

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	5
2 KOULUKUNNISTA	7
2.1 Koulukuntakäsite.....	7
2.2 Pianokoulukunta 1800-luvulla	7
2.3 Koulukuntakuvailuja.....	9
3 VENÄLÄINEN PIANOKOULUKUNTA.....	12
3.1 Moskova ja Pietari.....	12
3.2 Anton Rubinstein	13
3.3 Josef Lhévinne	14
3.4 Heinrich Neuhaus.....	16
3.5 Yhteenveto venäläisestä koulukunnasta.....	19
4 RANSKALAINEN PIANOKOULUKUNTA	21
4.1 Pariisi	21
4.2 Marguerite Long.....	21
4.3 Alfred Cortot	23
4.4 Isidor Philipp.....	25
4.5 Yhteenveto ranskalaisesta koulukunnasta.....	27
5 VENÄLÄISEN JA RANSKALAISEN KOULUKUNNAN KASVATTEJA	29
6 VERTAILUA	33
6.1 Taulukko	33
6.2 Ominaispiirteiden analysointi	37
7 PÄÄTÄNTÄ	41
LÄHTEET.....	44

1 JOHDANTO

Jokainen pianisti on epäilemättä kuullut puhuttavan ranskalaisesta ja venäläisestä pianokoulukunnasta sekä niihin liittyvistä ominaisuuksista. Olemme törmänneet opiskelumme aikana useassa yhteydessä nimenomaan venäläisen ja ranskalaisen pianokoulukunnan käsitteisiin, mutta koskaan koulukunnista ei ole puhuttu kovin yksityiskohtaisesti. Pianokoulukuntien vertailun perimmäinen motiivi on löytää yksityiskohtaista tietoa pianonsoiton eri osa-alueista sekä saada mahdollisesti lisää näkökulmia.

Olemme kuulleet molemmista koulukunnista vaikutteita saaneiden pianistien näkemyksiä sekä heidän soittoaan. Näiden pohjalta oli valmiiksi jo joitakin ajatuksia koulukuntien suhteen. Pääasiallinen olettaus ranskalaisen pianokoulukunnan suhteen on erityisesti sormitekniikan painottaminen sekä kirkas sointimaailma.

Venäläisestä pianokoulukunnasta nousevat mieleen monet erilaiset säännöt, joista ei kuitenkaan kykene muodostamaan mitään erillistä käsitystä. Venäläiseen pianokoulukuntaan liittyy myös ajatus kokonaisvaltaisesta kädenpainon hyödyntämisestä sekä voimakkaasta tulkinnasta. Lisäksi yleinen käsitys tuntuu olevan, että venäläisten pianistien koulutus aloitetaan jo varhaisessa lapsuudessa ja se on hyvin kurinalaista.

Tavoitteena on selvittää lähinnä itsellemme löytyykö venäläiselle ja ranskalaiselle koulukunnalle eroavaisuuksia ja tuleeko meidän tulevien pianonsoitonopettajien tiedostaa mahdolliset eroavuudet omassa opetuksessamme. Tarkoituksena on tutkia venäläistä ja ranskalaista pianokoulukuntaa muutamien keskeisten venäläisten ja ranskalaisten pianistien ajatuksien kautta ja löytää koulukuntien välillä konkreettisia eroavaisuuksia.

Työn tehtävänä on löytää vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Millaisia mainintoja eri henkilöt ovat tehneet koulukunnista? Mitkä ovat keskeisimmät piirteet venäläisessä ja ranskalaisessa pianokoulukunnassa? Onko koulukuntien välillä merkittäviä eroja? Mitkä tekijät erottavat koulukunnat toisistaan?

Työn rakenne koostuu seuraavanlaisesti: Aluksi esitellään pianokoulukuntien vaiheita ja tämän jälkeen eri henkilöiden näkemyksiä koulukunnista. Molemmista koulukunnista esitellään muutama merkittävä pianisti, joiden tärkeimmät näkökannat tuodaan esille

omine lukuineen. Lisäksi esittelemme ranskalaisen pianistin, joka on saanut vaikutteita molemmista koulukunnista. Hänestä on oma lukunsa, jonka loppuun olemme liittäneet kahden pianistin lausunnot koulukuntien olemuksesta. Vertailuosion alussa on taulukko, jossa on koottuna oleellisimpia koulukuntia koskevia tietoja. Tämän jälkeen vertailemme tietoja keskenään sekä kirjoitamme niistä koosteen.

2 KOULUKUNNISTA

Tässä osiossa selvennetään koulukuntia yleisesti ottaen, mutta perehdytään ainoastaan pianokoulukuntiin. Tuomme esille pianokoulukuntien asemaa 1800-luvulla ja niiden kehittymistä esiromantiikan ajalta myöhäisromantiikkaan. Poimimme myös eri henkilöiden kuvailuja koulukunnista. Niiden perusteella voidaan tehdä päätelmiä koulukuntien luonteesta.

2.1 Koulukuntakäsite

Nykysuomen sanakirja (2002) määrittelee sanan koulukunta seuraavasti:

Koulukunta on määräsuunta tai ohjelmaa noudattava esim. joku taiteilija, tiedemiesryhmä, mielipideryhmä, (oppilas)piiri, suunta jonkin tieteen tai taiteen alalta. (Sadeniemi 2002, 520.)

Kaikilla instrumenteilla on koulukuntia. Jo 1700-luvun alussa esiintyi muun muassa huilukoulukunta (Blavet, Quantz) ja viulukoulukunta (Leclair). Ranskalainen ja muu uusi cembalo-, huilu- ja viulukoulu soittotyyleineen, keveine koristeluineen ja legatolinjoinen nähtiin vanhojen esitystyylien raikastajana. Kansalliset erot vaikuttivat silti edelleen. 1700-luvun puoleen väliin liitetään alueellisia koulukuntanimityksiä, kuten Napolin koulukunta tai wieniläinen, pariisilainen ja berliiniläinen koulukunta. (Unkari-Virtanen 2010.)

2.2 Pianokoulukunta 1800-luvulla

Vaikka 1800-luvulla syntyi kansallisia soitinkoulukuntia omine perinteineen (muun muassa venäläinen pianokoulu ja ranskalais-belgialainen viulukoulu), ei se merkinnyt pitkään aikaan kansallisen ajattelutavan syntymistä musiikkielämässä. Kaikissa Euroopan tärkeimmissä maissa pystyi hankkimaan samantyyppisen konservatoriokoulutuksen. Opettajien ja kuuluisien taiteilijoiden matkustelu ympäri Eurooppaa mahdollisti vaikutteiden leviämisen ja yhtenäisen kulttuurin syntymisen. Sen vuoksi 1800-luvulla ei ollut

suurta merkitystä mistä maasta muusikko tuli. Kansallisia eroavaisuuksia ilmeni, mutta ne olivat vain osa monikansallista ajattelua ja tervetullut mauste omien perinteiden joukkoon. (Murtomäki 2006.)

Esiromantiikan ajalla (1760–1800) koulukuntia syntyi karismaattisten esittäjien ympärille. Muun muassa Beethoven ja Clementi loivat omat kilpailevat pianistiset koulukuntansa. (Unkari-Virtanen 2010.)

Jo 1800-luvulla Carl Czerny on kuvaillut kahden suuren pianistin soittotyyliä seuraavaasti:

Kun Beethovenin soitto oli huomattavaa valtavan voimansa, luonteenomaisen ilmeikkyytensä ja ennenkuulumattoman virtuoosisuuden ja juokсутusten takia, Hummelin esitys oli puhtauden ja selkeyden mallikappale, ja siroimman eleganssin ja herkkyyden; kaikki vaikeudet oli laskelmoitu aikaansaamaan suurin ja ällistyttävän vaikutus, mihin hän pääsi yhdistämällä Clementin soittotavan – joka niin viisaasti on mitoitettu soittimen mukaan – Mozartin tyyliin.

Oli siksi aivan luonnollista, että suuri yleisö asetti hänet etusijalle pianistina, ja pian kaksi mestaria oli vastakkaisilla puolilla, jotka vastustivat toisiaan katkeran vihamielisesti. Hummelin kannattajat syyttivät Beethovenia pianon pahoinpitelystä, kaiken siisteyden ja kirkkauden puutteesta, pedaalinkäytöstä joka aiheutti vain kammottavaa melua – ja sitä paitsi villien, luonnottomien, epämelodisten sävellysten kirjoittamisesta, jotka olivat vieläpä muodoltaan epäsäännöllisiä. Toisaalta Beethovenin kannattajat sanoivat, että Hummelilta puuttuu aito mielikuvitus, että hänen soittonsa on monotonista kuin posetiivin, ja hänen sormiensa asento muistuttaa hämähäkkiä, ja että hänen sävellyksensä ovat vain sovituksia Mozartin ja Haydnin teemoista. (Hyry 2007.)

Varhaisromantiikan ajalla (1800–1830) musiikin ajateltiin ilmentävän yleismaailmallisia sisältöjä. Silti ajatus kansallisuuden ilmaisemisesta ja korostamisesta musiikin avulla oli jo voimakkaasti näkyvissä. Säveltäjät eri maista työskentelivät kansainvälisissä musiikkikeskuksissa, kuten Wienissä, Pariisissa, Lontoossa ja Berliinissä. Koulukuntien eriytyminen ilmeni musiikin lajien alueellisissa keskittymisissä ja pianististen koulukuntien erot kasvoivat. Koulukunnat syntyivät muun muassa säveltäjien ja muusikoiden opetuksen seurauksena. Soitinrakennus oli vilkasta kaikkialla, ja monet säveltäjät tekivät yhteistyötä soittinrakentajien kanssa instrumenttien kehittämiseksi. (Unkari-Virtanen 2010.)

Vuosina 1830–1850 musiikillis-ideologiset ja kansalliset seikat synnyttivät koulukuntia, joista muotoutui monien erilaisten musiikkityylien kokonaisuus. Ranskassa kukoisti laaja pianomusiikin kirjo ja Saksassa siirryttiin kohti esteettis-ideologista kiistaa Lisztin uussaksalaisen koulun sekä täysromantiikkaa edustavan Schumannin piirin välillä. Itä-vallassa kiinnostus laajeni myös kevyeen ja viihteelliseen musiikkiin. Suuret virtuoosit kuten Liszt ja Chopin loivat omat koulukuntansa, joiden vaikutus on edelleenkin havaittavissa. (Unkari-Virtanen 2010.)

