassa tempossa.

Ohjeita etsiessäni kohtasin toisilleen vastakkaisiakin käsityksiä. Selvältä vaikuttaa kuitenkin, että Mendelssohnin ja hänen aikalaistensa musiikissa tulisi käyttää ainakin jonkinlaista agogista muotoilua ja vapautta. On myös ilmeistä, että urku-reilla uudet käytännöt ja muodit ovat tulleet käyttöön myöhemmin kuin pianistien keskuudessa. Von Bülow raportoi, miten urkurit, jotka ovat hyviä pianisteja, soittavat urkuja paljon mielenkiintoisemmin kuin pelkät urkurit. Tämänkin huomion oletan tarkoittavan erityisesti musiikin agogista muotoilua.

REKISTERÖIMISEN HAASTEET URKURIN TYÖSSÄ

Neljäs konsertti sisälsi niin kutsuttujen klassistien, eli vahvasti perinteeseen nojaavien 1800-luvun puolivälin ja jälkipuolen romantikkojen musiikkia. Tämän konsertin valmistelussa en löytänyt juurikaan uutta tietoa agogiikkaan liittyen. Koska musiikin tyyli oli samansuuntaista Mendelssohnin musiikin kanssa, jatkoin erityisesti omien taitojeni kehittämistä ja hiomista käyttäen hyväksi aiemmin löytämiäni ohjeita. Tässä vaiheessa opintoja rohkeampi agoginen muotoilu alkoikin vähitellen tuntua itselle luontevalta soittotavalta.

Neljännessä oppinäyttekonsertissa huomioni kiinnittyi erityisen vahvasti myös rekisteröimiseen. Soitin konsertin Espoon tuomiokirkon aivan uusilla uruilla, jotka olivat saaneet vahvasti vaikutteita saksalaisen urkujenrakentajan, Friedrich Ladegastin tyylistä. Olin samana syksynä ennen konserttia päässyt tutustumaan myös kaksiin aitoihin Ladegast-urkuihin. Koska Espoon urut soivat silloisen tietämykseni perusteella hieman toisella tavalla kuin Ladegast-urut, käytin Espoossa paljon aikaa rekisteröintien miettimiseen ja pyrin houkuttelemaan uruista esiin minun tuntemani Ladegast-sointia.

Tästä aihepiiristä syntyi tutkintoni kirjallinen työ, jossa selvitän kyseistä konserttia tapausesimerkinä käyttäen, mihin kaikkeen rekisteröimistöskentelyni todella perustuu. Työ osoittaa, että perusteet ovat ennen muuta historiallisten urkujen tuntemisessa sekä rekisteröimistötaidojen ja sointikorvan kehittämisessä muiden urkureiden rekisteröintiavustajana.

Kirjallisella työllä halusin myös kasvattaa yleistä tietoisuutta rekisteröimisestä hyvin olennaisena urkurin taiteellisen toiminnan osana. Urkurinhan tulee suunnitella rekisteröinnit kuhunkin teokseen ja kullekin uruille aina erikseen, kuten olen tehnyt myös lectioni musiikkiosuutta varten.

IRTI MENNEISYYDEN KAHLEISTA

Viimeisessä, viidennessä konsertissa ohjelmisto koostui niin ikään täysromantiikan musiikista, mutta tällä kertaa esillä olivat säveltäjät, jotka halusivat uudistaa musiikillista ilmaisua niin sävellyksellisesti kuin esittämiskäytännöllisestikin.

Uussaksalainen koulukunta, perustajanaan Franz Liszt, halusi vapauttaa musiikin menneisyyden kahleista. Tässä tarkoituksessa he muun muassa suhtautuivat paljon aiempaa vapaammin sekä sävellysten muotoon että temponkäsittelyyn. Carl Czernyn lausunto oppilaansa Lisztin pianonsoitosta kuvaa agogiikan runsautta: ”Hänen soitossaan hyvin tiheästi esiintyvä tempo rubato on niin hyvin laskelmoitua, että hän pysyy ymmärrettävänä jokaiselle kuulijalle, aivan kuten erinomainen puhuja.” Lie-nee selvää, että tässä musiikissa runsaahko agogiikan käyttö onkin tyylinmukaista. On kuitenkin huomattava, että edelleenkin ei ole kyse aivan Riemannin ajatusten

mukaisista, pitkistä fraaseista ja niiden muotoilusta.

Konserttini sävellyksistä sekä Julius Reubken suuri sonaatti, että etenkin Lisztin Preludi ja fuuga ovat nykyään todella ladattuja tietyillä esittämisen konventioilla. Lisztin teosta soitetaan hyvin runsaalla agogiikalla ja nopeasti, vaikka partituuri ei anna läheskään kaikkeen tähän ohjeita. Myös Reubken ohjelmallista sonaattia soitetaan usein äärimmäisen nopeasti.

Tutkin huolellisesti Lisztin teoksesta myös sen varhais- ja pianoversioiden partituurit. Niissä esittämisohjeita ja tempomerkintöjä oli viimeistä urkuversiota enemmän tai ne olivat hieman toisenlaisia, ja nämä merkinnät vaikuttivat ikään kuin oikeuttavan monet niistä agogisista konventioista, joita teoksessa nykyään yleensä kuulee.

Sen sijaan tempojen osalta pidän tärkeänä omakohtaista soittokokemusta molempien teosten kantaesityspaikan, Merseburgin linnankirkon Ladegast-uruista sekä mielikuvaa kirkon suuresta akustiikasta. Kokemukseni mukaan sekä tämän suuren soittimen koneisto, että kirkon akustiikka viittaavat siihen, että tempot eivät ainakaan kantaesityksessä ole voineet olla valtavan nopeita. Soittaminen totuttua hitaammin on musiikillisesti jopa nopeaa soittoa vaativampaa, mutta kehittää valtavasti agogiikan hallintakykyä.

