



Z MÉHO ŽIVOTA

Tšekkiläistä musiikkia 1800-luvulta

nykypäivään

Jenni Harra

Opinnäytetyö
Lokakuu 2013
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogin
suuntautumisvaihtoehto

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

JENNI HARRA:

Z mého života

Tšekkiläistä musiikkia 1800-luvulta nykypäivään

Opinnäytetyö 55 sivua, joista liitteitä 5 sivua

Lokakuu 2013

Tämä opinnäytetyö on taidetekotyypinen, ja se koostuu tšekkiläisen musiikin konsertista ja konserttiin liittyvästä kirjallisesta osuudesta. Konsertin tavoitteena oli esitellä tšekkiläissäveltäjien teoksia 1800-luvulta nykypäivään ja siten lisätä tšekkiläisen musiikin tuntemusta. Konsertissa esitettiin Bedřich Smetanan jousikvartetto nro 1 e-molli *Z mého života*, ”Elämästäni”, Peter Grahamin *Fragment II*, Antonín Dvořákin *Klíd* sekä Bohuslav Martinůn sonaatti sellolle ja pianolle nro 3. Tavoitteena oli ottaa mukaan sekä Suomessa hyvin tunnettujen että hieman vieraampienkin säveltäjien teoksia. Kirjallisen osion tavoite oli tutkia tšekkiläisyyttä ja sen tyylipiirteitä musiikissa sekä käsitellä konsertin säveltäjiä ja teoksia. Tšekkiläisyyden ilmeneminen säveltäjien inspiraation lähteiden kautta on myös raportin keskeisiä teemoja. Opinnäytetyön tarkoituksena oli myös syventää tietouttani tšekkiläisestä musiikista sekä kehittää valmiuksiani muusikkona.

Konsertti pidettiin Pirkanmaan musiikkiopiston aulaan sunnuntaina 17.2.2013 klo 17. Monipuolisessa ohjelmassa oli jokaiselle kuulijalle jotain uutta ja myös tutumpaa. Konsertti onnistuikin hyvin. Kirjallisen työn yhteys kappaleiden valmistamiseen monipuolisti toimintaani muusikkona. Tšekkiläisyyteen tutustuminen kirjallisuuden ja Internet-lähteiden avulla syvensi oman kokemukseni kautta oppimaani. Projektin ansiosta sain kokemusta konsertin järjestämiseen liittyvistä asioista sekä syvensin musiikkikirjallisuuden tuntemustani. Kirjallisen osuuden johtopäätös on, että tšekkiläisyyden tyylipiirteet ja samat inspiraation lähteet yhdistävät merkittävästi tšekkisäveltäjiä, vaikka heistä jokaisella onkin selvästi erottuva oma tyylinsä.

Asiasanat: tšekkiläinen musiikki, smetana, dvořák, martinů, graham

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme in Music
Music Pedagogue

JENNI HARRA:

Z mého života

Czech music from the 19th century to this day

Bachelor's thesis 55 pages, appendices 5 pages
October 2013

This Bachelor's thesis consists of a concert of Czech music and a written report regarding the concert. The purpose of the concert was to present Czech compositions from the 19th century to our days. The program consisted of String quartet no. 1 *Z mého života*, From My Life, by Bedřich Smetana, *Fragment II* by Peter Graham, *Klíd* by Antonín Dvořák and Bohuslav Martinů's Sonata for Cello and Piano no. 3. The goal was to include compositions by both well and less known composers. The aim of the written report was to study Czechness and its stylistic traits in music as well as the composers and their compositions. One of the main themes of the written project was Czechness in sources of inspiration. The purpose of this thesis was also to deepen my knowledge about Czech music and develop my skills as a musician.

The concert took place in the hall of Pirkanmaan musiikkiopisto music school on Sunday the 17th of February 2013 at 5 P.M. Thanks to the varied program the concert included something new for each listener as well as something more familiar. The concert succeeded well. The connection between the concert and the written report allowed my work as a musician to become more versatile. Getting to know Czechness through books and internet broadened my former knowledge based on my own experiences. Thanks to the project I got more experience on organizing a concert and deepened my knowledge of music literature. The conclusion of the written part was that the Czech characteristics and sources of inspiration were common to most composers.

Key words: czech music, smetana, dvořák, martinů, graham

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	MUSIIKIN KEHITYS TŠEIKIN ALUEELLA	9
3	BEDŘICH SMETANA	11
	3.1 Smetanan kansallismielisyys	11
	3.2 Smetanan kuuroutuminen	12
	3.3 Smetanan sävellystyylit	13
4	ANTONÍN DVOŘÁK.....	15
	4.1 Dvořákin tyylipiirteet.....	16
5	BOHUSLAV MARTINŮ.....	19
	5.1 Polička	19
	5.2 Praha	20
	5.3 Koti	21
	5.4 Pariisi	22
	5.5 Elämä Yhdysvalloissa.....	23
	5.6 Aspergerin oireyhtymä	24
	5.7 Tyylipiirteet ja vaikutteet.....	25
6	PETER GRAHAM	26
	6.1 Graham ja tšekkiläisyys nykyään	26
	6.2 Graham ja muut tšekkiläissäveltäjät	27
7	TŠEKKILÄISYYS MUSIIKISSA	29
	7.1 Säveltäjä ja kansanmuusikko	30
	7.2 Tšekkiläisyys sanoissa ja teoissa	31
	7.3 Muiden maiden vaikutteet	31
	7.4 Säveltäjien ketju.....	32
	7.5 Yhteinen inspiraatio – hussilaislaulu ja koraali	32
8	KONSERTTIOHJELMA TŠEKKILÄISYYDEN PEILINÄ	34
	8.1 Omaelämäkerrallisuus tšekkiläisyyden symbolina: Smetanan jousikvartetto	34
	8.2 Kirjallisuus, myytit ja historia: Grahamin <i>Fragment II</i>	38
	8.3 Luonto ja Dvořákin <i>Klíd</i>	39
	8.4 Absoluuttinen musiikki ja Martinůn sonaatti nro 3 sellolle ja pianolle.....	42
9	POHDINTA.....	44
	LÄHTEET.....	47
	LIITTEET	49
	Liite 1. Konserttiäänite.....	50
	Liite 2. Käsiohjelma	51

Liite 3. Tšekin kartta 55

1 JOHDANTO

Tämä opinnäytetyöni koostuu tšekkiläisen musiikin konsertista, joka pidettiin Pirkanmaan musiikkiopiston aulassa sunnuntaina 17.2.2013 klo 17, sekä konserttiin liittyvästä kirjallisesta osuudesta. Konserttini nimettiin Bedřich Smetanan jousikvartetton nro 1 e-molli *Z mého života*, Elämästäni, mukaan. Jousikvartetton lisäksi konsertissa esitettiin toisen suuren tšekkiläisen säveltäjän Antonín Dvořákin *Klíd* sellolle ja pianolle. Uudempaa tšekkiläistä musiikkia ohjelmassa edustivat Peter Grahamin *Fragment II* sekä Bohuslav Martinůn sonaatti nro 3 sellolle ja pianolle. Konsertti taltioitiin, ja äänite (Liite 1) on tämän raportin liitteenä. Jousikvartetossa viulua soittivat Eri Itoh ja Aarni Penanen ja alttoviulua Maini Mönkkönen. Piano-osuuksista vastasi Tiina Kärblane.

Kirjallisessa raportissani kerron käsiohjelmaa (Liite 2) tarkemmin konserttini valitsemistani teoksista ja niiden säveltäjistä. Lisäksi pohdin tšekkiläisyyttä musiikissa sekä yleisellä tasolla että konserttini teosten kautta. Erityisen mielenkiintoisena pidin kysymystä siitä, mikä on inspiroinut tšekkiläisiä säveltäjiä, sillä samat inspiraation lähteet vaikuttavat yhdistävän heitä. Muun muassa omaelämäkerrallisuus sekä Tšekin luontoon, historiaan ja mytologiaan liittyvät aiheet esiintyvät useiden säveltäjien teoksissa. Pohdinkin tšekkiläisyyttä musiikissa myös konserttini teosten inspiraation lähteiden avulla. Käsittelen tšekkiläisen musiikin kehitystä 1800-luvulta nykypäivään Smetanan, Dvořákin, Martinůn ja Grahamin kautta, joiden syntymäkaupungit on merkitty tämän opinnäytetyön liitteenä olevaan Tšekin karttaan (Liite 3). Lisäksi luon lyhyen katsauksen tšekkiläisen musiikin historiaan ennen Smetanaa.

Harkittuani pitkään aihetta opinnäytetyölleni päädyin taidetekotyypiseen vaihtoehtoon, sillä koin sen sisältävän eniten mielenkiintoisia haasteita ja mahdollisuuksia kehittymiselleni muusikkona. Kirjallisen osuuden työstäminen antoi minulle mahdollisuuden tutustua paremmin musiikkikirjallisuuteen, jota olen aiemmin lukenut liian vähän. Lisäksi sain kokemusta käytännön järjestelyistä, kuten sopivan konserttitilan valitsemisesta ja käsiohjelman tekemisestä. Oli selvää, että konserttini teema tulisi liittymään tšekkiläiseen musiikkiin. Kaksi vuotta sitten olin nimittäin vaihto-oppilaana Tšekissä, joten minulla on omakohtaista kokemusta maan kulttuurista ja musiikista. Halusin esitellä tšekkiläistä musiikkia yleisölle sekä myös syventää omaa tuntemustani siitä.

Smetana ja Dvořák ovat Suomessakin hyvin tunnettuja tšekkiläissäveltäjiä, ja heidän teoksiaan esitetään usein konserteissa. Tämä oli osasy s siihen, miksi valitsin heidän musiikkiaan konserttiini. Tšekkiläisen sävellystyylin kehittäjät kuuluivat mielestäni olennaisena osana tšekkiläisen musiikin konserttiin. Halusin kuitenkin ottaa mukaan myös uudempia, tuntemattomampia säveltäjiä, joista valitsin Martinůn ja Grahamin. Näistä ensimmäisen musiikkia kuulee soitettavan Suomessakin, mutta mielestäni liian vähän. Suomessa Grahamin *Fragment II*:a ei ole esitetty aiemmin. Teos oli muutenkin tärkeä osa konserttini kokonaisuutta, sillä se edustaa tšekkiläisen musiikin nykypäivää.

Konsertissa esitettävien teosten valinta oli helppoa, vaikka jouduin karsimaan muutamia teoksia pois. Janáček muodostaa tärkeän lenkin tšekkiläisten säveltäjien ketjuun ja siksi olisinkin halunnut ottaa hänen teoksensa *Pohádka*, ”Satu”, mukaan konserttiini. ”Satu” olisi kuitenkin tehnyt konsertistani liian pitkän, sillä halusin pitää sen ilman väliaikaa. Konsertin kesto olikin noin 55 minuuttia. Olisin halunnut esittää myös Suomessa melko tuntemattomien säveltäjien, kuten Reinerin ja Sukin teoksia. Myös 1600–1700 –luvulla sävellettyjä teoksia olisi ollut mielenkiintoista ottaa mukaan. Näiden ajatusten toteuttaminen jääkin seuraavaan tilaisuuteen.

Smetanan jousikvartetto nro 1

Halusin konserttiini mukaan kamarimusiikkia rikastuttamaan kokonaisuutta. Smetanan ensimmäinen jousikvartetto oli alusta asti houkutteleva, joskin haastava vaihtoehto useastakin syystä. Olen pitkään halunnut soittaa tavoitteellisesti jousikvartetissa, mutta sopivaa tilaisuutta ei ole ollut. Lisäksi teos poikkeaa muiden säveltäjien jousikvartetoista sen omaelämäkerrallisuuden vuoksi ja edustaa siten Smetanan kamarimusiikille ja tšekkiläisyydelle tyypillistä omakohtaisuutta. Tätä kuvastaa myös kvartetton lisänimi *Z mého života*, ”Elämästäni”. Kvartetton nimi kertoo omalla kohdallanikin hyvin siitä, kuinka tšekkiläinen musiikki ja kulttuuri ovat myös osa omaa elämääni Tšekissä viettäjäni ajan vuoksi. Jokainen konserttini teos liittyykin tavalla tai toisella aikaani Tšekissä.

Grahamin Fragment II

Graham edustaa konserttissani tšekkiläisen musiikin nykypäivää. Pidän uudesta musiikista ja halusin esittää sitäkin. Sain *Fragment II*:n nuotit henkilökohtaisesti säveltäjältä, joka toivoi minun joskus soittavan kappaleen. Tämä olikin loistava tilaisuus esittää *Fragment II*, jota ei ole aiemmin kuultu Suomessa. Esitin Dvořákin *Klídin* heti *Frag-*

ment II:n jälkeen ilman pitempää taukoa, sillä halusin tuoda tunnelmien eron jyrkästi esiin.

Dvořákin Klíd

Halusin konserttiini lyhyempiäkin teoksia tasapainottamaan kahta pitkää teosta. Dvořákin teos *Klíd* oli selvä valinta, sillä se edustaa tšekkiläisyyttä kuvaamalla maan luontoa. Luonto on tärkeä tšekkiläisyyden symboli, ja siksi sen inspiroima teos oli mielestäni ansainnut paikkansa konsertissani. Dvořak sovitti *Klídin* sellolle ja pianolle Tšekin jäähyväiskierruuttaan varten ennen muuttoaan Yhdysvaltoihin. Minä puolestani esitin teoksen ensimmäistä kertaa juuri ennen lähtöäni Tšekistä.

Martinůn sonaatti sellolle ja pianolle nro. 3

Monia Martinůn teoksia soitetaan nykyään paljon Tšekissä. Kuitenkaan säveltäjä ei ole vielä kovin tunnettu Suomessa. Tämä johtuu ainakin osittain hänen sävellyksilleen annetusta huolimattomuuden leimasta, joka varjosti teoksia pitkään (Rybka 2011, 134). Ennen vaihto-oppilasaikaani Tšekissä en ollut juurikaan kuullut Martinůn musiikkia, saati soittanut sitä. En siis tiennyt paljoa säveltäjästä. Tšekissä soitin Martinůn musiikkia ja muutenkin tutustuin säveltäjään ja hänen teoksiinsa. Vierailin Martinůn kotikylässä Poličkassa ja siellä sijaitsevassa Martinů-museossa sekä kylän kirkontornissa, jossa Martinůt asuivat säveltäjän lapsuudessa. Nämä kokemukset loivat hyvän pohjan omak-sua tietoa säveltäjän elämästä sekä soittaa hänen teoksiaan. Martinůsta oli kuitenkin vaikea löytää tietoa Tampereen kirjastoista, sillä säveltäjästä ei ole kirjoitettu paljoa säveltäjiä käsittelevissä kirjoissa. Hänen elämäkertojaan ei ollut Tampereella yhdessäkään kirjastossa ennen kuin aloitteestani Tampereen ammattikorkeakoulun kirjastoon tilattiin F. James Rybkan *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*.

