



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

Orkestraatio liedpianistin väripalettina

Pianon sävyjen rikastaminen teoksissa *Wesendonck Lieder*
ja *Sieben frühe Lieder*

Maritta Manner

Opinnäytetyö
Joulukuu 2016
Musikin koulutusohjelma
Esittävä säveltaide



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Esittävä säveltaide

MANNER, MARITTA:

Orkestraatio liedpianistin väripalettina
Pianon sävyjen rikastaminen teoksissa *Wesendonck Lieder* ja *Sieben frühe Lieder*

Opinnäytetyö 58 sivua, joista liitteitä 4 sivua
Joulukuu 2016

Tämä opinnäytetyö on taidetekotyypinen työ, joka koostuu konsertista sekä kirjallisesta osuudesta. Konsertti pidettiin Berliinin Passionskirchessä 25.9.2016. Konsertissa musisoivat pianisti Maritta Manner ja sopraano Sibylle Fischer. Ohjelmassa oli Richard Wagnerin (1813-1883) *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (*Wesendonck Lieder*) sekä Alban Bergin (1885-1935) *Sieben frühe Lieder*.

Kirjallisessa osuudessa analysoidaan laulusarjojen orkestraation vaikutusta pianistin tulkintaan. Työssä syvennytään pianon sävyjen rikastuttamiseen orkesterisoittimien soinnin mielikuvan kautta sekä tarkastellaan sointia soittotekniikan kautta. Lähteenä ja vertailun kohteena on käytetty sekä piano- että orkesteripartituureja.

Päämääränä on sävykäs ja värikäs pianotulkinta sekä parantaa makuaan eri pianosointien käytössä. Oman tulkinnan ja sävyjen etsiminen on elämän mittainen prosessi, ja orkesterisoittimien imitoiminen on hyvä väline löytää jotain sellaista, jota ei välttämättä pelkästään pianomusiikkia soittamalla löydä.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Music
Option of Performing Arts

MANNER, MARITTA:

Orchestration as a Lied Pianist's Colour Palette
Enrichment of piano timbres in *Wesendonck Lieder* and *Sieben frühe Lieder*

Bachelor's thesis 58 pages, appendices 4 pages
December 2016

This Bachelor's thesis concerns Richard Wagner's (1813-1883) song cycle *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (*Wesendonck Lieder*) and Alban Berg's (1885-1935) *Sieben frühe Lieder*, five early songs.

The study was carried out as a project, which included a concert and a literary work. The concert was held at Passionskirche in Berlin, Kreuzberg on September 25th in 2016. The concert was performed by pianist Maritta Manner and soprano Sibylle Fischer.

The purpose of this literary work was to analyse the impact of orchestration on the interpretation of the lied pianist. This study looks into the enrichment of piano timbres using the image of orchestral instruments' sounds and views the tone through technique. Piano and orchestral scores were used as sources.

Key words: wesendonck lieder, sieben frühe lieder, lied pianist, orchestral playing

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	ORKESTRAALISESTA SOITTAMISESTA	7
3	KAKSI LAULUSARJAA	9
	3.1 Taustatietoa	9
	3.2 Orkestraatiosta	9
4	RICHARD WAGNER: FÜNF GEDICHTE FÜR EINE FRAUENSTIMME	10
	4.1 Sarjasta	10
	4.2 Der Engel	10
	4.3 Stehe Still!	14
	4.4 Im Treibhaus	17
	4.5 Schmerzen	21
	4.6 Träume	24
5	ALBAN BERG: SIEBEN FRÜHE LIEDER	26
	5.1 Sarjasta	26
	5.2 Nacht	26
	5.3 Schilflied	34
	5.4 Die Nachtigall	37
	5.5 Traumgekrönt	40
	5.6 Im Zimmer	43
	5.7 Liebesode	45
	5.8 Sommertage	47
6	POHDINTA	52
7	LÄHTEET	53
	7.1 Kirjalliset	53
	7.2 Äänitteet	54
8	LIITTEET	55
	Liite 1. Konsertin äänite	55
	Liite 2. Konsertin käsiohjelma	56

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni koostuu Berliinissä pidetystä liedkonsertista, sekä kirjallisesta työstä. Valitsin kaksi laulusarjaa, jotka on alun perin sävelletty laululle ja pianolle, mutta on myöhemmin orkestroitu. Richard Wagnerin (1813-1883) *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* Felix Mottlin orkestroimana, sekä Alban Bergin (1885-1935) *Sieben frühe Lieder* hänen itsensä orkestroimana.

Pidimme liedkonsertin Berliinissä 25.9.2016 yhdessä baritoni Hans Lydmanin ja sopraano Sibylle Fischerin kanssa Passionskirchessä Lydmanin kanssa esitimme suomalaista liedä ja Fischerin kanssa nämä kaksi laulusarjaa. Fischerin osuuksien äänite sekä konsertin käsiohjelma ovat liitteenä (Liitteet 1 ja 2). Ajatus tästä työstä heräsi harjoitusperiodin aikana, kun pohdimme, kuinka eri tavalla teoksia tulisi soittaa, jos ne olisi alun perin sävelletty orkesterille. Pianosovitukseen ei välttämättä tarvitsisi suhtautua niin orjallisesti, sillä se olisi vain yksi versio siitä, kuinka teoksen voi pianolla tulkita. Tämä erityisesti silloin, kun sovituksen on tehnyt joku muu kuin säveltäjä itse. Koska kyseessä oli alun perin pianolle ja laululle sävelletyt teokset, tulee teos soittaa niin kuin se on kirjoitettu. Molemmat laulusarjat ovat kuitenkin hyvin orkestraalisia, on helppo kuvitella säveltäjien ajatelleen orkesterisoittimia säveltäessään. Molempien teosten orkesteriversiot ovat minulle hyvin tuttuja, ja huomasin monesti ajattelevani orkesterin kuulokuvaa. Päätin syventyä aiheeseen.

Pianistit monesti törmäävät tilanteisiin, joissa tulisi yrittää jäljitellä eri soittimien ääntä, esimerkiksi josten pizzicatot ja käyrätorvien täyteläisyys tulevat vastaan hyvin usein. Erityisesti soitettaessa orkesterille sävellettyä musiikkia, esimerkiksi konserttoja tai oopperaa, mutta myös pianomusiikin parissa imitoinnin kohtaa usein. Aihe on hyvin kiinnostava, rikastuttava, ja haluan tällä työllä syventää omaa oppimaani pianon ”orkestraalisuudesta”, sillä vaikka soittamistaan teoksista ei olisikaan orkesteriversioita, voi omaa mielikuvitustaan käyttämällä kuvitella, mitkä soittimet mitäkin asioita soittaisivat.

Martin Katz (2009, 153) kirjoittaa, kuinka mikään muu ei voi syöstä pianistia värien maailmaan yhtä hyvin kuin orkesterin imitointi, ja kuinka se saattaa johtaa myös siihen,

että aina soittaessaan ajattelee alitajuisesti orkestraatiota. Hän käyttää oivallisesti ilmaisua ”The Steinway Philharmonic”.

Tämän työn aihe ei ole sinänsä orkesterin imitoiminen, vaan oman pianotulkinnan värittäminen orkesterisoittimien sävyillä ja väreillä. Molemmat teokset ovat pianolle sävellettyjä, ja tulee näin ollen myös pianosävellyksinä soittaa.

Kappaleiden analysoiminen ja orkestraatioon syvemmin tutustuminen on avannut korvani eri rekistereiden soinneille aivan erityisellä tavalla. Myös musiikin lineaarinen ajattelu on kehittynyt, juuri orkesterisoittimien ajattelemisen kautta. Työ on avannut minulle hieman lisää tuota pianon kovin mustavalkoista, mutta niin värikästä maailmaa.

Työssä puhun pianopartituurista tarkoittaen sävellystä laululle sekä pianolle, ja orkestraatiosta tarkoittaen versiota laululle sekä orkesterille.

2 ORKESTRAALISESTA SOITTAMISESTA

Itselleni orkestraalinen soitto liittyy erilaisiin sävyihin, joita pianosta voi saada irti. Sävyjen löytäminen perustuu koskettimen eri painotapoihin, koskettimen vapauttamiseen sekä pedaalien käyttöön. Pianolla yhdellä äänellä on mahdollista soittaa vain *diminuendo*, mutta oikein sijoitettuja ja musikaalisesti koettuja äänen vaihteluita käyttämällä on mahdollista luoda elävä fraasi, ja kasvava organismi (Kentner 1976, 93).

Franz Lisztin on sanottu muuttaneen pianon idean, hän sai sen kuulostamaan orkesterilta. Hän keksi uusia tekniikoita transkriptoidakseen Beethovenin sinfoniat pianolle. Hän nosti pianon orkesterin asemaan. (Nike Wagner, www.birminghampost.co.uk.) Häntä ennen jo esimerkiksi Ludwig van Beethovenin pianomusiikki on hyvin orkestraalista. Anton Rubinstein on kommentoinut pianoa: ”Luuletteko, että piano on *yksi* instrumentti? Sehän on sata instrumenttia!” (Neuhaus 1986, 66). Myös Ferruccio Busoni on puhunut pianon puolesta, sen mahdollisuuksista matkia muita instrumentteja, sillä trumpetti kuulostaa vain trumpetilta, huilu huilulta, viulu viululta jne., mutta piano voi soida mestarin käsissä melkein kuin mikä tahansa instrumentti (Neuhaus 1986, 75-76). Pianon rikkaasta soinnista kirjoittaa Louis Kentner (1976, 21-22), kuinka on selvää, että piano saattaa soida kuin harppu ja lähes urkujen lailla. Manuaalilegato taas tuo pianon lähemmäksi orkesteria, jonka sointia jokainen hyvä pianisti tavoittelee.

Orkestraaliseen soittoon antaa teknisiä neuvoja Martin Katz. Jousten imitointiin tarvitsee lämpimimmän, vähiten perkussivisen soinnin. Matalat, lihaiset sormet, sekä vähäinen artikulaatio on hänen mukaansa paras ratkaisu, sillä vasaroiden ja koskettimien äänet eivät sovi jousten äänimaisemaan. Puhaltimille hän neuvoo nopeaa sormiatakkia, sekä hyvin fokusoidun äänen. Sormitekniikka saa olla teräksenkova ja hyvin artikuloiva. Vaskien imitoimiseen tarvitsee myös selkeän artikulaation, mutta rikkaaseen yläsävelsointiin tarvitaan myös matalasorminen, lämmin sointi. Erityinen sointi tulee, kun soitetaan soitimen rekisterin ääriajoilla, esimerkiksi käyrätorven ylä-äänissä on aivan erityinen intensiteetti. Sinänsä puhallinsektion soittamisesta Katz kirjoittaa, että jokaisella sormella täytyisi olla solistin mentaliteetti, jokaisen täytyisi tiedostaa oma lineaarinen seikkailunsa, ja tulos on hyvin ainutlaatuinen. (Katz 2009, 154, 162, 171, 172, 176.)