Viidennen opinnäytekonsertin kohdalla koin, että agogiikan käyttö useilla eri tavoilla, sävellyksestä ja tyylistä riippuen, sekä soittotavan muuttaminen vaikkapa tilanteen, olosuhteiden ja mielialan mukaan, oli vihdoinkin sisäistynyt paremmin osaksi muusikkouttani. Agogiikan käyttö on erittäin subjektiivinen ja hienovarainen asia, johon jokainen muusikko joutuu muodostamaan oman suhteensa, kukin omalla tavallaan.

HANNA REMES

”Sävelet tekevät tekstin eläväksi”: paaston ja pääsiäisajan liturginen kuoromusiikki sanoman kannattelija

Lectio praecursoria

Hanna Remeksen taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinto tarkastettiin 20.2.2021 Musiikkitalon Organo-salissa Helsingissä. Jatkotutkinnon aihe oli ’Sävelet tekevät tekstin eläväksi’: Liturgisen kuoromusiikin asema ja muutokset vuosien 1968 ja 2000 kirkkokäsikirjoissa. Opin- ja taidonnäytteeseen kuuluvan tutkielman nimi oli Kuoron tehtävät päiväjumalanpalveluksessa ja messussa vuosien 1968 ja 2000 kirkkokäsikirjojen ja niiden tausta-aineistojen valossa. Tarkastustilaisuuden valvojana toimi MuT Peter Peitsalo. Lausunnon tutkinnon taiteellisesta osuudesta antoi lautakunnan puheenjohtaja MuT Päivi Järviö. Lausunnon kirjallisesta työstä antoi TT, MuM Juhani Holma.

Musiikkiesitykset *lection* aikana (videotallenteita):

Säde Bartling, libretto Veli-Pekka Hänninen: *Samaan aikaan toisaalla*, osat ”Olen etsinyt sinua” ja ”Hän joi kanssamme tämän maljan”
Solistit: Tuomas Lehtinen, Tommi Niskala, Hanna Remes, Tomas Takolander
Kuorot: Kamarikuoro SonorEnsemble, Kilven Kuoro
Dramaturgia: Ville Saukkonen
Musiikin johto: Hanna Remes

Kaj-Erik Gustafsson, teksti Irja Askola: *Messu pääsiäisyönä*, osa ”Kantaattisaarna”
Solistit: Inka Kinnunen, Tuomas Lehtinen, Katja Mäkiö, Tommi Niskala
Liturgi: Juhani Holma
Urkuri: Anna Pulli-Huomo
Kuorot: Ahjo Ensemble, Kamarikuoro SonorEnsemble, Kilven Kuoro
Orkesteri: OMA Orchestra

KIRKKOMUSIIKIN TAITEELLISEN TOHTORINTUTKINNON TEHTÄVÄ JA TAVOITTEET

Kirkkomusiikin alaan kuuluvan taiteellisen tohtorintutkintoni ”*Sävelet tekevät tekstin eläväksi*”: Paaston ja pääsiäisajan liturginen kuoromusiikki sanoman kannattelijan motiivit nousevat tehtävistä, joiden parissa työskentelen Helsingin hiippakunnassa. Jumalanpalveluselämän asiantuntijana, kirkkomuusikkona ja kuoronjohtajana olen halunnut tohtorintutkintoni kautta oppia ymmärtämään entistä paremmin liturgisen musiikin mahdollisuuksia Suomen evankelis-luterilaisen kirkon sanoman välittäjänä. Motivaationi nousee myös tarpeesta löytää keinoja sanoittaa kirkon sanomaa laulettuun musiikkiin keinoin 2000-luvun ihmisen kokemusmaailmaan pelilaten.

Virsi 525: 4

*Anna Kristus rohkeutta,
mennä maastoon tiettömään,
jossa merkkejä en tunne, vailla vastausta jään.
Juuri siellä sinuun juurrun,
vastuuseen viet laajempaan,
taikka suostun vähimmässä uskollinen olemaan.*

Tohtorintutkinnossani kuorolla on keskeinen sija. Historiallisesta näkökulmasta katsottuna kuoron rooli on ollut vahva luterilaisessa kirkkomusiikissa. Tutkintoni kolme keskeistä kysymystä ovat:

- Miten paastonajan ja pääsiäisen sanomaa voidaan tuoda laulettuun musiikkiin keinoin liturgiassa erilaisten ihmisten tavoitettavaksi?
- Mitä mahdollisuuksia *Jumalanpalvelusten kirja* vuodelta 2000 tarjoaa kuoromusiikille messussa, ja mitkä ovat kuorolaulun liturgiset tehtävät tämän kirkkokäsikirjan mukaan?
- Millä tavalla kuoron tehtävät poikkeavat toisistaan vuosien 1968 ja 2000 kirkkokäsikirjoissa?

Taiteellinen opinnäytteeni koostuu kahdesta messusta, päiväjumalanpalveluksesta, passiodraamasta ja pääsiäisajan konsertista. Tutkielmassani analysoin ja vertailen kuoron liturgisia tehtäviä päiväjumalanpalveluksessa ja messussa vuosien 1968 ja 2000 kirkkokäsikirjojen sekä niiden valmistelu- ja oheisaineistojen pohjalta.

