

Ville Venäläinen

Joonas Kokkosen trio pianolle, viululle ja sellolle sekä duo viululle ja pianolle

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

18.4.2017

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Venäläinen Ville Elias Joonas Kokkosen trio pianolle, viululle ja sellolle sekä duo viululle ja pianolle 17 sivua + äänite 18.4.2017
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi
Ohjaaja	Juha Karvonen, FM
<p>Opinnäytetyöni on monimuototyö, jonka soiva osuus käsittelee Joonas Kokkosen varhaista kamarimusiikkia. Olen valinnut opinnäytetyöhöni kaksi teosta, pianotrion sekä duon viululle ja pianolle, jotka edustavat Kokkosen ensimmäistä sävellyskautta. Tämän niin kutsutun kamarimusiikkikauden aikana Kokkoselle ominainen sävelkieli alkoi todella muotoutua.</p> <p>Opinnäytetyöhöni kuuluu teoksista tekemäni äänitteet sekä kirjallinen osuus. Kirjallinen osuus käsittelee Joonas Kokkosen elämäntyötä laajemmin sekä kamarimusiikkiteosten taustalla vaikuttanutta sinfonisuuden ideaa. Olen lisäksi koostanut molemmista teoksista syntyhistoriaa, analyysia ja valmistamista käsittelevät osiot. Äänite on saatavissa Metropolia Ammattikorkeakoulun Musiikin tutkinnosta.</p> <p>Opinnäytetyöni toimii johdatuksena Joonas Kokkosen varhaiseen tuotantoon, mutta samalla se antaa näkökulmia Kokkosen tuotantoon yleisesti. Duon ja trion ominaisuudet toistuvat säveltäjän tuotannossa myöhemminkin. Kahden kappaleen kautta on mahdollista myös tavoittaa joitakin aikakauden suomalaiselle musiikille tyypillisiä virtauksia. Opinnäytetyöni on suunniteltu kaikille Kokkosen musiikista ja kamarimusiikista kiinnostuneille. Se toimii hyvänä johdatuksena sekä Kokkosen musiikkiin että aikakauden suomalaiseen musiikkiin.</p>	
Avainsanat	Joonas Kokkonen, kamarimusiikki, pianotrio, duo viululle ja pianolle, 1940-luvun suomalainen musiikki, 1950-luvun suomalainen musiikki

Author(s) Title Number of Pages Date	Ville Venäläinen Joonas Kokkonen's trio for piano, violin and cello and duo for violin and piano 17 pages 18 April 2017
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Instructor	Juha Karvonen, MA
<p>This thesis examines Joonas Kokkonen's early chamber music. I have chosen two chamber music pieces, piano trio and duo for violin and piano, which represent the so-called chamber music period of Joonas Kokkonen. During this period Kokkonen's characteristic way of composing really took place for the first time.</p> <p>My thesis includes recordings of both pieces and a written part. The written part addresses Joonas Kokkonen's work in a wider context and the idea of symphonic composing, which strongly affected his early works. I have also composed two chapters, which entail history, analysis and description of the preparation of the both pieces.</p> <p>The thesis is an introduction to Joonas Kokkonen's early works, but at the same time it gives perspective to Kokkonen's work as a whole. Many of the musical ideas of the first compositions remained throughout his career. By examining these two pieces, it is also possible to perceive some of the typical characteristics of the mid-20th century's Finnish music.</p>	
Keywords	Joonas Kokkonen, chamber music, piano trio, duo for violin and piano, 1940's Finnish music, 1950's Finnish music

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Joonas Kokkonen	2
3	Sinfonisuus	5
4	Trio pianolle, viululle ja sellolle	7
	4.1 <i>Ensimmäinen vakava sävellys</i>	7
	4.2 <i>Tyylin ominaisuuksia</i>	8
	4.3 <i>Valmistaminen</i>	10
5	Duo viululle ja pianolle	11
	5.1 <i>Kiteytynyt teos</i>	11
	5.2 <i>Sinfonista tyyliä</i>	13
	5.3 <i>Valmistaminen</i>	15
6	Pohdinta	16
	Lähteet	18

1 Johdanto

Joonas Kokkosen kamarimusiikki valikoitui opinnäytetyöni aiheeksi jo noin vuotta ennen varsinaista tekoprosessia. Halusin ensinnäkin tehdä opinnäytetyön, jossa pääsisin tekemään muusikon työtä käytännössä. Toiseksi minulle oli tärkeää, että voisin opinnäytetyössäni nostaa esille vähemmän tunnettua musiikkia. Erityisesti mielessäni oli suomalainen musiikki.

Joonas Kokkonen on toki säveltäjänä tunnettu, mutta hänen varhaista kamarimusiikkiin soitetaan varsin harvoin. Vanhempien kollegoiden puheista päätellen Kokkosen musiikki ei muutenkaan ole ollut 2000-luvulla yhtä soitettua kuin säveltäjän omana elinajanaan. Suomalaisilla muusikoilla on mielestäni erityisvastuu pitää suomalaista musiikkikulttuuria yllä tuomalla esille tasaisin väliajoin teoksia suomalaisilta säveltäjiltä. Ei ole mielestäni mitään syytä jättää esimerkiksi Kokkosen kamarimusiikkituotantoa unohtuksiin.

Käsittelen aluksi yleisesti Joonas Kokkosen elämäntyötä. Käyn läpi hänen teoksiaan sekä sävellyskausia myös varhaisen kamarimusiikkikauden jälkeen. Olen halunnut tällä tavalla selvittää lukijalle, kuinka merkittävä henkilö Kokkonen suomalaisen musiikin historiassa todella on.

Usein Kokkosen varhaistuotannossa teoksen koko motiivimateriaali esiintyy tiivistetyssä muodossa jo aivan ensi tahdeissa. Materiaalista ei teoksessa myöhemmin poiketa, vaikka se esiintyykin teoksen jatkuessa usealla eri tavalla. Tähän viitataan, kun Kokkosen tuotannon yhteydessä kiteytyneisyydestä ja orgaanisesta tai loogisesta kehittelystä, johon osaltaan perustuu myös hänen korostamansa sinfoninen ajattelutapa (Salmenhaara et al. 1997, 186). Tämän takia olen omistanut yhden luvun sinfonisen idean käsittelylle.

Opinnäytetyöni yhteydessä tein nauhoitukset sekä triosta että duosta. Käyn työssäni läpi molemmat teokset ja niiden valmistamisprosessit. Kerron hieman teosten syntyhistoriasta ja analysoin teoksia oman analyysini sekä kirjallisten lähteiden pohjalta. Pyrin myös avaamaan teosten harjoittelu- ja nauhoitusprosesseja.