Katzin mukaan meidän tulisi imitoida soivaa lopputulosta, ei sitä, miten ääni tuotetaan (Katz 2009, 159). Itse olen huomannut, että ajatus toisen instrumentalistin soittoliikkeestä auttaa myös oman soivan lopputuloksen löytämisessä. Monien pianistien soitto on myös hyvin vertikaalista – johtuneeko siitä, että soittoliike on kuitenkin lähinnä ylös-alas – liikettä. Monesti pianistien täytyy myös soittaa hyvin ryhdikkäästi, esimerkiksi solistia säestettäessä oman soittamisen tulee olla johdonmukaista ja selkeää. Myös tekstuuri, jota pianistit lukevat, on monesti pystysuoraa, on suuria sointuja, päällekkäisiä intervaleja. Jos joskus on kaunis melodia, niin sekään on harvoin yksinään, sellaisenaan, vaan tuettu harmonioilla. Soitettaessa yhtä ääntä kerrallaan on luonnollisempaa ajatella musiikin lineaarisuutta ja jatkuvuutta.

Sointia työstettäessä on tärkeässä asemassa kuulo, ei pelkästään tietous pianonsoiton tekniikasta. Neuhausin mukaan (1986, 67-68) kuulon lisäksi soinnin parissa työskentely liittyy läheisesti myös henkisiin ominaisuuksiin. Hänen mukaansa ei saa myöskään unohtaa, että fyysistä vapautta on mahdotonta kuvitellakaan ilman musikaalista, henkistä vapautta (1986, 86).

3 KAKSI LAULUSARJAA

3.1 Taustatietoa

Molemmat sarjat on sävelletty alun perin pianolle ja laululle. Täten ne vastaavat perinteistä liedä, jossa laulua säestää piano. Molemmat sarjat on kuitenkin myöhemmin orkestroitu. Berg orkestroi sarjansa *Sieben frühe Lieder*, ja orkesteriversiona nykyään paremmin tunnetaan. Wagner orkestroi vain viimeisen osan, ja senkin Mathilde Wesendonckin syntymäpäivien johdosta (Wesendonck Lieder, Wikipedia). Muut Wagnerin laulut orkestroi kapellimestari Felix Mottl. Wagner sävelsi laulut työskennellessään oopperansa *Tristan ja Isolde* kimpussa. Kaksi sarjan lauluista onkin saanut lisämerkinnän ”*Studie zu Tristan und Isolde*”. On helppo kuvitella hänen säveltäneensä tätä laulusarjaa orkesterin äänimaisema päässään.

3.2 Orkestraatiosta

Molemmissa orkestraatioissa on käytetty isoa orkesteria: kaksi huilua, oboeta, klarinettia ja fagottia, neljä käyrätorvea, trumpetti, patarummut sekä jousisto. Bergin orkestraatioissa on lisäksi pikkolo, englannintorvi, bassoklarinetti, kontrafagotti, kaksi pasuunaa, patarummut ja muita lyömäsoittimia, harppu ja celesta.

Felix Mottlin tekemään orkestraatioon ei sinänsä ole lisätty mitään ylimääräistä. Sointuja on laajennettu, mutta hän ei säveltänyt teoksiin lisää. Berg sen sijaan kirjoitti myös lisästemmoja. Osa lisätyistä stemmoista löytyy myös pianopartituurista pieninä nuotteina, joita ohjeen mukaan ei tulisi soittaa (Berg 1928, s. 7-8, t. 24-25, s. 12. t. 19, s. 17, t.37-38, s. 18, t. 9, s. 23, t. 18-22, s. 24, t. 9, s. 27, t. 7 ja 9) . Berg orkestroi teoksensa symmetrisesti; koko sarja nivoutuu koko orkesterille orkestroidun neljännen laulun ympärille, kolmas on orkestroitu pelkästään jousille ja viides puhaltimille, toinen ja kuudes pelkistetyille orkesterille sekä ensimmäinen ja seitsemäs koko orkesterille (Jarman 1979, 240).

4 RICHARD WAGNER: FÜNF GEDICHTE FÜR EINE FRAUENSTIMME

4.1 Sarjasta

Richard Wagnerin (22.5.1813-13.2.1883) *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* eli ”viisi runoa naisäänelle” tunnetaan myös nimellä *Wesendonck Lieder* – runoilijan mukaan. Mathilde Wesendonck oli Wagnerin mesenaatin Otto Wesendonckin vaimo, ja hänestä tuli Wagnerille hyvin tärkeä henkilö, muusa ja rakastettu. Wagner sävelsi laulusarjan työstäessään oopperaansa *Tristan ja Isolde*, ja hän käytti sarjassa oopperan musiikillisia aineksia. (Asikainen 2006, 63-64.) Wagner sävelsi laulusarjan vuosina 1857-58, mutta runoilijan nimi julkistettiin vasta Mathilden kuoleman jälkeen (1902) (*Wesendonck Lieder*, Wikipedia.)

4.2 Der Engel

Der Engel, ”Enkeli”, alkaa hyvin hauraasti, mutta valoisasti. Ensimmäiset viisi tahtia pysyttelee G-duurissa aaltoilevassa arpeggio-kulussa (Nuottiesimerkki 1). Felix Mottl orkestroi sen sellaisenaan jousistolle. Sinänsä musiikki ja merkinnät saavat pianistin soittamaan herkästi, mutta orkestraatiosta apua voi saada jousistolle ominaisemmasta vääjäämättömyydestä. Sointi on täyteläinen. Itselleni kirjoitin ohjeeksi ”ei yhtään painoa”, tarkoittaen sitä, etten painota mitään iskua, vaan musiikki syntyy tyhjästä ja leijailee eteenpäin. Kuin soittaisi jousella, eikä mekaanisesti sormella alaspäin. Tahdistä seitsemän mukaan tulee myös puupuhaltimia, mikä lisää osan taivaallista sointia ja kirkkautta, eli käytännössä sormenpäiden aktiivisuutta.

Sehr ruhig bewegt

In der Kindheit frü - hen

p (sehr zart und weich)

più p

Nuottiesimerkki 1. Wagner: Wesendonck Lieder, Der Engel, tahdit 1-4.

Tahdista neljätoista alkaa uusi jakso, jossa sointua toistetaan jokaisella kahdeksasosalla. Sointu sinänsä vaihtuu hyvin hitaasti ja ääni kerrallaan. (Nuottiesimerkki 2. t. 14-22) Jakso on orkestroitu puupuhaltimille, käyrätorvelle, ja pienet huokailevat soolot soolosellolle (Nuottiesimerkki 2. t. 16, 19). Kuvitellessani soittavani tuota jaksoa puupuhaltajana, se auttaa minua ajattelemaan pidempää linjaa. Myös muuttuvat äänet soittaa erilaisella mentaliteetilla esille, kun ajattelee, että soitettuaan puhaltajana yhtä ääntä pitkään saa vihdoin muuttaa sitä, se on hyvin erityistä. Sointusatsin päällä olevat huokaukset soittaa erilaisella intensiteetillä, kun ajattelee, että on soolosellisti, joka koko orkesterin edessä saa soittaa vihdoin yksin, käyttäen hyvin intensiivistä vibratoa. Sointuja ei tule artikuloida selkeästi, vaan pehmeällä atakilla. Tällaiseen hiljaiseen, pehmeään soittoon tarvitsee erittäin tarkan kontrollin. Pidin sormet täysin liikkumattomina asennossaan, kuin käsivarren jatkeena, mutta ranteen hyvin vapaana.

son - ne: Daß, wo bang ein Herz in Sor - genschmachtet vor der Welt ver -

- bor - gen, daß, wo still es will ver. blu - ten, und vergehn in Trä - nen -

(gesteigert, aber zart)

- flu - ten, daß, wo brün - stig sein Ge - bet ein - zig um Er - lö - - - sung

poco riten. *a tempo*

fleht, da der En - gel nie - - - - - der schwebt, und es

Nuottiesimerkki 2. Wagner: Wesendonck Lieder, Der Engel, tahdit 13-26.

Musiikki tiivistyy ja harmoniat muuttuvat intensiivisemmiksi, kunnes musiikki purkautuu tahdeissa kaksikymmentäkolme ja -neljä, ensin rytmisesti ja sitten harmonisesti (Nuottiesimerkki 2. t. 23-24). Palataan alun arpeggioihin. Merkittävää siinä on heti tahdin kaksikymmentäneljä ensimmäinen ääni; ettei se ole yhtään perkussiivinen, vaan juuri niin soljuva ja kaunis, kun fagotit ja kontrabassot sen soittavat tullessaan A:han edellisen

tahdin E:tä. Omaan ajatteluuni toi lisää syvyyttä tietoisuus sellaista tahdin kaksikymmentäseitsemän laskevassa soolokulussa (Nuottiesimerkki 3).

The image shows a musical score for Wagner's 'Der Engel' (Act 1, Measure 27). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line has the lyrics 'sanft gen Him-mel hebt.' with dynamic markings '(zart)' and '(sehr ruhig)'. The piano accompaniment has dynamic markings 'piu p' and '(sehr zart)'.

Nuottiesimerkki 3. Wagner: Wesendonck Lieder, Der Engel, tahti 27.

Edellä mainittu kulku on tärkeä, tahdoin tuoda sen esille antamalla sille hieman enemmän käsivarren painoa. Muutoin tätä jaksoa ajattelin taas painottomana, ja pehmeällä atakilla. Laulajan lopetettua musiikissa tulee vielä kaunis kaarros ylös. Annoin itselleni ohjeen ”lihaa, mutta ei väkivaltaa” – ajatellen, kuinka jouset ja puhaltajat soittaisivat sen kauniisti, ei runnoen (Nuottiesimerkki 4).

The image shows a musical score for Wagner's 'Der Engel' (Act 1, Measures 41-42). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line has a long note with a fermata and a dynamic marking 's'. The piano accompaniment has a dynamic marking 'dim.'.

Nuottiesimerkki 4. Wagner: Wesendonck Lieder, Der Engel, tahdit 41-42.

4.3 Stehe Still!

Sarjan hurjin osa on *Stehe still!* Kappaleen alkupuoli on vellova ja nousevat kuudestoistaosakulut tuovat siihen oman levottoman lisänsä (Nuottiesimerkki 5). Alkupuolen tekstuurissa sain orkestraatiosta lisää väriä sekä kuudestoistaosiin, jotka Mottl orkestroi viuluille, sekä vasemman käden linjoihin, jotka on orkestroitu varioiden muulle orkesterille. Yritin hakea kuudestoistaosakulkuihin jousien keveyttä ja artikulaatiota, siis päästä pois pianisteille ominaisesta asteikkosoiton artikulaatiosta sekä siitä, että peukalo on monesti huomaamatta muita sormia vahvempi, aksentoiden ensimmäisen äänen.

Wagner
Stehe Still
(Mathilde Wesendonk)

Bewegt

Sau - sendes, brau - sendes Rad der Zeit, Mes - ser du der
E - wig-keit; leuch - ten.de Sphä - ren im wei - ten All,

Nuottiesimerkki 5. Wagner: Wesendonck Lieder, Stehe Still!, tahdit 1-8.