Tohtorintutkintoni taiteellisen opinnäytteen osat yksi, kaksi ja neljä olivat kukin erilaisia ehtoollisjumalanpalveluksia. Opinnäytejumalanpalveluksien musiikillisilla valinnoillani halusin vahvistaa kuoron käyttöä liturgiassa sanoman vahvempaan kannattelijana, tekstisisältöjen syventäjänä ja tulkitsijana. Pyrin musiikillisesti rikastamaan toteutustapoihin, ja teosten tekstivalinnoissa sitouduin vahvasti kulloisen-

kin kirkkovuoden pyhäpäivän teemoihin. Koettelin tutkimieni päiväjumalanpalveluksen ja messun kaavojen rajoja aidoissa jumalanpalvelustilanteissa. Taiteelliseen opinnäytteeseeni sisältyi myös tilaamieni laajamuotoisten, liturgiaan ankkuroituvien teosten kantaesityksiä: kolmas osio oli tutkintoani varten sävelletty passiodraama ja neljäs läpisävelletty pääsiäisyön messu. Viimeinen osio oli pääsiäisajan suoratoistettu konsertti, jonka innoituksen lähteenä toimi messun muotorakenne kiinteine ja vaihtuvine osineen.

Ensimmäinen taiteellisen opinnäytteen osa *Invocavit – Jesus, kiusausten voittaja* toteutui nykyisin käytössä olevan kirkkokäsikirjan mukaisena ensimmäisen paastonajan sunnuntain messuna. Messun musiikki koostui saksalaisprotestanttisesta kirkkomusiikista, ja pääpaino oli Felix Mendelssohn-Bartholdyn ja Johann Hermann Scheinin teoksissa. Valinnoillani halusin elvyttää näiden säveltäjien teosten käyttöä jumalanpalveluskontekstissa. Teosten laajuus, musiikillinen vaativuus ja esityskoneiston suuri koko ovat vähentäneet teosten liturgista käyttöä. Koraalin pohjalta sävelletty musiikki oli keskeisessä roolissa muun muassa koraalikantaattien ja koraalikonsertin muodossa. Synnin- ja uskontunnustus sekä ehtoollisen kiitosrukous laulettiin seurakuntavirsinä, päivän virsi ja ehtoollisvirsi puolestaan alternatim-käytäntöä hyödyntäen. Jumalan Karitsa -osan toteutuksessa käytin saksalaista Sethus Calvisiuksen kuorolle sovittamaa koraalia yhdessä vuoden 1986 virsikirjan virren 65 ensimmäisen säkeistön kanssa. Uskontunnustusvirren reformaatioaikaisen sävelmän lainasin nykyisestä Suomen ruotsinkielisestä virsikirjasta. Pekka Kivekäs käänsi tämän virren Martin Lutherin alkuperäistekstistä tätä messua varten.

Taiteellisen opinnäytteen toinen osa, *Elämän leipä* -ehtoollisjumalanpalvelus sisälsi 1920–1960-luvuilla sävellettyä suomalaista kirkkomusiikkia. Tätä tilaisuutta valmistellessani mietin: miksi kuoron liturginen käyttö näyttää vähentyneen tai jopa näivettyneen vuoden 1968 kirkkokäsikirjan myötä ja jo ennen sitä? Kuten tutkielmastani käy ilmi, nykyistä edeltävä kirkkokäsikirja kuitenkin mahdollisti teorian tasolla hyvinkin monenlaisen kuoromusiikin käytön. Samanaikaisesti monet suomalaiset säveltäjät sävelsivät upeaa kirkkomusiikkia myös kuoron laulettavaksi. Nämä tekijät houkuttelivat minua tarttumaan päiväjumalanpalveluksen kaavaan ja pöyhimään 1900-luvun kirkkomusiikkiohjelmistoa. Pyrkimykseni ei ollut rikkoo rajoja vaan koettaa, mihin tämä jumalanpalveluksen kaava taipuu. Varsin nopeasti huomasinkin, että kaava on joustava ja se taipuu moneksi.

Toisessa opinnäytetilaisuudessa käytin siis vuoden 1968 kirkkokäsikirjan mukaista päiväjumalanpalveluksen kaavaa, jossa jumalanpalvelusmusiikki käytännössä painottui enemmän seurakuntavirsien laulamiseen kuin kuoron musisointiin. Käytin jumalanpalveluksessa vuoden 1938 virsikirjaa. Graduaalivirren korvasin pyhän teksteihin liittyvällä ja Torsten Steniuksen säveltämällä responsoriokuorolaululla *Jag är livets bröd* ja lausutun uskontunnustuksen jälleen virrellä. Kuoro lauloi silloisen käytännön mukaisesti Jumalan Karitsa -hymnin ehtoollisen jakamisen jo alettua. Sulho Rannan *Psalmi 84* -teosharvinaisuuden osat korvasivat alku- ja päätössoiton.

Joonas Kokkosen kuusiäänisen kuoromessun *Missa a cappella* osat olivat jumalanpalveluksen musiikillisessa keskiössä korvaten *ordinarium*-osia. Koska vuoden 1968 kirkkokäsikirja ei ottanut kantaa *ordinarium*-osien korvaamiseen kuorolaululla, kokeilin opinnäytejumalanpalveluksessani tätä käytäntöä. Heikki Klemetin säveltämän, liturgin ja kuoron vuorotteluun perustuvan litanian vahva draamallinen ote oli itselleni uudenlainen kokemus. Mietin, voisiko tämän sävellyksen sisällyttää nykymuotoiseen paastonajan messuun kieliasultaan uudistetussa muodossa. Kokonaisuutena *Laetare*-jumalanpalvelus vaikutti niin matkalta menneisyyteen kuin tulevaisuuteen kurkottavalta taidemusiikilliselta messulta. 1960-luvun lopun liturginen rakenne yhdessä 1920–1960-lukujen suomalaisen kuoromusiikin kanssa muodostivat tyylillisesti yhtenäisen kokonaisuuden.