Opinnäytetyöni on paljosta velkaa Joonas Kokkosen oppilaan Pekka Kuokkalan vuonna 2016 julkaisemalle kirjalle *Ikuinen lahjasi on tämä maa, Joonas Kokkonen - elämä ja taide*. Kuokkasen teos on tyhjentävä kuvaus Joonas Kokkosen elämäntyöstä, ja se tarjoaa tietoa niin Kokkosen yksityiselämästä, sävellysten synnystä kuin aikalaisarvioistakin. Se sisältää lisäksi yksityiskohtaiset analyysit säveltäjän teoksista. Lisäksi olen käyttänyt Erkki Salmenhaaran ja Mikko Heiniön yleisteoksia suomalaisen musiikin historiasta.

2 Joonas Kokkonen

Joonas Kokkonen (13.11.1921–2.10.1996) on eräs tunnetuimmista maailmansotien jälkeän vaikuttaneista suomalaisista säveltäjistä. Kokkosen merkitys on ollut suomalaisessa musiikkielämässä monella tavalla huomattava. Sävellystyönsä hän toimi aktiivisesti erilaisissa musiikkijärjestöissä. Suurelle yleisölle Kokkosen teoksista tutuin on ooppera *Viimeiset kiusaukset* (1975), joka aikoinaan herätti paljon myönteistä huomiota myös ulkomailla. Kokkonen toimi aktiivisesti myös opettajana, ja hänen elämäntyökseen voidaan lukea myös vahva osallistuminen uuden suomalaisen säveltäjäsukupolven koulutukseen.

Kokkonen opiskeli Helsingin yliopistossa sekä Sibelius-Akatemiassa. Hän toimi Sibelius-Akatemian musiikinteorian ja -historian lehtorina 1950–59 sekä sävellyksen professorina 1959–63, mutta ohjasi tämänkin jälkeen vielä useita sävellysoppilaita. Kokkonen toimi myös musiikkiarvostelijana *Ilta-Sanomissa* 1948–57, *Uudessa Suomessa* 1957–63 sekä *Uuden Musiikkilehden* päätoimittajana 1954–56. (Salmenhaara 1997, 184.)

Tultuaan nimitetyksi Suomen Akatemian jäseneksi vuonna 1963 Kokkonen loi poikkeuksellisen vahvan aseman jäseneksi vuonna 1963 Kokkonen loi poikkeuksellisen vahvan aseman ja uran kulttuuripersoonallisuutena ja hallintomiehenä, joka työskenteli monin tavoin taidemusiikin aseman ja musiikkikasvatuksen hyväksi. Hänellä oli suuri määrä puheenjohtajuuksia eri yhteisöissä.

Kokkosen ensimmäistä tyyliperiodia, kamarimusiikkikautta (1948–1957) leimaavat monet aikakaudelle tyypilliset piirteet. Yhtymäkohtia ei löydy niinkään Stravinskiin kuin

Bartókiin ja Shostakovitshiin. Kamarimusiikissa pidättäytymistä Kokkonen on myöhemmin luonnehtinut ”itsensä kouluttamisena”. Toisaalta se sopi hänen askeettisiin ihanteisiinsa, jotka ulottuivat myös esimerkiksi soinnin alueelle. (Salmenhaara 1997, 185.)

Pianokvintetto (1953) muodostui Kokkosen läpilyöntiteokseksi, jossa uusklassiset vaikutteet ovat selvinä esillä. Kontrapunktinen ote ulottuu vahvana teoksen kaikkiin osiin. Nopeat osat ovat tanssillisia ja intervallikieltä hallitsevat täysin kvartit, kvintit ja sekunnit. Juuri pienet sekunnit vapauttivat Kokkosen tonaalisuuden siteistä, vaikka kvintetossa on vielä diatonisiakin, samaan tonaaliseen tukipisteeseen nojautuvia melodioita. Duo on pianokvintettoon verrattuna huomattavasti askeettisempi teos. (Salmenhaara 1997, 185–186.)

Kokkosen kamarimusiikkikauden päätti Musiikkia jousille (1957), joka on perinteinen neliosainen kokonaisuus. Siinä on sonaattimuotoinen ensimmäinen osa, ja intervallikieleltään se on hieman Hindemithin tapainen. Toisaalta teoksessa on havaittavissa myös Bartókin ja Sibeliuksen vaikutus. Erkki Salmenhaara onkin todennut, että Kokkonen omaksui Bartókilta vapaakromaattisen motiivikäsitteilyn, Sibeliukselta orgaanisen kehittelyn periaatteen ja Bachilta motiiviseen työhön pohjautuvan polyfonian. (Salmenhaara 1997, 185–186.)

Kokkosen dodekafonisen kauden on yleensä katsottu ulottuvan ensimmäisestä jousikvartetosta (1959) toiseen jousikvartettoon (1966). Siirtyminen 12-säveltekniikkaan ja myöhemmin sen jättäminen olivat luontevia ja epädramaattisia tapahtumia, sillä monet ajattelutavan ja tyylin peruspiirteet säilyivät. Jo uusklassisella kaudellaan Kokkonen lähestyi kromaattista totaalia pyrkiessään täyttämään esimerkiksi melodiassa intervallihypyn luoman aukon asteittaisella liikkeellä. (Salmenhaara 1997, 186.)

Ensimmäinen jousikvartetto sai ylistävän arvosteluvastaanoton (Salmenhaara 1997, 186). Kvartettoa seurasi ensimmäinen sinfonia (1960) sekä varsin nopeassa tahdissa toinen sinfonia (1961) *Sinfonia da camera* (1962), *Opus sonorum* (1964) ja toinen jousikvartetto (1966). *Sinfonia da cameran* 12 solistiselle jouselle tilasi ja kantaesitti Rudolf Baumgartnerin johtama kamariorkesteri Festival Strings Lucerne.

1960-luvun alussa Kokkonen esitti eri yhteyksissä, että musiikissa uusien ilmaisukeinojen räjähdysmäinen etsintä on päättymässä ja temaattinen materiaali tulossa uudelleen aktueelliksi. Hänen mielestään sävelen ja hälyn välistä eroa ei voinut mitätöidä eikä sointiväriä nostaa tasavertaiseen asemaan musiikin muiden ulottuvuuksien kanssa. Lisäksi

hän halusi puolustaa musiikin politisoimista erityisesti aikana, jolloin nuoret vasemmistolaiset vaativat sen politisoimista. Tässä hengessä syntyi *Opus sonorum* eli Sävelten teos (1964). (Salmenhaara 1997, 188.)