Vasemmassa kädessä on varsinaisesti kappaleen runko, hyvin pitkä aaltoileva linja (Nuottiesimerkki 5). Pianopartituurista luin aluksi sen vertikaalisti sointuina, enkä ajatellut esimerkiksi klarinetisteja, jotka soittavat viiden äänen nousevan linjan, ja luontevasti fraseeraisivat sen myös kauniisti (Nuottiesimerkki 5. t. 3-5). Näin ajateltuna ja kuunneltuna musiikin rakenne myös hahmottui erilaisena. Tärkeää on kuunnella soinnulta toiselle siirtyminen, käsi ei missään nimessä saa olla kipsissä, ettei tule tarpeettomia aksentteja.

Hurjan myllytyksen jälkeen tekstuuri rauhoittuu kahdeksasosiksi (Nuottiesimerkki 6. t. 32). Varsinaista houkutusta kahdeksasosien erityisen selkeään artikuloimiseen ei tule, mutta artikulaation erityistä pehmeyttä voi hakea orkestraatiosta. Kahdeksasosat ovat aluksi jousilla ja siirtyvät käyrätorville, molemmilla esitysmerkintänä ”getragen”, sostenuto. Käsivarsien ja ranteiden tulee olla hyvin vapaat, kun taas sormien hyvin aktiiviset.

The image shows a musical score for Wagner's 'Wesendocnk Lieder, Stehe Still!'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics 'en - de, des Wol - lens ew' - - - ger Tag! daß in' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as 'f' and 'dim.'. The second system features a vocal line with the lyrics 'se - - - lig sü - ßem Ver - ges - - - sen ich mög' al - le' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as 'dim.', 'p', and 'immer dimin.'. The tempo/mood marking 'Allmählich immer etwas zurückhaltend' is present above the second system, and '(ausdrucksvoll)' is written above the piano part of the second system.

Nuottiesimerkki 6. Wagner: Wesendocnk Lieder, Stehe Still!, tahdit 28-36.

Tahdistä neljäkymmentä lähtee vasemmassa kädessä muutaman tahdin välein toistuva arpeggio-kulku (Nuottiesimerkki 7). Kulku jatkuu samankaltaisena tahdistä

viisikymmentäneljä, mutta sen luonne muuttuu, myös musiikki rauhoittuu. Mottl orkestroi aluksi kulun soolosellolle, joka luonnollisesti soittaa sen hyvin intensiivisesti. Tahdistä viisikymmentäneljä Mottl orkestroi sen koko sellosektiolle ja pizzicatoina. Itse päätin noudattaa artikulaatioissa Wagnerin merkittävää tapaa, tietysti, mutta ajatus näistä sellojen eroista vaikutti musiikin muotoiluun, rauhoittaen jälkimmäisiä kulkuja.

The image shows a musical score for Wagner's 'Stehe Still!'. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a long note labeled 'Aug' and a shorter note labeled 'in'. The middle staff is a piano accompaniment with a 'p dolce' marking and a series of notes. The bottom staff is a bass line with a few notes and a small asterisk symbol at the end.

Nuottiesimerkki 7. Wagner: Wesendonck Lieder, Stehe Still!, tahdit 40-41.

Loppupuolella kappaletta tulee pitkiä sointuja, jotka on kirjoitettu pianolle muun muassa pianissimoon (Nuottiesimerkki 8). Pianolla erityistä huomiota tulee kiinnittää soinnun alkuun, että sointu syttyy pehmeästi, sekä soinnun vaihtoon, että se tapahtuu ilman aksenttia. Täytyy olla tietoinen ennen soittamista miltä sointu kädessä tuntuu, sekä kosketuksen hitaudesta, että sointu syttyy pehmeästi. Orkesterilla sointujen vaihto on helpompi toteuttaa, sillä äänet on mahdollista soittaa pitkinä. Pianolla ääni lähtee hiljenemään äänen sytyttyä ja pitkän soinnun jälkeen seuraavalle soinnulle siirtymisen täytyy kuunnella tarkkaan. Myös pitkällä soinnuilla tehtävä pitkä crescendo on helpompi toteuttaa orkesterilla.

Loppusointuun hain kuulautta orkestraatiosta soittamalla ääriään vahvemmin, soittaen kvintin kirkkaasti ja terssin vain sävynä. Loppusointu on orkestroitu huiluille, klarineteille, käyrätorville sekä trumpeteille.

Langsam
(mit gesteigertem Vortrag)

Inn - re zeu - gen: er - kennt der Mensch des Ew' - - - gen

Spur, und lös't dein Rät - sel, heil' - ge Na - tur!

pp (mit allmählicher Steigerung der Stärke)

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part starts with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction '(mit allmählicher Steigerung der Stärke)'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with various dynamics and articulation marks like *f* and *pp* indicated.

Nuottiesimerkki 8. Wagner: Stehe Still!, tahdit 73-87.

4.4 Im Treibhaus

Tämä kappale on saanut lisämerkinnän ”*Studie zu Tristan und Isolde*” – harjoitus *Tristaniin ja Isoldeen*. Kappaleen materiaalia Wagner käytti kolmannen näytöksen alkusoitossa.

Mielestäni pianistille haastavinta on saada soimaan musiikin syvyys, raskaus ja intensiteetti. Se tulee pianoa luontevammin jousistosta. Alun huokailevat kulut eivät missään nimessä saa kuulostaa helpolta - esitysmerkintäkin on hitaasti ja painavasti, raskaasti (”*langsam und schwer*”). (Nuottiesimerkki 9. t. 1-3.) Äänen alun tulee olla hidas, ja on parempi, että liikkeessä on käsivarren raskaus, ja sormet vain toimivat käsivarren jatkeena, mahdollistavat liikkeen syntymisen ääneksi. Pysin ajattelemaan jousien legatoa siirtyessäni ääneltä toiselle, että jo soivan energian saisi siirrettyä eteenpäin, ilman ajatusta uusien äänien soittamisesta. Musiikki siirtyy matalilta jousilta sordinoiduille viuluille, joilla taas on aivan erityinen herkkyys sekä legato.

Toinen erityisyys pianistille on soolomelodian karaktääri – esimerkiksi tahdistä yhdeksän tahtiin kolmetoista - sekä sen alla laskevien terssien linja (Nuottiesimerkki 9. t. 9-13).

Soinnin tulee olla kirkas, mutta hyvin sulavalinjainen ja hyvässä legatossa. Tämä vaatii aktiivisten sormien ja käsivarren erinomaista yhteistyötä. Tämä kaunis melodia esiintyy tässä liedissä kolme kertaa. Ensimmäisen ja kolmannen kerran tämän kohdan Mottl orkestroi sooloartistille sekä klarineteille, keskimmäisen huilulle ja oboeille. Siispä hyvin sulavalinjaista ja herkkää, ei niin vertikaalista kuin pianonsoitto helposti on.

Wagner
Im Treibhaus
(Mathilde Wesendonk)

Langsam und schwer

Hoch.gewölb - te Blät.ter.kro - nen, Bal.da.chi - ne von Sma.

.ragd, Kin - der ihr aus fer - nen Zo - nen, sa - get mir wa.rum ihr

p *più p*

p (ausdrucksvoll) *p* *p*

Nuottiesimerkki 9. Wagner: Wesendonck Lieder, Im Treibhaus, tahdit 1-12.

Tahdista kaksikymmentäkaksi alkaa jakso, joka on hyvin kromaattista ja vellovaa, ja tämän Mottl onkin orkestroinut jälleen pääasiassa jousille (Nuottiesimerkki 10). Ajattelin soittaessani jousiston intensiivistä vellomista, siirtäen käsivarren painoa seuraaville koskettimille.

Weit in seh-nendem Ver-lan-gen brei-tet ihr die Ar-me aus,

p *cresc.* *dim.*

(streng im Takt)

und umschlin-get wahn-be-fan-gen ö-der Lee-re nicht'gen

piu p *poco rall.*

Nuottiesimerkki 10. Wagner: Wesendonck Lieder, Im Treibhaus, tahdit 22-29.

Tahdista kolmekymmentäviisi alkaa kahden tahdin crescendo, joka kasvaa forteen (Nuottiesimerkki 11. t. 35-37). Tässä ajattelin enemmänkin koko orkesterin soittoa ja äänen syvyyttä, kuin niin sanotusti kovempaa soittamista. Tätä kohtaa seuraa jakso, jonka esitysohjeet ovat ”schwer”, vaikeasti sekä ”schleppend”, laahaten (Nuottiesimerkki 11. t. 39-46). Tässä ehkä kaikista konkreettisimmin ajattelin kontrabassoja, joiden matalat kielet syttyvät hitaasti ja ääni on raskas. Yritin kädelläni tehdä mahdollisimman hidasta liikettä, soittaa hitaalla atakilla, jotta musiikki olisi luontevasti hidasta ja raskasta.

The image shows three systems of musical notation for Wagner's 'Wesendonck Lieder, Im Treibhaus'. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The first system has lyrics: 'wir, ob um - strahlt von Licht und Glan - ze, uns - re Hei - mat ist nicht'. The piano part includes dynamics *p*, *cresc.*, and *f*, and a *dim.* marking. The second system has lyrics: 'hier! Und wie froh die Son - ne schei - det von des Ta - ges lee - rem'. The piano part includes dynamics *p (schwer)* and *p*, and the instruction *(schleppend)*. The third system has lyrics: 'Schein, hül - let der, der wahr - haft lei - det, sich in Schwei - gens Dun - kel'. The piano part includes the dynamic *più p*.

Nuottiesimerkki 11. Wagner: Wesendonck Lieder, Im Treibhaus, tahdit 35-46.

Tahdista neljäkymmentäseitsemän alkaa kahdeksan tahdin tremolo-jakso. (Nuottiesimerkki 12. t. 47-52). Dynamiikkamerkintänä on pianissimo sekä *più piano*. Pianolla kahden äänen tremolossa saattaa helposti erottua äänten rytmi, mikä ei tässä luultavasti ole toivottavaa. Hainkin orkesterimaailmasta jousien tremoloista vain haurasta, lepattavaa ääntä soittamalla tremolot hyvin matalalla kosketuksella, sekä päästämättä koskettimia kokonaan ylös. Tremolon päällä on oma soololinjansa, jonka Mottl orkestroi käyrätorvelle. Itselleni käyrätorven kaihoisa linja kirkasti ajatuksen melodiasta, eikä vain soinnun korkeimmasta äänestä. Tahdissa viisikymmentä kontrabassot vielä muistuttavat itsestään (Nuottiesimerkki 12. t. 50).

Kolmen viimeisen tahdin loppusoinnut Wagner kirjoitti neljäsosina. Mottl kuitenkin orkestroi kolmanneksi viimeisen soinnun niin, että huilut jäävät soittamaan pitkää

sointua. Vaikka näin ei tule pianistina soittaa, auttoi minua ajatus soivista huiluista, tahdit eivät lyhentyneet ja sain soitettua viimeiset kaksi sointua soivasti.

The image shows a musical score for Wagner's 'Wesendonck Lieder, Im Treibhaus' (measures 47-52). It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics: 'ein. Stil - le wird's, ein säuselnd We - ben'. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, featuring a complex texture with many notes and rests. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'piu p' (pianissimo). The score is written in a standard musical notation style.