Uusromantiikan aikana (1850–1890) oppilaitosten ja säveltäjien ympärille syntyi koulukuntia: muun muassa Lisztin ympärille Weimarissa, Franckin Pariisissa sekä Reinecken Leipzigissa ja Berliinissä. Pianomusiikissa vastakkain olivat lyyrisemmän tyylin edustajat ja virtuoosisäveltäjät. Pianististen koulukuntien muodostumiseen vaikuttivat musiikkiesteettisten näkemysten lisäksi myös pianorakennuksen suunnat. Venäläinen pianokoulu tuli tunnetuksi jälkiromantiikan ajalla 1890–1914. (Hyvönen 2010.)

Ennen ensimmäistä maailmansotaa Eurooppa oli yksi musiikillinen kokonaisuus. 1900-luvun ismien (impressionismi, ekspressionismi) myötä alkoi kansallisajattelu näkyä myös musiikissa erilaisten poliittis-sotilaallisten jännitteiden seurauksena. (Hyvönen 2010.)

2.3 Koulukuntakuvailuja

Theodor Leschetizky (1830–1915) kuvaili eri pianokoulukuntia värikkäästi niiden kansallisuuksien perusteella. Hänen oppilaansa Annette Hullah on tiivistänyt Leschetizkyn lausunnot seuraavasti: ”Englantilaiset ovat hyviä muusikkoja ja työntekijöitä, mutta tekevät musiikissa paljon järkipäistä työtä sen sijaan, että kuuntelisivat sydäntään. Amerikkalaiset ovat spontaaneja ja aina valmiina uusille vaikutteille. Lisäksi heillä on valtavan hyvät tekniset taidot. He kuitenkin tuntuvat työskentelevän enemmän pysyäkseen ajan hengessä mukana kuin rakkaudesta musiikkiin.” (Gerig 1975, 287–288.)

Venäläiset ovat Leschetizkyn paremmuusjärjestyksessä ensimmäisinä. Heillä on ilmiömäisen hyvät tekniset taidot, intohimoa, dramaattista voimaa ja ainutlaatuista eloisuutta. Puolalaiset ovat vähemmän karuja kuin venäläiset, ja heillä on runollista ilmaisuvoimaa. Heidän tekemisissään on ainutlaatuinen sävy, hienostuneisuutta, suloisuutta ja heillä on luontainen rytminkäsittelytaito.

Ranskalaisten soitto on siroa, kevyttä, selkeää ja hyvin fraseerattua. Saksalaisia Leschetizky arvostaa heidän ahkeruutensa, yksityiskohdille omistautumisensa ja järjestelmällisyytensä ansiosta. He omistautuvat taiteelle intensiivisesti ja vaatimattomasti. Leschetizkyn mukaan heidän näkemyksensä ovat kuitenkin hieman ikävyyttäviä. Ruotsalaiset ovat lahjakkaita ja italialaisia hän suorastaan rakastaa. (Gerig 1975, 287–288.)

Vaikka kulttuuriset erot voivat hyvinkin olla kuultavissa tulkinallisissa eroissa eri kansallisuuksia vertaillessa, on tällaisten etnisiä ryhmiä kuvaavien stereotyyppien esittäminen totuutena ja niiden luettelointi periaatteessa mahdotonta. (Gerig 1975, 288.) Artur Schnabel kuvasi kyseistä asiaa tähän tapaan:

En voi hyväksyä sitä, että suorilla sormilla soittamista pidettäisiin erityisesti venäläisenä tapana. Asuin 30 vuotta Saksassa, enkä myöskään pysty sanomaan, mitä on saksalainen tekniikka. Saksassa opetettiin kaikenlaisia tekniikoita–suorilla ja pyöreillä sormilla, sekä ulos venytetyillä ja sisään vedetyillä sormilla soittamista, kyynärpäät paikoillaan tai mukana aaltoilun soittamista ja niiden pitämistä paikoillaan lähellä lantiotia tai kaukana siitä. Jotkut soittivat nenä kiinni koskettimissa, kun taas toiset katselivat soittaessaan kattoon. Mikä näistä oli saksalaista tekniikkaa? On olemassa vain yksi hyvä tekniikka, ajatpa sitten pyörällä, uit tai mitä tahansa muuta teetkään, ja tämä on suurimpien (parhaiden) mahdollisten tulosten aikaansaaminen pienimmillä mahdollisilla ponnistuksilla. Tämä pätee kaikkiin fyysisiin aktiviteetteihin. (Gerig 1975, 288.)

Eeva Kaisa Hyryn tutkimuksessa (2007) on seuraava kuvaus:

Vielä 1970-luvulla Raekallio törmäsi koulukuntaeroihin opiskellessaan eri maissa. Lontoon ”sormikoulukuntamaisen” ja wieniläisen kokonaisvaltaisemman opetuksen jälkeen hän tutustui venäläiseen koulukuntaan. Venäläisestä pianokoulusta puhuttaessa soittoon liitetään nykyään sellaisia tunnusmerkkejä kuin tekninen täydellisyys, jalostunut sointi ja tunteen intensiteetti. – – Aikamme yksi tunnetuimmista ja arvostetuimmista pianisteista on Grigori Sokolov, jota pidetään nimenomaan venäläisen pianotaiteen suuren tradition jatkajana.

Grigori Sokolov itse kuitenkin protestoi koulukunta-ajattelua vastaan: ”Ei ole olemassa venäläistä pianokoulua – on vain joukko loistavia persoonallisuksia. Heitä on mahdotonta niputtaa yhteen.” Venäläisen koulutusjärjestelmän merkitys on hänen mielestään siinä, että se poimii nuoret lahjakkuudet esiin riittävän ajoissa. (Hyry 2007, 78.)

Eero Heinonen (2008) toteaa:

Mielestäni koulukunta edustaa lähinnä tiettyä tapaa lähestyä soitinta. Ratkaisevinta on kuitenkin suhde musiikkiin. Jokainen teos vaatii oman soitotapansa, muuten pianonsoitosta tulee mekaanista. Koulukunta on pahimmillaan kahle, enkä itse katso edustavani mitään koulua. (Heinonen 2008.)

3 VENÄLÄINEN PIANOKOULUKUNTA

Tässä luvussa perehdytään venäläisen pianokoulukunnan ominaisuuksiin sekä kolmeen merkittävään venäläiseen pianistiin saadaksemme mahdollisimman selkeän käsityksen venäläisen pianokoulukunnan ajatuksista. Anton Rubinsteinin perusti Pietariin konservatorion ja vaikutti sitä kautta merkittävästi Venäjän musiikkielämän kehittymiseen. Josef Lhévinne oli aikansa suurenmoisimpia konserttipianisteja sekä maineikas opettaja. Heinrich Neuhausilla on kenties suurin merkitys venäläisenä pedagogina. Näistä kolmesta suuresta venäläisestä pianistista kerrotaan myös eri lähdekirjoissa kaikkein eniten. Tämän luvun lopussa on lisäksi yhteenveto havainnoistamme venäläisen pianokoulukunnan suhteen.

3.1 Moskova ja Pietari

Ratkaisevat edistysaskeleet venäläisen musiikkielämän kehityksen kannalta otettiin 1860-luvulla. Anton Rubinstein perusti Venäläisen musiikkiyhdistyksen konsertteineen vuonna 1859 ja Pietarin konservatorion vuonna 1862. Hänen veljensä Nikolai Rubinstein (1835—81) perusti puolestaan Moskovan konservatorion vuonna 1866. (Murto-mäki 2007.)

Vähitellen konservatorioista alkoi valmistua musiikin ammattilaisia, ja musiikkielämä saatiin vakaammalle pohjalle. Täten Rubinsteinin veljekset loivat institutionaalisen perustan musiikille ja mahdollistivat virallisen sosiaalisen tunnustuksen muodostumisen vapaalle taiteilijalle. Anton Rubinstein ja Tšaikovski saivat 1800-luvun jälkipuoliskolla laajasti tunnustusta maailmalla. (Murto-mäki 2007.)

Koska venäläisten elämä oli hyvin eristettyä muusta maailmasta, tämä vaikutti myös musiikkielämään. Ei ollut mahdollista saada vaikutteita muualta kuin Anton ja Nikolai Rubinsteinilta. Kuitenkin muun muassa Heinrich Neuhaus onnistui kouluttamaan suunnattoman hienoja venäläisiä pianisteja. Mitä useammin venäläiset alkoivat matkustaa länteen, sitä enemmän he saivat vaikutteita myös muualta maailmasta. (Schonberg 1978, 465.)

3.2 Anton Rubinstein

Ensimmäisenä merkittävänä venäläisenä pianistina voidaan pitää Anton Rubinsteinia (1829–1894). Saksalaissäveltäjä Hans von Bülow onkin kuvaillut Rubinsteinin olleen ”musiikin Michelangelo”. Hänen soitossaan oli helposti havaittavissa kaikki venäläiset elementit: lämmin emotionaalinen sävy, vauhti, huolettomuus ja vilpittömyys.

Rubinstein teki aina paljon virheitä soitossaan ja Rahmaninov on kertonut, että eräässä konsertissaan Rubinstein unohti osan Balakirevin Islamey-fantasiasta, jolloin hän improvisoi noin neljä minuuttia, minkä jälkeen palasi taas loppuosioon ja soitti sen oikein. Tällaiset virheet ja unohdetut nuotit kuitenkin tuntuivat kuuluvan melkein luontevana osana hänen soittoonsa, ja jos ne joskus puuttuivat, oli hänen puhtaampi ja virheettömämpi soittonsa aikalaisten mukaan pikemminkin ikävystyttävää. (Gerig 1975, 290–291.)

Anton Rubinstein oli ensimmäinen Pietarin konservatorion johtaja vuosina 1862–1867. Vuonna 1866 hänen veljensä Nikolai Rubinstein aloitti Moskovan konservatorion johtajana. Nämä kaksi oppilaitosta olivat johtavia venäläisen pianokoulun keskuksia. Piano-pedagogina Rubinstein piti opetusmetodinsa käytännönläheisenä, ja siinä painotettiin hengitystä, äänenlaatua, rentoutumista sekä pedaalinkäyttöä. Jos oppilaat halusivat teoreettista ohjeistusta, heitä kehoitettiin menemään Leschetizkyn luo, sillä hän hallitsi tämän alueen hyvin. (Gerig 1975, 292, 294.)