Martinů on säveltänyt kolmen sellosonaatin lisäksi myös paljon muita teoksia, pikkukappaleita ja variaatioita sellolle ja pianolle. Kuitenkin konsertin kokonaisuutta ja varsinkin säveltäjien inspiraatioita pohtiessani päädyin sonaattiin, sillä halusin mukaan myös musiikkia, jolla ei ole erityistä ohjelmaa tai selkeää, nimettyä innoitetta musiikin ulkopuolelta.

2 MUSIIKIN KEHITYS TŠEKIN ALUEELLA

Tšekin alueen musiikki- ja kulttuurielämä on ollut rikasta jo varhain. Kuningas Kaarle IV:n aikana, 1300-luvulla, elettiin Böömin kulta-ajaksi kutsuttua vaihetta, jolloin Tšekin kuvataiteet ja kirjallisuus sekä arkkitehtuuri kukoistivat. Samaan aikaan talous vaurastui entisestään Kutná Horan hopeakaivosten ansiosta, sillä niiden hopeasta tuotettiin kolikoita koko Eurooppaan. Kaarle IV myös perusti Prahaan Kaarlen yliopiston vuonna 1348. (Butterworth 1980, 2.)

Kehitystä kuitenkin hidastivat 1400-luvulla uskonkiistat, kun Jan Hus ja hänen mukaansa nimetyt hussilaiset halusivat vapautua paavin käskyvallasta (Butterworth 1980, 3). Habsburgien hallintokauden alkaessa 1500-luvulla Böömin hallinto siirtyi Itävaltaan. Vastarinta katolisuutta ja itävaltalaista hallintoa kohtaan jatkui, mutta se kukistettiin vuonna 1620 Prahan liepeillä Valkeavuoren taistelussa, joka oli osa kolmekymmenvuotista sotaa. Taistelusta lähtien alkoi Tšekin alueella kolmesataa vuotta kestänyt kausi, jonka aikana maan virallinen kieli oli saksa ja ihmiset pakotettiin katoliseen uskoon. Myös tšekkiläismielinen kulttuuri tukahdutettiin. (Butterworth 1980, 4.)

Tšekkien musikaalisuus herätti huomiota hyvin varhain. 1600-luvun böömiläiset säveltäjät saavuttivat kansainvälistä mainetta; aikanaan esimerkiksi Heinrich Biberin viululle ja continuoille säveltämät sonaatit olivat laajalti tunnettuja. 1700-luvun huomattavimpia böömiläissäveltäjiä olivat František Mica, František Xaver Bixi sekä Jan Jakub Ryba. Näiden Böömin alueella koko elämänsä eläneiden lisäksi Böömistä kotoisin olivat Prahan lähellä syntynyt Christoph Willibald Gluck, Franz Anton Rössler, joka myöhemmin tunnettiin nimellä Francesco Antonio Rosetti sekä Franz Krommerinakin tunnettu František Kramář. Böömiläisiä olivat niin ikään Bendan perheen lukuisat säveltäjät sekä Mannheimissa työskennelleet Franz Xavier Richter sekä Jan Václav Stamic poikineen, jotka tunnetaan myös saksannetulla Stamitz-nimellä. (Butterworth 1980, 6-7.)

Muita ulkomaille muuttaneita 1700-luvun tunnettuja Tšekin alueen säveltäjiä olivat Bohuslav Černohrsky, Florian Gassman, Josef Mysliveček, Antonín Reicha, Jan Ladislav Dušik sekä Jan Václav Hugo Voříšek, joka eli osittain 1800-luvulla (Butterworth 1980, 8). Syitä böömiläis- ja määriläissäveltäjien muuttoon ulkomaille oli lukuisia. Pakottaminen katolilaiseen uskontoon ajoi protestantteja pois Tšekin alueelta. Verot olivat kor-

keita eikä säveltäjille ollut töitä, sillä Praha oli menettänyt asemaansa kulttuurikaupunkina vallan siirryttyä Itävallan puolelle. (Clapham & Smaczny)

Suomessa tšekkiläisistä säveltäjistä on kirjoittanut professori Veijo Murtomäki. Blogikirjoituksessaan Murtomäki (2011) vertailee klassismin ajan tšekkiläissäveltäjiä tunnetuihin wieniläisklassikoihin. Hän korostaa 1700-luvun tšekkisäveltäjien tärkeyttä rinnastamalla Kramářin ja Reichan sinfoniatuotannot Beethovenin sinfonioihin. Lisäksi Murtomäki vertaa Mican tuotantoa Haydniin, kun taas Rössleriä ja Myslivečekin sinfonioita voi verrata Mozartiin. Koko Böömin ja Määrin aluetta, nykyistä Tšekkiä, kutsuttiinkin aikanaan Euroopan konservatorioksi, sillä musiikinopetus alueella oli niin laadukasta (Clapham 1972, 4). Smetanan synnyttämä tšekkiläinen tyyli ei siis noussut tyhjästä, vaan takana oli jo pitkä perinne laadukasta musiikkia, joskin suuri osa säveltäjistä teki uransa ulkomailla.

3 BEDŘICH SMETANA

Usein tšekkiläisen musiikin isäksi kutsuttu Bedřich Smetana syntyi vuonna 1824 Lito-myšlin kylässä (kartta, Liite 3) Böömissä lähellä Määrin rajaa. Lapsesta alkaen Smetana kuuli kansanmusiikkia; hänen isänsä oli amatööriviulisti, joka soitti usein kansanmusiikkiduettoja ystävänsä kanssa. Smetanan isä myös antoi musiikin alkuopetusta pojalleen. Smetana sai lapsuutensa aikana sekä viulu- että pianotunteja. Nuoruusvuosinaan Plženissä hän osallistui ylimystön juhliin pianistina, sillä hän oli erinomainen pianisti. Kateřina, josta myöhemmin tuli Smetanan vaimo, oli säveltäjän tanssipari näissä juhlissa. Smetanalla ei ollut varaa maksaa pianon vuokraa saati piano-opintojaan. Saatuaan lopulta pianon käyttöönsä hän harjoittelikin ahkerasti ja päätyi sattumien kautta opintoihin. (Clapham 1972, 11–12, 15, 17–18, 21.)



KUVA 1. Smetana (1824–1884) (www.radio.cz/)

3.1 Smetanan kansallismielisyys

Euroopan hullu vuosi 1848 toi muutoksia ja vallankumouksen myös Tšekkiin. Smetanan kansallismielisyys nousikin pintaan samana vuonna. Tšekin kielestä tuli saksankieliselle säveltäjälle tärkeä ja aikuisiällään hän opettelikin sitä. Lisäksi hän alkoi säveltää tšekkiläismielisiä teoksia, kuten *Pochod národní gardy*, ”Kansalaiskaartin marssi” ja *Pochod Pražské studentské legie*, ”Praham opiskelijalegioonan marssi”. (Clapham 1972, 20–21.)

Vuonna 1859 tšekkiläinen kulttuuri oli nousussa Tšekissä. Smetana oli asunut Göteborgissa ennen tätä, mutta muutokset kotimaassa saivat Smetanan palaamaan, jotta hän voisi toteuttaa tehtävänsä tšekkiläisen musiikin luoja. Tšekissä järjestettiin samoihin aikoihin oopperakilpailu, jossa kilpailtiin kahdessa sarjassa: paras tšekkiläisaiheinen historiallinen ja paras tšekkiläisaiheinen koominen ooppera. Smetana päätti osallistua kumpaankin sarjaan. (Clapham 1972, 23, 28–29, 31.) Historiallisen oopperan kilpailua varten hän sävelsi oopperan *Braniboři v Čechách*, Brandenburgilaiset Böömissä, joka voitti kilpailun. Kilpailun koomisen oopperan haluttiin sisältävän kansanlauluja, mikä johti Smetanan mielestä potpurimaiseen lopputulokseen. Vastustaakseen rajoitteita hän sävelsi oopperan ”Myyty morsian”, joka on nykyään ehkä Smetanan tunnetuin ooppera. ”Myyty morsian” ei menestynyt muuttuneen poliittisen ilmapiirin vuoksi. (Clapham 1972, 31–35.)

3.2 Smetanan kuuroutuminen

Smetanan kuuroutuminen alkoi tinnituksella vuoden 1874 tienoilla. Samaan aikaan hänen sanottiin ottavan palkkaa työstä, jota ei edes tehnyt oopperakoulussa. Kuuroutuminen ja syytökset saivat säveltäjän masentumaan. Säveltäminen toi lohtua periksi antaneen Smetanan elämään: tuohon aikaan hän sävelsikin tunnetun sinfonisten runojen sarjan *Má vlast*, ”Isänmaani”. (Clapham 1972, 42–44.)

Smetanan lääkäri ei antanut periksi säveltäjän kuulon kanssa, vaan yritti kaikin keinoin parantaa tätä. Myös säveltäjän entiset oppilaat ja ystävät tukivat häntä järjestäen konsertteja, joilla oli tarkoitus kerätä rahaa, jotta hän voisi matkustaa ulkomaille kuulospecialistia tapaamaan. Kuurouden hoitamiseksi Smetana sai jopa sähköhoitoa, joka oli hänen mukaansa viimeinen toivo. Sähköhoito ei kuitenkaan palauttanut kuuloa, mikä lisäsi masentuneisuutta. (Clapham 1972, 44–46.)

Vaikka yleisö tuki ja arvosti Smetanaa jopa siinä määrin, että *Má Vlastin* osa *Vyšehrad* oli esitettävä kahteen kertaan peräkkäin konsertissa, oli säveltäjän taloudellinen tilanne niin heikko, että vuonna 1876 hän joutui muuttamaan tyttärensä ja vävynsä luokse Mladá Boleslavin kaupunkiin. Samana vuonna Smetana sävelsi ensimmäisen jousikvartettonsa *Z mého života*. Elämä Mladá Boleslavissa oli vaikeaa Smetanalle, joka vietti mielellään aikaa Prahassa. Siellä säveltäjä kävi konserteissa, vaikkei kuullut ääntäkään.

Hän pystyi kuitenkin seuraamaan teoksia kapellimestarin tahtipuikosta. Samoihin aikoihin hän jopa piti konsertin, jossa soitti pianotriossa sekä sooloja pianistina. (Clapham 1972, 47–50.)

Viimeisinä vuosinaanakin Smetana piti tärkeänä sitä, että sai työskennellä oman maansa ja kulttuurinsa puolesta. Claphamin (1972, 50–51, 53–56) mukaan hän kirjoittikin kirjeessään J.V. Karelille, että ainoastaan perheensä sekä kansan ja maansa puolesta toimiminen auttoi häntä jaksamaan. Säveltäminen vaikeutui kuitenkin koko ajan, sillä 1880-luvun alussa Smetana sai yllättäviä muistinmenetyskohtauksia ja hänen oli muutenkin vaikea muistaa, mitä oli juuri kirjoittanut. Kohtauksista johtuen lääkärit kielsivät säveltäjää ajattelemasta tai säveltämästä musiikkia. Hän kuitenkin työsti toista jousikvartettoaan ongelmista huolimatta. Vuonna 1883 Smetana alkoi nähdä näkyjä ja käyttäytyä kummallisesti: hän kirjoitti kirjeitä muun muassa Mozartille ja Beethovenille sekä syntymäpäiväkortin itselleen, sai raivokohtauksia eikä tunnistanut enää perhettään. Smetana joutuikin mielisairaalaan, jossa hän kuoli 12.5.1884.

3.3 Smetanan sävellystyylit

Wagnerin lisäksi Smetana sai vaikutteita myös Schumannin, Berlioz'n ja ystävänsä Lisztin musiikista. Lisäksi tšekkiläinen kansanlaulu ja -tanssi, esimerkiksi polkkarytmit, ovat niin ikään esillä Smetanan musiikissa. (Clapham 1972, 20, 116.) Smetana ei siis luonut sävellystyyliaan aiempien tšekkiläisten sävellysten varaan, vaan haki vaikutteita ulkomailta ja yhdisti näitä elementtejä kansallisiin aineksiin, jotka olivat hänelle hyvin tuttuja lapsuuden ympäristöstä. Tällaisen uuden tšekkiläisen musiikkityylin kehittämisen vuoksi Smetanan nimittäminen tšekkiläisen musiikin isäksi on perusteltua, varsinkin kun tulevat tšekkiläissäveltäjäsukupolvet joko seurasivat hänen esimerkkiään tai vastustivat sitä.

Smetana koki elämäntehtäväkseen luoda tšekkiläinen musiikkityyli, koska hän halusi todistaa tšekeillä olevan suurta luovaa voimaa. Samalla hänen tavoitteenaan oli tuoda esille tšekkiläisen musiikin ominaisluonne. (Beckerman 1986, 66.) Smetanan musiikin tšekkiläisyys ei kuitenkaan ole peräisin suorista kansanmusiikkilainauksista, ja siksi onkin vaikea määrittellä, mikä tekee hänen teoksistaan niin tšekkiläisiä (Clapham 1972, 95). Smetana sai paljon vaikutteita ulkomaisilta säveltäjiltä, mutta onnistui silti luomaan

omaperäisen, erottuvan ja tšekkiläisen tyylin musiikilleen. Beckerman (1986, 66–67) kirjoittaa, että tämän tyylin tärkeitä ominaisuuksia oli sisällyttää tšekkien historiaa ja taruja musiikkiin ja samalla luoda yhteys tšekkien loistokkaaseen tulevaisuuteen eräänlaisen ikuisen olemassaolon vaikutelman kautta. Tämä ikuinen olemassaolo ilmenee Beckermanin mukaan Smetanan käyttämistä tšekkiläisen maaseudun elämään liittyvistä aiheista, kuten oopperoissa ”Myyty morsian” ja *Hubička*, ”Suukko”. Lisäksi tšekkiläistä maaseutua kuvaavat teokset kuten *Má vlastin* osat *Vltava* ja *Z českých luhů a hájů*, symbolisoivat Tšekin ikuista olemassaoloa.

Menneisyyden Smetana tuo osaksi musiikkiaan käyttämällä teoksissaan tšekkien historian tapahtumia sekä mytologiaa. Näistä esimerkkejä ovat Böömiä miehittäneet brandenburgilaiset esimerkiksi teoksessa ”Brandenburgilaiset Böömissä” sekä hussilaiset, joihin *Má Vlastissakin* viitataan. Smetana käyttää myös historiallisia melodioita, kuten hussilaisten sotaulua *Ktož jsú Boži bojovníci*, ”Te Jumalan soturit”, sekä on kehitellyt itse teemoja kuvaamaan eri aiheita, kuten *Vyšehrad*-motiivi *Má vlastin* ensimmäisessä osassa *Vyšehrad*. (Beckerman 1986, 66–67.) Smetana tunnetaan nykyään parhaiten oopperoistaan ja pianokappaleistaan sekä sinfonisista runoistaan (Clapham 1972, 122).