Kokkosen 12-säveltekninen kausi päättyi toiseen jousikvartettiin (1966). Vuonna 1967 ilmestynyt kolmas sinfonia aloitti Kokkosen uusromanttiseksi tai uustonaaliseksi luonnehditun kauden. Tämä merkitsi lähinnä sitä, että aiempien sinfonioiden karuhkon soinnin tilalle tulivat rikkaat orkesterivärit, mikä on kolmannen sinfonian kiistattomin ero edeltäjänsä. Muilta osin tyylikehitys oli edelleenkin tasaista, vaikka 12-sävelteknikka jäi systemaattisimmillaan taakse. (Salmenhaara 1997, 189.)

1960-luvun lopulla Erkki Salmenhaara luonnehti Kokkosta ”romantisoituvaksi klassikoksi”, joka musiikillisessa ajattelussaan ja muototasolla kehittyi kohti klassismia ja materiaalitasolla klassikosta romantikoksi. Kokkosen tyyppisimmistä tempokaraktereista scherzo-elementti tuli elastisemmaksi, kirkkaammaksi ja elastisemmaksi ja adagio-elementeissä rytmi ja erityisesti sointi vapautuivat ja kirkastuivat. Tätä seurasi entistä suurempi melodinen ilmaisullisuus, samalla kun tonaaliset elementit melodiassa ja kolmi-soinnut harmoniassa tulivat entistä hallitsevammaksi. (Salmenhaara 1997, 189–190.)

Kolmannen ja vuonna 1971 valmistuneen neljännen sinfonian välinen vaihe, jonka kuluessa Kokkosen tyyli pelkistyi, oli erityisen tuottelias orkesteriteoksien kannalta. Finlandia-talon vihkiäisiä varten valmistui *Inauguration* (1971), joka on kolmannen teoksen tapaan värikylläinen teos. *Sinfoniset luonnokset* (1968) sekä sellokonsertto (1969) ovat taas sekä soinniltaan että muodoltaan klassisia. (Salmenhaara 1997, 190.)

Orkesteriteosten ja oopperan lisäksi Kokkosen myöhempään tuotantoon kuuluu vielä joukko kamarimusiikki- ja kuoroteoksia. Kokkosen puhallinkvintetto (1973) on saavuttanut suurta suosiota. Sonaatti sellolle ja pianolle (1976) taas muistuttaa parikymmentä vuotta aikaisemmin sävellettyä dua viululle ja pianolle. Vokaalituotannosta mainitsemisen arvoisia ovat erityisesti *Missa a Capella* (1963) sekä *Laudatio Domini* (1966). *Requiem* (1981) säveltäjä omisti vaimonsa muistolle.

Kokkosen tunnetuimmaksi teokseksi on noussut ooppera *Viimeiset kiusaukset*, joka sai kantaesityksensä Suomen Kansallisoopperassa 2.9.1975. Se oli Aulis Sallisen *Ratsumiehen* ohella 1970-luvun oopperabuumin avainteos (Salmenhaara 1997, 191). Kokkosen oopperan juoni perustuu maallikkosaarnaaja Paavo Ruotsalaisen elämään. *Viimeis-*

ten kiusausten ennätysmäistä esitysmäärää voidaankin selittää sen perinteisen sävelkielen lisäksi mielenkiinnolla, jota kansan syvät rivit kokivat uskonnollista problematiikkaa kohtaan (Salmenhaara 1997, 192).

Viimeisistä kiusauksista tuli Sallisen *Punaisen viivan* ohella Suomen Kansallisoopperan tärkeä vientiartikkeli. Se esitettiin Tukholmassa ja Oslossa 1976, Lontoossa 1979, Wiesbadenissa ja Zürichissä 1981, New Yorkissa 1983 ja Itä-Berliinissä 1983. Savonlinnan oopperajuhlilla sitä esitettiin vuosina 1982-1983. Vastaanotto ja arvostelu oli joka paikassa erittäin myönteistä, jopa ylistävää. Ulkomaiset kriitikot vertasivat Kokkosen musiikkia Janáčekin, Prokofjevin ja Shostakovitshin tuotantoon. (Salmenhaara 1997, 192.)

Joonas Kokkosen viimeiseen sävellyskauteen kuuluvat *Improvvisazione* viululle ja pianolle (1982), mieskuorolle sävelletty *Sormin soitti Väinämöinen* (1985), *Il Paesaggio* orkesterille (1987) sekä joitain hupitarkoituksessa tehtyjä pieniä sävellyksiä. *Improvvisazione* viululle ja pianolle on kirjoitettu pakolliseksi kilpailukappaleeksi Indianapolisin viulukilpailuun, joka pidettiin syyskuussa 1982. (Kuokkala 2016, 338–341.)

Joonas Kokkonen kuoli aivan 75-vuotisjuhlensa kynnyksellä. Juhlakonsertit muuttuivatkin muistokonserteiksi. Kuolemaa seuraavien päivien ja viikkojen lehdissä oli muistokirjoituksia ja luonnehdintoja Kokkosen elämäntyöstä. Niissä korostui hänen merkityksensä säveltäjänä ja kulttuuripoliittisena vaikuttajana. Järvenpää-talossa pidettyä muistokonserttia kunnioitti läsnäolollaan muun muassa tasavallan presidentti Martti Ahtisaari.

3 Sinfonisuus

1800-luvulla sinfonia kohotettiin soitinmusiikin korkeimmaksi muodoksi, jonka hegemonia laski vasta seuraavan vuosisadan aikana. 1900-luvulla sinfonioita ovat luoneet lähinnä uusklassikot ja muut tavalla tai toisella tonaalista traditiota jatkavat säveltäjät. Sen sijaan toisen Wienin koulun traditiota jatkanut linja on tietoisesti välttänyt sinfonian ja sonaatin tapaisia lajiperinteeseen viittaavia teosotsikoita. (Heiniö 1995, 63.)

Suomessa Wienin koulun mukainen asenne on huomattavissa lähinnä Erik Bergmanin tuotannossa. Muutoin sinfonian merkitys on säilynyt suomalaisessa musiikissa poikkeuksellisen vahvana. (Heiniö 1995, 63.)

