

# notkeatonline

**Jouni Kaipainen** (b. 1956)

**notkea keaton** (The Ghost of Buster) Op. 86a (2008-2009)

**1** *The Ghost of Buster* (2008)

**2** *Aubade beninoise* (Beniniläinen aamulaulu)\* (2009)

\* esitettävissä myös itsenäisenä teoksena  
can be performed as an independent work

**Paavo Korpijaakko** (b. 1977)

**3** *Amuse-bouche* (2008)

**Usko Meriläinen** (1930-2004)

**4** *Aikaviiva* (Timeline) (1989)

*Konsertto nro 2 orkesterille* (*Concerto No. 2 for Orchestra*)

Publishers: Edition Wilhelm Hansen [1-2], Fennica Gehrman [4]

*Tampere Philharmonic Orchestra - Tampere Filharmonia*  
*Hannu Lintu* conductor - kapellimestari

ALBA



SUPER AUDIO CD  
[Hybrid SACD/CD]  
MULTICHANNEL 5.0

20:10

11:39

8:29

15:58

19:18

Total 55:36

ABCD 342

**Jouni Kaipainen**  
**Paavo Korpijaakko**  
**Usko Meriläinen**

# notkeatonline

*Tampere Philharmonic Orchestra - Hannu Lintu*

*Jouni Kaipainen*

**notkea keaton** (The Ghost of Buster)

My friend the actor Markku 'Peltsi' Peltola, a founder member and pillar of the lively Telakka culture house in Tampere, died after a long and gruelling illness on New Year's Eve 2007. I wrote *notkea keaton (The Ghost of Buster)* partly in memory of him. A man abounding in ideas, outwardly calm but in possession of a keen, mercurial intellect, Peltsi knew towards the end that he did not have much time left, but he referred to death only as a "transfer to the sources of humankind". And I doubt that anyone who knew him can, even now, believe that he is lost forever; as one mutual friend put it, "Peltsi is just peltsying somewhere else now", at least with as much originality and to-do as when he was still with us. I'm certain he would never have wanted us to hold a gloomy memorial service. The Telakka folk were a hundred per cent aware of this and the event they did hold in his memory was accordingly beautiful and fun. I am equally certain that any work composed in his memory would have to be far removed from the usual weeping, wailing and rhetoric.

Peltsi was not just an actor; he was much more. One of his occupations in the last years of his life, and one that took up more and more of his time, was making music. He founded an ensemble and with it toured Europe with, I believe, considerable success. The name of the band was **The Buster Keaton Film Orchestra**, and it played music that differed radically from the run-of-the-mill club stuff. It was both unexpected and focused, often with relatively soft dynamics, as if lost in thought. And of

course the Peltsi guys did this, too, in a more ingenious way that differed from the New Age standard. I therefore decided to snatch certain attributes from this landscape as sustenance for my piece. I added to the line-up an instrument I don't usually use, an electric bass guitar, and because it's specifically there to represent Markku Peltola, there is no point expecting it to do anything "particularly rock". After all, I myself am not, Heaven forbid, anything in the nature of a rocker!

Even more to the point was borrowing the spirit and name of Buster Keaton. In some enigmatic way, the playing of Peltsi's ensemble was borne along by the inventive and virtuosic mental and physical turbulence of that great comedian of the silent-movie era. Keaton was best known for executing the most incredible tricks and twists in the plot, stone-faced and without twitching a single muscle. The result was a wild emotional tension; could anyone else ever have expressed such almost supernatural sensitivity by such deliberately limited mimetic means? His acrobatic feats were also unsurpassed, and he never needed stunt men for even the most daring ones. It was this apparent discrepancy between his serious expression and fantastic movements that gave me the basic dramaturgical idea for my composition. Which is why I defined it as "serious sketches and scherzos for orchestra". It is important to note that these elements dominate the music separately for only part of the time. Towards the end, especially, they are not even meant to be distinguishable. The music is carried along by the laconic meditative impulses on the electric bass, but Keaton style, always with different results. I'm not surprised if some consider the outcome a "mishmash". I can assure them it's meant to

be. The Finnish title *notkea keaton* is, besides being an understatement of Keaton's gymnastic contortions ('notkea' in Finnish means 'supple'), also a play on words in which the mirror images of the first and last syllables frame the two identical middles ones. Many of the motifs, melodies and other details of the composition observe this abstract model. Since the play on words works only in Finnish, I decided to add *The Ghost of Buster* for international arenas – with its obvious ghostbuster associations.

And that's not all. When my wife and I visited Benin in West Africa in November 2000, and the Finnish-Benin Villa Karo culture house that had just been opened, I decided that one day this tremendous, positive culture shock would be translated into music. I had plans for an impressionistic, dusky, hazy scene yet an astoundingly bright sunrise on the shores of the Atlantic, the nearest opposite shore being in Antarctica. Integral elements of that musical vision were West African drums, djembes, and rising out of the mist a hymn performed in unison by a great band of instruments. This in fact became a completely different piece called *Aubade beninoise* that is incorporated as such in the latter half of *notkea keaton*. My aim in using African instruments and in trying to capture the mood was not to provide a little tourist exoticism; it sprang from the genuine charm of a unique phenomenon that was a focal part of my life at that time.

So what do Benin and Markku Peltola have in common? To me, there is something very similar in their inherent originality. And of all my friends Pelti was, furthermore, most interested in the chance of visiting Villa Karo himself. And this he did, on wings of song: the Finnish Radio Symphony Orchestra visited Villa Karo in November and to my delight chose

my *Aubade* as part of its programme. I'm told the beach was packed with listeners and the atmosphere was inquisitive and warm. Geographically speaking, the threads of the composition are in any case tied together at the end. The djembes give way to the frame drum better known in Finland and often called a "shaman's drum". At times keeping closely to the written notes and at others improvising, the drum supplements the enchanting world of percussions that dominates *notkea keaton*. If anything, then Pelti was, of course, a shaman! As one of our last joint ventures he asked me to make a song arrangement in many parts of the African lullaby *Abi yo yo* (the one my friend Toru Takemitsu used in his choral work *Wind Horse*). Pelti never got to hear this, but it is here now, ending this memorial piece on a sufficiently beautiful and positive note.

So much for background; the music is what counts.

## Paavo Korpijaakko Amuse-bouche

I have often thought, more in private than in public, that something we might call "the composer persona" seems to exist. I say this despite the fact that the colleagues with whom I am acquainted are, by all measures, a truly motley crowd. But they all have something in common: something that has enabled them to work within this peculiar profession. Now I am not talking about natural talent or other necessary attributes; what I mean is a stratum lodged deep within the recesses of the personality that not only makes composing as a profession possible but that simply orders a person to act in a way that is so obviously at odds with common sense. How, then, could this "composer persona" be manifest in concrete terms?

The composer must undoubtedly entertain at least a certain curiosity about the deep structures of music. If the average listener to music is like a child playing normally with his toys, and professional musicians are those who develop a burning passion for some toy and cannot put it down, then a person encumbered with a composer persona is one who has to take the toy to bits in order to see how it works – and to discover that after this "deconstruction" it no longer works, of course. To the outsider, this may seem destructive, but it does in fact represent the greatest love for a phenomenon that goes by the name of music. A passion for taking things to bits is not, however, enough; if it were, mere analysis would suffice. The composer must also have a compulsive need to put the bits together again – at this point the child in my simile usually lets out a blood-curdling

wail. And not, of course, in the way they were before, but in a somewhat different way, adding parts from completely different toys and whatnots and above all little oddsments thrown together, shreds of a soft toy stuck on the chassis of an electric car, all topped with decorative twirls of Plastacine. The ever wise and practical Witold Lutosławski was referring to something like this when he said: *Composers often do not hear the music that is being played; it only serves as an impulse for something quite different – for the creation of music that only lives in their imagination. It is a sort of schizophrenia – we are listening to something and at the same time creating something else.* The experience is one only too familiar to members of this profession, which is why Lutosławski had no compunction about using the common noun 'composers' and did not, to be on the safe side, speak only of himself.

There are undoubtedly lots of other constituents of the "composer persona", which I cannot go into now. For the important thing is not to dwell on the preconditions for my own profession's image – it's beginning to make me feel a bit embarrassed – but to put forward an additional claim that is one step more "serious". For I have the feeling that it is possible to spot the "composer persona" at first sight, as it were, without virtually any profound deliberation. It is often said that like recognises like: a Finn far from home will immediately spy another Finn. Persons with an alternative sexual orientation often, it would seem, recognise others like them, and the same applies to certain religious sects. So why should a relatively experienced composer not have a hunch that the young student sitting opposite him at the first composition lecture has or has not a "composer persona"?

