



2011

PIANISTI



Pianopedagogit

Sisältö:

Puheenjohtajan palsta	3
<i>Jyrki Lähteenmäki</i> Inkeri Siukonen – vuosikymmeniä elämää ja musiikkia	4
<i>Eeva Sarmanto-Neuvonen</i> Päivä professori Matti Raekallion seurassa Juilliardissa	11
<i>Ari Helander</i> ”Kaikkein viimeisin kiillottaja” – Franz Liszt opettajana	15
<i>Teemu Kide</i> Improvisoinnista musiikkiterapiassa ja pianotunnilla	26
<i>Peter Lönnqvist</i> Keskusteluja kollegan kanssa Janne Mertasen kanssa samassa veneessä	32
<i>Rebekka Angervo</i> Iloiset eläinkuvat – orkesteriversioiden kantaesitys keväällä 2011	39
<i>Tuomas Mali</i> Tuttu ja tuntematon Palmgren – Pianolyriikan hurmaa	43
<i>Lotta Ilomäki</i> Pianistin hahmotustaitojen jäljillä	45
<i>Sara Kuokkanen</i> Tervetuloa Vaasaan!	54
<i>Katarina Nummi-Kuisma</i> Pianotaiteilija Lembit Orgse, kollega Tallinnasta	56
<i>Tuomas Mali</i> Valeria Resjan romantiikan ytimessä	59
<i>Junio Kimanen</i> Pianon soinnin salat	60
<i>Eeva Sarmanto-Neuvonen ja Rebekka Angervo</i> 33. kansainvälinen EPTA:n seminaari Luzernissa	63
XXXVI valtakunnallinen pianoseminaari Vaasassa 11.–12.2.2012	64
Hakemus Pianopedagogit ry:n jäseneksi	66
EPTA	67

Pianopedagogit ry:n hallitus 2011

Seppo Salovius

puheenjohtaja
Tunturikatu 12 A 7
00100 Helsinki
puh. (09) 587 7854
seppo.salovius@metropolia.fi

Eeva Sarmanto-Neuvonen

varapuheenjohtaja
Meripuistotie 3 A 17
00200 Helsinki
puh. + fax (09) 636 182,
040 710 4203 (työ), 050 526 6440
eeva.sarmanto@siba.fi

Taru Myöhänen-Mäkelä

sihteeri
Täysikuu 1 A 1
02210 Espoo
puh. 040 743 1368
taru.myohanen-makela@luukku.com

Jukka Juvonen

Ruukuntekijänkuja 18
20540 Turku
jukka.juvonen@pianoaura.fi

Katarina Nummi-Kuisma

Hakaniemenranta 26 A 127
00530 Helsinki
puh. 040 561 5877
katarina.nummi@welho.com

Peter Lönnqvist

Orvokkitie 25
00900 Helsinki
puh. 050 565 8503
peter.lonnqvist@kolumbus.fi

Kristiina Junttu

Rihlakuja 3
00920 Helsinki
puh. 041 513 5889
kristiina@junttu.net
www.junttu.net

Arkko Niini

taloudenhoitaja
PL 283
00151 Helsinki
puh. (09) 634 213, 0400 601 480
is@niini.pp.fi

Pianopedagogit ry:n nettisivut:
www2.siba.fi/pianopedagogit

Puheenjohtajan palsta

Hyvä pianisti-pedagogi!

Syyskuun alussa Helsingissä oli kuultavissa hiljainen kahhdus: historian lehti kääntyi. Musiikkitalo oli noussut Helsingin keskustaan ja sen suojissa musiikkielämän syke sai aivan uutta elävyyttä. Uusi aikakausi todellakin alkoi.



En muista vastaavaa tilannetta, jolloin olisin kuullut vain myönteisiä ja innostuneita kommentteja uudesta, tärkeästä tulokkaasta. Projektin onnistuminen päätarkoituksessaan on ollut niin lyömätöntä, että jopa tavan vuoksi kritisoi joukko on ryhdistäytynyt ja narisijakin muutunut suurpiirteiseksi – kun pääasia on kunnossa, ei pikkuasioilla ole väliä.

Nimittäin: salissa musiikki todella soi, mehevästi, rikkaasti ja selvästi – kaikkine niine sävyineen, joita korva on aina halunnut kuulla. Akustiikka piirtää kuuliijoille esiin sen, mistä musiikissa oikeastaan on kysymys. Vaikka aikamme tuntuu niin monessa kohtaa helposti vääntävän asian kuin asian päälaelleen, nostavan epäolennaisen olennaiseksi, kääntävän helpon vaikeaksi ja vaikean helpoksi ja hukkaavan poliittisissa viidakoissa ja demokratian ”tiimeissä” pääasian muka samanarvoisten asioiden suohon, on Musiikkitalosta tullut erään seikan muistomerkki: kun asian ydintä ei ole hukattu, vaan kaikki on rakentunut sen ympärille, on tuloksella huikeat vaikutukset. Kun on keskitytty soivaan ääneen ja hyviin kuunteluolosuhteisiin eikä vaikkapa mahtipontisiin aulatiloihin, on saatu liikkeelle syvä tyydytyksen aalto. Tämä aalto on todellinen kokemus, ei brändi, se todella lisää kiinnostusta ja uteliaisuutta asiaa kohtaan.

Yksi huoli kuitenkin kolkuttelee. Usein julkinen suhtautuminen vaikuttaa jotenkin lyhytnäköiseltä sen suhteen, mitä kulttuurilta halutaan. Monessa asiassa tänä päivänä yhteiskunta tukee halukkaasti esim. korkeimpia koulutusrakenteita, halutaan kuin saada suoraan rusinat pullasta, nauttia ihmeenomaisella tavalla suoraan pintakermasta, huippusuorituksesta. Sen, että monessa asiassa on mahdollista tavoittaa huippusaavutukset, pitäisi kai realiteettien valitessa ilman tuota taikailluusiota vaikuttaa niin, että näihin huippuihin tähtäävään toimintaan satsattaisiin yhä enemmän. Siis jos muistetaan, että musiikkielämän huipun kukoistuksen luomisella ja kaukosäätimen käytöllä on eroa. Toivottavasti Musiikkitaloa ei katsota näillä silmin, erillään koko siitä kasvatus- ja viljelytyöstä, jonka latvalehivistönä Musiikkitalo hulmuu. Toivottavasti asia kääntyy toisin päin: kun latvasta on helppo pitää, saavat juuret ja runkokin parempaa hoitoa.

Siis esimerkiksi me pianopedagogit.

Hulmutkaamme Vaasassa!

Pianopedagogit ry:n XXXVI pianoseminaari järjestetään Vaasan Kuula-opistossa 11.–12.2.2012. Seminaarin ohjelma ja ilmoittautumistiedot löytyvät sivuilta 64–65.



• JYRKI LÄHTEENMÄKI

Inkeri Siukonen

– vuosikymmeniä elämää ja musiikkia

Inkeri Siukonen on tehnyt pitkän uran pianonsoiton opettajana ja pianistina. Hänen perspektiivinsä kattaa aikajänteen toisen maailmansodan Suomesta nykyhetken globaaliin musiikkikylään, jossa hän käy katsomassa mm. New Yorkin Metropolitan-oopperan esityksiä Finnkinon suorina lähetyksinä. Olin Inkerin oppilaana Sibelius-Akatemiassa vuosina 1978–85. Vietin kesäisen päivän hänen luonaan ja keskustelimme menneistä ajoista, pianonsoitosta, musiikista, ihmisistä ja elämästä.

Pikkutyttö meni soittamaan naapurin ovikelloa.

Inkeri oli nuorin kolmesta sisaruksesta, joista kaikista tuli muusikkoja. Sekä vanhin sisaruksesta, viulisti **Leena**, että keskimmäinen, sellisti **Varpu** soittivat aluksi pianoa. Vanhemmista sisarista Inkeri sai mallin. Vilkas pikkutyttö otti aloitteen harrastuksen aloittamisessa omiin käsiinsä, ja kertomatta mitään muille perheenjäsenille hän meni 5-vuotiaana soittamaan naapurin rouvan ovikelloa ja sanoi: ”Haluan oppia pianonsoittoa.” Naapurin rouva oli **Bertha Funtek**, pianonsoitonopettaja, jonka puoliso **Leo Funtek** oli kapellimestari ja monipuolisesti merkittävä musiikkimies. Leo Funtek toimi myös Sibelius-Akatemiassa opettajana, ja hän opetti myöhemmin Siukosen sisaruksille eli Trio Siukoselle kamarimusiikkia.

Omien sanojensa mukaan Inkeri oli lapsena laiska, ei harjoitellut tarpeeksi. Hänen soittoonsa kiinnitettiin kuitenkin paljon huomiota ja häntä kannustettiin. Inkeri muistaa, että Bertha Funtek kutsui joskus myös muita ihmisiä kuuntelemaan häntä. Jostain syystä 10–11-vuotiaana Inkerin harrastuksessa tapahtui käänne ja hän alkoi harjoitella todella paljon. Harjoittelusta tuli intohimo, ja niin alkoi nopea edistyminen.

Vanhempi sisar, viulisti Leena, oli Sibelius-Akatemiassa **Martti Paavolan** piano-oppilaana, ja Paavola halusi kuulla myös Inkerin soittoa. Inkeri meni soittamaan Paavolalle Bachia. Soitto vakuutti arvostetun opettajan, ja Paavola otti Inkerin oppilaakseen Sibelius-Akatemian nuoris-osastolle.

Sodan vuodet ja Trio Siukonen

Elettiin sota-aikaa. Siukosen sisarukset alkoivat soittaa triona, jossa Leena soitti viulua, Varpu selloa ja Inkeri pianoa. Esiintymistilaisuuksia alkoi tulla nopeasti. Tytöt pääsivät heti Sibelius-Akatemian konsertteihin soittamaan. Ensimmäisessä esiintymisessään Sibelius-Akatemian kamarimusiikki-illassa heillä oli teoksena Beethovenin Trio op. 70. Kamarimusiikkia esittävä sisarustrio oli tuohon aikaan vielä harvainen ilmestys, johon kohdistettiin paljon mielenkiintoa. Syntyi Trio Siukonen. Inkeri muistutti, että 1900-luvun alkupuoliskolla toimi myös veljestrio, Trio Hannikainen. Siinä soittivat **Arvo Hannikainen** (viulu), **Tauno Hannikainen** (sello) ja **Ilmari Hannikainen** (piano). Esiintymisiä järjestyi myös muun muassa sotilassairaaloihin.



Ohjelmisto laajeni nopeasti. Vuosien varrella Trio Siukonen esitti esimerkiksi Haydnin, Beethovenin, Mendelssohnin, Schubertin, Schumannin, Tšaikovskin ja Sostakovitsin trioja. Trio Siukonen osallistui 1950-luvulla Sveitsissä **Enrico Mainardin** mestarikurssille. Lehdistössä oli paljon kirjoituksia trion konserteista.

Yksi Inkerille mieleenpainuvimmista Trio Siukosen esiintymisistä oli radioesiintyminen sodan jälkeen Tukholmassa vuonna 1947. Trio Siukonen esitti siellä **Leevi Madetojan** pianotrion, ja esiintyminen tapahtui suorassa lähetyksessä kuten aina tuohon aikaan. Tukholmassa he saivat tiedon, että juuri heidän esiintymispäivänään Madetoja oli kuollut.

Sota-aikana Inkeri eli teini-ikänsä ja hänellä oli myös toinen tärkeä harrastus: ratsastus. Hänellä on edelleen hyllyssään kaksi pokaalia vuodelta 1943. Ne ovat esteratsastuspalkinto-

Inkeri Siukonen (s. 1927):

- aloitti pianonsoiton Bertha Funtekin oppilaana
- Martti Paavolan oppilaana Sibelius-Akatemiassa
- pianonsoiton diplomi 1949
- opintoja Pariisissa ja Wienissä 1950-luvulla (Suzanne Guébel, Richard Hauser)
- Sibelius-Akatemian opettaja 1958–94.
- esiintynyt runsaasti erityisesti kamarimuusikkona Trio Siukosen jäsenenä ja pianoduona Kauko Kuosman kanssa (puoliso 1956–76)
- luottamustehtäviä Sibelius-Akatemiassa ja Suomen Solistiyhdistyksessä

ja. Valinta ratsastuksen ja pianonsoiton välillä piti kuitenkin tehdä siinä vaiheessa, kun Inkerin olisi pitänyt tosissaan keskittyä harjoitteluun esteratsastuksen hyppyjä. Luultavasti Schumannin Fantasian C-duuri oktaavihypyt olivat sittenkin mielenkiintoisempi haaste, sillä Inkeri valitsi pianonsoiton.



Inkeri piti paljon sekä koulunkäynnistä että pianonsoitosta. 18-vuotiaana hän esitti Beethovenin G-duuri konsertosta ensimmäisen osan Sibelius-Akatemian orkesterin solistina. Hän esitti teosta tuolloin kahdeksan otteeseen, ensimmäisellä kerralla kapellimestarina oli **Jussi Jalas**, toisella kerralla **Erik Cronvall**.



Kuva: Jyri Lähteenmäki

Kun sota päättyi, myös Sibelius-Akatemiassa elämä alkoi kuin uudestaan. Nuoret miehet, jotka palasivat sodasta, tulivat usein sotilaspuku päällä Sibelius-Akatemiaan. Inkeri muistaa esimerkiksi akateemikko **Joonas Kokkosen**, säveltäjä **Einar Englundin** ja professori **Timo Mäkisen** sotilaspukuisina nuorukaisina. Inkeri aloitti Sibelius-Akatemian varsinaisena opiskelijana vuonna 1946.

1940-luvun loppu ja Martti Paavolan luokka

Inkeri muistelee, että sodan jälkeen Sibelius-Akatemiassa oli sota-ajan tuntu. Opettajakunta oli naisvaltaista, kun miehet olivat joutuneet rintamalle. Rehtorina oli **Ernst Linko**, joka toimi myös pianonsoiton professorina. Linko oli hyvin värikäs ja humoristinen persoonallisuus, jonka kepposiin Akatemian käytävillä sai varautua.

Tuohon aikaan keskeisiä säveltäjiä Sibelius-Akatemian pianonsoiton opiskelijoiden ohjelmistoissa olivat erityisesti Bach, Beethoven ja Chopin. Chopinia soitettiin aivan valtavasti. Inkerin mukaan ehkä jopa hieman toisten säveltäjien kustannuksella. Opiskelija saattoi parhaimmillaan soittaa Chopinin kaikki Balladit ja Scherzot, ja niitä esitettiin runsaasti oppilaskonserteissa. Mutta esimerkiksi Rahmaninovilla, Skrjabinilla ja Prokofjevillä ei ollut tuohon aikaan vielä sellaista merkitystä kuin nykyään. Nykymusiikkia soitettiin aika vähän.

Inkerin opettaja Martti Paavola edusti van-

hempaa opettajapolvea. Opettaja oli auktoriteetti, jota ei sinuteltu. Paavola oli yksi arvostetuimpia pianonsoiton opettajia 1940-luvulla. Hän teki myös pianokoulun, joka oli pitkään käytössä. Martti Paavola oli opiskellut Ranskassa, ja hän soittikin oppilaillaan paljon ranskalaista musiikkia, minkä Inkeri koki hyvin rikastuttavana. Hän muistaa, että esimerkiksi Ravelin Sonatiinia¹ soitettiin todellakin ensimmäisiä

kertoja vasta joskus 1940-luvulla. Mutta silloin kappale löi nopeasti itsensä läpi, ja pian sitä soittivat hyvin monet pianistit.

Inkeri suoritti pianodiplomin vuonna 1949. Tutkinto-ohjelman rakenne oli tuolloin sama mikä se on ollut vuosikymmeniä: Bachia, etydeitä, jokin klassinen sonaatti², vapaavalintainen, usein romanttinen teos ja konsertto. Sodan jälkeisessä Suomessa ei ollut kuitenkaan itsestään selvää, että Sibelius-Akatemian pianonsoiton tutkinnolla olisi elättänyt itsensä, ja monet hankkivat myös toisen koulutuksen. Elettiin epävarmoja aikoja. Erityisesti miehille katsottiin olevan tärkeää opiskella myös jotain muuta alaa, ja yliopisto-opintoihin hakeutuminen oli yksinkertaista. Tarvitsi vain mennä ilmoittautumaan luennoille, ja opinnot alkoivat siitä. Inkeri hakeutui pianodiplomin jälkeen Helsingin yliopistoon, jossa hän suoritti filosofian maisterin tutkinnon pääaineenaan suomen kieli.

Opinnot Pariisissa ja Wienissä

Sodan jälkeen kansainvälisyys lisääntyi ja moni Sibelius-Akatemian opiskelija suoritti ulkomailla jatko-opintoja. Euroopan suurkaupungeissa oli kulttuuria ja perinteitä, suuria maestroja ja upeita konsertteja. ”Kun saavuin Pariisiin, se oli kuin taivas!”, muistelee Inkeri kaihoa äänessään. Atmosfääri oli lumoava. On helppo kuvitella, että 1950-luvulla kontras-



ti aineellisesti vielä varsin köyhän ja musiikkielämältään ehkä yksivakaisen Suomen, sekä toisaalta kansainvälisten musiikkimetropolien Pariisin ja Wienin välillä oli suuri. 1950-luvulla ei ollut myöskään nykyisen laatuista äänentoistolaitteita, joilla olisi voinut kuunnella kansainvälisten taiteilijoiden ja huippuorkestereiden levytyksiä. Helsingissä toki vieraili konsertoimassa kuuluisia nimiä³. Voi vain kuvitella, että esim. Wienin filharmonikoiden konsertti Musikverein-salissa tai ilta Pariisin oopperassa oli nuorelle suomalaiselle musiikinopiskelijalle sananmukaisesti jotakin ennen kuulumatonta ja näkemätöntä.

Hakeutuminen opiskelemaan ulkomaille oli paljon vaikeampaa kuin nykyään. Tällä hetkellä esimerkiksi yliopistot ja ammattikorkeakoulut ovat mukana EU:n vaihto-ohjelmissa, joiden kautta opiskelijan on helppo lähteä ulkomaille opiskelemaan. Opiskelija- ja opettajavaihdon määrä on korkeakouluille yksi tulostekijä, ja vaihtoon lähtöön suorastaan kannustetaan. Mutta 1950-luvulla asia ei ollut niin. Opintojen aloittaminen ulkomailta edellytti apurahan saamista esimerkiksi joltain säätiöltä, henkilökohtaisia suhteita ja perheen tukea. Opiskelijan täytyi siis nähdä itse erittäin paljon vaivaa, jotta opintomatka järjestyi.

Ulkomaiset opettajat kävivät usein Suomessa antamassa mestarikursseja. Tällä tavalla Inkeri tutustui tunnettuun pariisilaiseen pianonsoiton opettajaan **Suzanne Guébéliin**. Hän aloitti Guébelin yksityisoppilaana Pariisissa vuonna 1951. Suzanne Guébel opetti vuosien varrella monia eturivin suomalaisia pianisteja, esimerkiksi **Timo Mikkilää** ja **Tapani Valstaa**⁴.

Ranskalaiset olivat pianon käsittelyssä kolaristeja. Soiton perusta oli äänen tuottamisessa. Inkerin mukaan ranskalaiset pohtivat hyvin perusteellisesti, kuinka ja millä tekniikalla saatiin aikaan tietynlainen ääni pianosta.

Pariisissa oli mahdollista kuulla monia kansainvälisiä esiintyjä, mutta ranskalaisista In-

kerin mieleen ovat jääneet erityisesti pianistit **Samson Francois**, **Alfred Cortot** ja **Marguerite Long**. Opiskelijoille järjestettiin *Jeunesse Musicale* -järjestelmän kautta ilmaiseksi mahdollisuus päästä seuraamaan sinfoniakonserttien kenraaliharjoituksia. Inkeri seurasi myös tiiviisti Long-Thibaud -musiikkikilpailut. Vastaavan ta-soisia kansainvälisiä musiikkikilpailuja ei Suomessa tuolloin vielä ollut.

Suomalaiset opiskelijat käyttivät Pariisissa asuntinaan usein pienten hotellien halpoja yläkerroksien huoneita. Pianistit harjoittelivat ”studioissa”, eli musiikkiliikkeiden yhteydessä olleissa maksullisissa harjoitteluhuoneissa, joissa oli piano. Studioharjoittelu oli kallista, ja siihen rahat suurimmaksi osaksi menivät. Opiskelijan talous oli tiukoilla, ja kaikista menoista oli pakko pitää kirjaa. Mutta kun oli tarkka, niin pärjäsi.

Ylläke lähteä Wieniin syntyi Inkerille oikeastaan siitä, kun itävaltalaisia muusikoita vieraili Pariisissa, ja hän koki, että heissä oli jotain kiehtovalla tavalla erilaista verrattuna ranskalaisiin muusikoihin. Hän halusi ottaa asiasta selvää ja päätti hakeutua Wieniin opiskelemaan.

Ennen Wienin opintomatkaa 1956–57 Inkeri oli mennyt naimisiin pianisti **Kauko Kuosman** kanssa (puoliso 1956–76), ja Wieniin he lähtivät yhdessä. Wienin musiikkiakatemiassa oli professorina maineikas opettaja **Richard Hauser**, jolle Inkeri pyrki ja pääsi oppilaaksi. Hänet kutsuttiin Wieniin pääsykokeeseen. Inkeri soitti pääsykoekappaleena Chopinin h-molli Scherzon, ja opiskelupaikka oli sillä selvä. Wienissä asuttiin vuokrala yksityisten omistamissa asunnoissa, joissa oli usein piano.

Vuosi 1956 oli Wienissä kahdella tavalla historiallinen: Se oli Mozartin syntymän 200-vuotisjuhlavuosi, ja tuona vuonna tapahtui Unkarin kansannousu, joka näkyi Wienin kaduilla. Wieniin tuli paljon unkarilaisia pakolaisia, mikä oli suomalaiselle järkyttävä kokemus. Sota Neuvostoliittoa vastaan oli vielä kipeästi muistissa. Mutta Mozartin juhlavuonna konsert-



Alansa Ammattilaiset
Suomen Pianonvirittäjät Ry

www.pianonvirittajat.fi



titarjonta oli poikkeuksellinen. Inkerin muistiin on piirtynyt lähtemättömästi esimerkiksi **Karl Böhmin** johtamat konsertit ja oopperaesitykset.

Wienissä Inkerille avautui aivan uusi näkökulma teosten tulkitsemiseen. Siinä missä ranskalaiset pianistit painottivat pianon sointivärien merkitystä, wieniläisillä oli lähtökohtana teoksen rakenne, joka ilmeni nuotista. Nuottikuva täytyi toteuttaa tarkkaan. Tämä oli myös Richard Hauserin opetuksessa keskeinen periaate. Urtext-editoilla oli auktoriteetin asema. Toisaalta Hauser ei pyrkinyt muuttamaan Inkerin soittotekniikassa oikeastaan mitään. Päinvastoin hän oli teknisten ratkaisujen soveltamisessa varsin joustava. Periaatteena oli kuitenkin, että pianistilla tuli olla sellainen tekninen osaaminen, että musiikillisten asioiden toteuttaminen sujui helposti. Esimerkiksi kerran Inkerillä oli Appassionata-sonaatin viimeisessä osassa yksi vaikea kohta, joka ei tahnatonut millään tulla kuntoon. Hauser katsoi hänen rannettaan ja sanoi: ”Anna tuosta vähän periksi.” Ja kyseinen kohta onnistuikin sen jälkeen heti vauhtomasti. Vastaavanlainen ”periksi antaminen” ei kuulemma Pariisissa olisi ollut niin vain mahdollista, koska ranskalaiset saattoivat olla joissakin teknisissä asioissa paljon ehdottomampia.

Richard Hauser oli erittäin arvostettu ja pätevä opettaja, ja hänen sekä Inkeri Siukosen ja Kauko Kuosman välille kehittyi myös ystävyysuhde. Richard Hauser vieraili Suomessakin ja vietti kerran viikon Inkerin ja Kauko Kuosman kesämökillä. Hauserin muita suomalaisia oppilaita ovat olleet muun muassa **Liisa Pohjola** ja **Jussi Siirala**.

On mielenkiintoista jälkikäteen havaita, että Inkerin opettajat edustivat erilaisia koulukuntia. Inkerin lapsuuden opettaja Bertha Funtek oli tyypillinen tarkka saksalaisen koulukunnan edustaja, jolle tietyt tekniset seikat pianonsoitossa olivat lähes ehdottomia periaatteita. Esimerkiksi sormia piti nostella tietyllä tavalla. Martti Paavola soitatti perinteisen saksalaisen ohjelmiston ja Chopinin lisäksi uudempaa ranskalaista musiikkia, ja hän piti tärkeänä, että

soitossa ei ole teknisiä jännityksiä. Suzanne Guébel korosti ranskalaisen koulun mukaisesti äänen ja soinnin merkitystä ja oli joissakin teknisissä toteuttamistavoissa hyvin tarkka. Richard Hauser Wienissä oli teknisten ratkaisujen suhteen varsin joustava, mutta asetti auktoriteetiksi Urtext-nuottikuvan. Siitä ilmeni teoksen rakenne, joka esittäjän tuli toteuttaa.

Opettajana, muusikkona ja pianistikoulutuksen vaikuttajana

Inkerin palattua Wienistä alkoi hänen pitkä ja paljon aikaansaapa toimintansa pianonsoiton opettajana ja esiintyvänä muusikkona. Myöhemmin hän toimi myös aktiivisesti Suomen Solistiyhdistyksessä ja Sibelius-Akatemian hallintoelimissä, muun muassa pianon aineneuvostossa ja korkeakoulun hallituksen jäsenenä.

Inkeri on hyvillään siitä, että hänellä on ollut aina onni saada opettaa lahjakkaita oppilaita. Sibelius-Akatemiassa oppilaat ovat olleet enimmäkseen aikuisia korkeakouluopiskelijoita, mutta jos oppilas on lahjakas, oppilaan iällä ei ole merkitystä. Inkeri toteaa, että hän on aina ollut valmis opettamaan vaikka 5-vuotiaista, jos oppilas on lahjakas. Kysyn Inkeriltä, mistä oppilaan lahjakkuuden tunnistaa? Vastaus tulee kokemuksen luomalla varmuudella: ”Kyllä se on rytmin käsittely. Rytmille kaikki rakentuu. Jos se ei syki, ei toimi mikään muukaan.” Kysyn häneltä heti tämän jälkeen, mikä hänelle on opettajana ollut tärkeintä. ”Tärkeintä on henkilökohtainen kontakti oppilaaseen. Opettajan tehtävä on avata se ovi, josta oppilas sitten itse astuu sisään. Opettaja ja oppilas tekevät yhdessä retkeä musiikissa. Lapset haluavat oppia.”

Nykyhetkeen verrattuna pianonsoiton yleinen taso oli 1950-luvulla amatöörimäisempi, mutta on hyvä muistaa, että huiput ovat olleet aina huippuja. Parhaat opiskelijat hankkivat sodan jälkeenkin merkittävän osaamisen ja saavuttivat korkean tason. Nykyään kärki on todella



paljon leveämpi, mutta eri aikojen huippulahjakkuuksilla ei osaamisessa ole paljon eroa.

Sibelius-Akatemia oli 1950-luvulla konservatoriomainen laitos, jossa pääpaino oli solistisilla aineilla. Koulutustarjonta on tuosta ajasta paljon kehittynyt, mutta nykyään käydään myös keskustelua siitä, pitäisikö Sibelius-Akatemiassa olla kaikkea tarjolla. Inkeri tuntee huolta, saako solistinen osaaminen tarpeeksi arvostusta osakseen. On hieno asia, että nuorilla on nykyään valtavasti osaamista, ja monilla pikkuoppilailla on hämmästyttävän paljon taitoja.

Sibelius-Akatemia on aina ollut Inkerille hyvin rakas paikka. Hän suorastaan ylistää Sibelius-Akatemian työyhteisöä, kaikkia hyviä kollegoitaan, joiden kanssa on ollut ilo ja onni tehdä työtä. Pianistien kesken henki on ollut aina erittäin hyvä. Entisenä opiskelijana voin täysin yhtyä Inkerin sanoihin.