1940- ja 1950-luvulla suomalaiset säveltäjät katsoivat yleisesti, että seuraamisen arvoisen klassinen perinne on vuosisadallamme jatkunut nimenomaan sen suurissa sinfonikoissa. Näihin luettiin ennen muuta Shostakovitsh. Häneen kohdistunut ihailu osoittaa, että yleisesti sinfoniaalta odotettiin ulkoista mittavuutta. On kuitenkin merkille pantavaa, että esimerkiksi Leningrad-sinfonian ilmestyksenomaisesta vaikutuksesta huolimatta suomalaisten mielestä oli sitä parempi, mitä riippumattomampi musiikki oli ulkoisesta ohjelmasta. (Heiniö 1995, 64.)

Sinfonisuuden luonteesta säveltäjät antoivat enemmän viitteitä kuin tarkkoja määritelmiä. Jo vuonna 1940 Eino Roiha nosti esille kirjoituksessaan *Sibeliuksen sinfonisesta tyylistä* tyylin keskeisiä ominaisuuksia. Niitä olivat ankaruus, asiallisuus, kaiken toisarvoisen ja epäelimellisen pois jättäminen, temaattisen materiaalin tarkka käyttäminen, kokonaisuuden vaatimusten alinomainen huomioiminen, muodon konsentraatio, orgaanisuus sekä monumentaaliteoksen rakentaminen lyhyistä teemoista. (Heiniö 1995, 65.)

Erityisesti orgaanisuus tuli monien säveltäjien lempi-ilmaisuksi. Einar Englundin, Joonas Kokkosen, Aulis Sallisen, Usko Meriläisen ja muiden kohdalla orgaanisuus tarkoitti käytännössä deduktiivista motiivitekniikkaa. Tekniikan mukaan mahdollisimman rajatusta ja kiteytetystä melodisharmonisesta perusmateriaalista kehitellään koko teos ilman, että mennään tuon materiaalin ulkopuolelle. (Heiniö 1995, 65.)

Deduktiivinen motiivitekniikka ei rajoittunut pelkästään sinfoniamusiikkiin. Esimerkiksi Kokkosen musiikissa se koskee niin varhaista kamarimusiikkia kuin oopperaakin. Pekka Kuokkala käsittelee teoksessaan *Ikuinen lahjasi on tämä maa, Joonas Kokkonen – elämä ja taide* sinfonisuutta erityisesti Duon yhteydessä, mutta nähdäkseni siinä sinfonisuuden idea on olemassa jo pianotriossa. Triossa ne eivät vain ole ehkä yhtä kiteytyneitä ja säveltäjälle selkeitä.

Mikko Heiniön mukaan sinfonisuuden idea on siis olennaisilta osin vähintään yhtä vanha kuin uusklassinen tyyli. Tyylin peruspiirteitä ovat sinfonisen tyylin nostaminen sävellystaiden huipuksi ja absoluuttisen musiikin pitäminen ohjelmamusiikkia parempana. Sen soveltajat katsoivat tyylin olevan ylihistoriallinen ja kuolematon, joskin ajattelutavan toteutukset saattoivat vaihdella. (Heiniö 1995, 64.)

Vaikka uusklassismi 1940-luvun nuorelle polvelle merkitsi kansallisromanttisen ja siten ainakin jossain määrin sibeliaanisen tyylin vaihtoehtoa, sinfonian arvostusta se ei horjuttanut. Sibeliaanisyyden kritiikki juontaa juurensa uusklassismin aikaan, mutta kriittisiä kannanottoja sinfonisuuden ideaa kohtaan alkoi Suomessa kuulua vasta 1960-luvulla. (Heiniö 1995, 65.)

4 Trio pianolle, viululle ja sellolle

4.1 Ensimmäinen vakava sävellys

Pianotrion valmistumisvuonna 1948 Kokkonen aloitti säveltämisen vakavassa mielessä. Aikaisemmin Kokkonen oli kirjoittanut improvisaatioitaan muistiin sekä kappaleita pianolle tai laulajalle pianon säestyksellä. Lisäksi kesällä 1948 hän kirjoitti häämarssin hyvän ystävänsä Pekka Virtaman häihin. (Kuokkala 2016, 41.)

Kuitenkin vasta trio pianolle, viululle ja sellolle sai Kokkoselta nimen opus 1, mikä osoittaa, että säveltäjä todella antoi arvoa teokselle. Kokkonen piti teosta eräänlaisena konttrapunktiopintojensa itsenäisenä lopputyönä. Trio nojaa pianokvinteton ja duon tapaan vahvasti pianoon, jonka Kokkonen tunsu soittimista parhaiten. (Kuokkala 2016, 41.)

Pianotrio on yhtäältä päätöstyö, mutta toisaalta se merkitsee myös Kokkonen säveltäjäntyön lähtökohdaksi. Pekka Kuokkalan mukaan nuori säveltäjä etsii siinä tyyliään oikeastaan ensimmäistä kertaa koko muusikonuransa aikana. Kuokkala esittää, että hänen melodinen keksintänsä saa uusia ulottuvuuksia ja teoksen soinnunkäyttö enteilee jo 50-luvun kehitystä. Nimenomaan trion lineaarisuus edustaa hänen mukaansa varhaista Kokkosta. (Kuokkala 2016, 41.)

Trion kantaesitys oli Oslossa konservatorioiden oppilaiden pohjoismaisilla musiikkijuhlilla, jotka nykyään tunnetaan Ung Nordisk Musik -nimellä. Sen esittivät Joonas Kokkonen, Heikki Louhivuori ja Seppo Laamanen. Kokkonen soitti itse pianoa. Tilaisuudessa esitettiin myös Einar Englundin teos, ja Musikvärlden-lehden kriitikko Rolf Davidson totesi kahden suomalaissäveltäjän olevan ”musiikkijuhlien huippua”. Davidsonin mukaan

kumpikaan säveltäjä ei ollut erityisen vallankumouksellinen tai uutta luova. Heidän musiikissaan kuitenkin viehätti ”suuri vakavuus ja sisäinen elämys, jotka ovat taustalla ja jotka näyttävät olevan heidän musiikkinsa kiihottava voima”. (Kuokkala 2016, 42.)