4 ANTONÍN DVOŘÁK

Antonín Dvořák syntyi vuonna 1841 Nelahozeves-nimisessä kylässä (kartta, Liite 3) Böömin alueella parisenkymmentä kilometriä Prahasta pohjoiseen. Hän kasvoi böömiläisen kansanmusiikin ja -tanssin ympäröimänä, sillä hänen isänsä, joka oli hyvä amatööriviulisti ja sitransoittaja, sävelsi kansanmusiikkia. Säveltäjänä Dvořák oli itseoppinut, ja Butterworthin (1980) mukaan hän sanoikin opiskelevansa ”lintujen, kukkien, Jumalan ja itsensä kanssa”. Dvořák tuhosi useita varhaisia teoksiaan, koska ei ollut niihin tyytyväinen. Tähän hän viittasi sanoessaan: ”Minulla on aina tarpeeksi paperia tulen tekemiseen”. (Butterworth 1980, 9, 15, 19.)



KUVA 2. Dvořák (1841–1904) (www.radio.cz)

Dvořákin ensimmäinen suuri menestys oli kantaatti *Dědicové bílé hory*, ”Valkoisen vuoren perilliset” kuorolle ja orkesterille. Teos kantaesitettiin vuonna 1873 Prahassa. Menestys jatkui Dvořákin oppilaan Marie Neffován ja hänen miehensä avustuksella. He nimittäin lähettivät vuonna 1876 sävellettyjen ”Määriläisten duettojen”, *Moravské dvojzpěvy*, omakustanteisen painoksen Johannes Brahmsille. Duettojen perusteella Brahms vakuuttui Dvořákin kyvyistä säveltäjänä niin paljon, että kirjoitti kustantaja Simrockille kirjeen, jossa kehoitetaan häntä julkaisemaan ”Määriläiset duetot”. Simrockista tulikin Dvořákin pitkäaikainen kustantaja, joka myöhemmin julkaisi lukuisia säveltäjän teoksia, muun muassa ”Slaavilaisten tanssien”, *Slovanské tance*, sovituksen nelikätisesti soitettavalle pianolle vain 300 markan maksua vastaan. (Butterworth 1980, 28, 31–33, 40–42).

Brahmsin ja Dvořákin välille kehittyi ystävyysuhde, joka kesti aina Brahmsin kuolemaan saakka. Brahms yritti kaksi kertaa houkutella Dvořákia muuttamaan Wieniin, en-

simmäisen kerran vuonna 1884, mutta Dvořák ei halunnut jättää kotimaataan (Butterworth 1980, 36–38, 70, 115). Usein sanotaan Dvořákin lainanneen sävellyksissään Brahmsin teoksia, mutta Hurwitz (2005, 4) esittää, että Brahmsin kolmannessa sinfoniassa olisi viitteitä kahdeksan vuotta aikaisemmin sävelletystä Dvořákin viidennestä sinfoniasta.

Dvořákin kansainvälinen maine alkoi Isosta-Britanniasta, missä hän konserttoi useasti 1870–1890-luvuilla. Häneltä pyydettiin nimikirjoituksia, konserttiyleisö oli innokasta ja lisäksi hän sai kunniaohtorin arvon Cambridgen yliopistosta vuonna 1891. Säveltäjä asui, opetti ja sävelsi myös Yhdysvalloissa. Päätös muuttaa Yhdysvaltoihin oli Dvořákille vaikea, sillä vaikka palkka oli korkea ja hänellä oli iso perhe ruokittavana, toisaalta hän joutuisi kauaksi kotoaan. Lopulta koti-ikävästä kärsivä säveltäjä palasi Tšekkiin. Dvořák kuoli sydänkohtaukseen vuonna 1904. (Butterworth 1980, 57–65, 91–92, 114, 129.)

Dvořákin nationalismi näkyy, paitsi hänen teoksissaan, myös hänen kirjeenvaihdossaan kustantajansa Simrockin kanssa. Simrock halusi julkaista säveltäjän teoksia Anton Dvořákin nimellä, mikä ei käynyt Dvořákille, sillä Anton on Antonínin saksalainen muoto. Dvořák nimittäin koki hyvin tärkeäksi, että hänen etunimensä joko kirjoitettiin kokonaisuudessaan tšekkiläisen kirjoitusasun mukaa tai lyhennettiin Ant. (Butterworth 1980, 45–46.) Tällainen tekojen kautta välittyvä nationalismi yhdistää useita tšekkiläisiä säveltäjiä.

4.1 Dvořákin tyylipiirteet

Dvořák oli suosittu säveltäjä jo elinaikanaan ja on pysynyt suosittuna kuolemansa jälkeen (Hurwitz 2005, 1). Tämän vuoksi hän eroaakin useista muista tunnetuista tšekkiläisistä säveltäjistä, sillä esimerkiksi Smetana kuoli köyhänä ja Martinů puolestaan unohdettiin kuolemansa jälkeen vuosikymmeniksi. Dvořákin tuotanto on hyvin monipuolinen, vaikka siitä usein esitetään lähinnä tiettyjä teoksia, kuten sinfonioita. Hurwitzin (2005, 67) mukaan tämä johtuu yleisestä ajatuksesta, ettei sama säveltäjä voi säveltää hyviä sinfonioita ja oopperoita. Dvořákin tuotannossa kuitenkin on sinfonioiden, sinfonisten runojen ja kamarimusiikin lisäksi lukuisia oopperoita. Hän jopa keskittyi

oopperoiden säveltämiseen 1900-luvun alkuvuosina, koska koki sen parhaaksi tavaksi tavoittaa kansaa (Butterworth 1980, 127).

Dvořák tunsi muun muassa Smetanan oopperat hyvin, sillä hän soitti alttoviulua esimerkiksi oopperoiden ”Brandenburgilaiset Böömissä” ja ”Myyty morsian” kantaesityksissä. Näillä oopperoilla oli Butterworthin (1980, 21, 23–24) mukaan suuri vaikutus Dvořákin sävellyksiin. Esimerkiksi hänen oopperansa *Alfred* onkin saanut vaikutteita Smetanan ja Wagnerin teoksista. Oopperan tarina ja tanssit imitoivat Smetanaa ja orkestraatio puolestaan Wagneria. Dvořák itsekin oli tietoinen näistä seikoista eikä siksi halunnut saada teostaan esitetyksi. Myös italialainen ja ranskalainen ooppera vaikuttivat Dvořákin sävellyksiin, ja valtaosa Dvořákin orkesterivuosina soitetuista oopperoista olikin näitä (Hurwitz 2005, 71).

Linnunlaulu oli Dvořákille tärkeä inspiraation lähde, sillä kyyhkysten ruokkiminen oli hänen harrastuksensa. Niin ikään hänellä oli tapana seurata saapuvia ja lähteviä junia asemalla, mikä on myös inspiroinut häntä säveltäjänä. Lintuja ja junan ääniä imitoivien melodiatyyppien lisäksi negrospirituaalien ja tšekkiläisen kansanmusiikin innoittamat sävelmät ovat tyypillisiä Dvořákille. Yhtä tyypillinen piirre hänen melodioilleen on saman äänen toisto yleensä kolme kertaa, minkä jälkeen motiivi kehittyy pidemmälle. (Hurwitz 2005, 17, 20.)

Tšekkiläisyys Dvořákin musiikissa kuuluu esimerkiksi synkopoinnissa sekä mollin ja duurin vaihtelun yleisyydessä. Nämä piirteet tulevat selvästi kansanmusiikista. Kuitenkin, koska hän halusi menestyä kansainvälisestikin, hän useimmiten puki tšekkiläisyytensä yleislaavilaiseen muotoon esimerkiksi käyttämällä innoituksenaan myös ukrainalaista, venäläistä ja puolalaista musiikkia. Lisäksi Dvořákin tuotannossa on myös sellaisia teoksia, jotka eivät sisällä minkäänlaisia paikallisia vivahteita tai etnisyyttä ja edustavat siten absoluuttista musiikkia sen puhtaimmassa merkityksessä. Dvořákin yleismaailmallista slaavilaisuutta kuvaa hyvin se, että ainoastaan yhden teoksen, *Česká suita*, ”Tšekkiläinen sarja”, nimessä viitataan suoraan Tšekkiin. (Hurwitz 2005 6, 103, 110, 150.) Kuitenkin Dvořák viittaa epäsuorasti kotimaahansa esimerkiksi teoksessa *Domov můj*, ”Kotini”, jolla selkeästi viitataan Tšekkiin, mutta johon kaikkien on koti-
maasta riippumatta helppo samaistua.

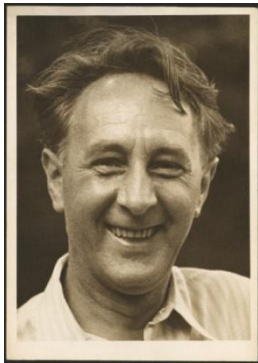
Dvořákin Amerikan-vuosien aikaisissa teoksissa on yksi selkeä yhdistävä piirre. Ne sisältävät toistuvista yhden tai kahden tahdin fraaseista koostuvia melodioita. Näiden lähde ei kuitenkaan ole selvillä, sillä vaikka Dvořák oli tuona aikana kiinnostunut negro spirituaaleista ja Steven Forsterin lauluista, eivät kummatkaan sisällä vastaavanlaisia piirteitä. (Butterworth 1980, 103, 104.) Yhdysvalloissa sävelletyissä teoksissa kuuluu myös jazzin, intiaanien musiikin, ragtimen ja musikaalien vaikutus (Hurwitz 2005, 109).

Hurwitzin (2005, 95–96, 107) mukaan Dvořák joutui itse luomaan tšekkiläisen tyylin, sillä aiempaa tšekkiläistä traditiota ei ollut, paitsi oopperoissa. Hurwitz vaikuttaakin vähättelevän Smetanan työtä tšekkiläisen tyylin luoja. Dvořák toki loi varsinaisen tšekkiläisten sinfonioiden tyylin, mutta Smetanan vaikutusta yleiseen musiikin tšekkiläisyyteen ja erityisesti oopperoiden, sinfonisten runojen ja kamarimusiikin tšekkiläisen tyylin kehittämiseen ei voi kiistää. Dvořákin tyyli pohjautuukin Smetanan tyyliin, johon hän on lisännyt omia vivahteita ja vienyt niitä myös sinfonioihinsa. Dvořák esimerkiksi muutti joidenkin teosten hitaiden osien ja *scherzujen* nimet ja tyyli laavilaisiksi tansseiksi, esimerkiksi *dumkaksi* tai *furiantiksi* (Hurwitz 2005, 107). Kuitenkin Smetana oli jo aikanaan muuttanut muun muassa jousikvartettojensa toiset osat polkiksi, kuten Dvořák teki ”Tšekkiläisessä sarjassaan”, ja säveltänyt muutenkin tšekkiläisten tanssien mukaan nimettyjä osia.

5 BOHUSLAV MARTINŮ

5.1 Polička

Bohuslav Martinů syntyi Poličkassa vuonna 1890. Ensimmäiset 12 elinvuottaan Martinů asui perheineen kirkontornissa, sillä Bohuslavin isä toimi palovahtina ja kirkonkellojen soittajana sekä suutarina (Svatos). Elämä tornissa oli eristynyttä. Alle kouluikäisenä Bohuslav Martinů ei viettänyt juurikaan aikaa muiden lasten kanssa. Onkin vaikea sanoa, kuinka tämä eristyneisyys ikätovereista lapsuuden tärkeinä kehitysvuosina vaikutti Martinůn psyykkiseen ja sosiaaliseen kehitykseen. Tornissa ei ollut paljoa tilaa, joten tekemistä oli vaikea keksiä. Lapsena Martinů katselikin usein tähtiä isänsä kanssa. Toinen tärkeä ajanviette oli katsella kylän ihmisiä tornista käsin. Tätä nuori Bohuslav teki useinkin tuntikausia (Rybka, 2011, 3, 5-6). Etäisyys ihmisistä onkin tärkeä teema ajatellen Martinůn sävellyksiä ja elämää.



KUVA 3. Martinů (1890–1959) (www.martinu.cz)

Myös Martinůn itsensä mukaan tornissa asuminen vaikutti suuresti hänen sävellyksiinsä sekä hänen tapansa hahmottaa elämää. Rybka (2011, 6-7) siteeraa Martinůa hänen pohdinnoissaan sävellyksiään koskien. Martinů kertoo, että hänellä oli aina mukanaan postikortti, joka kuvasi Poličkaa tornista käsin. Tornin maisema ja lintuperspektiivistä katseleminen olivat hänen lapsuutensa vahvimmat mielikuvat ja vaikuttivat suuresti hänen sävellyksiinsä. Etäisyys muista ihmisistä sekä heidän huolistaan ja iloistaan sai Martinůn kiinnittämään huomionsa luontoon ja kaikkialla vallitsevaan avaraan tilaan, jota hänen musiikkinsakin kuvaa. Säveltäjä korosti sitä, ettei hän kuvannut teoksissaan ihmisiä. Martinůjen kotitorni on nykyään avoin yleisölle, ja siellä voi käydä tutustumas-

sa perheen ahtaisiin elinoloihin sekä maisemaan, jolla oli niin suuri merkitys säveltäjälle.



KUVA 4. Näkymä Martinůjen kirkontornista (Jenni Harra 2011)

Musiikista muodostui aikaisin lähes pakkomielle Martinůlle. Hän kävi viulutunneilla ja luki nuotteja ennen sanoja. Viulistina hän osoittautuikin niin lahjakkaaksi, että päätti pyrkiä Prahaan opiskelemaan. Poličkan asukkaat keräsivät rahaa Martinůn opintoja varten, koska Bohuslavin perheellä ei ollut varaa lähettää tätä opiskelemaan. (Rybka 2011, 7-11.)

5.2 Praha

Prahassa opiskellessaan Martinů soitti viulun lisäksi myös pianoa. Ystävänsä Stanislav Novákin kanssa hän kävi lukuisissa konserteissa. Martinů tutki esitettäviä teoksia etukäteen kirjastossa ja hän oli kiinnostunut musiikillisista uutuuksista. Martinů päätti, että säveltäminen oli tärkeämpää kuin viulunsoitto. Niinpä hänen viulunsoittotaitonsa heikkeni, mikä johti lopulta koulusta erottamiseen. Osasyynä erottamiseen saattoi olla myös Debussyn *Pelleas ja Mélisande*, jonka kuultuaan Martinů sai vahvistusta ajatuksilleen lakata noudattamasta säveltämisen sääntöjä, kuten kadensseja. Säännöt olivat tärkeitä Prahan konservatorion opetuksessa, ja niistä piittaamattomuus oli osasyynä Martinůn huonoon menestykseen opinnoissa. Säveltäjällä oli huonoa menestystä myös kokeissa. Lautakunta kommentoikin hänen suoritustaan: ”Jos olisi olemassa nollaa alempi arvosana, antaisin sen.” Lopulta Martinů antoi periksi omasta itsepäisyydestään sen verran, että

toisella yrittämällä läpäisi kokeensa. (Rybka 2011, 15, 18, 22–26.) Mielenkiintoista erottamisen jälkeisessä ajassa, 1910–1914, on se, kuinka tuottelias Martinů oli tänä aikana. Rybkan (2011, 317) mukaan kyse voi olla siitä, että säveltäminen toimi Martinůlla lohtuna suruun ja myös poisti stressiä. Vaikeissa oloissa Martinů olikin tavallista tuotteliaampi säveltäjä.