Nuottiesimerkki 12. Wagner: Wesendonck Lieder, Im Treibhaus, tahdit 47-52.

4.5 Schmerzen

Kokonaisuuden neljäs kappale, *Schmerzen* on hyvin euforinen. Wagner käyttää välillä suuriakin sointuja ja dynamiikat vaihtelevat nopeasti, kun peräkkäisissä tahdeissa saatetaan liikkua fortissimosta pianissimoon ja toisin päin. Tässä kappaleessa suurin neuvo orkestraatiosta minulle olikin karkeasti ilmaistuna se, kuinka monta soittajaa missäkin kohtaa soittaa. Ensimmäisessä tahdissa soittaa koko orkesteri, kun taas kolmannen tahdin ensimmäisen isku on orkestroitu vain fagoteille ja käyrätorville. Alun soitin raskaalla käsivarren painolla koko ajan hieman keventäen diminuendon mukaan (Nuottiesimerkki 13). Laulajan yhtyessä musiikkiin dynamiikat pysyttelevät verrattain alhaalla, ja Mottl orkestroi musiikin vaihdellen jousistolta puhaltajille ja takaisin. Fortissimoon päätyvän crescendon Mottl orkestroi pääasiassa jousille, värittäen puhaltimilla, ja kun saavutaan huippukohtaan on mukana koko orkesteri. Orkesterin valtavuutta ajattelin tässä kohdassa, en voimakkaasti soittamista. Koen sen vapauttaneen fyysiikkaani, mikä on tärkeää täyteläisen soinnin hakemisessa. Valtavasta soinnusta soitetaan ikään kuin kaiku, josta luontevasti päästään jatkamaan (Nuottiesimerkki 14). Tässä kaiussa yritin aktiivisin sormin hakea puhaltajien kuulautta sointiini.

Wagner
Schmerzen
(Mathilde Wesendonk)

Langsam und breit

Son-ne, weinest je-den Abend dir die

Nuottiesimerkki 13. Wagner: Wesendonck Lieder, Schmerzen, tahdit 1-4.

stol-zer Sie - ges - held! Ach, wie

Nuottiesimerkki 14. Wagner: Wesendonck Lieder, Schmerzen, tahdit 12-14.

Jakso, jossa laulaja puhuttelee omaa sydäntään, on paljon lyrisempi (Nuottiesimerkki 15). Minua puhutteli erityisesti orkestraation soolojen herkkyyys, ja samaa sointia tavoittelin omassa soitossani teräksisellä oikean käden pikkusormella, sekä keventäen väliääniä. Hetki hetkeltä orkestraatio laajenee, ja tahdissa kaksikymmentäkaksi soittaakin trumpettia lukuun ottamatta koko orkesteri, tunnelma on hurja ja esitysmerkintä ”sehr breit” muistuttaa minua aina orkesterista (Nuottiesimerkki 15. t. 15-22).

Loppusoitto on nähdäkseni hyvinkin orkestraalinen (Nuottiesimerkki 15. t. 25-31). Orkesterisoittimilla dynamiikkavaihtelut yhden äänen sisällä on luontevampaa toteuttaa kuin pianolla. Loppusoitossa yhden tahdin sisällä liikutaan pianosta forteen ja takaisin. Vaatii pianistilta paljon että sen saa luontevaksi. Myös valtavat arpeggio-soinnut tahdissa

kaksikymmentäyhdeksän tulisi saada kuulostamaan massiivisilta ja orkestraalisilta, eikä sorminäppäryyttä vaativilta yritelmitä. Loppusoiton forte-kohdissa pyrin soittamaan raskaasti hartioistani asti ja vastavuoroisesti soittamaan piano-kohdissa keskittyen enemmän kämmenen seutuun. Kappale loppuu vastaavaan kaikuefektiin, mikä kuultiin jo tahteissa kolme- ja neljätoista. Tässä tavoittelin jälkeen puhaltajien kuulautta.

soll - te ich da kla - gen, wie, mein Herz, so schwer dich sehn, muß die Son - ne selbst verza - gen, muß die

Son - ne un - tergehn? und gebie - ret Tod nur Le - ben, ge - ben

(mit großer Steigerung) *sehr breit* *a tempo*
Schmer - zen Won - nen nur: O, wie dank' ich, daß ge - ge - ben sol - che

poco rallent.

Schmer - zen mir Na - tur!

riten. *a tempo*
p *f* *dim.* *p* *cresc.* *ff* *dim.* *p*

Nuottiesimerkki 15. Wagner: Wesendonck Lieder, Schmerzen, tahdit 15-31.

4.6 Träume

Träume on toinen sarjan kappaleista, jotka ovat saaneet lisämerkinnän ”*Studie zu Tristan und Isolde*”. Tämän kappaleen materiaalia Wagner käytti oopperassa toisen näytöksen rakkauskohtauksessa ”*O sink hernieder, Nacht der Liebe*”. Hän kirjoitti Mathildelle, että hän piti tästä liedistä enemmän kuin kohtauksesta *Tristanissa ja Isoldessa*. Hän kirjoitti Mathildelle: ”Luoja tietää, pidän tästä liedistä enemmän, kuin kohtauksesta oopperassa. Taivas, tämä on kauniimpaa, kuin mikään muu, mitä olen tehnyt. Kun kuuntelen tätä värisen joka solullani.” (DiGaetani 2009, 110.)

Orkestraatio oopperan vastaavassa kohtauksessa on hyvin samanlainen kuin tämän liedin orkestraatio. Näistä viidestä laulusta *Träume* on ainoa, jonka Wagner itse myös orkestroi, Mathilde Wesendonckin syntymäpäivien johdosta (Wesendonck Lieder, Wikipedia).

Kappale rakentuu pitkälti kahdeksasosaintujen päälle (Nuottiesimerkki 16). Pianistille se saattaa vaikuttaa rytmisemmältä kuin mitä se todellisuudessa on. Jousilla, joille tämä on orkestroitu, tämä ele toimii hyvin luontevasti, soinnut soivat pitkinä, mutta jokaista kahdeksasosaa ei tarvitse artikuloida erikseen. Tämän osan alussa kaikista konkreettisimmin ajattelin orkesterin kapellimestarin lyömään valmistavan iskun, sekä jousiston täyteläisen jatkuvuuden. Pianistin täytyy kahdella äänellä myös toteuttaa huokaukset, jotka on orkestroitu täyteläisesti klarineteille, fagoteille ja käyrätorville (Nuottiesimerkki 16. t. 5-14). Vaivaa saa nähdä, että kaiken sen intensiteetin saa soitettua pikkusormilla.

Wagner
Träume
(Mathilde Wesendonk)

Sehr mäßig bewegt, aber nie schleppend

pp

dolcissimo

un poco cresc.

dim.

Nuottiesimerkki 16. Wagner: Wesendonck Lieder, Träume, tahdit 1-14.

Orkestraatiosta hain myös fraasien muotoilua, sillä koen, että tällainen musiikki kärsii yhden ihmisen oikuttelevasta rubatosta. Kuvittelin suurta jousisektiota muotoilemassa musiikkia, kuinka se rakentuu enemmän suuremmista kuin pienemmistä asioista.

Notaatio on pianopartituurissa hyvin vertikaalinen, mutta ajatus esimerkiksi kontrabassoista soittamassa bassolinjaansa hyvin linjakkaasti ja johonkin johtaen avasi korviani vielä enemmän musiikin jatkuvuudelle.

Kappaleen loppu on hyvin samankaltainen kuin alkukin, tosin musiikki rauhoittuu ja lopuksi asettuu kokonaan. Käsilläni oli taipumus jähmettyä, joten kirjoitin itselleni ohjeen ”älä mene kipsiin – ajattele miten pieni liike jousilla on”. Ajattelin siis josten pientä, mutta jatkuvaa ja pehmeää liikettä, jotta pystyin säilyttämään oman elastisuuteni.

5 ALBAN BERG: SIEBEN FRÜHE LIEDER

5.1 Sarjasta

Alban Maria Johannes Berg (9.2.1885-24.12.1935) sävelsi *Sieben frühe Lieder* –sarjan (”Seitsemän varhaista laulua”) vuosina 1905-08, jolloin hän oli vielä Arnold Schönbergin opissa (vuoteen 1911). Berg sävelsi sarjan keskiäänelle ja pianolle, mutta orkestroidessaan sarjan hän transponoi sen korkealle äänelle. Laulusarjan runoilijat ovat lähinnä 1800-1900 -luvun taitteessa vaikuttaneita runoilijoita, Carl Hauptmann, Nikolaus Lenau, Theodor Storm, Rainer Maria Rilke, Johannes Schlaf, Otto Erich Hartleben ja Paul Hohenberg. Kolme lauluista oli ensimmäiset Bergin julkisesti esitetyt sävellykset (Alban Berg, Wikipedia).

5.2 Nacht

Kappaleen alku on hyvin mystinen ja ihmeenomainen. Alku rakentuu C- ja Cis-pohjaisille kokosävelasteikoille. Ensimmäisessä tahdissa siirrytään matalasta rekisteristä ylinousevien sointujen kautta ylärekisteriin (Nuottiesimerkki 17). Osan esitysmarkintä on ”sehr langsam”, erittäin hidas, ja dynamiikkamerkinnot alussa hyvin hiljaisia. Bergin orkestraatio lisää kappaleen ihmeenomaista tunnelmaa, hän yhdistää sekä puupuhaltimen ja jousisoittimen pizzicatoa, ja ylinousevat soinnut hän orkestroi tukituille käyrätorville. Tahtien kaksi ja neljä ylinousevat soinnut luovat mystisen maailman. Minulle tämä orkestraatio vahvistaa ajatusta musiikin ihmeellisyydestä, väreilevästä ihmetyksestä. Pelkkää pianopartituuria tutkien olisin hakenut hyvin utuista tunnelmaa, vihjeinäni esitysmarkinnat pianissimo sekä legatokaaret. Orkesteriversio kuitenkin sai minut ajattelemaan rikkaammin.

Alban Berg

Sehr langsam (♩ = ca 48)

Gesang

Klavier

Däm - mern Wol - ken ü - ber

Nacht und Tal, Ne - - bel schwe - ben,

Nuottiesimerkki 17. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahdit 1-4

Alun jälkeen musiikki tihenee. Orkesteriversiota kuunneltuani tarkastelin sävellyksen kerroksia tarkemmin, ja kuuntelin eri rekistereiden sävyjä uudella mielenkiinnolla, esimerkiksi saman kulun siirtyessä rekisteristä toiseen (orkestraatiossa soitinryhmältä toiselle). Kahdeksannen tahdin oktaaveissa ajattelin pasuunoita, jotta saisin vapaamman soinnin vapaammalla fysiikalla, enkä vain yrittäisi soittaa kovaa, ja kovempaa (Nuottiesimerkki 18).

Nuottiesimerkki 18. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahdit 8-9.