Suomen kantaesityksensä pianotrio sai Helsingissä 2. joulukuuta 1948 Sibelius-Akatemian järjestämässä konsertissa. Suomessa kantaesitys keräsi erityistä huomiota kenties Oslolla saavutetun menestyksen vuoksi, ja konsertissa oli läsnä paljon lehdistön edustajia. Suomen Sosiaalidemokraatin Väinö Pesola ylisti Kokkosen sävelkielessä melodian vuolautta, rytmin rikkautta ja muotoilun varmuutta. Uuden Suomen Yrjö Suomalaisen arvio oli myös positiivinen, mutta hänen mukaansa teoksessa ei ole havaittavissa vielä voimakkaampia persoonallisia sävyjä. Ilta-Sanomien Janne Raition mukaan rytmisen kekseliäisyys ja polyfonisten keinojen tuntemus olivat merkkejä siitä, että Kokkosen jatkuva kehitystä voitiin luottavaisina odottaa. (Kuokkala 2016, 42.)

Trio esitettiin uudelleen Suomen kamarimusiikkiseuran kokouksessa joulukuun 11. päivänä, jolloin sitä edelsi Einar Englundin esitelmä Oslon musiikkipäiviin liittyen. 1940- ja 1950-lukujen taitteessa teosta esitettiin usein, mutta sen jälkeen se oli kauan unohduksissa. Trio Tateno otti sen uudelleen esille Kuhmon kamarimusiikissa kesällä 1976. (Kuokkala 2016, 41–42.)

4.2 Tyylin ominaisuuksia

Kolmiosainen trio alkaa osalla *Un poco adagio – Allegro moderato, ma energico*. Kokkoselle tyypillisessä hitaassa johdannossa esitellään osan pääteemat. Sello aloittaa yksin soittamalla ensimmäisen teeman, minkä jälkeen viulu liittyy mukaan soittaen toista teemaa. Johdannon lopussa on vielä ensimmäinen teema ahtokulkuna. Es-tonaliteetti on johdannossa vahva, vaikka varsinaista etumerkinnän mukaista Es-duuriharmoniaa johdannossa ei olekaan.

Trion ensimmäisessä osassa Kokkonen kirjoittaa ensimmäisen kerran saman sävelen kromaattisen toiston, *g-ges*-aiheen. Tämän tapaisen kromaattisen puoliaskelperiaatteen Kokkonen omaksui niin lähtemättömästi, että yksikään hänen teoksistaan ei ole ilman sitä. (Kuokkala 2016, 170.)

Un poco adagio

Violin

Cello

Piano

Kuvio 1. Ensimmäinen teema.

Johdannon jälkeen alkavan Allegro moderato, ma energicon pisteellinen rytmikka luo vahvan kontrastin johdannon rauhallisuudelle. Säveltäjä on itse merkinnyt osan taitteet kirjaimin, joita on osassa yhteensä 14. Taitteiden lisäksi Kokkonen on merkinnyt loppuun codan, jossa teemat soitetaan unisonona. Pekka Kuokkalan mukaan kokonaisuus ei rakennu niinkään lausekkeista tai säkeistä vaan motiivisen aineiston muuntelusta hyvin monella tavalla ja monella tasolla.

Koko osa on tehty ensimmäisen ja toisen teeman useimmiten rytmisestä muotoilusta, jossa fugatomaaisella pienmotiiviteknikalla on paikoin merkittävä osuus. Osan kokonaisuusmuoto on lähinnä prosessiivinen kaarimuoto. Kaarimuoto toteutuu teemojen esittelyn ja osan neljän ensimmäisen taitteen aiheiden palatessa J-taitteesta alkaen ja päättyy esittelyn vastineeseen eli codaan. (Kuokkala 2016, 171–172.)

Trion hidas osa Andante tranquillo e semplice on pianon ja josten välinen vuoropuhelu, joka rauhallisuudessaan on vakava ja pohdiskeleva. Pekka Kuokkala kirjoittaa, että Kokkonen kiinnitti erityistä huomiota teostensa hitaisiin osiin. Niistä voidaan usein löytää koko sävellyksen keskeinen temaattinen aineisto, mutta ennen muuta niistä henkii säveltäjälle tyypillinen tunnelma, jopa hänen sisin olemuksensa. (Kuokkala 2016, 171) Joonas Kokkonen religioso, heijastaa Lassi Nummin mukaan kosketuksen syntymistä. Ei selviötä, vaan aukenevaa ihmettä. (Mäkinen 1981, 69.)

Trion hidas osa jakautuu kolmeen eri taitteeseen. Ensimmäinen taite on esittelytaite, joka sisältää kaksi teemaosuutta ja kaksi välikeosuutta. Osan teemat esitellään ilman rytmistä tai säveltasollista muuntelua. Toinen taite on kehittelytaite, jonka aikana teemoja variaa daan ja kehitellään. Kolmannessa taitteessa palataan alun lähtöteemoihin. Myös tässä osassa on codamainen päätös, jossa palataan pianovälikkeen jälkeen vielä kerran alkuperäisteemaan.

Trion kolmas osa Allegro molto e giocoso on osista pisin. Se on rytmisen ja leikittelevä, mutta siinä on myös vakavamielisiä elementtejä. Kolmas osa on temaattiselta käyttäytymiseltään ja rakenteeltaan huomattavasti vapaampi kuin edelliset osat. Pääteema on rakennettu suurimmaksi osaksi kvarteista, ja koko melodia on tredesimin laajuinen. Kolmannessa osassa kaikilla sävelkuluilla ei ole samanlaista suoraa yhteyttä alun teemoihin kuin kahdessa ensimmäisessä osassa.

Viimeisessä Kokkonen on käyttänyt joitakin sävellys- ja satsitekniisiä keinoja, jotka voidaan mieltää kuuluviksi uusklassiseen tyyliin. Näitä ovat muun muassa tunsas neljäsosien ja kahdeksasosien käyttö, erilaiset ostinatokuviot, sekvenssikulut, kolmisoinnut ja usein vajaat nelisoinnut myös murtosointuina, fauxbourdon-tekniikka, rinnakkaiskvintit ja -kvartit sekä paikoin varsin yksinkertainen ilme. (Kuokkala 2016, 173–174.)

4.3 Valmistaminen

Nauhoitimme trion 2.3.2017 Soile Tolvasen ja Saara Viikan kanssa Helsingin konservatorion kamarimusiikkisalissa. Konservatorion laitteisto ja ääniteknikko Tuukka Törneblom takasivat onnistuneen ja laadukkaan työskentely-ympäristön sekä nauhoituksen.