Yksi tärkeä juonne Inkerin uralla on ollut esiintyminen pianoduona pianisti Kauko Kuosman kanssa. Yhteistyö alkoi hieman samaan tapaan kuin Trio Siukosen yhteissoitto, eli siihen heillä pariskuntana oli hyvä mahdollisuus, mutta heitä myös pyydettiin esiintymään yhdessä. Tärkeänä esikuvana heille oli pianoduo **Sigrid Holst-Kuosma** ja **Venni Kuosma**, eli Kauko Kuosman vanhemmat, jotka 1900-luvun alkupuolella esittivät paljon pianoduokirjallisuutta. Inkeri ja Kauko esittivät vuosien varrella laajan ohjelmiston ja monia virtuoosisia kahden pianon teoksia. He ovat olleet esittämässä Suomessa ensimmäisiä kertoja tiettyjä laajamuotoisia, vaativaa tekniikkaa edellyttäviä kahden pianon teoksia (esim. Bartókin Sonaatin kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille ja Rahmaninovin Sarjan n:o 2). Kauko Kuosman esitykset monista laajamuotoisista pianoteoksista ovat olleet aikanaan uraa uurtavia (mm. Hammerklavier-sonaatti, Prokofievin 2. pianokonsertto). Vaikka kaikki teokset eivät olleet enää uusia, niin Suomessa ne olivat saaneet hyvin niukasti huomiota ennen Kauko Kuosman esityksiä.

Mika Waltarin Sinuhe totesi jo kolmetuhatta vuotta sitten, että ihminen ei muutu. Myös pianonsoitossa, sen opettamisessa ja opiskelussa moni asia on pysynyt pitkään samana. Nykyisessä kiivastahtisessa elämässä saakin pysähtyä joskus miettimään, mitä kannattaa kehittää, ja toisaalta, mistä ei pitäisi luopua. Mutta toinen maailmansota oli musiikkielämässäkin iso vedenjakaja; kollektiivisen kurimuksen jälkeen moni asia muuttui ja lähti kehittymään uudelta pohjalta. Tässä voisi olla jopa yksi tutkimuksen aihe: Kuinka sodan jälkeen työelämää astunut muusikkosukupolvi rakensi uudenlaisia edellytyksiä musiikkielämän kehitykselle? On arvokasta muistaa, että sodan jälkeisen sukupolven työ on ollut pohjana Suomen musiikkielämän myöhemmälle menestystarinalle. Ja olisi hyödyllistä saada dokumentoitua lisää tietoa tuon muusikkosukupolven työstä ja elämästä.

Inkerillä on ollut elämässään monia haastavia muutoksen paikkoja. Kysyin häneltä, mitä hän haluaisi sanoa evästykseksi nuoremmalle polvelle. Hän meni miettelääksi, ja sanoi hetken päästä: ”Hyvin vaikea tiivistää. Sanoisin, että positiivisuudella pääsee pitkälle. Mutta kun se kuulostaa niin yksinkertaiselta!” Mutta niinhän se loppujen lopuksi on: jos elämässä eri tilanteissa osaa katsoa asioitten positiivisempaa puolta, voittoa paljon. Inkerin valloittavan valoisan olemus, hänen mittava uransa ja monivaiheinen elämänsä musiikin parissa ovat osoitus tästä.

Viitteet:

- ¹⁾ Maurice Ravel sävelsi Sonatiinin vuosina 1903–05.
- ²⁾ Vaadittiin nimenomaan wieniläisklassinen sonaatti. Esim. Schubertin sonaatteja ei tuolloin vielä paljon esitetty.
- ³⁾ Monelle Neuvostoliiton huippunimelle Helsinki oli yksi ensimmäisistä konserttipaikoista lännessä. Esim. Sviatoslav Richterin ensimmäinen konserttipaikka lännessä oli Helsinki toukokuussa 1960.
- ⁴⁾ Otavan iso musiikkietosanakirja, osat 4 ja 5.

MuT Jyrki Lähteenmäki oli Inkeri Siukosen oppilas Sibelius-Akatemiassa vuosina 1978-85. Hän toimii tällä hetkellä Pirkanmaan musiikkiopistossa pianonsoiton opettajana ja säestäjänä.



Kuva: Jari Neuvonen

• EEVA SARMANTO-NEUVONEN

Päivä professori Matti Raekallion seurassa Juilliardissa

Matti Raekallio oli jättänyt nimeni Juilliardin vahtimestareille. Henkilöllisyyden toteamisen jälkeen minut päästettiin portista sisään ja ohjattiin professorin isoon luokkaan rakennuksen viidenteen kerrokseen. Raotin varovasti ovea ja astuin sisään. Nuori nainen soitti Beethovenin sonaattia ja professori kuunteli tarkkaavaisena toisen flyygelin ääressä.

Tunti oli päättymäisillään ja Matti antoi vielä pikaohjeet harjoitteluun. Yhdysvaltalainen **Yale York** oli tullut luokkaan odottamaan vuoroaan hyvissä ajoin. Yale on ollut Matin oppilaana neljä vuotta ja oli juuri valmistumassa musiikin kandidaatiksi. Hänen loppututkintonsa sisälsi Chopinin etydit op.25, Bachin Goldberg-muunnelmat, Haydnin As-duurisonaatin ja kaksi omaa sävellystä. Matti halusi kuulla muutaman



etydin, vähän Bachia ja Haydnia ja oppilaan omat sävellykset. Yale soitti hyvin, mutta tunnin aikana soitto parani vielä huomattavasti.

Seuraavaksi sisään astui israelilainen nuorukainen **Or Re'em**. Vaikka ulkona oli helle, Orilla oli päällään paksu toppatakki. Soitettuaan lähes virheettömästi kuusi Chopinin etydiä hän kiskaisi takin päältään ja jatkoi soittoaan. Matti teki ahkerasti nuotteihin merkintöjä istuen omassa mukavassa nojatuolissaan luokan perällä. Soiton loputtua hän ryntäsi toisen Steinwayn ääreen ja huikea opetustuokio alkoi. Olin haltioitunut kuulemastani ja näkemästäni!

Kuunneltuani muutaman tunnin Matin inspiroivaa opetusta, menin hänen kanssaan sushilounaalle talon kahvilaan. Laitoin nauhurin pyörimään ja kahden tunnin keskustelu alkoi – seuraava oppilas kun oli sattumalta peruuttanut tuntinsa.

”Pitkäaikainen salainen haaveeni toteutui, kun sain kutsun New Yorkin Juilliard Schoolin pianonsoiton professoriksi 2007. En ole ikinä tehnyt näin paljon työtä kuin täällä: luokassani on neljäkymmentäviisi opiskelijaa. Heistä yhdeksän on nuorisokoululaisia ja kaksitoista oppilasta jaan toisten professorien kesken, kuten **Veda Kaplinsky, Jerome Lowenthal, Joseph Kalichstein, Emanuel Ax ja Robert McDonald**. Opiskelijoistani kolme neljäsosaa on aasialaisia tai aasialaisperäisiä.”

”Opettamisesta on tullut minulle intohimo. Ennen pidin itseäni pianistina, joka opettaa – mutta nykyään olen opettaja, joka myös konserttoi. Opetan kuutena päivänä viikossa aamusta iltaan. Oppilaani käyvät omien tuntiensa lisäksi lähes viikoittain myös luokkatunneillani. Sen lisäksi jokainen soittaa kamarimusiikkia, ja minäkin ohjaan muutamaa ryhmää. Oppilaani ovat huippulahjakkaita, eikä ketään tarvitsee motiivoida harjoitteluun.”

Matti kertoo innostuneesti kiinalaisesta 17 vuotiaasta oppilastaan **John Chenistä**. ”Johnin ohjelmisto käsittää kaikki 48 Bachin preludia ja fuugaa, 24 Chopinin etydiä, Lisztin 12 Transkendentiaalista etydiä, useita Beethovenin sonaatteja – muun muassa Hammerklavierin – Rahmaninovin kolmannen pianokonserton, ynnä muuta. Soitatan kaikilla oppilaillani Chopinin etydejä ja pidän myös itse niiden avulla soittokuntoani yllä.”



Eva Sarmanto-Neuvonen ja Matti Raekallio

Kuva: Jari Neuvonen

Edes kova työtahti ei näytä rasittavan professoria, sillä yksi Juilliardin hyvistä puolista on se, ettei opettajille kuulu mitään muuta työtä kuin opettaminen sekä tutkintojen ja valintakokeiden kuunteleminen. Ei ole kokonaistyöaikaa, ei tunti- tai nimimejää tai -maksimejää. Palkka maksetaan pidetyistä tunneista ja jokainen professori neuvottelee oman palkkansa. Eläkeikää ei ole, vaan työtä voi tehdä niin kauan kuin pystyy ja haluaa.

”Valitettavasti professoreilla ei ole enää assistentteja, joten joudun palkkaamaan sijaisen aina kun olen matkoilla. Onneksi loistavien sijaisen löytäminen on sangen helppoa.”

Opetustyön lisäksi Matti konserttoi säännöllisesti. ”Helmikuussa esitin Beethovenin



Matti Raekallio

- Syntyi Helsingissä 1954
- Aloitti pianonsoiton opiskelun 11-vuotiaana opettajanaan Martta Koivisto
- Opiskeli Turun Konservatoriossa opettajinaan Anni (ent. Pirkko) Helling (1967-68) ja Tarmo Huovinen (1968-72)
- Ulkomaisia opintoja Lontoossa 1972-73 (Maria Curcio), Wienissä 1973-76 (Dieter Weber) ja Leningradissa 1977-78 (E.V. Serkova)
- Osallistunut mm. Dmitri Bashkirovin ja György Sebökin mestarikursseille
- Tohtorintutkinto Sibelius-Akatemiassa 1996 (Beethovenin 32 pianosonaattia konserttisarjana ja kirjallinen työ "Sormituksen strategiat")
- Sibelius-Akatemian lehtori 1978 ja professori 1998-2008
- Western Michigan Universityn vieraileva professori 1984-85
- Tukholman kuninkaallisen musiikkikorkeakoulun professori 1994-95
- Hannoverin musiikkikorkeakoulun professori 2005-2010
- Juilliard Schoolin professori 2007 lähtien
- Tehnyt noin 20 CD-levyä
- Useiden kansainvälisten kilpailujen tuomariston jäsen (Geneve, Tel Aviv, Wien, Shanghai, Beijing, Tokio jne.)
- Suomen Akatemian Kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksen toimikunnan jäsen 1998-2000
- Eestin musiikkiakatemian kunniahtori 2009
- Leonie Sonningin säätiön stipendi 1980
- Valtion viisivuotinen taitelija-apuraha kolmesti: 1980, 1988 ja 1995

viidennen pianokonsertin Farifaxin sinfonia-orkesterin kanssa. Toukokuussa levytin varsin tuntemattoman tsekkiläisen säveltäjän Karl Reinerin musiikkia sellolle ja pianolle **Sebastian Foron'n** kanssa. Ensi vuonna levytän Rei-

nerin kolme pianosonaattia ja pianotrion, jonka viuluosuuden soittaa vaimoni **Lara**. Syksyllä North Carolinassa on kamarimusiikkifestivaali, jossa soitan Brahmsia ja Beethovenia.

Kesällä opetan kuudella mestarikurssilla Israelissa, Yhdysvalloissa, Italiassa ja Hollannissa. Kurssien yhteydessä pidän myös konsertteja, usein yhdessä vaimoni Laran kanssa. Varsinaista kesälomaa en pidä, enkä oikeasti sitä kaipaakaan. Tulemme elokuussa muutamaksi päiväksi Suomeen tapaamaan sukulaisia ja ystäviä."

Juilliardin maine ei ole vuosien saatossa vähentynyt, tänäkin vuonna kouluun pyrki 400 pianistia, joista 200 kutsuttiin näytteisiin ja 20 otettiin sisään. Opiskelijat voivat itse valita opettajansa, ja oppilasmäärän perusteella näyttää siltä, että Matti on yksi talon suosituimmista pianoprofessoreista.

Lähes kaikki opiskelijat suorittavat opintonsa loppuun ja useimmiten nopealla aikataululla, sillä 32.000 dollarin lukukausimaksulla ei ole varaa "lusuiluun". Opintojen valvonta on tiukkaa, mutta silti koulussa vallitsee hyvä ilmapiiri niin opiskelijoiden kuin opettajienkin keskuudessa. Musiikin lisäksi opiskelijat osikelevat muun muassa politiikkaa, taloutta ja kommunikaatiotaitoja. Jos opiskelijoilla havaitaan psyykkisiä tai fyysisiä ongelmia, heidät ohjataan välittömästi mitä parhaimpaan hoitoon. Oma kroppaansa voi treenata myös koulun kuntosalilla. Kaikki ensimmäisen vuoden opiskelijat ja nuorisokoululaiset asuvat asuntolassa, joka sijaitsee koulun päärakennuksessa.

Matin oppilaat sanovat, että Juilliardissa riittää hyvin harjoitusluokkia. Niitä tosin valvotaan tiukasti: aloittaessaan harjoittelun opiskelija laittaa kuvallisen henkilökorttinsa luokan oveen, ja vartijat käyvät tarkistamassa, että luokassa todella soittaa oikea henkilö. Koulussa opetetaan klassisen musiikin ohella myös jazzia, tanssia ja draamaa, ja yhteistyötä tehdään paljon eri osastojen kesken. Opiskelijat järjes-



tävät ahkerasti konsertteja mitä erilaisimmissa paikoissa koulun ulkopuolella.

"Klassisen musiikin tulevaisuus ei ainakaan täällä ja nyt vaikuta olevan uhattuna. Suurten konserttisalien tilalle on löytynyt mitä erilaisimpia esiintymispaikkoja; proomuja, klubeja, varastoja ja kahviloita. Lähes kaikki hankkivat taskurahoja myös opettamalla, sillä suurkaupungissa riittää opinhaluisia. Opiskelijat osallistuvat ahkerasti kansallisiin ja kansainvälisiin kilpailuihin ja ilmeisesti ensi vuoden Maj Lind-kilpailussakin kuulemme toivottavasti muutamia oppilaitani."

"En ole opettanut Suomessa pitkään aikaan ja siksi on tosi hauskaa, että nyt lokakuussa Espoon pianoviikot järjestävät Helsingissä mestarikurssin, jossa opetan Sibelius-Akatemian ja Espoon Musiikkiopiston nuoria pianisteja. Samaten Maj Lind -kilpailujen yhteydessä syyskuussa 2012 pidän mestarikurssin uudessa musiikkitalossa."

Eeva Sarmanto-Neuvonen on Sibelius-Akatemian pianomusiikin lehtori ja pianopedagogit ry:n varapuheenjohtaja.



SIBELIUS-AKATEMIA

Täydennyskoulutus

*Tervetuloa mukaan muusikoiden ja pedagogien omiin
työpajoihin, seminaareihin ja koulutuksiin.*

Katso syksyn uudet koulutustapahtumat

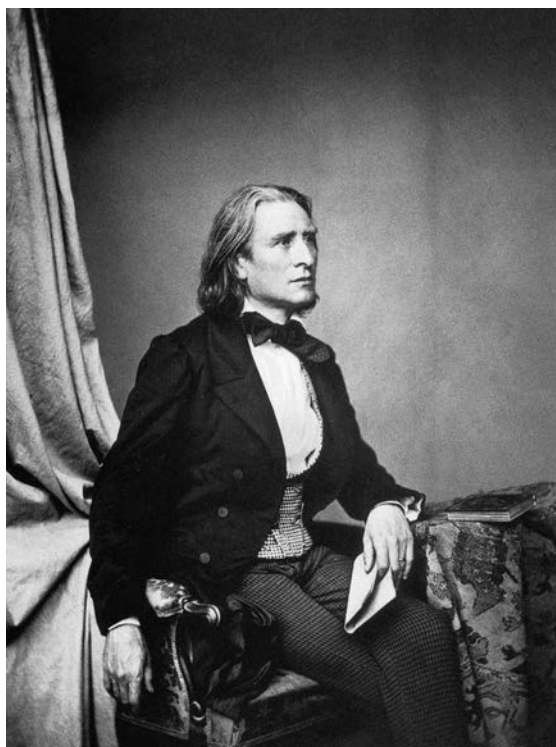
www.siba.fi/taydennyskoulutus

*Uusia näkökulmia ja osaamista pedagogiseen kehittämistyöhön,
tukea muusikon uralle, löydä myös uusia osaamisen alueita!*



• ARI HELANDER

”Kaikkein viimeisin kiillottaja” – Franz Liszt opettajana

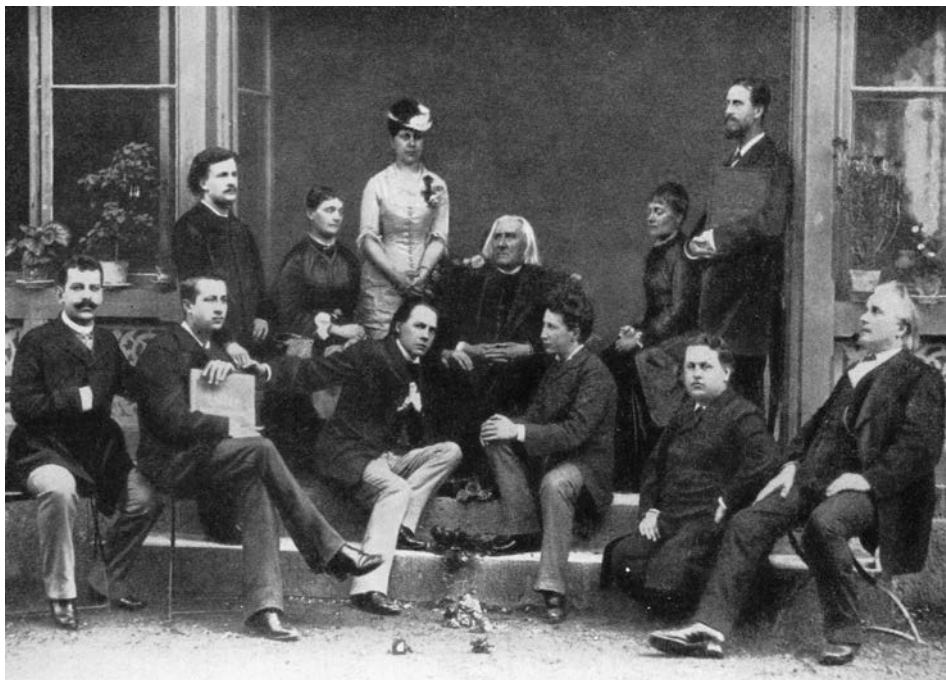


Franz Liszt (1811–1886) oli yksi 1800-luvun merkittävimmistä pedagogeista. Hän poikkesi useimmista muista ajan opettajista siinä, että hän nosti tulkinnan tekniikkaa tärkeämmäksi. Esittäjä oli hänen mukaansa vastuussa siitä, että hän ”näki musiikin sisään ja löysi sen runollisen sisällön”. Lisztin mestariluokalle saapui oppilaita ympäri maailmaa. Hän käytti opetusmenetelmänä positiivista vahvistamista, ja hänen rohkaisevat sanansa avasivat monelle pianistille tien taiteen maailmaan. Lisztin vaikutus on jatkunut pitkälle tähän päivään asti. Häntä voidaankin pitää modernin pianonsoiton isänä.

Toukokuussa 1884 **Emil von Sauer**, **Nikolai Rubinsteinin** johdolla opiskellut saksalainen pianisti, saapui Weimariin. Hän oli tuolloin jo paljon konsertoinut, kypsä taiteilija, mutta halusi vielä päästä soittamaan Lisztille, joka piti kaupungissa kuuluisaa mestariluokkaansa. Sauer oli matkustanut pitkään, eikä ollut juuri voinut harjoitella ja oli tästä syystä hermostunut koesoiton onnistumisesta. Kaikki meni kuitenkin hyvin, ja Liszt ilmoitti hyväksyvänsä hänet

mielellään oppilaakseen; sinetiksi hän suuteli Saueria otsalle.

Sauer vietti Weimarissa kaksi kesää ja kirjoitti myöhemmin artikkelin *Oppitunteja Lisztin johdolla*. Tällöin Lisztin kuolemaan oli enää kaksi vuotta. Sauerin mielestä Lisztin hyväsydämyyden johdosta oli alkanut ilmetä ongelmia. Luokalla oli henkilöitä, joiden ei olisi kuulunut olla siellä: ”naisia, jotka luottivat enemmän kauniisiin kasvoihinsa kuin tasaisiin asteikkoi-



Liszt ja oppilaat

hin ja nuorukaisia, jotka turvautuivat mitä hienostuneimpiin imartelun muotoihin päästäkseen vanhan miehen suosikeiksi”. Sauer oli raivoisaa, sillä nämä veivät aikaa todellisilta kyvyiltä kuten **Friedheimilta, Rosenthalilta, Reisenauerilta, Silotilta, Stavenhagenilta ja Dayasilta**. Toisin kuin mielistelijät, edellä mainitut henkilöt olivat jo valmiita pianisteja, niin että he saattoivat todella ottaa oppia Lisztiltä, jota Sauer kutsui ”kaikkein viimeisimmäksi kiillottajaksi”.

Sauer totesi kuitenkin, että joinain päivinä taiteen tekeminen nousi etualalle. Lisztia ei voinut petkuttaa: hän tunnisti välittömästi todellisen lahjakkuuden, eikä kyvykkään henkilön tarvinnut imarrella tai turvautua vilpillisyyteen saavuttaakseen hänen hyväksyntänsä. Liszt tahtoikin perustaa opetustoimintansa avulla pienen taiteellisen *meritokratian*, jossa oppilaan paikka yhteisössä perustui hänen pianistiseen osaamiseensa eikä varallisuuteen tai yhteiskunnalliseen asemaan. Oli oikeudenmu-

kaista ja järkevää ottaa luokalle niin monta oppilasta kuin mahdollista, ja antaa kovan työn ja lahjakkuuden erottaa todelliset taiteilijat niistä, jotka vain halusivat mainostaa itseään Lisztin oppilaina. Liszt oli yksi 1800-luvun merkittävimmistä pedagogeista. Hänen opetusuransa kesti kuusi vuosikymmentä Pariisin nuoruusvuosista aina kuolemaan asti vuonna 1886.

Säveltämisen, soittamisen ja opettamisen ykseys

Syyskuussa 1847, rasittavan 18 kuukautta kestäneen konserttimatkan jälkeen, Liszt vetäytyi lopullisesti konserttilavoilta. Hän halusi perusteellisen muutoksen elämäänsä. Seuraavana vuonna hän muutti Weimariin, Goethen ja Schillerin kaupunkiin, josta hän ystävänsä suurherttua **Carl Alexanderin** avulla halusi tehdä ”Pohjolan Ateenan”. Weimarissa hän suoritti merkittävimmän opetustyönsä. Pariisissa Liszt



oli opettanut muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta lähinnä aatelistyttöjä, ja vuonna 1835 hän oli työskennellyt yhden lukuvuoden vastaperustetussa Geneven konservatoriossa. Weimariin Lisztin oppilaaksi kerääntyi lukuisa joukko ajan huomattavimpia pianistisia kykyjä, joita hän opetti kahdessa jaksossa: ”Ensimmäinen sukupolvi” opiskeli Altenburgiksi kutsutussa talossa 1848–1861 ja ”toinen sukupolvi” 1869–1886 Hofgärtnerieissa, entisessä hovipuutarhurin talossa.

Weimarissa Liszt halusi aloittaa myös uuden uran säveltäjänä ja kapellimestarina, mutta joutui kärsimään siitä, että hänen maineestaan virtuoosina oli tullut haitta. Hänen sävellyksiään ei arvioitu rauhallisesti ja ennakkoluulottomasti, vaan usein vihamielisesti ja vähätellen. Merkillistä kyllä ristiriitainen asennoituminen Lisztiin tuntuu säilyneen meidän päiviimme asti. Ensimmäisen Weimarin kauden aikana hän sävelsi muun muassa molemmat pianokonserttinsa, kaksitoista sinfonista runoa, *Faust*- ja *Dante-sinfoniat* sekä pianosonaatin h-molli.

Liszt oli kokonaisvaltainen muusikko, sillä hänessä säveltäminen, soittaminen ja opettaminen olivat yhtä. Siksi ymmärtääkseen häntä opettajana on tunnettava myös hänen sävellystyönsä periaatteita. Liszt oli loistava kirjallisuuden tuntija, jolle muun muassa Goethen *Faust* ja Danten *Jumalainen näytelmä*, olivat suuria innoituksen lähteitä. Hän halusi yhdistää musiikin muihin taiteisiin, ja hänen teoksensa kuvastavat ohjelmamusiikin historiaa aina Beethovenin kolmannesta ja kuudennesta sinfoniasta Mendelssohnin alkusoittojen kautta Berliozin Harold-sinfoniaan. Amerikkalaisen musiikkitieteilijän **José Antonio Bowenin** mielestä Liszt korostaa sävellyksissään draaman ja tapahtumien sijaan tunteita, sillä oli paljon tärkeämpää näyttää miten sankari ajattelee kuin miten hän toimii. Tämä pyrkimys näkyy hyvin Lisztin sinfonisissa runoissa, joilla on yleensä jokin kirjallinen tai visuaalinen tausta.

Tapa ajatella musiikkia vertauksina tai kuvina oli Lisztille tyypillinen myös opettajana. Hänen oppilaansa, kuuluisan *Music-Study in Germany* -kirjan tekijä, **Amy Fay** kirjoitti: ”Musiikki on hänelle niin todellinen, näkyvä asia, että hänellä on aina konkreettinen symboli ajatustensa ilmaisemiseksi.” Fayn mukaan nämä symbolit olivat niin selkeitä, että ne tarttuivat helposti oppilaan mieleen ja pysyivät siellä. Soittaessaan Liszt pystyi koskettamaan ihmisiä saaden aikaan jopa näkyviä reaktioita. Lisztin amerikkalainen oppilas **Carl Lachmund** kirjoitti kuultuaan tämän soittavan etydin *Feux follet*: ”Minun sydämeni kupli sitä vangitsevaa iloa, jota hän sisällytti musiikkiin. Hymy nousi huulilleni ja syventyessäni kuuntelemaan unohdin itseni ja puhkesin nauruun ihastuksesta.”

Opettaja aikaansa edellä

Liszt kehitti mestariluokan opetusmuotona ja uskoi siihen ehdottomasti. Sen etuja olivat, että opettajan ei täytynyt soittaa samaa teosta uudelleen ja uudelleen eri oppilaille, eikä toistaa loputtomasti ehdotuksiaan sormijärjestyksistä, fraseerauksesta ja pedaalinkäytöstä. Ne oppilaat, jotka olivat kuuntelijoita ja tunsivat soitettavan teoksen, saivat samat edut kuin soittaja ja ne, jotka eivät tunteneet teosta, tulivat perehtyneiksi siihen tulevaisuutta silmällä pitäen. Lisäksi mahdollisuus soittaa asiantuntevalle yleisölle oli hyvä tilaisuus kokeilla hermoja ja kerätä itseluottamusta.

Opettajana Liszt oli monessa suhteessa edellä aikaansa. Hän käytti opetuksessa koko tunnettua pianokirjallisuutta ja oli erityisen kiinnostunut uudesta musiikista. Itävaltalaisen **August Göllerichin**, joka oli Lisztin oppilaana 1884–1886, teki tarkkoja muistiinpanoja opetuksesta. Hän laski, että tuona aikana soitettiin yli 300 sävellystä 59 eri säveltäjältä! Liszt oli tuntenut henkilökohtaisesti monet säveltäjistä, ja oppilaat ylistivätkin hänen opetustaan, koska



hän osasi luovan taiteilijan silmin kuvata jokaisen teoksen historiallista asemaa, musiikillisia rakenteita ja niihin kätkeytyjä hienouksia.

Liszt oli edelläkävijä myös siinä, että hän käytti johdonmukaisesti positiivista vahvistamista opetuksessaan. Puolalainen pianisti **Moritz Rosenthal** kertoi: ”Hänen rohkaisevat sanansa lahjakkuudestani ja tulevaisuudestani olivat kuin loitsu, joka avasi minulle taiteen portin.” Useiden oppilaiden kuvauksista käy ilmi, että Liszt otti heidät huomioon yksilöinä. Amy Fay, joka oli opiskellut Lisztin myös **Theodor Kullakin** ja **Ludwig Deppen** johdolla, kirjoitti: ”Jos sinussa on jotakin erityistä, voit olla varma, että Liszt huomaa sen. – Kullak odottaa kaikkien soittavan samalla tavalla kuin hän itse, kun taas Lisztin periaate on antaa sinulle vapaus.” Tunteja usein seurannut Weimarin suurherttuatar totesi, että Lisztillä oli taito kaksinkertaistaa oppilaittensa lahjat vain puhumalla heille.