Saapuminen yhdeksännen tahdin alun A-duurille on euforinen, koko alun lataus purkautuu (Nuottiesimerkki 18). Musiikki on hyvin vellovaa ja aaltoilevaa, ja orkestraation huomioonottaminen vapautti omaa metristä ajatteluani, muun muassa harpulle orkestroituun kuudestoistaosatriolikulkuun hain harppumaista soljuvuutta, metrisen määräävyyden sijaan. Jakso on hyvin monikerroksinen ja täynnä tapahtumia. Orkestraation sävyjen rikkaus sai minut jälleen suhtautumaan kerroksiin eritellen. Tahdin neljätöistä vasemman käden kromaattisten kahdeksasosien halusin kuulostavan juuri niin särmikkäiltä ja vastahakoisilta kuin vasket sen soittavat (Nuottiesimerkki 19). Tällaisten sävyjen etsimiseen täytyy käyttää paljon korvaansa.

Nuottiesimerkki 19. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahti 14.

Nousussa tahtiin kuusitoista minua helpotti tavoitella orkesterille ominaista suuruutta, leveyttä, laakeutta ja soinnin pyöreyttä, mikä ei välttämättä pelkästään pianostemmaa lukien yksin välity (Nuottiesimerkki 20). Ajattelin painopistettäni alaspäin, raskaita ja vapaita käsivarsia, jottei musiikki menisi tukkoon.

poco rit.

- nem Schoß, und Schoß, die

a tempo

heh re Welt so

rall.

traum haft rein. Stum mer

molto espress. ma meno f
r. H.

Nuottiesimerkki 20. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahdit 15-18.

Tahdeissa kuusi- ja kahdeksantoista orkestraatio sai minut suhtautumaan musiikkiin ihmettelevämmin (Nuottiesimerkki 20). Kuudessatoista melodialinja on orkestroitu käyrätorville – käyrätorven sointi tuo musiikkiin oman erityisen lisänsä. Omaan soittooni hain kuulautta ja sitä soittamalla tarkalla atakilla, mutta hyvällä legatolla. Kahdeksassatoista laskevat melodia on orkestroitu pasuunalle, selloille ja myöhemmin kontrafagotille ja fagoteille. Tämä kuulokuva muutti pianon oktaavit mielessäni erityisemmiksi ja kuuntelin kulun soittaessani erityisen herkästi.

Tahdistä kaksikymmentäyksi lähtee upea, päättäväinen, nouseva kokosävelasteikko, joka on merkattu tenuto-viivoin (Nuottiesimerkki 21). Oli helppo kuulla se harpun pehmeällä, mutta jäntevällä sävyllä, ja hakea sitä myös omaan soittoon: vahvaa, mutta ei kovaa. Tälle kontrastina oikean käden oktaavit, joiden oli hyvä levätä muun satsin päällä. Ei määräten, vaan sulavasti, vapaalla kädellä, ja erityisesti vapaalla ranteella, mutta aktiivisilla sormenpäillä.

Tahdin kaksikymmentäkolme lopussa pianostemman tenuto-viivoin merkityistä linjoista ja arpeggio-soinnusta tuskin olisin saanut niin erityistä, ellen olisi ajatellut siinä orkesterin käyrätorvien kohtalokasta ja uljasta väriä, joka johdattaa seuraavan tahdin upealle, herkälle, syvälliselle ja surulliselle f-mollisoinnulle (Nuottiesimerkki 21. t. 24). Runossa kerrotaan tällä hetkellä yksinäisestä henkäyksestä, joka kaukaiselta lehdolta hiljaa lennähtää. Orkestraatiossa ykköshuilun esitysmerkintä onkin ”wie ein Hauch”, kuin henkäys. Sitä stemmaa ei kuitenkaan ole sellaisenaan pianopartituurissa. Se on lisätty pikkunuotein omana stemmanaan pianostemman ja laulustemman väliin, kuitenkin lisähuomioon, että sitä ei tule soittaa (Nuottiesimerkki 21. t. 24). Pianosatsin vasemman käden nouseva kulku on tahdissa kaksikymmentäneljä orkestroitu harpulle sekä alttoviululle ja oikean käden oktaavissa kulkeva melodia viuluille.

rit. - - Etwas langsamer

pp mezza voce

schwarz, ein Hauch vom fer - nen Hain ein - sam lei - se

pp

deciso

fzoco

Ganz breit

weht.

F1)*

pp

*) siehe Anmerkung S. 32

Nuottiesimerkki 21. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahdit 21-24.

Tahdin kaksikymmentäneljä loppupuolella viulujen mukaan tulevat sordinoit ut trumpetit, mikä vaikutti omaan tulkintaan hyvinkin paljon, tämä kipeä, dissonoiva soolo, jonka dissonoivuus ei pelkästään pianon soinnista heti välity.

Tahdin kaksikymmentäviisi puolessa välissä on pysäyttävä sointu. Sointu kuulostaa karulta pianolla, aksentein ja sforzando in, mutta soinnin erityistä rajuutta lisää mielikuva orkestraation kontrafagotin ja patarummun soittamasta synkoopista sekä käyrätorvien tukitusta ylinousevasta soinnusta (Nuottiesimerkki 22. t. 25). Tämän jakson jälkeen kappale lähtee ikään kuin alusta. Pianostemmassa on valtavia sointuja, joiden balansoimisessa tärkeää on soittaa melodialinja oikealla pikkurillillä hyvin solistisesti, kuin sooloviulu (Nuottiesimerkki 22. t. 27-28).

quasi
a tempo Wie zu Anfang

Und aus tie - fen Grun - des DÜ - ster - heit bliu - ken

Nuottiesimerkki 22. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahdit 25-28.

Loppupuolella orkestraation tuomia lisääjatuksia kohdallani oli lähinnä tahdissa kolmekymmentäyksi. Vuorottelevat melodiat on orkestroitu kakkos- ja alttoviuluille sekä käyrätorville – pianopartituurissa on esitysmerkintänä espressivo, mutta lisäväriä tuo mielikuva viuluista ja käyrätorvista. Näissä tahdeissa viimeisellä iskulla on myös korkeat, helähtävät vastaukset, jotka on hyvin luontevasti orkestroitu pikkololle. Tämä mielikuva lisää kirkkautta (Nuottiesimerkki 23).

Etwas zunehmend - -

Lich - ter auf in stum - mer Nacht. Trin - ke See - le!

p

espress.

p

* *espr.* - - - -

(*pp*)
l. H. über-
greifen

Zeit lassen - - -

Wieder
abneh-

Trin - ke Ein-sam-keit!

espress.

mf

mp

p

poco f

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in German: 'Lichter auf in stummer Nacht. Trinke Seele!' and 'Trinke Einsamkeit!'. The piano part features complex chordal textures with various dynamics and articulations like 'espress.', 'p', and 'espr.'. The second system continues the piano accompaniment with dynamics like 'mf', 'mp', 'p', and 'poco f'. There are also performance instructions like 'l. H. übergreifen' and 'Wieder abneh-'.

Nuottiesimerkki 23. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahdit 29-33.

Viimeisissä tahdeissa liikutaan korkealta matalalle käyttäen kappaleen perusaineksia, ylinousevia sointuja ja näistä muodostuvaa pientä melodiaa (Nuottiesimerkki 24). Melodian lähtiessä ylhäältä oktaaveissa staccato, piano, koin rikastuttavaksi hakea hyvin väreilevää, jos voi sanoa, että hieman ylävireistä sävyä (orkestraatiossa pikkolo, huilu, klarinetti, fagotti, harppu) nopealla atakilla ja ylä-ääniä vahvemmin soittaen. Kontrastina taas seuraavan tahdin möreät, murisevat, matalat äänet (orkestraation klarinetti, bassoklarinetti, fagotti, kontrafagotti, harppu), joissa havittelin möreämpää ääntä painottamalla matalampia oktaaveja, ja jousiston pehmeät, mutta intensiiviset ylinousevat soinnut, pehmeämmällä kosketuksella. Kappale loppuu ylinousevaan sointuun, matalalle, jättäen kuulijalle ihmetyksen.

quasi Tempo I.

Nuottiesimerkki 24. Berg: Sieben frühe Lieder, Nacht, tahdit 36-38.

5.3 Schilflied

Berg on orkestroinut tämän osan orkesterille niin, että jokaisessa soitinryhmässä on vain yksi soittaja – siis aika pienelle orkesterille. Se sopii hyvin runon maailman: runo kertoo hetkestä iltaruskon aikaan, pimenevästä autiosta lammen rannasta. Salaperäisyys sekä kummalliset äänet – orkesterisoittimilla erityiset soittotekniikat - sopivat tähän maailmaan hyvin.

Kappale alkaa vähästä, yksittäisistä äänistä, linjoista. Mukaan tulee yksitellen stemmoja mukaan, näinpä myös lisää värejä. Varsinkin jousisoittimille se taitaa olla näyttämisen paikka, kun kerrankin pääsee soittamaan solistisemmin, eli pianistina jokaiseen stemmaan tulee suhtautua erityisellä herkkyydellä ja intohimolla. (Nuottiesimerkki 25)

Mäßig bewegt (♩ ca 108) Alban Berg

Nuottiesimerkki 25. Berg: Sieben frühe Lieder; Schilflied, tahdit 1-3.

Tahdista yhdeksän alkaa hyvin mystinen ja taianomainen jakso (Nuottiesimerkki 26. t. 9-13). Pianopartituurista se ei juuri välity muuten kuin hienojen harmonioiden ja esityserkinnän pianissimo kautta. Toki teksti kuvailee tällä hetkellä muun muassa varjojen tummenemisesta, ja sitä maailmaa parhaimmillaan pianisti yrittääkin luoda. Orkestraatioon Berg on saanut hyvinkin mielenkiintoisia sävyjä ja värejä kirjoittaessaan aaltoilevat kuudestoistaosakulut vaihtuen instrumenttiryhmästä toiselle. Välillä jousisoittimet soittavat sul ponticello ja puhaltimet soittavat flutter-erityistekniikalla (flutterzunge).

rit. - - - - - A tempo (II) aber etwas lang-
samer (♩ = ca 96)

sta - de, Mäd - chen, und ge - den - ke dein.

Wenn sich dann der Busch ver - dü - stert,

rauscht das Rohr ge - heim - nis - voll,

Nuottiesimerkki 26. Berg: Sieben frühe Lieder, Schilflied, tahdit 7-13.

Piano liikkuu kaaritetuin kuudestoistaosasoinnuin koskettimistoa ylös ja alas. Kaaret antavat itselleni mielikuvan, että musiikin tulisi olla hyvin konkreettista, muodostua pienistä yksiköistä, jotka alkavat painolla ja loppuvat kevyemmin. Orkestraation kuulokuva on kuitenkin toinen. Musiikki väreilee ja kahisee ylös- sekä alaspäin, ja on hyvinkin herkkää ja epäkonkreettista. Oma ajatukseni siis laajeni orkestraation myötä ja pyrin soittamaan pehmeämmällä artikulaatiolla ja hyvin tasaisesti, mystisemmin.

Tahtiin kahdeksantoista Berg on kirjoittanut pianistille nopean käden yliviennin (Nuottiesimerkki 27). Tämä kohta erottuu mielestäni huomattavasti muuten hyvin kirjoitetusta pianosatsista. Tämän kohdan perusteella voisin hyvinkin uskoa, jos joku väittäisi että teos on kirjoitettu aluksi orkesterille.