5.3 Koti

Vaikka Martinů eli aikuisuutensa ja loi uransa Tšekin ulkopuolella, hän viittasi aina Tšekkiin kotinaan, ja elämä muualla oli hänen mukaansa vaeltelua. Tämä aiheutti tietynlaista juurettomuutta Martinůn elämässä. (Rybka 2011, 262.) Martinůn suhdetta kotikyläänsä kuvaa mielestäni hyvin Martinůn kotitornissa oleva metallinen koristeportti, jossa on nuottikirjoitusta säveltäjän kantaatista *Otvírání studánek* ja sanat *Jsem doma*, ”olen kotona”.



KUVA 5. Martinůjen koti (Jenni Harra 2011)

Läpi elämänsä Martinů ilmaisi usein haluavansa palata Tšekkiin, toisinaan pidemmäksi aikaa, toisinaan vain vierailukseen kotinaan. 1930-luvulla Martinůlle tarjottiinkin professorin virkaa Brnon konservatoriossa, Määrissä, mutta Martinů koki tämän eristävän hänet kansainvälisistä musiikkipiireistä. Prahaan hän sen sijaan olisi halunnut opettamaan, mutta paikkaa ei tarjottu. Tämä aiheutti Martinůssa katkeruutta. Martinů harkitsi paluuta Tšekkoslovakiaan toisen maailmansodan päätyttyä. Tällöin häntä mietitytti, kuinka hän sopeutuisi kotimaahansa, sillä maa oli kokenut suuria muutoksia vuosien aikana. Martinů harkitsi vakavasti paluuta uudestaan vuonna 1958, mutta päätyi kuitenkin

kin siihen, että poliittisen tilanteen vuoksi matka oli järkevintä jättää tekemättä. Tuohon aikaan nimittäin ei ollut takuuta siitä, että Tšekkoslovakiasta pääsisi pois, jos sinne matkusti. Vuoden 1938 matka Tšekkiin jäikin Martinun viimeiseksi. (Rybka 2011, 71–72, 77, 144–145, 260–261.)

5.4 Pariisi

Toimiessaan Tšekin filharmonisessa orkesterissa viulistina Martinu tutustui Rousselin teokseen *La Poème de la Forêt*. Tämä teos vaikutti Martinuun niin suuresti, että hän päätti työskennellä jonain päivänä Rousselin kanssa. Vuonna 1923 Martinu saikin kolmen kuukauden opiskelupurahan Pariisiin. Myös toive opiskella sävellystä Rousselin oppilaana toteutui samaan aikaan. Apurahan päätyttyä Martinu jäi Pariisiin, sillä hän koki oppivansa siellä asioita, joista oli jäänyt paitsi Prahassa asuessaan. (Rybka 2011, 34, 41–45.)

Martinu asui Pariisissa vuoteen 1940 asti ja tutustui siellä moniin taiteilijoihin ja säveltäjiin (Svatos). Kolmen muun nuoren säveltäjän kanssa hän muodosti *Groupe des Quatren*, ”neljän ryhmän”, jota kutsuttiin myös nimellä *L’Ecole de Paris*. Ryhmän säveltäjiä olivat Martinun lisäksi romanialainen Marcel Mihalovici, unkarilainen Tibor Harsányi sekä sveitsiläinen Conrad Beck. Ryhmä oli hyvin epävirallinen eivätkä säveltäjien tyyli olleet yhtenäisiä, vaikka ryhmän jäsenet vaihtoivatkin ajatuksia teoksistaan ja auttoivat toisiaan teosten julkaisemisessa. Kaikki neljän ryhmän säveltäjät tunsivat Rousselin, joka kutsui ryhmää nimellä *les constructeurs*, ”rakentajat”. *Groupe des Quatren* säveltäjiä yhdisti se, että he kaikki olivat ulkomaalaisia Ranskassa. (Rybka, 2011, 54.)

Groupe des quatren nimivalinnalla haettiin tietoisesti rinnastusta ranskalaisten säveltäjien *Les six* -ryhmään, joka tunnetaan myös nimellä *Groupe des six*, ja todennäköisesti myös venäläiseen *Groupe des cinq* -ryhmään. *Groupe des cinq* -ryhmään kuuluivat säveltäjät Nikolai Rimski-Korsakov, César Cui, Mily Balakirev, Modest Mussorgsky ja Aleksander Borodin. *Les six* -ryhmän jäseniä puolestaan olivat Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Lois Durey, Francis Poulenc ja Germaine Tailleferre.

Martinun teokset saavuttivat mainetta Pariisin-vuosina. Vuonna 1936 sävelletystä surrealistisesta oopperasta *Juliette - ou le clé des songes* tuli Martinun suosituin teos Tšekissä. Kapellimestari Sergei Koussevitzsky piti Martinun teoksesta *La Bagarre*. Teos esitettiin tämän jälkeen Bostonissa, ja se loi Martinulle mainetta Yhdysvalloissa. Säveltäjä Arthur Honegger puolestaan oli vaikuttunut Martinun kaksoiskonsertosta kahdelle jousiorkesterille, pianolle ja patarummuille. (Rybka 2011, 52, 72–74, 90.) Kaikki teokset eivät kuitenkaan edesauttaneet Martinun uraa. Hänen isänmaallinen kantaattinsa *Polní mše*, ”Kenttämessu”, vuodelta 1939 aiheutti Martinun joutumisen natsien mustalle listalle (Svatos). *Polní mše* oli tarkoitettu hengennostatukseen tšekkiläisten sotajoukkojen keskuudessa. Martinu itse ei päässyt sotajoukkoihin vapaaehtoiseksi, sillä oli liian vanha. (Bohuslav Martinu Institute.) Kesäkuussa 1940 Martinut pakenivat Etelä-Ranskaan, josta alkoi heidän yhdeksän kuukautta kestänyt pakomatkinsa natsien tieltä Espanjan ja Portugalin kautta laivalla Yhdysvaltoihin (Rybka 2011, 91–94).

5.5 Elämä Yhdysvalloissa

Martinun ongelma Yhdysvalloissa oli se, ettei hän osannut englantia. New Yorkissa oli kuitenkin tšekkiläinen kaupunginosa, mikä helpotti sopeutumista. Elämä New Yorkissa oli hankalaa myös säveltämisen kannalta, sillä Martinu kertoi työskentelevänsä paremmin maaseudulla. (Rybka 2011, 100, 108). Tämä on helppo ymmärtää, sillä luonnon keskellä sijaitsevassa pienessä Poličkassa oli varmasti hyvin rauhallista ja tähän tottuneelle New Yorkin äänekkyyks saattoi olla häiritsevää.

Asuessaan Yhdysvalloissa Martinu myös opetti säveltämistä. Yksi opetuspaikoista oli Tanglewoodin *Berkshire Music School*, jossa hän opetti useampanakin kesänä, ensimmäisen kerran vuonna 1942. Opettajana Martinun kerrotaan olleen kärsivällinen ja avulias sekä hiljainen. Hän myös korosti oppilaidensa omaa tyyliä. (Rybka 2011, 115, 150–152, 188.) Martinu oli pidetty säveltäjä Yhdysvalloissa. Muun muassa hänen viisi ensimmäistä sinfoniaansa, jotka ovat peräisin vuosilta 1942–1946, olivat suosittuja orkesterien keskuudessa (Svatos).

Kommunistiaikana Martinun musiikki joutui jälleen mustalle listalle. Osasyynä oli se, että säveltäjää pidettiin maanpetturina, sillä hän jäi Yhdysvaltoihin sodan jälkeen, vaikka palaaminen olisi ollut mahdollista. Martinun musiikkia syytettiin myös Stravinskin

plagioinnista, epätšekkiläisyydestä sekä liiallisesta ranskalaisuudesta. (Rybka 2011, 200–201.) Lisäksi Yhdysvaltojen kansalaisuus, joka Martinulle myönnettiin vuonna 1952, esti matkustamisen kommunistivaltioihin. Vuonna 1956 Martinu kuitenkin palasi Eurooppaan ja vietti viimeiset vuotensa Sveitsissä, missä hän kuoli vuonna 1959. (Svatos.)

5.6 Aspergerin oireyhtymä

Martinulla on jälkepäin diagnosoitu olleen Aspergerin oireyhtymä, joka on autismin lievempi muoto. Tämän voisi ajatella vaikuttaneen Martinun tapaan säveltää, sillä Aspergerin oireyhtymän oireita ovat erinäiset sosiaalisen kanssakäymisen ongelmat, kuten piittaamattomuus sosiaalisista vihjeistä, haluttomuus kommunikoida tai muodostaa ihmissuhteita sekä eristäytyneisyys. Etäisyys ihmisistä ja heidän tunteistaan on tyypillistä Martinun teoksille. Rybkan mukaan Aspergerin syndrooma saattoi vaikuttaa Martinun erottamiseen Prahan konservatoriosta. Luultavimmin Aspergerin syndrooman vaikutuksesta Martinun soittaminen oli nimittäin karkeamotorisesti jäykkää. Konservatorion professorit saattoivat tulkita fyysisen liikkumattomuuden väärin ja ajatella, ettei Martinu ollut kovin musikaalinen. Aspergerin oireyhtymälle tyypillinen kapea-alainen kiinnostus ilmeni Martinulla kiinnostuksena säveltämiseen. Tämän vuoksi hän laiminlöi muita opintojaan, esimerkiksi viulunsoittoa. (Rybka 2011, 300, 316.)

Aspergerin oireyhtymän vuoksi Martinu uppoutui kävellessään niin syvälle ajatuksiinsa, ettei enää tiennyt, missä oli. Berkshiressa opettaessaan hän joutuikin kävelyllään vakaavaan onnettomuuteen, kun hän putosi katolta ja joutui päiväkausiksi koomaan. Toisinaan Martinu joutui pyytämään ystäväänsä Frank Rybkaa hakemaan hänet kotiin, kun hän oli eksynyt. Päämäärättömistä iltakävelyistä juontaa juurensa myös ensimmäisen sinfonian lisänimi ”vakoojasinfonia”. Martinua nimittäin luultiin saksalaiseksi vakoojaksi ja hänet jopa pidätettiin kävelyllään sinfonian säveltämisen aikoihin. (Rybka 2011, 109–110, 123, 152.)

Martinu ymmärsi itsekkin, että Berkshireen onnettomuus ja eksymiset johtuivat jostain hänen ominaisuudestaan. Hän lukikin elämänsä aikana paljon psykologiaa käsitteleviä teoksia löytääkseen tietoa kaltaisistaan ihmisistä. Martinu tiedosti oman erilaisuutensa:

hän jopa varoitti etukäteen ihmisiä erikoisista ominaisuuksistaan (Rybka, 2011, 136, 161–162, 304).

5.7 Tyylipiirteet ja vaikutteet

Tyyliiltään Martinůn musiikki on hyvin vaihtelevaa. Häntä luonnehditaan yleensä uusklassikoksi. Hän oli kiinnostunut niin barokin concerto grossosta kuin englantilaisesta madrigaalista ja sai toisaalta vaikutteita myös jazzista (Tarasti 2003, 145; Svatos). 1920-luvun loppupuolella Martinů sävelsi dadaistisia teoksia ja 1930-luvulla muun muassa surrealistisen oopperan *Juliette*. Martinůn tuotannon yleisiä tyylipiirteitä ovat Tarastin (2003, 147–150) mukaan vokaalityyli, jossa Janáčekin tapaan laulun intonaation lähtökohtana on puheenomaisuus, sekä folklorismi, joka ilmenee Martinůn tuotannossa *Les six* -ryhmän tapaan nostaten yksinkertaiset asiat arvoonsa. Kansallismielisyyttä edustaa Martinůn tuotannossa selkeästi esimerkiksi *Česká rapsodie*, ”Tšekkiläinen rapsodia”, vuodelta 1918. ”Tšekkiläisessä rapsodiassa” kuuluu Svatosin mukaan Mahlerin sinfonioiden ja Smetanan *Libušen* vaikutus.

Ranskan-vuosien vaikutuksesta Martinů suuntautui musiikissaan latinalaista kulttuuria kohti, mikä erottaa hänet muista aikalaisistaan ja edeltäjistään. Yleisesti ottaen tšekkiläiseen musiikkiin nimittäin otettiin vaikutteita lähinnä Saksasta. (Tarasti 2003, 144.) Pariisin-ajan ensimmäisiin ranskalais- ja samalla myös Stravinski-vaikutteisiin teoksiin kuuluu vuonna 1924 sävelletty *Halftime*, jolla Martinů halusi tuoda tšekkiläisten kuultavaksi silloisen Pariisin sointimaailmaa (Svatos).

Martinůn sävellykset eivät useinkaan ole ohjelmallisia erityisesti sinfoniaista, kamarimusiikista ja uusklassisen tyylin teoksista puhuttaessa. Hänen sinfoninen tyylinsä ei myöskään edusta folkloristista tyyliä, vaikka se sisältääkin paikoin jälkiä kansanmusiikista. Näissä kansanomaisissa kohdissa Martinů ”avaa kuulijalle taivaan”, kuten hänen vaimonsa Charlotte kuvaili. Martinůn musiikkiin kuuluu niin ikään huumori, joka ilmenee musiikillisin keinoin. Kaiken lisäksi Martinůlla oli tavallista suurempi taipumus kopioida omaa tyyliään jopa siinä määrin, että itsensä kopiointi on yksi säveltäjän vahvimista tyylipiirteistä. (Tarasti 2003, 147–150.)

6 PETER GRAHAM

Peter Graham, oikealta nimeltään Jaroslav Št'astný, syntyi Brnossa (kartta, Liite 3) vuonna 1952. Lapsuutensa aikana Graham kuuli paljon klassista musiikkia, erityisesti tšekkiläistä, josta hänen amatöörisellisti-isänsä piti. Isä piti erityisesti Smetanan ja Dvořákin musiikista, mutta soitti myös esimerkiksi Schumannin ja Schubertin teoksia. Graham itse kuitenkin piti enemmän viihdemusiikista. Varsinaisen innoituksen säveltämiseen Graham sai John Cagen musiikista, jonka avulla hän tutustui kokeelliseen musiikkiin. Graham opiskeli urkujensoittoa Brnon konservatoriossa ja sävellystä JAMUssa (*Janáček akademie múzických umění v Brně*), jossa hän nykyään työskentelee muun muassa improvisaation opettajana. (Graham 2013.)



