

Moniselitteiset tunnelmat

Tutkimus Janáčekin pianomusiikin
tunnuspiirteistä

LAHDEN
AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma
Instrumenttiopetus
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Elina Alanko

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

ALANKO, ELINA

Moniselitteiset tunnelmat
Tutkimus Janáčekin pianomusiikin
tunnuspiirteistä

Instrumenttiopetuksen opinnäytetyö, 30 sivua, 24 liitesivua

Syksy 2016

TIIVISTELMÄ

Tässä opinnäytetyössä kuvailen Leoš Janáčekin pianomusiikin tunnelmia ja selvitän niiden taustalla olevia musiikinteoreettisia ilmiöitä. Esimerkkiteoksena käytän kymmenosaista pianosarjaa *On an overgrown path* (Book I). Analyysimetodi perustuu kokemuksellisuuteen ja lähtökohtana on subjektiivinen kuulokuva. Lähdekirjallisuus täydentää teoreettisia huomioita ja antaa lisää näkökulmia musiikin luonnehdintaan.

Tutkimuksen tuloksena totean sarjan osien tunnelmien pitävän sisällään jyrkkiä vastakohtaisuuksia ja monimutkaisia tunteita. Musiikissa on paljon toistoa, mutta se on myös epäsäännöllistä ja arvaamatonta. Kukin kappale rakentuu parin lyhyen rytmisen motiivin ympärille. Tempo on usein epävaka. Tonaalisen harmonian konventioita sekä hyödynnetään että rikotaan. Duuri- ja molliharmonian yhdistäminen on hyvin keskeistä.

Asiasanat: Janáček, *On an overgrown path*, musiikkianalyysi, pianomusiikki, 1900-luvun musiikki

Lahti University of Applied Sciences
Degree Programme in Music

ALANKO, ELINA:

Ambiguous feelings
A research on the characteristic
features of Janáček's piano music

Bachelor's Thesis in Instrument Education, 30 pages, 24 pages of
appendices

Autumn 2016

ABSTRACT

In this thesis, I describe the moods in Leoš Janáček's piano music and explore the underlying music theory phenomena. As an example, I use the piano series *On an overgrown path* (Book I). The analysis method is based on subjective auditive experience. Literature is used to complement the theoretical considerations and to provide additional perspectives on the music characterization.

As the result of the study, I find that the mood of the piece presents sharp contrasts and complex feelings. The music repeats itself a lot but it is also irregular and unpredictable. Each part is built upon a few rhythmic motifs. The tempo is often unstable. Conventions of tonal harmony are both used and violated. Combining major and minor harmony is crucial.

Key words: Janáček, *On an overgrown path*, music analysis, piano music, music of the 20th century

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	JANÁČEK MUSIIKIN HISTORIASSA	3
3	LEOŠ JANÁČEKIN PIANOMUSIIKKI	5
3.1	Jennifer Eunji Leen tutkimus	6
3.1.1	Rakenne	6
3.1.2	Melodia	7
3.1.3	Harmonia	7
3.1.4	Tekstuuri	8
3.1.5	Rytmi	8
3.1.6	Pianistisia huomioita	8
4	ANALYYSIN METODI JA LÄHTÖKOHDAT	10
5	ON AN OVERGROWN PATH (BOOK I)	12
5.1	Our evenings	12
5.2	A blown-away leaf	13
5.3	Come with us!	15
5.4	The Madonna of Frydek	16
5.5	They chattered like swallows	18
5.6	Words fail!	19
5.7	Good night!	21
5.8	Unutterable anguish	22
5.9	In tears	24
5.10	The barn owl has not flown away!	25
6	YHTEENVETO	27
6.1	Moniselitteiset tunnelmat	27
6.2	Toiston ja arvaamattomuuden paradoksi	27
6.3	Omalaatuisen ja perinteisen harmonian yhdistyminen	28
6.4	Lyhyet rytmiset motiivit ja epävakaa tempo	28
	LÄHTEET	30
	LIITTEET	

LIITE 1: Teoksen On an overgrown path (Book I) nuotti

1 JOHDANTO

Kuulin ensimmäistä kertaa Leoš Janáčekin musiikkia, kun opiskelin ensimmäistä vuotta pianonsoitonopettajaksi Lahden ammattikorkeakoulussa. Kuulemani teos oli *Pohádka* eli *Satu* sellolle ja pianolle. Konsertti teki minuun suuren vaikutuksen: musiikki oli persoonallista ja kokeilevaa, eikä muistuttanut mitään, mitä olin aiemmin kuullut. Silti se oli helposti lähestyttävää, ymmärrettävää ja vangitsevaa.

Sittemmin olen perehtynyt laajemmin Janáčekin tuotantoon, ja juuri tuo omaleimaisuus kiehtoo ja vie mukanaan edelleen. Janáčekin musiikki puhuttelee minua aivan erityisellä tavalla: tuntuu, että pienimmätkin kappaleet kuvailevat osuvasti hyvin monimutkaisia tunteita. Ihmisen mieli on joskus vaikeaselkoinen: vastakkaiset tunteet voivat vaihdella nopeasti tai jyllätä päällekkäin, ilo voi tuntua surulta ja menetys lohdulliselta. Juuri ristiriitoja, vastakohtia ja toisiinsa sekoittuneita tunteita Janáček käsittelee mielestäni aivan erityislaatuisella tavalla.

Tämän työn tarkoitus on kuvailla Janáčekin pianomusiikin tunnelmia ja selvittää niiden taustalla olevia musiikinteoreettisia ilmiöitä. Rajaan aiheen juuri pianomusiikkiin, koska se on minulle pianistina tutuinta ja kiinnostavinta. Tutkimukseni keskittyy ensisijaisesti omiin subjektiivisiin kokemuksiini kappaleiden tunnelmasta. En pyri lähtökohtaisesti selvittämään, mitä taiteilija itse on halunnut musiikilla kuvata tai mikä on inspiroinut häntä sävellyksiin. Tästä syystä en paneudu Janáčekin elämän tapahtumiin tai kuvaile hänen persoonaansa.

Esimerkkiteoksena käytän pianosarjaa *On an overgrown path (Book I)*, jonka analysoin osa kerrallaan. Teos sopii työni aineistoksi, koska sen kymmenen lyhyttä osaa havainnollistavat hyvin ja tiiviisti Janáčekin pianomusiikin tunnuspiirteitä. Teosanalyysin tavoitteena on pureutua syvällisesti Janáčekin ilmaisun keinoihin, löytää niistä olennaisimmat ja tehdä koko hänen pianotuotantoonsa päteviä yleistäviä huomioita.

Olen valikoinut lähdekirjallisuudeksi tekstejä, joissa kirjoittajat kertovat

mielipiteitään ja kokemuksiin Janáčekin musiikista. Lähdekirjallisuuden avulla valotan Janáčekin ongelmallista asemaa musiikin historiassa: säveltäjän omaperäistä musiikkia on vaikea asettaa yksiselitteisesti minkään tunnetun tyylikauden piiriin. Aiheen teoreettisen käsittelyn tueksi esittelen Jennifer Eunji Leen analyysitutkimuksen *Janáček from the pianist's perspective: A prescriptive analysis of On an overgrown path, The sonata 1.X.1905, and In the mists*.

2 JANÁČEK MUSIIKIN HISTORIASSA

Leoš Janáček (1854-1928) syntyi muusikkoperheeseen nykyisen Tsekin alueella Määrin maakunnassa. Hän opiskeli pianon- ja urkujensoittoa ja sävellystä Prahassa, Leipzigissä ja Wienissä. Janáček teki töitä muusikkona, opettajana, teoreetikkona, kirjailijana ja folkloristina. (Zemanová 2002, 1-5.)

Janáček on eräänlainen erityistapaus musiikin historiassa. Hänen sävellyksensä tuntuvat syntyneen kuin eristyksissä, sillä niille on vaikea osoittaa selkeitä esikuvia. 1800-luvun säveltäjistä vain Modest Musorgski pyrki samankaltaiseen estetiikkaan, jossa myös karkeilla ja epämiellyttävillä sävyillä on sijansa. (Aho 1992, 38-39.)

Milena Cernohorskan mukaan Janáček oli ”systemaattinen ja teräväsärmäinen romantiikan vastustaja”. Hänen mukaansa Janáčekia on mahdoton rinnastaa mihinkään häntä ympäröineeseen tai edeltäneeseen sävelkieleen. Hän kuitenkin mainitsee lähimpinä tyyli-suuntina impressionismin, psykologisen realismin ja ekspressionismin. Uusklassismin radikaaleja ilmiöitä hän pitää rinnakkaisilmiönä Janáčekin musiikille, mutta huomauttaa antiromantiikan ilmenevän niissä eri tavalla. (Cernohorska 1984, 81-83.)

Milan Kunderan mukaan Janáček oli ainoa suuri säveltäjä, jota voi kutsua ”sanan täydessä ja kirjaimellisessa merkityksessä” ekspressionistiksi. Hän ei viittaa tällä saksalaiseen ekspressionistiseen koulukuntaan, vaan Janáčekin jokaisen nuotin valtavaan ilmaisulliseen merkitykseen. Janáček ei säveltänyt siirtymiä, kehittelyjä tai kontrapunktisia täyhteitä. Hän ei pysynyt orkestraation rutineissa, vaan valikoi jokaiseen teokseen juuri ne instrumentit, jotka parhaiten palvelivat haluttua ilmaisua. Kunderan mukaan Janáčekin ekspressionismille on ominaista ”rikas tunneasteikko, vastakkainasettelu ilman siirtymiä, huimaava tiiviys, sekoitus hellyyttä ja julmuutta, kiihkoa ja tyyneyttä”. (Kundera 1993, 199.)