The image shows a musical score for piano. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "- nen soll." and a fermata over the final note. The middle staff is the right hand of the piano accompaniment, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and the instruction "r. H. übergreifen". The bottom staff is the left hand, marked with "espress. l. H.". The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The piano part features rapid, arched sixteenth-note passages.

Nuottiesimerkki 27. Berg: Sieben frühe Lieder, Schilflied, tahti 18.

Esitysohje oboelle tahdissa kaksikymmentä sopisi hyvin pianollekin: "klagend", valittaen. Kaikelle tälle mystisyydelle vastapainona tahdin kaksikymmentäk uusi kappaleen viimeinen nousu ylös, kirkas herkkyyys, huilun, klarinetin ja oboen yhteinen soolo maustettuna viulujen ja alttoviulun pizzicatoilla. Tämän mielikuva sai hakemaan omaan soittoon kirkkautta, hyvin aktiivisin sormenpäin ja kirkasta kvinttiä kuunnellen. (Nuottiesimerkki 28)

Nuottiesimerkki 28. Berg: Sieben frühe Lieder, Schilflied, tahdit 25-29.

Kappale loppuu lyhyeen duettoon, eikä mihin tahansa pianolla soitettuun duettoon, vaan täyteläiseen, duuriin laskeutuvaan duettoon, jonka Berg orkestroi fagotille, kontrafagotille sekä pasuunalle (Nuottiesimerkki 28. t. 27-29). Näiden jälkeen vielä jousien loppusointu, joka on jousilla ohjeistettu soittamaan non vibrato, ilman vibratoa. Minulle se kuuluu syvällisenä, ja pyrin hakemaan mahdollisimman vapaata sointia hyvin aktiivisilla sormenpäillä, mutta äärimmäisen rennoilla ranteilla.

5.4 Die Nachtigall

Die Nachtigall lienee tämän sarjan tunnetuin ja esitetyin osa. Piano-osuus muodostuu lyhyistä soolon omaisista melodioista sekä bassosta, joka vaihtuu pitkälti vain tahdin välein (Nuottiesimerkki 29). On helppo kuvitella Bergin ajatelleen orkesterisoittimia; kuinka aina eri soitin soittaa oman motiivinsa tarjoten sen toiselle soittajalle, näin

muodostaen osan soljuvaa kokonaisuutta. Kappaleen Berg orkestroi pelkästään jousille, mikä heti tuo ajatuksen sitkeästä ja vellovasta maailmasta.

Alban Berg

Zart bewegt (♩ = ca 96) *etwas zögernd* - -

Das macht, es hat die Nach - ti - gall die gan-ze

weich und ausdrucksvoll

p *sempre espr.*

- - - - - *a tempo e poco a poco cresc.* - -

Nacht ge - sun - - gen; da sind von ih - rem sü - - ßen

Nuottiesimerkki 29. Berg: Sieben frühe Lieder, Die Nachtigall, tahdit 1-8.

Itseäni suorastaan harmitti soittaa tätä osaa pianolla, sillä orkesteriversio on niin paljon parempi. Eri motiivien sävy ja soivuus sekä eri rekisterit tulevat paljon paremmin esiin niiden vaihtuessa soitinryhmältä toiselle. Koen, etten koskaan päässyt lähellekään sitä värien rikkautta mikä jousilla on tarjota. Varsinkin upean huippukohtan, johon saavutaan musiikin tiivistyessä ja muuttuessa intensiivisemmäksi ja laulajan laulaessa yhä korkeammalla, orkesteri saattaa soittaa hyvinkin leveästi ja syvästi, kontrabassojen soittaessa jopa kontra-E:tä. Pianopartituurissa sointu on melko suppea – vain kahden ja puolen oktaavin sisällä (Nuottiesimerkki 30. t. 37).

Wi - der - hall die Ro - - - - - sen auf - ge-

Nuottiesimerkki 30. Berg: Sieben frühe Lieder, Die Nachtigall, tahdit 35-38.

Väliosassa musiikki koostuu synkoopeista. Pianopartituurin perusteella saattaisi moni pianisti soittaa hyvinkin metrisesti, eikä lainkaan niin huokoisesti, huokailevasti, kuin jousisoittimet. Synkoopin päällä on pieniä sooloja, jotka Bergin ohjeen mukaan tulee soittaa ”zart betont”, hellästi korostaen. (Nuottiesimerkki 31) Soolot synnyttävät jälleen ajatuksen alun motiiveista, jolloin luontevasti päästään kertausjaksoon. Laulajan lalettua osansa, pianisti vielä jatkaa upean loppusoiton verran. Se muodostuu myös eri kerroksissa olevista melodianpätkistä, samoista kuin alussa, jotka alkavat verrattain tiheästi – tiheimmillään jopa iskun välein. Väliosoitossa oman haasteensa tuo kerroksisuus, ja se, kuinka solistisia jokaisen melodian, ja varsinkin niiden alun, tulisi olla. Toiseksi viimeisessä tahdissa tulee vielä kerran tämä melodia, ja kuinka kauniisti ja intensiivisesti sellot sen saavatkaan soitettua! Berg nosti tämän kappaleen aivan uudelle tasolle orkestroidessaan sen. (Nuottiesimerkki 32)

Etwas langsamer (♩ = ca 84)

war doch sonst ein wil-des Blut, nun geht sie tief in Sin - nen,

zart betont

molto p

ebenso

Nuottiesimerkki 31. Berg: Sieben frühe Lieder, Die Nachtigall, tahdit 16-19.

The image displays two systems of a musical score. The first system features a vocal line with the lyrics "sprun - - - - - gen." and a piano accompaniment. The piano part includes markings such as "a tempo", "espr.", "schwungvoll den Gesang fortsetzend", and "cresc.". The second system shows the vocal line with lyrics "mi - - - nu - - - en - - - do - - -" and the piano accompaniment. The piano part includes markings such as "poco rit.", "Tempo", "p.", "ff.", and a double bar line with a star symbol (*).

Nuottiesimerkki 32. Berg: Sieben frühe Lieder, Die Nachtigall, tahdit 39-44.

5.5 Traumgekrönt

Osa alkaa vähästä. Pieni motiivi, joka alkaa pienellä sekunnilla soi hyvin kipeästi. Mukaan tulee yksi toisensa jälkeen lisää stemmoja ja musiikki kehittyy ja laajenee käyttäen tuota ensimmäistä motiivia. Musiikki jälleen on hyvin kerroksista, täynnä yksittäisiä stemmoja, jotka muodostavat upean harmonisen kokonaisuuden. (Nuottiesimerkki 33) Aivan ensimmäiset tahdit Berg orkestroi sordinoiduille jousille sekä harpulle. Jousista tulee aivan erityinen intensiteetti. Osan harmoniat saanevat pianistinkin soittamaan intensiivisesti, mutta jousistoa ajatellessa siitä saa vieläkin syvemmän. Oman erityisyytensä tuo myös jokaisen linjan itsenäisyys. Musiikki siirtyy vaihkaa korkeammalle ja täten myös pääasiassa puupuhaltimille. Aivan erityisen orkestraalinen sointu löytyy tahdistä yhdeksän (Nuottiesimerkki 33). Täynnä värejä, täynnä intensiteettiä, odotusta. Tämä kohta näyttäytyy mielestäni siis parempana orkestroituna,

sillä vaikka sointu on upea pianolla, pääsee se täyteen loistonsa orkesterilla. Sointu ikään kuin purkautuu seuraavalla iskulla uuden nousun lähtiessä F-duurisoinnulta. Pianistille se näyttäytyy oikean käden sointuina, joissa ylin ääni on selvästi melodinen, sekä vasemman käden nousevana sekvenssinä. Melodia kuitenkin on orkestroitu ykkösviululle (tuoden pianistin ajatuksiin lisää intensiteettiä), sekä nouseva sekvenssi siirtyen soitinsektiolta toiselle, soinnin muuttuessa rekisteristä toiseen.

Alban Berg

Langsam (♩ = ca 46)

p *mp*

Das war der Tag der wei - ßen Chrysan - the - men, mir

poco espr. *pp* *pp* *poco espr.* *pp* *pp* *espr.*

poco accel. *rit.*

bang - te fast vor sei - ner Pracht...

meno p *molto espr.* *(mf)* *espr.*

cresc. *(molto) - A tempo* *cresc.*

Und dann, dann kamst du mir die

espr. *pp* *Horn ** *(pizz.)*

Nuottiesimerkki 33. Berg: Sieben frühe Lieder, Traumgekrönt, tahdit 1-10.

Musiikki jatkuu kerroksisena ja palaa ikään kuin alkuun. Musiikin kerroksisuus jatkuu aivan teoksen loppuun saakka – laulajan lopetettua piano jatkaa parin tahdin verran

(Nuottiesimerkki 34). Kerrokset hahmottuvat selvästi pianopartituuristakin, mutta orkesteriversiosta kerrosten sävyjen eroihin saa hyviä vihjeitä – kuinka kevyesti kakkosviulu soittaa nousevan sekvenssin, tai kuinka kaivaten käyrätorvi soittaa oman soolonsa (Nuottiesimerkki 34. t. 29-31).

The image shows a musical score for the piece 'Traumgekrönt' by Alban Berg, measures 27-31. The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'klang die Nacht.' and includes dynamic markings like 'pp' and 'rit.'. The piano accompaniment includes markings like 'dimin.', 'espr.', and 'pp'.

Nuottiesimerkki 34. Berg: Sieben frühe Lieder, Traumgekrönt, tahdit 27-31.

Tämä osa on yksi syy siihen, miksi päätin syventyä tähän aiheeseen. Kappale on huomattavan orkestraalinen. Heräsi kysymys, kuinka soittaisin, jos tämä olisikin pianosovitus. Välillä tekstuuri on pienikätisen pianistin käteen niin huonosti istuva, että voisi luullakin pianoreduktioksi.

5.6 Im Zimmer

Tämä laulu on sarjan lyhin, ja tunnelmaltaan kevein. Sen huomaa myös orkestraatiosta: Berg on osoittanut tämän kappaleen lähinnä puupuhaltimille - pääosassa klarinetit - ja harpulle värittäen hieman vaskilla ja lyömäsoittimilla. Kappaletta ei ole pilattu liian monella kerroksella eikä stemmalla. Tässä osassa en liioin ajatellut orkesteria, vain muutamassa kohdassa. Alun kuvio on merkitty pianolle legato-kaarin. Se ei kuitenkaan riitä – sain inspiraatiota parantaa omaa legatoani klarinettien tapaan. Tahdistä kuusi ”hieman virtaavammin” pianon artikulaatio on sekä staccato-pisteet, että legato-kaari. Tämä artikulaatio on mielestäni helpompi ymmärtää ajatellen orkesterisoittimia, tässä tapauksessa oboeta, englannintorvea sekä harppua - kuinka soittaa lyhyitä, mutta ei teräviä ääniä, ja antaen musiikin edetä. (Nuottiesimerkki 34)

Alban Berg

Leicht bewegt (♩ = ca 69)

p

Herbst-son-nen-schein. Der lie-be

molto p

Etwas fließender

mp

A-bend blickt so still her-ein. Ein Feu-er-lein

p

poco rit.

rot kni-stert im O-fen-loch und loht.

p

cresc.

ped. *

Nuottiesimerkki 34. Berg: Sieben frühe Lieder, Im Zimmer, tahdit 1-10.