Lisztin opetus oli epämuodollista ja hän piti oppilaitaan kuin suurena perheenä. ”Minä en ole mikään pianoprofessori”, hän sanoi. ”Minulla ei ole kykyä keskustella koulumaisesti soittamisen säännöistä, tulkitsemisesta tai ilmaisusta. Voin puhua niistä vain henkilökohtaisista lähtökohdistani käsin.” José Antonio Bowen toteaa, että Liszt oli opettaessaan kiinnostuneempi ihmisistä kuin pianonsoitosta. Lisztin mukaan ensisijaista taiteilijaksi tulemisessa oli ihmisenä kasvaminen. Hänen päämääränsä olivat paljon suuremmat kuin vain uuden pianistisukupolven kasvattaminen. Hän halusi muuttaa tapaa, jolla musiikkia sävellettiin, esitettiin ja kuunneltiin.

Liszt-biografi **Alan Walker** nostaa esseekokoelmassaan *Reflections on Liszt* kaksi merkittävää asiaa esiin tämän toiminnasta: 1) Liszt puhui usein ”Pontius Pilatuksen rikoksesta”, jolla hän viittasi niihin taiteilijoihin, jotka yrittäessään tavoitella objektiivisuutta pesivät julkisesti kätensä esittämästään musiikista. Liszt väitti, että persoonallisuuden palvonta oli vähemmän vahingollista musiikille kuin anonymiteetin pal-

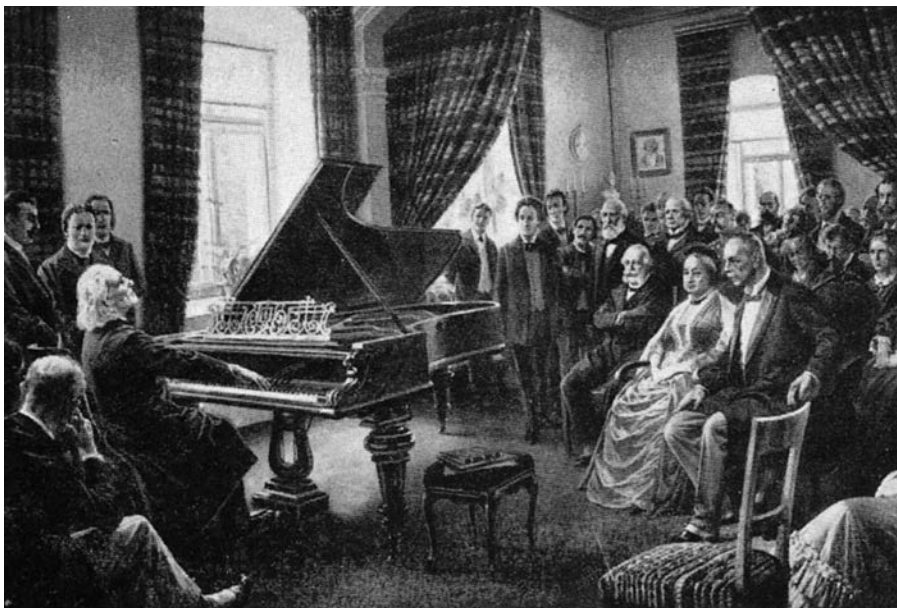
vonta. 2) Kun Lisztistä tuli Unkarin kuninkaallisen musiikkiakatemian puheenjohtaja vuonna 1875, hänellä oli mahdollisuus vaikuttaa opetussuunnitelmiin. Hän vaati, että kaikkien piano-oppilaiden tuli opiskella sävellystä ja kaikkien sävellysoppilaiden pianonsoittoa. Lisztin mielestä jokaisen tuli osata improvisoida, transponoida ja soittaa suoraan orkesteripartituurista. Lisztia voidaankin pitää sekä tulkintaiteen isänä että kokonaisvaltaisen opetuksen puolestapuhujana.

Aiemmin kosketinsoitintaitoja oli opiskeltu osana yleistä musiikkikasvatusta, joka tähtäsi esimerkiksi säveltämiseen ja yhtyeiden johtamiseen. Beethovenin kuolemaan mennessä ajattelu alkoi muuttua, ja pianonsoitosta tuli oma taiteenlajinsa. 1800-luvun alun pianokoulut keskittyivät lähes yksinomaan mekaanisen soitotekniikan saavuttamiseen. Lisztin pianistinura heijastaa tätä kehitystä. Virtuosoosina hänen odotettiin yksinkertaisesti esiintyvän, ei esittävän jotakin. Kun Lisztin esikuvaa Paganinia kuulleilta kysyttiin, mitä hän soitti konserteissaan, useimmat vastasivat yksinkertaisesti ”viulua”.

Lisztin jättäessä kiertävän virtuoosin uransa 35-vuotiaana, hän alkoi painiskella esittämisen estetiikan parissa. Liszt oli sitä mieltä, että esittäjän oli tehtävä enemmän kuin vain toteutettava nuotit. Esittäjä oli vastuussa siitä, että hän ”näki musiikin sisään ja löysi sen runollisen sisällön”. Tämä näkökulma olikin keskeinen hänen omassa opetustyössään. Lisztin venäläinen oppilas **Wilhelm von Lenz** sanoi, että Liszt ei vain soittanut pianoa, vaan kertoi sillä tarinoita.

Mestariluokat Altenburgissa ja Hofgärtnerissa

Lisztin opetustoiminta Weimarissa jakautui kahteen jaksoon. Altenburgin aikana 1848–1861 oppilaita oli vähemmän, useimmiten 5–6 kerrallaan, ja puitteet vielä vakiintumattomat.



Konsertti Hofgärtnerreissa.

Liszt oli oppilaittensa käytössä useimmiten kotona ollessaan, ja opetus oli varsin epämuodollista. Amerikkalainen pianisti-säveltäjä **William Mason** kirjoitti: "Liszt piti meitä kuin perheensä jäseninä ja saimme olla mukana kaikessa siinä taiteellisessa ja älyllisessä elämässä, jota harjoitettiin hänen kattonsa alla." Hyöty oli kahdensuuntainen, sillä oppilaat auttoivat Lisztia muun muassa kopioimaan partituureja. Opettaja oppilaineen muodosti eräänlaisen kollegiaalisen "tulevaisuuden musiikin veljeskunnan", uuden musiikin ja uusien aatteiden liikkeen.

Altenburgin kauden jälkeen Liszt muutti kahdeksaksi vuodeksi Roomaan. Kun hän palasi Weimariin vuonna 1869, oli hänen opettajanmaineensa kiirinyt kaikkialle ja oppilaita ympäri maailmaa alkoi tulla hänen uuteen asuinpaikkaansa Hofgärtnerreihin. Liszt vietti tästä lähtien syksyt ja talvet Roomassa, kevät Budapestissä ja kesät Weimarissa. Aina hänen saapuessaan Weimariin unelias kaupunki heräsi eloon. Pianisteja oli kaikkialla, ja kaupungissa määrättiin jopa sakko niille, jotka harjoittelivat ikkuna auki.

Hofgärtnerreissa Liszt piti luokkaansa yleensä kolme kertaa viikossa kello 16–18. Oppilaita saattoi olla kerrallaan jopa 40, joista 8-10 soittivat. Oppilaat laittoivat nuottinsa flyygelin vieressä olevalle pöydälle, ja mestari valitsi niistä mitä halusi kuulla. Lisztin toisen unkarilaisen rapsodian, Beethovenin *Kuutamasonaatin*, Chopinin b-mollischerzon soittaminen oli tosin kielletty, sillä Lisztin mielestä niitä oli soitettu jo liikaa. Muuten hän ei puuttunut ohjelmiston valintaan, sillä hän piti oppilaitaan taiteilijoina ja halusi antaa heille vapaat kädet. Kuten omat opettajansa Czerny ja Salieri, Liszt ei koskaan ottanut opetuksestaan maksua. Hän saattoi jopa kustantaa oppilaittensa asumisen, pianon hankinnan ja auttaa heitä muutenkin taloudellisesti. Tämä on yksi syy, miksi hänen toimintansa alkoi houkutella myös luokalle sopimattomia henkilöitä.

Mestariluokat olivat kuitenkin ensi sijassa ponnahduslauta monille pianotaiteen suurille nimille. Altenburgissa soittivat muun muassa **Carl Tausig**, **Hans von Bülow**, **Karl Klindworth**, **William Mason** ja **Hans von Bronsart**. Hofgärtnerreissa opiskelivat Sauerin lisäksi **Eugene**

Voiko säestäminen olla näin helppoa?

Jyrki Tenni

PIANO HITIT – Komppaa itse!

Kaipaatko uutta vapaan säestyksen ohjelmistoa? Etsitkö säestysideoita tuttuihin lauluihin?

PIANO HITIT on uudenlainen vapaan säestyksen opas, johon on valittu 50 tuttua melodiaa lauluklassikoista koti- ja ulkomaisiin pop/rock-hitteihin. Jokaisen laulumelodian yhteydessä on lyhyet ja selkeät pianosäestys ehdotukset. Kappaleissa esiintyvät "koukut" ja tyypilliset yksityiskohdat valotetaan tahti tahdilta. Erilaisten säestysten luominen ja omatoiminen soveltaminen onnistuvat helposti näiden mallien pohjalta.

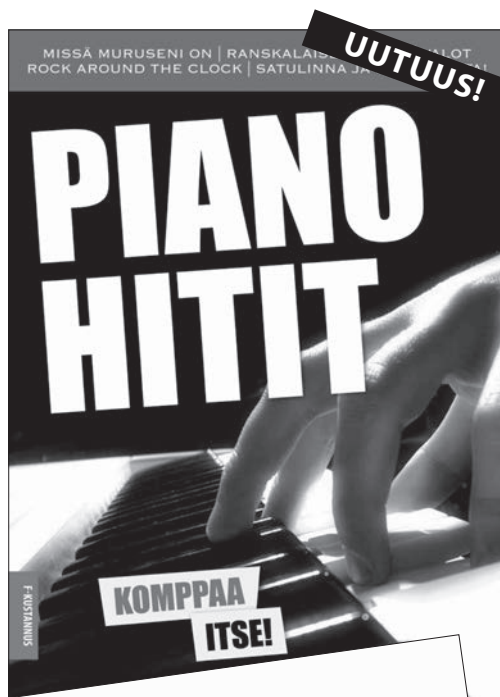
Kovakantinen, kierselkäinen kirja on helpokäyttöinen joka tilanteessa.

PIANO HITIT sopii kaikille pianonsoiton opiskelijoille ja harrastajille Perustaso 2:sta alkaen.

Kirjan sisällöstä vastaa Sibelius-Akatemian vapaan säestyksen lehtori Jyrki Tenni.

F Kustannus

Musiikki- ja kirjakaupoista.
www.f-kustannus.fi
puh. 020 743 9570





d'Albert, Moritz Rosenthal, Rafael Joseffy, Arthur Friedheim, Aleksandr Siloti, Alfred Reisenauer, Vera Timanova ja Sophie Menter. Tunteja seurasivat usein myös muutkin instrumentalistit sekä laulajat, säveltäjät ja kirjailijat.

Myös suomalainen pianisti **Alie Lindberg** (1849–1933) soitti Lisztille Altenburgissa kesällä 1871 (mahdollisesti myös edellisellä kesänä). Hän esitti Lisztin luona pidetyssä matineassa Chopinin h-mollisonaatin. Hänen soittonsa miellytti Lisztia, koska tämä kirjoitti Lindbergille suosituksen. Suosituksen saaminen Lisztiltä ei ollut mitenkään itsestään selvää ja myöhemmin hän lakkasi kokonaan kirjoittamasta niitä. Varmaa tietoa siitä, ovatko muut suomalaiset soittaneet Lisztille, ei ole. Tauno Karila mainitsee *Suomalaisia musiikin taitajia* -kirjan artikkelissa, että oululaissyntyinen, sittemmin Yhdysvaltoihin siirtynyt **Herman Dahlberg** (1853–1890) olisi saattanut käydä soittamassa hänelle. Toinen mahdollinen Lisztin johdolla opiskellut suomalainen pianisti on Alma Svahn. Lisäksi on väitetty, että useissa lähteissä ruotsalaiseksi mainitulla Lisztin oppilaalla **Ingeborg von Bronsartilla, Hans von Bronsartin** vaimolla, olisi suomalaiset sukujuuret.

Tekniikka ja tulkinta

Lisztia syytettiin usein siitä, ettei hänellä, virtuooseista suurimmalla, ollut selkeää teknistä metodologiaa kuten muilla piano-opettajilla. Theodor Kullak opetti, että käden pitää olla niin liikku-maton, että lantti pysyy sen päällä soitettaessa. Eräs ilkeäkielinen oppilas totesi, että hänen tunneillaan oppi parhaiten, miten pudonnut lantti nostetaan mahdollisimman nopeasti lattialta. Monet opettajat käyttivät erilaisia kojeita tekniikan harjoittamiseen. Kuuluisimmat olivat Kalkbrennerin käsikisko ja Logierin *chiroplast*, hämmästyttävä yhdistelmä vipuja ja renkaita, joihin kädet pujotettiin kaiken vapauden rajoittamiseksi. Myös kirurgisia toimenpiteitä käsen

ulottuvuuden parantamiseksi tehtiin. Lisztille nämä olivat kauhistus, ja kun eräs oppilas kysyi häneltä neuvoa leikkauksen suhteen, hän vastasi: ”Parempi soittaa jokainen oktaavi ja sointu väärin koko elämän ajan, kuin suostua tuollaiseen hulluuteen.”

Liszt kiinnittikin hämmästyttävän vähän huomiota tekniikkaan sinänsä, erillisenä tulkinnasta. Yksi syy tähän oli, että hän ei hyväksynyt oppilaakseen ketään, jolla ei ollut tullessaan riittävää teknistä taitoa. Venäläinen **Aleksandr Siloti** kertoi, että valmistautumisen puute oli lähes ainoa asia, joka todella ärsytti Lisztia. Liszt sanoi eräälle nuorelle miehelle: ”Minä en ota teiltä maksua, mutta jos ottaisın, mikään rahamäärä ei oikeuttaisi teitä tulemaan ja pesemään likapyykkiänne täällä. Minä en ole mikään pyykkärimuija. Menkää konservatorioon, se on oikea paikka teille!” Kommentti oli samalla sivallus Leipzigin konservatoriota vastaan, missä ei opetettu tulkintaa niin kuin Liszt sen ymmärsi.

Liszt oli vakuuttunut **Anton Rubinsteinin** tavoin, että tekniikka oli yksilöllinen asia. Hänen mielestään todellisen virtuoosin tekniikka ei ole ainoastaan suurenmoinen vaan myös ainutlaatuinen. Liszt ei voinut näin ollen siirtää omaa tekniikkaansa kenellekään. Säännöllisesti tunneilla käyvällä oppilaalla oli kuitenkin mahdollisuus kuulla erittäin hienoja esityksiä koko pianokirjallisuudesta. Niitä täydensivät selkeä kritiikki ja viisaat neuvot. Ja jos oppilas oli tarpeeksi tarkkaavainen ja nopeavaistoinen, hän oppi Lisztiltä paljon asioita myös tekniikasta seuraamalla hänen käden asentojaan, sormituksiaan ja pedaalinkäyttöään.

Ainoa asia soittamisen fysiikassa, mihin Liszt puuttui tarkasti, olivat kehon liikkeet. Nuoruudessaan hän oli tunnettu korostuneista eleistään soittaessaan, mistä kertovat monet karikatyyrit. Myöhemmällä iällä Liszt kuvattiin usein eri tavalla, istumassa suorana ja katse kohotettuna. Tätä hän odotti myös oppilailtaan. **Carl Lachmundin** mukaan Liszt halusi oppilai-



den istuvan ryhdikkäästi, hiljaa ja katsomatta koskettimiin, jotta nämä voisivat fraseerata paremmin ja sisäistää ilmaisan.

Todellinen syy tekniikan huomiotta jättämiseen ei ollut, että se olisi yhdenentekevää, vaan että se ei ollut tärkeintä esityksessä. Vaikka tästä on tullut nykyisessä pedagogiikassa itsestäänselvyys, suorastaan klisee, se ei ollut sitä 1800-luvulla. Liszt halveksi oman aikansa pianistien pakkomielleltä tekniikkaan. Hän oli myös sitä mieltä, että monia teoksia soitettiin liian nopeasti. Kun eräs pianisti esitti hänelle Chopinin Sankaripoloneesia ja tuli kuuluisiin vasemman käden oktaaveihin, Liszt totesi: "En tahdo kuulla miten nopeasti osaatte soittaa oktaaveja. Sen sijaan toivoisin kuulevani Puolan ratsuväen hevosten laukkaavan, kun ne kokoontuvat yhteen tuhotakseen vihollisen."

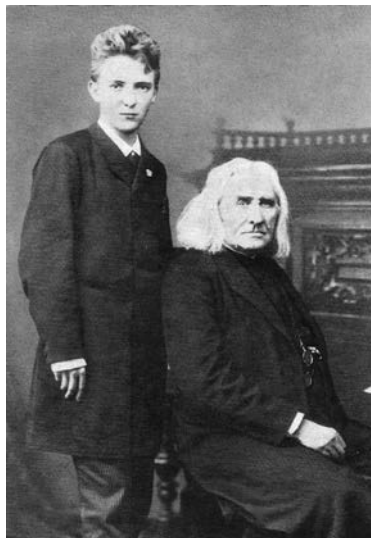
Skotlantilainen pianisti **Frederic Lamond** kertoi, että Liszt opetti usein vertauskuten Kristus, koska hän pyrki kohti teoksen henkeä, eikä musiikilla, kuten ei uskonnollakaan, ollut suoraviivaista kieltä. Carl Lachmundin mukaan Liszt puhui lyhyesti, mutta osui aina oikeaan. Hän käytti symboleja, eleitä ja jopa ilmeitä. Aleksandr Silotin mielestä kukaan muu ei osannut näyttää fraseerausta pelkillä kasvojen ilmeillä kuin Liszt. On kuitenkin todettava, että opetuksesta hyötyivät vain ne, jotka pystyivät virittäytymään tähän maailmaan. Liszt kertoi Silotille, että hän ei osannut selittää mitään oppilaille, jotka eivät heti ymmärtäneet häntä.

Mutta ne, jotka ymmärsivät, saivat paljon enemmän kuin osasivat odottaakaan. Kun ankaraa koti-ikävää poteva Siloti oli menossa en-

simmäiselle tunnilleen, hän ajatteli lähteä sen jälkeen välittömästi takaisin Venäjälle. Tunnilla hän soitti Chopinin kolmannen balladin Lisztin antaessa neuvojaan. Tapahtui jotain merkillistä. Kun Siloti nousi pianon äärestä, hän oli kuin lumottu. "Katsoin Lisztia ja tiedostin asteittaisen muutoksen itsessäni. Koko olemukseni tuli täyteen lämpöä ja hyvyttä, enkä uskonut, että paria tuntia aiemmin olin ollut valmis pakkaamaan tavarani ja juoksemaan pakoon. Lähdin Lisztin luota uutena ihmisenä ja olin vakuuttunut siitä, että halusin jäädä ja opiskella hänen kanssaan."

Oppilaat perheenä

Kun saksalainen kirjailija **Adelheid von Schorn** kirjoitti Lisztin mestariluokasta, hän ei tahtonut löytää sanoja kuvaamaan sitä ystävällisyyttä, jota Liszt osoitti oppilailleen. Säveltäjä **Aleksandr Borodin**in mielestä Liszt oli opettaessaan kuin isä, tai pikemminkin iso isä lastenlastensa keskelä. Amerikkalainen **Otis B. Boise** kirjoitti, että Lisztin tapa puhua hänelle oli niin isällinen, että jotain paljon lämpimämpää kuin pelkkä



Liszt ja Stavenhagen.

ihailu suurta muusikkoa kohtaan nousi hänen sydämeensä. Carl Lachmund oli kuitenkin huomannut, että vaikka Liszt oli yleensä erittäin ystävällinen, tuli oppilaille joskus tunne, että he istuivat tulivuoren reunalla. Jos Lisztia ärsytti jokin asia, joka loukkasi hänen oikeudentajuaan, hänen vihansa iski salaman tavoin – haihtuakseen yhtä nopeasti pois.

Lisztin oppilaat tulivat kaikista yhteiskuntaluokista, eikä hän pannut painoa rikkaille tai kuuluisille suosittelijoille heitä valitessaan; koesoitto ja henkilökohtainen kontakti olivat



ratkaisevia. Lisäksi Lisztin luokalla oli epävirallinen pukukoodi. Miesten oletettiin tulevan tunneille arkipuvussa ja naisten pukeutuvan yksinkertaisesti. Idea oli, etteivät varattomat oppilaat olisi tunteneet oloaan epämukavaksi.

Lisztin filosofia kehittyi niiden aatteiden pohjalta, joihin hän tutustui Pariisissa 1830-luvulla. Hänen opetustoimintaansa leimasivat samanlaiset pyrkimykset, joita **Henri de Saint-Simon ja Abbé F. Lamennais** edustivat.

Henri de Saint-Simonia (1760–1825) pidetään ranskalaisen sosialismin perustajana. Hänen mukaansa yhteiskunnallinen tasapaino syntyy eri luokkien yhteistyönä valistuksen ja kasvatuksen avulla. Tässä taiteella oli merkittävä osuus, koska se edisti ihmisyyttä. Liszt kävi usein saint-simonistien kokouksissa, vaikka ei mennyt varsinaisesti mukaan toimintaan. Sen sijaan Abbé Lamennaisiin (1782–1854) hänellä oli henkilökohtainen yhteys. Lamennais'n mukaan lähimmäisenrakkauden tuli voittaa kansankerrosten väliset erot. Myös Lamennais'n mielestä taiteella oli tässä ratkaiseva rooli. Hän kirjoitti: "Taide taiteen vuoksi on mahdollisuus. Ihmisten täydellistäminen on sen tavoite. Taiteilijan tulee olla profeetta ja uuden maailman tienraivaaja." Sekä Saint-Simon että Lamennais halusivat yhdistää yhteiskuntapolitiittisiin tavoitteisiinsa kristillisyyden, mikä viehätti Lisztä. Olihan hän saanut etunimensä fransiskaanieljeskunnan mukaan ja halunnut pienestä pitäen tulla papiksi.

Liszt on omissa kirjoituksissaan kuvannut opetuksensa kolmea perusperiaatetta, jotka ovat teorian ja käytännön yhteys, kasvatus tietoisuuteen ja toimintaan ja opettajan herkkyyden kehityksessä olevan taiteilijan yksilöllisiä ominaisuuksia kohtaan. Liszt vastusti kaikkea dogmaattisuutta. Hän halusi kehittää oppilaissaan itsekritiikkiä, älykkyyttä ja kykyä muodostaa omia mielipiteitä.

Kuvatessaan artikkelissaan Lisztin mestariluokan ongelmia Emil von Sauer ei voinut

rehellisyyden nimissä olla toteamatta Lisztin ansioita. Sauerin mielestä kenelläkään toisella ei 1800-luvulla ollut sellaista uudistavaa vaikutusta kuin Lisztillä – paitsi ehkä Wagnerilla, joka Sauerin mukaan olisi tuskin saavuttanut päämääriään ilman Lisztin apua. Sauer päätti kirjoituksensa: "Tuhansille muusikoille, joilla oli onni päästä yhteyteen Lisztin kanssa, hän oli kuin sanansaattaja ylhäältä. Hän jakoi heille lahjojaan ylenpalttisesti. Ennen häntä sellainen jalo anteliaisuus oli tuntematonta."

LÄHTEET

- Boise, Otis B. 1957. An American Composer Visits Liszt. *The Musical Quarterly*, Vol. 43, No. 3 (Jul., 1957), s. 316-325.
- Bowen, José Antonio 2002. Liszt the Teacher. *Journal of the American Liszt Society* 52-53, s. 1-63.
- Hedley, Arthur 1970. Liszt the Pianist and Teacher. Teoksessa *Franz Liszt – the Man and His Music* (toim. Alan Walker). Barrie & Jenkins, Lontoo.
- Lloyd-Jones, David 1961. Borodin on Liszt. *Music & Letters*, Vol. 42, No. 2 (Apr., 1961), s. 117-126.
- Malik, Farhan 1999. Liszt's Reluctant Heir. *International Piano Quarterly* 2(6), s. 8-17.
- Michel, P. 1963. Franz Liszt als Lehrer und Erzieher. *Studia musicologica academiae scientiarum Hungaricae*, Tom. V, s. 217–226.
- Rahkonen, Margit 2000. Helsingin musiikkiopisto Lisztin vaikutuspiirissä: Martin Wegelin suomalaisen pianismin suunnan ohjaajana. *Finaali* vol. 7(2), 2/2002.
- Rahkonen, Margit 2004. Alie Lindberg. Suomalaisen pianistin taiteilijaura 1800-luvulla. *Sibelius-Akatemia*, Helsinki.
- Sauer, Emil von 1910. *Lessons with Franz Liszt*. *Etude Magazine*, November 1910.
- Walker, Alan 1983. *Franz Liszt. The virtuoso years 1811-1847*. Alfred A. Knopf, New York.
- Walker, Alan 1989. *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*. Faber and Faber, Boston.
- Walker, Alan 1996. *Franz Liszt. The Final Years 1861-1886*. Alfred A. Knopf, New York.
- Walker, Alan 2005. *Reflections on Liszt*. Cornell University Press, Ithaca.
- Williams, Adrian 1990. *Portrait of Liszt*. Clarendon Press, Oxford.
- Zimdars, Richard 1998. The Piano Master Classes of Franz Liszt: Observations by August Göllerich. *Journal of the American Liszt Society* 44, s. 35-46.

MuM Ari Helander toimii pianonsoiton lehtorina Pohjois-Kymen musiikkiopistossa Kouvolassa. Hän oli Pianisti-lehden päätoimittaja 2004–2010.

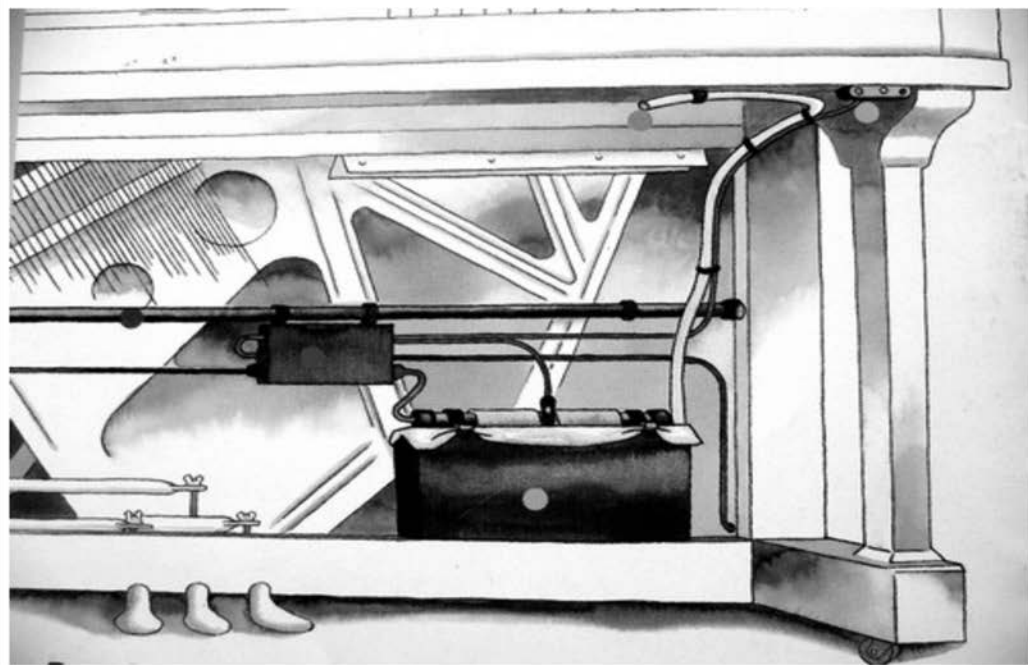
F MUSIIKKI PIANOVERSTAS

F-Musiikki Oy Pianoverstas
Antaksentie 4
FI - 01510 VANTAA
Puhelin 050 449 00 00
Pianoservice@f-music.com
www.f-musiikki.fi

Piano

LIFE SAVER SYSTEM[®]

SUOJELE PIANOASI ILMANKOSTEUDEN VAIHTELULTA
JA PARANNA VIRITYKSEN PYSYVYYTTÄ



YAMAHA



STEINWAY & SONS

GROTRIAN-STEINWEG

VARAOSAT HUOLLOT PERUSKORJAUKSET KIILOTUKSET PIANO LIFE SAVER

Fazerin 1908 perustettu pianokorjaamo on nyt Vantaalla!