Miroslav Barvik ja Reiner Zimmermann kutsuvat Janáčekin musiikkia

”totuuden musiikiksi.” Heidän mukaansa Janáčekin esteettinen ihanne ei niinkään ollut kauneus ja mielenkiintoisuus, vaan tunteiden mahdollisimman todellinen kuvailu. (Barvik & Zimmermann 2001, 80). Myös Kalevi Aho kirjoittaa, ettei Janáček pyrkinyt niinkään hienostuneisuuteen tai esteettiseen puhtauteen, vaan kommunikoimaan yleisönsä kanssa ja luomaan kuvaa ympäröivästä todellisuudesta (Aho 1992, 38).

Jeanson ja Rabe määrittelevät Janáčekin ”puhtaksiviljellyksi romanttiseksi realistiksi”. Heidän mukaansa Janáček on kaikkein omaleimaisin 1800-1900-lukujen vaihteen tsekkiläisistä säveltäjistä. Janáček oli erikoistunut oopperaan ja loi omalaatuisen vokaalityylin, jonka hän siirsi myös kiihkeään, voimakkain korostein sävytettyyn orkesterikieleensä. Hänen musiikkinsa henkii inhimillisyyttä ja jäljittelee luonnollisen puheen rytmin ja äänenkorkeuden vaihteluita. (Jeanson & Rabe 1970, 227.)

Janáček otti musiikkiinsa vaikutteita määriläisestä kansanmusiikista ja erityisesti tsekin kielen intonaatiosta. Hän kiersi Béla Bartókin tavoin kansallisromantiikan hengessä merkitsemässä muistiin kansansävelmiä. Poikkeuksellisen laajan työn hän teki nuotintamalla puhemelodioita ja -rytmejä. Janáček kuunteli muistikirjan ja sekuntikellon kanssa ihmisten arkisia keskusteluja pedanttisella tarkkuudella. Hän uskoi, että puheen intonaatio ja rytmit ovat ”ikkuna ihmisen sieluun” ja niitä tutkimalla saadaan musiikkiin autenttista ja universaalia tunneilmaisua. (Taruskin 2010, 425-426).

3 LEOŠ JANÁČEKIN PIANOMUSIIKKI

Janáčekin suppea mutta tunnustettu pianotuotanto on sävelletty lähes kokonaan vuosina 1900-1912 (Stöckell 2015, 12). Teokset edustavat siis hänen uransa loppupuolta, jolloin hän oli lopullisesti hylännyt traditionaalisuuden ja löytänyt oman, jäljittelemättömän tyylinsä. Janáčekin tunnetuimmat pianoteokset ovat pianosonaatti *1.X.1905*, neliosainen *In the mist* ja kaksi sarjaa otsikolla *On an overgrown path*. Lisäksi tuotantoon kuuluu lyhyitä luonnoksia, kansanlaulusovituksia ja määrällisiä tansseja.

Romantiikan aikakautena (n. 1815-1910) pianomusiikkia sävellettiin valtavan paljon. Konserttiflyygelin kehitys mahdollisti entistä voimakkaamman ja virtuoosisemman soiton, mikä inspiroi säveltäjiä hakemaan teknisen vaativuuden ääri rajoja ja kirjoittamaan yhä mahtipontisempia kappaleita. Janáčekin pianomusiikki eroaa tästä traditiosta. Janáček sävelsi paljon lyhyitä kappaleita, joissa dramaattisia aineksia käytetään säästeliäästi: esimerkiksi voimakkaat nyanssit hallitsevat harvoin koko kappaletta. Äkillisten muutosten, jyrkkien kontrastien ja raakojen dissonanssien takia musiikki on kuitenkin hyvin intensiivistä ja emotionaalista.

Milan Kundera kirjoittaa, että erityisesti juuri Janáčekin pianomusiikkia tulkitaan usein väärin, kun sitä käsitellään romanttisista lähtökohdista. Hän sanoo pianistien usein sortuvan ”sievistelevään romantisointiin” pehmentäessään ”brutaaleja sävyjä” ja heittäytyessään maalailevaan rytminkäsittelyyn eli ”rubaton heureisiin”. Kundera puhuu myös Janáčekin päällekkäisistä melodioista, ”tunteiden polyfoniasta”, jonka pianisti voi turmella sortumalla liian impressionistiseen tulkintaan. (Kundera 1993, 200-202). Juuri Janáčekin musiikin omalaatuisuus saa aikaan tämän haasteen: Soittajan on löydettävä uudenlainen ja harkitusti perusteltu näkökulma kappaleiden tulkitsemiseen, sillä musiikki ei ole minkään tunnetun tyylisuunnan tradition jatketta.

Sinikka Stöckell pohtii Janáčekin pianomusiikin tulkitsemisen ongelmaa opinnäytetyössään Kolme tulkintaa Janáčekin pianosonaatista. Hän

kirjoittaa vaikeudesta lähestyä kuulokuvan ja nuottikuvan väliin jäävää aluetta. Musiikki tuntuu vaativan enemmän vapauksia ja ilmaisukeinoja kuin mitä pelkkiin esitysohjeisiin on merkitty. Teokset kannustavat ottamaan merkittäviä vapauksia ajankäytössä, mutta ratkaisut eivät ole lainkaan itsestäänselviä. Sen sijaan sävellysten huolimattomassa tulkinnassa, kuten liiallisessa nuottikuvan ohjeisiin nojautumisessa, on merkittävä vaara mennä harhaan. (Stöckell 2015, 5-6.) Myös Kalevi Aho kirjoittaa: ”Ylipäänsä Janáčekin musiikki on tulkinnallisesti vaikeaa, sillä se edellyttää esittäjiltä tavallista suuremmassa määrin itsensä alttiiksi panemista ja uskallusta heittäytyä hänen sävellystensä emotionaalisesti latautuneeseen maailmaan ilman sovinnastavia, kaunisteltuja siloitteluja.” (Aho 1992, 40.)

Janáček pyrki realistiseen, puheen intonaatioita jäljittelevään ja tarkkaan tunteiden ilmaisuun. Mielestäni hän on pianomusiikissaan onnistunut siinä äärimmäisen hyvin, ja siksi oikeanlaisen tulkinnan löytäminen vaatii erityistä heittäytymistä: soittajan ei tule kertoa tarinaa tai satua, vaan kuvailla psykologisia ilmiöitä ja löytää musiikin sävyille vastine omasta mielenmaisemastaan.

3.1 Jennifer Eunji Leen tutkimus

Jennifer Eunji Lee esittelee tutkimuksessaan *Janáček from the pianist's perspective: A prescriptive analysis of On an overgrown path, The sonata 1.X. 1905, and In the mists (2003)* Janáčekin tärkeimmät pianoteokset ja tekee niistä yleistyksiä analyttisten havaintojen perusteella. Lee tarkastelee musiikkia rakenteen, melodian, harmonian, tekstuurin ja rytmin kannalta. Lopuksi Lee nostaa esille musiikin erityispiirteitä pianistin näkökulmasta. Referoin tutkimuksen keskeisimmät väitteet.

3.1.1 Rakenne

Kappaleet jakautuvat jaksoihin motiivisen kehittelyn perusteella. Rytmien ja melodian ideoiden jatkuva toistaminen on osa määriläisen kansanmusiikin

vaikutusta. Eri jaksoissa käytetään samoja motiiveja, mutta niitä varioidaan: esimerkiksi rytmiä tihennetään, taukoja korvataan nuoteilla tai sama rytmikuvio ryhmitellään eri tavalla. Suurin osa kappaleiden (teosten osien) rakenteista vuorottelee kahden erilaisen jakson, A:n ja B:n välillä. Kolmasosa tutkituista 21 kappaleesta on pelkistettävissä muotoon ABA, muissa jaksot kertautuvat vaihtelevia määriä. (Lee 2003, 18-41.)

3.1.2 Melodia

Melodiat koostuvat pääasiassa lyhyistä motiiveista. Usein koko kappaleen keskeisin materiaali on johdettu yhdestä tai kahdesta lyhyestä ideasta. Samaa materiaalia käytetään myös eri teoksissa. Janáček lainaa melodioita paitsi omista pianokappaleistaan, myös vokaalisävellyksistään ja määriläisistä kansanlauluista. Kansanmusiikin vaikutus näkyy myös modaalisina piirteinä melodioissa. (Lee 2003, 42-50.)

3.1.3 Harmonia

Musiikki on tonaalista, mutta sävellajin vakautta horjutetaan: perusäveltä vältellään harmonian pohjalla ja kadenssit johtavat yllättäviin sointuihin. Urkupisteitä käytetään enemmän harmonian värittämiseen kuin vahvan tonaalisen pohjan rakentamiseen. Yleisimmät sävellajit ovat Cis/Des-duuri ja -molli. (Lee 2003, 50-58.)

Harmoniaa väritetään kromaattisella kehittelyllä: silloin peräkkäisten sointujen suhteet perustuvat osin yhteisiin säveliin ja osin kromaattiseen liikkeeseen. Kromatiikalla haetaan myös dramaattista efektiä esimerkiksi pianosonaatin toisen osan huippukohdassa, jossa nouseva linja korostuu, kun vastaäännet pysyvät staattisina. Äänenkuljetuksessa yleisiä ovat myös rinnakkaiset ja peräkkäiset terssit. (Lee 2003, 50-58.)

3.1.4 Tekstuuri

Tekstuuri ei ole erityisen monimutkaista tai tiheää. Satsissa on harvoin korukuvioita. Kappaleet ovat usein homofonisia: melodia toisella kädellä ja säestävä ostinato toisella. Toinen yleinen homofonisuuden ilmentymä on pelkistetty tekstuuri, jossa samassa rytmissä etenevät äänet muodostavat sarjan sointuja. Kontrapunktistakin tekniikkaa kuitenkin esiintyy. (Lee 2003, 58-61.)

3.1.5 Rytmi

Kahdeksasosanuotti on yleisin tahdin perusyksikkö ja käytetyimmät tahtilajit ovat 4/8 ja 6/8. Käytössä on myös harvinaisia tahtilajeja kuten 2/8. Hyvin lyhyet tahdit (yksi tai kaksi 1/8-nuottia per tahti) ja epäsymmetrisen mittaiset fraasit hämärtävät tahtilajin kuulonvaraista hahmottumista. Myös tahtilajin varsinainen vaihtuminen on yleistä. Yksittäiset yhden tahdinosan (1/4 tai 1/8) tahdit rikkovat sykettä lisäämällä ikään kuin ylimääräisen hengityksen keskelle kappaletta. Myös heikolta tahdinosalta alkavat motiivit ovat yleisiä: esimerkiksi pianosonaatin toisen osan lähes jokainen tahti alkaa tauolla. (Lee 2003, 62-67.)