Rubinstein kutsui pedaalia pianon sieluksi. Hänen mukaansa pedaalia voidaan käyttää kuten sielua kiirastulessa tai paratiisissa. Pedaalinkäyttö on kuitenkin toisarvoisessa asemassa, jos kosketuksen perusteet eivät ole hallinnassa. Kosketusta tärkeämpi asia on muusikkouden löytäminen. Opettajien merkitys vasta-alkajille on tärkeää. Perusasioiden ohittaminen kostautuu myöhemmällä iällä. Venäjällä on kunnia olla vasta-alkajan opettaja. (Lhévinne 1972, 2.)

Rubinsteinin kerrotaan olleen hyvin ankara opettaja. Hänen voimakas temperamenttinsa oli hyvin hallitseva osa opetusta. Hänen kerrotaan ihmetelleen, miksi oppilaat pelkäsivät häntä. Omien sanojensa mukaan Rubinsteinin oli vain huutanut, eikä kenenkään pitäisi pelästyä pientä huutamista. Hän odotti intensiivistä työskentelyä jokaiselta oppilaalta, eikä suvainnut pienintäkään epävarmuutta. (Gerig 1975, 294–295.) Josef Hoffmann, jota Rubinstein opetti jäätyään eläkkeelle, on kertonut Rubinsteinista muun muassa seuraavaa:

Hän (Rubinstein) seiso vierelläni, ja aina kun hän halusi erityistä korostusta jollekin tietylle nuotille, hän painoi vasenta olkapäätäni niin, että piano melkein huusi minulle. Jos tällä ei saatu hänen haluamaansa vaikutusta, hän painoi koko kädellään minun kättäni ja levitteli sitä kuin voita ympäri kaikkia mustia ja valkoisia koskettimia niin, että syntyi kauhea kakofonia. Sitten hän sanoi melkein vihaisesti: ”Mutta puhtaammin, puhtaammin, puhtaammin”, ikään kuin riitasoinnut olisivat olleet omia aikaansaannoksiani.

Kerran kysyin häneltä apua sormitukseen eräässä monimutkaisessa kohdassa. ”Soita se nenälläsi”, hän vastasi, ”mutta soita hyvällä äänellä”. Tämä huomautus hämmensi minut ja siinä minä istuin ihmettelemässä, mitä hän oli tarkoittanut. Jos nyt ymmärrän mitä hän tarkoitti, saattoi se olla jotakin tämän tapaista: Auta itseäsi! Herra auttaa niitä, jotka auttavat itseään!” (Gerig 1975, 295.)

3.3 Josef Lhévinne

Josef Lhévinne (1874–1944) oli palkittu konserttipianisti, joka myös opetti muun muassa Moskovan konservatoriossa. Hänen kirjoituksiaan pidetään suuressa arvossa nykyajan pianonsoitonopiskelijoiden keskuudessa. Lhévinne on painottanut kirjoituksissaan esimerkiksi kansanlaulujen ja klassikkojen tärkeyttä venäläisten elämässä, ja että rakkautta musiikkiin vaalitaan tyypillisesti jo lapsuudessa. (Gerig 1975, 300–301.)

Lhévinne on kirjoituksissaan korostanut teknisten taitojen kehittämisen tärkeyttä venäläisessä koulutuksessa:

He eivät rakenna hiekalle, vaan kalliolle. Esimerkiksi konservatorion tutkinnoissa opiskelijan teknisiä taitoja testataan. Yksityiskohtaisen huomion saa tekniikan mekaaninen puoli, kuten harjoitukset, etydit ja arpeggiot. Ensimmäiset viisi vuotta kaikissa venäläisissä konservatorioissa harjoittelaan päivittäin asteikkoja ja arpeggioita. Nämä harjoitukset vaikeutuvat ja nopeutuvat aikaa myöten, mutta niitä ei koskaan jätetä pois päivittäisestä harjoittelusta. (Gerig 1975, 301.)

Lhévinne painottaa myös rentouden tärkeyttä soitossa, mutta varoittaa sanan vääränlaisesta käytöstä:

Koko maailma on mennyt sekaisin rentoutumisen idean suhteen tietämättä mitä se tarkoittaa, tai miten sitä pitäisi soveltaa pianonsoittoon. (Gerig 1975, 304.)

Lhévinnen kirjoituksia on koottu *Basic Principles of Pianoforte Playing* – nimiseen julkaisuun, joka ilmestyi v. 1924. Suuri osa huomioista on ilmaistu ikään kuin kuvakielisinä ja mielen tärkeyttä soitossa korostetaan venäläiseen tapaan esimerkiksi siten, että laulava ääni tulee ensin kuvitella mielessä ja vasta sen jälkeen soittaa se. Rubinsteinilla oli samanlainen periaate opetuksessaan. (Gerig 1975, 302.)

Asteikkoja tulisi harjoitella molemmilla käsillä erikseen. Harjoittelun myötä asteikkojen tulisi automatisoitua ja olla yhtä luonnollista, kuten helpon kävelyn. Soinnista tulee asteikkojen seurauksena sulavampaa, miellyttävämpää ja vakuuttavampaa. (Lhévinne 1972, 22.)

Lhévinnen mukaan kädessä tulee olla vahvuutta, koska muuten soitosta jää puuttumaan voima, tarkkuus ja kontrolli. Kysymys onkin siitä, miten käden rentous tulisi ajoittaa. Rentouden ja voimankäytön suhde tulee olla tasapainossa. Kultainen sääntö onkin näiden kahden periaatteen sopusointuinen sekoitus. (Gerig 1975, 304–305.)

Sormitukseen on vaikea antaa neuvoja, mutta paras sormitus on sellainen mikä istuu parhaiten soittajan kädelle, sillä jokaisella on erilainen käsi. Monet soittajat vähättelevät vasemman käden merkitystä, vaikka se vaikuttaa soiton laadukkuuteen ja ilmeikkyyteen. Kaikissa muissa paitsi säestyskuvioissa vasemman käden merkitys on yhtä tärkeä kuin oikean. Vasenta kättä suositellaan harjoitettavaksi erikseen. (Lhévinne 1972, 34–35.)

Lhévinnen mukaan jokaisella pianistilla tulee olla mielikuva kauniista soinnista. Joillakin ihmisillä se on synnynnäinen ominaisuus. Lhévinnellä on ollut lukuisia oppilaita, jotka ovat ajan mittaan kehittäneet sointiaan tekemällä paljon työtä sen eteen. Toisaalta on myös sellaisia soittajia, joilla on luontaisesti hyvä sointi, mutta joilla ei ole teknisiä

edellytyksiä tuottaa kaunista ääntä. Lhévinen neuvo kauniille soinnille on soittaa enemmän sormenpään sisäosalla kuin itse sormenpäällä, sillä sormityyny on elastisempi ja jäntevämpi. Nykyinen sormitekniikka eroaa aiemmasta siten, että ennen soittamiseen käytettiin sormien kaikkia niveliä, kun taas nykyään huomio kohdistuu enemmän koko käteen. Nykyisen sormien käytön seurauksena sointi on täyteläisempää ja siinä on erilaisia vivahteita. (Lhévinne 1972, 12–18.)

Virheiden välttämiseksi Lhévinne kehottaa harjoittelemaan kappaletta ensin hitaasti ja nopeuttamaan tempoa vähitellen. Tempolla ei ole kuitenkaan rajoituksia, jos pystyy soittamaan täsmällisesti. Usein on hankalampi soittaa hitaammassa kuin nopeassa tempossa. Sen takia kannattaa myös harjoitella hitaammalla tempolla ja mahdollisesti metronomin kanssa. (Lhévinne 1972, 34.)

3.4 Heinrich Neuhaus

Heinrich Neuhaus (1888–1964) oli venäläinen pianisti ja pianonsoitonopettaja Moskovan konservatoriossa (Wikipedia, 2010). Neuhausin kirjoittama *Pianonsoiton taide* (1973) on merkittävä teos. Kirjan alkukieli on venäjä, mutta kirja on käännetty useille eri kielille. Raekallion (1996, 168) mukaan *Pianonsoiton taide* on tullut maassamme ansaitusti tunnetuksi pianonsoiton opiskelun perustavana tietolähteenä.

Neuhausin mukaan hyvä taiteellinen esitys koostuu kolmen peruselementin, musiikin, esittäjän ja instrumentin täydellisestä hallinnasta. Neuhaus korostaa näiden kolmen elementin tasavertaista hallintaa, sillä liioittelu suuntaan tai toiseen on hänen mukaansa valitettavan yleistä. Sisällön eli itse musiikin aliarviointi tai vastaavasti etusijan antaminen musiikille väheksymällä instrumentin teknistä hallintaa johtavat epämusikaaliseen soittoon. (Neuhaus 1973, 9-10.)

Tekniikka ja tulkinta kulkevat Neuhausin oppien mukaan käsi kädessä. Hän muistuttaa, että jo sana tekniikka on peräisin kreikankielen sanasta ”tekhne”, joka merkitsee taidetta. Hän toteaa, että esityksen taiteellisuus ei riipu pelkästään sellaisista ominaisuuksista kuin sujuvuus, puhtaus, jne. Sen sijaan taiteellisuus saavutetaan ennen kaikkea syvällisen ja henkeväen ajatustyön avulla. (mts.11.)

Soittajan fyysinen mukavuus ja esimerkiksi soittajan käden erityisvaatimukset ovat Neuhausin periaatteita mukailleen toisarvoisessa asemassa. Tällaisilla ajatuksilla on ollut kauaskantoisia vaikutuksia koko venäläiseen pianokouluun (Raekallio 1996, 169.) Pianonsoiton taiteen tekniikkaa koskevassa luvussa Neuhaus käskee jälleen kerran ajattelemaan vähemmän kaikkia mahdollisia asentoja ja enemmän musiikkia ja vakuuttaa lopun sujuvan kuin itsestään. (mts.118.)

Neuhausin mukaan hyvään sointiin kuuluu mahdollisimman suuri taipuisuus, rentous sekä käsivarsi, joka on vapaa olkapäästä ja selästä alkaen. Tärkeää on myös kädenpaineen tarkoituksenmukainen säätely. Tasainen sointi edellyttää sormivoimien kehittämistä ja iskun vahvistamista, jonka seurauksena juoksutuksia voidaan soittaa tasaisemmin ja kirkkaammalla äänellä. Laulavaan soittoon tarvitaan paljon hitaita ja laulavia kappaleita. (mts.78.)