Historiikki Fazerin Musiikkikauppa 1897 – 1947, Einari Marvia:

”1908 soitinten korjaustoiminta oli saavuttanut sellaisen laajuuden, että sen varassa saattoi huoletta kiinnittää vakinaiset omat korjaajat taloon. Pianoteknikoksi ja –virittäjäksi kiinnitettiin Karl Schinacher Saksasta. Alku oli vaatimaton ja hiljainen, mutta ei kestänyt kauan ennenkuin voitiin havaita perustamisen tapahtuneen otollisella hetkellä. Maailmansodan puhjettua laajeni korjaamon toiminta aavistamattoman vilkkaaksi.”



Talossa on noista ajoista alkaen ollut palkattuna omat pianoteknikot hoitamassa korjaamo-, huolto- ja viritystehtäviä.

**Teemme flyygeleiden peruskorjauksia, kauttamme myös
varaosat, huollot ja viritykset.**

YAMAHA



STEINWAY & SONS

GROTRIAN-STEINWEG

VARAOSAT HUOLLOT PERUSKORJAUKSET KIILOTUKSET PIANO LIFE SAVER



Improvisoinnista musiikkiterapiassa ja pianotunnilla

”Oispa kaikki muukin näin helppoo, menis vaan, se kaikki tulis vaan!”

(24-vuotiaan tutkimusoppilaan toteamus toukokuussa 2010.)

Tämä juttu on osa laajemmasta, Finaali-lehdessä syksyllä 2011 julkaistusta kokonaisuudesta, jossa ruodin kliinistä improvisointia kaltaiseni yksinkertaisen pianistin näkökulmasta. Olen poistanut alkuperäisestä artikkelista tylsät osat ja säilyttänyt sellaiset, joita on kivempi lukea. Valmistelen Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä uutta improvisointimetodia. Tein siihen liittyvän toimintatutkimuksen kenttävaiheen Keski-Helsingin musiikkiopistossa lukuvuonna 2009–2010. Tutkimusoppilaita oli kymmenen ja improvisoin heidän kanssaan pianolla viikoittain. Videoituja soittotunteja kertyi kaikkiaan 193, haastatteluja 30. Se oli huippukiinnostavaa aikaa, eikä aihe tuota inhonväristyksiä vieläkään. Olen hyvin ymmärrettävästi kiinnostunut myös musiikkiterapiasta, jossa musiikin soittaminen näyttäytyy minulle vanhimpana inhimillisen soittamisen muotona. En ole koskaan ollut musiikkiterapia-asiakkaana, eikä minulla ole musiikkiterapeutin koulutusta. Käsittelen tässä kirjoituksessa lähinnä Tony Wigramin kirjaa *Improvisation; Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students* (2004). Nostan keskusteluun omia, soittamiseen terapeuttisesti suhtautuvan improvisoinnin opettajan näkökulmia.

Musiikkiterapia maapähkinän kuoressa

Musiikkiterapia on psykoterapian muoto, jossa voidaan musiikin kautta lähestyä asioita, jotka olisivat liian vaikeita sanallistettaviksi. Hoidollisena toimintana musiikkiterapiaa käytetään myös mieleltään terveitten ihmisten kohdalla heidän moninaisissa ongelmissaan aina kivunhoidosta tunne-elämän häiriöihin. Myös pelkkä rentoutumisen tarve lukeutuu hoitosuunnitelmiin. (Bruscia 1987, 6.) Käytössä on iso valikoima teoreettisia malleja. Istunnot voivat olla yksilö- tai ryhmäterapiaa, osa malleista on ankkuroitunut psykoanalyysiin, toiset sisältä-

vät musiikkimaalausta tai liikkumista musiikin mukaan. Improvisoinnin asema on musiikkiterapiassa keskeinen, koska sen kautta voidaan ilmaista, miltä milloinkin tuntuu.

Tony Wigram ja pianoimprovisointi

Tony Wigram tarjoaa pianon ympärille kudotun pikaoppaan kliiniseen improvisointiin. Piano on vakiintunut terapiainstrumentiksi jopa siinä määrin, että monet improvisointimalleista nauttivat varsin vahvasti pianistiseen taituruuteen (Bruscia 1987, 507). Wigram ei selkeästi lipu-



ta minkään teoreettisen orientaation (improvisointimallin) puolesta, vaan pyrkii vastaamaan yleisluontoisesti improvisoinnin miten-kysymykseen. Opaskirja on ihan paikallaan. Siinä on joitakin outhoja asioita, jotka eivät kuitenkaan romuta sen perusteltavuutta. Mukana tulevalta CD:ltä voi esimerkiksi kuunnella joitakin pianoimprovisaatioita, jotka eivät ole sellaisinaan toteuttamiskelpoisia ilman soittajan poikkeuksellista lahjakkuutta (kts. *extemporizing*, Wigram 2004, 113–117). Toiseksi, improvisaation etymologia tulee latinan sanoista *impro-visus*, joka tarkoittaa ennalta näkemätöntä. Tätä taustaa vasten pitkin kirjaa nuotinnetut improvisaatiot vaikuttavat hämmäntäviltä, mikäli lukijan kohdalle sattuu fundamentalistinen päivä. Wigram tekee kaksi määritelmää. Musiikillinen improvisointi on *hänelle mikä tahansa ääniyhdistelmä ja yksittäiset luodut äänet, joissa on alku ja loppu*. Kliininen improvisointi tarkoittaa hänelle *musiikillista improvisaatiota, joka on luotu luottamuksen ja tuen syleilyssä asiakkaan tarpeiden kohtaamiseksi*. (Mts. 37.) Ensiksi mainittu määritelmä heijastaa Wigramin musiikkikäsityksen laveutta, mikä sinänsä sopii terapiakontekstiin erinomaisesti. Osalla kirjan harjoitteista on huomattava sukulaisuussuhde virolaisen **Anto Pettin** opetusmetodiin, jossa improvisoitu musiikki tuntuu niin ikään merkitsevän mitä tahansa ääniyhdistelmää. Ei-terapeuttina myös Pett viljelee mielellään atonaalista ja vapaapulsatiivista kudosta, sekä vain muutaman sävelen harjoitteita (Pett 2007, 13). Hahmottelen seuraavaksi joitain Wigramin teemoja.

Pulssi

Wigramin suhde pulssiin vaikuttaa kaksijakoiselta. Yhtäältä pulssia tarvitaan, mikäli asiakkaalla ei sitä ole. Toisaalta hän näkee siinä ansan; pulssia seuraavia soittajia uhkaa ”musiikillinen vankila”, jossa kaikkea hallitsee puls-

Teemu Kide on kehittänyt ”kelluntamusiikiksi” kutsumansa poikkeataiteellisen metodin, jonka tarkoituksena on madaltaa pianistien kynnystä improvisoida ja näin edistää heidän hyvinvointiaan. Kelluntamusiikki on kuin free jazzin pullasta irrotettu rusina: sen ilmaisu on harmonisesti vähäeleistä ja tunnetuista tyyli-suunnista vapaata, mutta se ei toisaalta pyri tietoisesti välttämään kosketuspintoja jo olemassa olevaan musiikkiin. Kelluntamusiikkiin voi tutustua internetissä osoitteessa www.mikseri.net/artists/kelluntamusiikki.137464.php

si. Musiikkiterapian pioneerit mielsivät musiikin pulssin *elämän pulssiksi*, jonka asiakkaat olivat syystä tai toisesta kadottaneet. Niinpä terapeutin tehtäväksi jäi joko häiritä (*disturb*) asiakkaan jäykkää pulssia tai tarvittaessa pystyttää sellainen (Wigram 2004, 56; myös 65, 74, 164). Lukijalle jää vaikutelma, että tekipä asiakas miten tahansa, musiikkiterapeutti pyrkii – jostain terapeuttisista syistä, joita en tunne – toimimaan päinvastaisesti. Pulssin ”häiritsemisestä” ei ole soivaa esimerkkiä, sen sijaan rytminen pohjustaminen (*Rhythmic Grounding*, mts. 93) esitellään CD-raidalla. Rytminen pohjustaminen merkitsee *perusbeatin luomista; rytmissen pohjan antamista asiakkaan improvisaatiolle* (Määritelmä: Jaakko Erkkilä, luentomuistiinpano). Teen rytmistä pohjustamista improvisoinnin opetuksessa aika ajoin, joskin työssäni melkein pä minkä tahansa pulssin läsnäolo vaikuttaa normaalitilalta. Muistan, kun eräs tutkimusoppilaani kerran ehdotti, että improvisoisimme yhdessä kokonaan ilman pulssia. Suostuin. Hän jaksoi sitä vain yhden minuutin, sitten hän pystytti vasemmalla kädellään riffin, jossa kelluimme kuusi minuuttia. Rytmipohjustui tässä tapauksessa



itsestään. Ajattelen, että mikäli ihmisellä on tuo ”elämän pulssi”, sen pois häivyttäminen edellyttää tietoista päätöstä. Oikeastaan myös pulssi olisi syytä määritellä. Miten tiheästi tai säännönmukaisesti toistuessaan jokin rytmielementti voidaan tulkita pulssiksi?

Melodia ja harmonia

Wigramin teos on suunnattu musiikkiterapeuteille, alan kouluttajille ja opiskelijoille. Musiikki merkitsee kirjan luojalle mitä tahansa ääniyhdistelmää ja yksittäisiä ääniä, joissa on alku ja loppu. Tämä määritelmä kattanee kuitenkin vain asiakkaan musiikillisen ilmaisun, sillä Wigramin estetiikka näyttäisi pyrkivän kohti loogista harmoniaa, kadensseja ja järjestystä. Harjoitusohjeista kuultaa läpi tarve soittaa tietyllä tavalla siististi. Musiikissa olisi oltava harmonisen suunnan tuntu, melodian tulisi ilmentää suuntaa ja koossapysymistä, vasemman käden sointuja pitäisi vaihtaa loogisen oikea-aikaisesti oikean käden soolon kanssa (Wigram 2004, 61, 65). On tärkeää, että terapeutti on ylipäätään soittotaitoinen, ja tämä liittyy juuri erilaisen teknisten valmiuksien hankkimiseen. Lukuisista perinteisen tonaalisista soitto-ohjeista huolimatta hän kuitenkin toteaa dissonanttisen viitekehysten soveltuvan useimmiten parhaiten terapiatyöskentelyyn. Näin siksi, että tonaalinen musiikki ei yleensä näyttäydä asiakkaalle kaikista empaattisimpana (mts. 66). Tämä on klassisen musiikin siisteyskasvatuksen saaneelle kiinnostava tieto.

Kohti muutosta

Psykoterapian lailla myös musiikkiterapia on kiinnostunut muutoksesta. Terapiasuhte muutuu, olosuhteet ovat aina käymistilassa, ja viime kädessä asiakkaan itsensä odotetaan muuttuvan. Improvisoinnin (ts. ongelmien purkamisen) alkuun pääsemiseksi on suositeltavaa rajoittaa

materiaalia, jotta kynnys itseilmaisuun madaltuu. Olen itsekin todennut tämän toimivaksi aloittamisen tavaksi. Anto Pettin lailla myös Wigram näkee hyväksi aloittaa soittaminen yhdellä, sitten kahdella tai kolmella äänellä. (Mts. 45, 50–51.) Mutta se on vasta alkutilanne, josta olisi pian päästävä eteenpäin. Wigramin improvisointiajattelussa on nähtävissä jatkuva muutostendenssi. Vähäeleisestä musiikki-ilmaisusta kiinnostunutta lukijaa kummastuttaa pitkin matkaa toistuva ohje soittaa heti kohta jotain muuta kuin mitä nyt soitetaan (Wigram 2004, 32–33, 40, 59, 80, 139–160. Kts. myös Pett 2007, 7, 9, 11, 15, 17). Esillä on myös kuusiportainen kieltolista, ”The Don’ts”, jota seuraamalla vältetään musiikilliseen jumiin (*stuck*) joutuminen (Wigram 2004, 164). Tällainen ajattelu tuntuu suorastaan inhoavan paikallaan pysymistä. Tuovatko muutokset musiikissa väistämättä mukanaan muutoksen asiakkaan voinnissa? Keskeisen ohjeen mukaan ”musiikki vain harvoin pysyy samana; se kehittyy, muuttuu ja muuttaa muotoaan” (mts. 139). Mielestäni luonnehdinta on hengeltään imperiaalistinen, koska musiikkia soitetaan myös länsimaiden ulkopuolella. Esimerkiksi intialaisilta puuttuu meille ominainen musiikillinen lyhytjännitteisyys. He määrittelevät meidän näkökulmastamme katsottuna kerrassaan etenemättömmän raaga-musiikkinsa ”siksi, joka värjää mielen”¹ (Massey 1987, 104). Raaga-musiikissa on yhdeksän (8+1) erilaista tunnetilaa (*rasa*), joissa kussakin pysytään improvisoiden tarkasti paikallaan. Jokaista raagaa kannattelee vain yksi rasa. Sovitun tunnetilan muuttamispyrkimykset tulkittaisiin loukkaukseksi musiikkia ja sitä soittavia kohtaan. Pisimmälle viedyltä näyttää seuraava Wigramin manifesti muuttumisen välttämättömyyden puolesta:

Of particular note both for musicians who improvise music and music therapists who use improvised music in clinical work with clients is that it is very easy for music to become stuck,



blocked, repetitive and unchanging. The process of improvisation can result in client and/or therapist going round in 'musical circles'. This is particularly noticeable where the pathology of a client (such as depression, anxiety, autism) also results in unchanging patterns of behavior. Transitions are the 'antidote' to a lack of movement and change, both in music making and in therapy work. (Wigram 2004, 139.)

Artikkelissaan *Tulos musiikkioppilaitoksessa* **Kari Kurkela** puhuu teknosysteemistä, joka koostuu teknologiasta, teollisuudesta ja taloudesta. Tämän hyödyllisen järjestelmän tarkoituksena on ylläpitää ja vahvistaa elämän jatkumista tukevia rakenteita. Joskus käy kuitenkin niin, että alkuperäiset tavoitteet unohtuvat ja teknosysteemi pyrkii varmistamaan vain oman olemisensa. Tällöin välineestä on tullut päämäärä. (Kurkela 1995, 27–28.) Ajattelen samoin myös muutoksesta. Joissakin asioissa – kuten terapiaprosessissa tai tieteessä – muutos on hyvin suotavaa. Sen sijaan musiikki vailla dynaamista suuntaa voi olla hyvän kuuloista ja tuottaa jopa mielihyvää.

Jumi

Wigramin improvisointiopas tulvii musiikkiterapian kenttäkokemukseen perustuvia improvisointinäkökulmia. Kykenemättä sivuamaan niistä jokaista haluan paneutua yhteen lempi-aiheistani eli jumiin. Jumissa oleminen (*being stuck*) ei ole terapiaprosessin ihannetila. Jumilla viitataan harmillisiin asioihin: auto voi jummittua lumihankeen, ihmisen lihasten tai jopa persoonan voidaan sanoa olevan jumissa. Jumi on tila, joka pyritään poistamaan. Haluan tässä yhteydessä esitellä improvisointiin hienosti sopivan käsitteen: jumiin *hallitusti* jäämisen taiteen. Se on sitä, että soittaja – tylsäksi tai hulluksi leimautumisenkin uhalla – jää maistelemaan jotain soolonsa lyhyttä elementtiä, jotta aivan mitättömän tuntuista melodia-aihetta

tai rytmiä. Wigraminkin mielestä se voi tuntua epämurkavalta (mts. 25, 164–165. Kts. myös Pett 2007, 17). Miksi sitten niin pitäisi tehdä? Siksi, että jos soittaja kaikesta huolimatta jättäytyy jumiin, on tapahtunut tärkeä poistuminen psykososiaaliselta mukavuusalueelta² sekä meitä hallitsemaan pyrkivästä muuttumiskehittymis-rationaalisesta ("sivistys")- kulttuurista. Tällainen poistuminen merkitsee meille länsimaissa kasvaneille itseironiaa. Itseironia tuntuu hyvältä ja voi laskea suorituspaineita – ja sen lisäksi tehdä improvisaatiosta kiehtovan kuuloista. Jumissa olo ei siis välttämättä merkitse henkistä taantumista, vaan jumiin jäävä länsimainen soittaja improvisoi terveesti kulttuuriaan vastaan.

Kenttätutkimuksessanikin ilmeni musiikillisia jumitiloja. Usein ne laukesivat, kun emme vältelleet niitä, vaan otimme ne vastaan, ikään kuin lahjoina mieleltämme³: teimme oppilaita vaivanneista kehittymättömyyksistä hyveen, jolloin syntyi transsiin vaivuttavaa musiikkia, tavallisesti vähintään kahdeksan minuutin ajan kerrallaan. Sen sijaan, että olisin neuvonut oppilasta pääsemään jumista vaihtamalla ilmaisuja, en varsinaisesti tehnyt mitään, paitsi jatkoin soittojen välillä varovasti kyselemistä tämän tuntemuksista. Oppilaat opettivat itseään ja sain seurata vierestä heidän työskentelyään. Jälkeenpäin koin osallistuneeni terälehkien lailla avautuvaan musiikkiterapiaan tutkimustunneillani. Viitaten Kohti muutosta -kappaleen alkukieliseen sitaattiin, keskeinen ja pikkuisen töykeä kysymys kuuluu: onko työskentelevän terapeutin tunnustauduttava masentuneeksi, ahdistuneeksi tai autistiseksi voidakseen hyväksyä kehittymättömän musiikin syntymisen?

Improvisaatio kulttuuriin sulautuen ja siitä pois pyristellen

Improvisointia voidaan mieltää olevan ainakin kahta lajia: vapaata⁴ ja idiomaattista (tyylinmu-



kaista). Wigram väistää koko hankalan vapausanan, käyttäen siitä vain sanaa improvisaatio. Idiomaattinen musiikkityöskentely on hänelle joko improvisointia viitekehyksissä (*frameworking*, Wigram 2004, 117) tai jonkin tunnetun sävelmän kehittelyä (*extemporizing*, mts. 113). Nämä kaksi käsitettä eivät valtavasti eroa toisistaan. Hankalasti käännettävä *extemporizing* viittaa siihen, että valitaan jokin kappale tai tyylisuunta ja aletaan kehittää sitä pysyen alkuperäisessä tyylisuunnassa. Viitekehys-improvisoinnilla (*frameworking*) tarkoitetaan vain tyylisuunnan sisällä liikkumista, ilman minkään tietyn kappaleen edellyttämää rakennetta. Wigram myöntää sävelmän kehittelyn (*extemporizing*) sisältämät tietyt epämukavuudet, kuten vaikeuden. Menetelmä esitellään silti oivaksi keinoksi pysytellä likellä asiakkaan lempimusiikkia. (Mts. 117).

Yksilön toive ”vapaaksi” pääsemisestä on varsin kaukainen. Soittaja voi sijoittaa itsensä eri kulttuureihin ja musiikillisiin viitekehyksiin, jolloin improvisaatio on idiomaattista. Toisesta äärilaidasta löytyy Free Jazzin vapaa tulkitsija. Mielestäni ihannetapauksessa improvisoiija on ilmaisussaan sekä yksin että yksi lajitovereista; hän on samanaikaisesti läsnä kulttuurissaan ja irti siitä. Irti siksi, että – toisin kuin sävellyksen tulkitsijana – hän voi soittajana ajatella edustavansa vain nyt-hetkeä. Toisaalta hän on ympäröivässä kulttuurissaan aina läsnä, sillä yksilö ei voi poistaa muistijälkiään kaikista kuulemistaan musiikeista, jotka kulkevat mukana kunkin improvisoijan tuotannossa (kts. Pett 2007, 3). Vastaavasti huonossa tapauksessa improvisoiija kokee tuotantonsa syystä tai toisesta *vääränlaiseksi*. Useimmiten tähän vaikuttaa aiemmin kuultujen kappaleiden painolasti sekä vaikeus niihin suhtautumisessa: pois häivyttämisessä, suodattamisessa tms. Lähtökohtaisesti tärkeintä on oman mielikuituksen tuotannon hyväksyminen. Se on tila, johon psykoterapiakin pyrkii, eikä sitä ole lainkaan helppo saavuttaa.

Improvisointi edellyttää sen hyväksymistä, että improvisoiija voi todella paljastua keskinkertaiseksi, eivätkä luomukset aina yllä edes keskin-kertaisuuteen. Mutta se on hyväksyttävä, sillä muuten ilmaisusta tulee hidasta, teennäistä ja laskelmoivaa; siitä tulee jotakin-muuta-yrittävää, kuin mitä mieli olisi muutoin tuottamaisillaan. (Johnstone 1979, 87–88, 111.) Tutkimusoppilaitteni improvisaatioissa vilahteli lukuisia tyylilainoja aina Heavy Rockista R&B:n kautta impressionismiin. Olennaisinta oli lainojen putkahtelujen hyväksyminen. Mielestäni improvisointiin on kyettävä suhtautumaan samalla tavoin kuin Freud tiedostamattomaan. Improvisaatio on luonnonvoiman tuote. Sen arvon määrää erityisesti siitä saatava välitön mielihyvä, jonka ei välttämättä tarvitse perustua maagiselle luovuudelle tai musiikilliselle progressiolle. Soittamisen voi toimintana perustella myös vesitiiviisti: *Musiikin välityksellä ihmisen voi ilmentää itseään ja luoda myönteisesti vaikuttavia merkityssisältöjä elämäänsä. Näin musiikki voi lisätä elämisen onnea* (Kurkela 1995, 25–26). Jos siis nämä myönteisesti vaikuttavat merkityssisällöt sattuvat edellyttämään ulkopuolisille korville jumittavan kuuloista improvisointia, ilmaisu ei muodostu ongelmaksi soittajalle, joka ei ole edes vastuussa mielikuituksen tuotannosta.

VIITTEET

- 1) Toinen esimerkki mielenvärjäysmusiikista on Blues, jonka varhainen muoto ja esitystapa alleviivasivat tietyllä tavalla staattista elämäntilannetta. Blues-musiikille on todennäköisesti sukua myös sanonta ”I feel blue”, jolla ilmaistaan alakuloa. Bluesin laulamiseen puuvillapelloilla on vaikea kuvitella muita kuin identiteetin vahvistamista palvelevia sekä universaaliilla tavalla musiikkiterapeuttisia motiiveja.
- 2) Inhimilliseen kanssakäymiseen kuuluu hyväksytyksi tuleminen toive. Sen voidaan katsoa vain korostuvan terapia-asiakkaalla, joka pyristelee kovasti saavuttaakseen terapeutin hyväksynnän, ja vastaavasti yrittää välttää hylätyksi tuleminen. Kokemukseni mukaan tommyhellstenlainen luopuva asenne voi musiikki-improvisoinnissakin merkitä AA-kerhosta tuttua tervettä asioiden toteamiskulttuuria: ”Nimeni on se ja se, olen alkoholisti”. Sama improvi-



sointitilanteeseen käännettynä: "Mitä ikinä minusta ajattelitkin, jään nyt tähän jumiin ja aion hyväksyä sen". Keskeisen sosiaalisen hyväksynnänhakemisriitin rikkominen jumiin jättäytymällä on avain kiehtovaan musisointiin intersubjektiivisessä improvisaatiotilanteessa. Näin siksi, että silloin kellutaan, eikä yritetä puskea asioita haluttuun suuntaan. Kelluminen merkitsee asioiden senhetkistä hyväksymistä.

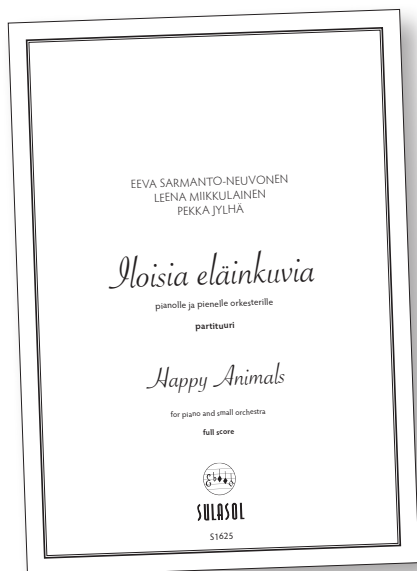
- ³⁾ Mieli yksikössä siksi, että monesti yhteisimprovisaation aikana kahden ihmisen mieli tuntuu yhdeltä. Ammattini on maailman onnellisin.
- ⁴⁾ "Vapaan" improvisoinnin yhteydessä on mainittava myös Free Jazz, jonka sanotaan kehittyneen vastavetona idiomaattiselle jazzille. Tyyliuunnan syntyä pidetään yleisesti Ornette Colemanin samannimistä vuoden 1961 albumia. Free Jazz on nimensä mukaisesti vapaa jazz-musiikin tyylilominaisuuksista; sen rytmisistä, harmonisista ja sävellysteknisistä rakenteista. Sille on ominaista pyrkimys aina uuden musiikin luomiseen; siihen, ettei improvisaatio sisältäisi lainkaan lainauksia aiemmin kuullusta musiikista. Paradoksaalisesti tämä musiikin laji kärsii kuitenkin vapauden puutteesta. Yrittäessään välttää linkit muuhun musiikkiin, Free Jazz -solisti saattaa ajautua ideoineen melko ahtaalle.

LÄHTEET

- Bruscia, Kenneth E. 1987. *Improvisational Models of Music Therapy*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas Publications.
- Johnstone, Keith 1979. *Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge / Theatre Arts Books.
- Kurkela, Kari 1995. Tulos musiikkioppilaitoksessa. Jean S. 1/1995.
- Massey, Reginald & Jamila 1987. *Music of India*. New York: Taplinger Publishing Co.
- Pett, Anto 2007. *Anto Pett's Teaching System*. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique.
- Wigram, Tony 2004. *Improvisation; Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

Artikkelin kirjoittaja Teemu Kide tekee Sibelius-Akatemiassa kehittäjäkoulutuksen mukaista musiikin tohtorin tutkintoa, jonka työnimenä on *Kelluntamusiikin opetusmetodi*. Eväät 2–4 soinnun strukturoimattomaan pianoimprovisaatioon. Kide toimii myös improvisoinnin tuntiopettajana Sibelius-Akatemian orkesterisoitinten osastolla.

Pianomusiikkia Sulasolista



Eeva Sarmanto-Neuvonen - Leena Miikkulainen - Pekka Jylhä
Iloisia eläinkuvia
Nyt uutena versiona pianosolistille ja pienelle orkesterille

Musiikkia nuorille pianisteille:

- 🎹 Jarkko Hartikainen: Pieniä kuvia
- 🎹 Esa Helasvuo: Eläintarinoita
- 🎹 Esa Helasvuo: Moniulotteista musiikkia lapsille ja lapsenmielisille pianisteille
- 🎹 Joonas Kokkonen: Kaksi pientä preludia
- 🎹 Joonas Kokkonen: Sonatella
- 🎹 Tauno Pyllkänen: Balladi

Kysy myös muuta pianomusiikkiamme!

SULASOL

Klaneettitie 6–8, 00420 Helsinki
puh. 010 8200 221, fax 010 8200 222
myynti@sulasol.fi, www.sulasol.fi



SULASOL



• PETER LÖNNQVIST

Keskusteluja kollegan kanssa

Janne Mertasen kanssa samassa veneessä

Poimin Jannen Ruoholahden rannasta, Metropolian ja konservatorion rakennuksen vierestä veneeseeni eräänä kauniina syyskuun keskiviikkona. Suuntasimme kohti itää, lähelle Aurinkolahtea ja Kallahdenniemeä, jonne ankkuroimme, keitimme kahvit ja juttelimme kaikesta mahdollisesta maan...no, meren ja taivaan väliltä. Alustukseksi olin toimittanut Jannelle Claude Debussyn editoimien Chopin Nokturnien uusintajulkaisun. Olin kiinnostunut kuulemaan, mitä mieltä Janne siitä olisi. Seuraavassa muutamia poimintoja tuosta kahvintuoksuista keskustelutuokiosta.

PL: Joskus mietin konserttia kuunnellessani, että mitä kaikkea taiteilijaprofiiliin ja itse esityksen taakse oikein kätkeytyy ja mistä kuulemani oikein koostuu? Tietysti sieltä löytyy hyvä koulutus ja valtava määrä työtä ja paneutumista. Oletko itse miettinyt asiaa siltä kannalta, eli että mistä siinä koko hommassa oikein on kyse, kun valmistautuu konserttiin - tai ylipäätään soittaa jotakin?