3.1.6 Pianistisia huomioita

Janáčekin pianomusiikki vaatii soittajalta erityisesti joustavaa temponkäsittelyä. Rubaton käyttö on välttämätöntä, mutta liiallinen vapaus kadottaa pulssin, joka musiikissa sen kaikesta epätasaisuudesta huolimatta tulee olla läsnä. Harkittua ajankäyttöä tarvitaan myös esimerkiksi nopeissa hyppyissä, jotka vaativat joustavuutta sekä musikaalisen tulkinnan että sujuvan teknisen toteutuksen vuoksi. Myös säveltäjän merkitsemien kiihdytysten tulkinnassa tulee pyrkiä hallittuun lopputulokseen ja välttää kaoottisuutta. (Lee 2003, 69-71.)

Artikulaatioon ja pedaalin käyttöön liittyy haasteita, jotka pianistin täytyy ratkaista. Janáček kirjoittaa usein hyvin tarkkoja esitysohjeita, joita

soittajan on vaikea tai mahdotonta toteuttaa sellaisenaan: esimerkiksi yksittäisiä nuotteja koskevat tiheään vaihtuvat artikulaatio-ohjeet ja niiden kanssa ristiriitaiset pedaalimerkinnät yhdistettynä nopeaan tempoon ovat ongelmallisia. Myöskään kaikkia nuotissa sidottuja ääniä ei ole todellisuudessa mahdollista sitoa. Soittajan tuleekin ymmärtää syvällisemmin säveltäjän intentio nuottikuvan takana ja tulkita musiikkia sen mukaisesti. (Lee 2003, 71-73.)

4 ANALYYSIN METODI JA LÄHTÖKOHDAT

Tässä työssä teen musiikkianalyysin pianosarjasta *On an overgrown path (Book I)* kaksivaiheisena prosessina. Ensimmäiseksi lähestyn kappaletta kuulijana ja soittajana. Teen muistiinpanoja kappaleen tunnelmasta, heräävistä mielikuvista ja kiinnostavista yksityiskohdista. Toisessa vaiheessa tutkin kappaletta nuotin ja pianon avulla ja pyrin löytämään teoreettisen selityksen ensimmäisen vaiheen huomioilleni.

Analyysini lähtökohtina ovat kuulokuva ja subjektiivinen kokemus. En pyri tekemään kappaleista objektiivista teoreettista esitystä, jossa kuvaillaan järjestelmällisesti musiikin elementit ja määrittään kappaleen rakenne. Sen sijaan nostan valikoivasti esiin ilmiöitä, joita pidän kiinnostavina ja oleellisina kappaleen tunnelman rakentumisen kannalta. Tarkoitus ei siis ole pureutua tyhjentävästi esimerkkiteokseen, vaan sen avulla havainnollistaa Janáčekin keskeisimmät ilmaisun keinot.

Analyysini lähdeaineistona on Miroslav Barvikin ja Reiner Zimmermannin nuottieditio *Janáček: Klavierwerke* (Edition Peters, 2001). Janáčekin pianomusiikista tehtyjen eri nuottieditioiden välillä on huomattavia eroja, joista silmiinpistävimmät liittyvät etumerkintöihin: toisissa editioissa on jopa usean tahdin mittaisia osuuksia, jotka on kirjoitettu enharmonisesti eri tavalla. Koska analyysini keskiössä on kuulokuva, en ota kantaa näihin ristiriitaisuuksiin.

Teoksen alkukieli on tšekki, mutta käytän osien nimistä Barvikin ja Zimmermannin nuottiedition mukaisia englanninkielisiä käännöksiä. Vakiintuneita suomenkielisiä nimiä ei ole, enkä pysty niitä itse alkukielestä kääntämään. Pidän teoksen värikkäitä ja mielikuvia herättäviä nimiä kuitenkin kiinnostavina ja viittaan niihin ajoittain analyysissäni, joten haluan käyttää niistä jonkinlaisia ymmärrettäviä käännöksiä. Mielikuvani ja tunnelmanluonnedintani eivät silti kumpua ensisijaisesti kappaleiden otsikoista, joten en erityisesti käsittele niitä.

Analyysin apuvälineenä kuuntelen pääasiassa András Schiffin tulkintaa teoksesta albumilla *A recollection* (2001). Kuuntelun ohella tasavertaisena työskentelytapana soitan teosta itse. Piano on tärkeä työväline paitsi tunnelmien määrittelyssä myös teoreettisessa analyysissä nuotin tutkimisen tukena. Pianon avulla pystyn erottelemaan musiikin elementtejä ja tutkimaan niitä erikseen. Voin myös muokata materiaalia ja havainnoida sen vaikutusta kuulokuvaan, ja siten jäljittää, mitkä tekijät ovat tunnelman muodostumisen kannalta olennaisia.

5 ON AN OVERGROWN PATH (BOOK I)

5.1 Our evenings

Sarjan avausosa on tunnelmaltaan mielteliäs ja haikea. A-osan (t. 1-39) levolliseen onnellisuuteen sekoittuu ikävää ja viileyttä. B-osassa turvallisuudentunne rikkoutuu voimakkaalla, sykkivällä ahdistuksella. Itselleni musiikista välittyy elävä mielikuva ihmisestä, joka muistelee ihmissuhdetta, jossa on ollut rakkautta ja viattomuutta, mutta jokin on mennyt pieleen. Muistot ovat onnellisia, mutta niitä varjostaa suru, ahdistus ja häpeä.

Kappaleen tahtilaji on harvinainen 2/8. Fraasit ovat epäsäännöllisen mittaisia, joten kuulokuva vaikuttaa siltä, kuin tahtilaji vaihtelisi. Rakenne jakautuu epäsymmetrisesti vaihtelevan pituisiin lausekkeisiin, esim. A-osassa 11+14+14 tahtia. Tällainen fraasirakenne muistuttaa hyräilyä tai puhuttuja lauseita, jotka eivät noudata runomittaa vaan ajatuksen luonnollista kulkua.

A-osan levollisen tunnelman luovat tasaisilla neljäsosilla kulkeva diatoninen melodia ja vakaa cis-urkupiste bassossa. Kromaattinen väliääni horjuttaa pysyvyydentunnetta ja saa aikaan mietiskelevän tunnelman. Harmonia kelluu duuri- ja mollisävyjen välissä. Sävelkieli on sekoitus cis-mollia, Cis-duuria ja E-duuria, eli rinnakkais- ja muunnesävellajeja. Cis-mollissa käytetään luonnollisen mollin säveliä, jolloin ensimmäisen asteen nelisoinnuksi muodostuu C#m7 (esim. t. 5), jossa soi yhtäaikaaisesti sekä molli- että duurikolmisointu.

B-osassa esitellään uusi motiivi (t. 48), jonka elementit ovat neljä kuudestoistaosanuottia, laskeva linja, säveltoisto ja irtonainen staccato-kosketus. Myös uusi esitysohje ”leggiero” pyytää soittajaa muuttamaan soittotapaansa. Uusi motiivi tuodaan hiljalleen sisään aluksi vuoropuheluna neljäsosanuoteilla kulkevan melodian kanssa, mutta tahdissa 54 vilkas kuudestoistaosakuvioiden nousee pääosaan ja yltyy myrskyisäksi fortissimoksi. Kuvioiden jää hakkaamaan paikalleen ja aksentilla

korostetut p2-irtervallit alleviivaavat tuskaista tunnelmaa (t. 58-61, t. 64-69). Kuviota toistetaan, kunnes se hidastuu ja hiljenee ja tekee sitten jälleen tilaa A-osan mielteliäälle teemalle. Tämänlainen kehittely kuvaa mielessäni ristiriitaisia tunteita: sitä kuinka ahdistavat ajatukset hiipivät onnellisten muistojen sekaan, ottavat vallan ja riepottelevat, kunnes hellittävät hetkeksi taas.

C-osa (2. maali, t. 73-100) on kappaleen pysähtynein jakso. Esitysohjeet *adagio*, *dolcissimo* ja *piano pianissimo* ikään kuin himmentävät valoja ja ohjaavat utuiseen tunnelmaan. Ylä-äänien ja basson neljäsosanuoteilla kulkevaa duettoa säestää väliäänessä samaa toistava ahdistuksen kuudestoisosakuviota. Mielikuvissani tunne on mielteliään levollinen, vaikka taustalla vielä jyskyttää huoli. Hidastunut tempo, toisto ja melodian hyvin vähäeleinen liike saavat aikaan musiikin staattisuuden. Musiikin eteneminen ja huomiota kiinnittävät tapahtumat saadaan aikaan lähes yksinomaan harmonian keinoin: *cis*-molli- ja *Cis*-duuriasteikon sävelet soivat päällekkäin (esim. t. 73: *e* ja *ais*) ja peräkkäin (t. 77-80 melodiassa *eis e*). Kun muu materiaali on hyvin staattista, vähäisilläkin muutoksilla harmoniassa on enemmän vaikutusta kuulokuvaan ja tunnelmaan. Tällainen "less is more" -tyyppinen ilmaisu on hyvin keskeistä Janáčekin koko pianotuotannossa.

Kappaleen lopussa palataan alkuun, eli kuullaan vielä A-osan teema (t.101-114). Kappale loppuu hidastuvaan ja hiljenevään itseään toistavaan säestyskuvioon, jossa *e* ja *eis* vuorottelevat (t. 112-118). Viimeisessä tahdissa jäädään fermaatille siistiin *Cis*-duurikolmisointuun. Tämä on myös ominaista Janáčekin pianokappaleille: vaikka asteikkoa rikotaan ja sävellajin toonikaa hämärretään koko kappaleen ajan, loppua ei jätetä auki vaan viimeisenä on määrätietoinen, ympyrän sulkeva kolmisointu.