UUSI SUOMALAINEN KIRKKOMUSIIKKI KESKEISELLÄ SIJALLA

Tohtorintutkintoani varten tilasin kaksi laajamuotoista teosta, jotka esitin taiteellisen opinnäytteen osina kolme ja neljä. Kolmas taiteellisen opinnäytteen osa oli Säde Bartlingin säveltämän ja Veli-Pekka Hännisen käsikirjoittaman kaksinäytöksisen, suomen- ja arameankielisen, pääosin säestyksettömän *Samaan aikaan toisaalla*-passiodraaman kantaesitys. Teos on sävelletty sooloäänille, kahdelle sekakuorolle, kinnor- tai sylimarppulle sekä ääninauhalle. Stefan Bartlingin luomien äänitehostenauhojen materiaalina on Kallion kirkon seitsemän kellon soittama Jean Sibeliuksen sävelmä. *Samaan aikaan toisaalla* sisältää historiallisen passion elementtejä, mutta samalla se avaa uudenlaisia näkökulmia kärsimyskertomuksen sanoittamiseen ja säveltämiseen. Säde Bartling käyttää teoksessaan kuoroa pääosin säestävänä ja tehostavana elementtinä. Resitatiivit ovat joko yksiäänisiä ja säestyksettömiä tai kuoron pitkillä soinnuilla tai yksittäisillä äänillä säestämiä. Johann Sebastian Bachin passioista tuttuja kuorokoraaleja esiintyy modernisoidussa muodossa: ”En kaipaa kantajaa” -osassa Bartling käyttää mieskuoroa Pietarin ”ajatusäänenä”. Teoksen päätöskoraali ”Hän joi kanssamme tämän maljan” puolestaan toistuu kertosäkeen omaisesti kuusi kertaa. Viimeisillä kerroilla seurakuntakin yhtyy lauluun.

Passiodraaman libretto ei käy läpi tuttua kärsimyshistoriaa evankeliumitekstin kautta, vaan kertomus piilossa olevista opetuslapsista on kertomus meistä. Teksti herättää kysymyksen: onko ulkona jotakin pahempaa kuin on jääminen lukittuun huoneeseen, toisaalle? Lukitusta huoneesta on tie ulos, mutta hiljaisen viikon kertomuksessa siitä nähdään vasta häilyvä aavistus.

Kaj-Erik Gustafssonin säveltämä ja Irja Askolan sanoittama *Messu pääsiäisyönä* on läpisävelletty kantaattimessu kamarikuorolle ja isolle kuorolle, neljälle solistille, laulavalle liturgille, orkesterille ja uruille. Kantaesitin teoksen taiteellisen opinnäytteeni neljäntenä osiona. Teoksessa yhdistyvät Askolan kirjoittamat runot, virsikirjan virret, rukoukset ja muut liturgiset tekstit kirkkovuoden ajankohdan mukaisiin

Raamatun katkelmiin. Tilausteos kytkeytyy tohtorintutkintoni yhteen musiikilliseen peruspilariin: tavoitteeseeni tuoda esiin uutta suomalaista kirkkomusiikkia. Kantaattimessussa uutta ja tavanomaisesta poikkeavaa on Irja Askolan kirjoittama syvällisen pohdiskeleva ja ihmistä kohti tuleva runomuotoinen teksti. Gustafssonin sävelkieli maalailee rohkeasti Askolan tekstiä, sen dissonansseja ja purkauksia.

Teos koostuu messun ordinarium-osista, joissa Gustafsson hyödyntää säveltämänsä ruotsinkielisen messusävelmäsarjan aiheita. Solistit ja kuoro laulavat Askolan runomuotoisen saarnan, johon seurakunta yhtyy virren *Aurinkomme ylösnousi* myötä. Ainoa resitoitu puheosuus sisältyy kantaattisaarnaan.

Jatkuvasti uudistuvan jumalanpalveluksen ajatus on viime vuosikymmeninä heijastunut monenlaisiin, eri musiikkityyleissä toteutettuihin messuihin. *Messu pääsiäisyönä* osallistuu tähän keskusteluun taidemusiikin, modernin runouden ja liturgisten tekstien yhdistämisen keinoin. Kantaattimessu avasi jo toisen kerran tutkintoprojektini aikana ikkunan draamallisempaan jumalanpalvelukseen.

KORONAPANDEMIA-AIKA MUUTTI KUOROJEN HARJOITTELUPROSESSIA

Pääsiäisajan musiikin *Iloitse, maa!* -konsertin innoituksen lähteenä oli messun liturginen muoto kiinteine ja vaihtuvine tekstiosineen. Sulo Salosen *Missa a cappella* -teosta kehystivät pääsiäisajan psalmissävellykset ja tätä konserttiani varten sovitettu pääsiäisvirsi *Avoimista ovista*. Viime syyskuun lopulla pidetyn suoratoistetun konsertin harjoitusprosessi oli monella tavoin poikkeuksellinen. Keväällä 2020 alkanut koronaviruspandemia keskeytti kuorojeni jokaviikkoiset harjoitukset, ja toukokuulle suunniteltu jatkotutkintokonsertti jouduttiin siirtämään myöhempään ajankohtaan. Poikkeusajan vallitessa päätimme kuitenkin jatkaa harjoittelua sähköisiä videokonferenssi- ja sosiaalisen median alustoja hyödyntäen. Syyskauden alkaessa siirryimme hybridimalliin: osa laulajista harjoitteli etäyhteyksien päässä ja osa osallistui harjoituksiin pitkiä turvavälejä noudattaen. Etä- ja hybridiharjoitukset venyttivät minua epämukavuusalueilleni ja vaativat jatkuvaa sopeutumista vaihtuviin tilanteisiin. Olen oppinut paljon näistä pedagogisista haasteista: vuorovaikutus verkon yli on mahdollista! Etätyövälineet ovat tulleet jäädäkseen, vaikka eivät korvaakaan harjoitusta, jossa kuorolaiset ovat paikan päällä.