JM: ...niin, onhan sitä jonkin verran pohdiskelut... Jos nyt puhutaan kappaleen "tulkitsemissä", niin pohjalla on jonkinlainen näkemys nuottikuvasta, mutta aika paljonhan tulkinta värityttyä tulkitsijan persoonan kautta. Toisilla enemmän, toisilla vähemmän. Itselleni ehkä

varsinkin Chopinin kohdalla on useimmiten kyse omakohtaisesta kokemisesta ja emotiosta. Kun jonkun teoksen kanssa on elänyt jo tuollaiset 30 vuotta, niin se alkaa tulla vähän kuin selkärangasta. Jos pitäisi kirjoittaa nuotti ulkomuistista kaikkine merkintöineen, niin muistaa kyllä äänet, mutta muistaa-ko kaikki pienimmätkin esitysohjeet? Lieneekö edes välttämätöntä muistaa nuottikuvan kaikki yksityiskohdat luodakseen vakuuttavan tulkinan. Eri editiothan sisältävät paljon pieniä eroja. Chopinin kohdalla oleellista on myös intuitio ja näkemyksellisyys, puhutaan nyt sitten vaikka sielukkuudesta, jolla musiikki syttyy elämään. Ilman henkilökohtaista tatiä jää musiikki ulkokohtaiseksi eikä tunnu sisäistetyltä, vaikka kuinka olisi ns. nuottien mukaan.

PL: Joo tämä juttu eri editioista on sikäli kiinnostava, että useinhan eri laitosten takana oli suuria pianisteja, kuten vaikkapa Hans von Bülow, Eugen d'Albert tai vaikkapa itse Liszt. He ovat merkinneet nuotteihin asioita, joita he itse tulkinnoissaan esittivät. Näille laitoksille joskus vähän hymähdellään, mutta jos oikeasti kuulisimme heitä konserttilavalla, ei kukaan naureskelisi heidän esityksilleen.



Janne Mertenen

Kuva: Andrew Penketh (Copyright M.A.A.)



JM: Ei varmasti nauraisi. Tässäkin Debussyn editiossa, jota olen vähän katsellut, huomaa, että se on todellakin muusikon editoima. Suomessahan tämä laitos ei ole juuri tunnettu; itsellenikään tämä Nokturnojen editio ei ole tullut vastaan, vaikka olen tiennytkin sen olemassaolosta. Tosin levyttäessäni äskettäin Chopinin teokset pianolle ja orkesterille, oli yhtenä nuottinani äskettäin Prahaista antikvariaatista löytämäni Debussyn editio. Sen sijaan meillä on käytetty perinteisesti Henleä, Paderewskia ja (Jan) Ekierin laitosta. Paderewski dominoi pitkään, mutta enää tilanne ei ole (onneksi) ollenkaan sama. Debussystä huomaa, että hän ollut erittäin hyvä pianisti. Jos vaikkapa katsoo sormitusratkaisuja, huomaa, kuinka ennakkoluulottomasti hän niihin suhtautuu ja miten luontevia ja toimivia ne ovat.

PL: Onko mielestäsi jotakin nähtävissä siitä, että Debussy opiskeli itse Chopinin oppilaalla (Antoinette Mauté)?

JM: Voisi ollakin...Chopinin omat sormituksethan toistuvat eri editioissa. Jokainen tietysti tekee lopulta omansa ja joutuu miettimään ja kokeilemaan itselleen ja kädelleen sopivimmat.

PL: Miksi muuten Chopin mielestäsi merkitsi sormituksia muistiin? Luulisi, että hänen kapaleensa vaativat niin suurta ymmärtämystä pianonsoitosta, että soittaja itse osaisi valita sormituksensa? Oliko taustalla kenties joku idea, joka olennaisesti poikkeaisi muuten ensimmäisenä mieleen juolahtavasta?

JM: Pianotekniikka kehittyi paljon Chopinin aikana ja hän merkitsi usein hyvin ennakkoluulottomasti sormituksia ja oli siinäkin suhteessa usein suunnannäyttäjää.

Onhan Chopinin teoksissa todellakin myös motoris-teknisiä haasteita, joita ei ennen juuri ollut esiintynyt. Olihan se ihan soittajaystäväl-

listä antaa vähän apuja sormituksiinkin, ajatellaanpa nyt vaikka esim. etydiä op.10 nr.2; ilman sormituksia olisi, ja niistäkin huolimatta, voinut mennä sormi suuhun salongissa jos toisessa...

PL: Tiedätkö muuten, merkitsikö Chopin itse sormitukset julkaistaviin editioihin vai onko ne poimittu hänen oppilaidensa nuoteista löytyneistä merkinnöistä?

JM: Käsikirjoituskopioissa joita itselläni on (mm. 2.konsertto, 3.sonaatti) ei juuri ole sormitusmerkintöjä lainkaan, etydeissä niitä on, mm.op.10 nr.2 joka äänellä.

PL: Pedaalithan hän aina merkitsi hyvin tarkkaan, sormituksia taas hyvin vähän. Etydeistä niitä löytyy ehkä eniten. Löytyykö niitä nokturneista?

JM: Ne käsikirjoitukset jotka olen nähnyt, eivät sisällä sormituksia. Joissakin ensimmäisissä editioissa niitä on luultavammin ollut, koska kolmessa vertailemassani laitoksessa on aika paljon samoja sormituksia, jopa joissakin ns. helpoissa kohdissa. Rubatomerkintä tässä (op.9/1, t. 24) on kiinnostava (Debussyn editio) , ajatuksena varmaan , että tässä kohdassa ”tarttis tehdä jotakin”. Muut editiot toteavat vain ”poco rall.”



Frédéric Chopin



PL: Sikälikin se on mielenkiintoista, sillä omis-
sa sävellyksissään Debussy merkitsee "rubato"
todella harvoin. Vaikuttaako siis siltä, että De-
bussy on oikeasti käynyt nämä teokset hyvin
huolellisesti läpi, eikä vain editoimisen välttä-
mättömyydestä?

JM: Siltä vaikuttaa, esimerkiksi rubatomerkin-
töjä löytyy useista kohdista, vaikkei niitä Chopi-
nilla ole merkitty. Debussylla on selvästi henki-
lökohtainen näkemys useista teoksista ja myös
sormitusvalinnat puhuvat sen puolesta. Selvästi
Debussy haluaa myös välttää itsestäänselvyys-
kiä. (tässä vaiheessa tutkimme sormijärjestyk-
siä eri laitoksia vertaillen...)

PL: Entä pedaalimerkinnot, onko niissä eroja?

JM: Enimmäkseen ei paljoakaan, mutta välillä
löytyy joitakin pidempiä, "impressionistise-
mpia" pedaaleja.

PL: Ehkä Chopin ei aina tarkoittanut pedaalin-
vaihtoja kovin selkeinä, esim. pitkien bassojen
yllä voidaan vaihtaa kevyesti ilman, että basso
katkeaa.

JM: Chopin pedaalimerkinnot ovat periaattees-
sa aina hyvin luotettavia. Karkeasti sanottuna
uusi pedaali uudelle soinnulle. Useinhan Cho-
pin merkitsee vasemman käden säestyskuvion
esim. $4 \times 1/8$ -osat myös puolinuotti, pisteelli-
nen neljäsosa, neljäsosa ja $1/8$ -osa, eli jokai-
nen ääni jää alas, jolloin jos oikean käden kuvio
kaipaa "ilmaa" ja hienovaraisempaa pedaalin
käyttöä, on vasen käsi hoitanut harmonian py-
symisen katkeamattomasti mukana laiskasti
pohjaan jääneillä sormilla.

PL: Kääntäen voisi kysyä, mitä Chopin tarkoi-
taa silloin, kun hän EI merkitse pedaalia?



Claude Debussy

JM: Hyvin harvoin hän todella haluaa soitetta-
van ilman pedaalia, eikä koskaan kovin pitkiä
jaksoja. Pedaali ja Chopin ovat aika erottamat-
tomat.

PL: Paitsi, että se vapauttaa kyseiset sävelet,
myös kaikki muut kielet alkavat resonoida ja
sointi muuttuu täysin, soitin saa musiikillista
happea ja alkaa hengittää.

JM: Aivan, sitä Chopin varmaan tarkoitti ilma-
uksellaan "pedaali on pianon sielu". Muistan
Pollinin konsertin Lontoossa, f-molliballadin
fugato-jaksossa (t. 135), missä kuvio jää pyöri-
mään ja teema palaa tuon polyfonisen taitteen
kautta. Monet soittavat tuon kohdan "vain" sor-
milegato, mutta Pollini otti jokaiselle $1/8$ -säve-
lille oman pedaalin.

PL: Tämä on muuten asia, jota varmaan opis-
kelijalle kannattaa painottaa, että on aivan eri
asia soittaa pienessä luokassa kuin isossa salis-
sa. Kuulovaikutelmaan luokassa ei pidä luottaa
liikaa, vaan usein täytyy soittaa paljon isommin,
isommalla formaatilla. Se koskee myös pedaa-
linkäyttöä.



JM: Joo, isossa salissa on uskallettava käyttää pedaalia paljon rohkeammin, varsinkin jos sali on kuivakka akustisesti.

PL: Tässäkin suhteessa yhtymäkohdat Debussyyn omaan pianomusiikkiin ovat kiintoisia. Hänenkin musiikissaan pedaalin kaikki vivahteet on otettava käyttöön.

JM: Varmasti juuri senkin takia Debussy koki Chopinin musiikin erityisen läheiseksi. Ei ole ehkä sattumaa, ettei meillä ole Debussyyn Beethoven-laitosta.

PL: Varmaan Debussyyn omassa musiikissa voidaan löytää chopinistisia piirteitä. Ajatuksia, joita Chopin on käyttänyt ja joita Debussy on jatkanut. Pedaaleista vielä: Debussy omassa musiikissaan usein käytti merkintää, jossa pitkä bassosävel vastaa pedaalia. Chopin ei kai tätä niinkään käyttänyt, vaan merkitsi yleensä pedaalin lyhyen basson kohdalle, tarkoittaen varmaankin jotakuinkin samaa? Ravel saattoi laittaa pelkän kaaren sävelen jatkumisen merkiksi. Nämähän nyt ovat säveltäjien omia persoonallisia tapoja oman musiikkinsa ilmaisemiseen.

JM: Tässä kohdassa (op.9/3, t. 6) harmonia pysyy samana, enkä näe, miksi pedaalia olisi tarvetta ohentaa. Vaisto sanoo, että se meni liian ”kliiniseksi” muuten. Pedaaleja, kuten tulkintaa yleensä, on muutenkin virkistävää varioida, pitää kaikki ovet avoinna ja luottaa vaistoonsa. Mitä esimerkiksi seuraisi, jos basso ei jossain kohdassa soisikaan yhtä pitkään jne. En haluaisi asettaa absoluuttisia sääntöjä tulkinnalle tai vaikkapa pedaalinkäytölle. Ja kuten mainittu, akustiikka määrää osin myös pedaalin käyttöä.

PL: Eikö juuri Chopinin omasta soitosta sanottu, että hän aina varioi tulkintojaan? Ristiriita syntyy siitä, että nuottikuvassaan hän oli hirveän pikkutarkka ja hioi merkintöjä viime hetkiin

asti ennen nuotin julkaisua. Miten itse suhtaudut tähän? Onko nuottikuva rajoittava tekijä?

JM: On, jos siihen suhtautuu siten. Se, että Chopin viimeiseen asti teki muutoksia, varmaan kertoo siitä, että hän itsekään ei ollut varma kaikista ratkaisuista ja luomisprosessihan oli usein melko tuskallinen ja pitkä. Aikaisemmatkin ratkaisut olivat olleet senhetkinen totuus ja mistä tietää, vaikka hän joskus olisi halunnut palata aikaisempaan versioon? Nuotin mentyä painoon ei mitään ollut enää tehtävissä...

PL: ...kunnes tuli saksalainen ensijulkaisu...

JM: Tämä vain kuvastaa Chopinin suhdetta musiikkiin; se oli jatkuvassa liikkeessä, aivan kuin rubato, joka saattoi muuttua kuten yksittäiset sävelet ja esitysmerkinnät. Tulkitsijalle on tietysti mahdotonta lähteä muuttamaan säveliä, mutta esim. pedaalin avulla voi muunnella juuri senhetkistä sointikuvaa. Eri saleissa asiat myös toimivat ihan eri tavalla.

PL: Ihan olennaista onkin, että pystyy valmistamaan juttunsa niin, että esityksessä on liikumavaraa.

JM: Ehkäpä osin siksi Chopinin musiikki on mulle on niin läheistä, jonkunlainen ”hetkeen heittäytyminen” ja spontaanius on kuulunut Chopinin parissa aina asiaan.

PL: Tuskin kukaan etukäteen päättää, että soitanta nyt tämänlaisen tulkinnan loppuelämäni ajan, mutta joillekin on tärkeää tehdä tulkinta hyvin ”valmiiksi” ja muutokset tapahtuvat siksi hitaasti. Tämä on yksilöllistä ja tekee erilaisuudesta niin kiehtovaa. Taiteilijan suhde taiteilijan rooliin ja esityksen syntyprosessiin on dynaamisessa mielessä hyvin erilainen. Jatkaako esityksessä siitä mihin säveltäjä sen lopetti, vai pitäisikö ikäänkuin ”kuvata” sävellys jotenkin



ymmärrettävästi? Ravel toivoi musiikkiaan soitettavan, eikä tulkittavan. Tuskin hänkään sitä ihan kirjaimellisesti tarkoitti, mutta tietty aste-ero siinä joka tapauksessa on.

JM: Kyllä, tässä suhteessa Ravelin ja Chopinin ero on ilmeinen. Jo rubaton välttämättömyys edellyttää esittäjältä tiettyä subjektiivisuutta, osallistumista musiikin tulkintaan. Siinä on tietysti myös valtava vastuu. Vuosien varrella on kokemuksen kautta tullut selvemmäksi, mitkä asiat vaikkapa agogisesti toimii, ja mitä on syytä varoa...

PL: Aika mielenkiintoinen asia on, että suomalaisia muusikoita pidetään yleisesti ottaen hyvin persoonallisina. Voisiko syynä olla meidän kulttuurimme ja koulutuksemme, joka ei (ainakaan nykyään) pakota seuraamaan tarkasti esikuvia (lue: opettajien mallia)?

JM: Niin...suomalaisethan saattavat noin muuten olla aika pidättyväisiä, mutta ehkä taiteessa persoonallisuudelle on löytynyt jonkinlainen kenttä ilmaista tunteitaan vapaasti. Ainakin jos mietin itseäni, en nyt tiedä, mikä muu ilmaisumuoto olisi voinut paremmin tuoda esiin omaa luovuutta...

PL: On upeaa, kun voi löytää kanavan, jonka kautta uskaltaa olla juuri oma itsensä. Soittaminen on samanaikaisesti hyvin julkinen ja intiimi tilanne.

JM: Aivan...Chopinin kohdalla elämys- ja kokemusmaailman kohdalla voi olla hyvin henkilökohtainen suhde, joka myös paljastaa aika paljon.

PL: Just näin, se menee pintaa syvemmälle. Tuleeko sulle yhtäkkiseltään mieleen häneltä teosta, joka olisi aivan erityisen ekstrovertti? Vaikka hän olikin seurassa hyvinkin hauska, mm. loistava miimikko, niin musiikissaan hän on usein introvertti.

JM: No varmaan nyt ainakin As-duuri poloneesi ja monet etydeistä, vaikka niissäkin on paljon intiimejä hetkiä. Varsinkin es-molli etydissä hän pyörii todella oman navan ympärillä...

PL: Koetko, että Chopin on kuitenkin sisäistä maailmaa tarkastellessaan eniten omimmalla alueellaan?

JM: Kyllä, ja juuri nokturneissa Chopin on eniten näköisensä.

PL: Enemmän kuin masurkoissaan?

JM: Joo, vaikka niissähän hänen puolalaisuutensa on esillä nerokkaassa viitekehityksessä.

PL: Voisitko ajatella jotain yhtä teosta, joka kuvaisi Chopinia parhaiten?

JM: Jos yksi teos pitäisi valita, olisi se Balladi f op. 52, op. Siinä on eniten hänen piirteitään... lyyrisyyttä, bel cantoa, puolalaisuutta, polyfoniaa, pianistista loistoa... kaikkea kiteytettynä.

PL: Entä miten koet ne hetket nokturnoissa, joissa musiikki tuntuu repeävän ulos joskus aika väkivaltaisestikin?

JM: Niin, useinhan niissä keskivaiheilla tulee dramaattinen taite, tosin esim. Es-duurissa musiikki paisuu ilman omaa dramaattista painetta keskellä.

PL: Ymmäränkö oikein, että nokturnit eivät ehkä muodoltaan ole niin innovatiivisia, kuten vaikkapa balladit?

JM: ...eivätkä kestoaltaan...muodon suhteen ne ovat tosiaan usein aika yksinkertaisia, hieman kehitellään-varioidaan, käväistään muunnossävellajissa (esim. F-duuri – f-molli) ja palataan lopussa takaisin. Rakenne siis A-B-A (+coda).



PL: Siinä suhteessa yksinkertaisuus jättää tilaa pedaalinkäytölle ja melodian ja soinnin vivah-teikkuudelle.

JM: Aivan varmasti, kuten Chopinin musiikki aina vaatii tekniikkaa niin äänen kuin sointi-kulttuurin hallinnan suhteen. Jos sitä ei ole, on kuulijalla odotettavissa puuduttavia hetkiä. Se vaatii myös instrumentilta paljon. Tämän päi-vän soittimet ovat kovemmin intonoituja ja lyy-risyys on vaikeammin saavutettavissa.

PL: Mietitkö soittaessasi Chopin ajan soitinta? Muistan radiossa kuulleen esityksen a-molli etydistä op.25 soitettuna Chopin ajan – ellei peräti juuri hänen omalla – soittimella. Siinä oikean käden kuviot soivat huomattavasti kevy-emmin kuin nykysoittimessa.

JM: Huomaan itse usein käyttäväni una cordaa teeman esittelyssä, varsinkin nokturneissa, ihan vain äänenväriä ja lämmön vuoksi. Varsinkin pienessä tilassa ääni tuntuu helposti lyövän korville ja pienempikin soitin usein riittäisi.

PL: Tuntuu siltä, että nykyintonoinia ei ole tehty erityisesti Chopinin musiikkia ajatellen.

JM: Eihän Chopinilla sellaista soitinta ollutkaan käytössään.

PL: Millaisia kokemuksia sulla on muista kuin D-Steinwaysta?

JM: Kilpailussa olen soittanut Bösendorferia ja se sopii aivan erityisen hienosti juuri nokturnoil-le. Väri ja äänen poikkeuksellinen kesto auttoivat

Ostinato

nuottikauppa · sheet music shop

Tykistönkatu 7 • 00260 Helsinki • puh. (09) 443 116 • fax (09) 441 305
www.ostinato.fi • ostinato@ostinato.fi • avoimma ma-pe 9-18, la 10-14

Suosittelimme lämpimästi!



Jean-Jacques Eigeldinger:
**Chopin: pianist and teacher as
seen by his pupils**

Cambridge University Press
46 €

Miten Chopin soitti pianoa? Kuinka hän itse tulkitsi omaa musiikkiaan? Vastausta hahmotellaan tässä Chopin-kirjallisuuden

klassikossa aikalaisdokumenttien valossa.

Lähdemateriaali koostuu Chopinin oppilaiden ja tuttavien nuotteihin tekemistä merkinnöistä sekä aikalaisten - säveltä-jien ja pianisten, oppilaiden ja ystävien, musiikkikirjoittajien ja -kriitikoiden - kertomukset ja kokemukset Chopinin soitosta. Professori Eigeldingerin yksityiskohtaiset kommentit tekevät kirjasta korvaamattoman oppaan Chopinin teosten autenttiseen tulkintaan.



Joulukalenteri
24 helppoa joululaulusovitusta pianolle

Musiikkikustannus BBG

19 €

Pianistin Joulukalenteriin on valittu joka päivälle melodial-taan, sovitukseltaan ja soitumerkeiltään helppo joululaulu. Kirjan kokoaja ja sovittaja Mika Perkiö on koonnut tähän vuonna 2010 ilmestyneeseen kokoelmaan oppilaittensa vuosien varrella eniten toivotat joululaulut.



Piano Hitit - Kompaa itse!
(toimittanut Jyrki Tenni)

F-kustannus

21,90 €

Kaikkia kirjan kappaleita seuraa esimerkki pianokompis-ta, jolla kyseinen kappale voidaan säestää. Ehdotusten avulla jokainen pääsee nopeasti nauttimaan toimivista kompeista ja omasta osaamisestaan. Mukana on myös helpotajaiset ohjeet vapaan säestyksen taitojen omak-samiseen.



**Eeva Sarmanto-Neuvonen,
Leena Miikkulainen, Pekka Jylhä:**
**Iloisia eläinkuvia pianolle ja
pienelle orkesterille**

SULASOL

Partituuri, 17,20 €

Stemmasetti, 33,30 €

"Syksyllä 2009 sain tehtäväkseni kirjoittaa orkesteriosuu-det Eeva-Sarmanto-Neuvosen ja Leena Miikkulaisen pia-nolle säveltämiin Iloisiin Eläinkuviin. Tehtävä toi minulle paljon iloa.", kirjoittaa sovittaja Pekka Jylhä partituurin esipuheessa. Säestävänä kokoonpanona on jousiorkesteri, muutamassa osassa on mahdollisuus ottaa mukaan myös puhallinsoitin. Soolopiano-osuus sisältyy stemmasettiin.



saamaan bel canton aika vaivattomasti. Myös Fazioli on parhaimmillaan hieno soitin.

PL: Kuinka tarkka yleensä olet konserttisoittimen intonoinnin suhteen?

JM: Kun tulee paria tuntia aikaisemmin konserttipaikalle, ei asialle oikeastaan paljoakaan voi. Toinen juttu on tietysti levytystilanne. Pianisti on aikalailla tilanteen armoilla.

PL: Onko sellaisia tilanteita tullut vastaan, ettei yksinkertaisesti ole voinut soittaa soittimella?

JM: Ei muuten, paitsi kerran 80-luvulla pystypianolla laulajan kanssa, kun koskettimet eivät painuneet alas. Ongelma poistui, kun soittimen sisältä poistettiin harppi ja muutama lyijykynä...

PL: Samoin meidän piti kerran laulajan - ja yleisön - kanssa odottaa, että vahtimestari tulisi avaimen kanssa avaamaan pianon.

JM: Näitä tilanteita tulee. Niihin on vain suhtauduttava.

PL: Krystian Zimmermanille ei nykyään taida käydä noin, hänellä kun on oma flyygeli yleensä matkassa. Ja sen lisäksi hän itse osaa huoltaa sen.

JM: Niin, hän on perfektionisti joka suhteessa ja hänen pitäisi pystyä täyttämään yleisön odo-

tukset, jotka myös ovat poikkeuksellisen korkealla. (PL: ...ja keikkapalkkiot..) Itse en koe, että soittimen pitäisi olla joka kerta yhtä täydellinen – niin hauskaa kuin se olisikin. Onhan se toki hieno tunne kun soitin tuntuu parhaimmillaan kuin ”ajattelevan” samalla tavalla; se melkein jo etukäteen tietää kuin kysyen ”että näinhän sä varmaan haluat?”. Silloin lennetään!

PL: Tämä tuntuu sopivan sinun Chopin-suhteeseesi, jossa on pelkästään rikastuttavaa, että erilaiset soittimet johdattelevat erilaisiin ajatuksiin ja myös kokeilemaan uudenlaisia tulkinnallisia ratkaisuja.

JM: Näin se just on. Suomessa on konserttisaaleissa yleensä hyvin hoidetut soittimet, joiden kanssa ei joudu taistelemaan soitinta vastaan eikä sen suhteen ole ongelmaa. Joka tapauksessa on haastettava kuuliija ja saatava hänet kuuntelemaan mahdollisimman keskittyneesti ja lopettamaan sen ohjelmalehtisen selaaminen.

Tässä vaiheessa oli päivä kääntymässä kohti iltaa ja oli aika nostaa ankkuri. Keskustelimme vielä opettajan roolista ja Jannen tulevista keikoista, levynjulkistamistilaisuuksineen. Kuten nokturnien kokonaislevytys, myös kohtalaisen tuoreet Sibelius- ja Nino Rota -levyt ovat saaneet paljon kiittäviä arvosteluja koti- ja ulkomaisessa lehdistössä. Veikkaanpa, että jatkoa seuraa.



**YAMAHA**
- pianot

Pianonviritykset
0400 383 922

Gloria- kirkkourut
Roland- digitaalipianot

Käytetyt pianot



www.pianot.net

Haapajärven Soitinpiste Oy





• REBEKKA ANGERVO

ILOISET ELÄINKUVAT

– orkesteriversioiden kantaesitys keväällä 2011

Ilmassa oli todellista juhlan tuntua, kun kapellimestari, säveltäjä Pekka Jylhän säveltämät hurmaavat “Iloiset eläinkuvat” -orkesterisäestykset saivat kantaesityksensä täpötäydessä Huopalahden kirkossa 14. huhtikuuta 2011. Konsertin solisteina esiintyivät Luoteis-Helsingin musiikkiopiston nuoret pianistit Pekka Jylhän johtaman jousiorkesterin säestäminä. Kantaesityksen jälkeen nämä uunituoreet pikkupianokonsertot esitettiin kevään aikana vielä mm. Kanneltalossa, Espoon Musiikkiopistossa ja Musiikkiopisto Juvenaliassa.

Kuva: Mika Kirsi



Juhlatunnelmissa Huopalahden kirkossa. Soittovuorossa Valtteri Nykänen Luoteis-Helsingin musiikkiopistosta.



Iloiset Eläinkuvat

Leena Miikkulaisen ja Eeva Sarmanto-Neuvosen säveltämä "Iloisia eläinkuvia pianolle" on monelle nuorelle pianistille tuttu ja rakastettu kokonaisuus eläinaiheisia pieniä pianokappaleita. Se on ollut erittäin suosittu ja kuulunut suomalaisten pikkupianistien kantarepertuaariin heti julkaisustaan lähtien vuonna 1991. Mikä on niiden salaisuus? Kysytäänpä säveltäjiltä itseltään...

Eeva Sarmanto-Neuvonen: "Iloiset eläinkuvat syntyivät puhtaasti ohjelmistotarpeesta. Vastalkajille ei juuri ollut saatavilla innostavia ja helposti lähestyttäviä kappaleita, jotka voisi opetella korvakuulolta ja joita olisi mahdollista päästä heti oikeasti esittämään. Entinen oppilaani Leena Miikkulainen oli juuri perustanut oman pianokoulun Lappeenrantaan. Leenalla oli omia sävellyksiä jo ennestään ja yhdessä työstimme niistä tämän kokonaisuuden. Iloiset eläinkuvat ovat helppoja ja monikäyttöisiä. Niitä voi muunnella, käyttää improvisointiin, transponoida, varioida tai vaikkapa kompata. Muiden lapsuudestani Michael Aaronin Pianokoulun, jonka ilmeikkäät pikkukappaleet ovat tehneet lähtemättömän vaikutuksen moneen pikkupianistiin. Iloisissa eläinkuvissa halusimme välittää samankaltaista tunnelmaa ja vahvistaa oppimista elämysten ja mielikuvien kautta. Niissä yhdistyvät pedagogiset ajatukset jokaisen yksittäisen kappaleen kohdalla; pianotekniset elementit, kappaleen muoto, tunnetila ja ilmaisu sekä yhteissoitosta syntyvät kokemukset."



Martta Lamminmäki ja Kujeileva Kili

Kuva: Satu Lamminmäki

tä syystä, että yhä nuoremmat halusivat aloittaa soittamisen ja heille piti keksiä hauskoja, helposti opittavia kappaleita. Kun sellaisia ei ennestään ollut olemassa, ryhdyimme säveltämään. Sävellykset ovat pedagogisesti yhdessä Eevan kanssa tarkkaan suunniteltuja, mutta antavat sopivasti väljyyttä soittajalle keksiä myös omia ratkaisuja."