When I began teaching composition at the Tampere University of Applied Sciences in autumn 2000, the first student to seat himself in front of me was a young man by the name of Paavo Korpijaakko. I swear that during that very first lecture I became convinced that he was in possession of the type of persona I so earnestly sought. True, this potential would only really begin to be evident with time and effort, but over the years I have had no reason to modify my first impression. Korpijaakko quickly became an imaginative, clever composer with a responsible attitude to his work. As a teacher I am proud of this, but I take none of the honour for this, except for giving him a little nudge in the right direction. The rest has naturally been up to him.

Like most composers, he began with chamber music – a genre in which he has since produced some of his best works: the *First* (2002) and *Second String Quartet* (2007) and the *Piano Quintet* (2004) indicate a firm command of chamber music texture, but above all a cheerful stream of invention and a striving towards an almost over-extravagant richness of detail. The accordion was Korpijaakko's original instrument, so naturally he has written some of his main works for it, such as the quintet *Metamorphoses* (2006) and the sonata *Ultra* (2007), both sportily virtuosic but also infinitely focused. Intense virtuosity combined with an X-ray ear are also major elements of the guitar concerto *Nebula* (2008) and the *Cello Concerto* (2011). One unusual departure was the *Instrumental Requiem* for the Hetta Music Festival in 2007.

Korpijaakko first composed for a large orchestra on receiving a commission from the Tampere Philharmonic Orchestra in 2004. The result was

a piece with the enigmatic title *Which one is it?*, concentrating primarily on the development of a linear texture. The next was *Amuse-bouche* (2008), this time as a commission from the Finnish Radio Symphony Orchestra. 'Amuse-bouche' is a French culinary term meaning a toothsome little savoury concocted by the chef to make the mouth water before the first course of the meal is served. Korpijaakko is very modest in his choice of title, for in his hands the *Amuse-bouche* is a nourishing meal rather than a little hors d'oeuvre. The music still has a linear undercurrent, but this is hidden beneath surface decoration of Renaissance profusion; the aural image is quite different from that of the previous work for orchestra.

The dramaturgical span of *Amuse-bouche* can undoubtedly be traced in many ways. Here is one possible view: A slightly impatient introduction in expectant mood leads to a scherzo dominated by more clear-cut figures. Despite its rhythmic energy, it marks time rather than actually moving forwards before arriving at a somewhat hesitant stage. Then follow a new attempt and a new pool of still waters that this time has more pronounced features of a traditional "slow section". One is tempted to speak of a drowsy *spleen* spirit like that of the fawn sleepily lazing away the afternoon, but there are also a few urbane and mundane flashes. A sudden outburst shatters the idyll and soon the music drifts towards a ghostly state made all the more eerie by loud drum beats. The energy level rises, but there is still a nervous spell of turmoil to get through before the texture gradually solidifies and arrives at a splendid (but not altogether unambiguous) climax. Then comes a short and elegant rounding off.

## Usko Meriläinen Aikaviiva (Timeline)

Usko Meriläinen spent nearly all his life in Tampere, which to a certain extent made him an outsider in Finland's Helsinki-oriented musical life. He was in fact highly detached from life in his home town, too. That he always spoke standard Finnish with no trace of the strong Tampere accent also indicates that he was a man with a strong inner sense of self. More regrettable is the fact that his relationship with the Tampere Philharmonic was never more than distant: music by him was indeed performed at its concerts, but not nearly as much as he deserved. His idiom was ahead of the times, and both audiences and players sometimes looked askance at his unconventional solutions. In the 2000s the Tampere Philharmonic became one of the leading Finnish orchestras, distinguishing itself in contemporary music, too, but this was too late for Meriläinen.

Stylistically, Meriläinen made a long and eventful journey, or rather several. He began as a Neoclassicist in the spirit of Stravinsky's *Les Six*, studied dodecaphony with Vladimir Vogel, experienced a short but intensive 12-note period, disassociated himself from this and from then onwards sailed towards more open waters. In the closing years of his life he increasingly emphasised the intuitive nature of his work, his freedom from predetermined techniques, but really and truly his subconscious self had been guiding him towards fantastic ideals long before this. From the 1970s onwards he had become an increasingly responsive visionary, both a boat-rocker and a polisher of magnificent details, and above all a com-

poser who listened out for the borders of silence. Achievements such as the *Fourth Piano Sonata* (1974), *Suvisoitto* (Summer Sounds, 1979), the flute concerto *Visions and Whispers* (1985) and the *Third String Quartet* (1992) – to mention but a few – rank among Finland's finest musical treasures.

Meriläinen composed *Timeline* in 1989, when new works were being sought for the opening of the Tampere Hall, and dedicated it to the Tampere Philharmonic. The subtitle *Concerto No. 2 for Orchestra* links it with the orchestral concerto he had written in 1955. Lots of things happened between the mid-1950s and the end of the 1980s, both in the world and in music, and of course in Meriläinen's art. The *Concerto No. 1 for Orchestra* represents the ideas of a young man who had probably just heard of 12-note technique but had not yet had time to study or experiment with it. *Timeline* is the work of a mature composer who has succeeded in putting behind him his dodecaphonic period, his post-serial reflections and the birth pangs of his own personal idiom. The two concertos may at first glance seem to have nothing in common, but they do both have a certain musicianly quality to them, a tendency to operate with delicate gestures and a micro-detection of nuances that identify them as works by one and the same composer.

*Timeline* is scored for a normal large orchestra in which percussion instruments do, admittedly, occupy a larger-than-usual role. There are two particularly striking features about the instrumentation. The first is the orchestration which, despite the shimmering colours in keeping with the times, is to a great extent in line with the general orchestral-concerto practice of treating instrumental groups and sections as uniform blocks. The second is the role of the

strings, which are clearly set apart from the rest of the texture. In Meriläinen's own words, "for the most part they represent a static state, stagnation, and operate in the whole as a sort of timbral melting pot". Another thing that could be highlighted in this composition so delightfully full of detail is the insightful and timbrally rich use of percussion instruments. – The percussionists do not spend most of their time beating drums and are in other respects, too, not noisy beasts; rather, they tread the border of silence or tick away as precision chronometers.

I have already touched on the core idea of the work to which the title alludes: examination of the concept of time from different angles. This means many things, perhaps most strongly of all a tendency to relate (but not to confuse!) delicately shifting psychological time and linear "objective" time. Originally the idea possibly tied in with the work of art *Sininen suora* (Blue Line) designed for the Tampere Hall by Kimmo Kaivanto and running through and dividing up the entire building; Meriläinen was probably familiar with this well before it became reality. *Timeline* is certainly no psycho-philosophical "study"; it is a piece of music composed according to aesthetic criteria and objectives. In other words it parallels two completely different ways of expressing and experiencing time in a manner that, even if listened to non-analytically, reveals some important pointers to its essence. After a slow, ten-bar introduction it sets off at a varying tempo, "almost as if improvising", with a mostly lively section in which the quick percussion pulse "chops up" time, as it were, placing the many guises of the shifting basic tempo in different temporal contexts. The end, by contrast, is filled with a static F sharp acting as a fixed point, with the effect

that though the experienced time does not directly stop, it does at least slow down enormously. The organ point is present throughout almost half the piece. It ceases only once, and even then for only a moment, and during that break there is an F sharp three octaves lower in the bass. This organ point, which has a profound effect on the time dimension, is assigned almost throughout to the French horn, and against it plays multicoloured and mostly novel constellations of the work's material. The macro-rhythm of the events is for a long time increasingly drawn out while the dynamic level falls, until a brief crescendo leads once again to the only real build-up in the latter half of *Timeline*. It is at this point that the break in the long note comes. The F sharp then returns and the piece soon burns up what remaining energy it has.

*Jouni Kaipainen*  
*Translation Susan Sinisalo*

## *Jouni Kaipainen* *notkea keaton* (The Ghost of Buster)

Ystäväni näyttelijä Markku Peltsi Peltola, virkeän tamperelaisen kulttuuritalo Telakan perustajajäsen ja kantava voima, kuoli pitkän, vaikean sairauden jälkeen uudenvuoden aattona 2007. Yhdeltä osaltaan kappaleeni *notkea keaton* (*The Ghost of Buster*) on tehty hänen muistokseen. Olemukseltaan rauhallinen mutta älyllisesti elohopeamaisen vilkas, ideoita tulviva Peltsi tiesi loppuvaiheessa, ettei hänellä enää olisi paljoa aikaa jäljellä, mutta hän ei halunnut puhua kuolemasta muulla tavalla kuin "siirtymisenä ihmisen alkulähteille". Eikä kukaan hänet tuntenut varmasti vieläkään usko hänen mihinkään kadonneen; yhteisen ystävän mukaan "Peltsi pelteilee nyt jossain muualla", ainakin yhtä omaperäisenä ja touhukkaana kuin konsanaan keskuudessamme ollessaan. Varmaa onkin, ettei hän olisi halunnut muistokseen vietettävän mitään surutilaisuutta, minkä Telakan väki ymmärsi sataprosenttisesti ja toteutti kauniina ja hauskana muistojuhlana. Yhtä selvänä pidän, että myös muistoksi sävelletyn teoksen on syytä olla kaukana tavanomaisesta kynnelehdinnästä ja juhlapuheretoriikasta.