KUORON TEHTÄVÄT PÄIVÄJUMALANPALVELUKSESSA JA MESSUSSA

Tutkintoni taiteelliset osiot ovat liittyneet vahvasti tutkielmaani, jossa analysoin ja vertailen kuoron liturgisia tehtäviä Suomen evankelis-luterilaisen kirkon päiväjumalanpalveluksessa ja messussa vuosien 1968 ja 2000 kirkkokäsikirjojen sekä niiden

valmistelu- ja oheisaineistojen pohjalta. Valotan myös kyseisten kirkkokäsikirjojen valmistelutyötä ohjanneita periaatteita. Tutkielmani asemoituu liturgian ja kirkkomusiikin historian tutkimuksen kenttään. Menetelmänä on aineistolähtöinen sisällönanalyysi, ja tutkimusote on vertaileva. Tutkimukseni aineisto koostuu kirkolliskokouksen asiakirjoista, kirkkokäsikirjoista sekä jumalanpalvelusten sisältöä ja toteuttamista valottavista oppaista.

Liturgiikan tutkija Heikki Kotilan mukaan jumalanpalvelus kuvaa niin aikaansa kuin sitä viettävän kirkon uskoa.² Liturginen kieli nähdään Jumalan puheena seurakunnalle, seurakunnan puheena Jumalalle ja seurakunnan keskinäisenä puheena Jumalasta. Jumalanpalveluksen musiikki kantaa Raamatun sanomaa, ilmaisee rukousta ja tulkitsee ihmisten yhteisiä kokemuksia.

Tutkimusaineistossani kuvataan jumalanpalvelusuudistusten aikaisia yhteiskunnallisia tilanteita, joiden nähtiin vaikuttavan myös jumalanpalveluselämään. 1950-luvun dokumenteissa kuvataan yhtäältä teollistuvassa yhteiskunnassa, toisaalta vielä agraariyhteisössä elävien ihmisten elämänpiiriä ja ajattelua. Jo tuon ajan kirkolliskokousten aineistoissa todetaan, kuinka kirkon sanoma pitää saattaa kielelle, joka avautuu niin kaupungistuvalla kuin maaseudulla asuvalle ihmiselle. Jumalanpalveluksen kaavan tuli jo tuolloin muuntautua seurakunnan tarpeiden eli alueella asuvien ihmisten ja toimintaympäristön mukaan. Molempien tarkastelemiäni jumalanpalvelusuudistusten tausta-aineistoissa jumalanpalveluksen kieli koettiin vanhahtavaksi. 1990-luvun teksteissä pohdittiin myös elämykselliseen elämäntapaan tottuneen ihmisen ajatusmaailmaa.

Tutkielmani toinen luku tarkastelee kirkkokäsikirjojen muotoutumiseen liittyneitä prosesseja sekä sitä, millaisiksi päiväjumalanpalvelus ja messu muotoutuivat käsikirjakomiteoiden työskentelyn myötä. Tarkastelen myös vuoden 1988 käsikirjakomitean määrittelemiä avainkäsitteitä sisältölähtöinen tekstimusiikki, sisällönmukaisuus, kontekstuaalisuus ja dynaaminen vastaavuus ja pohdin, kuinka ne ohjaavat laulettua jumalanpalvelusmusiikkia ja erityisesti kuoromusiikin liturgista käyttöä. Kolmannessa luvussa vertailen uudistusta ohjaavien periaatteiden käytännön toteutusta: miten päiväjumalanpalveluksen ja messun kaavat poikkeavat toisistaan ja mahdollistavat kuoron liturgisen käytön. Neljännessä luvussa pohdin tarkastelemiäni jumalanpalvelusjärjestysten mukaista kuoron käyttöä taiteellisen opinnäytteeni liturgisissa osioissa.

1950-luvun tienoilla kuorolaulun tehtävä jumalanpalveluksessa määrittyi uudelleen liturgisen uudistusliikkeen vaikutuksesta. Suomessa tämä heijastui kumpaankin tarkastelemani jumalanpalvelusuudistukseen. Erityisesti vuonna 1988 alkanut uudistus avasi jumalanpalvelusmusiikin monipuolistamiselle ja kuoromusiikin käytölle

2 Kotila, Heikki 2009. Esipuhe. Teoksessa Joonas Salminen (toim.). *Jumalanpalveluselämä muutoksessa: STKS:n symposiumissa marraskuussa 2008 pidetyt esitelmät*. Suomen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 263. Helsinki: Suomen teologisen kirjallisuusseura, 7–8.

lisää mahdollisuuksia.