Orkesteriversioiden synty

Aloitteleville pikkupianisteille ei juuri ole kirjoitettu helposti lähestyttävää yhteissoitto-ohjelmistoa, puhumattakaan teoksista, joita voisi esittää orkesterin solistina. Yhdessä soittaminen, yhteisen soittokokemuksen ja tunteen jakaminen ja

riemu ovat kuitenkin hyvin tärkeä kannustin nuoren soittajan kehityksessä. Iloiset eläinkuvat -orkesterisäestykset ovat odotettu lisä alkeisohjelmistoon. Pekka Jylhä on niiden saavuttamasta suosiosta hieman hämillään, mutta kertoo sävellysprosessista:

Pekka Jylhä: "Aaronin Pianokoulu oli minullekin lapsuudessani rakas pianovih-

ko. En ollut löytänyt mitään samanlaista kunnes Iloiset eläinkuvat osui kohdalleni! Eläinkuvien parissa palasin lapsuuteni tunnelmiin ja ihastuin niihin täysin. Luoteis-Helsingin musiikkiopiston pianonsoiton opettaja Hanna Munne on tämän idean takana ja ehdotti orkesterisäestysten säveltämistä. Pian huomasin hahmottelevani mielessäni mitä erilaisimpia luontokuvia, jokaisen eläimen oman elinympäristön ja luonteen mukaisesti. Työskentelin aluksi hyvin intuitiivisesti, soitin pianoversioita ja annoin niiden kypsyä mielessäni. Sitten eri soitinvaihtoehdot alkoivat soida päässäni. Jokaiseen osaan rakentui selkeä

Leena Miikkulainen: "Lapset rakastavat Iloisia eläinkuvia. Ne syntyivät yli 20 vuotta sitten sii-



Kuva: Markku Ounaskari

**Mitro Sutelainen ja Haukkuva Koiria**

tarinajuoni; mitä Ketterälle kurrelle tapahtuu, miten Hyrisevän hytтын käy, tai mihin seikkailuihin Avulias anka joutuukaan. Orkesterin peruskokoonpanoksi muotoutui jousisto (1.viulu, 2.viulu, altto ja sello), jonka lisäksi muutamassa eläinkuvassa vierailee tunnelmaa karakterisoivat pasuuna, huilu ja klarinetti. Kokonaisuus ja valmiit versiot syntyivät sitten hyvinkin nopeasti ja luontevasti.”

Kantaesitykset keväällä 2011

Iloisten eläinkuvien säveltäjät Eeva Sarmanto-Neuvonen ja Leena Miikkulainen olivat molemmat kuuntelemassa kantaesitystä Huopalahden kirkossa. Millaisia tunnelmia näkemänne ja kuulemanne teissä herätti?

“Konsertti oli aivan ihastuttava! Iloiset eläinkuvat kuulostivat minusta hienommilta, isoilta kappaleilta, ihan OIKEILTA sävellyksiltä!” Eeva Sarmanto-Neuvonen nauraa. “Tunnelma välittyi vahvasti jokaisessa kappaleessa. Olin jopa hieman yllättynyt, miten keskittynyt tunnelma esitysten aikana vallitsi. Koin, että esityksen valmistamiseen oltiin paneuduttu, terveellä pohjalta. Lapsilla näytti olevan oikein mukavaa. Tehtiin tosissaan, muttei kuoleman vakavasti.”

“Voin vain todeta: liikuttavaa.” Leena Miikkulainen kuvailee tunnelmiaan. “Olen kiitollinen siitä, että Pekka on inspiroitunut Iloisista

Kuva: Satu Lamminmäki

**Espoon musiikkiopiston esityksen jälkeen**

eläinkuvista ja tehnyt hienon ja mittavan työn sovittamalla Avuliaat ankat ja Villit varsat erilaisille orkesterien kokoonpanoille. Se on kulttuuriteko, joka tulevien sukupolvien aikana tulee kantamaan paljon hedelmää ja antaa suurta iloa musiikin harrastajille. Kaikilla oppilailla on nyt mahdollisuus päästä orkesterin solisteiksi sekä soittamaan itse orkesteriin. Voi kunpa silloin, kun minä olin lapsi, olisi ollut myös niin!”

Monikäyttöiset ja muuntuvat orkesterisäestykset

Huopalahden kirkon kantaesityksessä kuultiin Pekka Jylhän säveltämät säestykset alkuperäisessä muodossaan. Lavalla soitti muutamalla puhalltimella vahvistettu jousiorkesteri. Pekka Jylhä kertoo harjoitusperiodin olleen erittäin antoisa ja mielekäs kaikille mukanaolueille.

Pekka Jylhä: “Lähdimme liikkeelle kuulokuvasta, jolloin soittajat pääsivät heti eläytymään eri osien tunnelmiin. Yhteisistä kokoontumisistamme tuli iloisia ja odotettuja tapaamisia, joissa toimittiin kaikille mieluisten asioiden – musiikin ja soittamisen ilon – ehdoilla. Kaikki soittajat, kaikki esitykset olivat ja ovat yhtä tärkeitä.”

Aina ei kuitenkaan ole mahdollista koota kokonaista orkesteria säestystehtävään, mutta onneksi säestysmateriaali taipuu erinomaisesti



Pekka Jylhä

Alttoviulutaiteilija, kapellimestari, säveltäjä Pekka Jylhä on valmistunut Sibelius-Akatemiasta ja opiskellut Detmoldin Musiikkiakatemiassa professori Rainer Moogin oppilaana. Jylhä on soittanut mm. Hämeenlinna-kvartetissa sekä erinäisissä orkestereissa Saksassa ja Suomessa. Jylhän laaja sävellystuotanto sisältää teoksia kattavasti yli tyylirajojen, klassisesta kevyempään. Huomattava osuutensa on myös elokuvamusiikilla. Tällä hetkellä Pekka Jylhä toimii Luoteis-Helsingin musiikkiopistossa viulun- ja alttoviulunsoiton sekä kamarimusiikin lehtorina ja Espoon musiikkiopistossa alttoviulunsoiton opettajana.

Eeva Sarmanto-Neuvonen

Eeva Sarmanto-Neuvonen on diplomipianisti ja Sibelius-Akatemian pianomusiikin ja pianopedagogiikan lehtori. Hän on myös kysytty luennoitsija ja mestarikurssien pitäjä sekä kotimaassa että ulkomailla. Sarmanto-Neuvonen opiskeli ensin Sibelius-Akatemiassa sekä myöhemmin myös pianopedagogiikkaa New Yorkin Columbian yliopiston Teacher's Collegessa. Eeva Sarmanto-Neuvonen tunnetaan erityisesti yhdessä Ritva Lehtelän ja Anja Saaren kanssa laatimastaan 4-osaisesta Suomalaisesta pianokoulusta. Eeva Sarmanto-Neuvonen on säveltänyt yhdessä kollegojensa kanssa yli 70 pianokappaletta lapsille ja julkaissut 18 eri nuottikokoelmaa.

Leena Miikkulainen

Pianonsoiton opettaja Leena Miikkulainen on opiskellut Sibelius-Akatemiassa mm. pianonsoittoa ja pianopedagogiikkaa Eeva Sarmanto-Neuvosen oppilaana. Leenan perustama yksityinen "Pianokoulu Leena Miikkulainen" on toiminut Lappeenrannassa jo lähes 25 vuotta.

myös hieman sovittuihin kokoonpanoihin. Espoon Musiikkiopiston konsertissa jousiosuudet hoituivat hienosti jousikvartetilla ja oman pianoluokkani kevätkonsertissa säestävänä yhtyeenä toimi pianotrio.



Kuva: Jari Neuvonen

Pekka Jylhä ja Eeva Sarmanto-Neuvonen

Kuluvan lukuvuoden tapahtumia

Iloiset eläinkuvat orkesteriversiot hurmaavat tänäkin lukuvuonna mm. Helsingin Musiikkitalossa Sibelius-Akatemian SibAFEST-festivaalin Lasten lauantaina 28.1.2012, Pianopedagogit ry:n vuosiseminaarissa Vaasassa 11.2.2012, Iitin Musiikkijuhlilla kesällä 2012 sekä monessa maamme musiikkioppilaitoksessa. Näiden lisäksi suunnitelmissa on konsertteja useilla muilla musiikkijuhlilla Suomessa ja ulkomailla sekä koelman nauhoittaminen CD-levylle. Levytyksen yhteydessä on tarkoitus tehdä orkesterimateriaalista harjoitustaanauhaukset, joiden kanssa nuoret pianistit voivat harjoitella soolo-osuuksiaan silloinkin, kun orkesteria ei ole tarjolla.

Entä, olisikohan tällaisia herkkupaloja tulossa vielä lisää? Toivottavasti! Kysyessäni asiasta Pekka Jylhä paljastaa sen verran, että muutamia vastaavanlaisia hankkeita on hänellä jo työn alla. Levyä, harjoitusnauhoja ja seuraavia orkesterisäestyksiä odotellessa voimme kuitenkin nyt nauttia Iloiset eläinkuvat -orkesteriversioista, joita saa tilaamalla Sulasolin kustantamosta.

Rebekka Angervo toimii pianonsoiton lehtorina Espoon musiikkiopistossa ja pianopedagogiikan opettajana Sibelius-Akatemiassa sekä viimeistelee väitöskirjaansa huippupianistien taiteilijakuvan rakentumisesta Sibelius-Akatemian Docmuskysikössä.



• TUOMAS MALI

Tuttu ja tuntematon Palmgren

Pianolyriikan hurmaa

Sibelius-Akatemia järjestää tiistaina 13.12.2011 Palmgren-tapahtuman, joka tarjoaa ainutlaatuisen tilaisuuden kuulla yhden iltapäivän ja illan aikana suuri osa Selim Palmgrenin (1878–1951) soolopianokappaleista. Yli kolmensadan teoksen joukossa on yksi sonaatti ja kaksi sonatiinia, muut opukset rakentuvat pääosin miniatyyreistä. Tuttujen helmien rinnalle löytyy yllättäviä, lähes tuntemattomia herkkupaloja.





Palmgrenin pianomusiikin laajaan esittelyyn tähtäävän hankkeen primus motorina on toiminut Sibelius-Akatemian pianomusiikin lehtori Annikka Konttori-Gustafsson. Hanketta vetävään työryhmään kuuluu Konttori-Gustafssonin lisäksi pianistit Margit Rahkonen, Anu Vehviläinen ja Tuomas Mali. Idean isä on kuitenkin säveltäjä, emeritusprofessori Paavo Heininen, joka nostaa esiin kaksi syytä siihen, että Palmgrenin soolopianotuotannon laaja esittely alkoi hänestä tuntua ajankohtaiselta. Ensinnäkin, Ylioppilaskunnan Laulajien kokonaislevytys Palmgrenin mieskuoroteoksista tarjoaa mahdollisuuden säveltäjän kehityskaarten ymmärtämiseen, mutta kuva sävellystyön kokonaisuudesta jää torsoksi ilman soolopianoteoksiin tutustumista. Toiseksi, Kimmo Korhosen vuonna 2009 julkaisema Palmgren-elämäkerta tarkentaa kuvaa säveltäjän urasta ja elämästä ja sisältää Palmgrenin täydellisen teosluettelon. Sekä tarkentuneet elämäkertatiedot että teosluettelo osoittavat pianoteosten keskeytyksen.

Sibelius-Akatemiassa toteutettavaan Palmgren-hankkeeseen liittyy opintojakso, joka huipentuu 13.12. 2011 – Palmgrenin kuolinpäivänä – viiteen tunnin mittaiseen konserttiin. Musiikkitalon Camerata-salissa pidettävissä konserteissa esiintyy laaja joukko Sibelius-Akatemian opiskelijoita, jatko-opiskelijoita ja opettajia: Sanni Antikainen, Jarmo Eerikäinen, Lau-



Selim Palmgren

Kuva: Sibelius-Akatemian arkisto

ra Iacovache-Pana, Elisa Järvi, Tiina Karakorpi, Annikka Konttori-Gustafsson, Juhani Lagerpetz, Tuomas Mali, Maria Männikkö, Eduardo Palomares, Anna Ramstedt, Ilmo Ranta, Johan von Schantz, Erik T. Tawaststjerna, Hui-Ying Tawaststjerna, Emma Teronen, Stefanie Tuurna ja Anu Vehviläinen. Konsertit alkavat kello 13, 14.30, 16, 17.30, 19 ja 20.30. Konsertteihin on vapaa pääsy, ohjelmakirjoja voi ostaa 10 euron hintaan.

Konserteissa on mahdollisuus tutustua Palmgrenin pianotuotantoon sen koko laajuudessa. Konserttisarja alkaa säveltäjän varhaisimmalla säilyneellä pianokappaleella Souvenir de Chopin (1892), ja viimeisessä konsertissa kuullaan hänen viimeinen pianoteoksensa sonatiini D-duuri op. 113 (1950).

Lisätietoja Palmgren-festivaalista: <http://www.vidadesign.fi/cases/palmgren/180/>



Pianistin hahmotustaitojen jäljillä

Lotta Ilomäen väitöskirjan aiheena ovat pianonsoittajien musiikin hahmotustaidot ja niiden suhde säveltapailun opetuskäytäntöihin ja opetusperinteeseen. Työ jakaantuu teoreettiseen osaan, joka tarkastelee säveltapailun ja musiikin hahmotustaitojen oppimismekanismeja, sekä pianonsoittajien parissa toteutettuun toimintatutkimukseen. Väitöskirjan otsikko on ”In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists’ Aural-Skills Education”.

Pianoa ja kosketinsoittimia soitetaan monin tavoin. Samaakin Haydnin sonaattia toinen pianisti lähestyy laulamalla fraaseja, toinen assosioimalla musiikin kulkua kuviin ja tarinoihin. Joku oppii musiikin nopeasti ulkoa laulullisina linjoina, toinen taas jäsentää sitä tietoisemmin analysoiden. Vielä 1800-luvun alussa pianistit kehittivät suuren osan teknisistä harjoituksistaan kuulonvaraisesti koskettimistolla¹, ja continuosoittajalle taas on luonnollista muovata tekstuuria erilaisten kokoonpanojen ja musiikkityyliin vaatimuksiin. Nykymusiikkiopistoissa erilaiset musiikkityylit ja -genret elävät yhä sujuvammin rinnakkain, ja vapaa säestys on kotiutunut osaksi opetusta.

Erilaiset tekemisen tavat merkitsevät myös erilaisia tapoja hahmottaa ja kuulla musiikkia. Varsinkin kun joku kertoo ”kuulevansa” vaikka pa kvinttejä tai dominanttisointuja, mukana on lähes väistämättä visuaalisia ja kinesteettisiä assosiaatioita.

Tulin pohtineeksi pianistien erilaisia hahmotustapoja opetuskokeilussa, josta aikanaan kasvoi väitöskirjani.² Opetin säveltapailua ja etsin tapoja, joilla aineeni vielä tiiviimmin voisi liittyä soittavien muusikoihin työhön ja



Kuva: Lotta Ilomäki

kehittymistarpeisiin ja todella rikastaa heidän hahmotustaitojaan. Opetuskokeiluun osallistui Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen ja musiikkikasvatuksen opiskelijoita, joiden pääsoitin oli piano. Osallistujien taustat ja näkökulmat pianonsoittoon vaihtelivat klassisen konserttiohjelmiston ja kamarimusiikin harjoittamisesta ja esittämisestä eri tyyppiseen korvakuulosoittoon ja bändisoittoon. Yksi opiskelija oli hiljattain vaihtanut pääsoittimekseen cembalon. Opiskelijat pohtivat paljon myös musiikkiopistokokemuksiaan. Tutkimus antoi siten näkökulmia myös lasten ja nuorten



Tohtorintutkintoja

musiikkiopisto-opetukseen, jonka parissa olen työskennellyt myös musiikin perusteiden opettajana.

Kerron tässä kirjoituksessa ensin yleisesti tutkimuksestani ja sen avaamasta musiikin hahmottamisen monimuotoisuudesta. Esittelen sitten tarkemmin muutamia pianistien keskuudessa havaitsemiani musiikin hahmotustapoja ja oppimisen kynnyskysymyksiä. Pohdin lopuksi joidenkin tutkimustulosten valossa, miten musiikkiopistoissa voidaan tukea pianistioppilaiden hahmotustaitojen kehitystä.

Pianistien opetuskokeilu johdatti musiikin "kuulemisen" kehollisuuteen

Aloitin opetuskokeilun havaittuani, kuinka moni soittaja näytti korvakuulosoiton ja vapaan säestyksen tyyppisten työtapojen kautta omaksuvan hyvinkin tehokkaasti erilaisia musiikin hahmotustaitoja. Kokeilukurssilla yhdistinkin vapaan säestyksen tyyppisiä työtapoja klassiseen ohjelmistoon. Tunneilla kuunneltiin musiikkia ja poimittiin ääriääniä, sointukulkuja ja muita elementtejä erilaisten soittotekniikoiden materiaaliksi. Opiskelijat soittivat ja lauloivat ääriääniä toisiaan vasten, transponoivat musiikkia korvakuulolta ja pelkistivät musiikista sointurunkoja, joita transponoitiin ja kuvioitiin koskettimilla. He soittivat myös pianolla erilaisia rytmiharjoituksia. Sain käyttööni niin kutsutun pianolaboratorion, jossa jokaisella opiskelijalla oli sähköinen koskettimisto. Käytimme lisäksi laulupainotteisia säveltapailun työtapoja kuten kuorotehtäviä ja stemmojen soittamista ja laulamista toisiaan vasten.

Opiskelijat ottivat soittolähtöiset työtavat innostuneesti vastaan. Kokeilun jälkeen jatkoin työtapojen kehittelyä – välillä järjestämällä kurssieni pianistiopiskelijoille pienryhmiä, välillä muotoilemalla soitinkohtaisia kotitehtäviä tai yhdistämällä eri soitinten soittajia pienyhtyeiksi. Työ avasi näkymän musiikin hahmotustapojen moninaisuuteen samankin soittimen soittajien keskuudessa. Opiskelijoiden kohtaamat oppimisen haasteet ja kynnyskysymykset heijastivat melko selvästi heidän erilaisia soittajan taustojaan. Yllättävän merkitseviä vaikuttivat opiskelijoiden soiton aloitusvaihe sekä laulukemus.

Säveltapailun opettajana tutkimus johti minut ihmettelemään, kuinka vähän muusikoiden käytännöissä ja soiton yhteydessä tapahtuva oppiminen oli esillä alamme kirjallisuudessa tai opetussuunnittelussa. Tutkimukseni teoriaosassa rakensinkin selitysmallia sille, miten muusikko ja musiikin harrastaja kasvavat erilaisiin "kuulemisen" ja hahmottamisen tapoihin oppiessaan soittamaan ja laulamaan. Etsin tuokseni kirjallisuutta liikkeen ja hahmottamisen

"Ein Mädchen oder Weibchen" W.A. Mozart

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Jos kappaletta käytetään korvakuulosoitto- transponointi- ja improvisointitehtävien lähteenä, tukena voi olla esimerkiksi viitteellinen nuottikuva tai sointumerkintä. Ohessa erilaisia nuottinoksia Papagenon aarian katkelmasta: a) melodian rytmi, b) melodian tukisäveliä ja basso, c) tarkka sointuasteanalyysi ja d) rakenne- ja lopukekaavio.



suhteesta ja toisaalta sanattomasta musiikillisesä oppimisesta. Keskeinen ajatus oli, että soittavan ja laulavan ihmisen keho jäsentää hahmottamista usein tiedostamatta. Esimerkiksi musiikillinen tekstuuri jäsentyy soinnuiksi käsien liikkeissä tai linjoiksi laulettaessa stemmoja. Näin erilaisiin tekemisen tapoihin kasvaneet muusikot oppivat ”kuulemaan” musiikkia eri tavoin.

”Kuulemisen” moninaiset ihanteet

Työtapojen kokeilu opiskelijoiden kanssa johti melko luonnollisesti keskusteluihin musiikin hahmottamisen monista mahdollisista ihanteista ja päämääristä. On esimerkiksi aivan eri asia, tarkoitetaanko harmonioiden ”kuulemisella” reagoimista musiikissa esiintyviin harmonisiin käännekohtiin ja niiden elävää muotoilua soitossa vai kuultujen sointujen nimeämistä tai tuottamista koskettimistolla.

Moni opiskelija koki, että korvakuulosoitto, soinnuttaminen ja improvisointi olivat tärkeitä musiikillisen ymmärtämisen kannalta silloinkin, kun he eivät olleet kovin rohkeita tarttumaan niihin julkisesti. Järkevältä muusikon taitojen päämäärältä vaikuttikin, että pianistilla olisi toisaalta omaksi koettu julkinen tehtäväkenttä, toisaalta valmiutta musikkoutensa rikastamiseksi tarttua monipuolisempaankin musisointiin. Opiskelijat myös kokivat, että korvakuulosoitto ja improvisointi olivat hyödyksi kun he itse opettivat pianonsoittoa.

Laulullisia ja korvakuulosoittoon pohjaavia hahmotustapoja

Pianistien keskuudessa näyttäisi sekä tutkimukseni ja opetuskokemukseni perusteella esiintyvän selvästi eri tyyppisiä musiikin hahmotustapoja. Esimerkiksi laulullisuus ja melo-

dinen lähestymistapa näyttivät toisille opiskelijoille sisäistyneen elimelliseksi tavaksi hahmottaa ja muistaa musiikkia, kun taas toisille oli paljon helpompaa lähestyä musiikkia kokonaisvaltaisempina, rytmisinä ja tekstuurillisina hahmoina.

Korvakuulosoitto innosti tutkimukseni opiskelijoita; taito suunnistaa koskettimistolla kuulonvaraisesti tuntui tuovan yleisesti teknistä ja musiikillista varmuutta soittoon. Opiskelijat lähtivät kuitenkin tämän taidon opiskeluun hyvin eri tilanteista. Monelle oli jo kehittynyt koskettimistosta eräänlainen sävelkorkeuksien kartta: he ”kuulivat” sävelsuhteet koskettimina. Tällainen hahmotus oli tyypillistä opiskelijoille, jotka olivat etsineet musiikkia korvakuulolta tai laulelleet ja soittelleet pianolla melodioita ennen soitto-opintojaan tai niiden alkuvaiheessa. Ryhmän kokeneimmalle bändisoittajalle musiikin opiskelu äänitteiltä ja työstäminen koskettimistolla oli edelleen aikuisena tärkeä ja tietoinen opiskelutapa, joka suuntautui sävelkorkeuksien lisäksi myös tyylinmukaisen fraseerauksen harjoitteluun.

Jonkinlaisena kynnsyvaiheena näyttäytyi tutkimuksessa, oliko pianisti päässyt pelkkien melodioiden tapailusta sointuihin, rikkaampiin tekstuureihin ja eri sävellajien hallintaan. Monen osallistujan taito yhdistää kuultua musiikkia koskettimistoon rajoittui kokeilun alussa jopa vain yksiaänisiin melodioihin ja muutamiin tutuimpiin sävellajeihin. Kuulonvarainen hahmotustaito näytti siis jääneen irralleen heidän myöhemmistä piano-opinnoistaan musiikkiopistoissa. Opiskelijat kokivatkin mielekkääksi soittaa sointuja ja harmonisia kulkua koskettimistolla ja transponoida ja kuvioda niitä. Kuullun musiikin ja koskettimiston yhteys laajeni näin harmonisesti ja tekstuurillisesti monipuolisempaan musiikkiin.



Tohtorintutkintoja

Korvakuulosoittoon tottuneilla opiskelijoilla ilmeni tutkimuksessa taipumusta juuttua yksittäisiin säveliin heidän analysoidessaan tai nuotintaessaan kuulemaansa. Ilmiö on ymmärrettävä siinä valossa, että yksittäiset sävelet näyttäytyvät pianon koskettimistolla ilmeisimpinä hahmotusyksiköinä.³ Korvakuulosoitossa sävelten jäsentyminen sointukuvioiksi ja fraaseiksi ei visualisoidu samalla tavoin kuin nuotikuvassa. Tällaisille opiskelijoille oli tärkeää oppia näkemään ”metsää puilta” ja suuntaamaan huomionsa mielekkäisiin musiikillisiin kokonaisuuksiin myös luettuna ja kirjoitettuna. Hyödyllisiksi osoittautuivat esimerkiksi analysoitavat, jossa tietoisesti tutkittiin ensin vain harmonisia rajakohtia tai pelkistettiin nuotikuvasta sointurunkoja erilaisten soitto- ja improviointitehtävien lähteeksi.

Nuoteista soittoon tottuneen pianistin kuuntelun aktivoiminen

Hyvin erilainen musiikin hahmotustapa näyttää muodostuvan pianisteille, jotka soittavat alusta alkaen vain nuoteista ja etenevät nopeasti vaativaan ohjelmistoon. Jos suhde soittimeen välittyy heti nuotikuvan kautta, pianisti ei välttämättä opi suunnistamaan koskettimistolla kuulonvaraisesti. Musiikin omaksuminen kuulemalla voi kaikkiaan olla vierasta. Opetuskokeilussa tällaiset opiskelijat näyttivät vastaavasti muistavan ja hahmottavan musiikkia tekstuureina, rytmisinä pintoina ja kokonaisvaltaisina harmonioina. Diktaattien tai nuoteista laulamisen tapaiset perinteiset säveltapailutehtävät olivat näille pianisteille äärimmäisen hanka-

lia, mutta he pääsivät kuitenkin hyvin mukaan koskettimistolla tapahtuviin harjoituksiin sekä tehtävätyypeihin, joissa he saattoivat lähestyä musiikkia fraasitason kokonaisuuksista käsin. Laulaminenkin osoittautui mielekkääksi kun se irrotettiin suoritusvaatimuksista ja muutettiin työvälineeksi, jonka avulla esimerkiksi herkistettiin melodia- ja bassolinjojen kuuntelua ennen niiden trasponoimista.

Näenkin tärkeäksi aktivoida ja laajentaa nuoteista soittoon tottuneiden pianistien kuuntelutaitoja heille luontevalla tavalla. Mitä ilmeisimmin aktivoimisesta olisi hyötyä; kyky suunnistaa koskettimistolla kuulonvaraisesti ja myös esimerkiksi melodisen muistin varmistaminen tukevat pianistia sekä teknisesti että musiikillisesti. Nuoteista soittaneilla pianisteilla on selvästi myös paljon hahmottamisen taitoja, joita he voisivat vahvista ja tiedostaa. Pianisti esimerkiksi muistaa opituista kappaleista melo-

DUBBÄR: SLAVILAINEN TANSSI No 4, op. 46

F: I II VI VI I I I

I I II VI I I II I I

Rytmiharjoitusta vain tehdä-enemmän.

Se oli yllättävän hankalaa, varsinkin kovia väkensä.

Samaa vaini kenties yrittää kuulen ymmärrä tuijotte ku-

kenen rytmia kuin soittaa tai taputtaa.

Tutkimuksen aineistona olivat opiskelijoiden oppimispäiväkirjat ja haastattelut, tuntien nauhoitukset sekä opiskelijoiden tehtävät.



dia- ja sointukulkuja. Hänen on myös suhteellisen helppoa lukea nuoteista ja työstää mielessä tuttua teosta, ja hän osaa vähintäänkin tunnistaa, eteneekö musiikki nuottien mukaan. On paljon työmuotoja, joissa tällaista hiukan passiivista hahmotusta voi työstää aktiivisempaan suuntaan. Pianisti voi esimerkiksi poimia ulkoa osaamistaan kappaleista erilaisia elementtejä ja transponoida niitä koskettimistolla vaikkapa osana tekniikka- ja lämmittelyharjoituksiaan. Jo melodian kuulonvarainen etsiminen toisessa sävellajissa aktivoi sävelsuhdeajattelua. Melodian ja basson tai sointukulkujen transponointi on jo paljon vaativampi tehtävä, mutta ainakin kokeilun perusteella monille pianisteille motivoiva. Pianisti voi myös yhdistää nuotinluvun ja kuulonvaraisen harjoittelun esimerkiksi tutkimalla ensin nuotteja, laulamalla ja soittamalla linjoja toisiaan vasten ja pelkistämällä kappaleesta vaikkapa sointurungon, jota hän sitten muuntelee, kuvioi ja transponoi kuulonvaraisesti.⁴

On myös huomattava, että nuoteista soittavan pianistin omakohtaisimmat ratkaisut koskevat muita musiikin ulottuvuuksia kuin sävelkorkeutta. Klassisen pianistin taitavuus ilmenee pitkälti nyansoinnissa, fraseerauksessa ja mikroajankäytössä. Yksi kansainvälinen suuntaus ammattiopiskelijoiden säveltapailuopetuksessa onkin siirtää säveltapailun painotusta niihin musiikin ulottuvuuksiin, mitkä eivät ole kirjaimellisesti ilmaistavissa nuotein ja lähestyä niitä esimerkiksi erilaisten kuuntelu-, imitointi- ja improvisointitehtävien kautta.⁵

Kohti pianistien kokonaisvaltaisia hahmotustaitoja

Pohdin lopuksi joitakin musiikkiopisto-opetuksen opetusratkaisuja pianistien hahmotustaitoja koskevien havaintojeni valossa. Korvakuulosoi-

ton vahvistuminen soiton alkeisopetuksessa on myönteistä. Erilaisia nimettyjä ”metodeja” tärkeämpinä näyttäytyivät tutkimuksessani oppilaiden omaehtoinen soittelu ja ystävien kanssa musisointi. Hyvin tärkeältä näyttää myös, mitä kuulonvaraiselle soitolle tapahtuu pianistin edetessä alkeisohjelmistosta syvemmälle sointujen ja moniäänisyyden maailmaan. Vapaan säestyksen perustaidot ovat onneksi kotiutuneet osaksi musiikkiopistojen pianotunteja. Helppojen säestysten tai kappaleista poimittujen sointukulkujen soitto eri sävellajeissa ja muuntaminen eri tekstuureihin jäsentää koskettimistolla tai nuoteissa eri näköisiä kuvioita vähitellen pianistin harmoniseksi sanavarastoksi. Jos tällaista harjoittelua ei eristetä erilliseen vapaan säestyksen ohjelmistoon vaan pianisti oppii muuntelemalla tutkimaan kaikkea ohjelmistoaan, avautuu käytännön tie soitetun musiikin rakenteiden ymmärtämiseen.