Peltsi oli paljon muutakin kuin näyttelijä. Yksi hänen viime vuosina yhä enemmän tilaa saaneista aktiviteeteistaan oli toimiminen muusikkona. Hän kiersi perustamansa yhtyeen kanssa Eurooppaa, ymmärtääkseni huomattavalla menestyksellä. Orkesterin nimi oli **The Buster Keaton Film Orchestra**, ja se soitti keskimääräisestä klubitarjonnasta vahvasti poikkeavaa musiikkia. Sen ominaisuuksiin kuuluivat yhtä aikaa yllättävyys ja keskittyneisyys, kuten usein myös suhteellisen hiljaiset nyanssit, eräänlainen

appoutuminen mietiskelyyn – ja senkin Peltsin porukka tietysti teki New Age -standardista poikkeavalla tavalla, ovelammin. Päätin siepata tästä maise- masta joitakin attribuutteja oman kappaleeni hengen pitimiksi. Sijoitin soitinvalikoimaani poikkeuksellisesti sähköbassokitara, ja koska se on paikalla nimenomaan edustamassa Markku Peltolaa, on turha odottaa sitä käytettävän mihinkään, mikä olisi "erityisen rock". Enhän minä itsekin, Luoja auttakoon, ole mikään rokkari!

Yli olennaisempaa oli Buster Keatonin hengen ja nimen lainaaminen. Arvoituksellisella tavalla Peltsin yhtyeen soittoa kannatteli elokuvan mykän kauden suurennoitten koomikon kekseliäs ja virtuoosinen ajatus- ja liiketurbulenssi. Keatonin tunnetuin ominaisuus oli uskottomien temppeujen ja juonenkäänteiden toteuttaminen ilmeenkään väräh- tämättä, aina yhtä kivikasvoisen vakavana. Tästä seurasill villi emotionaalinen jännite; lieneekö kukaan muu pystynyt ilmentämään lähes ylimalaista herkkyyttä näin tahallisen rajoitetuin miimisin keinoin? Toisaalta hänen akrobatiansa oli yliverstaista, eikä hän tarvinnut sijainnäyttelijöitä edes hurjimpiin kohtiin. Tästä vakavan ilmeen ja fantastisen liikkeen näennäisristiriidasta sain sävellykseni pohjimmaisena dramaturgisen idean, ja tämän vuoksi teoksella on lajimääritys "vakavia tuokioita ja scherzoja orkesterille". On tärkeää huomata, että nämä elementit hallitsevat musiikkia erikseen vain osan ajasta. Varsinkaan kappaleen loppupuolella niiden ei ole tarkoitus erottua toisistaan. Eteneminen jaksottuu sähköbasson lakonisista mietiskelyimpul- seista käsin, mutta keatonmaisesti aina erilaisin tuloksin. En hämmästy, jos joku pitää lopputuolemaa "kirjavana" – se on taatusti tarkoituskin. Suomenkielinen otsikko *notkea keaton* on, paitsi tietysti *understate-*

ment Keatonin voimistelijantaidoista, myös sanaleikki, jossa kahta samanlaista äänneyhdelmää reunustaa toinen pari, jossa jälkimmäinen tavu on niin ikään sama kuin ensimmäinen, mutta takaperoisesti. Monet sävellyksen aiheet, melodiat ja muut kohdat noudattavat tästä abstrahoitua mallia. Kun sanaleikki toimii vain suomeksi, päädyin kansainvälisiä areenoita varten otsikkoon *The Ghost of Buster*, joka viitatkoon muun lisäksi haamujen karkottamiseen.

Eikä tässä vielä kaikki. Kun kävin vaimoni kanssa marraskuussa 2000 Länsi-Afrikan Beninissä, jossa silloin oli juuri avattu suomalais-beniniläinen kulttuuritalo Villa Karo, päätin, että jonain päivänä tämä valtava, positiivinen kulttuurishokki saa vielä purkautua sävellykseksi. Suunnittelin impressionistista kuvaa autereen hämärtämästä ja silti häkellyttävän kirikkaasta auringonnoususta sikäläisellä Atlantin rannalla, jonka lähin vastaranta löytyy Antarktikselta. Tuon näyn musiikilliseen kuvaan kuuluvat olennaisesti länsiafrikkalaiset rummut, djembet, sekä usvan seasta nouseva, suuren soitinjoukon yhdessä yksinäisesti esittämä hymni. Tästä muotoutui itsestään kokonaan toinen kappale, nimeltään *Aubade beninoise* eli ”Beniniläinen aamulaulu”, joka sisältyy sellaisenaan *notkean keatonin* jälkipuoleen. Afrikkalaisten soittimien käytön ja tunnelman mukailemisen tarkoitus ei ole turistiksoitiikka vaan aito viehättyminen ainutlaatuisesta ilmiöstä, joka oli keskeinen osa elämänpiiriäni matkan aikana.

Mitä tekemistä Beninillä ja Markku Peltolalla sitten on keskenään? Minulle niiden alkuperäisyydessä on jotain vahvasti samankaltaista. Ja sitä paitsi kaikista ystäväistäni Peltsi oli kiinnostunein mahdollisuudesta käydä itsekin Villa Karossa. Ja sinne hän pääsi todella, musiikin siivin: Radion sinfoniaorkesteri

vieraili Villa Karossa marraskuussa ja riemukseni valitsi ohjelmaan tämän aamulauluni. Kuulijoita oli kuulemma hiekkaranta mustanaan ja tunnelma utelias ja lämmin. Maantieteellisesti ajatellen sävellyksen lopussa langat joka tapauksessa solmitaan yhteen. Djembet vaihtuvat Suomessakin tunnettuun kehärumpuun, yleisesti myös ”shamaanirummuksi” kutsuttuun, jolla osittain nuotteja tarkasti seuraten, osittain improvisoiden täydennetään *notkeaa keatonia* hallitseva lyömäsoitinten kiehtova maailma. Jos jotain niin Peltsi oli tietysti shamaani! Yhdeksi viimeisistä yhteisistä kuvioistamme hän tilasi minulta moniäänisen laulusovituksen afrikkalaisesta kehtolaulusta *Abi yo yo* (samasta jota ystäväni Toru Takemitsu käytti kuoroteoksessaan *Wind Horse*). Sitä Peltsi ei ikinä ehtinyt kuulla, mutta nyt se on mukana lopettamassa muistokappaletta riittävän kauniiseen ja elämänmyönteiseen ilmapiiriin.

Onhan tässä ehkä liikaa asiaa yhden sävellyksen taustoiksi, mutta ei pidä säikähtää: muusta kuin musiikista ei kuitenkaan ole kysymys.

## Paavo Korpijaakko Amuse-bouche

Olen usein ajatellut, pikemminkin salaa kuin julkisesti, että on ilmeisesti olemassa jotain sellaista, mitä voitaisiin kutsua ”säveltäjän persoonallisuudeksi”. Näin on siitä huolimatta, että tuntemani kollegojen joukko on kaikkia akseleita myöten mitattuna todella kirjava. Jokin heitä kaikkia yhdistää; on olemassa joku seikka, joka on mahdollistanut sen, että he toimivat tässä kummallisessa ammatissa. Nyt en puhu perityistä lahjoista enkä muista tarvittavista avuksista, vaan jostain syvälle persoonallisuuden sisuksiin majoittuneesta kerroksesta, joka ei ainoastaan tee ammattikseen säveltämistä mahdolliseksi vaan suorastaan käskee toimimaan näin ilmeisen arkijärjenvastaisella tavalla. Mutta mitä tämä ”säveltäjän persoonallisuus” sitten konkreettisesti voisi olla?