5.2 A blown-away leaf

Sarjan toisen osan tunnelmassa ja draamankaarella on paljon samaa kuin ensimmäisessä osassa. Tämäkin osa on pääosin haaveileva ja

tutkiskeleva, mutta traagisuus pilkahtelee esiin tyyneyden seassa. Hyräilevä melodian, yksinkertaisten rytmien ja rauhallisen perustempon muovaama levollisuus on harhaanjohtavaa: Tasaisuus ja säännönmukaisuus horjahtelee lyhyessä kappaleessa niin monta kertaa, että tyyneys on vain näennäistä. Kappaleen pysähtelyt, kiihdytykset ja epäsäännöllisyys muistuttavat puhetta ja improvisointia. Puuskittain elävä tempo luo myös mielikuvan tuulisuudesta. Sävellyksen nimi ohjaa tähän tulkintaan.

Kappaleen pääteema esitellään tahdeissa 1-9. Alku on hyvin valoisa: satsi on ohut, harmonia on turvallisen duuritonaalinen, sointurytmi on hidas ja rytmit ovat yksinkertaisia ja toistuvia. Des-duurisävellajissa urkupiste as luo toisaalta vakautta, mutta asteikon viidentenä sävelenä myös tietynlaisen odotuksen ja kysymyksen tunteen. Teema päättyy kuitenkin alleviivattuun perusmuotoiseen toonikakolmisointuun.

Tahdista 10 eteenpäin musiikkiin hiipii suru ja epävakaus. Tahtilaji vaihtuu viisijakoiseksi, harmoniassa käytetään muunnosointuja, artikulaatio vaihtuu non-legatoksi ja esitysohjeet piú mosso ja espressivo pyytävät lisää dramatiikkaa. Fraasit lyhenevät tahdin mittaisiksi ja joka tahdin lopussa on kuin miettimistauko, joka rikkoo kauniin laskevan linjan.

Tahdissa 22 musiikki jää kuin jumiin yhteen tahdin mittaiseen motiiviin, joka tihenee, kiihtyy ja supistuu pitkäksi hiipuvaksi trilliksi. Tämä kohta kuulostaa erityisen improvisatoriselta ja antaa suuren vapauden soittajalle päättää, kuinka kiihkeäksi kuvio yltyy. Trillin jälkeen kuvio vaipuu uneliaaksi säestykseksi kauniille nousevalle melodialle, kunnes musiikki puhkeaa jälleen hetkeksi myrskyyn. Tunnekuuhu laantuu yhtä nopeasti, jää fermaatille ja palaa takaisin alkuun. Näin vahvat kontrastit ja nopeat muutokset tuovat mietiskelevään kappaleeseen rauhattoman ja synkän puolen.

5.3 Come with us!

Sarjan kolmas osa poikkeaa teoksen mielteliäästä ja melankolisesta yleissävystä. Kolmas osa on leikkisä, huoleton ja kujeilevan lapsenmielinen. Kuulen musiikissa juoksuaskelia, riemunkiljahduksia ja huumoria.

Kappaleen leikkisyys syntyy ennen kaikkea tiheään vaihtelevasta ja pulppuavasta rytmikasta. Erilaisia rytmikuvioita ei kuitenkaan ole kovin montaa. Kappaleessa on kolme päämotiivia: ensimmäinen muodotuu 1/8- nuotista ja kahdesta 1/16-nuotista (keinahteleva), toinen muodostuu neljästä 1/8-nuotista ja kahdesta 1/4-nuotista (rauhallinen, kadenssoiva) ja kolmas muodostuu neljästä 1/16-nuotista (vilkas). Näiden kuvioiden tiheä vuorottelu saa aikaan värikkään ja yllätyksellisen rytmimaiseman. Tahdeissa 23-24 rytmiä väritetään vielä improvisoinninomaisella polyrytmillä. Tenuto-, accelerando- ja aksenttimerkeillä soittajaa kehoitetaan karakterisoimaan motiiveja erilaisiksi.

Osan valoisa harmonia moduloi duurisävellajista toiseen ja noudattaa molliasteikkoa vain kahden tahdin ajan (t. 29-30). Ensimmäisessä puoliskossa soinnutus on hyvin perinteistä ja tavanomainen modulaatio D-duurista ja hetkeksi G-duuriin ja takaisin tehdään välidominanteilla (t. 6-13). Tahdissa 18 kuulija yllätetään erikoisemmalla modulaatiolla: D-duurista siirrytään ”pokkana” suoralla modulaatiolla Des-duuriin. Des-duurista moduloidaan jälleen tavanomaisesti välidominantilla Ges-duuriin (t. 26).

Tahdissa 29 Ges-duurista siirrytään suoraan h-molliin. Sävellajeilla on enharmonisesti kvinttisuhde, mutta yhteyttä ei käytetä modulaation pehmentämiseen vaan siirtymä on monella tapaa shokeeraava. Yhtäkkäinen molliasteikko erottuu muuten täysin duurivetoisesta harmoniasta, nyanssi nousee suoraan piano pianissimosta mezzoforteen ja rytmiarvot tihenevät 1/16-nuoteiksi. H-mollista siirrytään suoraan rinnakkaisduuriin eli takaisin alkuperäiseen sävellajiin D-duuriin ja kappale loppuu monta kertaa toistettuun melodiaan ”kuin mitään ei olisi

tapahtunut.”

Sarjan kolmas osa siis yhdistää Janáčekin tyylin mukaisesti toiston ja yllätyksellisyyden ja hyvin perinteisen harmonian ja täysin epätavalliset poikkeukset. Materiaalia on vähän mutta tapahtumia on paljon.

5.4 The Madonna of Frydek

Sarjan neljäs osa on kuin lasimaalaus, joka muodostuu tarkkaan rajatuista palasista ja jonka joka alueella on oma erottuva värinsä. Toinen mieleeni piirtyvä kuva on puu, jonka muuttumista katsellaan kaikkien vuodenaikojen läpi. Mielikuva johtuu kappaleen pysähtyneisyydestä, hyvin alleviivatuista taiterajoista ja siitä, miten samaa materiaalia lähestytään hieman eri näkökulmista.

Kappaleessa vuorottelevat hyvin raskaat ja kimmeltävän kevyet jaksot. Materiaalia on karkeasti jaoteltuna kahdenlaista: pisteellisillä puolinuoteilla eteneviä paksuja sointuja ja vastapainona suloinen melodia, jota säestää ohut ja staattinen triolikuvio. Toisin kuin suurimmassa osassa Janáčekin pianokappaleita, tässä osassa motiiveja ei sekoiteta toisiinsa lainkaan: niitä ei soiteta päällekkäin eikä keskustelun tapaisesti vuorotellen. Motiivien vähyys sinänsä taas on Janáčekille hyvin tyypillistä.

Kaunis melodia kuullaan kolmessa eri sävellajissa: As-duurissa (t.5-12), des-mollissa (t. 17-24) ja Des-duurissa (t. 59-66). Melodiaa ei kuitenkaan transponoida sellaisenaan, vaan sävellajista riippumatta se alkaa as-sävelestä ja intervalleja muokataan hitusen. Rytmit ja suunnat pysyvät samoina, joten kuulija hahmottaa melodian samaksi mutta vain eriväriseksi. Myös säestyksen paikallaan liplattavan toonikasoinnun sävelet siirtyvät modulaatioissa mahdollisimman vähän, jolloin soinnun muoto muuttuu eri sävellajeissa. Tämäkin aiheuttaa hienovaraisen sävyn vaihtumisen.

Jokaista melodista jaksoa edeltää neljä hidasta, paksua sointua, jotka johdattavat uuteen sävellajiin. Näistä neljästä soinnusta kolme

ensimmäistä ovat kaikilla kerroilla identtiset (Ab7/Gb, Dbm/Fb, Ab/Eb) ja vasta viimeinen sointu paljastaa, mihin sävellajiin ollaan tulossa. Tällainen hyvin yksinkertainen, koruton ja minimalistinen tapa valmistaa uusi sävellaji kuuluu kappaleen riisuttuun sävelkieleen. Se nostaa Janáčekin tyylin mukaisesti hienovaraiset muutokset esiin muuten pysähtyneestä maisemasta.

Tahdeissa 25-53 pisteelliset puolinuotit nousevat pääosaan ja vievät kappaleen kliimaksiinsa. Taite on tunnelmaltaan tuskaisen traaginen ja epätoivoisen lohduton. Muuten vaimeana (ppp-p) pysytellyt kappale kohoaa fortissimoon ja paksut soinnut tuntuivat kuin lyönneiltä. Käytetyt soinnut ovat oikein perinteisiä des-mollikadenssin sointuja: tässä kohtaa ei olla ilon ja surun välimaastossa tai mielteliäitä, vaan alleviivatun murheellisia. Tahdit 39-59 ovat pitkitetty ja venytetty kadenssi kohti toonikaa: II:n kvinttiseksti, IV ja I:n kvarttiseksti seuraavat yhä uudelleen toisiaan. Tämä saa kuulijan malttamattomana kaipaamaan paineen purkavaa perusmuotoista toonikasointua, jota ei kuitenkaan koskaan tule. Musiikki vain hiljenee pitkällä Dbm/Ab-soinnulla ja siirtyy seuraavaan taitteeseen. Tällainen klassisen kadenssin käsittely kuuluu Janáčekin tapaan luoda perinteisistä aineksista omaperäistä ja yllättävää musiikkia.

Äärimmäisen dramaattisen huippukohdan jälkeen kolmannella kerralla Des-duurissa kuultava melodia kuulostaa jopa hilpeältä. Kontrasti edeltävään taitteeseen on valtava. Janáček käyttää tässä kappaleessa kaikki keinot tehdä vähäisestä materiaalista rikas tarina, jossa on sekä jyrkkiä vastakohtia että hienovaraisen vivahteikkaita sävyjä: Pitkät ja lyhyet aika-arvot, hyvin hiljaiset ja hyvin voimakkaat nyanssit, ohut ja paksu satsi sekä perinteinen ja staattinen harmonia tekevät kontrasteja, harkitut modulaatiot värittävät. Viimeisissä tahdeissa kappale tulee edellisten osien tapaan sinuiksi itsensä kanssa päätymällä fermaatille Des-duurin perusmuotoiseen toonikasointuun.