Pianonsoiton historiallisuuden tiedostaminen on yksi tie lähentää korvakuulosoittoa, vapaata säestystä ja klassista soittoa. Jo varhais-teeni-ikäinen pianisti voi esimerkiksi oppia, että barokkikonserton säestystä ei alun perin sävelletty nykypianolla ja että säestystä voi muokata nuottikuvaan verrattuna. Sointukulkujen ja muiden elementtien poimiminen kappaleista ja omien etydien sommittelu niiden pohjalta on sekin osa myös klassisen soiton perinnettä.

Tutkimuksen perusteella sekä nuoteista soittoon tottuneiden pianistien hahmotustaitojen tukeminen heille mielekkäällä tavalla että korvakuulosoittoon tottuneiden pianistien nuotinlukutaito vaatisivat huomiota. Musiikin hahmotusaineiden opetus kuitenkin erkanee musiikkiopistoissa erilliseksi ”musiikin perusteiden” ainekokonaisuudeksi juuri samoina vuosina, joina pianistin ohjelmisto usein vaikeutuu teknisesti ja tekstuurillisesti. Seurattuani tilannetta sekä



Tohtorintutkintoja

pianistina että musiikin perusteiden opettajana näkisin, että pianistin hahmotustaitojen tukeminen juuri tässä vaiheessa vaatii vuoropuhelua ja opetusratkaisuja, joita ovat rakentamassa sekä pianonsoiton että musiikin perusteiden opettajat. Monissa oppilaitoksissa instrumentti- ja musiikin perusteiden opettajien yhteinen suunnittelu onneksi jo toimiikin hyvin.

Mitä ilmeisimmin pianistien hahmotustaitoja on hankala kehittää pelkästään musiikin perusteiden tunneilla ainakaan instrumenttien sekaryhmissä. Hahmotus- ja kuuntelutaidot vaativat siis joka tapauksessa työtä oman instrumenttiopettajan kanssa instrumenttiohjelmiston parissa. Toisaalta monissa oppilaitoksissa koskettimistojen käyttö on tullut osaksi musiikin perusteiden opetusta. Välillä pienetkin musiikin perusteiden opetusratkaisut auttavat; esimerkiksi pianistien rytmintehtäviä olemme musiikin perusteiden tunneilla pukeneet koskettimistolla soitettaviksi kahden käden etydeiksi.

Musiikin perusteiden opetusta on viime vuosina uudistettu, ja parhaimmillaan ainekokonaisuus on saanut uudenlaista profiilia sosiaalisena musisointiaineena ja eri instrumentalistien kohtauspaikkana. Toiminnallisten työmuotojen vieminen kurssien vaatimuksiin ja arviointikäytäntöihin on tosin usein edennyt jäljessä opetussuunnitelmakehityksestä. Tätä kirjoittaessani alueen tasosuoritusohjeita uudistetaan juuri. Tarkoitus on päästä suoritushenkyydestä oppilaiden yksilöllisyyden tukemiseen, mikä toki helpottaa soitinkohtaisten tarpeiden kuuntelua. Myös musiikinteoria- ja säveltapailupedagogit ry on tiivistämässä yhteistyötään instrumenttiopettajien kanssa.⁶ Jo nykyisissä tasosuoritusohjeissa ehdotetaan esimerkiksi soinnuttamista, säestysten laadintaa ja soitupohjaan improvisoimista tapoina kehittää oppilaiden harmoniaosaamista.

Näkisinkin, että oikein tekemisen ja suoritamisen sijaan musiikin hahmotusasioissakin kannattaisi tavoitella kokemisen ja mielikuvien rikkautta. Hahmotustaitoja, samoin kuin musiikkia yleensäkin, pitäisi voida oppia matkalla olemisesta, keskeneräisyydestä ja kokeilemisesta nauttien.

Viitteet

- ¹⁾ Gellrich, Martin & Parncutt, Richard 1998. "Piano Technique and Fingering in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Bringing a Forgotten Method Back to Life." *British Journal of Music Education* 15, 5–23 sekä Gellrich, Martin & Sundin, Bertil 1993. "Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries." *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 119, 137–145.
- ²⁾ Ilomäki, Lotta 2011. *In Search of Musicianship: A Practitioner-Research Project on Pianists' Aural-Skills Education*. Sibelius-Akatemia, Studia Musica 45. Saatavilla [www.muodossa <http://ethesis.siba.fi/>](http://ethesis.siba.fi/).
- ³⁾ Taito hahmottaa nuottikuvassa musiikillisesti mielekkäitä kuvioita on edellytys sujuvalle nuotinluvulle ja tavallinen nuotinluvun kompastuskivi myös prima vista -soittoa koskevien tutkimusten perusteella; ks. esim. Lehmann, Andreas & McArthur, Victoria 2002. "Sight-reading: Developing the Skill of Reconstructing a Musical Score." In Parncutt, Richard & McPherson, Gary (eds.). *The Science and Psychology of Music Performance*. Oxford: Oxford University Press, 135–150 sekä Kopiez, Reinhard & Lee, Ji In 2008. "Towards a general model of skills involved in sight reading music." *Music Education Research* 10 (1), 41–62.
- ⁴⁾ Hyvin monipuolisia improvisointitehtäviä, joissa mm. edetään harmonisista reduktioista improvisointiin opiskelijoiden paritöinä, on kehittänyt David Dolan; ks. Dolan, David 2005. "Back to the future: towards the revival of extemporisation in classical music performance." In Odam, George & Bannan, Nicholas (eds.). *The Reflective Conservatoire: Studies in Music Education*. Aldershot: Ashgate, 97–131.
- ⁵⁾ Pratt, George (with Henson, Michael & Cargill, Simon) 1998. *Aural awareness: Principles and practice*. Second edition. Oxford: Oxford University Press.
- ⁶⁾ Musiikinteoria- ja säveltapailupedagogit ry:n toiminnasta on tietoa kotisivuilla <http://www.mutesry.com/>. Suomen musiikkioppilaitosten liiton tasosuoritusohjeet sekä tietoa musiikin perusteiden uudistustyöstä on niin ikään saatavissa liiton kotisivujen kautta www.musicedu.fi.

Lotta Ilomäki opettaa säveltapailua ja pedagogiikkaa Sibelius-Akatemiassa. Hän on valmistunut musiikin tohtoriksi pääaineenaan musiikinteoria ja suorittanut pianonsoitto A-tutkinnon.



Pianopedagogi kehittäjäkoulutuksessa

Reima Raijas on Sibelius-Akatemian kehittäjäkoulutuksen mukaisessa tohtorintutkinnossaan tutkinut pianotranskriptioita. Hän on pyrkinyt ymmärtämään transkriptioihin ja niiden tekemiseen liittyviä pianopedagogisia mahdollisuuksia.

Pianisti on luonnostaan utelias sävelten ja soiton tutkija. Asioiden ajattelu voi toisinaan olla parasta soitonharjoittelua ja tuottaa jaettavaa myös opetustilanteisiin. Tarve jäsentää ajatuksia ja päästä syvemmälle kiinnostavien asioiden ytimeen inspiroi minut vuosia sitten hakeutumaan Sibelius-Akatemian jatkokoulutukseen, kehittäjäkoulutuslinjalle Kuopion osastolle.

Kehittäjäkoulutuksessa tutkinto suoritetaan erikoistumalla tiedollisesti ja taidollisesti johonkin musiikkialan erityiskysymykseen. Opinnäytetekonaisuus voi sisältää tekstin lisäksi toiminnallisia ja taiteellisia tuotoksia. Valitsin tehtäväkseni tutkia klassisen taidemusiikin transkriptioita ja selvittää käytäntölähtöisesti, mikä on transkription merkitys pianistin oppimisessa ja työssä. Tavoitteena oli tuottaa tietoa transkription pianopedagogisista mahdollisuuksista. Aihevalinta sukeutui arkisen asian ihmettelystä: miksi pianosointia ja soitinta itseään verrataan mielellään orkesteriin? Vaikka piano on monien äänten ja mahdollisuuksien soitin, on pianistilla tarve pyrkiä pianon rajojen yli, suuntautua etsimään toisaalle. Osaavan pianistin soitto vie

kuulijat värikkäisiin elämyksiin ja saa kriitikonkin innostumaan transkription hengessä:

Eipä ihmetyttänyt ainoastaan säveltulvan runsaus, vaan myöskin koko soiton väritys. Siellä kuuli puupuhaltimien ja vaskitorvien ääniä, olivatpa viulutkin mukana tremolo-säestyksineen. Esitys läpeensä oli tarkasti punnittua, hienosti varjostettua, vaihtelevasti väritettyä. Erittäin forte'sta alaspäin olivat nyanssit lukemattomat. (Laatokka-lehti Leopold Godowskyn pianokonsertista Sortavalassa 24.3.1903)

Tutkimuksen rakentuminen

Työn kokonaisuus koostui kuudesta eri osiosta ja niiden muodostamasta vuorovaikutuksesta. Osioita olivat transkription käsitteellinen ja historiallinen tarkastelu esimerkkitapauksena Lisztin *Winterreise*-transkriptio, pedagoginen kokeilu, orkesteriteosten transkriointi pianolle, transkriptioiden soittaminen konsertissa, asiantuntijahaastattelut sekä raportointi.

Historiallinen tarkastelu osoitti yhtäältä transkription keskeisen merkityksen klaveerimusiikin kehityksessä ja toisaalta sen, kuinka kaukana toisistaan ovat pianistien puhe pianosoinnista ja tieteellisen tutkimuksen havainnot pianosointiin vaikuttavista tekijöistä. Pedagogisessa kokeilussa selvitin, mitä lisäarvoa transkriptio voi tarjota pianonsoitonopetukseen. Sibeliuksen orkesteriteosten *Tuonelan joutsen* sekä *Sinfonia nro 1, Finaali* transkriboinnin ja soittamisen tarkoitus oli edesauttaa tutkimuk-



Tohtorintutkintoja

sellisen kohteen ymmärtämistä toiminnallisista ja taiteellisista näkökulmista. Kolmen huipupianistin, Zoltán Kocsisin, Olli Mustosen ja Ferenc Radosin avoimilla teemahaastatteluilla keräsin erityistietämystä transkriptiosta.

Taiteellinen transkriptio on luovaa työtä pelikentän rajoissa

Määrittelin transkription sävellyksen siirroksi alkuperäisestä instrumentaatiosta eri instrumentaatiolle. Jaottelin pianotranskriptiot esittämistä varten tehtyihin taiteellisiin sekä opiskelua varten tehtyihin käytännöllisiin transkriptioihin. Lisäksi kutsuin kuvitteelliseksi transkriptioksi pianolle sävelletyn musiikin lähestymistä orkesteri- tai vokaalimusiikin kuvittelun avulla.

Taiteelliseen transkriptioon sisältyy yleensä jokin elementti, jota alkuperäinen sävellys ei itsessään sisällä ja jonka transkription tekijä sovituksessaan luo. Luova elementti on kuitenkin onnistuneessa transkriptiossa sopusoinnussa alkuperäisen musiikin ideaan. Luovassa transkriptioprosessissa on tietty hetki, jolloin teoksen ja siitä syntyvän uuden luomuksen yhdistävä napanuora katkeaa ja sovitus muuttuu itsenäiseksi teokseksi. Itsenäistyminen ei kuitenkaan merkitse vuorovaikutuksen loppumista.

Mitä hyötyä transkriptioista on pianistille?

Transkription tekemisen ja soittamisen perustana on originaalimusiikin ja transkription soivan lopputuloksen huolellinen kuunteleminen, myös kuvitteellisesti ”sisäisellä korvalla”. Juuri transkriptioiden tekeminen ja soittaminen tuntuvat sekä pedagogisen kokeilun että oman transkribointiprosessin kokemusten perusteella olevan parhaita tapoja oppia huolellista kuuntelua. Prosessi kehittää kykyä ilmaista kuultua musiikkia omalla soittimella, kuvitella sointi-

maailmoja sekä muodostaa omia sointi-ideoita.

Opiskellessaan, soittaessaan ja tehdessään transkriptioita pianisti vahvistaa kykyään tulkita nuottitekstin ja totuttujen käsitteiden taakse kätkeytyviä musiikin hienovaraisia vivahteita. Tutut artikulaatio- ja dynamiikkamerkinnot saavat laajenevia merkityksiä, kun niiden tulkintoja kohdataan eri instrumenteilla, eri tavoilla soiviin ympäristöihin liittyen. Prosessi johdattaa kohti välittömämpää suhdetta soiviin maailmoihin, musiikin kokemiseen ja omaan soittamiseen. Transkriptioiden tekeminen avaa pianistille toiminnallisen väylän muusikkouden kehittämiseen ja musiikintuntemuksen laajentamiseen.

Soinnin kuvittelu transkriptiota tehdessä ja soittaessa tuntuu selvästi vahvistuvan; ikään kuin ihmisen epätäydellinen kuulolaisti yhdistettynä pianon epätäydellisiin soinnillisiin mahdollisuuksiin syventäisi musiikin kuvittelua ja kokemista. Opiskelijoiden toiminta ja palaute pedagogisessa kokeilussa sekä oma kokemukseni transkriptioprosessissa tukivat tätä havaintoa.

Transkription tekeminen kehittää myös improvisointitaitoja. Pianisti, joka ei muuten improvisoi, voi herkiytyä spontaaniin luovuuteen transkription sointiefektejä etsiessään. Pedagogisessa kokeilussa transkription tekemistä aloittavat opiskelijat ryhtyivät välittömästi ideoimaan sointiefektejä ensimmäistä kertaa orkesteripartituurin nähdessään. Tällaiset kokemukset tiivistävät pianistin otetta omaan soittimeensa.

Transkription nuotintaminen ei ole aina välttämätöntä, mutta nuotintaminen jäsentää musiikillista ajattelua. Monet soittamalla löytyneet, hyviltä tuntuneet pianistiset ratkaisut osoittautuivat nuoteiksi käännettyinä huonoiksi; joskus kekseliäästi nuotinnettu jakso ei soit-



tamalla toiminutkaan. Nuotintamisen ja soiton ”toisiaan kritisoiava” vuorovaikutus kuitenkin vei prosessia eteenpäin. Nykyään helposti saatavien luotettavien nuottitekstien lisäksi eri soittoesitysten kuunteleminen tallenteilta moninkertaistaa transkribentin mahdollisuuden kohdata yhä suurempi määrä musiikin vivahteita. Itse myönnän käyttäneeni valmiita äänitteitä läpi koko prosessin. Ovathan nykyään laskukoneetkin sallittuja matematiikan ylioppilaskokeissa. Haastattelussaan Ferenc Rados kiteytti transkription hyödyllisyyden seuraavasti:

On hyvin hyödyllistä tehdä transkriptioita. On hyvin hyödyllistä perehtyä muihin kuin piano-teoksiin, maistella ja sulatella niiden säveliä ja sointeja, opiskella partituurinlukua (myös liedin opiskelu on partituurinlukua!). On hyvin hyödyllistä lukea muutakin musiikkia kuin valmista pianonuottia. Tämä on paljon parempi tapa oppia kuin totuttujen asioiden toistelu. Oma sovitusta tehdessä ja soittaessa tulee huomioineeksi pianosoinnin paremmin kuin toistoon perustuvassa harjoittelussa.

Omassa transkriptioprosessissani saatoin todeta kuinka oikeassa Rados oli transkription tekemisen mielekkyydestä. Keskityin prosessin aikana tavanomaiseen (toistoon perustuvaan) pianonsoitonharjoitteluuni verrattuna huomattavasti enemmän sointiasioihin ja äänten keskinäisten merkityssuhteiden punnitsemiseen.

Jatko-opiskelu muusikon osaamisen avartajana

Jatko-opiskelu on ollut avartava kokemus. Ohjaajieni Pekka Vapaavuoren, Erik T. Tawaststjernan, Erkki Tuppuraisen ja Matti Raekallion arvokkaan tuen avulla pääsin tavoittelemissani asioissa aika pitkälle, joskus syvällekin sukeltaen. Projektin onnistumista ja tuloksia arvioiva keskustelu alkaa oikeastaan työn jo päättyttyä. Henkilökohtaisella tasolla nautin, kun sain sekä muistoissa että konkreettisesti palata neljännesvuosisadan takaisten maisteriopintojeni Budapestiin tutkimaan Lisztin Winterreise-käsikirjoitusta ja haastattelemaan ihailemiani muusikoita. Vuonna 2003 lupaavasti alkaneen projektin valmistuminen kuitenkin viivästyi, kun perheeseemme syntyi peräjälkeen kolme lasta ja minun oli pysähdyttävä laajentamaan käsitystäni transkriptiosta.

Oppimiskokemustani yritän hyödyntää työssäni ammattikorkeakoulun opinnäytetöiden ohjaajana. Korostuuhan ammattikorkeakouluissa käytäntölähtöisyys sekä pyrkimys uuden ammatillisen tiedon kehittämiseen toiminnan ja teorian kytkevissä virtapiireissä.

Reima Raijas

reima.raijas@pkamk.fi

Kirjoittaja on jatko-opiskelija Sibelius-Akatemiasa ja työskentelee yliopettajana Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulun Luovien alojen keskuksessa.



• SARA KUOKKANEN

Tervetuloa Vaasaan!



Kuva: Veikko Siponkoski

On elokuu. Vilja on vaalennut, musiikkiopisto on taas avannut ovensa, ja paikallisen pianonsoitonopettajan mieleen piirtyy kirkkaana ajatus: pian on joulou. Joulusta onkin enää lyhyt matka helmikuuisille pianopedagogipäiville, jotka tällä kertaa järjestetään Suomen aurinkoisimmassa kaupungissa. Jos nyt helmikuinen Vaasa osoittautuisikin rântäsateen piiskaamaksi ja merituulen riepottelemaksi, löytyy Vaasasta toki aurinkoa

korvaavaa tarjontaa. Ajan salliessa voi heittäytyä vaikkapa kuvataiteen pauloihin Kuntsin modernin taiteen museossa tai Tikanojan taidelokodissa, tai sitten viihtyä teatterissa, också på svenska förstås. Kahvilakulttuurikaan ei ole Vaasalle vierasta. 1900-luvun alkupuolella eläneen konsulinna Tulla Moen kotiin renovoidussa "Konsulinnan kahvihuoneessa" maistuu suklaakakku suurenmoisen suussasulavalta. Tämä Loftet-niminen talo sisältää myös pu-



tiikillisen Pohjanmaan alueen käsityöläisten tuotantoa.

Vaasan musiikkielämää rikastuttavat kaupunginorkesteri, kamarimuusikkojen rivit omine ja vierailukonsertteineen sekä tietenkin Kuula-opisto, yksi alueen suurimmista konserttituottajista. Ensi vuonna 60-vuotisjuhlaansa viettävässä opistossa opiskelee lähes 1500 musiikin- ja tanssinharrastajaa. Pianistien osuus tästä on reilut 200.

Kuula-opisto kamppaili vuosia tilaongelmien kanssa. Opiston arkipäivää olivat niin hajasijoitetut opetustilat, oman konserttisalin puute kuin alati pahenevat sisäilmaongelmatkin. Tammikuussa 2011 tapahtunut muutto Vöyrinkaupungin koulun yhteyteen remontoituihin tiloihin tuli suurena helpotuksena. Peruskoulun kanssa osittain yhteiskäytössä olevat tilat sopivat mainiosti Kuula-opiston imagoon: opiston toimintaa leimaa kaikenlaisten raja-aitojen ylittäminen.

Kielimuuri ylitettiin jo opiston historian alkumetreillä – Kuula-opisto on täysin kaksikielinen oppilaitos. Genrerajoja on ylitetty yhteistyössä rytmimusiikin osaston kanssa vuodesta 1990 lähtien. Yhteistyö suuntautuu myös päiväkoteihin, jonne muskaripalveluja on viety lähes kahdenkymmenen vuoden ajan. Peruskoulun puolelta esimerkkinä voisi mainita vaikkapa orkesterikoulutoiminnan. Yhdessä Vaasan kaupunginorkesterin kanssa järjestetään noin joka toinen vuosi "Nuorten solistien konsertti", joka tarjoaa nuorille instrumenttinsa taitajille esiintymistilaisuuden ammattiorkesterin solisteina. Kaupunginteatterin näyttelijöille Kuula-opisto tarjoaa laulukoulutusta, vastavuoroisesti Kuula-opisto saa

teatterilta ohjausapua esimerkiksi musiikkiteatteriproduktioihin, jotka kokoavat soittajat, laulajat ja tanssijat yhteistyöhön lähes vuosittain. Kevään 2011 satoa oli perheen pienimmille suunnattu musiikki- ja tanssisatu "Punahilkka". Muutaman vuoden takaa löytyy

esimerkiksi nuorisomusikaali "James Bond – lupa laulaa".

Pianisteja rohkaistaan alusta alkaen yhteismusisointiin sen eri muodoissa. Yhteissoiton tukemiseksi Kuula-opistoon perustettiin kamarimusiikin lehtoraatti vuonna 1995. Solistipianismille on toki myös fooruminsa. Vuonna 2002 polkaistiin pystyyn yhdeksän kunnan yhteistyöhankkeena "Lakeus soi"-pianokilpailu, joka järjestetään kolmen vuoden välein.

Vaasaa leimaa elävä kaksikielisyys, leveät puistikot, meren läheisyys ja karu saaristo. Kun nyt tulet Vaasaan talvella, tule seuraavan keran kesällä, vaikka Korsholman musiikkijuhlien aikaan. Aurinko paistaa varmasti silloin!

Kirjoittaja Sara Kuokkanen toimii Kuula-opistossa pianonsoitonopettajana ja säestäjänä.

Hän on myös Konsulinnan kahvihuoneen vakioasiakas.



Kuva: Reto Ilari Halme



• KATARINA NUMMI-KUISMA

Pianotaiteilija Lembit Orgse, kollega Tallinnasta



Pianotaiteilija Lembit Orgse kävelee Senaatintorin etelälaitaa raikkaassa syystuulessa, auringon paistaessa täydeltä terältä. Hän on tullut vierailemaan Helsingin uudessa Musiikkitalossa sijaitsevassa kirjastossa. Samalla järjestyy tilaisuus haastattelulle keskustan kahvilassa.

Kuva: Harri Rospu

Lembit Orgse on saanut sekä pohjan musiikilliselle ajattelulle että pääasiallisen pianistisen koulutuksensa Tallinnassa, jossa häntä ovat opettaneet muun muassa **Reet Vanaselja**, **Bruno Lukk** ja loppuvaiheessa vielä **Kalle Randalu**. Lembit kertoo koulutuksensa olleen saksalaisväritteistä, koska Bruno Lukk oli saanut koulutuksen Berliinissa ja ihaili erityisesti **Artur Schnabelia**. Lembit täydensi

opintojaan edelleen Pietarin konservatoriossa **Vladimir Nilsenin** luokalla. Hän toteaa, että venäläinen pianokoulu sopii erityisesti venäläisen musiikin tulkitsemiseen. Lisäksi se auttaa Lembitin mielestä myös monien pianopedagogisten kysymysten selvittämisessä.

Nykyisin Lembit Orgse työskentelee Viron Musiikki- ja teatteriakatemiassa, jossa hänen opetustyöhönsä kuuluu pianonsoiton lisäksi



myös varhaisten kosketinsoitinten historia ja eriaiheisten seminaarien ohjaaminen. Lisäksi hän työskentelee lukioikäisille suunnatussa, konservatoriotasoisessa Georg Ots -musiikkikoulussa. Hänen oppilaansa ovat iältään 16–30 -vuotiaita.

Lembitin vireä kiinnostus varhaisiin soitimiin perustuu paljolti Bruno Lukkin opetukseen. Lembit soitti jo lukioikäisenä kapellimestari **Paul Mägin** kutsusta Eestin radion kamariorkesterissa cembaloa ja siinä toiminnassa kenraalibasson soitto tuli hänelle tutuksi. Orkesterissa syntyneiden kontaktien kautta syntyi Lembitin laaja barokkikamarimusiikkiaktiiviteetti. Hän on myös konsertoinut paljon solistisesti cembalistina.

Tällä hetkellä Lembit keskittyy enemmän pianonsoittoon ja valmistelee Musiikkiakatemiassa tohtorintutkintoa. Tutkimuksen keskiössä on kysymys, miten kenraalibasson ajattelemisen vaikuttaa soittamiseen. Hän näkee, että sisäiset paineet musiikissa yksityisten äänten, aiheiden ja muotojaksojen välillä syntyvät kenraalibasson pohjalta. Kenraalibasson jatkuvuus toimii johtavana kompassina ja selkärankana myös yksi- tai kaksiaänisen musiikin soittamisessa. Barokin aikakausi on kenraalibasson aikakausi: riippumatta siitä, soitetaanko satsi ulos, se täytyy sisäisesti kuulla. Tutkintoaan varten Lembit on esittänyt Bachin Ranskalaiset ja Englantilaiset sarjat sekä oboe-, huilu-, viulu- ja gambasonaatit.

Eestissä on tapahtunut paljon 20 viimeisen vuoden aikana. Lembit näkee sen heijastuvan monin tavoin työssään, koska lapset ovat muuttaneet. Vapaus tuo mukanaan paljon henkilökohtaista vastuuta ja uusia kysymyksenasetteluja. Jokaisen nuoren täytyisi itse tietää mitä tehdä. Oppilaiden motivaation löytäminen on peruskysymys, joka tulee koko ajan polttavammaksi. Eestiläinen piano-opetus on Lembitin mielestä kuitenkin edelleen hyvässä kunnossa. Musiikkioppilaitosten verkko on laaja ja enem-

mistö nuorista pianisteista opiskelee sen puitteissa. Itsenäistymisen jälkeen oli aika, jolloin alalle ei tullut nuoria opettajia, koska palkkaus oli niin matala. Nyt on kuitenkin noussut uusi aalto nuoria opettajia, jotka ovat runsaasti tekemisissä keskenään ja jotka haluavat kehittää edelleen pedagogisia taitojaan.

Pianon soittamisen tapa on niin ikään muuttunut Eestissä parin viime vuosikymmenen aikana. Musiikillisen ajattelun painopiste on liikkunut rakenteellisesta ymmärtämisestä enemmän sointikeskeiseksi, ikään kuin impressionistisemmaksi. Tämä johtuu Lembitin näemyksen mukaan ihmiskäsityksen monipuolistumisesta: älyllinen, ikään kuin ”pääkeskeinen” opetustapa täydentyy kokonaisvaltaisemman lähestymistavan vallatessa alaa. Vaikutteita saadaan laajalta. Nykyinen sukupolvi käy opiskelemassa ulkomailla ja Musiikkiakatemian kansainvälinen osasto toimii aktiivisesti. Lembit itse on käynyt Sibelius-Akatemiassa jatkokoulutusseminaareissa.

Eestin EPTA, valtakunnallinen Pianopedagogien yhdistys, on toiminut yli 20 vuotta. Se järjestää kerran vuodessa kansallisen seminaarin, jonka osanottajamäärä vaihtelee vuosittain. Tämä taas riippuu muiden yhteisten tapahtumien ajankohdista. Yhdistys julkaisee myös vuosikirjan. Eestin EPTA on kustantanut joitakin kirjoja. Viimeinen kirja oli pianotaiteilija, pedagogi Bruno Lukkin satavuotisjuhlakirja. Yhdistys julkaisee myös CD-levyjä: esimerkiksi eräällä CD-levyllä ryhmä eestiläisiä pianisteja soittaa lapsille sävellettyä eestiläistä pianomusiikkia. Lisäksi yhdistys on osapuolena useiden kilpailujen ja myös kesäkoulujen järjestämisessä.