Kysymys on epäilemättä ainakin tietyntyyppisestä uteliaisuudesta musiikin syvärakenteita kohtaan. Jos keskiverto musiikinkuuntelija on kuin leluillaan normaalisti leikkivä lapsi ja ammattisoittajat ovat niitä, jotka saavat johonkin leluun polttavan intohimon eivätkä kykene lopettamaan sen parissa touhuamista, silloin säveltäjän persoonallisuudella raskautettu henkilö on se, jonka on pakko hajottaa lelu alkutekijöihinsä nähdäkseen, kuinka se toimii – ja huomataksaan, että tämän ”analyysin” jälkeen se ei tietysti enää toimikaan. Tämä saattaa ulospäin näyttää tuhoisalta, mutta edustaa tosiasiaa suurinta rakkautta, jonka kohteena on ilmiö nimeltä musiikki. Intohimo purkamiseen ei kuitenkaan riitä, muutenhan sitä tyydyttämään riittäisi analyysin harjoittaminen. Säveltäjällä täytyy olla myös pakottava tarve

koota palaset yhteen – tämä on se kohta, jossa vertaukseni lapselta yleensä pääsee hyttävä itku – eikä tietenkään samalla tavalla kuin ne olivat, vaan jotenkin toisin, lisäten mukaan aivan muiden laitteiden ja kapistusten osasia ja ennen kaikkea itse kyhättyjä pikkujuttuja, ympäräen pehmolelun riekaleita sähköauton alustaan ja koristellen näin saatu uusi esine muovavilvahakkaroroilla. Aina käytännöllinen ja viisas Witold Lutoslawski tarkoitti jotain samankaltaista sanoessaan: *Usein säveltäjät eivät lainkaan kuule musiikkia, joka juuri soi. Se toimii vain impulssina jollekin aivan muulle – sellaisen musiikin luomiselle, joka elää vain heidän mielikuvituksessaan. Tämä on eräänlaista skitsofreniaa: me kuuntelemme jotain samaan aikaan luomme jotain muuta.* Kokemus on tämän ammatin harjoittajille perin juurin tuttu, minkä vuoksi Lutoslawski muutta mutkitta uskaltaa käyttää yleistermiä ’säveltäjät’ eikä puhu varman päälle vain itsestään.

Näiden piirteiden lisäksi ”säveltäjän persoonallisuuteen” kuuluu varmasti paljon muutakin, mitä en kykene tässä tuomaan esille. Olennaista ei olekaan oman ammattikuvan edellytyksissä rypeminen – se alkoi juuri äsken hieman hävettää – vaan astetta ”vakavamman” lisäväitteen esittäminen. Minulla on nimittäin sellainen tunne, että on mahdollista tunnistaa ”säveltäjän persoonallisuus” niin sanoakseni lennosta, ilman juuri minkäänlaisia syvälle porautumisia. Puhutaan ”pappenheimilaisten tunnistamisesta”: kaukana kotimaasta oltaessa suomalainen tunnistaa suomalaisen, sanotaan. Seksuaalisten vähemmistöjen ihmisillä lienee usein kyky tunnistaa samantapaisesti suuntautuneet; samaa on väitetty myös joistakin uskonlahkoista. Miksei siis säveltäjän ammatissa suhteellisen kokeneella ihmisellä voisi olla joku vihi siitä,

onko häntä vastapäätä ensimmäiselle sävellystunnille asettuvalla nuorella ”säveltäjän persoonallisuutta” vai ei.

Kun aloitin sävellyksen opettamisen Pirkanmaan ammattikorkeakoulussa syksyllä 2000, ensimmäiseksi oppilaakseni eteeni istahti nuorimies nimeltä Paavo Korpijaakko. Väitän, että jo ensimmäisen tunnin aikana vakuutuin siitä, että hänellä tuo hartaasti etsimäni persoonallisuuden laji on. Voi toki aikaa ja vaivaa, ennen kuin tämä potentiaali alkoi toden teolla realisoitua, mutta vuosien varrella minun ei tarvinnut tarkistaa ensituntumaani. Korpijaakosta kasvoi vauhdilla mielikuvituksekas, taitava ja työtään kohtaan vastuuntuntoinen säveltäjä. Opettajana olen tästä ylpeä, mutta kunnia ei kuulu minulle kuin vähäisen kättilöinnin osalta. Muu on tietysti ollut Korpijaakon omaa työtä.

Kuten useimmat, hän aloitti kamarimusiikilla, jonka piirissä hän on sittemmin tehnyt erät parhaista luomuksistaan: *Ensimmäinen* (2002) ja *Toinen jousikvartetto* (2007) sekä *Pianokvintetto* (2004) kertovat vankasta kamarimusiikillisen tekstuurin hallinnasta, mutta ennen kaikkea iloisesti pulppuavasta mielikuvituksesta ja pyrkimyksestä lähes tuhlailevan runsaaseen yksityiskohtien kirjoon. Harmonikka oli Korpijaakon alkuperäinen soitin, joten on luontevaa, että hän on kirjoittanut sille keskeisiä teoksiaan, kuten kvinteton *Metamorphoses* (2006) ja sonaatin *Ultra* (2007), molemmat sporttisen taiturillisia mutta myös äärimmäisen keskittyneitä sävellyksiä. Intensiivinen virtuoosisuus yhdistyneenä röntgenkuunteluun ovat myös kitarakonserton *Nebula* (2008) ja *Sellokonserton* (2011) keskeiset elementit. Erikoinen aluevaltaus oli *Instrumentaalinen Requiem* Hetan Musiikkipäiville 2007.

Suurelle orkesterille Korpijaakko sävelsi ensimmäisen kerran saatuaan Tampere Filharmonian

tilauksen vuonna 2004. Tuloksena oli arvoituksellisen otsikon *Which one is it?* saanut kappale, jossa pääasiallinen huomio keskittyy lineaarisen tekstuurin kehittämiseen. Radion sinfoniaorkesterin tilauksesta syntyi vuonna 2008 seuraava suuren orkesterin teos *Amuse-bouche*. Nimi on ranskalainen keittiötermi ja tarkoittaa ylimääräistä herkullista pikkupalaa, jolla kokki nostattelee vedet asiakkaansa kielelle ennen varsinaisen aterian alkamista. Korpijaakko on otsikossaan varsin vaatimaton, sillä hänen käsissään *Amuse-bouche* on pikemminkin kirjava, ravitseva kattaus kuin pieni alkupala. Musiikissa on yhä havaittavissa lineaarinen taustavirta, mutta se on kätkeyty rennessanssin runsaan pintadekoroinnin alle; kuuloaikutelmä on täysin erilainen kuin edellisessä orkesterikappaleessa.

Teoksen dramaturgisen kaaren voi varmasti hahmottaa monella eri tavalla. Tässä yksi mahdollinen näkemys: Tunnelmaltaan odotteleva, hieman kärsimätön johdanto vie selkeämpien hahmojen hallitsemaan scherzoon. Rytmisestä energiastaan huolimatta se pyörii enemmän paikoillaan kuin varsinaisesti etenee, ja nyt päädytäänkin sävyltään empivään vaiheeseen. Seuraa uusi yritys ja uusi suvantovaihe, jolla on tällä kertaa selvemmät perinteisen ”hitaan jakson” piirteet. Tekee mieli puhua raukeasta *spleen*-hengestä ilta-päiväänsä laiskottelevan faunin tapaan, mutta myös pari urbaania ja mondeenia välähdystä kuuluu asiaan. Äkillinen purskahdus karkottaa idyllin ja pian ajaututaan kummitusmaiseen tilanteeseen, jossa voimakkaat rummuniskut lisäävät pelottavaa vaikutelmaa. Musiikin energiataso nousee, mutta vielä täytyy mennä hermostuneen myllerrysvaiheen yli ennen kuin tekstuuri vähitellen kiinteyty ja tullaan komeasti (mutta ei aivan yksiselitteisesti) soivaan huippukohtaan. Tämän jälkeen on lyhyen, tyylikkään loppupyörityksen vuoro.

## Usko Meriläinen Aikaviiva

Usko Meriläinen eli lähes koko elämänsä Tampereella, mikä teki hänestä tiettyssä määrin ulkopuolisen Helsinki-keskeisessä Suomen musiikkilämässä. Hän oli kyllä sangen riippumaton myös kotikaupunkinsa kuvioista. Omaehtoisesta voimasta ja profilitista kertonut se, ettei hän puhunut Tampereen tunnetusti vahvaa murretta, vaan pysyttäytyi aina ”yleiskielisenä”. Ikävämpi seikka oli se, että Meriläisen ja Tampereen kaupunginorkesterin välinen suhde jäi hieman etäiseksi: Meriläisen musiikkia soitettiin kyllä konserteissa, muttei läheskään niin paljon kuin olisi ollut asiallista. Sävelkielensä puolesta Meriläinen oli aikaansa edellä, ja yleisön lisäksi myös orkesterimusiikot oudoksuivat toisinaan hänen epäotunnaisia ratkaisujaan. Kun Tampere Filharmonia (aikaisemmin Kaupunginorkesteri) 2000-luvulla nousi yhdeksi maan kärkeäsoittajista myös uuden musiikin alueella, tämä tapahtui Meriläiselle liian myöhään.