5.5 They chattered like swallows

Sarjan viides osa on niin levoton ja emotionaalisesti monimutkainen, että se tuntuu jopa hännäävän kuulijaa. Materiaalia toistetaan niin paljon, että se alkaa jo melkein ärsyttää, ja silti kuulija on avuttoman eksyksissä kappaleen arvaamattomassa rakenteessa. Ahdistuksessa kuuluu ilkkurisuutta ja levollisissa kohdissa ollaan kuin jatkuvasti varuillaan.

Kappale rakentuu karkeasti ajatellen kahden lyhyen motiivin varaan, mikä on Janáčekinkin mittapuulla todella säästeliästä. Ensimmäinen motiivi hyppii kolmisoinnun säveliä pitkin oktaavialasta toiseen. Toisessa motiivissa kaksi 1/8-nuottia kiertyy yhden 1/4-nuotin ympärille ja edustaa pientä melodiaa. Rytmiä väritetään polyrytmeillä ja tempon ja tahtilajin muutoksilla.

Tärkeimmät kehittelyn välineet ovat harmonia, dynamiikka ja tempo. Kappale poukkoilee villisti sävellajista toiseen, sekoittaa duuri- ja molliasteikkoja ja välttelee dominanttifunktion purkamista. Dynamiikalla ja tempolla luodaan voimakkaita kontrasteja: kappaleen tunnelma on vuoroin hiljainen ja tyyni, vuoroin aggressiivisen intensiivinen. Rajuin yksittäinen esitysohje on suora loikka ppp → sff tahdeissa 64-65. Samalla tahtiviivalla siirrytään B-duurista suoraan b-molliin.

Ensimmäiset kahdeksan tahtia esittelevät pääteeman, joka toistuu sellaisenaan kolmesti kappaleessa. Tämä toistuva teema on levoton, hakkaava, ahdistunut ja ilkkuva. Cis-molli- ja -duuriasteikon sävelien sekoittaminen tekee painaista muistuttavan kieroutuneen sävyn harmoniaan. Tunnelmaa kiristetetään modulaatioilla ja monimutkaisemmalla soinnutuksella tahdeissa 9-30.

Tahdeissa 39-48 materiaalista löytyy levollisia ja onnellisiakin piirteitä. Hakkaava sävy rauhoitetaan lisäämällä aikaa ja pysähdyksiä sekä tuomalla enemmän esiin melodisia aineksia. Aggressiivinen hyppivä motiivi on tässä ja muissakin rauhallisissa jaksoissa lähinnä huomaamaton säästysääni. Harmonian perustana ovat duurisävyt ja konsonanssit. Jännite

kasvaa jälleen tahdeissa 49-57 irrallisten dominanttisointujen ketjulla. Odotus jää kysymykseksi ilmaan, kun dissonanssin purku jää kesken. Tahdissa 58 pysähdytään kuin hetken mielijohteesta vaimealle duurisoinnulle.

They chattered like swallows on Janáčekin tapaisesti täynnä sekä toistoa että yllätyksiä. Epäsäännöllisyydessään, epämuodollisuudessaan ja karkeudessaan se haastaa kuulijan, mutta tarjoaa myös jotain pysyvää, jonka avulla pysyä koko ajan enemmän tai vähemmän kydyissä.

5.6 Words fail!

Words fail! on sarjan epävakain ja salaperäisin osa. Tämän osan nimi kiehtoo minua eniten ja herättää paljon mielikuvia. Kuulen musiikissa epäröintiä, vaivaantuneisuutta, ristiriitoja, mielteliäisyyttä, häpeää, epävarmuutta, mutinaa, lupauksia ja hyvää tahtoa. Kappale voisi kuvata kahden henkilön riitaisaa keskustelua tai se voisi olla yhden henkilön polveileva monologi. Voin kuvitella myös sarjakuvamaisen tilanteen, jossa henkilöahmon puhekuplassa lukee jotain mutta ajatuskuplassa jotain aivan muuta. Kaiken kaikkiaan kappaleen tunnelma on hyvin moniselitteinen, ristiriitainen ja kiehtova.

Kappaleessa on monimutkainen harmonia ja hyvin epävakaa pulssi. Näillä elementeillä leikkimällä Janáček pitää kuulijan hämmentyneessä tilassa. Modulaatioita on paljon ja erikoisissa sävelsuhteissa. Käytetyissä asteikoissa on modaalisia piirteitä. Rytmiiikkaa sumennetaan tiheään vaihtuvilla esitysohjeilla (accel., rit., cantabile, espressivo, piu mosso, adagio), tahtilajin muutoksilla ja aika-arvojen tihentämisellä ja harventamisella. Kappale houkuttelee soittajaa ottamaan paljon vapauksia tulkinnassaan ja korostamaan vastakohtaisuuksia.

Kappale alkaa oktaaveissa soitettavalla yksiaänisellä melodialla. Käytössä olevassa asteikossa ovat sävelet es, f, g, as, b, ces ja des, eli asteikko on ikään kuin puoliksi Es-duuria ja puoliksi es-mollia. Vastaavia melodisen

mollin moodeja käytetään jazz-improvisoinnissa, mutta harvemmin klassisessa musiikissa. Melodia alkaa kohotahdilta sidotulla äänellä niin, että ensimmäinen tahdinosa on painoton. Tällainen epätavallista asteikkoa pitkin sisäänhiipivä yksiääninen teema esittelee heti alussa kappaleen epäröivän luonteen.

Jo neljännessä tahdissa tunnelma muuttuu aivan toisenlaiseksi: vuolas melodia vajoaa kaksiviivaisesta oktaavista keskirekisteriin ja vaihtuu yksinkertaiseen ja kiihtyvään motiiviin. Uusi motiivi toistaa 1/16-nuotista ja kahdesta 1/32-nuotista koostuvaa rytmihahmoa. Yksiäänisen melodian tilalle tulee kokosävelaskel kerrallaan laskevia mollisointuja, jota tipahtelevat uutta levotonta rytmiaihetta pitkin as-mollista fes-molliin. Kiihtyminen ja voimistuminen pysähtyy kuin seinään tahdissa 6, jossa dynamiikka putoaa jyrkästi (sfp), tempo palaa alkuperäiseen mielteliäisyyteen, satsi ohenee taas yksiääniseksi ja harmonia palaa Es-duurin/-mollin maailmaan. Seitsemän ensimmäistä tahtia vielä kerrataan, sillä ne ovat tärkeitä: niiden aikana esitellään koko kappaleen päämotiivit, mutta sävellajituntuma on koko ajan erittäin häilyvä. Näiden ensimmäisten tahtien aikana toonikan tuntua voi hakea vuoroin Es-duurista, es-mollista, as-mollista ja ges-mollista.

Kappale rakentuu näiden kahden idea vuorottelulle: mielteliäs ja laulava melodia katkeaa yhä uudelleen painostavalla 1/16- ja 1/32-kuviolla. Melodian vakautta horjuttaa jatkuvasti myös tasapainottelu eri sävellajien välillä. Esimerkiksi seitsemässä ensimmäisessä tahdissa esiteltyjen neljän eri sävellajin jälkeen siirrytään suoraan Ges-duuriin. Tahdeissa 8-15 moduloidaan ensin Ges-duurista es-molliin, lainataan sävel Es-duurista, moduloidaan takaisin Ges-duuriin ja päädytään B-molliin. Tahdista 15-alkaa jälleen sykkivä rytmiaihe ja asteittain laskevien mollisointujen ketju.

Pisin yhtäjaksoinen yhdessä sävellajissa pysyttelevä jakso kuullaan kappaleen loppupuolella tahdeissa 26-33. Jakso noudattaa täysin Es-duuriasteikkoa ja sen tavanomaisia sointuja. Tähän mennessä kuulijan päätä on hämmennetty niin monta kertaa, että ”kiltti” duurimelodia on

yllättävä ja kiinnostava. Tahdeissa 35-38 poiketaan taas es-molliin ja kuullaan painostava 1/16- ja 1/32 –kuvio vielä kerran. Viimeisenä sointuna on tässäkin kappaleessa perusmuotoinen duuritoonikakolmisointu (Es), joka hiipuu fermaatilla hiljaisuuteen.

Words fail! on epäsäännöllistä musiikkia, joka katkeilee jatkuvasti joko muuttuvan rytmin tai yllättävän harmonian takia. Kappale kuvaa kaunistelematta luonnollisen puheen kompastelua ja tunteilmaisun monimutkaisuutta. Lopputulos on kuitenkin miellyttävä sävelmaisema, joka saa kuulijan hyväksymään oudotkin harmoniat nautittavaksi musiikiksi.

5.7 Good night!

Sarjan seitsemäs osa muihin osiin verrattuna huomattavan yksinkertainen, tyyni ja valoisa. Kuulijaa ei säikytellä yllättävillä dramaattisilla käännteillä eikä sävelmaisemassa kyde ahdistusta. Tunnelma on turvallinen ja lapsekas. Hento haikeus ja mieteliäisyys ovat kuitenkin tässäkin osassa läsnä.

Kappaleen pääsävellaji C-duuri on ainutlaatuinen harvinaisuus Janáčekin pianotuotannossa. Sen sijaan neljän tai useamman etumerkin sävellajit ovat hyvin tavallisia. Sävellajivalinta liittyynee pelkistettyyn, yksinkertaiseen ja kirkkaaseen sävyyn, jota säveltäjä on hakenut kappaleeseen. Sävellaji on myös huomattavan vakaa ja hallitsevan duuritonaalinen: modulaatiot valmistetaan ja taitteet päättyvät perinteisiin kadensseihin. Kappaleessa ei esiinny epätavallisia asteikoita. Molliasteikkoa hyödynnetään muutaman muunne- ja rinnakkaissävellajeista lainatun soinnun verran.