Vuoden 1968 kirkkokäsikirjaa valmistellut kirkkokäsikirjakomitea katsoi kuoron itsenäisen käytön mahdolliseksi päiväjumalanpalveluksen seuraavissa osissa:

- introitus jumalanpalveluksen alussa: gregoriaanistyylisten introitusten nähtiin palvelevan parhaiten liturgista tekstiä ja toteuttavan liturgisen uudistuksen periaatteita; Sulo Salonen sävelsi 30 introitusta kuorolle ja uruille, Harald Andersén ja Taneli Kuusisto laativat *Kirkkovuoden introituslaulut* ja Jalmari Aalto julkaisi vapaampaa gregoriaanista tyyliä edustavan *Kirkkovuoden johdantolaulut* -kokoelman
- Hilariuksen kiitosvirren keskitaite Richard Faltinin säveltämänä neliäänisenä kuorolauluna
- erillinen kuorolaulu, ts. graduale- ja hallelujapsalmi tai motetti epistolavirren edellä tai sen sijasta
- epistola- eli graduaalivirsi kuoron ja seurakunnan vuorovirtenä
- kuoron osuudet yleisessä esirukouksessa (Pyhä Jumala, pyhä väkevä -rukous ja litania) kuorolaulu ehtoollisen jaon aikana

Lisäksi kuorolaulu saattoi korvata urkumusiikkia tai sitä voitiin esittää urkumusiikin rinnalla. Kuorolaululla voitiin myös korvata saarnavirsi tai sitä voitiin kuulla saarnan lopussa. Kuorolaulu oli mahdollinen myös kuolleiden muistamisen yhteydessä.

Vuoden 2000 kirkkokäsikirjan valmistelussa jumalanpalvelusmusiikin uudistamisen lähtökohdaksi nousivat virren ja seurakunnan yhteisen laulun ensisijaisuus. Käsikirjavaliokunnan ensimmäinen mietintö vuodelta 1993 toteaa, että ”musiikki kykenee tunkeutumaan syvälle ihmisen tajuntaan”. Musiikki avaa todellisuuksia, joita sanat eivät ilmaise, ja saa ihmisen kokonaisvaltaisesti mukaansa. Musiikilla on vahva yhdistävä vaikutus, ja musiikki on jumalanpalveluksessa evankeliumin julistamisen ja seurakunnan rukouksen ja kiitoksen kieli sekä seurakuntayhteyden ilmentäjä.

Nykyinen kirkkokäsikirja ohjeistaa varsin niukalti kuoron käytöstä messussa. Sen sijaan käytetään termiä muu musiikki, jolla tarkoitetaan kuoro- ja soitinmusiikkia tai yksinlaulua. Jumalanpalveluksen opas *Palvelkaa Herraa iloiten* määrittelee kuoron tehtäviksi rohkaista, tukea ja vahvistaa seurakuntaa laulamaan liturgisia sävelmiä ja virsiä sekä johtaa laulua yhdessä kanttorin kanssa. Kuorolla voi olla myös itsenäisiä tehtäviä. Oppaan mukaan kuoro voi laulaa messun seuraavissa osissa:

- Alkuvirsi voidaan korvata kuorolaululla.
- Päivän psalmi voidaan toteuttaa seurakunnan, esilaulajan ja kuoron vuorolauluna tai psalmimotettina.
- Herra, armahda -osan vaihtoehto B voidaan toteuttaa seurakunnan, kuoron

ja urkujen vuorotteluna.

- Kuoro voi korvata esilaulajan Laudamuksessa.
- Lukukappale tai sen osa voidaan toteuttaa kuoron laulamana tekstimusiikkina.
- Vastauksena eli vastausmusiikkina voi olla kuorolaulu.
- Päivän virsi voidaan laulaa *alternatim*-käytäntöä hyödyntäen.
- Kuoro voi laulaa hallelujasäkeen tai psalmilauseen evankeliumin lukemisen yhteydessä, ja evankeliumi tai sen osa voidaan laulaa tekstimusiikkina.
- Evankeliumin ja saarnan tai uskontunnustuksen ja yhteisen esirukouksen välissä sekä ehtoollisen nauttimisen aikana voi olla kuorolaulua.
- Uhrivirren sijasta voi olla kuorolaulu.
- Kuorolaulu voi toimia messun päätösmusiikkina.
- Erityisissä tilanteissa kuoro voi laulaa yksin Kyrien, Glorian ja Laudamuksen.

Edellisen kirkkokäsikirjan mukaisen päiväjumalanpalveluksen ja nykyisen kirkkokäsikirjan mukaisen messun johdanto- ja sanaosien keskeisimmät erot kuoron käytön kannalta ovat:

- Päiväjumalanpalveluksen kaava ei mahdollistanut kuorolaulua jumalanpalveluksen alkumusiikkina.
- Psalmia käytettiin päiväjumalanpalveluksen johdannossa alkuvirren jälkeen. Nykyisessä messun kaavassa psalmi kuullaan tavallisimmin yhteisen ripin jälkeen ennen Herra, armahda -laulua.
- Nykymessun kaltainen vastausmusiikki puuttui päiväjumalanpalveluksesta.
- Päiväjumalanpalveluksen kaava mahdollisti kuorolaulun saarnan jälkeen. Nykyinen messun kaava mahdollistaa virren tai muun musiikin käytön uskontunnustuksen jälkeen.

Päiväjumalanpalveluksen ja messun keskeisimmät erot ehtoollisrukouksesta päätösmusiikkiin ovat:

- Nykyinen messukaava mahdollistaa Me julistamme -rukouslauseen laulamisen neljännen kirkon.
- Ehtoollismusiikilla on tarkasteltavissa kirkkokäsikirjoissa hieman erilainen luonne ja tehtävä. Edellisessä käsikirjassa kuoron laulamalla ehtoollismusiikilla oli ”saattava tehtävä”, eli musiikki palveli seurakunnan osallistumista yhteiselle aterialle. Nykyisen jumalanpalvelusoppaan mukaan ehtoollismusiikki ilmentää ehtoollisen sisältöä tai liittyy kirkkovuoden ja pyhäpäivän ajankohtaan. Ehtoollismusiikki ilmaisee seurakunnan hengellistä yhteenkuuluvuutta.
- Päiväjumalanpalveluksen kaavassa kuoron itsenäiset tehtävät päättyvät

ehtoollismusiikkiin, mutta nykyinen messukaava mahdollistaa kuorolaulun päätösmusiikkina.