Tyylillisessä mielessä Meriläinen teki pitkän ja vaiherikkaan matkan, tai oikeastaan useita. Hän aloitti uusklassikkona Stravinskyn ja *Les six'n* hengessä, hakeutui pian Wladimir Vogelien dodekafonia-oppiin, kävi läpi lyhyen mutta intensiivisen 12-säveltelneikkavaiheen, irtautui siitä ja purjehti kohti vapaampia vesiä. Viimeisinä vuosinaan hän voimistuvasti korosti työnsä intuitiivista luonnetta, riippumattomuutta määritellyistä tekniikoista, mutta tosiasiasa hänen alitajuinen minänsä oli ohjannut hänet fantastisten ihanteiden äärelle jo reilusti aikaisemmin. Jo 1970-luvulta alkaen hänestä tuli yhä herkkäliikkeisempi visionaari, sekä pärskähtelijä että

upeiden yksityiskohtien hioja, ja ennen muuta hiljaisuuden reunan kuulostelija. *Neljännän pianosonaatin* (1974), *Suvisoiton* (1979), huilukonserton *Visions and Whispers* (1985) ja *Kolmannen jousikvarteton* (1992) kaltaiset saavutukset – vain joitakin mainitakseni – kuuluvat hienoimpaan suomalaiseen musiikkiaarteistoon.

*Aikaviiva* syntyi tilanteessa, jossa haettiin uusia teoksia juhlistamaan Tampere-talon avaamista käyttöön. Syntyvuosi oli 1989, ja teos on omistettu Tampereen kaupunginorkesterille. Alaotsikko *Konsertto nro 2 orkesterille* linkittää teoksen vuonna 1955 valmistuneen orkesterikonserton kanssa. 1950-luvun puolivälin ja 1980-luvun lopun välillä ehti tapahtua paljon sekä maailmassa että musiikissa, ja tietysti myös Usko Meriläisen taiteessa. Ensimmäinen orkesterikonsertto edustaa sellaisen nuoren miehen ajatuksia, joka oli todennäköisesti juuri kuullut 12-säveltelneikkasta mutta ei ollut vielä ehtinyt siihen perehtyä eikä kokeilla säveltämistä sen avulla. *Aikaviiva* on säveltänyt kypsä säveltäjä, joka on dodekafonisen kautensa, jälkisarjalliset pohdintansa ja oman persoonallisen sävelkielen synnytystuskat menestyksellä läpäissyt. Äkkiseltään saattaisi sanoa, ettei konsertoilla ole mitään yhteistä – mutta jokin tietty musikanttisuus, herkillä liikkeellä operoiminen sekä nyanssin oivaltava mikrokuuntelu voidaan kuitenkin nähdä seikkoina, jotka tekevät niistä saman säveltäjän teoksia.

*Aikaviiva* on kirjoitettu normaalille suurelle orkesterille, jossa tosin lyömäsoittimien osuus on hieman tavanomaista isompi. Soitinnuksessa herättää huomiota ennen muuta kaksi piirrettä. Ensinnäkin orkestraatio, kaikesta ajan hermolla kimaltavasta värikkyydestään huolimatta, noudattaa pitkälti sitä

orkesterikonsertoissa yleistä tapaa, että soitinryhmiä ja -sektioita käsitellään yhtenäisinä, konsertoivina blokkeina. Toiseksi jousiston rooli on selvästi eriytetty muusta kudoksesta: säveltäjän omin sanoin ”se edustaa enimmältään staattisuutta, pysähtyneisyyttä, ja toimii kokonaisuudessa eräänlaisena soinnillisena sulauttavana”. Jos soitinten käytöstä tässä detaljeiltaan ihasuttavan rikkaassa sävellyksessä vielä jotakin erikseen mainitsee, se olkoon lyömäsoitinten oivaltava ja soinnillisesti sisällökeksäis käyttö – Perkusсионистит eivät pääasiallisesti paukuttele rumpuja eivätkä muutenkaan toimi minkäänlaisina melumaakareina, vaan pikemmin etsivät hiljaisuuden rajaa tai tikittävät tarkkoina kronometreinä.

Äskeisessä tuli jo sivutuksi teoksen keskeinen idea, josta nimikin vihjaisee: ajan käsitteen tutkailu eri näkökulmista. Tämä tarkoittaa monta asiaa, ehkä vahvimmin taipumusta suhteuttaa (mutta ei sulauttaa!) toisiinsa herkästi vaihteleva psykologinen aika ja lineaarinen ”objektiivinen” aika. Idea lienee ollut alun perin kytköksissä taiteilija Kimmo Kaivannon Tampere-taloon suunnitteleman, koko rakennuksen läpäisevän ja sitä jäsentävän tilataideteoksen *Sininen suora* kanssa, jonka idean Meriläinen lienee tuntenut hyvissä ajoin ennen sen toteutumista. *Aikaviiva* ei toki ole mikään filosofis-psykologinen ”tutkielma”, vaan esteettisin kriteerein ja päämäärin tehty sävellyks. Siinä siis rinnastetaan kaksi täysin erilaista ajan ilmenemis- ja kokemistapaa tavalla, joka jo epäanalyttisessäkin kuuntelussa paljastaa tärkeitä seikkoja ajan olemuksesta. Kymmentahitisen hitaan johdannon jälkeen lähtee liikkeelle vaihtelevaan tempoon ”melkein improvisoiden” soitettavaksi merkitty, pääosiltaan vilkas jakso, jossa lyömäsoitinten nopea pulssi ikään kuin ”leikkaa” aikaa, asettaa muuntuvan perustempon

monet ilmentymät erilaisiin aika-konteksteihin. Teoksen lopun sen sijaan täyttää staattinen, kiintopisteinä toimiva fis-sävel, joka saa aikaan sen, että koettu aika jos ei nyt suorastaan pysähdy niin ainakin hidastuu valtavasti. Urkupistesävel kestää lähes puolet kappaleen kestästä. Se katkeaa yhden ainoan kerran, silloinkin aivan lyhyeksi ajaksi, ja tämän katkon aikana soi bassossa kolme oktaavia matalampi Fis<sup>1</sup>-sävel. Aikadimensioon syvästi vaikuttava urkupiste on lähes kauttaaltaan soitinnettu käyrätorville, ja sitä vastaan piirtyy monenkirjavia, suurelta osin uudenlaisia konstellatioita teoksen materiaalista. Tapahtumien makrorytmi on pitkään harvoneva ja niiden dynaaminen taso laskeva, kunnes lyhyen crescendoon jälkeen tullaan *Aikaviivan* loppupuolen ainoaan todelliseen nousuun. Tässä kohdassa on tuo mainittu katkos pitkässä sävelessä. Sitten fis palaa, ja kappale polttaa energiansa rippeet pian loppuun.

*Jouni Kaipainen*

## *Usko Meriläinen* (1930–2004)

*But to my mind it's pretty boring to keep doing exactly the same sorts of pieces all the time. And we none of us ever remain exactly the same in real life either: 'you can never go swimming in the same river – twice'.*

(Meriläinen 1990)

Usko Meriläinen, one of Finland's leading Modernists, was intrinsically an instrumental composer. At the University of Tampere he gave a course in musicology. I noted the tenderness and care with which he handled the LPs he used to illustrate his lectures. He reverently recalled in passing his first teacher, Heikki Seppälä, at the Tampere Conservatory – a master of improvisation and a legendary organist. On another occasion he fleetingly mentioned his aversion for connecting words with music in whatever way, and no vocal music did in fact ever flow from his pen.

Early in the 1990s we were recording some of his piano music, played by Jaana Kärkkäinen. Meriläinen was Chairman of the Society of Finnish Composers from 1981 to 1991 and the Society wished to express its thanks to the outgoing chairman with a CD of his music. Meriläinen wanted to be present at the memorable recording session at the Järvenpää Hall, and we got to know each other. Not only did he listen with great intensity; he even joined in



Photo: Maarit Kyöharju

one of the pieces (I can confide this now) by placing his fingers on certain strings inside the concert grand. This had the exciting effect of making the sustained notes a mute chord smaller. It was a solution dictated by practical considerations.

Afterwards, he had lots of juicy stories to tell. Lists of his works do not usually mention one called *Super M*, *Concerto for Murderer* for the TV film by Arvo Ahlroos, a critical comment on the destruction of the industrial milieu in our home city, Tampere, and that city's present symbol, a concrete tower. But the concerto did not, as I had assumed, have anything to do with the well-known film by Fritz Lang<sup>1</sup>, at least in Meriläinen's mind. Some writers have taken "M" as standing for the Finnish word *moukari*, meaning 'sledgehammer', but according to him, it alludes to

1) Fritz Lang: *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931).



the tower as a phallic symbol, being the first letter of a vulgar Finnish word for that human member.

Just about every article about Meriläinen mentions *character technique*. The obituary of him in the leading Finnish daily Helsingin Sanomat says, for example: *Meriläinen gave the name "character technique" to his third style of composition after writing the second piano sonata and the orchestral Epyllion (1963). By this he meant that he had constructed his compositions around such elements as webs, melodic lines and individual notes.* In describing his work in one interview he mentioned the word *character*. When he read through the final text, he observed he had composed using character technique, or so he told us after we had recorded *Piano Sonata No. 2*, a turning point in his career. A single word, but it was to accompany him for ever after.