Tässä osassa tempon- ja rytminkäsittely on kaikista yksinkertaisinta koko sarjassa. Kappaleessa ei ole polyrytmiikkaa, tahtilaji ei vaihdu kertaakaan eikä soittajalle annetta juuri muita ohjeita kuin alkutempo andante. Kahden tauon ja neljän 1/16-nuotin motiivi toistuu samanlaisena lähes joka tahdissa ja on kappaleen mieleenpainuvien piirre.

Satsi on hyvin ohutta ja liikkuu pääosin melko korkealla. Melodia pysyttelee kaksiviivaisessa oktaavissa eikä säestyskään juuri laske pienen oktaavin alapuolelle. Suuressa oktaavissa vierailaan vain kolme kertaa (t. 15, t. 89, t. 93). Tällainen säästäväisyys korostaa harvojen matalien äänien syvyyttä. Sointurytmi on hidas ja erilaisia sointuvaihtoehtoja on huomattavan vähän.

Kappaleessa on paljon toistoa: Jaksoja kerrataan sekä sellaisenaan että vain pienin lisäyksin ja vähän väliä jäädään kuin jumiin kuulostemaan yksittäistä sointua. Kehittely etenee pehmeästi: Voimakkaita nyansseja edeltävät huolelliset crescendot ja kappaleessa moduloidaan vasta, kun edelliseen sävellajiin on ehtinyt jo melkein pitkästyä.

Harmoninen kehittely alkaa tahdista 27. Tunnelmaan sekoittuu jännittäviä ja intohimoisia sävyjä, kun modaalisen muunnosoinnun kautta siirrytään Es-duuriin. Tahdista 33 alkaa pitkä linja kohti kappaleen huippukohtaa: Tempo nopeutuu, voimakkuus kasvaa, melodian suunta kääntyy ylöspäin ja dominanttinen jännite odottaa purkautumistaan. Kliimaksi on tahdissa 46, jonka jälkeen alkaa pehmeä laskeutuminen takaisin hiljaiseen ja valoisaan C-duuriin.

Siinä missä joitain Janáčekin pianokappaleita voi kuvata jopa häiritseviksi ja levottomiksi, tämä osa on ennen kaikkea kaunis. Tämän osan kontrasti onkin sen suhde sarjan muihin osiin: sitä edeltävä kuudes osa *Words fail!* on hätääntyneen epävakaa ja kahdeksas osa *Unutterable anguish* on hännäävä ja absurdi.

5.8 Unutterable anguish

Kahdeksannen osan nimi, "*Sanoinkuvaamaton ahdistus*", on yksiselitteisen masentava. Musiikki on ensikuulemalta jonkin verran ristiriidassa otsikon kanssa. Ylivoimaista tuskaa voisi odottaa kuvailtavan alleen peittäväällä fortissimolla ja traagisilla mollisoinnuilla tai päättymättömällä dissonanssilla ilman valon pilkahdusta. Kappale ei kuitenkaan ole sarjan synkin tai raskain. Se on monimutkainen

harmoninen kudos duuria, mollia ja atonaalisuutta sekä vuorotellen että sekoitettuna. Musiikissa kuuluu irvokkuus, painajaismaisuus, hourailu, itsevarmuus, arkuus, hermostuneisuus, puistatus ja kaiken pohjalla lohduton neuvottomuus. Uskon, että Janáček on sävellyksellään pyrkinyt kuvailemaan sellaista kipua, jota ei pysty käsittämään vaan se vie järjen.

Kappaleessa toistetaan kolmea tärkeää rytmihahmoa. Ensimmäinen ja mieleenpainuvimmin on neljän 32/1-nuotin ja kahden 1/16-taun puistatusta muistuttava rytmien efekti, joka tekee kappaleesta alusta loppuun hieman rosoisen ja kulmikkaan. Toinen hallitseva motiivi on tasaisilla neljäsosilla asteittain tai korkeintaan terssihypyillä liikkuva melodia. Kolmas toistuva motiivi muodostuu neljästä laskevasta 1/8-nuotista ja esiintyy yleensä säkeen lopuksi. Kappaletta leimaa vahvasti melodian jatkuva laskeva liike.

Kappaleen alun (t. 1-16) harmoninen pohja on urkupiste e.

Sävellajituntuma on hyvin häilyvä. Harmoniassa on e-mollin ja harmonisesta h-mollin ja atonaalisuuden aineksia. Tahdeissa 17-24 urkupiste nousee puolissävelaskeleeseen ja musiikki toistaa G7-sointua. Siirtymää ei perustu tonaalisiin sointufunktioihin, vaan peräkkäisten sointujen yhteisiin säveliin ja kromaattiseen äänenkuljetukseen. Tällainen tapa siirtää harmonista keskusta rikkoo räikeästi perinteistä soinnutusta.

Tahdissa 24 siirrytään G7-soinnusta suoraan Es-duuriin.

Dominanttiseptimisointu jää siis purkamatta ja tonaalisesti kaukainen siirtymä toteutetaan mahdollisimman pienellä kromaattisella liikkeellä ja sointuja yhdistävän G-sävelen avulla. Tahdit 25-34 ovat kappaleen atonaalisuudesta ammentavan alun jälkeen huomiota herättävän vankasti Es-duurisävellajissa. Yksiselitteinen duuriharmonia, voimakas nyanssi (f) ja rempseät arpeggiot muuttavat tunnelman arasta ja hermostuneesta itsevarmaksi, kuin nousuhumalaiseksi. Tahdeissa 36-41 soi Eb7-9, jolla moduloidaan perinteiseen tapaan As-duuriin.

Tahdissa 42 palataan kokeelliseen ja "haastavaan" sävelmaailmaan.

Harmoniassa esiintyy kokosävelasteikkoja, "väärin purkautuvia" ja purkamattomia dominanttiseptimisointuja ja tonaalisesti perusteettomia

modulaatioita. Rakenteellisesti tahdit 43-57 juonen kohokohta. Tempo hidastuu, rytmi vapautuu hieman (polyrytmejä, taukoja) ja fpp-nyansseilla nostetaan esiin dramaattisia sointuja.

Unutterable anguish ristiriitainen ja epätodellinen tunnelma syntyy ensisijaisesti harmonian keinoin. Melodian, rytmien, tempon, nyanssien ja artikulaation kehittelyä on vähemmän ja se on tavanomaisempaa. Mielenkiintoa ja värikkyyttä luodaan yllättävillä soinnutuksilla, sävellajikontrasteilla, epätavallisilla modulaatioilla, atonaalisilla äänenkuljetuksilla ja väärin puretuilla/purkamattomilla dissonansseilla.

5.9 In tears

In tears, "Kyynelissä", on lempeä ja unelias. Tässäkin osassa nimi yllättää aluksi: kappale ei kuulosta erityisen surulliselta. Sen sijaan se on levollinen, haikea ja miellyttävä. Kahdeksannen osan ristiriitaisuuden ja hourailevan epävakauden jälkeen *In tears* on helpottava ja liikuttava. Tunnelmassa on paljon yhtäläisyyksiä seitsemännen osan (*Good night!*) kanssa: molemmat ovat levähdyshetkiä sarjan riitasointisten ja levottomien osien keskellä. *In tears* luo mielikuvan kyynelistä, jotka eivät ole merkki turvattomuudesta vaan keino purkaa pahaa oloa ja saada rauha.

Kappaleen muoto on poikkeuksellisen selkeä ABABA. Siinä osiot kerrataan lähes identtisinä, vain hieman lyhennettyinä. Kappaleen puolella välissä kaikki materiaali on jo kuultu, eikä yllätyksiä, kehittelyä tai uusia sävellajeja ole luvassa. Vaikka alkuun palaaminen on hyvin tyypillinen piirre Janáčekin pianokappaleissa, näin yksinkertainen rakenne on poikkeus. Kappaleen perustana on suloinen melodinen motiivi, jonka imitointi tekee kappaleeseen polyfonisen kerroksen.

Koko A-osan satsin pohjana on urkupisteenä d-sävel. Janáček käyttää paljon urkupistettä luomaan pysähtynyttä ja kysyvää tunnelmaa: tekniikkaa käytetään sarjan osissa 1, 2, 4, 7, 8 ja 9. Kappaleen pääsävellaji on G-duuri, jossa urkupiste-d on asteikon viides sävel. Asetelma on täysin sama

kuin osan 2 (*A blown-away leaf*) alussa, ja näiden kohtien tunnelmassa onkin paljon yhteistä.

A-osan (t. 1-22) soinnut ovat pääosin hyvin tavallisia sävellajiin kuuluvia perustehoja. Tahdeissa 17-18 ja 21-22 nostetaan sforzatolla esiin sävellajiin kuulumaton C#dim-sointu, joka edustaa sekä kromaattista hajasävelkulkua että enteilee tulevaa modulaatiota. A-osan harmoniassa on piirteitä klassismin periaatteista: sävellajin kuulumattomia dissonoivia sointuja on vähän ja niitä korostetaan selkeällä aksentilla. Tässä Janáček ei sekoita asteikoita toisiinsa eikä yhdistele vastakohtia päällekkäin. Tuloksena on kirkas, selkeä ja yksipuolinen tunneviesti.

B-osan (t. 23-39) sävy on hieman sumuisempi. Osa moduloi yllättävästi Des-duurin/b-mollin maailmaan, johon yhdistetään des-mollia lainaamalla siitä melodiaan molliterssi fes. Tahdeissa 31-39 jännitettä kasvatetaan ja pidetään yllä dominanttiseptimisoinnuilla ja kromaattisella melodian liikkeellä. Nyanssi on koko B-osan ajan pp, joten kyse ei ole huippukohdasta vaan pikemminkin salaperäisestä A-osan variaatiosta. Jännitettä ei pureta, vaan se häivytetään pois diminuendolla ja palataan A-osaan.