KUVA 6. Graham (www.musica.cz/skladatele/)

6.1 Graham ja tšekkiläisyys nykyään

Graham (2013) kertoo, ettei koskaan pitänyt tšekkiläissäveltäjien musiikkia erityisen inspiroivana, vaan hakee innoitusta Tšekin ulkopuolelta. Tämä muistuttaa jossain määrin Smetanan, Janáčekin ja Martinůn ajatuksia: kaikki hakivat innoitusta muiden maiden musiikista, ja siten löysivät oman tapansa tuoda tšekkiläisyyttään esille. Graham ei kuitenkaan koe olevansa ensisijaisesti tšekkiläinen säveltäjä, vaan pelkästään säveltäjä. Tässä suhteessa hänen ajatuksensa eroavat edellisistä sukupolvista. Säveltäjän mielestä tšekkiläiset pitävät musikaalisuuttaan usein muita parempana. Hän ei kuitenkaan hyväksy tätä ajatusta ja osittain tämän vuoksi käyttää säveltäjänä epätšekkiläistä taiteilijanimiä. On mielenkiintoista verrata Grahamin ja Dvořákin kansallisidentiteettejä, sillä

ensimmäinen ei tahdo nimensä paljastavan kansalaisuuttaan kun taas jälkimmäinen halusi ehdottomasti tuoda kansalaisuutensa esiin tšekkiläisen nimensä kautta.

Graham kokee, että Tšekin ilmapiiri on torjuva kokeellista musiikkia kohtaan. Hän kertoo, että useat kokeellisen musiikin säveltäjät ovat joko muuttaneet pois Tšekistä tai luopuneet kokeellisuudesta. Perinteiden korostaminen ja kokeellisuuden vastustaminen oli erityisesti vallassa kommunistiaikaan, joskin se vaikutti myös ennen tätä. Perinteisyys on edelleenkin tärkeä arvo Tšekin musiikkielämässä.

Opiskellessani JAMUssa huomasin, kuinka yleisesti ottaen opiskelijat vierastivat nykymusiikkia ja kokeellisuutta. Ilmapiiri uusia tekniikoita kohtaan oli ennakkoluuloinen. Pakolliseen Uuden musiikin tulkinta -kurssiin suhtauduttiin negatiivisesti. Valinnaisen improvisaatiokurssin osallistujamäärä oli pieni, ja virallisesti kurssilla olevat opiskelijat eivät useinkaan osallistuneet opetukseen. Peter Grahamin ansiosta JAMUssa järjestettiin lukuisia työpajoja ja intensiivikursseja, joiden opetuksesta vastasivat kansainväliset improvisoijat ja säveltäjät. Myös näiden kurssien osallistujamäärät jäivät muutamaa opiskelijaa.

Onkin helppo ymmärtää, miksi Graham kokee, että Tšekki ei edelleenkään ole kovin vastaanottavainen kokeellisen musiikin suhteen, ja että ulkomaalaisten muusikoiden kanssa työskenteleminen on tällä hetkellä hänelle realistisempi vaihtoehto. Tosin Tšekissä järjestetään useita kokeellisen ja uuden musiikin festivaaleja esimerkiksi Ostravassa ja Prahassa. Ehkä asenteet ovatkin muuttumassa, kiitos Grahamin kaltaisten aktiivisten uuden musiikin puolestapuhujien.

6.2 Graham ja muut tšekkiläissäveltäjät

Päällisin puolin näyttää siltä, että Grahamin ajatukset eroavat paljon aiemmista tšekkiläissäveltäjistä. Samankaltaisuuksia on kuitenkin useita, joskin piirteet esiintyvät erilaisina eri aikakausina. Aikanaan Smetana vastusti Tšekissä vallalla olleita ajatuksia siitä, kuinka tšekkiläisen musiikkityylin tulee sisältää kansanlauluja. Hän loikin uuden tšekkiläisyyden musiikissa. Samaan tapaan Janáček kehitti oman tšekkiläisyytensä puhemelodian ja slaavilaisuuden kautta. Martinů puolestaan haki innoitusta jazzista, Ranskasta ja esimerkiksi Stravinskin musiikista, muokaten oman tšekkiläisen tyylinsä. Mielestäni

Grahamin ajatukset viittaavat samansuuntaiseen ajatteluun: hän haluaa tuoda tšekkiläiseen musiikkiin uusia asioita ja siten luoda tšekkiläisen kokeellisen tyylin, jota osataan arvostaa niin Tšekissä kuin ulkomaillakin. Ehkä osaltaan Grahamin kansainvälisyys voidaan rinnastaa Janáčekin ja myös Dvořákin yleisslaavilaisuuteen. Kansainvälisyyden kautta säveltäjät kautta aikojen ovatkin pyrkineet tavoittamaan myös muiden kuin oman kotimaansa ihmisiä.

7 TŠEKKILÄISYYS MUSIIKISSA

On mielenkiintoista pohtia, mitkä piirteet tekevät musiikista maalleen tyypillistä ja miksi jotkin teokset kuulostavat esimerkiksi tšekkiläisiltä. Näiden kysymysten pohtiminen on ongelmallista, sillä on hyvin vaikea eritellä musiikista pelkästään tšekkiläisiä elementtejä. Musiikki on aina saanut vaikutteita toisista maista, joten yhteisiä elementtejä eri kulttuureiden teoksissa on luonnollisesti paljon. Kuitenkin tšekkiläisyyden pohtiminen avaa uusia näkökulmia musiikin tulkintaan ja ymmärtämiseen.

Asuessani ja opiskellessani Tšekissä tutustuin paikalliseen kulttuuriin ja ihmisten ajattelutapoihin. Lisäksi kokemus antoi mahdollisuuden vertailla suomalaisen ja tšekkiläisen soittotekniikan ja tulkinnan eroja ja tutustua syvemmin tšekkiläiseen tyyliin soittamalla maan musiikkia. Päälimmäisenä asiana tulkinnassa vaikutti olevan pitkien linjojen tuottaminen, jota opettajani Miroslav Zicha, Josef Klíč ja Michal Kaňka korostivat. Tällainen pitkä legatolinja kuului myös orkesterien sekä pienempien kokoonpanojen soitto-tyylissä. Laulavuus kuuluukin mielestäni olennaisesti tšekkiläiseen musiikkiin, mutta sen vastapainona rytmikäs tanssillisuus on yhtä tärkeä elementti.

Tšekkiläisyyttä musiikissa on pohtinut myös Michael Beckerman (1986). Selkeitä tyyli-piirteitä tšekkiläisyydelle hän on löytänyt yhdeksän. Tosin suuri osa näistä voisi yhtä hyvin kuvata useita muita kansanmusiikkivaikutteisia sävellystyylejä ja sopia siten esimerkiksi suomalaiseen musiikkiin. Beckermanin (1986, 63) mukaan paino on tšekkiläisessä musiikissa ensimmäisellä tavulla. Tämä piirre juontaa juurensa tšekkiläisestä kansanmusiikista, joka luonnollisesti noudattaa tšekin kielen painotusta. Kansantanssinomainen synkopointi on hyvin tyypillistä tšekkiläiselle tyylille, ja teokset sisältävät lyyrisiä jaksoja erityisesti *scherzo*-tyylisten osien triojaksoissa. Niin ikään kolmisoinnut suuren terssin päässä toisistaan ovat tyypillisiä kuten myös tersseissä ja seksteissä kulkevat rinnakkaisliikkeet. Tšekkiläinen musiikki vuorottelee rinnakkaissävellajien kesken ja moodi, jossa neljäs sävel on korotettu ja seitsemäs alennettu, on tyypillinen. Tyyliin kuuluu myös kontrapunktin välttäminen ja melodia-aiheiden toistuminen kvintin päästä. (Beckerman 1986, 63.)

7.1 Säveltäjä ja kansanmuusikko

Tšekkiläissäveltäjät ovat kautta vuosisatojen olleet hyvin lähellä kansanmuusikoita ja tavallista kansaa, kuten Beckermankin (1986, 71) toteaa. Tunnetuimmat tšekkiläissäveltäjät eivät ole muusikkosuvuista, vaan joukkoon mahtuu muun muassa kellonsoittajan ja lihakauppiaan lapsia. Useimmat säveltäjät ovat myös kotoisin maaseudulta pienistä kylistä, joissa kansanmusiikki oli jatkuvasti läsnä. Beckerman (1986, 71) nostaakin esille tšekkiläisyyden vastakohtaisuuden, sen edistykseellisyuden ja toisaalta konservatiivisuuden, kaupungit ja maaseudun, sivistyneisyyden ja naiiviuden.

Hurwitzin (2005, 14) mukaan tšekkiläisyys musiikissa ilmenee saksalaiseen sävellystyylisiin verrattuna kirkkaana orkestraationa sekä vaihtelevampana ja vahvempana rytminä. Tällainen rytmi viittaa kansantansseihin, joilla useat tšekkiläissäveltäjät korvasivatkin teoksiensa perinteisiä tanssiosia. Esimerkiksi Dvořákin Tšekkiläisen sarjan toinen osa on polkka kuten Smetanan molempien jousikvartettojenkin toiset osat. Lisäksi Smetana sävelsi useita tšekkiläisten kansantanssien, kuten *furiant*, *sousedská*, *oves*, *dupák* ja *skočhá*, mukaan nimettyjä teoksia (Clapham 1972, 64). Rytmisestä musiikistaan tunnettu Martinů käytti teoksissaan modernisoitua polkkamaisuutta (Rybka 2011, 329).

Janáček kertoi haluavansa olla teoksissaan lähellä tavallista tšekkiä (Beckerman 1986, 63). Hän ihaili kansanmusiikin ilmaisua, joka ei ollut rajoittunutta kuten sävelletyssä musiikissa, ja keräsi kotikylässään Hukvaldyssa määriläistä kansanmusiikkia. Janáčekin mukaan musiikin aitous oli peräisin sisäisestä muusikkoudesta eikä säännöistä. Kansanomaista ilmaisua Janáček tavoitteli puhemelodiatekniikallaan, jossa melodiat rakentuvat käyttökielen intonaation mukaan. (Černohorská 1982, 22, 26.) Dvořák puolestaan luotti kuulokuvaan säveltäessään ja teki muutoksia kuultuaan teoksensa, mistä häntä kritisoitiin (Hurwitz 2005, 16). Ehkä tämä säveltäjien ilmaisema läheisyys tavallista kansaa ja luonnollista musikaalisuutta kohtaan onkin osasy siihen, miksi tšekkiläinen musiikki on suosittua ympäri maailman. Beckerman (1986, 71) viitanneekin säveltäjien luonnonläheisyyteen ja perhetaustoihin todetessaan, etteivät tšekkiläissäveltäjät olleet virtuoosia.

7.2 Tšekkiläisyys sanoissa ja teoissa

Yhteistä useille tšekkiläisille säveltäjille aikakaudesta, olosuhteista ja paikasta huolimatta vaikuttaa olevan oman tšekkiläisyyden korostaminen. Vaikka esimerkiksi Dvořák ja Martinů loivat hyvin kansainvälistä uraa ja asuivat pitkiä aikoja ulkomailla, he kokivat vahvasti olevansa tšekkejä. Smetana sanoi olevansa teoissaan ja sanoissaan tšekki ja tšekkiläisen musiikkityylin luoja (Beckerman 1986, 63). Dvořákille oli tärkeää käyttää tšekkiläistä versiota nimestään (Butterworth 1980, 45–46). Martinů kertoi säveltävänsä eloisia rytmejä, koska ne ovat tyypillisiä tšekkiläisyydelle. Samoin hän käytti sävellyksissään toisinaan tšekkiläisiä kansanlauluja ja loi usein teemoja, jotka on väritetty tšekkiläisen kansanmusiikin tyyllillä ja hengellä. (Beckerman 1986, 64.)

7.3 Muiden maiden vaikutteet

Grahamin (2013) mukaan musiikin tšekkiläisyyttä pohtiessa onkin tärkeää muistaa Smetanan ja Dvořákin suhteet saksankieliseen kulttuuriin. 1900-luvun tšekkiläiset säveltäjät, ainakin Martinů ja Janáček, puolestaan halusivat tietoisesti päästä eroon saksalaisvaikutteisuudesta ja etsiä tšekkiläisen musiikin perustaa (Rybka 2011, 324). Janáček sai vaikutteita Venäjältä ja korosti slaavilaisuutta teoksissaan (Beckerman 1986, 63). Martinů puolestaan suuntautui länteen, erityisesti Ranskaan (Rybka 2011, 324). Samaan tapaan nykysäveltäjistä ainakin Graham etsii innoitusta sävellyksiinsä muualta kuin Tšekistä.

Vaikuttaakin siltä, että kaikki tšekkiläiset säveltäjät toivat tšekkiläisyyttään esiin eri keinoin ja eri kulttuurien vaikutuksella. Kuitenkin kaikki mainitsemani säveltäjät Grahamia lukuun ottamatta kokivat vahvasti olevansa juuri tšekkiläisiä säveltäjiä. Tämä vahva tšekkiläisidentiteetti välittyy paitsi heidän teoksissaan, kuten Smetanan teoksessa *Má Vlast*, ”Isänmaani”, tai Martinůn ”Tšekkiläisessä rapsodiassa”, myös heidän lausunnoissaan säveltämistä koskien. Ehkä nykyajan kansainvälistymisestä kertoo myös säveltäjien kansalaisidentiteetin muutos, sillä he usein kokevat Grahamin tapaan olevansa osa globaalia säveltäjien ryhmää eivätkä korosta omaa kansalaisuuttaan.

7.4 Säveltäjien ketju

Tšekkiläissäveltäjät ovat luonnollisesti saaneet vaikutteita toisiltaan. Myöhemmät sukupolvet ovat joutuneet kaikki omalla tavallaan ottamaan kantaa Smetanan luomaan tšekkiläisyyteen, kuten Beckerman (1986, 66) nostaa esille, ja pyrkineet lisäksi tuomaan jotain omaa perinteisiin tai jopa vastustaneet niitä kokonaan. Säveltäjät myös linkittyvät toisiinsa seuraavan ketjun kautta: Dvořák soitti Smetanan johtamassa orkesterissa. Smetana puolestaan sävelsi ”Tšekkiläiset tanssit” vastineena Dvořákin ”Slaavilaisille tansseille”. Janáček johti Dvořákin teosten kantaesityksiä Määrissä. Suk ja Novák olivat Dvořákin oppilaita. Janáček, Foerster, Novák ja Suk tunsivat toisensa. Suk nai Dvořákin tyttären ja myös opetti Martinua. (Beckerman 1986, 67). Peter Graham puolestaan liittyy säveltäjien ketjuun siten, että hän on Janáčekin puhemelodioita tutkivan ryhmän jäsen. Säveltäjät ovatkin olleet selkeässä vuorovaikutuksessa keskenään, mikä on mahdollistanut tšekkiläisyyden säilymisen sukupolvelta toiselle, vaikka jokainen säveltäjä on muokannut sitä omaan suuntaansa.

7.5 Yhteinen inspiraatio – hussilaislaulu ja koraali

Erityisen mielenkiintoista mielestäni on se, että useat tšekkiläissäveltäjät ovat päätyneet käyttämään kahta vanhaa tšekkiläistä laulua teoksissaan ja siten nostaneet ne suureen symboliseen arvoon. Molemmat laulut liittyvät vahvasti Tšekin historiaan, ja niiden siteeraaminen onkin luultavasti hyvä esimerkki siitä, mitä Beckerman (1986, 66) tarkoittaa säveltäjien pyrkimyksellä yhdistää historia kuviteltuun valoisaan tulevaisuuteen. Hussilaisten sotalaulu *Ktož jsu boži bojovníci* (Kuva 7) ja koraali *Svatý Václave* (Kuva 8) esiintyvät useissa eri tšekkiläisissä teoksissa, kuten Beckerman (1986, 67, 68) nostaa esiin. Kyseiset laulut ovat tärkeitä tšekkiläisen kulttuurin ja maan loistokkaan historian symboleita.