Neuhaus toteaa, että todellinen taiteilija, muusikko ja pianisti on ennen kaikkea musiikin opettaja. Hän on sitä mieltä, että oppilasta on kehitettävä jatkuvasti musikaalisesti, älyllisesti, taiteellisesti ja pianistisesti, jotta saavutettaisiin näkyviä tuloksia. Opettajan tärkein tehtävä on tehdä itsensä tarpeettomaksi niin että oppilas kykenee mahdollisimman itsenäiseen työskentelyyn. Pedagogin tulisi kehittää oppilasta etenkin sielun- ja tunne-elämän alueella. Opettajan on myös juurrutettava rakkaus toisiin taiteisiin, kuten runouteen ja kuvaamataiteisiin, mutta ennen kaikkea tulisi opettajan korostaa oppilaalleen taiteilijan eettistä arvoa, vastuuta ja oikeuksia. (mts. 22, 28, 176.)

Tunteiden merkitys Neuhausin opetustyössä ja musiikillisessa ajattelussa on erittäin korostunutta. Tämä tulee ilmi muun muassa hänen toteamuksissaan taiteilijan tehtävästä soittaa niin, että se liikuttaa kuulijan tunteita ja vaikuttaa kenties koko elämään merkittävästi. Toisaalta hän korostaa myös, että hyvän pedagogin tehtäviin kuuluu ehdottomasti konkreettinen toteutus ja selvitys koskien sointia, fraseerausta, nyansseja ja tekniikkaa. Neuhausin mukaan esimerkiksi pianonsoiton alkuopetuksessa olisi hyvä käyttää opetusmateriaalina kansansävelmiä, joissa emotionaalinen-runollinen sisältö ilmenee lapselle selkeämmin kuin puhtaasti teknisissä harjoituksissa ja järkiperaisissa tehtävissä. (mts. 18, 31, 33.)

Rytmin tulisi mielellään muistuttaa jotakin elävää organismia, kuten hengitystä, pulssia tai meren aaltoja (Neuhaus 1973, 39). Kansanlauluja suositellaan opetusmateriaaliksi myös A. Nikolajevin Venäläisessä pianokoulussa (1978) lapsille. Pianokoulun esipuheessa korostetaan opettajan tehtävää juurruttaa oppilaaseen rakkaus musiikkiin taiteena. Tärkeää olisi myös opettaa kuvaamaan musiikin avulla erilaisia jokapäiväisiä tunteita, mielialoja ja elämyksiä. Kansanlaulujen tunteminen ei ainoastaan kehitä lapsen musiikkimakua, vaan se antaa myös ammatillisesti vankan musiikillisen pohjan. (Nikolajev 1978, 4.)

Rubatoa käytettäessä on säilytettävä rytmin matemaattinen keskiarvo alkuperäistä tempomerkintää vastaavana. Italiankielen sana ”rubare” merkitsee ”varastaa”, ja Neuhausin mukaan tempon kiihdyttämisen eli varastamisen jälkeen tulee se myös hidastaa eli palauttaa. Cortot ja Rahmaninov olivat Neuhausin mukaan muutaman muun lisäksi etevimpiä rubaton käyttäjiä. (Neuhaus 1973, 40, 41.)

Neuhaus toteaa, että mahdolliset rytmisetkin ongelmat voidaan parantaa vaikuttamalla oppilaan henkisiin ominaisuuksiin, ja pedagogin on saatava oppilas tunteemaan ja ajattelemaan taidetta sinänsä. Tässä tulee jälleen esille Neuhausin ihannoima kokonaisvaltainen taiteen ja musiikin opetus, joka toimii vastalääkkeenä mihin tahansa pianistiseen ongelmaan. (mts. 51.)

Monet temponkäsittelyyn liittyvät ongelmat Neuhaus perustelee sillä, ettei soittaja ymmärrä laulavuuden merkitystä. Esimerkiksi asiaankuulumattomat kiihdytykset hitaassa tempossa esim. kahdeksasosanuoteilla ja kuudestoistaosanuoteilla johtuvat siitä, ettei soittaja pysty kuulemaan pianon laulavuutta tavallista nopeammissa kuluissa. (mts. 55.)

Paras sormitus on sellainen, joka sallii kyseisen musiikin tarkimman toteutuksen, ja joka vastaa läheisimmin musiikin merkitystä. Neuhausin mukaan fyysinen mukavuus ja soittajan käden erikoisvaatimukset ovat toisarvoisia. Pyrkimyksenä on siis systemaattisuus, artikulaation vaatimusten toteuttaminen sekä sormitusten ja kuvioiden selkeys. (Raekallio 1996, 169.)

Toinen periaate on mukautuminen säveltäjän henkeen, luonteeseen ja pianotyyliin. Muun muassa Beethovenin systemaattisissa skaaloissa Neuhaus välttää käyttämästä kaikkia viittä sormea peräkkäin, mutta tekee niin jatkuvasti Lisztin musiikissa. Neuhaus-

sin mukaan kenenkään mieleen ei tule soittaa Mozartia, Chopinia ja Beethovenia viidellä peräkkäisellä sormella, mutta hän ehdottaa kuitenkin myöhemmin Chopinia soitettavan juuri noilla sormilla. Lisztin sävellyksiä voi soittaa viidellä peräkkäisellä sormella, sillä Neuhaus kuvittelee Lisztin tehneen juuri niin. Suurimmat Beethovenin tulkit muertavat Neuhausin ajatukset. Neuhaus jopa kuvailee joidenkin pianisti- ja pedagogikollegoidensa sormituksia "absurdeina", "aivan väärinä", "vastenmielisinä" ja "oksettavina".

Näissä mielivaltaisuuksissa ja ristiriitaisuuksissa tuntuu heijastuvan tiettyjä arveluttavia piirteitä, jotka tulevat ajan mittaan tutuiksi jokaiselle venäläistä ja erityisesti neuvostovenäläistä pianopedagogiikkaa tutkivalle tai sen mukaisesti koulutettavalle muusikolle. (Raekallio 1996, 171.)

Tärkeintä on mukavuus eli kyseisen sormituksen soveltuvuus soittajalle ja hänen musiikilliselle ajatukselleen. Neuhaus kertoo sitoutuneensa joustavuudella Chopin-koulukunnan sormitusajatukseseen, jossa jokaisella sormella käsitetään olevan oma luonteensa: "Kokenut pianisti arvostaa sormissaan juuri sitä, että jokaisella sormella on selväpiirteinen persoonallisuus, ja että jokaisella sormella on oma ominaistehtävänsä, joka erottaa sen muista, mutta samalla jokainen sormi pystyy tarvittaessa toimimaan naapurin sijaisena". Neuhausilla on esimerkkejä sormituskäytännestään, jonka hän sanoi muuttuneen tulehdusperäisten käsisairauksien myötä. Monet "häätätilasormitukset" ovat kekseliäitä ja yleisesti sovellettavissa. (Raekallio 1996, 171.)

3.5 Yhteenveto venäläisestä koulukunnasta

Selkeästi esille nouseva asia on oppilaan kokonaisvaltainen henkisten ominaisuuksien kehittäminen sekä kiinnostus kaikkiin taiteenlajeihin. Rakkaus musiikkiin erityisesti kansanlaulujen kautta on tärkeällä sijalla heti pienestä pitäen, sillä lasten on helpompi käsitellä tunteitaan tuttujen melodioiden kautta.

Soitossa tärkeää on laulavuus, hengittävyys sekä rentouden ja voimankäytön tasapaino. Laulavuus tulee muun muassa oikeanlaisen rytminkäytön seurauksena rennoista mutta vahvoista käsistä sekä musiikillisesta ajatuksesta ennen soittotapahtumaa. Opetuksessa on tärkeää käytännönläheisyys sekä opettajan selkeä esimerkin näyttö.

Etydit, arpeggiot ja asteikot ovat tärkeässä roolissa heti alusta alkaen. Mekaanista toisto tulee vastustaa, sillä kaiken lähtökohtana on musiikki. Soittamisessa pyritään jokaisen sormen itsenäisyyteen ja näppäryyteen, mutta myös kehon kokonaisvaltaiseen hallintaan sekä rentoutumisen oikeanlaiseen ajoittamiseen. Harjoittelussa on tärkeää edetä hitaasta temposta pikkuhiljaa nopeampaan. Vasemman käden rooli on merkittävä.

Venäjällä opettajia on perinteisesti rohkaistu kehittämään oppilaidensa älyllisiä ja sosiaalisia taitoja musiikillisen osaamisen lisäksi. Musiikin opiskelussa on painotettu kansanmusiikkia ja venäläisiä klassikoita unohtamatta muita kansallisuuksia. Tärkeässä roolissa ovat olleet nuoteista soittaminen, analysointitaidot, tulkinta- sekä harjoittelutaidot. Myös erityisesti itsenäisen työskentelyn taitoja on pyritty kehittämään. Teknisiä taitoja puolestaan on harjoitettu soittamalla laajalti erilaista ohjelmistoa ja tämän lisäksi systemaattisesti etydejä, asteikkoja sekä muita harjoituksia. (Gerig 1975, 310.)

Venäläistä pianokoulua kuvaillaan lämminsydämiseksi, jalomieliseksi, ulospäin suuntautuneeksi, värikkääksi sekä tunteellisesti ja rytmillisesti kontrolloiduksi. Rubatoa käytetään jonkin verran. Venäläisessä koulukunnassa korostetaan tempon muuttumatonta vaihtelua: rubato ja kiihdyttäminen korostavat musiikin dramaattista näkökohtaa. Yleisesti kaikessa romantiikan ajan pianismissa venäläinen koulu korostaa soinnin kauneutta. (Ripin 1988, 95.)

4 RANSKALAINEN PIANOKOULUKUNTA

Tässä luvussa tuodaan Pariisi esiin 1800-luvun pianomusiikin keskuksena ja tutustutaan kolmeen merkittävään ranskalaiseen pianistiin saadaksemme mahdollisimman selkeän käsityksen ranskalaisen pianokoulukunnan ominaispiirteistä. Marguerite Longi oli tunnettu pedagogi sekä erityisesti helmityylisen soinnin äiti. Alfred Cortot puolestaan oli merkittävä ranskalainen pianisti sekä pedagogi, jonka näkemykset poikkesivat perinteikkäästä ranskalaisesta tyylistä. Isidor Philipp tunnetaan lähinnä loistavana pedagogina. Luvun loppuun on koottu yhteenveto ranskalaisen pianokoulukunnan periaatteista.