Olin soittanut trioa jo aikaisemmin opiskellessani Helsingin konservatoriossa, ja myös silloin soitimme yhdessä pianisti Soile Tolvasen kanssa. Sellisti Saara Viikan kanssa olimme työskennelleet aikaisemmin useissa eri yhtyeissä. Teos ja kanssasojittajani olivat siis minulle entuudestaan tuttuja. Aloitimme työskentelyn jo syksyn lopussa tutustumalla teokseen päällisin puolin. Harjoittelu ei ollut vielä tässä vaiheessa kovinkaan intensiivistä, ja syksyn päättyessä jäimme kaikki joululomalle. Keväällä pidimme harjoituksia tiiviimmin. Työskentely sujui erinomaisesti, vaikka pitkä ajanjakso osaltaan muodosti haasteen teoksen harjoittamisen kannalta. Toisaalta saimme valmistautua rauhassa, eikä aikataulu tuntunut liian tiiviiltä.

Ensimmäisen osan viulustemma ei teknisesti ole kovinkaan haastava, muutamat sävel-lajit, isot hyppyt ja sormitusten kannalta kinkkiset melodiat aiheuttivat harjoitusvaiheessa eniten päänvaivaa. Kaikista suurin haaste oli balanssi ja puhtaus kahden jousisoittimen välillä. Kokkonen käyttää varsin usein viulun ja sellon uniosonoa, mikä on haastavaa sellistin ja viulistin kannalta. Harjoittelimme sellistin kanssa stemmojamme jonkin verran kahdestaan. Muuten ensimmäisen osan useat tempovaihdokset ja karaktäärimuutokset vaativat koko ryhmältä paneutumista.

Toinen osa on rakenteeltaan ensimmäistä ja kolmatta osaa huomattavasti selkeämpi, sillä se perustuu lähes kokonaan pianon ja jousisoittinten väliselle vuorottelulle. Viuluteknisesti haastavia olivat osan kaksi pariäänipaikkaa. Pyrimme etsimään mahdollisimman paljon erityisiä sävyjä ja huomasimme erityisesti pianosävyn pitämisen vaativan keskittymistä. Kokonaisuuden kannalta oli tärkeää pitää osan tempo mahdollisimman tasaisena alusta loppuun.

Kolmas osa on rytmillisesti kaikista leikittelevin ja monimutkaisin. Alkuvaiheessa rytmien ja sisääntulojen selvittäminen vei jonkin verran aikaa. Pohdimme oikeanlaista tempoa, ja etsimme sitä läpi harjoitteluprosessin. Päädyimme siihen, että osan laajalla äänialalla soivat melodiat vaativat enemmänkin keskitempoisen kuin nopean pulssin. Myös lopun nopeutusta työstimme runsaasti.

5 Duo viululle ja pianolle

5.1 Kiteytynyt teos

1950-luvun alkuun saakka Joonas Kokkonen keskittyi kriitikon, opettajan, pianistin ja vasta lopulta säveltäjän töihin. Monin paikoin hänet tunnettiin ensisijaisesti musiikkiarvostelijana ja radioesitelmöijänä. Kokkonen kirjoitti lehtiin musiikkipoliittisia kannanottoja ja lukuisia musiikkiesseitä. (Kuokkala 2016, 61.)

Pekka Kuokkalan mukaan 1950-luku merkitsi Joonas Kokkoselle työntäyteistä vuosikymmentä. Opinnot olivat takanapäin, ja Kokkonen teki itseään tunnetuksi monella eri musiikkielämän osa-alueella. Vähitellen hän alkoikin saada yhä enemmän jalansijaa Suomen musiikkielämässä. (Kuokkala 2016, 63.)

Myös Kokkosen yksityiselämä alkoi asettua. Hän solmi toisen avioliittonsa, joka toimi säveltäjälle suurena voimanlähteenä. Hänen säveltäjänuransa otti uudenlaista tuulta alensa nimenomaan 1950-luvun alussa. Kokkonen oli saanut hyvin positiivista, jopa ylistävää palautetta sävellyksistään, ja säveltäminen tuntui olevan Kokkoselle myöhään aloitettua pianonsoittoa myötäsyntyisempää. Ilmari Kokkonen kertoo Joonaksen joskus 1950-luvun alkupuolella sanoneen: ”Kyllä tuo soitto saa nyt jäädä. Minä aion antautua kokonaan säveltämään.” (Kuokkala 2016, 54.) Vuosikymmenen puolessavälissä syntyi Duo viululle ja pianolle (1955).

Teoksen problematiikka oli askarruttanut Kokkosta jo kauan. Siinä säveltäjä käytti ensimmäistä kertaa soolosoitinta ja pianoa yhdessä, vaikka hän toki olikin säveltänyt aikaisemmin myös pianolle ja lauluäänelle. Kokkosen piti ratkaista tematiikan ohella viulun ja pianon osuudet, niiden vuorottelu, yhteissointi ja yleensäkin soittimien liittyminen toisiinsa. Teos vaati paljon pohdiskelua. Duosta tuli säveltäjän kertoman mukaan ”hyvin loppuun saakka ajateltu teos”. (Kuokkala 2016, 55.)

”Siinä kokeilin juuri sellaista tekniikkaa, joka myöhemmin on tullut yhä määräävämmäksi tuotannossani, nimittäin ajatusta kasvattaa kokonainen teos muutamasta alkusolusta”, Kokkonen kertoo. Teoksen yhtenä funktiona oli toimia säveltäjälle eräänlaisena koekenttänä. Pianon osuuden hän kirjoitti varsin lineaariseksi. Siinä ei ole paksuja sointuja, vain ohuita ja ilmavia sävelkulkuja. (Kuokkala 2016, 55.)

Duolla on Pekka Kuokkalan mukaan erikoisasema Joonas Kokkosen tuotannossa, sillä juuri se avaa säveltäjälle aiemmassa luvussa käsittelemäni sinfonisen alueen (Kuokkala 2016, 55). Kuokkalan mukaan Kokkonen käyttää termiä sinfoninen teoksesta, joka on tehty melko suppeasta motiiviaineistosta, ja joka etenee teoksen alusta loppuun saakka eläen monella tavalla sävellyksen aikana. Myös hän painottaa, että Kokkosella sinfonia ja sinfonisuus ovat siis tapa ajatella teoksen motiivista elämää, jossa sävellyksellinen kasvaa orgaanisesti temaattisesta perusaineistosta.

Sinfonisuutta voidaan Kokkosen mukaan tarkastella kahdelta suunnalta: sisältäpäin tematiikan valossa ja ulkoapäin kokonaisrakenteen valossa. Duon analyysissä huomio on keskittynyt etupäässä temaattiseen aineistoon, joka on käytännössä ensimmäisen osan teema. Siitä kehittyvät muiden osien teemat ja siten koko teos. Eri motiivit soivat koko teoksen ajan, joskus peitetysti ja joskus selvästi. Motiivit muuntuvat ja niitä liitetään yh-

teen monin tavoin. Harvennettuina ja tihennettyinä ne antavat erilaisia vaikutelmia ja tunnelmia, sävyttävät musiikin luonnetta sekä ovat tiheyden rakennusaineiksia. (Kuokkala 2016, 55.)