Eestin kesäkoulut vastaavat tšekiläisiä musiikkileirejä. Niiden toiminta alkoi 17 vuotta sitten. Kesäkoulut toimivat musiikkikoulujen tiloissa, mutta majoitus on järjestetty yhteisesti. Kesäkouluissa on yleensä noin 30 oppilasta ja lähes saman verran opettajia. Ne siis toimivat myös opettajien jatkokoulutusfoorumina. Opis-



kelevien opettajien kulut ovat verovähennyskel-
poisia. Oppilaat seuraavat toistensa tunteja ja
voivat seurata vapaasti eri opettajien opetusta.

Tällä hetkellä Eestin pianonsoiton kentässä
ajankohtainen haaste on siis oppilaiden moti-
vaation herättäminen. Opettajien keskinäiset
tapaamiset ovat tärkeitä, sillä niissä voidaan
vaihtaa kokemuksia ja pohtia keskeisiä ky-
symyksiä. Toinen polttava haaste on yleensä
klassisen musiikin perinteen viljeleminen ja se,
että pianonsoitto pysyisi ajassa mukana, synty-
isi uutta musiikkia ja pianon soittaminen kehiti-
tyisi edelleen yhdessä lasten kulttuurin kanssa.
Uusi suunta on myös improvisaation opetus
ja pianonsoiton käyttäminen ja mainostaminen
luovan taiteellisen itseilmaisun välineenä.
Myös itse soittimen pitäminen laajemman yleis-
sön tietoisuudessa ja näkyvillä on tärkeä tavoite.
Etelä-Eestissä on syntymässä pianomuseo
kartanomiljööseen. Sinne kootaan esimerkkejä
Eestissä rakennetuista pianoista. Viru-keskuk-
seen on ensi maaliskuussa myös tulossa suuri
instrumenttinäyttely.

On monenlaisia syitä sille, että Eestissä
jatkovasti sävelletään paljon käyttökelpoista
pianomusiikkia lapsille ja nuorille. Monen sä-
veltäjän koulutus on perustunut pianonsoittoon,
joten useimmat säveltäjät osaavat itse soittaa
pianoa. Parhaimmat säveltäjät ovat tosissaan
ajatelleet soittoa harrastavaa lasta kappaleita
säveltäessään, ja he ovat osanneet asiantunte-
vasti ja luovasti yhdistää musiikin, pianonsoiton
sekä lapsen kokemusmaailman. Eestin pianistit
ovat olleet aktiivisia ja tilanneet paljon musiik-
kia. Myös Eestin EPTA on järjestänyt kaksi las-
ten pianokappaleiden sävellyskilpailua. Kaikki
tämä on tuottanut hyviä tuloksia. Myös lasten
pianokilpailut tilaavat sävellyksiä. Kilpailuihin

sävelletyistä kappaleista enemmistö on jatku-
vassa käytössä. Moniulotteinen vuorovaikutus
on saanut aikaan, että säveltäminen lapsille
on jatkunut. Eestin EPTA on esimerkiksi kus-
tannut sävellystilaukset yhdessä säveltäjien
liiton kanssa. Tämä on erityisen hedelmällistä.
Kilpailut ovat hankkineet tilauksilleen projekti-
rahoitusta kulttuurirahastosta. Nuoret säveltäjät
tuottavat myös omakustanteita.

Eestissä on vuosittain monta kilpailua pia-
nisteille. Monet ovat kansainvälisiä, kuten Cho-
pin-kilpailu Narvassa ja Tallinnan Noor muusik
(Young Musician). Näiden lisäksi on monia har-
vajaksoisempia kilpailuja, esimerkiksi Rudolf
Tobias-kilpailu, Tarton kilpailu ja Eestin musiik-
kikoulujen välinen Paras nuori instrumentalisti
-kilpailu. On huomioitu romantikkojen vuosi-
päiviä, kuten Robert Schumann-kilpailu 2010
ja nyt juuri 2011 tuleva Liszt-kilpailu. Myös
venäjänkielinen Radio 4 on pitkään järjestänyt
kilpailuja.

Eestin musiikkikoulujen verkko jakautuu
alueisiin, jotka järjestävät omia kilpailuja ja
tapaamisia. Tapaamisen muotoja voivat olla
esimerkiksi yhteiskonsertit. Musiikkikoulujen
ryhmittäminen helpottaa tapaamisten järjestä-
mistä, ja myös koulutuksia voidaan järjestää
alueellisesti yhteisesti useille eri oppilaitoksille.

Lembit odottaa innolla helmikuista piano-
seminaariamme, tapaamista suomalaisten kol-
legojen kanssa ja mahdollisuutta esitellä uutta
virolaista musiikkia lapsille ja nuorille.

**Kirjoittaja Katarina Nummi-Kuisma on pianisti,
tutkija ja kouluttaja. Hän työskentelee Espoon
musiikkiopistossa ja Sibelius-Akatemiassa.**



• TUOMAS MALI

Valeria Resjan

romantiikan ytimessä

Vuoden 2012 pianoseminaarissa Vaasassa konsertoi Metropolia Ammattikorkeakoulussa opettava pianotaiteilija **Valeria Resjan**. Opetustyön ja konsertoinnin yhdistämistä Resjan pitää mielenkiintoisena haasteena, jossa täytyy oppia elämään sen kanssa, että harjoitella ei aina voi silloin kun itse haluaisi. Hän kertoo, ettei opetustyönsä vuoksi ehdi soittaa niin paljon kuin toivoisi, mutta lisää, että tämä pakottaa työskentelemään tehokkaasti ja inspiroitumaan vaikeiden olosuhteissa. ”Luovan lavajännityksen jatkuva kokeminen on opettamisenkin kannalta tärkeää”, hän muistuttaa.

Resjan aloitti pianonsoiton opintonsa Venäjällä. Hän muutti vuonna 1990 Suomeen vanhempiensa kanssa ja jatkoi opintoja Sibelius-Akatemiassa **Hamsa Al-Wadi Juriksen** johdolla. Kamarimusiisointia hänelle opetti **Ralf Gothóni**. Lukuvuoden 1996-97 hän vietti Madridissa, jossa hän opiskeli Kuningatar Sofia-koulussa professori **Dmitri Bashkirovin** luokalla. Vuonna 1992 Valeria Resjan voitti **Laura Mikkolan** kanssa Maj Lind-pianokilpailun. Vuonna 1995 hän voitti kansainvälisen Pilar Bayonakilpailun Zaragozassa Espanjassa. Kesäkuussa 1996 hän saavutti neljännen sijan kansainvälisessä Montrealin pianokilpailussa Kanadassa,

jossa hänet palkittiin myös yleisön suosikkina.

Valeria Resjan on esiintynyt soolopianistina, kamarimuusikkona ja orkestereiden solistina mm. **Okko Kamun**, **Jorma Panulan**, **Jukka-Pekka Sarasten** ja **Sakari Oramon** johdolla. Hän on konsertoinut Pohjoismaissa, Venäjällä, Ja-



panissa, Arabi-Emiraateissa, Espanjassa ja Kanadassa. Suomessa Resjania on kuultu usein kesäfestivaaleilla – muun muassa Kuhmossa, Turussa, Mikkelissä ja Mäntässä. ”Uutta ohjelmistoa on kertynyt erityisesti Kuhmon Kamarimusiikkiin tilattujen konserttien ansiosta. Olen soittanut muissakin konserteissani paljon ohjelmistoa, jonka olen alun perin harjoittanut juuri Kuhmoon”, Resjan kertoo. Vuosien varrella hän on esiintynyt myös

Espoon Pianoviikolla ja Helsingin Juhlaviikoilla.

Vuodesta 2004 Resjan on aktiivisesti esiintynyt yhdessä **Pietari Inkisen** ja **Tuomas Ylisen** kanssa. He ovat myös levyttäneet Tšaikovskin ja Sibeliuksen teoksia. Trio on esiintynyt mm. Lontoon Wigmore Hallissa syyskuussa 2007.

Vaasassa Resjan suunnittelee soittavansa Johannes Brahmsin Fantasiat op.116 ja valikoiman Sergei Rachmaninovin etydejä opuksesta 39. Näiden kahden pääosion ympärille ja kontrastiksi hän toivoo löytävänsä muuta ”kevyempää” ohjelmistoa.



• JUNIO KIMANEN

Pianon soinnin salat

Voiko pianisti saada yksittäiseen ääneen sävyeroja vain muuttamalla kosketustaan? Pianistit puhuvat soinnista ja kosketuksesta usein kovin epätasaisesti, mikä hokutteli Junio Kimasen selvittämään aihetta käsitteleviä tieteellisiä tutkimuksia. Kimanen tuo esiin, että virittäjien rooli pianon soinnin laadulle on tärkeämpi kuin usein ajatellaankaan. Keskeiseksi haasteeksi paljastuu myös se, että pianistit, virittäjät ja akustiikan tutkijat puhuvat pianon soinnista kukin omalla kielellään ja ymmärtävät vain harvoin toisten ammattikuntien keskusteluja. Kimanen luennoi aiheesta Vaasan pianoseminaarissa lauantaina 11.2. 2012.

Nuorena opiskelijana yritin kerran pariisilaisessa bistrossa viritellä keskustelua Olli Mustosen kanssa siitä, voiko pianon yksittäistä ääntä soit-

tamalla saada sävyeroja vain kosketusta muuttamalla. Ajattelin, että aihe kiinnostaisi mestaripianistia ja kuulisin kerrankin painavan mielipiteen asiasta, joka oli askarruttanut minua jo vuosia. Keskustelu ei yllätyksekseni lähtenyt ollenkaan lentoon. Jouduin huomaamaan, ettei aihe ollut hänen mielestään mielenkiintoinen, ei ainakaan juuri konsertin jälkeen. Päädyimme keskustelemaan jäätelökoneista.

Mustosen reaktio ei ollut harvinainen. Ammattipianisti pyrkii työssään alati nostamaan taiteensa käytännön kikkojen ja arkisten lainalaisuuksien yläpuolelle. Vaikka harjoittelu-huoneissa työ on käytännön läheistä ja joskus hyvinkin teknisiin ongelmiin painottuvaa, hienoimmat hetket koetaan, kun soitin ikään kuin katoaa soittajan ja soivan lopputuloksen välistä. Silloin soittaminen fyysisenä tapahtumana jää taka-alalle eikä varmasti tule miettineeksi pianon toimintaa, sehän olisi suorastaan noiden maagisten hetkien tietoista tuhoamista. Tiede on tässä mielessä luonteeltaan vastakkaista.





Tiedemiehen työnä on tuoda tutkittava kohde, tässä tapauksessa piano instrumenttina, anallyttisen valon alle ja paloitella se kuin patologi. Näitä paloja, soittotapahtuman osa-alueita, siten tutkitaan käyttämällä mahdollisesti keinotekoisesti tuotettuja soittonäytteitä, joita kaiken kukkuraksi saattavat "soittaa" mekaaniset apuvälineet. Ei siis ihme, että monet arvostetutkin pianistit ja pedagogit (ei tietääkseni kuitenkaan Mus-tonen) kääntyvät tieteellisten mallien sijasta mielummin jonkinlaisen "mutun" ja filosofian puoleen muodostaessaan käsitystä siitä, mitä pianoa soitettaessa sen sisällä itse asiassa tapahtuu.

Kerta toisensa jälkeen piano oli yllättänyt minut monipuolisuudellaan ja herkkyydellään, mutta en silti osannut päättää, onko piano jonkinlainen henkevä taikalaatikko ja pianistin sielunkumppani vai vain taiteentekemisen väline, huippuun viritetty kone. Mieleeni oli jäänyt vahvasti muun muassa eräs kokemus Sibelius-viulukilpailujen välieristä. Kahden peräkkäisen viulistin pianisteina toimivat eri henkilöt, mutta piano ja kappale pysyivät samana. Molemmat pianistit soittivat erinomaisesti, mutta jälkimmäisen kosketuksessa kuulin häiritsevän selvästi jokaisen äänen alussa vahvan tumpsahduksen, aivan kuin koneistoa ei olisi huollettu asianmukaisesti. En vain voinut ymmärtää, miksi ilmiö kuului vain toisen pianistin soitossa. Toinen arvoituksellinen elämys liittyi juuri viritettyyn flyygeeliin, jolla eräänä päivänä harjoittelin. Soitin ei tuntunut millään soivan kunnolla. Sointi oli raa'anpuoleinen ja äänet olivat harvinaisen lyhytkestoisia, vaikka edellisellä päivänä soitin oli soinnut aivan normaalisti. Vasta paljon myöhemmin opeteltuani viritämisen alkeita



tajusin, että kysymyksessä oleva piano oli vain viritetty hieman väärin. Piano oli kylläkin hyvässä vireessä, mutta viritäjä ei ollut kiinnittänyt lainkaan huomiota kielikuorojen soinnin kannalta oikeaoppiseen viritämiseen.

Vuosia myöhemmin päätin Sibelius-Akatemiaan tekemäni kirjallisen opinnäytetyön puitteissa ottaa selville sointia ja kosketusta käsittelevistä tutkimuksista. Oli hauskaa huomata, että ainakin tutkijoiden joukosta löytyi monia, joita ovat askarruttaneet samat asiat kuin itseäni. Opin vihdoinkin pohtimaan oikeilla termeillä ja todellisten faktojen perusteella, voisiko pianisti sittenkin vaikuttaa pianon sointiin vain kosketustaan muuttamalla. Sain myös selitykset sille, mistä Sibelius-viulukilpailuissa kuulemani

kosketuserot mahdollisesti johtuivat ja miten on mahdollista että viritäjä voi hyvin olennaisesti vaikuttaa pianon sointiin pelkästään viritämällä. Ylipäättään opin valtavasti siitä, miten piano toimii ja miten sen sointi muokkautuu soitinrakentajan, viritäjän ja pianistin käsissä. Suhteeni instrumenttiin muuttui kertaheittolaa huomattavasti läheisemmäksi. Vaikkei pianon toimintaan perehtyminen ole ratkaisevasti muuttanut soittoani tai opettamistani väitän, että se on syventänyt ymmärtämystäni sointita ja soittamista kohtaan ja toisaalta antanut varmuutta soitto- ja opetustavoille, joita olen jo aiemmin noudattanut.

Kaikki ammattipianistit ovat toki viettäneet soittimen ääressä niin paljon aikaa, että käsitys sen toiminnasta on ikään kuin iskostunut soittajan selkäyttimeen ja hermostoon. Toiminnalla tarkoitan tässä nimenomaan sitä, miten soitin reagoi tiettyihin soittotapoihin. Joskus tuo oma käsitys ei kuitenkaan ole objektiivisesti



tarkastellen oikea. Soittajasta saattaa esimerkiksi tuntua siltä, että jonkun tietyn soittimen kosketus on poikkeuksellisen raskas, vaikka todellisena syynä on tavallista pehmeämmäksi intonoidut vasarat, jolloin soittaja vaistomaisesti tekee enemmän työtä saadakseen äänet kuulumaan sellaisina kuin mihin hän on tottunut. Toisaalta jonkun sinänsä oikeassa vireessä olevan soittimen sointi saattaa saada pianistilta tylyn tuomion vain sen takia, että sitä ei ole viritetty asianmukaisesti. Tällaisissa tapauksissa oman soittimensa tiedollinen tuntemus on kullan arvoista. Ammattitaitoinen konserttivirittäjä voi tavallisen virittämisen lisäksi muuttaa lyhyessäkin ajassa yllättävän paljon soittimen toimintaa pianistin haluamaan suuntaan, kun vain saa selkeät ohjeet.

Kuviteliaanpa kolme keskustelua samasta kuvitteellisesta soittimesta. Kaikki keskustelut kuvailevat samoja ilmiöitä eri näkökulmista. Ensimmäisessä juttelevat kaksi etevää pianistia, jotka eivät ole juurikaan perehtyneet pianon toimintaan. He osaavat kommentoida pianon äänen estetiikkaa ja soittamiseen liittyvää problematiikkaa:

"No, millainen soitin se oli?"

"No, enpä tiedä, aika raskas kosketus siinä oli, ja kummallisen epätasainen. Sointi oli jotenkin tylsä ja laulavia melodioita oli vaikea soittaa."

"Ok, hyvät tietää. Taidanpa sitten poistaa ohjelmastani Chopinin nokturnon..."

Toisen keskustelun kävivät kaksi pianonvirittäjää hieman aiemmin. He kommentoivat huoltoon ja viritykseen liittyviä käytännön asioita ja tietävät miten eri aisteja käyttämällä havaitut ongelmat saadaan kuntoon:

"No, millainen soitin se oli?"

"Laadukas. Sammuuttajien nousu on vain säädetty aivan liian aikaiseksi, sammuttajien rajoitinlista on liian korkealla ja koskettimien ohjausnastoja ja painumaverkoja ei ole huollettu aikoihin. Annoin vasaroille kunnolla piikkiä ja tein pikaisen tasonnoston viritysmittarilla, kun

pianistilla oli kiire päästä kokeilemaan sitä. Teen kunnollisen virityksen vasta ennen konserttia."

"Minun mielestäni nuo X-merkkiset flyygeilit kannattaa usein virittää aika laajalla jaolla, kvintit eivät muuten käänny tarpeeksi hyvin suoriksi yläpäässä."

Akustiikan tutkijoita kiinnostavat äänen ominaisuudet. He voisivat keskustella samasta instrumentista vaikkapa näin:

"No, millainen soitin se oli?"

"Äänen alue oli poikkeuksellisen voimakas ja sen yhteydessä korostuivat n. 100 Hz:n ja 330 Hz:n taajuudet. Piano oli viritetty niin, ettei kielikuorojen sisäistä kytkeytymistä syntynyt juurikaan ja yläsävelsarjat olivat varsinkin diskantin alueella tavallista vaimeammat."

Vaikka kaikki ymmärsivät omaa keskustelukumppaniaan oikein hyvin, pahimmassa tapauksessa kukaan ei olisi osannut tulkita ja syvemmin ymmärtää muita keskusteluja, niin erilainen terminologia ja näkökulma ammatikunnilla on. Näin ei kuitenkaan välttämättä tarvitsisi olla. Voimme vain kuvitella, kuinka informatiivinen ja mielenkiintoinen olisi keskustelu, jossa osapuolet olisivat perehtyneet oman ammatillisen näkökulman lisäksi kahteen muuhun ammattiin liittyviin näkökulmiin. Ei voida olettaa, että kaikilla pianisteilla olisi energiaa tai edes kiinnostusta opiskella pianon viritystä tai akustiikkaa tieteenä, mutta hyvin pienetkin yksinkertaiset tiedonjyvät perille mennessään saattavat johtaa mukaviin ahaa-elämyksiin ja toisaalta helpottaa kommunikointia vaikkapa pianonvirittäjän kanssa. Olenkin viime vuosina käynyt paljon keskusteluja pianon toiminnasta virittäjien ja tutkijoiden kanssa, nyt on mielenkiintoista palata tähän aiheeseen myös pianistien kanssa, miksei vaikka Olli Mustosenkin.

Pianisti Junio Kimanen on päätoiminen tuntiopettaja Espoon ja Länsi-Helsingin musiikkiopistoissa sekä Kuhmon Musiikkikurssien taiteellinen johtaja.



• EEVA SARMANTO-NEUVONEN JA REBEKKA ANGERVO

33. kansainvälinen EPTA:n seminaari 11.–13.11.2011 Sveitsin Luzernissa

Musiikkipedagogiikka 2000-luvulla – Millaisia virikkeitä ja ideoita tarvitaan tämän päivän pianonsoitonopetuksessa?

Tämänvuotinen EPTA-seminaari järjestettiin kauniissa alppimaisemissa Sveitsin Luzernissa. Paikalle oli kokoontunut yli sata pianopedagogia, pääosin Euroopasta. Meitä suomalaisia oli mukana viisi; Rebekka Angervo, Jarmo Eerikäinen, Peter Lönnqvist, Seppo Salovius ja Eeva Sarmanto-Neuvonen.

Ensimmäisenä iltana Reuss-joen varrelta löytämämme tunnelmallinen fondue-ravintola avasi seminaaripäivät ikimuistoisella tavalla. Toisen iltamme kruunasi konsertti Kultur- und Kongresszentrum Luzernin upeassa pääsalissa. Saimme kuin ihmeen kaupalla (KALLIIT!) liput loppuunmyytyyn Orchestra del Maggio Musicale Fiorentinin konserttiin. Orkesteri soitti Beethovenia ja Mozartia kapellimestarinään legendaarinen Zubin Mehta. Mozartin C-duuripianokonserton KV 503 solistina esiintyi nuori ja erittäin taitava sveitsiläislahjakuus Francesco Piemontesi.

minaaariohjelmassa oli luentoja ja konsertteja. Nuoret sveitsiläispianokilpailun voittajat hurmasivat taidokkuudellaan. Suomen edustajana esiintynyt Seppo Salovius puhui vakuuttavasti opettaja-oppilas-suhteen herkästä tasapainosta ja sai paljon innostunutta palautetta. Erityisesti jäivät mieleen myös amerikkalaisen Mira Krujan luentokonsertti nykymusiikista sekä slovenialaisen Ilonka Puciharin käytännönläheinen esitys improvisaatiosta alkeisopetuksessa. Irena Koblarin pohdiskelleva puheenvuoro musiikkimaailman vääristyneestä täydellisyyden tavoittelusta herätti ajatuksia. Tukholmalainen Stefan Bojsten kertoi pianonsoiton asemasta nykypäivän Ruotsissa. Liettualainen Europos Pianistu Ansambli soitti mm. hulvattoman 8-kätissovituksen Mikis Theodorakiksen Zorbas-tanssista. Muitakin mielenkiintoisia aiheita kuultiin ja yhteisillä aterioilla oli mukavaa vaihtaa kuulumisia kollegoiden kanssa. Matkamme oli mitä inspiroivin ja antoi jälleen paljon uusia virikkeitä opetus-työhömmme.

*Pianoterveisin, Rebekka Angervo
ja Eeva Sarmanto-Neuvonen*





XXXVI VALTAKUNNALLINEN PIANOSEMINAARI VAASASSA 11.–12.2.2012

Ohjelma

Lauantai 11.2.2012

- klo 10.00 **Ilmoittautuminen ja tervetulokahvit**
- klo 11.00 **Seminaarin avaus**
Seppo Salovius, Pianopedagogit ry:n puheenjohtaja
Rolf Nordman, Kuula-opiston rehtori
Musiikkiesitys, Kuula-opiston oppilaat
- klo 11.30 **Uutta eestiläistä pianomusiikkia nuorille**
Lembit Orgse, pianotaiteilija
Tallinna
- klo 13.00 **Lounas** (omakustanteinen)
- klo 14.00 **Carita Holmström: Näyttelykuvat Nyt**
Kuula-opiston pianistit ja Vaasan taiteilijaseura
- klo 14.30 **Mestarikurssi**
Teppo Koivisto, pianotaiteilija
Sibelius-Akatemia
- klo 16.00 **Tauko**
- klo 16.15 **Pianon soinnin salat**
Junio Kimanen, pianotaiteilija
- klo 17.00 **Tauko**
- klo 19.00 **Konsertti Vaasan kaupungintalon juhlasalissa**
Pianotaiteilija Valeria Resjan
Konsertin jälkeen Vaasan kaupungin vastaanotto

Sunnuntai 12.2.2012

- klo 10.00 **Vuosikokous**
- klo 11.00 **Eeva Sarmanto-Neuvonen, LeenaMiikkulainen ja Pekka Jylhä:
Iloisia eläinkuvia**
Kuula-opiston pikkupianistit, tanssijat ja orkesteri
- klo 11.45 **Pianistivieras Valeria Resjan**
Puheenjohtaja Seppo Salovius haastattelee
- klo 12.30 **Tauko**
- klo 12.45 **Muuttuvatko lapset?**
Paneelikeskustelu, puheenjohtajana Seppo Salovius
- klo 14.15 **Seminaarin päätös**



Pianoseminaari järjestetään
Vaasan Kuula-opistossa,
Myllykatu 2,
65100 Vaasa
Puh: 06-325 3822/21,
0400-430 131

Ilmoittautuminen

HUOM!

Ilmoittautuminen tapahtuu maksamalla osallistumismaksu Pianopedagogit ry:n tilille 101430-141487 viimeistään 11.1.2012. Seminaariin osallistujan nimen on käytävä ilmi maksukuitista.

Osallistumismaksut

Jäsenet ja opiskelijat 80 €

Eläkeläiset 50 €

Muut(ei jäsenet) 130 €

Ei erillistä päivämaksua.

Jäsenen osallistumismaksun voivat maksaa Pianopedagogit ry:n jäsenluetteloon merkityt ja vuoden 2011 jäsenmaksunsa maksaneet seminaarin osanottajat.

Ilmoittautuminen on sitova. Osallistumismaksu palautetaan ainoastaan lääkärintodistusta vastaan.

HUOM! Pianoseminaariin osallistuminen on ilmaista ammattioppilaitosten pianopedagogiikan päätoimisille opiskelijoille. Osallistuminen edellyttää kuitenkin ilmoittautumista sähköpostitse 11.1.2012 mennessä osoitteeseen taru.myohanen-makela@luukku.com. Muista mainita oppilaitoksesi nimi.

Majoitus

Seminaarin osanottajia varten on varattu huonekiintiö hotellista

Sokos Hotel Vaakuna

Rewell Center 101, 65100 Vaasa

06-2124113, myyntipalvelu.vaasa@sokoshotels.fi

1 hh Standard 60€

2 hh Standard 75 €

1 hh Superior 85 €

2 hh Superior 100 €

Huonehintaan sisältyy runsas buffet-aamiaisen, hotelliasukkaiden saunavuoro, sisäänpääsy yökerhoon, langaton internet ja alv. Huonevarausta tehdessä on muistettava mainita kiintiön nimi "Pianopedagogit". Huonekiintiö raukeaa 11.1.2012.

KOKOUSKUTSU

Pianopedagogit ry:n sääntömääräinen vuosikokous pidetään sunnuntaina 12.2.2012 klo 10.00 Kuula-opistossa, Myllykatu 2, 65100 Vaasa. Kokouksessa käsitellään sääntömääräiset vuosikokousasiat.



Hakemus Pianopedagogit ry:n jäseneksi

Henkilötiedot

Sukunimi Etunimet

Syntymäaika Kansalaisuus

Lähiosoite

Postinumero ja -toimipaikka Puhelin

Sähköposti

Koulutus

Oppilaitos

Suoritettu tutkinto Valmistumisvuosi

Tiedot nykyisestä työpaikasta

Työsuhteen laatu

Työnantaja / oppilaitos

Paikka ja päiväys

Hakijan allekirjoitus

☐ Yhteystietoni saa antaa yhdistyksen toimialaan liittyviin mainostarkoituksiin.

Käsitelty hallituksen kokouksessa

Päätös

Perustelu

Palautusosoite:

Pianopedagogit ry/Taru Myöhänen-Mäkelä, Täysikuu 1 A 1, 02210 Espoo



Pianisti



Päätoimittaja: Tuomas Mali
Louhelantie 1 G 91
01600 Vantaa
Puh. 050 534 4572
tuomas.mali@elisanet.fi

Mikäli haluat kirjoittaa lehteen tai sinulla on jutun aihe, ota yhteyttä Tuomas Maliin hyvissä ajoin, viimeistään syyskuun alussa 2012.

Julkaisija: Pianopedagogit ry
Taitto: Aino Myllyluoma
Paino: Kirjapaino Hermes Oy, 2011
ISSN: 1796-7341

EPTA

EPTA eli European Piano Teachers Association perustettiin Lontoossa vuonna 1978. Se toimii jäsenyhdistystensä kautta 39:ssä Euroopan maassa ja muodostaa kattojärjestön muiden maanosien pianopedagogiyhdistyksille. EPTA järjestää seminaareja, mestarikursseja ja kilpailuja.

Seuraava EPTA:n kansainvälinen pianoseminaari järjestetään 27.-30.9.2012 Skeppsholmenin Eric Ericsson-salissa Tukholmassa. Ruotsin pianopedagogiyhdistyksen nettisivut löytyvät osoitteesta www.sppf.net. Vuonna 2013 EPTA:n seminaari pidetään Saksassa ja vuonna 2014 Norjassa.

EPTA julkaisee Piano Journal -nimistä lehteä, jonka voi tilata EPTA:n nettisivujen kautta.

Osoitteessa www.epta-europe.org klikkaa punaista suorakulmiota EPTA Membership Subscribe ja valitse sen jälkeen European Membership. Sieltä pääset maksamaan Pay-Palin kautta tilausmaksun 12 punttaa (n. 14 euroa) luottokortilla. Lehti ilmestyy kolme kertaa vuodessa.

EPTA:n sivuilta www.epta-europe.org löytyvät kaikkien jäsenyhdistysten nettisivujen osoitteet.