Ktož jsu boži bojovníci, Te Jumalan soturit, oli hussilaisten sotalaulu. Hussilaiset olivat roviolla poltetun uskonpuhdistaja Jan Husin seuraajia, jotka vastustivat katolista uskontoa. Vähäjoukkoinen hussilaisarmeija perusti linnoituksen paikkaan, jonka he nimesivät Táborin kaupungiksi. (Rimpiläinen, 2005.) *Ktož jsu boži bojovníci* on hussilaisten sotalaulun sävellyksellisesti Jan Žižkan sävellyksellisesti. Žižka eli 1300- ja 1400-lukujen vaihteessa ja johti hussilaisia muun muassa voittoa tuottavissa Vítkovin taisteluissa vuonna 1420.



KUVA 7, katkelma laulusta *Ktož jsu boží bojovníci*

Smetanan teoksista *Ktož jsu boží bojovníci* esiintyy *Má Vlast* -sarjan osissa *Tábor* ja *Blánik* sekä oopperassa *Libuše*. Beckermanin (1986, 68) mukaan Smetana kertoi hussilaislaulun kuvaavan hussilaiskunniaa ja tšekkiläisten kohtaloa. Janáček käytti hussilaislaulua oopperassaan *Výlety páně Broučkovy*, Vítězslav Novák teoksessaan *Jihočeská Suita* sekä Karel Husa sävellyksessä *Hudba pro Prahu 1968*. Josef Sukin *Praga*-teoksen teema muistuttaa *Ktož jsu boží bojovníci*a, mutta ilmeisesti tämä ei ollut säveltäjän tarkoitus. (Beckerman 1986, 68.)

Dvořák käytti laulua *Ktož jsu boží bojovníci* teoksessaan *Husitská, dramatická ouvertura*, ”Hussilaisalkusoitto”, jossa esiintyy myös koraali *Svatý Václave*. Sukin *Meditace na staročeský chorál* sekä Novákin *Svatováclavský triptych* perustuvat tähän koraaliin, ja Janáček teki siitä urkusovituksen vuonna 1902. (Beckerman, 1986, 68.) *Svatý Václave* esiintyy myös useissa Martinůn teoksissa. Beckerman (1986, 68) nostaa esille teokset *Česká rapsodie*, ”Tšekkiläinen rapsodia”, sekä kuudes sinfonia ja Rybka (2011, 125) teoksen *Fantaisies symphoniques*.



KUVA 8, *Svatý Václave* -koraalin alku

Svatý Václave -koraali on peräisin 1200-luvulta, ja se kertoo nimensä mukaisesti Pyhästä Václavista eli Venceslaus Pyhästä, joka oli 900-luvulla elänyt Böömin ruhtinas. Venceslaukseen liitettiin useita myyttejä hänen kuolemansa jälkeen ja häntä palvottiin marttyyrina. (Tax, Lazarová, Carev & Škodová 2001.)

8 KONSERTTIOHJELMA TŠEKKILÄISYYDEN PEILINÄ

Muusikkona on mielestäni aina ollut tärkeää ja mielenkiintoista selvittää, mikä on inspiroinut säveltäjiä säveltämään tiettyjä kappaleita. Vaikka useat näistä inspiraation lähteistä ovat yhteisiä monille kulttuureille ja tyypillisiä tietyille aikakaudelle, vaikuttavat ne kappaleiden tulkintaan: ymmärtämällä kappaleiden taustat oma tulkinta teoksista rikastuu. Tšekkiläisen kulttuurin, luonnon ja kielen tuntemus onkin avannut minulle uusia ulottuvuuksia teosten tulkintaan.

Koska tšekkiläisen tyylin voidaan katsoa syntyneen Smetanan ansiosta, ovat tyypillisten tšekkiläisyyden piirteiden ja inspiraation lähteidenkin juuret hänen sävellyksissään. Beckermanin (1986, 66) mukaan Janáček sanoi Smetanan tšekkiläisyyden rakentuvan kolmesta asiasta. Nämä ovat luonnonrakkaus, kiinnostus jokapäiväisiä tapahtumia kohtaan sekä Tšekin historian aineiden käyttö, jossa historia yhdistetään valoisaan tulevaisuuteen. Vaikuttaakin siltä, että tšekkiläisten säveltäjien inspiraatio rakentuu näille. Lisäksi omaelämäkerrallisuus teosten aiheena on Beckermanin (1986, 71) mukaan tärkeä osa tšekkiläistä sävellyksiperinnettä.

Opiskellessani Tšekissä opettajani korostivat tšekin kielen ja luonnon sekä muiden tšekkiläisyyden symboleiden merkitystä musiikin tšekkiläisyyteen. Samaan tapaan Beckerman nostaa esille, että tärkeä rooli tšekkiläisen musiikin ymmärtämisessä on isänmaanrakkaudella, Tšekin luonnolla järvineen ja peltoineen, maaseudulla, kylillä ja kaupungeilla sekä Tšekin historialla, politiikalla ja kielellä. Nämä tšekkiläisyyden symbolit on nähtävä yhtenä asiana eikä erillisinä yksityiskohtina. (Beckerman 1986, 66, 67.)

8.1 Omaelämäkerrallisuus tšekkiläisyyden symbolina: Smetanan jousikvartetto

Beckerman (1986, 71) nostaa esille omaelämäkerrallisuuden tärkeänä tšekkiläisyyden symbolina musiikissa. Smetana onkin ehkä eniten kaikista tšekkiläisistä säveltäjistä käyttänyt tätä piirrettä teoksissaan: hänen merkittävimmät kamarimusiikkiteoksensa ovat omaelämäkerrallisia. Vaikkei säveltäjä tietoisesti kirjoittaisikaan omaelämäkerrallisia teoksia, heijastelevat sävellykset kuitenkin yleensä tavalla tai toisella hänen elämänsä tapahtumia. Claphamin (1972, 49) mukaan Smetana kirjoittikin vuonna 1877

pelkäävänsä, ettei hänen musiikkinsa ole tarpeeksi iloista, sillä köyhyys, murheet ja tulevaisuuden synkkyys vaivasivat säveltäjää ja veivät motivaation säveltämiseen. Martinin kohdalla asia oli kuitenkin toisin: hän sävelsi tietoisesti iloista musiikkia silloin kun hänen elämänsä oli vaikeaa, ja yritti siten sävellystensä avulla lievittää masentuneisuutta ja stressiä (Rybka 2011, 312).

Omaelämäkerrallisuus on siis ilmennyt eri säveltäjillä eri tavoilla. Dvořákilla yhteys oman elämän tapahtumiin oli Smetanaa hienovaraisempi. Dvořákin teos *Stabat Mater* on peräisin ajalta, jolloin säveltäjän kolme lasta oli juuri kuollut. Hurwitzin (2005, 121) mukaan kytkös teoksen ja säveltäjän elämäntilanteen välillä on selvä. Dvořákin sellokonsertto sisältää niin ikään omaelämäkerrallisia viitteitä. Konserton toisessa osassa Dvořák nimittäin lainaa itseltään laulua *Kéž duch můj sám*, joka oli hänen kälynsä ja nuoruudenrakastettunsa Josefinan lempilaulu. Josefinan kuoleman jälkeen Dvořák lisäsi konserton kolmannen osan *codaan* muistumia samasta laulusta. (Hurwitz 2005, 63.)

Myös muiden tšekkiläisten säveltäjien tuotannossa on omaelämäkerrallisia teoksia, kuten Janáčekin *Elegie na smrt dcery Olgy*, joka on sävelletty hänen kuolleelle Olga-tyttärelleen sekä Sukin *O Mátince*, ”Äidistä” (Beckerman 1986, 71). Smetanan omaelämäkerrallisuus näkyy parhaiten hänen kahdessa jousikvartetossaan sekä pianotriossaan. Pianotrio g-molli kuvaa Smetanan tyttären kuolemaa, ja molemmat jousikvartetot Smetanan omaa elämää. Konsertissani omaelämäkerrallisuutta edusti Smetanan ensimmäinen jousikvartetto.

Bedřich Smetanan jousikvartetto nro 1 e-molli *Z mého života* on sävelletty vuonna 1876, ja se julkaistiin vuonna 1881, vain kolme vuotta ennen säveltäjän kuolemaa. Myös hänen toinen jousikvartettonsa on omaelämäkerrallinen; se on tavallaan jatkoa ensimmäiselle jousikvartetolle. (Cohn 1997, 2606–2608.) Ohjelmallisuus, saati sitten omaelämäkerrallisuus, jousikvartetoissa oli Smetanan aikana ennenkuulumaton ajatus. *Z mého života* onkin Claphamin (1972, 67) mukaan ensimmäinen ohjelmallinen jousikvartetto, mikäli Haydnin jousikvartetosovitusta teoksesta *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* ei lasketa.

Ensimmäisen jousikvartetton sävellysvuonna 1876 Smetana oli kuuroutunut ja kärsi osittain tästä johtuen masennuksesta (Cohn 1997, 2606–2608). Smetanan Josef Srb-Debrnoville kirjoittamissa kirjeissä kerrotaan, että tarkoituksena ei ollut kirjoittaa muo-

doltaan tavanomaista jousikvartettoa. Säveltäjän mukaan teos muotoutui itsestään hänen elämänsä mukaan. Muotonsa perusteella ensimmäinen jousikvartetto on kuitenkin hyvin perinteinen: siinä on neljä osaa, joista ensimmäinen ja viimeinen ovat sonaattimuotoisia. Ainoa selvä ero muodon perusteella tavanomaiseen jousikvartettoon verrattuna on se, että ensimmäisen osan kertausjaksosta on jätetty pois osan ensimmäinen teema sekä transitio. (Clapham 1972, 66–67.) Smetana kertoi tarkasti kirjeessään Srb-Debrnoville 12.4.1878, mitä tapahtumia hänen jousikvartettonsa osat kuvaavat. Tätä kirjettä Clapham (1972) on siteerannut kirjoittamassaan Smetanan elämäkerrassa.

Jousikvartetton ensimmäisen osan aloittaa alttoviulun dramaattinen aihe (kuva 9), joka Smetanan mukaan (Clapham 1972) kuvastaa kohtaloa ja ikään kuin tuo varoituksen hänen elämänsä tulevasta epäonnesta. Tällä epäonnella Smetana tarkoittaa kuuroutumista. Ensimmäisen osan duurijakso puolestaan kuvastaa Smetanan nuoruuden rakkautta taidetta kohtaan.



KUVA 9, Ensimmäisen osan alttoviuluteema

Toinen osa *Allegro moderato a la Polka* (kuva 10) poikkeaa perinteisen jousikvartetton toisesta osasta siten, että *scherzon* sijaan se onkin polkka. Tämä viittaa Smetanan kansallismielisyyteen; polkka on nimittäin böömiläinen tanssi. Srb-Debrnoville kirjoittamassaan kirjeessään Smetana kertoo toisen osan kuvaavan hänen nuoruutensa onnellisia aikoja, jolloin hänet tunnettiin erinomaisena tanssijana ja tanssimusiikin säveltäjänä.

Allegro moderato a la Polka

The musical score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing rests. The overall style is rhythmic and dance-like, consistent with the 'Polka' title.

KUVA 10, Kvartetton toisen osan teema

Toisen osan jakso *Meno Vivo* kuvailee aristokraatteja, joiden parissa Smetana vietti paljon aikaa. (Clapham 1972 66–67.) Triojaksossa kuuluu myös säkkipilliä tai huuliharppua jäljittelevät viulujen kuviot, ja niistä voi jopa kuulla ilman liikkeen palkeissa (Cohn 1997, 2606–2608). Jousikvartetton kolmas osa puolestaan kuvaa Smetanan kirjeiden mukaan ensirakkauden onnea. Säveltäjän ensirakkaus oli hänen tuleva vaimonsa, Kateřina. Kateřina kuoli vuonna 1859, 17 vuotta ennen jousikvartetton kirjoittamista. (Clapham 1972, 27, 66–67.)

Neljännän osan alkupuoli kuvastaa Smetanan iloa siitä, kuinka hän on voinut käyttää kansallisia aineksia teoksissaan (Cohn 1997, 2606–2608). Yllättävä matala tremolo ja ensimmäisen viulun korkea e-sävel kuitenkin pysäyttävät iloisen tunnelman. Säveltäjä kirjoitti tämän kuvaavan katastrofia, keskeytystä, jonka kuurouden alku sai aikaan hänen elämässään. Tremolo johdattaa takaisin ensimmäisen osan alkuteemaan, joka näyt-

täytyy nyt toteutuneena ennusteena kohtalosta ja paljastaa Smetanan mukaan hänen surullisen tulevaisuutensa. Muistuma ensimmäisen osan duuriteemasta palauttaa mieleen Smetanan rakkauden taidetta kohtaan, mutta johtaa kuitenkin tuskaan. (Clapham 1972, 66–67.)

8.2 Kirjallisuus, myytit ja historia: Grahamin *Fragment II*

Kirjallisuus ja oman sekä osin myös muiden kulttuurien tarinat sekä historia ovat inspiroineet useita tšekkiläisiä säveltäjiä. Smetanan teoksista useat perustuvat historiallisiin tapahtumiin. Oopperat *Libuše* ja ”Brandenburgilaiset Böömissä” ovat kumpikin historiallisia. *Má vlast* -sarjan osat *Šárka* ja *Blaník* liittyvät molemmat Tšekin kansantarinoihin. Historiallisten tapahtumien ja tarinoiden avulla Smetana loi Tšekin historialle musiikillisia symboleita, kuten Beckerman (1986, 66) toteaa. Dvořákin teoksista *Dědicové bílé hory* perustuu Vítězslav Hálekin runoon, joka puolestaan perustuu samaan myyttiin kuin Smetanan *Blaník* ja edustaa siten sekä kirjallisuuden että myyttien inspiroimia teoksia.

Muita esimerkkejä kirjallisuuteen ja tarinoihin pohjautuvista teoksista on useita. Dvořák sävelsi myös neljä kansanrunoihin perustuvaa sinfonista runoa, jotka jopa noudattavat runomittaa (Hurwitz 2005, 164) sekä lauluja serbialaisiin kansanrunoihin, *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie*. Martinů, joka piti kirjoista ja elokuvista, sai innoituksen kirjallisuudesta muun muassa teoksiinsa *Les Larmes du Couteau*, *Les Trois Souhais* ja *Juliette* (Rybka 2011, 326–327). Janáčekin *Pohádka*, ”Satu”, puolestaan perustuu venäläiseen satuun. Historiaan ja myytteihin liittyvät myös koraalit *Svatý Václav* ja *Ktož jsú boží bojovníci*.