5.10 The barn owl has not flown away!

Sarjan päätösosassa vuorottelevat kaksi päinvastaista tunnelmaa. Musiikki on vuoroin salaperäistä ja pelottavaa (A-osa), vuoroin juhlevaa ja riemukasta (B-osa). Kaksi hyvin karakteristista ja räikeästi vastakkain asetettua teemaa muistuttavat näyttämömusiikkia, jossa eri hahmoilla on tunnistettavat johtoaiheet. Melodian liike muistuttaa resitatiivia ja kappaleeseen voisi kirjoittaa sanat.

A-osa (t. 1-6) toistuu sellaisenaan tai hieman lyhennettynä neljä kertaa. Ensimmäisessä tahdissa on nopea, voimakas (f) ja laajalle hajotettu murtosointukuvio, jonka jälkeen toisessa tahdissa nyanssi putoaa äkisti pianoon. Tämä on sarjan ainoa kappale, joka alkaa fortesta, ja siksi kiljaisua muistuttava alku säikäyttää. Loput A-osasta ovat hiljaista, matalaa

ja staattista C#m6-soinnun kuulostelua. A-osan sävellaji hahmottuu löyhästi cis-molliksi, mutta tuntuma ei ole kovin vahva, sillä varsinaista harmonista liikettä ei ole. Säestyskuviossa kahta säveltä vuorottelevat 1/16-triolit sekoittavat tasa- ja kolmijakoisuutta ja heikentävät rytmistä selkeyttä.

B-osa (t.7-25) tuo mieleen kuoron laulaman hymnin. Teema koostuu neljän tahdin mittaisista säkeistä, joiden väliin jää yksi ylimääräinen tyhjä isku. Osa on kuin eri kappaleesta kuin A-osa. B-osan pääsävellaji on vahva E-duuri, satsi on paksua ja noudattelee perinteisiä äänenkuljetussääntöjä, marssia muistuttava symmetrinen rytmi tekee selkeän sykkeen ja yksinkertaiset fraasit päättyvät tavanomaisiin V7-I -kadensseihin. B-osaa ei kerrata sellaisenaan, vaan uusi esiintymä ikään kuin jatkaa siitä, mihin edellinen on jäänyt. Samoista soinnuista ja yhä uudelleen toistuvasta motiivista ammennetaan vähän eri versioita. Kolmannessa esiintymässä säkeiden väleihin jäävät tyhjät iskut on täytetty A-osasta muistuttavalla murtosointumotiivilla: vastakohdat sulautuvat hetkeksi yhteen.

B-osan neljäs kerta vie materiaalin kliimaksiinsa. Kuulija yllätetään voimakkaalla (sf) vähennetyllä septimisoinnulla, joka nostetaan esiin uudella, heikolta tahdinosalta alkavalla motiivilla ja toistolla (t. 74-76). Syke rikotaan kokonaan, kun tauolle jäädään fermaatilla. Tämän jälkeen dissonoiva sointu puretaan "oikein" ensimmäisen asteen kvarttisekstisointuun ja jakso päättyy mahtipontiseen (ff, aksentit), vahvaan kadenssiin V7-I.

Kappale ei kuitenkaan lopu tähän juhlavaan lopukkeeseen, vaan salaperäinen A-osa kuullaan vielä kerran. Viimeisissä tahdeissa jäädään hieman hölmistyneesti Cm#6-soinnulle. Sarjan viimeinen osa on ainoa, jonka lopussa ei ole vahvaa sävellajintuntua ja yksinkertaista kolmisointua. Synkkään tunnelmaan palaaminen tahdin 80 painokkaan toonikasoinnun jälkeen on kuin elokuva, jossa onnellisen lopun jälkeen lopputekstien aikana pääpahis herääkin henkiin.

6 YHTEENVETO

6.1 Moniselitteiset tunnelmat

On an overgrown path (Book I) on kirjava kokoelma monimutkaisia ja ristiriitaisia tunnetiloja. Jyrkät kontrastit ja äkilliset tunnelman muutokset ovatkin kaikkein helpoimmin tunnistettavat elementit Janáčekin pianomusiikissa. Kiihkeän, ahdistuneen ja dramaattisen tunnelman vastaparina on usein levollisia, mielteliäitä ja onnellisia sävyjä. Vastakohtat esiintyvät sekä päällekkäin että vuorotellen ja niin kappaleiden sisällä kuin kappaleiden välilläkin. Eri ääripäiden sekoittaminen synnyttää toisinaan irvokkaita tai surrealistisia sävyjä. Päälimmäisin mielikuva, joka sulautumasta nousee esiin, on kuitenkin melankolinen, haikea ja sisäänpäin kääntynyt.

6.2 Toiston ja arvaamattomuuden paradoksi

Musiikissa on kiehtovalla tavalla läsnä sekä jatkuva yllätyksellisyys että jatkuva toisto. Kappaleissa palataan aina alkuun ja materiaalia kerrataan paljon. Usein vastakkaisia tunnelmia edustavat jaksot vuorottevat. Muoto ei ole kuitenkaan symmetrinen, vaan säkeiden ja jaksojen pituudet vaihtelevat ja niitä laajennetaan ja supistetaan kerratessa. Toistolla saadaan kuulija olettamaan, mitä seuraavaksi tapahtuu, mutta epäsäännöllisen rakenteen kehitystä ei voi ennakoida.

Yleinen ilmiö on, että kun osa musiikin elementeistä toistaa itseään, kehittäely jossain muussa elementissä korostuu. Esimerkiksi yhtä sointua toistava harmonia saa kuulijan huomion kiinnittymään kiihtyvään rytmiin. Mitä vähemmän tapahtumia musiikissa on, sitä pienemmillä muutoksilla voidaan saada aikaan muutos tunnelmassa.

6.3 Omalaatuisen ja perinteisen harmonian yhdistyminen

Teoksen sävelkieli on tonaalista ja perinteisiä sointufunktioita hyödynnetään paljon. Kaavoja rikotaan ja kuulijan odotuksia petetään, mutta tonaalista perustaa ei hylätä. Janáček ei keksi säveljärjestelmää uudelleen, vaan yhdistelee tuttuja elementtejä yllättävällä tavalla: jättää kadenssin purkamatta tai purkaa sen ”väärään” sointuun tai moduloi yllättäviin sävellajeihin. Sävellajin vakaus vaihtelee niin, että kokeellisten ja harmonialtaan monimutkaisten jaksojen vastapainona on hyvin klassista soinnutusta. Usein sama rytmien tai melodinen materiaali toistuu eri sävellajeista ja eri tavoilla soinnutettuna.

Duuri- ja molliharmonian sekoittaminen on keskeinen osa sävelkieltä. Sävellajeja yhdistetään soittamalla duuri- ja molliasteikon säveliä vuorotellen ja yhtä aikaa. Toinen tyylikeino on asettaa sävellajit vastakohdiksi niin, että pienen kappaleen eri osat ovat kuin eri maailmoista. Myös modaalisia asteikoita käytetään paljon. Kappaleet kuitenkin loppuvat lähes poikkeuksetta yksinkertaiseen toonikakolmisointuun.

Teoksessa vuorotellaan staattisen ja kehittyvän harmonian välillä: Sointurytmien tiheys vaihtelee paljon yhden osan aikana. Urkupisteitä käytetään paljon. Vastakkain asetetaan myös ilmava ja tiheä satsi.

6.4 Lyhyet rytmiset motiivit ja epävakaa tempo

Janáčekin tapa käyttää rytmiarvoja on sekä hyvin yksinkertainen että värikäs. Kappaleet koostuvat parista tai muutamasta lyhyestä rytmihahmosta. Vaihtelu syntyy, kun nämä yksinkertaiset mutta keskenään hyvin erilaiset motiivit soivat sekä vuorotellen että päällekkäin. Polyrymit ja tauolla alkavat motiivit monipuolistavat rytmiikkaa.

Kappaleiden tempo on usein epävakaa. Vaihtuvat tempomerkinnät, hidastukset, kiihdytykset, fermaatit ja muuttuvat tahtilajit ovat yleisiä. Tällainen asettumaton tempo muistuttaa luonnollista puhetta tai vapaata

ajatuksenjuoksua, jonka rakenne ei noudata runomittaa. Kappaleet myös kannustavat soittajaa ottamaan paljon vapauksia ja tuomaan persoonaansa esiin. Soittajan tulee ratkaista, kuinka suuri kontrasti on andanten ja piú mosson välillä, kuinka rohkeasti käyttää rubatoa ja pehmentääkö siirtymiä vai korostaako shokkiefektejä. Nuottikuvan epäsäännöllisyys, kirjavat esitysohjeet ja tunteellinen sävelkieli ohjaavat soittajaa etsimään uusia näkökulmia ja yllättämään kuulijan. Parhaimmillaan tulkinta muistuttaa hallittua improvisaatiota.

LÄHTEET

Aho, K. 1992. Taiteilijan tehtävän postmodernissa yhteiskunnassa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Barvik, M., Zimmermann, R. 2001. Janáček: Klavierwerke. Frankfurt: S. F. Peters.

Cernohorska, M. 1984. Leoš Janáček. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy.

Jeanson, G., Rabe, J. 1970. Musiikki kautta aikojen 2. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kundera, M. 1993. Petetyt testamentit. Juva: WS Bookwell Oy.

Lee, J. E. 2003. Janáček from the pianist's perspective: A prescriptive analysis of On an overgrown path, The sonata 1.X.1905, and In the mists. Ohio: Ohio State University. Väitöskirja. Viitattu 30.10.2016, saatavissa: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1055355039

Schiff, A. 2001. Leoš Janáček A recollection. ECM Records. CD-levy.

Stöckell, S. 2015. Kolme tulkintaa Leoš Janáčekin pianosonaatista. Turku: Turun ammattikorkeakoulu. AMK-opinnäytetyö. Viitattu 16.8.2016, saatavissa: https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/103568/Stockell_Sinikka.pdf?sequence=1

Taruskin, R. 2010. Music in the early twentieth century. New York: Oxford University Press.

Zemanová, M. 2002. Janáček. Lontoo: John Murray Publishers.