Recently, when I was talking to Meriläinen's widow, Ruth Matsö the dancer, she could not remember anything very special about how *Timeline* came to be written. "Because you see for years it was all just composing. Usko would retire to his cellar to write." She nevertheless confirmed what Jouni Kaipainen had suspected: Meriläinen and Kimmo Kaiwanto the artist were good friends and there is a connection between the installation *Blue Line* and *Timeline*. "Any line is a line – whatever," he quipped.

Further information about Usko Meriläinen can be found in English at, for example,

<http://www.fimic.fi/fimic/merilainen+usko>

## *Usko Meriläinen* (1930–2004)

*Mutta minusta se on aika tylsää kumminkin tehdä koko ajan ihan samanlaisia kappaleita. Ja eihän meistä kukaan tässä elämässäkään koskaan pysy ihan samana: 'ei koskaan voi mennä uimaan samaan jokeen – kahta kertaa'.*

(Meriläinen 1990)

Yksi keskeisimpiä suomalaisia modernistejamme, Usko Meriläinen oli nimenomaan soitinsäveltäjä. Tampereen Yliopistossa säveltäjä luennoi musiikkitieteen kurssia. Panin merkille millä hellyydellä ja huolella hän käsitteli näytteinä soittamiaan LP-levyjä. Sivulauseessa hän arvostavasti muisteli ensimmäistä opettajaansa Tampereen musiikkiopistossa, improvisoinnin mestaria ja legendaarista urkuria Heikki Sepälää. Toisella kertaa hän taas ohimennen mainitsi itse vierastavansa kaikenlaista tekstin säveliin yhdistämistä, laulettua musiikkia ei Meriläisen kynä kirjoittanut.

1990-luvun alkupuolella äänitimme hänen pianomusiikkiaan levyä varten, pianistina oli Jaana Kärkkäinen. Meriläinen oli Suomen Säveltäjät ry:n puheenjohtaja vuosina 1981–1991 ja yhdistys halusi kiittää eroavaa puheenjohtajaa CD-julkaisunkin muodossa. Säveltäjä halusi olla mukana Järvenpää-talon ikimuistettavissa sessioissa, tutustuimme toisimme. Intensiivisen kuuntelun ohella hän jopa osallistui musisointiin yhdessä teoksessa – tämän voi nyt jo paljastaa – samuttamalla sormin konserttityygelin koneiston sisältä tiettyjä kieliä, jolloin pianistin

pedaalilla soimaan jättämä sointunippu muuttui jännittävästi "sammutetun soinnun" verran pienemmäksi. Meriläisen rooli tilanteessa oli käytännön sanelema ratkaisu.

Äänitysten jälkeen säveltäjä tarinoi monia meheviä juttuja. Meriläisen teosluettelossa ei usinkaan mainita sävelteosta *Super M, konsertto murhaajalle* Arvo Ahlroosin Tv-filmiin, kriittinen kannanotto kotikaupunkimme teollisen miljööhön hävittämiseen ja samalla Tampereen nykyistä symbolia, betonista näkötornia kohtaan. Vastoin luuloani teos ei oikeastaan liittynytäkään Fritz Langin tunnettuun elokuvaan<sup>1)</sup> ainakaan säveltäjän ajatuksissa. Joissakin kirjoituksissa "M" on tulkittu moukariksi, mutta tekijän mukaan erään alatyylisen sanan alkukirjain viittasi torniin fallisena symbolina.

Meriläiseen liitetään likipitään jokaisessa esitelykirjoituksessa termi *karakteritekniiikka*. Helsingin Sanomien muistokirjoituksessa lähteitä lainaten esim. todetaan: *Nimen "karakteritekniiikka" Meriläinen antoi kolmannelle sävellystyylilleen tehtyään toisen pianosonaatin sekä orkesteriteoksen Epyllion (1963). Nimityksellä hän tarkoitti sitä, että hän rakensi sävellyksensä erilaisista habmotekijöistä, joita olivat sointikentät, melodiset linjat ja yksittäisten sävelten pisteet.* Jossakin haastattelussa säveltäjä oli työtään kuvatessaan maininnut sanan karakteri. Lukiessaan sitten valmista tekstiä hän sai huomata säveltävänsä karakteritekniiikalla, Meriläinen kertoi meille nauhoitettuumme säveltäjän uralla käänteentekevän *Piano Sonata 2:n*. No yksi sana,

1) Fritz Lang: M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931), suom. M – kaupunki etsii murhaajaa

mutta tuon leiman hän sitten sai.

Keskustelin hiljattain säveltäjän lesken, tanssitaiteilija Ruth Matson kanssa. *Aikaviivan* syntymisestä hän ei muistanut mitään erityistä. ”Se kun oli kaikki ne vuodet aina sitä samaa säveltämistä. Usko vetäytyi kellariinsa kirjoittamaan.” Hän kuitenkin vahvisti Jouni Kaipaisen otaksunan. Meriläinen ja kuvataiteilija Kimmo Kaivanto olivat hyviä ystäviä, tilateos *Sininen suora* ja sävellys liittyvät toisiinsa. ”Viiva kuin viiva!” oli säveltäjä tokaissut.

Tämä säveltäjäesittely on tarkoituksella hiukan toispuoleinen. Meriläisestä on nimittäin kirjoitettu runsaasti kunnollisia biografiota, niitä löytyy mm. seuraavilta verkkosivuilta:

<http://www.fimic.fi/fimic/merilainen+usko>

<http://yle.fi/teema/sininenlaulu/artikkeli.php?id=237>

Jouko Laaksamon mainio Meriläistutkimus löytyy osoitteesta

<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/13415>

## *Jouni Kaipainen* (b. 1956)

Jouni Kaipainen's artistic profile – a versatile composer, a teacher, and a penman with a fine feel for language – is eminently borne out by the present booklet and his numerous other writings. A few journalists have recently asked why, on reading concert programmes and CD booklets, they find only details of the artists' grant applications when what they want is information about the music. Some musicians have radically altered the style of their biographies. I, too, object to boring lists, but because the hacks' laments are deliberately exaggerated, I have decided to print one of Jouni Kaipainen's grant applications by way of an example, instead of painting a quirky personal portrait in accordance with the ongoing fashion. To my mind, he most definitely deserves all the grants and scholarships for which he has applied.

Further information about Jouni Kaipainen can be found in English at, for example <http://www.fimic.fi/fimic/kaipainen+jouni>



Photo: Arto Tuulima

## *Jouni Kaipainen* (s. 1956)

Jouni Kaipaisen taiteilijapersoona niin monipuolisena säveltäjänä, alan opettajana ja taitavana kynänkävettäjänä käy mainiosti ilmi hänen lukuisista kirjoituksistaan, mm. tämän levyvihkon teosesittelyistä. Viime aikoina muutamat toimittajat ovat valitelleet, miksi he joutuvat konserttien käsiohjelmista ja levyvihkoista lukemaan esittelyjen sijaan taiteilijoiden apurahahakemuksia. Muutamat muusikot ovat muuttaneet esittelyjensä tyyliä radikaalisti. Itsekin vastustan luettelomaisia kuivia tekstejä, mutta koska edellä mainittu valitusvirsi on tarkoituksella liioittelevaa, laitanpa tähän malliksi mitä tuollaisessa hakemuksessa todellisuudessa voi olla, emmekä ryhdy nykymodin vaatimalla tavalla esim. esittelemään taiteilijan henkilökohtaisia mittoja. Puollan ehdottomasti Kaipaiselle kaikkia hänen hakemiaan työskentelytukea ja apurahoja.