Konsertissani historian, myyttien ja kirjallisuuden inspiroimia teoksia edusti Peter Grahamin *Fragment II*. Teos perustuu puolalaisen Zbigniew Herbertin antiikin Kreikkaan sijoittuvaan runoon *Fragment*. Tämä inspiraation lähde yhdistää Grahamin edellisiin säveltäjäsukupolviin, sillä Martinů ja Janáček kumpikin käyttivät ulkomaista kirjallisuutta inspiraation lähteenään. Janáčekin *Pohádka* ja Grahamin teosta yhdistää myös yleislaavilaisuuden esiintuominen tšekkiläisyyden sijaan: onhan molempien lähtökohta slaavilaisessa, ei tšekkiläisessä, kirjallisuudessa.

Fragment II on alun perin kirjoitettu lauluteokseksi. Herbertin runo, johon teos perustuu, kertoo taistelusta antiikin Kreikassa. Runon, ja siten myös kappaleen, tunnelma on epätoivoinen ja se kertoo veden puutteesta: se kuvailee, kuinka miekan lävistämistä rannoista ei virtaa veri ja kuinka eläimet kuolevat eikä laivojen purjeissa ole tuulta. Apollon-jumalalta anellaan pilviä ja sadetta. (Graham 2013.)

Sellon melodia kuvaa ylipapin rukousta Apollon-jumalalle. Oikean tunnelman välittäminen vaatii liioiteltua vibratoa, suurta ääntä ja laulun fraseerauksen imitointia selkeyden kautta. Piano-osuus on Grahamin mukaan tarkoituksella primitiivinen, se toistaa lähes koko kappaleen ajan kolmea tasaisella rytmillä soivaa e-säveltä (Kuva11). Pianon osuus muistuttaa vanhaa kelloa. Rytmii ei kuitenkaan saa olla mekaaninen, vaan sen tulee rakentaa jännitettä halki kappaleen ja samalla tukea selloa. *Fragment II* loppuu yllättäen, ikään kuin se olisi fragmentti isommasta teoksesta. (Graham 2013.)

Appassionato, con grande espressione, sempre fff

8^{vb} sin al fine

KUVA 11, *Fragment II*, alku

8.3 Luonto ja Dvořákin *Klíd*

Erytisesti romantiikan aikana luonto oli tärkeä innoittaja kaikissa taiteissa. Myös Tšekissä luonnon merkitys säveltäjien inspiraation lähteenä oli suuri, mutta ei vain romantiikan aikaan. Tästä kertoo luontoa kuvaavien teosten suuri määrä. Smetanan *Má vlastin* osat *Vltava*, *Z českých luhů a hajů* ja *Vyšehrad* kuvaavat tšekkiläistä maisemaa:

Vltava samannimistä jokea, *Z českých luhů a hájů* Tšekin metsiä ja peltoja ja *Vyšehrad* Prahan samannimistä linnaa. Luonto, sen loputtoman tilan vaikutelma sekä maisema kotikylän kirkontornista olivat tärkeitä Martinulle, ja hänen sävellyksensä kuvaavatkin tätä avaraa tilaa. Dvořák sävelsi lukuisia teoksia, erityisesti lauluja, jotka kuvaavat luontoa. Esimerkiksi *V Přírodě* ja *Ze Šumavy* ovat kumpikin saaneet innoituksensa tšekkiläisestä luonnosta. Konsertissani esitin *Ze Šumavy* – sarjan osan *Klíd*, joka edustaa luonnon inspiroimia teoksia.

Klíd, alkuperäisessä versiossa nimeltään *Waldesruhe*, kuuluu kuusiosaiseen sarjaan nimeltään *Ze Šumavy*, ”Šumavasta”. Teoksen innoitteena ollut Šumava on Böömin alueen ja samalla myös koko Tšekin suurin luonnonpuisto, ja se koostuu enimmäkseen vuorista sekä metsästä, jota on noin 80 % pinta-alasta (Šumava National Park). *Ze Šumavy* -sarja on sävelletty alun perin nelikätisesti soitettavalle pianolle ja sen viides osa, *Klíd*, kuvaa Böömin metsäalueen rauhaa (Šourek, 1956).

Ennen muuttoaan Yhdysvaltoihin vuonna 1892 Dvořák järjesti konserttikiertueen ympäri Tšekkiä. Konsertissa esiintyi säveltäjän itsensä lisäksi Prahan konservatorion opettajista viulisti Ferdinand Lachner ja sellisti Hanuš Wihan. Dvořákilla oli entuudestaan kappaleita viululle ja pianolle sekä pianotriolle, mutta sellolle ja pianolle hänellä ei ollut yhtään teosta. Tämän vuoksi hän sävelsi g-mollirondon sekä sovitti kahdeksannen slaavilaisen tanssinsa ja *Ze Šumavy* -sarjan viidennen osan, *Klídin*, sellolle ja pianolle. (Šourek 1956.) Šourekin (1956) mukaan Dvořák piti *Klídin* selloversiosta niin paljon, että teki myöhemmin, vuonna 1893, pianosäestyksestä orkesteriversion. Luultavasti *Klíd* tunnetaankin nykyään parhaiten sellon ja orkesterin teoksena.

Klíd sisältää useita Dvořákin ja tšekkiläisyyden tyylipiirteitä. Sen A-osa koostuu lähes kokonaan sellon synkkopeista (Kuva 12). Myös vaihtelua duurin ja mollin välillä on jonkin verran.

Lento e molto cantabile

Violoncello

pp

Piano

pp

p p p p p p p p

KUVA 11, *Klídin* synkopointi

Säveltoisto on huomattavaa *Un pochettino più mosso* -jakson ensimmäisessä motiivissa, jonka voisi ajatella edustavan Dvořákille tyypillistä kolminkertaista säveltoistoa, vaikka *Klídissä* sävel toistuu useamman kerran peräkkäin (Kuva 12).

Un pochettino più mosso

Violoncello

p

3

KUVA 12, *Un pochettino più mosso*, Dvořákille tyypillinen säveltoisto

Yleisesti ottaen Dvořák käytti paljon jousisoitinten erityistekniikoita, kuten *pizzicatoa*, pariääniä, *tremoloa* ja tallan läheltä soittamista, *sul ponticello* (Hurwitz 2005, 116). *Klídissä* on kuitenkin käytössä näistä vain pariäänet, mikä johtuu todennäköisimmin kappaleen alkuperäisversiosta ja ehkä myös kappaleen tunnelmasta. *Klídin* laulava, pitkälinjainen melodia pääsee mielestäni pianoversiota paremmin oikeuksiinsa selloversiossa instrumentin ominaisuuksien vuoksi. Dvořák ei ollut alun perin pianisti, vaan jousisoittaja, mikä voi mielestäni vaikuttaa *Klídin* kaltaisten, hyvin jousisoittimille soveltuvien melodioiden syntyyn. Hurwitz (2005, 101) mainitsee, ettei Dvořák ollut kovin kiinnostunut pianosta instrumenttina.

8.4 Absoluuttinen musiikki ja Martinůn sonaatti nro 3 sellolle ja pianolle

Vaikka säveltäjien innoitus on toisinaan ulkomusiikillisissa asioissa, halusin tuoda esiin myös sen, että usein musiikki ei kuitenkaan kuvaa mitään tiettyä asiaa tai tapahtumaa. Tällainen musiikki voi kuitenkin kuulostaa tyypilliseltä tietyn maan kulttuurille. Konsertissani absoluuttista musiikkia edusti Martinůn sonaatti nro 3 sellolle ja pianolle, joka on tšekkiläisvaikutteinen, vaikkei teokseen ole lainattu teemoja kansanmusiikista eikä nimi viittaa Tšekkiin. Tšekkiläisyys välittyikin tyylipiirteiden sekä kansanomaisten teemojen kautta.

Koska yksi Martinůn tyylipiirteistä on ohjelmallisen musiikin vähyys, hänen teoksensa oli luonteva valinta edustamaan absoluuttista musiikkia konsertissani. Martinůn teoksia sellolle ja pianolle ovat inspiroineet muun muassa Beethovenin sonaattit samalle kokoonpanolle. Martinů nimittäin kertoi saaneensa idean säveltää lisää musiikkia sellolle ja pianolle kuunnellessaan ystävänsä Frank Rybkan ja tämän vaimon Doriksen tulkintoja Beethovenin sonaateista. (Rybka 2011, 104.) Martinů sävelsikin muiden sello-piano -teosten lisäksi yhteensä kolme sellosonaattia, joista kolmas on vuodelta 1952. Sonaatti on sävelletty osittain Ranskassa ja osittain New Yorkissa ja se on omistettu Hans Kindlerin muistolle. Martinů ystävystyi Kindlerin kanssa asuessaan Yhdysvalloissa. Kindler tilasi Martinůlta orkesteriteoksen *Thunderbolt p47* toimiessaan Washingtonin *National Symphony Orchestran* kapellimestarina. (Rybka 2011, 142, 143.)

Martinůn kolmannen sellosonaatin tšekkiläisyyttä voi osittain selittää säveltäjän kansanlauluja kohtaan tuntema kiinnostus, joka ilmeni erityisesti hänen elämänsä loppupuolella. Sekä Böömin että Määrin alueen kansanlaulut inspiroivat Martinůa, ja viimeisinä vuosinaan hän tutki Janáčekin kansanlaulukokoelmia (Rybka 2011, 324). Määrin ja Böömin alueiden tärkeys selittyy ehkä Poličkan maantieteellisen sijainnin kautta, sillä se sijaitsee alueiden rajalla. Rybkan (2011, 331) mukaan Martinůn tapa käsitellä kansanlauluja johtaa kuitenkin toisinaan kauas alkuperäisestä laulusta, sillä hän muokkaa laulusta bi- tai polytonaalisen ja modernisoi rytmin. Martinůn musiikin näennäinen yksinkertaisuus rakentuu monimutkaisesti ja sisältää usein esimerkiksi kolmen sävelen aiheen pitkälle vietyä kehittelyä (Rybka 2011, 331).

Tietävästi Martinin kolmas sonaatti sellolle ja pianolle ei sisällä suoraan tšekkiläisiä kansanlauluja tai muista teoksista lainattuja aiheita. Se sisältää kuitenkin useita Martinin, ja myös tšekkiläisyydelle, tyypillisiä piirteitä. Rybkan (2011, 329) mukaan lyyrisyys, synkopointi ja vastakohtaiset fraasit ovat Martinin tyylipiirteitä. Kolmas sonaatti sellolle ja pianolle on täynnä näitä piirteitä. Rytmisyyden ja lyyrisyyden vuorottelu tekee sonaatista mielenkiintoisen. Rybkan (2011, 331) mukaan häilyvyys duurin ja mollin välillä on eräs Martinin tyylipiirteistä, ja se onkin selkeästi esillä sonaatissa. Martinin yhdistyy näiden tyylipiirteiden kautta muihin tšekkiläisiin säveltäjiin, vaikka hakikin vaikutteita muualta kuin edeltäjänsä. Hänellä on hyvin vahva, helposti tunnistettava sävellystyyli, joka toisaalta myös poikkeaa muiden tšekkiläissäveltäjien tyyleistä.

9 POHDINTA

Tšekkiläiseen musiikkiin paneutuminen oli erittäin mielenkiintoista. Omien kokemusteni yhdistäminen kirjoista ja Internet-lähteistä lukemiini tietoihin toi uusia näkökulmia säveltäjiin ja teoksiin sekä vaikutti teosten tulkintaan. Opinnäytetyö yhdisti tiedon ja kokemuksen: pystyin soveltamaan lukemaani informaatiota suoraan kappaleiden tulkintaan. Kaiken kaikkiaan tämän opinnäytetyön tekeminen oli muusikkona kasvamiselleni tärkeä projekti.

Konsertin järjestäminen oli myös käytännön järjestelyjen osalta opettavainen kokemus, sillä oli otettava huomioon paljon asioita, joita ei osannut ajatella etukäteen. Suurin osa haasteista liittyi aikataulutukseen: viiden esiintyjän aikataulujen yhteensovittaminen osoittautui ajateltua hankalammaksi. Tämä näkyi sekä yhteisen harjoitteluajan vähyydessä että vaikeudessa löytää kaikille sopivaa konserttipäivää. Aloitimme harjoitteluprosessin jo syksyllä, mutta aikataulullisten esteiden vuoksi jousikvarteton kanssa päästiin kunnolla vauhtiin vasta noin kuukausi ennen konserttia. Olisin toivonut, että olisimme voineet harjoitella enemmän. Jatkossa vastaavia tilaisuuksia järjestettäessä tulisi ottaa huomioon kaikkien osapuolten aikataululliset esteet ja yrittää mukauttaa projektia paremmin näiden mukaan.

Sello-piano -teosten kanssa harjoitteluprosessi sujui jouhevammin. Dvořákin ja Martinin teokset olivat minulle entuudestaan hyvin tuttuja, sillä olin soittanut niitä jo aiemminkin. Olin myös esittänyt kumpaakin teosta. Grahamin teos oli minulle täysin uusi, ja pyysin säveltäjältä esitysohjeita, jotta pystyisin paremmin tuomaan esille kappaleen luonteen. Kirjallisuuden tutkiminen ja oma kokemus tšekkiläisestä kulttuurista auttoi kappaleiden tulkinnassa. Varsinaista harjoituskonserttia en pitänyt.

Valitsin konserttipaikaksi Pirkanmaan musiikkiopiston aulan, sillä halusin tilan olevan sopivan kokoinen yleisön ja esiintyjien kontaktia ajatellen. Väkimäärään suhteutettuna liian suuressa tilassa esiintyjät jäävät mielestäni usein etäisen tuntuiseksi, koska he ovat fyysisesti kaukana yleisöstä, joka on levittäytynyt ympäri suurta katsomoa. En kuitenkaan halunnut tilan olevan liian pieni, ettei se tuntuisi ahtaalta. Pirkanmaan musiikkiopisto oli mielestäni sekä kooltaan että akustiikaltaan hyvä tila konsertin järjestämiseen. Tilan korkeuden aikaansaama erityinen kaiku soveltui mainiosti erityisesti *Frag-*

ment II:n tunnelmaan, joka vaatii tietynlaista äänen vahvuutta. Lisäksi konserttipaikkana Pirkanmaan musiikkiopisto on mielestäni tunnelmallinen ja viehättävä. Konsertin vähäisen, noin kolmenkymmenen hengen, yleisön huomioonottaen konsertti olisi voitu pitää myös musiikkiopiston salissa. Vaikeaa olikin etukäteen ennustaa, että konsertti ajoittuisi kiireiseen flunssakauteen, jonka vuoksi monet eivät päässeet paikalle.

Vaikka Pirkanmaan musiikkiopiston aula soveltui mielestäni hyvin tällaisen konsertin pitämiseen, toi esiintymispaikka omat haasteensa esiintymiseen. Tilassa ensimmäisen rivin kuulijat ovat hyvin lähellä esiintyjä, ja erityisesti sello-piano -teoksissa minulla ja ensimmäisen rivin kuulijoilla oli suora katsekontakti, mikä eroaa tavanomaisesta lavakatsomo -järjestelystä suuresti. En kuitenkaan kokenut tämän vaikuttaneen konsertin kulkuun. Tunnelma esiintyessä oli miellyttävä, ja yleisön läheisyys ja fyysisesti samalla tasolla oleminen sopi mielikuvaani konsertistani, jossa esiintyjien oli tarkoituskin olla lähellä kuulijoita.