LIITTEET

Liite 1: Teoksen On an overgrown path (Book I) nuotti

13

Auf verwachsenem Pfade
Po zarostlém chodníčku · On an overgrown path

Unsere Abende
Naše večery · Our evenings

Moderato (so )

1



10



20



30



2
5

40 a tempo *pp* *lehte (leggiero)*

sim.

50 *sf* *f*

59 *sf* *ff*

66 a tempo *rit.* *mf*

pp

70 *rit.* *Adagio* *dolcissimo* $\frac{5}{3}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{3}$

77

85

93 *rit.*

101 *Tempo I* *p*

111 *rit.* *dim.* **)

*) T. 95 und 96: Lesart nach Quelle E 4. Spätere Ausgaben haben in T. 95 und 96 als letztes Sechzehntel e (statt fis).
nm. 95-6: Reading taken from E 4. Later editions give final 16th in *nm.* 95-6 as e (instead of *fi*).

**) T. 119: So nach Quelle E 3. Spätere Ausgaben haben in der Oberstimme ein übergebundenes ais (statt *gis*).
m. 119: As given in E 3. Later editions have tied *a*♯ in top voice (instead of *g*♯).

Ein verwehtes Blatt

Lístek odvanutý · A blown-away leaf

Andante (66 ♩)

2 *mf*

5 *pp* *dim.*

10 *Più mosso (non legato)*
p cresc. *espr.*

14 *rit.* *ff* *fine*

18 *a tempo*
pp cresc. *espr.*

22 accel.
3
f
sempre

27 Con moto
pp
lehte (leggiero)

34
cresc.

40 rit.
f

46 a tempo
rit.
p
d. c. al fine

Kommt mit uns! Pojďte s námi! · Come with us!

The musical score is divided into five systems, each with a measure number on the left:

- System 1 (Measures 3-6):** Starts with *Andante* (66 bpm) and *p*. Includes triplets and a *pp* section.
- System 2 (Measures 7-13):** Features *mf*, *pp*, and an *accel.* section. Ends with *a tempo* (13 bpm).
- System 3 (Measures 14-20):** Starts with *p* and *pp*. Includes a *rit.* section.
- System 4 (Measures 21-26):** Starts with *ppp* and *a tempo*. Includes a *rit.* section.
- System 5 (Measures 27-30):** Starts with *mf* and *pp*. Ends with *Adagio rit.*

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Fingerings and pedaling symbols are also present throughout the piece.

Die Friedeker Muttergottes

Frýdecká panna Maria · The Madonna of Frýdek

Grave (60 ♩)

4 *pp* *z dálky (aus der Ferne)*

6 *pp* (una corda) *

8 (*espr.*) *

10 *

12 rit. a tempo *pp* (tre corde) *

The musical score is written for piano in G major, 6/8 time, with a tempo marking of Grave (60 ♩). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 4-5) features a piano introduction with a *pp* dynamic and a melodic line in the right hand. The second system (measures 6-7) continues the piano accompaniment with triplet patterns in the bass line. The third system (measures 8-9) includes a section marked *espr.* (espressivo) in the right hand. The fourth system (measures 10-11) shows further development of the piano accompaniment. The fifth system (measures 12-13) concludes with a *rit.* (ritardando) marking followed by a *a tempo* section, ending with a *pp* dynamic and a *tre corde* marking. Various performance instructions like *una corda* and *tre corde* are present, along with asterisks indicating specific editorial notes.

*) Die Herausgeber empfehlen die Auflösung der (eingeklammerten) Haltebögen, da diese der Fassung für Harmonium entstammen.
 The editors recommend cancelling the (bracketed) ties, which derive from the harmonium version.

17 *(espr.)*
(p) blize (etwas näher)

19

21 *(mf)*

23 *(p)*

25 *Un poco più mosso*
(p) *f*

35 *pp* *ff*

46 *rit.*

54 *Tempo I*

ppp (*una corda*)

(p) dolce, blízko (nahe)

(tre corde)

60

62

64 *rit.*

dim.

66 *Adagio*

pp

Sie schwatzten wie die Schwalben
 Štěbetaly jak laštovičky · They chattered like swallows

5 *Con moto* (184 ♩)
mf (non legato)

7 *f*

13 *Meno mosso*
(f) espr.

19

25 *(poco rit.)*
dim.

31 a tempo

p

*

37 Meno mosso

*

44

50

55 Più mosso

ppp (sub.)

61

sf

68 Adagio

pp (espr.)

77 Tempo I

f

85 Meno mosso

pp rit.

Es stockt das Wort!
 Nelze domludit! • Words fail!

6 Andante (120 ♩)

mf accel. 4/4 p *lehte (leggiero)*

5 a tempo

sf p (cantabile)

11 *mf* *rit.* *a tempo* *p*

16 *f espr.*

20 *mf* *rit.* *Più mosso* *a tempo* *p* *dim.*

24 *rit.* *Tempo I* *p* *dim.*

29 *Adagio* *dolce*

35 *Tempo I* *pp* *(una corda)*

Gute Nacht!

Dobrou noc! · Good night!

Andante (76 )

7 *pp*

6 (non legato) *dim.*

12 *ppp espress. (non legato)*

(una corda)

19

25 *dolce* *accel.*

tre corde

31 *espr.* rit. *ten.* *a tempo* (*non legato*) *f* *sfz*

37 *sfz*

43 rit. *a tempo* (*molto espr.*) *ff*

© * * * * *

49 (*non legato*) *mf*

55

61

67 *(molto espr.)*

cresc. *f*

This system contains measures 67 through 72. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some slurs. Dynamics include *cresc.* and *f*. The tempo/mood marking is *(molto espr.)*.

73

dim. *p*

This system contains measures 73 through 78. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p*. There are section markers at the end of the system: § and *.

79 *(non legato)*

pp

This system contains measures 79 through 84. The right hand has a more spaced-out eighth-note pattern. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *pp*. The tempo/mood marking is *(non legato)*. There are section markers at the beginning and end: §, * §, *.

85

dim. *mf*

(una corda)

This system contains measures 85 through 90. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *dim.* and *mf*. The instruction *(una corda)* is present. There are section markers at the beginning and end: §, §.

91

dim. *pp*

This system contains measures 91 through 96. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *dim.* and *pp*. There are section markers at the beginning and end: §, §.

So namenlos bang
Tak neskonale úzko · Unutterable anguish

8 *Andante* (72 ♩) *pp* *accel.*

7 *(cresc.)* *f* *pp* *a tempo*

13 *espr.* *m.d. m.s.* *[sim.]* *cresc.*

19 *(sim.)* *m.d. m.s.* *[sim.]* *f*

25 *(sim.)* *rit.*

31

Poco mosso

accel.

Musical score for measures 31-34. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *mf cresc.* and accents. The tempo is marked *Poco mosso* and *accel.*

35

Musical score for measures 35-39. Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes *rit.* markings. The tempo is *Poco mosso*.

40

Meno mosso

Musical score for measures 40-45. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *f* and *espr.*. Includes triplet markings. The tempo is *Meno mosso*.

46

Musical score for measures 46-51. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *fpp* and accents. Includes triplet markings.

52

Musical score for measures 52-56. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *fp* and *ff*. Includes triplet markings.

57

(espr.)

Musical score for measures 57-60. Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *pp dolciss.*. Includes triplet markings.

61 *accel.*
cresc.

65 *a tempo* *rit.*
pp

70 *a tempo*

75 *a tempo*

79 *accel.*

84 *a tempo* *Adagio*
(una corda)

In Tränen V pláči · In tears

Larghetto (so ♩)

9

p dolce
una corda

Musical notation for measures 9-15. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is Larghetto. The dynamics are *p dolce* and *una corda*. The notation includes a treble and bass clef with various notes and rests.

8

(tre corde) § * § *

Musical notation for measures 16-22. The notation includes a treble and bass clef with various notes and rests. There are dynamic markings *(tre corde)*, *§*, ** §*, and ***.

16

sf *sf*

Musical notation for measures 23-29. The notation includes a treble and bass clef with various notes and rests. There are dynamic markings *sf* and *sf*.

23

pp
una corda

Musical notation for measures 30-35. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab). The dynamics are *pp* and *una corda*. The notation includes a treble and bass clef with various notes and rests.

31

pp dim. rit.

Musical notation for measures 36-42. The notation includes a treble and bass clef with various notes and rests. There are dynamic markings *pp dim.* and *rit.*. There are also *§* markings at the end of the system.

38 *a tempo*
p dolce
* § (tre corde) *

46

54
(s) f

62
pp
una corda

69
rit.

76 *a tempo* rit. *Adagio*
p *pp*
tre corde *una corda*

Das Käuzchen ist nicht fortgeflogen!
 Sýček neodletěl! · The little owl has not flown away!

10

Andante (66 ♩)

f *p*

(una corda)

dolce, dutě *)

4

1.

dim.

6

2. rit.

dim. *mf*

(a tempo)

(tre corde)

12

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) is marked 'Andante (66 ♩)' and features a melody in the right hand with triplets and a bass line with triplets. Dynamics range from *f* to *p*. The second system (measures 4-6) continues the melody and bass line, with a first ending bracket over measures 5-6. The third system (measures 7-11) includes a second ending bracket over measures 8-11, marked 'rit.' and 'a tempo'. The fourth system (measures 12-15) continues the piece. Performance instructions include *(una corda)* and *(tre corde)*. A footnote explains the asterisked note as a hollow sound.

*) hohl (wie der Schrei des Käuzchens)

19

26

28

30

34

d.c. con repr. al ♯-♯

41

mf *ppp* *mf*

(una corda) (tre corde)

48

ppp *mf* rit.

(u.c.) (t.c.)

54

a tempo *ppp* *mf* rit.

60

a tempo *f* *p* dutě

63

a tempo

66

f

3 3 3

72

f *f*

Meno mosso

(ossia:) * * * * *

79

ff *f* *p*

Tempo I

3 3

83

duté

1.

85

2.

m. d. * * * * *
(ossia:) * * * * *