Myös kappaleen loppupuolella, hidastuksessa tahdeissa viisi- ja kuusitoista, en ajatellut hidastamista sinänsä, vaan orkesterin soittamassa hyvin laveasti (Nuottiesimerkki 35).

Zeit lassen! - - - - zurück - in's - Tempo I.

gut. Wenn mein Au - - - ge so in dei-nem ruht,

molto p

Nuottiesimerkki 35. Berg: Sieben frühe Lieder, Im Zimmer, tahdit 15-17.

5.7 Liebesode

Liebesode alkaa hieman salaperäisesti, mutta kipeästi. Salaperäisyys kumpuaa hiljaisista sävyistä ja riitaisista soinnuista. Ensimmäiset tahdit on orkestroitu selloille, altoviuluille ja klarineteille. Pelkästä pianonuoista olisin saattanut soittaa hieman terävämmin, mutta nämä pehmeämmät instrumentit innoittivat minua hakemaan hieman huokailevampaa sävyä. Koholla neljännelle tahdille mukaan tulevat muun muassa kontrabassot tuoden sointiin syvyyttä, mikä luonnollisesti tulee myös pianon alemmasta rekisteristä. Päätelin, että neljännen tahdin fis-mollisoitu ei ole vain hauras pianissimo, vaan käyrätorvien mukaan tullessa raskaampi, syvällisempi. (Nuottiesimerkki 36) Varsinaisesti teos rakentuu yhden hyvän idean päälle: Nousevaan arpeggioon vasemmassa kädessä ja riipaiseviin oktaavihuokailuihin oikeassa kädessä. Jälleen tällainen vasemman käden lurittelu on ollut luontevaa orkestroida harpulle – kiintoisa kysymys onkin, onko Berg ajatellut nimenomaan harppua tätä säveltäessään. Toki pianistina on helppo tällaiseen nopeaan kulkuun suhtautua kuin etydiin, onneksi harpun vapaus taas auttaa. (Nuottiesimerkki 37)

Alban Berg

Sehr langsam (♩ = ca 46) rit. - - -

Im Arm der Lie - beschlie - fen wir se - lig ein.

Nuottiesimerkki 36. Berg: Sieben frühe Lieder, Liebesode, tahdit 1-4.

a tempo

Am off - nen Fen - - - sterlausch - te der Som - - - mer - wind, -
und uns - rer A - tem - zü - ge Frie - den trug er hin -

Nuottiesimerkki 37. Berg: Sieben frühe Lieder, Liebesode, tahdit 5-10.

Oikean käden oktaavit Berg orkestroi ensin viuluille, sitten klarineteille ja taas palauttaen viuluille. Tästä ajatuksesta sain haettua soittooni laveutta ja sitkeyttä, mikä näille ko. soittimille on luontevampaa, kuin pianolle. (Nuottiesimerkki 37)

Mielenkiintoista on se, miten Berg on orkestraatiossaan muotoillut kappaleen sykkivyyttä. Pianoversiossa neljäsosat painottuvat selvästi. Toisella iskulla on monesti vain neljäsosa. Orkestraatiossa jokaisella kahdeksasosalla tapahtuu jotain! Tämä tukee laulajan stemmaa – monesti toisella iskulla laulajalla tapahtuu jotain jälkimmäisellä kahdeksasosalla. Tällä tavoin pianon ja laulun kudoksesta syntyy se, mikä syntyy myös pelkästä orkesterista. Tässä kappaleessa siis orkestraation vaikutus ei ole minulle pelkästään äänensävyihin liittyvä, vaan myös tahdin sisällä tapahtuvaan jatkuvuuteen - jokaiselle kahdeksasosalle on mahdollista kuvitella pientä pulpuavaa sykettä.

5.8 Sommertage

Sarjan viimeinen osa päättää upeasti tämän kokonaisuuden. Pianostemma näyttäytyy vertikaalisempina kuin monet aikaisemmat osat, mutta orkesteriversiota kuunnellessa musiikki rakentuu pitkälti lyhyistä sooloista, pienistä fragmenteista. Pianistille se tuo oman haasteensa kuunnella ja soittaa kaikki nämä ulos mielenkiintoisesti ja erilaisina, eriluonteisina.

Tämäkin osa alkaa motiivilla, joka toistuu kautta kappaleen. Alkusoitto muodostuu tuosta motiivista, aina uuden stemman yhtyessä mukaan, kunnes kolmannen tahdin lopussa pianolla on suuret soinnut – ja vastaavasti orkesterissa soittaa koko jousisto ja lähes kaikki puupuhaltimet. (Nuottiesimerkki 38. t. 1-3)

Alban Berg

Schwungvoll (♩ = ca 60)

Nun zie - hen Ta - ge ü - ber die Welt,

Nuottiesimerkki 38. Berg: Sieben frühe Lieder, Sommertage, tahdit 1-6.

Pianopartituurista soittamalla pitkät soinnut saavat suuremman merkityksen kuin orkesteriversiosta. Orkesteriversiossa tulee selvemmin esille matalien josten toistama motiivi ja oboen soittama vastaus. (Nuottiesimerkki 38. t. 4-6) Tahdissa kymmenen valmiiksi jo erityisestä triolista vielä erityisemmän tekee vaskien mukaantulo, jonka kautta laskeudutaan uuteen jaksoon. Jakso on myös monikerroksinen. Hidas arpeggiosointu bassossa, aaltoilevat triolit väliäänissä sekä melodialinja. Basso ja väliääni on orkestroitu bassoille, alttoviuluille, kakkosviuluille sekä harpulle, melodialinja huilulle, oboelle sekä klarinetille, vaihtuen välillä ykkösviuluille. Jakso on täynnä tapahtumia ja esiintuloja. (Nuottiesimerkki 39) Tahdissa kaksikymmentä tapahtuu käänne, kun kaikki saapuvat tahdin ykkösiskulle vähennytylle septimisoinnulle ja huilut, klarinetit ja viulut soittavat kappaleen alkupuolella esiintyneen motiivin. Tämä kohta on äärimmäisen tehokas orkesterilla, yhtäkkiä kaikkien soittaessa yhtenäisemmin. (Nuottiesimerkki 40. t. 20)

Rit. - - - - - a tempo
meno *f*

weht die Zeit. Nun win - det

poco espr.

molto p

Viel Ped.

näch - - - tens der Herr - - - - - Ster - nen -

pp

cresc. - - - - - poco a poco accel. - - - - -

krän - - - ze mit se - - - li - ger

cresc. - - - - -

Nuottiesimerkki 39. Berg: Sieben frühe Lieder, Sommertage, tahdit 10-15.

Nuottiesimerkki 40. Berg: Sieben frühe Lieder, tahdit 20-21.

Tahdissa kaksikymmentäkahdeksan Berg osoittaa orkestraalisen ajattelunsa: laskevien kvinttien balansoiminen ja karakteri luonnistuu huomattavasti paremmin orkesterilla musiikin vaihtuessa soitinryhmältä toiselle kuin pianolla (Nuottiesimerkki 41).

Nuottiesimerkki 41. Berg: Sieben frühe Lieder, tahti 28.

Loppupuolella musiikki tiivistyy ja nousee viimeiseen huippuunsa. Pianolla on paljon ääniä useassa rekisterissä ja kerroksessa, mutta paljon sain ajatella orkesterin laveutta, ettei satsi menisi tukkoon. Tahdista kolmekymmentäyksi tahtiin kolmekymmentäneljä on vuorotellen eri rekistereissä – orkestroinnissa eri soittimilla – nousevia kulkuja, jotka johtavat tahdin kolmekymmentäviisi C-duurisoinnulle, jossa soittaaakin koko orkesteri. Koko orkesterin valtavuus ei varsinaisesti välity pianopartituurista, se täytyy itse

kuvitella. Seuraavassa tahdissa erityisesti vasket pääsevät vielä rikastuttamaan julistavuudellaan triolikulkua, kunnes musiikki viimeisen henkäyksen jälkeen vaipuu hyvin matalaan rekisteriin. Matalan C:n yläpuolelle jää soimaan, kuin kaikuna, kaunis C-mollisointu, johon yritin hakea puupuhaltimien helevää herkkyyttä ja ilmavuutta. (Nuottiesimerkki 42)

poco accel. - - - - -
cresc. - - - - -

Brust, nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild

cresc. - - - - -

allargando - - - - - *ff* - - - - - *a tempo*

zu dir zieht und dich ganz er füllt.

(cresc.) - - - - - *ff* *marcatiss.*

Horn

subito *mf* *r. H.* *p*

Red. *

Nuottiesimerkki 42. Berg: Sieben frühe Lieder, Sommertage, tahdit 31-40.

6 POHDINTA

Näiden kahden laulusarjan parissa työskenteleminen on ollut minulle muusikkona ja liedpianistina hyvinkin edistävää. Työskentely ammattilaislaulajan kanssa on ollut myös rohkaiseva kokemus, sekä esiintyminen upeassa kirkossa Berliinin Kreuzbergissä.

Työ on rikastuttanut omaa suhtautumistani musiikkiin ja nuottikuvaan, herättänyt mielikuvitustani erilaisten sointien suhteen. Olen oppinut paljon musiikin jatkuvuudesta, ajatus eri instrumentalisteista soittamassa stemmojaan on saanut minut ajattelemaan musiikkia lineaarisemmin. Erilaisten sävyjen hakeminen soitossa perustuu mielestäni hyvin paljon kuunteluun ja kuulon varassa soittamiseen, tekniset neuvot ovat monesti vain suuntaa antavia ja siinä mielessä tekniikan analysoiminen onkin haasteellista. Ajatus orkestraalisesta soitosta on saanut minut tarkemmaksi eri kerrosten ja stemmojen soittamisessa: kuinka ne balansoidaan ja artikuloidaan eri tavalla, kuinka soittaa kuin olisi itse monta eri soittajaa. Olen myös oppinut avaamaan korviani harmonioille tutustumalla tarkemmin orkestraatioihin. Erilaiset esitysmerkinnät eri orkesterisoittimille on tullut tutuksi.

Monilla pianisteilla on orkestraalisesta soitosta valtavasti tietoa, taitoa, kokemusta ja vain mielikuvitus rajanaan. Aiheesta kirjoittanutta Martin Katzia haluaisin lainata: “Nothing can plunge a pianist into the world of colors faster than imitating an orchestra. -- returning to accompaniments for piano, we will, it is hoped, have developed a significantly increased appetite for timbers and colors, and we may find ourselves unconsciously imagining orchestration in everything we play. What could be better?” (Katz 2009, 154.) Sillä, eihän mikään voi olla parempaa.

7 LÄHTEET

7.1 Kirjalliset

Alban Berg, Wikipedia-artikkeli. (luettu 14.10., päivitetty 12.10.2016)

https://en.wikipedia.org/wiki/Alban_Berg

Asikainen, P. 2006. Tilaksi avartuu aika. Omakustanne. Vammalan kirjapaino OY.