Luulen, että konsertin kesto oli sopiva, sillä konsertissa ei ollut väliaikaa ja paikalla oli myös lapsia ja kuulijoita, jotka eivät useinkaan käy konserteissa. Mielestäni tasapaino tunnetumman ja tuntemattomamman musiikin välillä oli sopiva konsertin tarkoitusta ajatellen. Joukossa oli varmasti jokaiselle kuulijalle uusia tuttavuuksia, mutta myös tutumpien säveltäjien teoksia, jotka loivat konserttiohjelmaan tarttumapintaa. Tavoitteeni huomioon ottaen konsertti onnistuikin hyvin, ja positiivisesta vastaanotosta päätellen saavutin tavoitteeni. Lisäksi opin itse todella paljon, paitsi konsertin järjestämisestä, myös tšekkiläisestä musiikista, ja sain myös tarvittavaa teoreettista pohjaa, johon voin peilata omia kokemuksiani.

Tällaisen tiedon ja taiteen yhdistävän projektin tekeminen alusta loppuun on selvästi muuttanut suhtautumistani musiikkiin ja erityisesti musiikkikirjallisuuteen. Jatkossa otan varmasti enemmän selvää säveltäjistä, teoksista ja maiden kulttuureista työstäessäni minulle uusia teoksia, sillä huomasin prosessin aikana, kuinka paljon merkitystä tiedolla on musiikin ymmärtämiseen. Tulkitsemmehan teokset aina omista lähtökohdistamme, jotka ovat usein hyvin kaukana säveltäjän lähtökohdista. Tiedon hankkiminen ja pohtiminen auttavatkin meitä ymmärtämään säveltäjien elämää ja teoksia paremmin ja siten tekevät tulkinnoistamme rikkaampia ja lähentävät muusikoita ja säveltäjiä. Jatkossa olisi mielenkiintoista paneutua jonkin toisen maan musiikkiin samalla tavalla tai laajentaa tšekkiläisen musiikin tuntemustani pitämällä konsertti esimerkiksi ennen 1800-

lukua tai vastaavasti pelkäään 1900–2000 –lukujen aikana sävelletyistä tšekkiläisteok-
sista.

LÄHTEET

Beckerman, M. 1986. In Search of Czechness in Music. Luettu 3.2.2013.
www.jstor.org/stable/746749

Butterworth, N. 1980. Dvořák: His Life and Times. Kent: Mids Books.

Černohorská, M. 1982. Leoš Janáček. suom. Laaksonen, R., Pullinen, E., Sermilä, J., Svärd-Ylilehto, T. & Teinilä, I. 1984. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Clapham, J. 1972. The Master Musicians: Smetana. New York: Octagon Books.

Clapham, J. & Smaczny, J. Grove Music Online Dictionary. Luettu 10.11.2012.
http://www.oxfordmusiconline.com.elib.tamk.fi/subscriber/article/grove/music/40479?q=czech&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Cohn, A. 1997. The Literature of Chamber Music: Volume 4. Chapel Hill: Hinshaw Music Inc.

Bohuslav Martinů Institute. Luettu 20.4.2013.
http://database.martinu.cz/works/public_view/204

Graham, P. 2013. My Czechness and Performance Notes. Sähköpostiviesti. graham@jamu.cz. Luettu 14.2.2013.

Hurwitz, D. 2005. Dvořák: Romantic Music's Most Versatile Genius. New Jersey: Amadeus Press.

Murtomäki, V. 2011. Kaanon: Klassismin väärinymmärrys. Luettu 26.1.2013
<http://murtomaki.wordpress.com/2011/04/06/kaanon/>

Rimpiläinen, T. 2005. Tábor on Tshekin uskonpuhdistuksen linnoitus. Luettu 21.7.2013.
<http://www.ts.fi/teemat/matkailu/1074018366/Tbor+onTshekin+uskonpuhdistuksenlinnoitus>

Rybka, F. 2011. Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose. Plymouth: Scarecrow Press.

Šourek, O. 1956. nuottilaitoksen Dvořák: Klíd esipuhe.

Šumava National Park. Luettu 17.11.2012.
<http://www.npsumava.cz/en/3261/sekce/basic-information>

Svatos, T. Luettu 11.2.2013.
http://orelfoundation.org/index.php/composers/article/bohuslav_martinu/.

Tarasti, E. 2003. Musiikin todellisuudet, Säveltaiteen ensyklopedia: kirjoituksia vuosilta 1980-2003. Helsinki: Yliopistopaino.

Tax, V., Lazarová, D., Carey, N. & Škodová, A. 2001. St. Wenceslas Special Program. Luettu 5.8.2013. <http://www.radio.cz/en/section/curraffrs/st-wenceslas-special-program>

Kuvat:

http://www.martinu.cz/english/t_page.php?ID=584&IDS=590 Luettu 8.9.2013.

<http://www.musica.cz/skladatele/graham-petr.html>) Luettu 8.9.2013.

<http://www.radio.cz/en/section/special/music-for-easter-dvoraks-stabat-mater-one-of-the-most-powerful-declarations-of-faith-in-musical-history#> Luettu 8.9.2013.

<http://www.radio.cz/en/section/arts/prague-radio-orchestra-clarinetist-talks-about-smetanas-my-country#> Luettu 8.9.2013.

Harra, J. 2011.

LITTEET

Liite 1. Konserttiäänite

Liite 2. Käsiohjelma 1

(4)

Z mého života – Elämästäni

*Šekkiläistä musiikkia
1800-luvulta nykypäivään*

Sunnuntaina

17.2.2013 klo 17

Pirkanmaan musiikkiopistolla

2
(4)

Bedřich Smetana: Jousikvartetto nro 1 *Z mého života*, e-molli

I Allegro vivo appassionato

II Allegro moderato a la Polka

III Largo sostenuto

IV Vivace

Eri Itoh, viulu

Aarni Pennanen, viulu

Maini Mönkkönen, alttoviulu

Jenni Harra, sello

Peter Graham: Fragment II

Antonín Dvořák: Klíd

Bohuslav Martinů: Sonaatti sellolle ja pianolle nro 3

I Poco Andante – Moderato

II Andante

III Allegro (ma non Presto)

3

(4)

Bedřich Smetana (1824 – 1884)

Jousikvartetto nro 1 *Z mého života*, e-molli

Smetanan ensimmäinen jousikvartetto on peräisin vuodelta 1876, jolloin Smetana kärsi mäsennuksesta, jonka osasyys oli hänen kuuroutumisensa. Jousikvartetto on omaelämäkerrallinen; Smetanan teokselleen antama lisänimi *Z mého života* tarkoittaaakin ”elämästäni”.

Näin Smetana itse kuvaa kvartettoa: Teoksen ensimmäinen osan alun alttoviuluteema kuvastaa kohtaloa ja enteilee Smetanan elämän traagisuutta, kuulon menetystä. Ensimmäisen osan duurijakso puolestaan kuvaa Smetanan rakkautta taidetta kohtaan. Toinen osa *Allegro moderato a la Polka* kertoo Smetanan nuoruudesta; hän nimittäin sävelsi paljon tanssimusiikkia ja oli tunnettu hyvänä tanssijana. Lisäksi osa kuvaa Smetanan kansanmielisyyttä; onhan polkka böömiläinen tanssi. Hitaampi *Meno vivo*-jakso kuvastaa Smetanan elämää ylimystön keskuudessa. Kolmas osa puolestaan kertoo Smetanan ensirakkaudesta tulevaa vaimoiaan kohtaan. Neljäs osa kuvastaa Smetanan iloa siitä, kuinka hän on voinut käyttää tšekkiläisyyttä teoksissaan. Iloinen tunnelma kuitenkin pysähtyy kuvaamaan katastrofia, keskeytystä, jonka kuurouden alku sai aikaan Smetanan elämässä. Viulun viiltävä e imitoi Smetanan kuuroutumiseen liittyvää tinnitusääntä. Alun teema, joka nyt näyttyy toteutuneena ennusteena kohtalosta, osoittaa Smetanan toivotoman tulevaisuuden. Ensimmäisen osan duuriteema palaa muistuttaen Smetanan rakkaudesta taidetta kohtaan, mutta johtaa tuskaan.

Peter Graham (s. 1952)

Brnosta, Määristä kotoisin oleva Jaroslav Štastný, taiteilijanimeltään Peter Graham, sai koulutuksensa Brnon konservatoriossa ja JAMU:ssa (Janáček Academy of Music and Performing Arts). Vuonna 2006 hän voitti OSA Award – palkinnon esitetyimmistä nykyteoksista. Säveltämisen lisäksi hän opettaa JAMU:ssa, esiintyy improvisaatiopianistina eri kokoonpanoilla sekä on kirjoittanut ja kääntänyt artikkeleita ja kirjoja nykymusiikista. Tällä hetkellä hän tutkii Janáčekin puhemelodioita.

Fragment II

Fragment II perustuu Zbigniew Herbertin runoon Fragment. Runo kuvaa ylipapin laulua antiikin kreikkalaiselle Apollon-jumalalle. Sello jäljittelee laulua ja on luonteeltaan ilmaisuvoimainen ja vahva. Pianon yksinkertainen säestys muistuttaa muinaisen kellon kumahtelua.

Antonín Dvořák (1841–1904)

Nelahozevesin kylästä, Böömistä, kotoisin oleva Antonín Dvořák kuuluu Smetanan ohella tunnetuimpiin tšekkiläisiin säveltäjiin. Dvořák oli säveltäjänä itseoppinut ja sai vaikutteita paitsi kansanmusiikista myös Smetanan ja Wagnerin teoksista. Dvořák loi kansainvälistä uraa Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa.

Klid

Klid, alkuperäisessä versiossa nimeltään *Waldesruhe*, kuuluu kuusiosaiseen sarjaan nimeltään *Ze Šumavy*, ”Šumavasta”. Teoksen innoitteena ollut Šumava on Tšekin suurin, pääosin metsästä koostuva luonnonpuisto. *Klid* kuvaakin juuri metsän rauhaa. *Ze Šumavy* sävellettiin alun perin nelikätisesti soitettavalle pianolle, mutta Dvořák itse sovitti osan *Klid* sellolle ja pianolle. Myöhemmin Dvořák sävelsi *Klidin* selloversioon orkesterisäestyksen, joka onkin nykyään tunnetuin versio tästä teoksesta.

4

(4)

Bohuslav Martinů (1890–1959)

Pienestä Poličkan kylästä Böömin ja Määrin rajalta kotoisin oleva Bohuslav Martinů asui ensimmäiset 12 vuotta elämästään perheineen kirkontornissa, sillä Martinůn isä toimi kylässä kellonsoittajana ja palovahtina. Tornin maisema ja ajatus siitä, että korkealta katsottuna ihmisten ilot ja murheet ovat mitättömän pieniä, ovatkin vaikuttaneet Martinůn tapaan säveltää; hänen teoksissaan kuvataan luontoa ja avaraa tilaa, jota on kaikkialla ympärillä.

Sonaatti sellolle ja pianolle nro 3 H.340

Martinůn kolmas, ja samalla viimeinen, sellosonaatti on peräisin vuodelta 1952. Martinů sävelsi teoksen osittain New Yorkissa ja osittain Ranskassa. Sonaatissa kuuluu tšekkiläisen kansanmusiikin vaikutus, ja se on elementteiltään Martinůlle tyyppillisen yksinkertaista.

Jenni Harra

Jenni Harra on opiskellut sellonsoittoa Pirjo-Riitta Toivakan, Tuula Tikkanen ja Lauri Voipion johdolla Tampereen konservatoriossa, josta hän valmistui orkesteri- ja yhtymuusikoksi vuonna 2009. Vuonna 2011 hän opiskeli JAMU:ssa, Brnossa, Miroslav Zichan oppilaana. Tällä hetkellä hän opiskelee musiikkipedagogiksi Tampereen ammattikorkeakoulussa Pauli Heikkisen selloluokalla.

Tiina Kärblane

Tiina Kärblane valmistui Tallinnan konservatoriosta (nyk. Eestin musiikkiakatemia) vuonna 1985 Bruno Lukkin pianoluokalta. Vuosina 1988–1989 Kärblane opiskeli Leningradin konservatoriossa Tamara Fiellerin kamarimusiikkiluokalla. Vuosina 1985–1991 Kärblane työskenteli Tallinnan konservatoriossa, 1991–2000 Kuopion konservatoriossa ja Sibelius-Akatemian Kuopion osastolla. Vuodesta 2000 alkaen hän on työskennellyt Tampereella Pirkanmaan ammattikorkeakoulussa (nyk. Tampereen ammattikorkeakoulu). Kärblane on konsertoinut ympäri entistä Neuvostoliittoa ja Baltiaa vuosina 1986–1990 kamarimusiikkona ja säestäjänä. Hän on säestänyt useissa viulukilpailuissa ja toiminut korrepetiittorina Tampereen oopperassa vuosina 2003–2013.

Maini Mönkkönen

Maini Mönkkönen on valmistunut musiikkipedagogiksi ja erikoistuu orkesteri- ja kamarimusiikkiin Tampereen ammattikorkeakoulussa. Hän on suorittanut viulun A-tutkinnon Kuopion Tanssi- ja Musiikkiakatemiassa. Mönkkönen on soittanut monipuolisesti kamarimusiikkia ja esiintynyt eri puolilla Suomea. Hän on toiminut myös Kuopion kaupunginorkesterin avustajana.

Aarni Pennanen

Aarni Pennanen (s.1993) opiskelee Tampereen Musiikkiakatemiassa viulua Nikolai Fadeevin johdolla. Sivuaineina Aarni opiskelee pianonsoittoa ja säveltämistä. Lisäksi hän opiskelee orkesterinjohtoa Sibelius-Akatemiassa Jorma Panulan kapellimestariluokalla. Vuonna 2011 Pro Musica Säätiö valitsi Pennanen Vuoden nuoreksi muusikoksi. Samana vuonna Pennanen sijoittui kansainvälisissä Zagira Ismagilov -viulukilpailuissa kolmannelle sijalle.

Eri Itoh

Eri Itoh on opiskellut viulunsoittoa HAMU:ssa, Prahassa. Hän on valmistunut Turun ammattikorkeakoulusta. Jatko-opintoja Itoh on tehnyt Göteborgissa (Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet) sekä Tukholmassa (Kungliga musikhögskolan). Tällä hetkellä Itoh erikoistuu Tampereen ammattikorkeakoulussa orkesteri- ja kamarimusiikkiin. Itoh on toiminut sijaisena ja avustajana Joensuun kaupunginorkesterissa, Tampere Filharmoniaassa sekä Pori Sinfonietaissa.

Liite 3. Tšekin kartta (http://d-maps.com/pays.php?num_pay=215&lang=en, muokattu)