4.1 Pariisi

Pariisi oli 1800-luvun puolivälissä pianonsoiton keskus. Kaikki ajan virtuoosit olivat olleet kosketuksissa kaupungin kanssa. Tätä tyyliä jatkettiin aina 1960-luvulle, enemmän tai vähemmän. Pariisista tuli taiteilijoiden pääkaupunki Waterloon taistelun ja Napoleonin toisen kruunusta luopumisen jälkeen 1815. Lukuisat teatterit, konserttiyhteisöt, orkesterit ja konserttitalit löysivät tai vakiinnuttivat paikkansa 1830-luvun alussa. Nämä uudet paikat tarjosivat uusia mahdollisuuksia, ei pelkästään oopperaproduktioille, vaan myös kamarimusiikille ja sooloesityksille. (Timbrell 1999, 13, 26.)

Ulkomaiset säveltäjät, kirjailijat ja taiteilijat kokoontuivat Ranskan pääkaupunkiin, sillä siitä oli tullut elävä keskus, jossa kannustettiin yksilöllisyyteen ja luovuuteen enemmän kuin missään muualla. 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla Pariisi jätti helposti varjoonsa Wienin ja Lontoon. Pariisia pidetään modernin pianon syntypaikkana ja vuonna 1847 siellä olikin 180 pianoliikettä. Ei ole yllättävää, että omaperäinen pianotyyli kehittyi ja kasvoi Pariisin konservatoriossa. Ranskalaisen pianismin katsotaan alkavan Louis Adamista, Hélène de Montgeroultista sekä François-Adrien Boieldieusta sekä heidän oppilaistaan. (Timbrell 1999, 27–28.)

4.2 Marguerite Long

Long opetti valmistavalla luokalla konservatoriossa vuodesta 1906 eläkkeelle jäämiseensä saakka – sen jälkeen hän jatkoi opettamista omissa kouluissaan. Hänen oppejaan

ovat saaneet Pariisin konservatoriossa usean eri sukupolven pianistit. Long vaikutti äänen sävyihin vaihtelemalla enemmän sormenpainoan kuin käyttämällä koko kättä ja pedaalia. Longin kirjoittama teos *Le Piano* (1959) on suuri pianotekniikkaa käsittelevä kirja, jota on käytetty sekä Ranskassa että ulkomailla. Teoksen alussa on pitkä pianonsoiton tekniikkaa ja esittämistä koskeva essee. Erittäin suuri osa kirjan aihealueista on omistettu sormitekniikalle. (Gerig 1975, 320.)

Longin mukaan hyvä artikulaatio saavutetaan nostelemalla ja vapauttamalla sormia napakasti, rakentamalla tempoa hitaasta nopeaan ja tekemällä musiikillisia harjoituksia keskeisimpänä ajatuksena kauneus mielessään. Long oli vahva Czernyn etydien ja pidätysnuottiharjoitusten puolestapuhuja ja hän otti epämääräisesti kantaa paino- ja rentoutuskouluun: "Termit rentoutuminen ja vapautuminen ovat ylikäytettyjä ilmaisuja, joita paheksun koska ne ovat päinvastaisia pianonsoiton toimintoja". (Timbrell 1999, 65.)

Kaikkia sormia tulisi kehittää tasapuolisesti voiman, elastisuuden ja itsenäisyyden suhteen. Hänen mukaansa sormien käyttö vaikuttaa ajatteluun ja sitä kautta soiton laatuun. Tästä syystä olisi tärkeää kiinnittää huomiota myös hyvin sormituksiin unohtamatta käden mukavuutta, sillä se mikä näyttää ja tuntuu kädessä huonolta, myös kuulostaa huonolta. (Gerig 1975, 319–321.)

Longin soitto on esimerkkinä helmityylisestä soitosta. Helmityyli on kuitenkin vain kangastus eikä oma tekniikkansa. Tällainen tekniikka on ehdoton väylä soitettaessa Mozartin ja Saint-Saënsin musiikkia, jolloin täytyy soittaa nopeilla sormilla hyvin läheltä koskettimien pintaa, niin että soivat nuotit muistuttavat yhtenäisesti muotoillusta helmestä. Tällainen sointi on kuitenkin vain tehokeino, jota ei tule noudattaa läpi jonkun kappaleen, ei edes ranskalaisissa show-kappaleissa. (Timbrell 1999, 94.)

Longin oppilaan Dussautin mukaan Longilla oli kaikki apukeinot pianonsoittoon. Longilla oli myös assistentti, Rose Aye-Lejourille. Dussaut soitti assistentille kerran tai kaksi viikossa valmistautuessaan kerran kuussa Longin tunnille. 8-vuotiaalle oli erityinen ja pelottava kokemus olla Longin tunnilla. Joskus oppilaat piiloutuivat toistensa taakse kokiessaan, etteivät olleet valmiita soittamaan. Henriot-Schweitzer kertoo opettajansa olleen hyvin aktiivinen niin opettajana, esiintyjänä kuin sosiaalisestikin. Jos oppilas todella rakasti jotain tiettyä sävellystä, ei se Longin mielestä ollut silloin liian vaikea soitettavaksi.

Henriot-Schweitzer ei silti usko pelkästään vanhaan ranskalaiseen kouluun, sillä soittoon vaikuttaa enemmän kokonaisvaltainen kädenpainon käyttäminen. (Timbrell 1999, 94–95.)

4.3 Alfred Cortot

Alfred Cortot (1877–1962) oli ranskalainen pianisti. Cortot'n näkemys poikkesi hieman perinteisestä ranskalaisesta näkemyksestä: hän palvoi Bayreuthia ja piti Wagnerista. Cortot oli kuullut useita saksalaisia pianisteja ja sai heiltä monia vaikutteita, jonka seurauksena pianon sointuvuus oli rikkaampaa kuin useimmilla ranskalaisilla pianisteilla ja tulkinta enemmän itseään havainnoiva ja erityispiirteinen. Hänellä oli hyvin persoonallinen ja vaikuttava rubaton käyttö. Cortot'n tekniikalla olisi voinut soittaa mitä tahansa ohjelmistoa. Vaikka Cortot'n esityksissä oli paljon vääriä nuotteja, ei se vähentänyt mitenkään esityksen vakuuttavuutta persoonallisen ja taitavan pianonsoiton ansiosta. Hänen ohjelmistonsa oli romanttinen: hän soitti vain vähän Bachia, ei ollenkaan Mozartia ja suhteellisen vähän Beethovenia. Cortot oli erityisen kunnioitettu pianisti Schumannin ja Chopinin soittamisen suhteen. (Ripin 1988, 99.)

Cortot'n soittaminen ja opettaminen erottuivat useimmista aikalaisista, sillä hän kannatti käytettävän enemmän kättä ja olkapäätä. Melodialinjaan vaikuttaa enemmän kokonaisvaltainen käden käyttäminen kuin liian tarkka sormityöskentely. Tärkeää oli tunnelman saavuttaminen, säveltäjän mielikuva orkesterista ja värikäs molempien pedaalien käyttö. (Timbrell 1999, 67.)

Cortot on kirjoittanut yhden merkittävimmistä pianopedagogisista kirjoista "Principes Rationels de la Technique Pianistique", Pianotekniikan rationaaliset periaatteet (1928). Hän on jakanut tekniikan viiteen kategoriaan:

- 1) sormien itsenäisyys, liikkuvuus ja tasaisuus
- 2) peukalon suorittama käden alitusliike ja sen sovelluksina asteikot ja arpeggiot
- 3) kaksoisote- ja polyfoniatekniikka
- 4) laajennus- ja venytystekniikka sekä
- 5) ranne- ja akorditekniikka

Cortot'n ydinkysymys on kaikkien pianoteknisten ongelmien purkaminen pienempiin osiinsa. Kun hankaluuksia esiintyy, harjoittelu kohdistuu kyseiseen, rajattuun paikkaan, eikä pelkästään ylimalkaiseen harjoitteluun. Cortot'n keskeisin pianotekninen metodi on pienempien jaksojen transponointi eri sävellajeihin. Kun sormitukset transponoitaessa pysyvät samoina, tottuu käsi ja erityisesti peukalo soittamaan koskettimistolla mitä erilaisimmissa asennoissa. (Gerig 1975, 319.)

Kirjassaan hän selventää metodiansa: muutettavaksi suureeksi tulee sävellajin lisäksi myös rytmikka, sointupohjaisissa kuvioissa harmonia - ja sormitus. Hänellä on kunnianhimoisena päämääränä kartoittaa ja harjoituttaa pianoteknisten perustilanteiden koko kenttä. (Raekallio 1996, 156.) Cortot'n ohjeena on soittaa joka päivä tunnin ajan kyseisiä harjoituksia siten, että 15 minuuttia käytetään lämmittelyharjoituksiin ja loput 45 minuuttia johonkin mainituista osa-alueista (Gerig 1975, 319.)

Cortot'n entinen oppilas Perlemuter (1904–2002) pitää yksinkertaisena totuutena sitä, että moderni piano on usein liian raaka ilman kevyttä pedaalia mutta liian pehmeä sen kanssa. Cortot piti usein parempana ääntä joka syntyi soittamalla vahvasti, mutta käyttämällä kevyttä pedaalia. Tagliaferro (1893–1986) kertoo Cortot'n käyttäneen soittimia musiikin sävyjen hahmottamisessa. Esimerkkiä näyttäessään Cortot usein liioitteli sointia sekä erilaisia kontrasteja. Hänellä ei ollut paras mahdollinen pianistin fysiikka: hänellä oli isot kädet isoine nivelineen, eivätkä kädet olleet pianistille hyvät. Käsiensä takia Cortot joutui jättämään ääniä pois hyppyissä, sillä hän ei voinut mennä suoraan oikeille nuoteille. Hänen sointinsa oli aina puhtaan lumoava ja musiikki pehmeän sointuvaa. (Timbrell 1999, 105, 107.)

Cortot'n johdolla opiskellut Luke ei muista Cortot'n koskaan käyttäneen sanaa väri, mutta sen sijaan kehottaneen olla tekemättä samaa asiaa kahteen kertaan. Cortot lienee tarkoittanut erilaista väriä, sointia ja luonnetta aina teeman palatessa. Cortot ei suoranaisesti puhunut rentoutumisesta, mutta Luke ajatteli hänen olleen intuitiivisesti oikeassa. Cortot piti parempana sanaa notkeus ja tämä suuntautui usein ranteisiin. Kun sointi oli huono, Perlemuterin mukaan Cortot löysi poikkeuksetta syyn jäykästä ranteesta. Sointiin auttoi myös puolipedaali sekä usein vaihdettava pintapedaali. (mts. 107.)