Lisätietoja:

<http://www.fimic.fi/fimic/kaipainen+jouni>

# Enclosure to Jouni Kaipainen's grant application

## CURRICULUM VITAE

-Jouni Ilari Kaipainen, b. 24.11.1956 Helsinki

-freelance composer

-matriculation 1975 (Helsinki Normal Lyceum), overall grade laudatur

-composition studies at the Sibelius Academy

1973–1981 with Aulis Sallinen and Paavo Heininen

-composer-in-residence of the Tampere Philharmonic Orchestra 1998–

-teacher of composition and music theory at the Tampere University of Applied Sciences 2000–2001

-lecturer in composition and music theatre at the

Tampere University of Applied Sciences 2001–2004

-teacher of summer courses at *Suvisoitto* (the Summer Sounds) festival in Porvoo annually since 1989

-Secretary General of the Sibelius Academy Student Union 1976–78

-Chairman of the *Ung nordisk musik* Committee 1979–81

-Director of the Helsinki *Ung nordisk musik* festival 1980

-Artistic Director of the *Helsinki Biennale* 1991–93

-Artistic Director of *Suvisoitto* (the Summer Sounds) festival in Porvoo 2003–04

-Artistic Director of the Tampere Raw contemporary music ensemble 2001–02

-first prize in the category for works by composers under the age of 30 at the *UNESCO International Rostrum of Composers*, Paris 1982

-*Kritiikin kannukset* (Spurs of Criticism) of the Finnish Critics' Association 1982

-author of many major articles and reviews of musical

issues, such as modern opera, and numerous composer profiles and presentations for books, encyclopaedias and journals (Finnish Music Quarterly, Musiikki, Rondo, Teostory, Suomen Kuvalehti, Classica, Aamulehti, Helsingin Sanomat, Ilta-Sanomat) and programme notes for concerts (Kuhmo Chamber Music Festival, Avanti, Finnish Radio Symphony Orchestra, Tampere Philharmonic)

-numerous radio programmes

-member of the programme committee and presenter of *Faunien iltapäivä* (the *Afternoon of the Fauns*) chamber music series of the Tampere Philharmonic 1998–

-compositions performed in almost every European country, the United States, Canada, Mexico, Venezuela, Colombia, Brazil, Algeria, Morocco, South Africa, Israel, China, Japan, Hong Kong, Taiwan, Australia and New Zealand

## WORKS

### For the stage / Näyttämölle

*Hämäränmaassa*, music play for children / lasten musiikinäytelmä (04)

*X-citement* for singing violinist, accordion player, male speech choir and narrator / laulavalle viulistille, harmonikansoitajalle, lausuvalla mieskuorolle ja kertojalle (07)

### For Orchestra / Orkesterille

4 symphonies / sinfoniaa (85, 94, 04, 10)

6 other orchestral works / muuta orkesteriteosta (94–09)

### For soloist(s) and orchestra / Solistille/solisteille ja orkesterille

Clarinet concerto / klarinettikonserto *Carpe diem!* (90)

9 other concertos / muuta konserttoa (94–06)

*Nyo ze honmak kukyo to* for clarinet and string orchestra / klarinetille ja jousiorkesterille (99)

### Vocal works / Vokaaliteoksia

*Var det Edith?* for soprano, string quartet, double bass and piano / sopraanolle, jousikvartetille, kontrabassolle ja pianolle (11)

*Canticle of Brother Sun* for soprano, bass-baritone and chamber orchestra / sopraanolle, bassobaritonille

ja kamariorkesterille (09) (St Francis of Assisi and Indian Chief Seattle / Pyhä Franciscus Assisilainen ja intiaanipääliikkö Seattle)

15 other vocal works / muuta vokaaliteosta (79–08)

### Chamber music / Kamarimusiikkia

5 string quartets / jousikvartettoa (73, 74, 84, 94, 04)

3 piano trios / pianotrioa (81, 86, 87)

17 other chamber works / muuta kamarimusiikkiteosta (78–12)

### For solo instrument / Soolosoittimille

Preludes for piano / Preludeja pianolle (07–)

3 other works for piano / muuta pianoteosta (76–85)

*Altaforte* for trumpet and electronics / trumpetillem ja elektronikalle (82)

*„...la chimère de l'humidité de la Nuit?”* for alto saxophone / alttosaksofonille (78)

*Tenebrae* for guitar / kitaralle (91)

3 works for accordion / teosta harmonikalle (88–03)

*L'anello di Aurora* for violin / viululle (88)

*Serenade: Full Moon, Lunatic Bassoon* for bassoon / fagotille (93)

*Reunion Confirmed (Passacaglia)* for organ / uruille (04)

## Paavo Korpijaakko (b. 1977)

Asked to name his model composers, Paavo Korpijaakko says it is impossible to ignore Beethoven, though the whole of the Classical era means a lot to him. Later in the history of music he mentions Expressionism, and especially Schönberg and Berg, but another name that soon pops up is Ravel. And before long, as we come to the present era, Shostakovich, Bartók, Boulez and Lutoslawski.

Paavo Korpijaakko studied at the Tampere Conservatory 1997–2007, majoring in composition from 2001 onwards. For most of the time he was a pupil of **Jouni Kaipainen**, but he was also taught by **Juhani Nuorvala** and **Hannu Pohjannoro**. In addition, he attended a number of masterclasses with Kaipainen, **Olli Kortekangas**, **Magnus Lindberg**, **Alexander Müllenbach**, **Klas Torstensson** and others. He has so far composed for very different line-ups, from solo instruments to works for large orchestras. In addition to *Amuse-bouche* on this disc, his major works include the sonatas *Ultra* for accordion and *Kimberley* for guitar, two string quartets, the concertos *Metamorphoses* for accordion, *Nebula* for guitar and *Ankarat valovedet* (The Harsh Lightwaters) for cello. His two song cycles *Pääskysen veri* (The Swallow's Blood) and *Uniavaruuusalus* (The Spacecraft of Dreams), settings of poems by Rakel Liehu, are extremely interesting.

In speaking of his mode of composition, Korpijaakko stresses the importance of harmony,

2) The Tampere Biennale, Kemiö Music Festival, Kuhmo Chamber Music Festival, Riihimäki Summer Concerts, Musica nova Helsinki, the Katrina Chamber Music Festival, Åland, Kallio-Kuninkala, Our Festival, Tuusulanjärvi, the Hetta Music Festival and Oulunsalo soi.3) The Finnish Radio Symphony Orchestra, Tampere Philharmonic, Oulu Symphony, St. Michel Strings, Ostrobothnian Chamber Orchestra and Sinfonia Finlandia Jyväskylä.

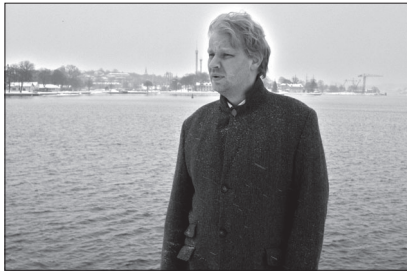


Photo: Mirna Korpijaakko

resonant material and harmonic hierarchy, by which he means harmony as a fundamental progressive element of the piece. His aim in handling his motifs is to use his material sparingly. In this respect he specifically wants to be a kindred spirit to Beethoven. Everything that will later appear in the work must be derived from the core thematic and harmonic elements – or whatever one likes to call them. Most important is, however, to create a steady stream of interesting music. It is not necessary to stick tooth-and-nail to any theoretical frame of reference if the musical idea or invention requires more space.

Works by Korpijaakko have been performed at a number of Finnish festivals<sup>2)</sup> and by many of the Finnish orchestras.<sup>3)</sup> Abroad they have been heard at least in Estonia, Russia, Poland, Germany, Spain, Italy, Austria, Singapore, China, Japan, Peru, Mexico, Colombia and Chile.

## Paavo Korpijaakko (s. 1977)

Säveltäjäsikuvistaan Paavo Korpijaakko sanoo, että Beethovenia ei voi ohittaa, vaikka koko klassismin aika on hänelle tärkeä. Myöhemmästä musiikinhistoriasta hän mainitsee ekspressionismin, erityisesti Schönbergin ja Bergin, mutta kohta puheeseen pujah-taakin Ravel. Kohti omaa aikaamme tultaessa Korpijaakko nostaa esiin Šostakovitšin, Bartokin, Boulezin, Lutoslawskin...

Paavo Korpijaakko opiskeli Pirkanmaan ammattikorkeakoulussa 1997–2007, vuodesta 2001 lähtien pääaineenaan sävellys. Opinnot tapahtuivat pääosin **Jouni Kaipaisen** oppilaana, muina opettajina toimivat **Juhani Nuorvala** ja **Hannu Pohjannoro**. Korpijaakko täydensi opintojaan useilla mestarikursseilla opettajinaan Kaipaisen lisäksi, **Olli Kortekangas**, **Magnus Lindberg**, **Alexander Müllenbach** ja **Klas Torstensson**.

Säveltäjän tähänastiseen tuotantoon on ker-tynyt musiikkia hyvin erilaisille kokoonpanoille, sooloteoksista isolle orkesterille sävellettyihin teoksiin. Keskeisimpiä teoksia tällä levyllä olevan *Amuse-bouche* ohella ovat sonaattit *Ultra* harmonikalle sekä *Kimberley* kitaralle, kaksi jousikvartettoa, konsertot *Metamorfoo-*

*seja* harmonikalle, *Nebula* kitaralle ja *Ankarat valovedet* sellolle. Erittäin mielenkiintoisia sävellyksiä ovat kaksi laulusarjaa *Pääskysen veri* ja *Uniavaruuusalus* molemmat Rakel Liehun runoihin.

Omasta työskentelystään säveltäjä sanoo harmonian olevan hänelle tärkeä, materiaalin soivuus ja harmoninen hierarkia, millä hän tarkoittaa harmoniaa olennaisena progressiivisena elementtinä teoksen edetessä. Motiivien kehittyessä Korpijaakko pyrkii materiaalin ekonomiseen käsittelyyn. Tässä hän nimenomaan haluaa olla Beethovenin hengenheimo-lainen. Temaattisista, harmonisista alkuelementeistä – tai mihin partikkeleihin nyt halutaankin viitata – on johdettavissa kaikki mitä teoksessa myöhemmin tulee esille. Olennaisinta on kuitenkin luoda koko ajan kiinnostavaa musiikkia. Ei ole tarpeen pitää kynsin hampain kiinni teoreettisesta viitekehystä, jos musiikillinen ajatus tai keksintö vaatii tilaa.