Berg A. 1928. Sieben frühe Lieder, orkesteripartituuri, imslp.org

http://imslp.org/imglnks/caimg/9/9f/IMSLP117828-PMLP37217-Berg_-_Sieben_fr_ühe_Lieder_orch_.pdf

Berg, A. 1928. Sieben frühe Lieder, pianopartituuri, imslp.org

<http://imslp.org/imglnks/caimg/d/d3/IMSLP15386-Berg7lieder.pdf>

Universal Edition

DiGaetani J. L. (toimittaja). 2009. Wagner Outside the Ring: Essays on the Operas, Their Performance and Their Connections with Other Arts. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Essee nro 7: Tristan and Ecstasy, Hans Rudolf Vaegt

https://books.google.fi/books?id=KwxKXb6e4vAC&pg=PA110&lpg=PA110&dq=wagner+tr%C3%A4ume+tristan&source=bl&ots=yhj5zBa-O&sig=mTEzPmMpa6IuZuFMFLRzsSf6vs&hl=fi&sa=X&ved=0ahUKEwj_0ZK01pTQAhXIESwKHbc1BaQQ6AEILTAD#v=onepage&q=wagner%20tr%C3%A4ume%20tristan&f=false

Jarman D. 1979. The Music of Alban Berg, London and Boston: Faber&Faber.

Katz, M. 2009. The Complete Collaborator, the pianist as partner. USA: Oxford University Press.

Kentner, L. 1976. Piano, taitoa ja taitajia. Porvoo – Helsinki – Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö

Neuhaus, H. 1986. Pianonsoiton taide. Helsinki: Kirjayhtymä.

Seven early songs. Wikipedia-artikkeli. (luettu 14.10., päivitetty 8.4.2016)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Early_Songs_\(Berg\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Early_Songs_(Berg))

Wagner, N. Haastattelu ”Liszt made piano sound like an orchestra”

<http://www.birminghampost.co.uk/whats-on/music-nightlife-news/liszt-made-piano-sound-like-10265266> (luettu 20.10.)

Wagner, R., Wesendonck Lieder, pianopartituuri, imslp.org
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP44645-PMLP45968-Wagner--Wesendonck-Lieder_WWV_91.pdf
 Braunschweig: Litolf

Wagner, R., Wesendonck Lieder, orkesteripartituuri, imslp.org
<http://imslp.nl/imglnks/usimg/7/73/IMSLP66082-PMLP45968-Wagner-WWV091.FS.pdf>

Wesendonck Lieder, Wikipedia-artikkeli. (luettu 14.10., päivitetty 8.10.2016)
https://en.wikipedia.org/wiki/Wesendonck_Lieder

7.2 Äänitteet

Karan Armstrong, sopraano, Kurt Masur, kapellimestari
<https://www.youtube.com/watch?v=Hq8gpe3J5QI>

CD:

Jonas Kaufmann, tenori, Donald Runnicles, kapellimestari, Orchester der Deutschen Oper Berlin
 Decca

CD:

Jessye Norman, sopraano, Pierre Boulez, kapellimestari, London Symphony Orchestra
 SONY

Anne Sofie von Otter, mezzosopraano, Marc Minkowski, kapellimestari, Orchestre du Capitole de Toulouse
<https://www.youtube.com/watch?v=LerHPfjA51U>

Anne Sofie von Otter, mezzosopraano, Claudio Abbado, kapellimestari, Wiener Philharmoniker
<https://www.youtube.com/watch?v=BmVSIH1qgsM>

8 LIITTEET

Liite 1. Konsertin äänite

Deutsch-Finnisches Liedkonzert

Passionskirche Sonntag, 25.09.2016 · 18 Uhr

Seppo Nummi (1932-1981)

Kevätteiltä (1956)

Auf Frühlingswegen (Suom. Eino Tikkanen)

Lähtömalja (Li Tai-Po)

Sydänyöllä (Li Tai-Po)

Kevätteiltä (Li Tai-Po)

Korsikeinu (Trad)

Viinituvan valkamassa (Tu Mu)

Vuosipäivä (Tshui Hu)

Vuorella (Li Tai-Po)

Bariton: Hans Lydman

Klavier: Maritta Manner

Alban Berg (1885-1935)

Sieben frühe Lieder (1907)

für eine Singstimme und Klavier

Nacht (Carl Hauptmann)

Schilflied (Nikolaus Lenau)

Die Nachtigall (Theodor Storm)

Traumgekrönt (Rainer Maria Rilke)

Im Zimmer (Johannes Schlaf)

Liebesode (Otto Erich Hartleben)

Sommertage (Paul Hohenberg)

Sopran: Sibylle Fischer
Klavier: Maritta Manner

Pause

Toivo Kuula (1883-1918)

Yö (Eino Leino) op. 22 No. 3
Sinipiika (V. A. Koskenniemi) op. 23 No. 1
Ave Maria (Tuntematon) op. 23 No. 2
Kohtalo (Lauri Pohjanpää) op. 23 No. 4
Yli kukkien (Eino Leino) op. 23 No. 3
Vanha syyslaulu (V. A. Koskenniemi) op. 24 No. 3
Aamulaulu (Eino Leino) op. 2 No. 3a

Bariton: Hans Lydman
Klavier: Maritta Manner

Richard Wagner (1813-1883)

Wesendonck Lieder (1857/58)

Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck

Der Engel
Stehe still
Im Treibhaus
Schmerzen
Träume

Sopran: Sibylle Fischer
Klavier: Maritta Manner

MARITTA MANNER studiert Klavier an der Sibelius Akademie in Helsinki bei Ilmo Ranta. Maritta arbeitet sehr aktiv mit anderen Musikern zusammen, sowohl im Bereich Kammermusik als auch im Liedgesang. Sie hat bei vielen spartenübergreifenden Produktionen mitgewirkt. Neben ihrem Studium ist sie auch als Klavierbegleiterin und als Korrepetitorin tätig und hat zusammen mit vielen Orchestern in ganz Finnland musiziert. Vielseitigkeit ist eine von Marittas Stärken und die zeitgenössische Musik ist ihr sehr wichtig. Sie hat auch die Ehre gehabt, viele Erstaufführungen zu spielen. Im Herbst 2015 gewann sie zusammen mit dem Tenor Juho Punkeri den ersten Preis beim ersten Helsinki Liedwettbewerb. 2015-2016 hat sie in Berlin an der Hanns Eisler Hochschule für Musik bei Professor Wolfram Rieger studiert.

MARITTA MANNER opiskelee pianonsoittoa Sibelius-Akatemiassa Ilmo Rannan opissa. Maritta tekee hyvin aktiivisesti yhteistyötä muiden muusikoiden kanssa, sekä laulu- että kamarimusiikkia. Hän on ollut mukana monessa poikkitaiteellisessa näyttämötaideteoksessa ja toiminut opiskeluidensa ohella aktiivisesti myös säestäjänä ja korrepetiittorina, sekä soittanut orkestereissa ympäri Suomea. Monipuolisuuden nimeen vannova Maritta on myös kovin innostunut uudesta musiikista ja onkin saanut kunnian kantaesittää säveltäjäystävänsä teoksia. Syksyllä 2015 hän voitti tenori Juho Punkerin kanssa ensimmäisen Helsinki Lied-kilpailun. Lukuvuoden 2015-16 hän opiskeli Berliinin Hochschule für Musik „Hanns Eisler“-ssa liedä Wolfram Riegerin luokalla.

SIBYLLE FISCHER war nach ihrem Gesangstudium an den Hochschulen für Musik und Theater in Hannover und Hamburg für einige Jahre festes Ensemblemitglied des Theater Aachen. Sie sang dort zunächst u.a. Cherubino, Dorabella, Orlofsky, Hänsel und Xerxes, schließlich die Sopranpartie der Marie in Alban Bergs Wozzeck. Darüber hinaus gastierte sie in dieser Zeit an diversen deutschen Bühnen (Kiel, Magdeburg, Weimar, Flensburg und Heilbronn). Später sang sie Fiordiligi in Frankfurt a. M. sowie Guttrune in Wagners Götterdämmerung bei den Richard-Wagner-Festspielen 2013 in Leipzig. Seit einigen Jahren ist sie freiberuflich tätig und arbeitete mit Ensembles wie der Opernkompanie Novoflot, dem Ensemble Avantgarde, der Opera Factory Freiburg und der Jungen Oper Berlin zusammen und gestaltete diverse Liedprogramme, u.a. mit dem Pianisten Klaus Simon.

SIBYLLE FISCHER opiskeli Hannoverin ja Hampurin musiikkikorkeakouluissa ja sai heti opintojensa päätyttyä kiinnityksen Aachenin kaupunginteatteriin. Hän on laulanut mm. Cherubinoa, Dorabellaa, Orlofskya, Hänseliä ja Xerxesiä ja myöhemmin myös Marien roolin Alban Bergin Wozzeckissa. Hän on vierailut mm. Kielissä, Magdeburgissa, Weimarissa, Flensburgissa ja Heilbronnissa. Lisäksi hän on laulanut Fiordiligiä Frankfurt am Mainissa sekä Wagnerin Götterdämmerungin Gutrunen roolin Leipzigin Wagner -juhlilla 2013. Nykyään hän toimii vapaana taiteilijana ja on työskennellyt mm. Novoflotin, Ensemble Avantgarden, Freiburgin Opera Factoryn sekä Berliinin Junge Operin kanssa. Hän on esittänyt paljon liedä mm. pianisti Klaus Simonin kanssa.

HANS LYDMAN, geboren 1968 in Vaasa, studierte Gesang an der Sibelius Akademie in Helsinki, wo er auch das Opernstudio besuchte. 1994 debütierte er als Morales in der Oper Carmen an der Finnischen Nationaloper. 1996-2000 war er an der deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf engagiert und von 2000-2005 ein fester Bestandteil des Ensembles des Theater Aachen. Hans hat über 70 Rollen interpretiert und seine Spannweite ist groß: Sie reicht von Jesus in Jesus Christ Superstar bis hin zu den zentralen klassischen Opernrollen. Seit 2005 ist Hans freiberuflich tätig. Da der Liedgesang eine seiner Stärken ist, widmet er sich gerne dieser Kunstgattung.

HANS LYDMAN on syntynyt 1968 Vaasassa. Hän opiskeli yksinlaulua sekä oopperaa Sibelius-Akatemiassa. Hän debytoi Suomen Kansallisoopperassa Moralesin roolissa oopperassa Carmen vuonna 1994. Saksassa hän on ollut kiinnitettyä solistina Deutsche Oper am Rheinissa Düsseldorfissa sekä Aachenin kaupunginteatterissa. Hans on laulanut yli 70 roolia, aina Jeesuksen roolista „Jesus Christ Superstar“-ssa keskeisiin klassisiin oopperaroleihin. Vuodesta 2005 lähtien hän on toiminut vapaana taiteilijana ja hän työskentelee hyvin mielellään liedin parissa, joka on yksi hänen vahvoja puoliaan.