Opettajana Cortot ei ollut kiinnostunut tekniikasta, sillä suurin merkitys oli tulkinalla. Hän loihti erilaisia mielikuvia oppilailleen helpottaakseen musisointia. Cortot oli itse

aikansa parhaita pianisteja, ja innosti omalla soitollaan myös oppilaita. Tunnilla demonstrointi oli tärkeässä asemassa. Hänen opetuksensa oli sekoitus pianismia, estetiikkaa ja historiaa. Laulavuus saavutetaan Cortot'n mukaan parhaiten joustavalla ranteella sekä sormenpäiden litteiden ja pehmeiden osien avulla. Tunnilla käsiteltiin enemmän koko käden ja ranteiden kuin sormien käyttöä. (mts. 102–103.)

4.4 Isidor Philipp

Isidor Philipp (1863–1958) oli yksi merkittävimpiä pedagogeja Ranskassa. Hän sai eväitä soittoonsa kuuluisilta pianisteilta, kuten Camille Saint-Saënsilta ja Lisztin oppilaalta Theodor Ritteriltä. (Timbrell 1999, 79.)

Philipp painotti opetuksessaan notkeutta, tukevuutta, rytmistä tarkkuutta ja artikulaatiota. Philippin neuvo nopeaan soittoon oli tiedostaa jokainen ääni. Hänen tekniikkansa sisälsi kyvyn hengittää. Esimerkkinä sisäänhengitys ennen sointua ja uloshengitys soinnun aikana. Artikulaation tarkkuus ja selkeys olivat tärkeitä asioita, mikä ei tietenkään tarkoita että musiikin kauneus uhrautuu artikulaation puolesta. Jos oppilas soitti juosten, saattoi opettaja takertua johonkin yksittäiseen säveleen sanoen sen olleen kauhea. Philipp neuvoi pitämään käsiä kuten simpukkaa simpukankuoressa. Harjoitukset tuli aina soittaa suurella notkeudella. Sormien notkeuteen Philipp kiinnitti paljon huomiota ja käski käyttää erilaisia voimavaihteluita. Isku, jonka hän halusi, oli vahva, mutta ei korostettu. Philipp halusi oppilaidensa soittavan samaa nuottia jopa 20 kertaa haluten joka kerralla erilaisen soinnin. Tällainen harjoittelu voi lisätä hauskuutta, määränpäänä sametinpehmeä sointi pianissimossa. (mts. 81.)

Philipp oli hyvin tiukka sen suhteen mitä säveltäjä kirjoitti. Hän käski oppilaitansa opiskelamaan jokaisen nyanssin, kunnioittamaan sitä ja soittamaan yksinkertaisesti, suoraan ja temossa. Hän oli hyvin tiukka läpisoittamista kohtaan ja hän ei pitänyt Cortot'n vapaasta lähestymistavasta. Hän ei sietänyt kuulla pianistin paukuttavan pianoa, ja olikin usein kehottanut olla jysäyttelemättä sitä. Philipp ei suosinut ajatusta kädenpainon kanssa soittamisesta. Keskeinen idea hänellä oli siirtää kädenpaino sormesta sormeen, lähimmän kädenaseman kautta. Philipp käytti aina pisteellisiä rytmiharjoituksia. (mts. 81–82.)

Philippin oppilas Webster ei ollut kuullut opiskelunsa aikana opettajansa kertaakaan todella soittavan pianoa. Konservatorion studiossa oli ollut vain yksi piano. Opettaja oli istunut tunnilla opiskelijan vieressä ja kuvannut asioita korkeimmasta rekisteristä, usein yhdellä kädellä, toisinaan kahdella kädellä. Webster oli kuullut vuosia myöhemmin hänen opettajansa esityksen New Yorkissa. (mts. 86.)

Philipp ei koskaan soittanut kappaleita entisen oppilaansa Lairesin kuullen, vaikka oli usein harjoittelemassa ennen tuntia. Laires muistelee opettajansa demonstroineen harjoituksia niin, että käden käyttötavat tulivat selkeästi esiin. Philippin kädet olivat erikoislaatusimmat mitä Webster oli koskaan nähnyt: ne olivat äärimmäisen vahvat, venyvät ja joustavat. Philipp ei koskaan ollut käskenyt siirtää painoa sormelta sormelle, mutta se oli juuri se asia, jota hän Websterille näytti. (mts. 86.)

Laires totesi ajatuksen ranskalaisen koulukunnan suuntautumisesta sormiin ja ranteisiin sekä venäläisen koulukunnan suuntautumisesta olkapäihin ja käsiin olevan vielä nykyäänkin valitettavan yleistä. Philipp oli painottanut sormityöskentelyä ja koskettimien lähestymistavan oppimista soitonopiskelun alkuvaiheessa. Lairesin soitettua Lisztin sonaattia, Philipp ei koskaan ollut pyytänyt soittamaan pelkästään sormilla. Philipp soittatti paljon teknisiä harjoituksia kuten Czernyä, Moszkowskia, Kessleriä, Moschelesta ja Alkania. Harjoitukset sisälsivät paljon yksittäisiä skaaloja ja kaksoisotteita (terssejä, sekstejä ja oktaaveja). (mts. 87.)

Webster Philippin entisenä oppilaana oli teknisten harjoitusten sijaan soittanut paljon monipuolista ohjelmistoa, mikä oli kehittänyt hänen teknisiä taitojaan. Philippillä oli kasoittain kirjoja jotka sisälsivät hänen omia harjoituksiaan, etydejä ja sovituksia. Webster oli kysynyt opettajaltaan kuinka hänellä oli aikaa kirjoittaa niin paljon, mutta myös opettaa niin paljon. Eräänä päivänä Philipp oli kertonut potevansa unettomuutta. Websterillä oli jo valmiiksi mielikuva keskellä yötä hereillä olevasta miehestä, joka ei kyennyt nukkumaan, ja kirjoitti sen tähden yhä enemmän harjoituksia, etydeitä ja sovituksia. (mts. 87.)

Philipp oli antanut eräälle oppilaalleen yhdellä kerralla kaikki tekniset neuvot eikä koskaan toistanut niitä: täytyy kuunnella itseään kun on työskentelemässä, toistaa paikkaa kunnes se on sormissa, soittaa vaikeita paikkoja erilaisilla rytmeillä, transponoida niitä samoilla sormilla ja keksiä harjoituksia mistä löytää samanlaisia hankaluuksia. (mts. 87–89.)

Laires puolestaan kertoi opettajansa huolehtineen instrumentin opettamisesta. Oppilaan täytyi tuntea instrumentti niin hyvin kuin mahdollista. Pääasiat olivat kosketus, sointuvuus, pedaalin käyttö ja soittaminen kymmenellä sormella kahden käden sijaan. Hän ei ollut yrittänyt valvoa tulkintaa. Lairesin mielikuva on, että mestariluokalla olevat haluavat aina tietää kuinka soittaa paremmin Beethovenin sonaatteja, Chopinin balladeja tai mitä tahansa. Täytyisi tietää, kuinka soittaa pianoa paremmin. (mts. 89.)

4.5 Yhteenveto ranskalaisesta koulukunnasta

Marguerite Long on kuvaillut ranskalaista pianokoulukuntaa seuraavin sanoin:

Huolimatta mahtavien virtuoosien erilaisista luonteista, voidaan heidän välillään huomata muutamia yhdistäviä tekijöitä. Niin erilaisissa pianisteissa kuin Planté, Diémer, Pugno, Risler, Saint-Saëns ja Delaborde yhdistyivät luontainen tekninen sukulaisuus, soiton kirkkaus, mukavuus, maltillisuus, eleganssi ja tahti. Ranskalainen soittaminen on läpikuultavaa, huoliteltua ja siroa. Jos se keskittyy ennemminkin ylevyyteen kuin voimaan, erityisesti sen tasapainon ja suhteellisuudentajun säilyttämiseen, sen voima, syvällisyys ja sisäinen tunne ei katoa. (Timbrell 1999, 251.)

Ranskalaiselle pianokoulukunnalle tyypillisiä piirteitä ovat perinteisesti olleet pianistikoulutuksen systemaattisuus, rationaalisuus ja erityinen kiinnostus sormitekniikkaan (Raekallio 1996, 121). Soittaminen tapahtuu ennen kaikkea sormilla ja ranteita apuna käyttäen, mutta ei niinkään käsivarsia ja olkapäitä hyödyntäen (Schoenberg 1963, 455). Puolalaispianisti Theodor Leschetizkyn mukaan ranskalainen pianismi tunnetaan erityisesti siroudestaan, keveydestään ja selkeydestään. Lisäksi ranskalaispianistit ovat fraaseerauksen mestareita. (Gerig 1975, 288.)

Käden mukavuudella on suuri vaikutus musiikin soivaan lopputulokseen. Esimerkiksi huonot sormitukset tai jäykät ranteet vaikuttavat soiton laatuun. Pianotekniset ongelmat pyritään jakamaan pienempiin osiin ja sen jälkeen harjoittelemaan tiettyä kohtaa monin

erilaisin menetelmin. Yksi menetelmistä on transponoiminen eri sävellajeihin muuttamatta sormijärjestyksiä. Lisäksi harmonia- ja rytmimuutokset edistävät lopputuloksen saavuttamista. Jokainen ääni tulisi tiedostaa nopeassakin tempossa, sillä äänten tiedostaminen on laulavuuden perusta.

Long vaikutti sävyihin vaihtelemalla mieluummin sormien kuin koko käden painoa. Sormiartikulaation merkitys nousee selkeästi esille hänen näkemyksissään. Tästä kertoo myös Czernyn etydien harjoittaminen. Longin mukaan kaikkia sormia tulee kehittää tasapuolisesti voiman, joustavuuden ja itsenäisyyden suhteen. Hyvät sormitukset ovat edellytyksenä soivalle musiikille.

Cortot'n näkemykset poikkesivat hiukan aikalaisistaan, sillä hänen mielestään kädenpainolla ja ranteilla oli suuri merkitys laulavan soinnin kannalta. Cortot kehottaa kuvittelemaan eri instrumentteja soiton rikastuttamiseksi sekä välttämään saman asian tekemistä kahteen kertaan. Pedaalin monipuolisella käytöllä on erittäin suuri rooli sävyjen luomisessa. Harjoittelussa Cortot suosittelee ongelmakohtien jakamista pienempiin osiin sekä transponoimaan niitä eri sävellajeihin pitämällä samat sormitukset.