Johtopäätöksenä voin todeta, että päiväjumalanpalveluksen ja messun keskeisimmät erot kuoron kannalta liittyvät alku- ja loppumusiikkiin, psalmien ja vastausmusiikin käyttöön sekä ehtoollismusiikin luonteeseen. Viimeisin jumalanpalvelus uudistus näyttää avanneen enemmän mahdollisuuksia liturgiselle kuoromusiikille, vaikka myös vuoden 1968 kaava mahdollisti varsin runsaan kuoromusiikin käytön.

MUOTOILU ON ROHKEUTTA

Tutkimuksessani en selvittänyt, millä tavalla ja kuinka rikkaasti evankelis-luterilaiset seurakunnat hyödyntävät nyt jo kaksikymmentä vuotta täyttäneen kirkkokäsikirjan tarjoamia mahdollisuuksia kuoromusiikille liturgiassa. Tätä aihetta olisi perusteltua tutkia jatkossa. Toisena kiinnostavana aiheena näen jumalanpalveluskokemukset. Niitä on jonkin verran tutkittu seurakuntalaisille suunnatuilla kyselyillä, mutta jumalanpalvelusten toimittajien kokemuksia ei tietojeni mukaan ole vielä kartoitettu. Jumalanpalveluksen jatkuvan kehittämisen näkökulmasta myös tämä aihe olisi tärkeä.

Jatkotutkintoprosessini on ollut monipolvinen ja haasteellinen, eikä se olisi onnistunut ilman laajaa yhteistyöverkostoa ja yhteistyökumppaneita. Haluan lausua nöyrimmän kiitokseni aivan jokaiselle tutkintoni eri vaiheissa mukana olleelle ja minua tukeneelle. Kiitos, että olen saanut oppia ja kokea kanssanne ja kauttanne paljon uutta!

Tohtoriopinnot ovat olleet kiinnostavia ja innostavia, mutta ne ovat myös vaatineet minulta järjestelyjä, joihin en osannut tai edes kyennyt valmentautumaan ennalta. Matkan varrelta reppuuni on tarttunut paljon asioita, joista iloitsen. Suurimmat löydöt ovat olleet rohkeus ja muotoilu. Rohkeus on uskallusta ajatella totunnaisesta poikkeavalla tavalla. Jo Martin Luther korosti seurakuntalaisen roolia jumalanpalveluksessa Jumalan lahjojen vastaanottajana. Viimeisin jumalanpalvelusuudistus kytkeytyy tähän ajatukseen. Kysynkin, millä tavalla minä kirkon työntekijänä, muusikkona ja tutkijana voisin rohkaista toisia ihmisiä katsomaan jumalanpalvelusta ei vain kapean sisäpiirin oikeutena vaan kaikille yhteisenä, uudistuvana ja vetovoimaisena tapahtumana? Ymmärrys siitä, että ihmiset kaipaavat erilaisia asioita on askel siihen suuntaan. Tehtäväni ei ole arvottaa muiden esteettisiä mieltymyksiä vaan luoda tilaa kohdata Pyhä.

Muotoilu liittyy rohkeuteen. Kun rohkaistun katsomaan jumalanpalveluselämää toisen ihmisen silmin, uskaltaudun oleellisen äärelle: pukemaan kirkon sanomaa kielelle, joka tavoittaa ja on ymmärrettävää. Jumalanpalveluselämän jatkuva uudistuminen edellyttääkin muotoilua, sillä se on rohkeutta!

PEER-REVIEWED ARTICLES

Sasha Mäkilä

Towards a Critical Edition of Leevi Madetoja's First Symphony: A Music Philological Analysis of the Manuscript Sources



Leevi Madetoja's (1887–1947) first symphony in F major, opus 29 (1916) was not printed during the composer's lifetime. All performances of the work until the 1980s were played from handwritten orchestra parts. The printed score by Fazer from 1984 is riddled with numerous omissions, wrong pitches and mistakes in articulation and dynamics, and it seems to be a hybrid of the composer's two manuscripts from 1916 and 1943 by an unknown editor. By today's standards, the result is questionable, considering that the manuscripts were separated by 27 years. This article takes a closer look at the manuscript sources of Madetoja's first symphony and is part of a larger project producing critical editions of Madetoja's orchestral works. My research question is, what are the manuscript sources of Madetoja's first symphony, and how are they related? I describe the autographs and handwritten orchestra parts and locate them in the source chain using genealogical reasoning and biographical information such as the composer's correspondence and diaries. I point out which orchestra materials and autographs are connected and highlight essential differences between the manuscripts from the point of view of the critical edition. Finally, I consider which of the autographs would be best suited as the principal source of the new critical edition.

Keywords: autograph, critical editing, Leevi Madetoja, music manuscript, music philology.

About the author: Dr Sasha Mäkilä is an orchestra conductor and Visiting Researcher at the Centre for Artistic Research at University of the Arts Helsinki. The main focus of his research is the orchestral music of the Finnish composer Leevi Madetoja. Mäkilä's other research interests include the technique and pedagogy of conducting, conductorship, and Russian music culture. <https://orcid.org/0000-0002-8810-7966>

Maria Puusaari

“Leading” as a mode of interaction and communication in contemporary music performance-practice



In this paper, I discuss “leading” in the performance-practice of contemporary music. First, I take a brief view on the development of music from the second half of the 20th century until today to highlight some of the challenges of leading the contemporary music repertoire. I survey existing research on interaction, communication and leadership in ensemble playing and use this viewpoint to briefly explore aspects of leadership and other roles in playing in a contemporary chamber ensemble without a conductor. Finally, I describe my own practice of leading as a violinist through three case studies in the contemporary music repertoire. Based on Leman’s theory of expressive alignment and enactment processes (2016), I approach leading as a multimodal, crossmodal and multidirectional interactive process. I divide leading into temporal and expressive leading techniques that are used to communicate different temporal and expressive musical features. I argue that leading techniques must be practiced and embedded in body language as separate, instrument-specific playing techniques. In addition to leading techniques, I provide temporal, sensorimotor, acoustical, instrument-specific and socio-cultural aspects that affect leading practices.