Korpijaakon teoksia on esitetty useilla kotimaisilla festivaaleilla<sup>2)</sup> ja niitä ovat esittäneet monet kotimaiset orkesterimme.<sup>3)</sup> Ulkomailla teoksia on esitetty ainakin Virossa, Venäjällä, Puolassa, Saksassa, Espanjassa, Italiassa, Itävallassa, Singaporessa, Kiinassa, Japanissa, Perussa, Meksikossa, Kolumbiassa ja Chilessä.

Timo Ruottinen  
Translation Susan Sinisalo

2) Tampere Biennale, Kemiön musiikkijuhlat, Kuhmon kamarimusiikki, Riihimäen kesäkonsertit, Musica Nova, Katrina-konserttisarja Marianhaminassa, Kallio-Kuninkala, Tuusulanjärven Meidän Festivaali, Hetan musiikkipäivät ja Oulunsalo soi 3) Radion sinfoniaorkesteri, Tampere Filharmonia, Oulun kaupunginorkesteri, Mikkelin kaupunginorkesteri, Keski-Pohjanmaan Kamariorkesteri sekä Jyväskylä Sinfonia.

## *The Tampere Philharmonic Orchestra,*

comprising 97 musicians, is one of Scandinavia's foremost symphony orchestras.

The TPO has its home at Tampere Hall, the biggest concert hall in Finland. The orchestra offers a symphony and a chamber music series, is the resident opera and ballet orchestra and regularly plays at the Tampere Biennale contemporary music festival. Educational projects and other events for young listeners are a major commitment. The orchestra has so far been on tour to Scandinavia, Estonia, the UK, Germany, the Netherlands, Spain and the US.

So far over 40 recordings have been launched on international markets. Many of the releases have received excellent reviews and several awards, such as the *Cannes Classical Disc of the Year 2004 Award* and five Cannes Classical Awards. In spring 2007 the CD of Jukka Tiensuu's music received Finland's first classical *Emma Award*.

The Tampere Philharmonic Orchestra's history dates from the year 1930. Since 1947 the orchestra has been maintained by the City of Tampere. Hannu Lintu was preceded as conductor by John Storgårds, Eri Klas, Tuomas Hannikainen, Leonid Grin, Ari Rasilainen, Atso Almila, Paavo Rautio, Juhani Raiskinen and Eero Kosonen.



Photo: Sini Pennanen

## *Tampere Filharmonia*

on 97 muusikon vahvuudellaan ainoa täysimittainen sinfoniaorkesteri pääkaupungin ulkopuolella.

Orkesteri toimii Suomen suurimmassa konserttitalossa Tampere-talossa. Sinfoniakonserttien lisäksi Tampere Filharmonialla on oma kamarimusiikkisarja, se soittaa oopperaa ja balettia vuosittain ja konsertoi Tampere Biennalessa. Orkesteri tunnetaan lapsille ja nuorille suunnatun musiikkikasvatustoiminnan edelläkävijänä, jolla on Suomen ensimmäinen orkesterin nuorisoklubi. Vierailuja on tehty Pohjoismaihin, Viroon, Englantiin, Saksaan, Hollantiin, Espanjaan ja Yhdysvaltoihin.

Orkesterilla on yli 40 levytystä, ne ovat keränneet tunnustusta ja useita palkintoja, mm. viisi Cannes Classical Award -palkintoa. Vaskin toisen sinfonian levytys sai *Cannes Classical Disc of the Year 2004* -pääpalkinnon ja Tiensuu-levy keväällä 2007 ensi kertaa jaetun klassisen musiikin *Emma*-palkinnon.

Tampere Filharmonian historia alkaa vuodesta 1930. 1947 se kunnallistettiin Tampereen kaupungin-orkesteriksi ja 2002 nimi vaihtui Tampere Filharmoniaksi. Orkesterin edellisistä johtajista mainittakoon John Storgårds, Eri Klas, Tuomas Hannikainen, Leonid Grin, Ari Rasilainen, Atso Almila, Paavo Rautio, Juhani Raiskinen ja Eero Kosonen.

## Hannu Lintu

won the Nordic Conducting Competition in 1994 after two years in the Sibelius Academy's conducting class. After graduating in spring 1996, he studied further with, among others, Myung Whun Chung at the Siena Summer Academy. Lintu took up the post of Chief Conductor and Artistic Director of the Tampere Philharmonic in August 2009. He is also Principal Guest Conductor of the RTÉ Symphony Orchestra in Dublin. In autumn 2013, he will take up the post of Chief Conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, after one year as the orchestra's Principal Guest Conductor. He was Chief Conductor of the Turku Philharmonic Orchestra from 1998 to 2001 and Artistic Director of the Helsingborg Symphony Orchestra from 2002 to 2005. Lintu regularly appears with the Avanti! Chamber Orchestra as well. He has conducted most of the leading Finnish orchestras and several orchestras in the USA, South America, Asia and Australia. His discography features a wide variety of contemporary music.



Photo: Jonas Lundqvist

## Hannu Lintu

voitti Pohjoismaiset kapellimestarikilpailut 1994 opiskeltuaan kaksi vuotta Sibelius-Akatemian kapellimestariluokalla. Hän valmistui keväällä 1996 ja on täydentänyt opintojaan muun muassa Sienan kesäakatemiasa Myung Whun Chungin johdolla. Elokuussa 2009 Lintu aloitti Tampere Filharmonian ylikapellimestarina ja taiteellisena johtajana. Lisäksi hän on RTÉ Symphony Orchestran päävierailija Dublinissa. Radion Sinfoniaorkesterin ylikapellimestarina Lintu aloittaa syksyllä 2013 ja toimii sitä ennen vuoden ajan orkesterin päävierailijana. Aikaisemmin hän on toiminut Turun kaupunginorkesterin ylikapellimestarina 1998–2001 ja sen jälkeen Helsingborgin sinfoniaorkesterin taiteellisena johtajana 2002–2005. Lintu työskentelee säännöllisesti myös Avanti! kamariorkesterin kanssa. Hän on johtanut merkittävimpien suomalaisten orkestereiden lisäksi useita orkestereita USA:ssa, Etelä-Amerikassa, Aasiassa sekä Australiassa. Lintu on ahkera mm. nykymusiikin levyttäjä.

[www.hannulintu.fi](http://www.hannulintu.fi)

*Recorded at*  
Tampere Hall, Main Auditorium on  
24–25 August 2009 [1 & 2],  
6–7 October 2010 [3]  
& 29 August 2011 [4]

*Recording, editing & 2-channel mixing*  
Simon Fox-Gál [1–3], Markku Veijonsuo  
& Miikka Huttunen [4]

*Multichannel mixing*  
Markku Veijonsuo/Varistoteles

*Producers*  
Simon Fox-Gál [1–3] & Markku Veijonsuo [4]

*SACD mastering*  
Janne Mälen / DER

*Graphic design*  
Simo Ruottinen

*Executive producer*  
Timo Ruottinen

We thank the Finnish Performing Music Promotion Centre (ESEK) and the Foundation for the Promotion of Finnish Music (LUSES) for supporting this CD recording.

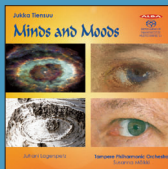
## Also Available



ABCD 319  
*VELI-MATTI PUUMALA  
CHAINSPRINGS  
SEEDS OF TIME*



ABCD 310  
*NINO ROTA  
PIANO CONCERTOS  
C & e*



ABCD 224  
*JUKKA TIENSUU  
MINDS AND MOODS*



ABCD 199  
*PIAZZOLLA  
IN TIME*



ABCD 106  
*USKO MERILÄINEN  
PIANO*

\* *World Premiere Recording* \*

ABCD 342



ABCD 342	ISRC FIABA 1200137 ... 1200148
----------	--------------------------------

*Jouni Kaipainen* (b.1956)

**notkea keaton** (The Ghost of Buster) (2008-2009)

*Paavo Korpijaakko* (b.1977)

**Amuse-bouche** (2008)

*Usko Meriläinen* (1930-2004)

**Aikaviiva** (Timeline) (1989)

*Konsertto nro 2 orkesterille (Concerto No. 2 for Orchestra)*

*Tampere Philharmonic Orchestra - Tampere Filharmonia*

*Hannu Lintu* conductor - kapellimestari



Alba Records Oy  
Tel int +358 10 423 4360  
[www.alba.fi](http://www.alba.fi)