Philipp painottaa äänien tiedostamista sekä soiton hengittävyttä. Hän kiinnitti paljon huomiota myös sormien itsenäisyyteen, notkeuteen sekä voimanvaihteluihin. Erilaisten sävyjen eteen tulee tehdä paljon saman äänen toistoja. Philipp antoi oppilailleen paljon teknisiä harjoitteita ja suosi harjoittelua pisteellisillä rytmeillä. Selkeä ja tarkka artikaatio ovat hyvän soiton perusta. Opettajan tärkeä tehtävä oli opettaa instrumentin toimintaperiaatteita.

5 VENÄLÄISEN JA RANSKALAISEN KOULUKUNNAN KASVATTEJA

Seuraavassa luvussa tuodaan esiin pianisti Brigitte Engerer (1952–), joka on opiskellut molempien koulukuntien edustajien johdolla. Engererin näkemysten kautta lukijat saavat konkreettisemmän käsityksen koulukuntien eroavaisuuksista. Lopussa on Cyprien Katsaroksen sekä Eero Heinosen näkemykset koulukunnista.

Brigitte Engerer on opiskellut Pariisissa Lucette Descavesin sekä Moskovassa Stanislav Neuhausin oppilaana. Ranskalaisella koulukunnalla on Engererin mielestä seuraavia hyviä piirteitä: selkeys, läpikuultavuus ja soinnin kirkkaus. Lucette Descaves on ollut Marquerite Longin oppilas, joten hän välitti opetuksessaan tämän näkemyksiä. Descaves käytti toisinaan assistenttia, joka on ollut Lazare-Levyn oppilas. Assistentilla oli hyvin vastakohtainen lähestymistapa. Tämän seurauksena rouva Descaves ja assistentti saattoivat sanoa kaksi vastakohtaista näkemystä samasta kappaleesta saman viikon aikana. Assistentti harjoitutti Czernyn etydejä sekä Hanonin harjoituksia ja neuvoi harjoittelemaan vaikeaa paikkaa neljällä tai viidellä erilaisella rytmillä. Engererin mielestä se vei hyvää harjoitusaikaa, sillä se tylsistytti häntä. Rouva Descaves oli joustavampi eikä antanut harjoituksia, jotka olivat Engererin luonnetta vastaan. (Timbrell 1999, 230–231.)

Eri koulukunnasta huolimatta Neuhaus ei nähnyt tarpeelliseksi vaihtaa Engererin tekniikkaa. Alussa hän oli kuitenkin puhunut paljon olkapäiden tärkeydestä. Siihen mennessä Engerer oli soittanut pelkästään kyynärvarrella, ei olkapäiden, selän tai alaselän kanssa. Neuhaus oli näyttänyt itse mallia pianon edessä ja Engerer oli matkinut perässä, joten tulos oli luonnollinen ja vaihtoi edistyksellisesti hänen lähestymistapansa soittamiseen. Neuhaus oli käskenyt tulla soittamaan kymmenen päivän sisällä kaksi Lisztin transsendentaalista etydiä sekä Brahmsin ensimmäisen konserton, kaikki ulkomuistista. Engerer oli työskennellyt kuin hullu näiden uusien kappaleiden eteen. Seuraava viikolla opettaja oli pyytänyt soittamaan ulkoa Schubertin Wanderer-fantasian. Tällainen tapa opiskella oli ranskalaiselle pianistille shokki, mutta hän oli myöhemmin huomannut opettajansa testanneen mahdollisuuksiensa rajoja. Tällä tapaa opettajalle myös selvisi kuinka hänen uusi oppilaansa harjoittelee. (mts. 231.)

Pariisilaiseen tapaan tunnit olivat luokkatunteja, mutta johdettu eri tavalla. Ranskassa hänen opettajallaan Descavesilla oli ollut tapana istua oppilaiden vieressä ja jutella heidän kanssaan, mutta Moskovassa opettaja istui pianon ääressä kun taas oppilas istui kaukana oman soittimensa kanssa. Myös Neuhausin tunnit olivat avoimia, joten myös muiden opettajien oppilaat saattoivat tulla soittamaan. Pariisissa tällaista ei olisi voinut kuvitellakaan ja tämä oli Engererille upea kokemus. Jo ensimmäisellä tunnilla Neuhaus oli olettanut tulkintaa ja kappaleen täyttä näkemystä, vaikka hän oli pyytännyt opettelemaan Prokofjevin seitsemännen sonaatin pelkästään kahdeksassa päivässä. Engererin täytyi vaihtaa työskentelemistapansa, sillä muutoin hänen olisi täytyntä harjoitella yhdeksän tuntia päivässä ja se on taas lihasten joustavuutta vastaan. (mts. 231–232.)

Opetustapa oli ollut hyvin ymmärrettävä. Neuhausin mukaan tekniikka yksinensä ei ollut mitään, joten oli tärkeää ymmärtää teos täsmällisesti ja syvällisesti, todella rakastaa sitä eikä vain pelkästään kyetä selittämään sitä. Neuhaus halusi, että uuden kappaleen kanssa tehdään suurin työ hyvin pitkällä aikavälillä, jopa kuusi kuukautta tai enemmän. Siinä ajassa oppilaan täytyi todella tunkeutua sen sisimpään eikä vain pelkästään kyetä soittamaan sitä. Eräs oppilas oli joskus sanonut Neuhausille, ettei pitänyt Chopinin f-molli Balladista. Tähän Neuhaus oli vastannut, että ehkä se onkin balladi, joka ei pidä oppilaasta. Ja hän oli ollut oikeassa, sillä ei ole mahdollista rakastaa jotakin, jos ei ymmärrä sitä. (mts. 232.)

Venäläisessä pianokoulussa artikulaatiota ei tehty pelkästään sormilla ja ranteilla vaan käsi auttoi artikulaatiossa paljon. Ei kuitenkaan ollut vain yhtä ja ainoaa tekniikkaa: oli kyettävä vaihtamaan tekniikkaa, joskus erittäin radikaalistikin riippuen siitä mitä oli soittamassa: Beethovenia, Prokofjevia, Chopinia tai mitä tahansa muuta. Samoja lihaksia ei voinut käyttää soittaessa erityylyisiä kappaleita ja säveltäjiä. Neuhaus oli tehnyt selväksi, että pianistin tarvitsee kehittää monia erilaisia kosketustapoja. Pelkästään Chopinin b-molli-sonaatin ensimmäiselle sivulle tarvitsi monta tuntia aikaa miettiä kuinka kyetä soittamaan se hyvin. Neuhaus vaati oppilailtaan yleistä näkemystä soinnin mahdollisuuksista. (mts. 232.)

Stanislav Neuhaus nosti oikeaa olkapäätänsä, kun hän halusi värisyttää ääntä, ja myös Engerer tekee niin. Tämä oli oikein tyypillinen Neuhausin tapa. Tällaisen soiton ideana on saada ikään kuin äänen perimmäinen olemus. Engererin mielestä tämä toiminto on kuitenkin enemmän visuaalinen ja psykologinen kuin fyysinen. Richter oli aina soittaes-

saan rento ja notkea - muuten hän ei olisi kyennyt harjoittelemaan tunnista toiseen niin kuin hän teki. Kun soittaja ymmärtää mitä haluaa tehdä musiikillisesti ja ajattelee mikä kädenliike olisi oikea, suurin osa ongelmista häviää nopeasti. Usein on kysymys kyy-närvarren vapauttamisesta. Engererin soittaessa Ravelin Ondinea, hänellä oli liian jäyk-kä kyy-närvarsi ja tämän seurauksena hänen täytyi lopettaa soittaminen lähes kahdeksi kuukaudeksi. Myöhemmin hänen täytyi opetella mikä on paras fyysinen tapa soittaa. (mts. 233.)

Neuhaus kunnioitti suunnattomasti nuottitekstiä. Vaikka hän puhui paljon musiikista, ei hän tehnyt nuotteihin juurikaan omia merkintöjä. Pohjimmiltaan hän oletti nuottitek-stuurin kertovan kaiken mitä soittajan täytyy tietää ja hänen tehtävänsä oli vain oivaltaa mitä säveltäjä halusi. Jos Engererin opiskeluaikoina olisi pyytänyt venäläistä ja ranska-laista soittamaan samat kappaleet noudattamalla täsmälleen niitä voimavaihteluita mitä pyydettiin, olisi lopputulos ollut kaksi hyvin erilaista tulkintaa. Kahdella eri soittajalla olisi ollut niin erilainen ymmärrys voimavaihteluita kohtaan. Engerer toteaa, että ehkä eroavaisuuksia olisi nykyään vähemmän. (mts. 233–234.)

Engererin mukaan venäläiset pianistit eivät tehneet paljon pisteellisiä harjoituksia. Sen sijaan täytyisi vaikean paikan tullen työskennellä koko sydämeistä, koko päällä ja kai-kella innolla ymmärtääkseen miksi paikka on vaikea, jos sormet ovat hyvät ja jos lii-keh dintä on oikea sille tietylle jaksolle. Ja kun tähän löytää vastauksen, täytyy harjoitel-la hitaasti ja vähitellen tempoa nopeuttaen, 30–40 kertaa. (mts. 234.)

Tarinan mukaan eräs naapuri oli kuullut Richterin harjoittelevan tiettyä kohtaa Proko-fjevin seitsemännen sonaatin finaalista 50 kertaa päivässä kolmena peräkkäisenä päivä-nä. Viimein naapuri oli sanonut Richterille, ettei voinut sietää sitä enää, ja kaiketi Rich-ter oli jo päässyt tuon ongelman ohi. Vaikeita paikkoja tulee harjoitella niin kauan, kun-nes ne sujuvat. Henrich Neuhausin kirjassa on hauska vertailu kuinka työskennellä ja kuinka keittää vettä. Kattila täytyy panna hellalle ja odottaa, kunnes vesi on kiehunut. Jos kattilan ottaa välillä pois ennen kiehumista tehdäkseen sillä aikaa jotain muuta, vesi jäähtyy ja veden keittäminen täytyy aloittaa taas alusta saakka. Engerer ajattelee usein tätä asiaa harjoitellessaan. (mts. 234.)

Neuhaus ei ollut pelkkä pianoprofessori vaan hän halusi tiedettävän myös kaikista soittimista, jotta kykenee ymmärtämään orkesterin värejä. Neuhaus oli kertonut paljon myös arkkitehtuurista, maalaamisesta, kirjallisuudesta, runoudesta ja teatterista. Romanttisissa kappaleissa Neuhaus oli pyytänyt etsimään tunnelmia, jotka olivat vastineita itkemiselle, nauramiselle tai mille tahansa tunteille jotka siihen paikkaan yhdistyivät. Oppilaiden täytyi kyetä havainnoimaan kappaleista dramaattisimmat ja kylmimmät hetket. Niin lopputulos olisi täydellinen. (mts. 235.)