Keywords: chamber music, communication, contemporary music, gestures, interaction, leadership, synchronisation

About the author: Violinist Maria Puusaari is an artistic doctoral student in the DocMus Doctoral School at the Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki. Her research topic is leading in the performance-practice of contemporary music. Puusaari is a member of the Finnish Radio Symphony Orchestra and Uusinta Ensemble.

LECTIONES PRAECURSORIAE

Kajsa Dahlbäck

The female soprano within the baroque repertoire

The artistic doctoral project of soprano Kajsa Dahlbäck is in two parts. The theme of the concert series is "The female soprano within the baroque repertoire 1600–1750" and that of the thesis is "*Singing-in-the-world* – a phenomenological study on the singer's inner work". In her concerts, Dahlbäck has performed music from different parts of Europe and particularly from communities with female singers, such as for instance Italian nun convents, Vivaldi's time at *La Pietà* in Venice and the court of Swedish Queen Christina in Stockholm and Rome. In her thesis, Dahlbäck shares insights from her experience as a singer specializing in early music as well as the genre's generally intimate concert and rehearsal atmosphere. Experience texts from rehearsals and concerts have been mirrored against phenomenological theories. The practice-based triadic concept of *body-breath-mind* is linked to the theoretical *singing-in-the-world*. *Body-breath-mind* is the foundation for *singing-in-the-world*, a synthesis of the phenomenological tradition of Heidegger's *being-in-the-world* (*in-der-Welt-sein*), Merleau-Ponty's *being-toward-the-world* (*suis à*) and in recent years Škof and Berndtson's *breathing-in-the-world*.

Keywords: baroque voice, early music, female composers, phenomenology.

About the author: Soprano, DMus Kajsa Dahlbäck has performed worldwide in festivals and has sung with many high profile orchestras. She is the founder and has been artistic leader of Vaasa Baroque, an early music festival and founder of the early music ensemble Earthly Angels, which for its first album was awarded the YLE Album of the Year 2018. www.kajsa-dahlback.com.

Anna Helenius

One identity in several mirrors

This doctoral thesis focuses on cantors' professional identity. The study material was collected from ten cantors in Finland. Findings include the following themes: lengthy study, high levels of study effort, love for music, critical attitude towards mastery of the profession, fragmentariness of work, ambiguity of boundaries between work and leisure, the idea of working as a lifestyle, striving for high quality and the experience of spirituality as an essential part of work.

Keywords: agency, cantor, cantor professionalism, interview study, professional identity, spiritual work.

About the author: Anna Helenius (DMus, MA) is head church musician in Hyvinkää parish.

Anne Elisabeth Piirainen

In search of hidden repertoire gems: A performer's approach to Russian and Soviet clarinet music

In her doctoral research, Anne Elisabeth Piirainen sheds light on a little known aspect of the clarinet repertoire – clarinet music from Russia and the former Soviet Union. This performance-based research gives insight into a large variety of very valuable yet quite forgotten compositions with a special focus on clarinet works with Jewish themes. The thesis is published as a website and includes an extensive clarinet composition database that aims to close the research gap on this topic.

Keywords: clarinet, chamber music, clarinet repertoire, Jewish music, performance-based research, Russia, Soviet Union.

About the author: Anne Elisabeth Piirainen is a Finnish-German clarinetist, chamber musician, pedagogue and researcher. Piirainen graduated as a Doctor of Music in 2021 at the DocMus doctoral school, Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki. www.annepiirainen.com

Olli Pyylampi

Agogic and registrations as performer resources for German organ music

The subject of my doctoral studies is the use of agogics in German organ music between the 17th and the 19th century. The repertoire of my five concerts proceeded chronologically in order to demonstrate the evolution of agogics. In my written thesis, I investigate my methods of choosing stops when performing German romantic music.

Keywords: agogics, Germany, organ, to registrate.

About the author: DMus Olli Pyylampi is the main organist of Kallio Church, Helsinki. Having graduated as a Doctor of Music in 2019, he also teaches organ at the Sibelius Academy.

Hanna Remes

“Music breathes life into scripture”: The status of and changes to liturgical choral music according to the 1968 and 2000 church manuals

Hanna Remes’s artistic doctoral degree, which focuses on choral church music in worship, is the first of its kind in Finland. The demonstration of proficiency carried out 2016–2020 comprises two masses, a worship service, a passion drama and an Easter concert. She elucidates changes in guidelines for the liturgical use of the choir according to the Evangelical Lutheran Church of Finland’s 2000 church manual from those of the 1968 church manual. The dissertation stands at the junction of liturgy and the history of church music. Remes compares and analyses the liturgical role of the choir in the Church of Finland as stated in the latest church manuals and supplementary materials and explains the guiding principles of the manuals’ preparation.

Keywords: choral music, church music, church manual, Evangelical Lutheran Church, liturgical reform, order of worship, service book, worship renewal, worship service.

About the author: Hanna Remes, born in Kemi, is a choir director and church musician specialising in congregational life and church music. She is executive secretary of the Diocese of Helsinki.