Kultaisella leikkauksella ei ole duon rakenteen kannalta merkitystä, eikä sen käyttö ole vielä tietoistakaan Kokkosen tuotannossa 1950-luvulla. Sisäisen ja ulkoisen rakenteen eri osa-alueet sulautuvat teoksessa monin paikoin yhteen ja muodostavat näin kokonaisuuden, joka enteilee prosessiivisen muodon entistä kiinteämpää esiintymistä tulevilla teoksilla. (Kuokkala 2016, 55.)

Duon kantaesittivät Timo Mäkinen ja Paavo Rautio, jotka olivat soittaneet yhdessä jo jonkin aikaa. Lehdistö osallistui mielenkiinnolla tämänkin sävellyksen kantaesitykseen. Arvosteluissa kiiteltiin Mäkisen ja Raution yhteismusisointia, joka oli sujuvaa ja kuuntelevaa. Kokkosen teosta pidettiin virkeänä ja raikkaana, ja sen rytmisiä ominaisuuksia ylisettiin. Jotkin kriitikot eivät pitäneet ostinatton käytöstä tai samojen teemojen toistosta. Hyvää oli kuitenkin pyrkimys tyylikysymysten tasapainoiseen ratkaisuun. Teos oli jo ensi kuulemalta johdonmukainen, ja sen tekotapaan kiinnitettiin huomiota. (Kuokkala 2016, 55.)

5.2 Sinfonista tyyliä

Kolmiosaisen duon ensimmäinen osan tempomerkintä on Allegro moderato. Myös duon ensimmäinen osa rakentuu heti alussa pianon esittelemälle melodialle. Teema on kaiken kaikkiaan seitsemän tahdin pituinen, ja se rakentuu kvartti- ja sekuntisuhteille. Alkuteeman lisäksi osassa käytetään teeman alkusävelistä muokattuja aiheita sekä ostinatoaiheita.

Ensimmäisen osan kokonaisrakenne on klassinen. Sonaattimuodon mukaiset esittely, kehittäminen ja kertaus on tunnistettavissa osasta helposti. Esittelyn aikana teema esiintyy monta kertaa, ja se toistuu puoliaskelvuorotteluna, mikä on Kokkosen teosten pysyvä elementti pianotriosta (1948) aina *Il Paesaggioon* (1987) saakka (Kuokkala 2016, 187–188). Sinfonisuus ja orgaanisuus ovat vahvasti läsnä koko teoksen ajan.

Kun trio oli teos, jonka Kokkonen oli säveltänyt omien sanojensa mukaan kontrapunktin opiskelun jälkeen, niin voidaan todeta, että duon hän laati lähes samanlaisella kontrapunktiteknikalla. Joonas Kokkonen oli varhaistuotannossaan leimallisesti lineaarikko ja

jopa kontrapunktikko, mutta piirre väheni vuosien mittaan hänen tuotannossaan. Samoin kävi ostinaton käytölle. 1950-luvulla säveltäjä käytti ostinatoa kaikista runsaimmin. (Kuokkala 2016, 188.)

Kuvio 2. Ensimmäisen osan ostinatoaiheita pianolla

Duon toinen osa vastaa jollain tavalla trion kolmatta osaa, sillä se perustuu erityisesti rytmikalle. Toinen osa on nimetty Intermezzo, Allegro grazioso. Osalla on yhteydet ensimmäiseen osaan, sillä sen teema on tehty ensimmäisen osan materiaalista (Kuokkala 2016, 189).

Intermezzon teeman loppuosa on ensimmäisen osan vastaavan kohdan rytmivariantti, sillä sen daktyylikuvio on muuttunut toisessa osassa vastadaktyylyiksi. Pianon bassosäestyksessä toistuva kvintti-sekunti-aihe on otettu ensimmäisen osan kvartti-sekuntiyhdistelmästä. Aihetta käytetään temaattisesti koko osan ajan, jolloin se muodostaa

kontrasubjektimaisen säestysäänien teemalle. Ne esiintyvät paikoin yhdessä kaksinkertaisen kontrapunktiin tapaan. Teema ja sen säestys soivat koko osan ajan erilaisina muunnoksina, jotka häviävät toisinaan näennäisesti, mutta tulevat jälleen esiin joko alkuperäisessä muodossaan tai variantteina. (Kuokkala 2016, 189.)

Kolmas osa *Un poco adagio – Allegro* alkaa hitaalla johdannolla, joka koostuu aikaisempien osien ainesosista. Adagion temaattinen rakennelma kontrasubjekteineen viittaa J. S. Bachin käyttämään tekniikkaan. Ilmo Pokkisen tutkimuksen mukaan harmonisia elementtejä on johdannossa kaksi. Ensimmäinen on kaksikerroksinen intervallikulku suuresta sekunnista suuren terssin ja pienen septimin kautta puhtaaseen kvinttiin. Adagion toinen harmoninen elementti muodostuu kahdensuuntaisesta piensekuntiliikkeestä, jossa avosävyinen kvintti-kvartti-yhdistelmä d-a-es-as liikkuu yhdistelmään es-as-d-g ja takaisin lähtöasetelmaan. (Kuokkala 2016, 189–190.)

Allegro-taitteen temaattinen aineisto koostuu kahdesta erilaisesta teemasta. Taitteen pisteelliset rytmit tuovat mieleen pianotrioon ensimmäisen osan. Allegron teemat tukeutuvat jälleen aikaisempaan sävelaineistoon. Alun pisteellinen rytmiaihe kehittyy osan edetessä kuudestoistaosiksi. Molemmat teemat soivat erilaisina variantteina ja kontrapunktimuotoina. Pianon unisono muistuttaa Shostakovitshin tapaa kirjoittaa pianolle. (Kuokkala 2016, 189–191.)

5.3 Valmistaminen

Nauhoitimme duon Helsingin konservatorion konserttisalissa yhdessä Joonas Pohjosen kanssa 11.4.2017. Valmistimme teoksen varsinkin trioon verraten tiukalla aikataululla. Harjoittelimme kahteen otteeseen ennen varsinaista nauhoitusta, ja nauhoitustilannekin oli vain tunnin mittainen. Tässä mielessä valmistamisemme oli trioon verrattuna ainakin aikataulullisesti ammattilaismaailmaa vastaava.

Ehdimme ottaa jokaisesta osasta kaksi versiota nauhalle. Oman haasteensa nauhoitustilanteeseen loi tällä kertaa se, että olin kipeänä nauhoituspäivänämme. En kuitenkaan halunnut peruuttaa konservatorion henkilökunnan, äänimies Tuukka Törneblomin, Joonaksen ja sivunkääntäjän kanssa sovittua aikaa, joten päätin saada nauhan kasaan vaikka sitten vain särkylääkkeiden ja tahdonvoiman avulla.

Duossa kohtaamamme musiikilliset haasteet olivat paljolti samanlaisia kuin triossakin. Ensimmäisen osan viuluosuus ei ollut teknisesti kovinkaan haastava, joskin muutamia esimerkiksi intonaation kannalta hankalia paikkoja ilmeni. Etsimme paljon oikeanlaista tempoa. Olin itsekseni harjoitellessa soittanut osan eri kohtia eri tempoisina, mikä tuotti ongelmia pianon kanssa soitettaessa. Muutamat sisääntulot vaativat myös keskittymistä. Duon toinen osa vastasi trion kolmatta osaa, sillä se oli rytmisesti leikittelevä ja monimuotoinen. Tämä oli luonnollisesti haaste yhteissoiton kannalta. Vaihtuvat tahtilajit ja yhdessä soittaminen olivat asioita, joihin keskityimme toista osaa harjoitellessamme. Viuluosuus oli ensimmäistä osaa hankalampi, joskaan ei teknisesti yltiövaativa. Muutamat nopeatempoiset kohdat vaativat erityistä huomiota.

Kolmas osa alkaa Kokkoselle tyypillisellä hitaalla johdannolla. Johdannon pariäänät olivat jossain määrin hankalia, ja niiden puhtauteen pyrin keskittymään harjoittelussani. Osan nopea osuus on rytmisen, mutta ei yhtä monimutkainen kuin toinen osa. Muutama sisääntulo vaati erityistä keskittymistä. Haimme erityisesti sopivaa tempoa. Pohdinnan jälkeen päätimme pyrkiä siihen, että nopean osan tempo olisi suurin piirtein kaksinkertainen hitaaseen johdantoon verrattuna.

6 Pohdinta

Joonas Kokkosen varhaiset kamarimusiikkiteokset ovat tärkeitä säveltäjän koko tuotannon kannalta. Teoksissa esiintyvät ensimmäisiä kertoja ne ideat, jotka ovat havaittavissa säveltäjän teoksissa vielä vuosikymmeniä myöhemminkin. Vaikka Kokkosen tyyli liikkui varhaisesta tyylistä eteenpäin, säilyi hänen sävelkielensä omaleimaisuus läpi erilaisten kausien. Kamarimusiikkikauden teoksista voi olla erityisen hyvä aloittaa Kokkosen tuotantoon tutustuminen, sillä teokset edustavat helposti lähestyttävää uusklassista tyyliä.

Kokkosen varhainen kamarimusiikki on myös hyvä esimerkki aikakauden suomalaisessa taidemusiikissa vaikuttaneista suunnista. Sinfonisuuden idea, joka Kokkosen varhaistuotannossa on vahvasti läsnä, määrittäi aikakauden säveltäjien tyyliä kokonaisuudessaan. Sinfonisuuden ja orgaanisuuden ihanteissa on ensinnäkin havaittavissa Sibeliuksen vai-

kutus, joka erityisesti tähän aikaan oli suomalaisessa musiikkikentässä merkittävä. Toisaalta huomattavaa on myös se, kuinka vahvasti suomalaiset säveltäjät ihailivat esimerkiksi Shostakovitshin sinfonioita.

Muusikon kannalta kappaleiden taustalla vaikuttava orgaanisen kasvun idea on erityisen merkityksellinen mietittäessä esimerkiksi eri fraasien, taitekohtien ja rytmien merkitystä. Tällöin on muistettava, että kappaleiden eri osaset ovat usein peräisin samoista alkulähteistä. Kappaleiden näennäinen yksinkertaisuus kuuluu erottamattomasti Kokkosen tyyliin. Tässä mielessä esittäjän tulisikin tulkinnassaan vaalia Kokkosen musiikin puhdaslinjaisuutta ja selkeyttä luottaen teoksissa piilevään alkuvoimaan.

Joonas Kokkosen omien sanojen mukaan luovassa työssä on lähdeittävä siitä, että muusikon työtä tehdään toiselle ihmiselle, vastaanottajalle, ei toiselle saman ammatin harjoittajalle (Karjalainen 1981, 50). Oma työmme on mielestäni varsin helposti lähestyttävää myös henkilölle, joka ei aikaisemmin ole tutustunut Joonas Kokkosen musiikkiin. Esittämämme ohjelman voisi hyvin kuvitella esimerkiksi kouluun, jossa sen voisi yhdistää esimerkiksi suomalaisen musiikin historiasta kertovaan oppituntiin.

Pyrimme harjoitteluprosessin aikana etsimään Joonas Kokkosen musiikin olemusta. Pianisti Joonas Pohjonen sanoi mielestäni tällöin viisaasti, että Kokkosen musiikissa ei pidä yrittää tehdä liikaa. Muusikon ei mielestäni kannata pyrkiä välittämään yleisölle sellaista, jota musiikki itsessään ei sisällä. Joonas Kokkosen musiikissa korostuu säveltäjän ilmeisen vakaa ja koruton mielenmaisema. Muusikon täytyy oppia luottamaan sen hienouteen.

Lähteet

Hako Pekka. 2001. Voiko varjo olla kirkas. Joonas Kokkosen elämä. Helsinki: Gummerus

Heiniö Mikko. 1995. Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki. Porvoo: WSOY

Karjalainen Elina (toim.). 1981. Joonas Kokkonen – näköaloja luovuuteen ja ihmisyyteen. Porvoo: WSOY

Kuokkala Pekka. 2016. Ikuinen lahjasi on tämä maa, Joonas Kokkonen – elämä ja taide. Tallinna: AS Pakett

Mäkinen Timo, Nummi Lassi & Teerisuo Timo (toim.) 1981. Kuvastimessa ...durch einen Spiegel... Joonas Kokkonen. Savonlinna: Savonlinnan Kirjapaino Oy

Salmenhaara Erkki (toim.), Heiniö Mikko, Jalkanen Pekka & Lappalainen Seija. 1994. Suomalaisia säveltäjiä. Keuruu: Otava