Cyprien Katsaroksen luonnehdinta koulukunnista:

Venäläisen koulukunnan soitto tuottaa joskus raa'an äänen johtuen käsi-varren painosta sekä sormien riittämättömästä hienostuneisuudesta. Ranskalaisessa koulukunnassa on sen sijaan paljon hienostuneisuutta, mutta joskus sormia painotetaan liikaa. Tämän hetkinen ranskalaisen ja venäläisen koulukunnan yhdistelmä on todella tärkeä muoti-ilmiö täällä Ranskassa. Vaikka ranskalaista koulukuntaa ei ole enää olemassa, uskon ranskalaisen pianistien olevan parhaita Euroopassa suhteessa väestöön. (Timbrell 1999, 258.)

Eero Heinosella on seuraavanlainen näkemys venäläisestä koulukunnasta:

Venäläinen pianokoulu on perinteikäs ja luulen, että se uudistui jonkin verran Heinrich Neuhausin aikaan. – – Venäläinen koulu lähtee siitä, että äänen tuottaminen tapahtuu koko ruumiin massalla, ja että sitä voidaan säädellä. Venäläinen koulu korostaa joustavuutta ja kiinnittää paljon huomioita cantilenaan, eli siihen että piano muuttuu vasarasoittimesta laulavaksi. Moskovassa jouduin opettelemaan täysin uuden soittotekniikan. Minun piti löytää vapaus, joustavuus ja äänen tuottaminen.

Suurista venäläisistä pianisteista Emil Gilelsin soitossa kuuluu mielestäni venäläisen koulun parhaat ominaisuudet: fortessa on metallia, joka on jalloa, puhdasta kultaa; uskomattoman iso sointi, ihana legato ja cantabile; tietty pehmeys - kuin leijonan tassu, joka ottaa ison äänen flyygelistä.

Venäläisen koulun perinne on erittäin hieno. Koulukunta kuitenkin lopulta tukahtui kansainvälisen vuorovaikutuksen puutteeseen ja itsetietoisuuteensa. Poliittisella sulkeutuneisuudella oli tähän osansa, sillä näkemys siitä, mitä muualla tapahtui, puuttui. Vallitsevaksi motivaatioksi tuli kilpailu. Menestys toi joillekin matkustusvapauden ja tietyn elintason. (Lappalainen, 2008.)

6 VERTAILUA

Tässä luvussa vertaillaan edellisissä luvuissa esiin tulleiden asioiden perusteella venäläisen ja ranskalaisen koulukunnan eroavaisuuksia. Eroavaisuudet on listattu taulukkomuotoon. Taulukkoon on otettu mukaan kuusi ominaisuutta, joita myös analysoidaan erikseen. Vertailukohteina ovat sormitukset, sointi, harjoittelu, kehon käyttäminen, opettajan merkitys sekä soittotapahtuman tiedostaminen. Sormitukset ovat tärkeä osa soittotapahtumaa. Mielikuva maiden perinteisen soinnin suhteen on erilainen. Vertailukohteina ovat myös molempien maiden edustajien näkemykset harjoittelusta sekä kehon käyttämisestä. Opettajien rooli on valittu sen takia, että selviää onko heidän periaatteidensa välillä suuria eroja. Soittotapahtuman tiedostaminen on tärkeä osa soittoprosessia.

6.1 Taulukko

Taulukko koostuu kolmesta eri sarakkeesta. Ensimmäisessä sarakkeessa ovat ominaisuudet, toisessa sarakkeessa ranskalaisen koulukunnan piirteet ja kolmannessa sarakkeessa venäläisen koulukunnan piirteet.

OMINAISUUDET	RANSKALAINEN KOULUKUNTA	VENÄLÄINEN KOULUKUNTA
Sormitus	<p>Käden mukavuus on ensisijaisessa asemassa: huonot sormitukset ja jäykkä ranne kuuluvat soitosta (Long)</p> <p>Sormien käyttö vaikuttaa ajatteluun ja sitä kautta soiton laatuun (Long)</p> <p>Keskeisin pianotekninen metodi on pienempien jaksojen transponointi eri sävellajeihin pitäen samat sormitukset (Cortot, Philipp)</p>	<p>Sormitukseen on vaikea antaa neuvoja, mutta paras sormitus on sellainen mikä istuu parhaiten soittajan kädelle (Lhévinne)</p> <p>Paras sormitus on sellainen, joka sallii kyseisen musiikin tarkimman toteutuksen, ja joka vastaa läheisimmin sen musiikin merkitystä (Neuhaus)</p> <p>Fyysinen mukavuus ja soittajan käden erikoisvaatimukset ovat toisarvoisia. Pyrkimyksenä on siis systemaattisuus, artikulaation vaatimusten toteuttaminen sekä sormitusten ja kuvioiden selkeys (Neuhaus)</p>
Sointi	<p>Sormet ovat edellytys kirkkaalle, hienostuneelle ja helmeilevälle soinnille (Long)</p> <p>Joustava ranne sekä sormenpäiden sisäosan käyttö (Cortot)</p> <p>Mielikuva orkesterista (Cortot)</p> <p>Pedaalin monipuolinen käyttö (Cortot)</p> <p>Sormien tärkeys, jottei pianon sointi ole raaka (Philipp)</p>	<p>Laulavuuden merkitys on tärkeää, joka edellyttää mahdollisimman suurta taipuisuutta, rentoutta sekä käsivarren vapautta (Neuhaus)</p> <p>Kädenpainon tarkoituksenmukainen säätely tärkeää (Neuhaus)</p> <p>Tasainen sointi edellyttää sormivoimien kehittämistä ja iskun vahvistamista (Neuhaus)</p> <p>Soittaminen enemmän sormenpään sisäosalla kuin itse sormenpäällä, sillä se on elastisempi ja jäntevämpi (Lhévinne)</p>

Harjoittelu	<p>Hitaasti harjoittelu</p> <p>Ongelmakohtien jakaminen pienimpiin osiin ja niiden harjoittelu monin erilaisin keinoin: pisteellinen rytmi, harmoniamuutokset sekä transponointi eri sävellajeihin sormijärjestyksiä muuttamatta</p> <p>Teknisiä harjoituksia ja etydejä (Philipp)</p>	<p>Työskenteleminen koko sydämellä ja päällä.</p> <p>Asteikot ja arpeggiot tekniikan perustana</p> <p>Nopea ulkooppiminen sekä kappaleiden sisäistäminen</p> <p>Asteikkoja tulisi harjoitella myös kädet erikseen (Lhévinne)</p>
Kehon käyttäminen	<p>Pääpainotus sormissa ja ranteissa</p> <p>Melodialinjaan vaikuttaa enemmän kokonaisvaltainen käden käyttäminen kuin liian tarkka sormityöskentely (Cortot)</p> <p>Cortot piti parempana sanaa notkeus ja tämä suuntautui usein ranteisiin</p> <p>Käden mukavuus</p>	<p>Koko keho sekä sen joustavuus tärkeää, erityisesti olkapäällä ja käsivarsilla suuri vaikutus soiton lopputulokseen</p> <p>Mahdollisimman vähäinen kehon käytön ajattelemisen (Neuhaus)</p> <p>Rentous ja hengittävyys (Rubinstein)</p>
Opettajan merkitys	<p>Musiikillisen kauneudentajun vaaliminen (Long)</p> <p>Opettajalla oltava kaikki musiikilliset ja tekniset apukeinot oppilaalle (Long)</p> <p>Instrumentin toimintaperiaatteiden oppiminen (Philipp)</p>	<p>Kansanlauluilla suuri merkitys etenkin lapsuudessa, sillä tutut melodiat lisäävät musiikin ymmärtämistä sekä kasvattavat rakkautta musiikkia kohtaan</p> <p>Venäläisessä pianokoulussa korostetaan muiden taiteiden merkitystä, filosofiaa sekä henkistä kasvua.</p>

<p>Soittotapahtuman tiedostaminen</p>	<p>Pianismin lisäksi estetiikan ja historian opettaminen (Cortot)</p> <p>Nopeassakin tempossa jokaisella nuotilla tärkeä rooli ja ne tulee tiedostaa (Philipp)</p> <p>Sormien käytön tiedostaminen osana kaunista sointia (Long)</p> <p>Musiikin tiedostaminen orkesterisoittimien kautta (Cortot)</p> <p>Nuottikuvan tiedostaminen kaikkien asioiden suhteen (Philipp)</p>	<p>Harjoittelemaan opettaminen sekä opettajan itsensä tekeminen tarpeettomaksi</p> <p>Malliksi soittaminen (Engerer)</p> <p>Oppilaan rohkaiseminen ja muusikkouden löytäminen (Rubinstein)</p> <p>Opettaja merkittävimmissä roolissa vasta-alkajilla (Lhévinne)</p> <p>Soiva mielikuva tärkeä osa harjoittelua</p> <p>Tekniikan ja musiikin tasapainon tiedostaminen takaavat parhaimman musiikillisen lopputuloksen (Neuhaus)</p> <p>Vasemman käden tiedostaminen (Lhévinne)</p>
---------------------------------------	---	---

6.2 Ominaispiirteiden analysointi

Sormitukset

Lhévinnen mukaan kädelle mukavimmat sormitukset ovat parhaimmat. Neuhausilla on omat periaatteensa ja perustelunsa sormituksista: sormituksilla ei ole suurta väliä, sillä musiikki on etusijalla. Tärkeää on sopeutuminen ajan henkeen. Esimerkiksi Beethove-nia ei koskaan tule soittaa viidellä peräkkäisellä sormella, mutta Chopinin ja Lisztin teosten soittamisessa se on ehdotonta. Toisaalta Neuhaus kehitti käsitulehduksensa jäl-keen uudet hätätilasormitukset, jotka olivat kädelle mukavammat. Käytännössä Neuhausin alkuperäisiä sormituksia voi kuitenkin olla hankala toteuttaa.

Ranskalaiset Cortot ja Philipp painottivat sormitusten tärkeyttä myös harjoitteluproses-sissa, jossa tietty paikka transponoidaan pitämällä samat sormitukset. Näin käsi tottuu erilaisiin soittoasemiin ja tämän seurauksena alkuperäinen asema tuntuu luontevammal-ta harjoittelun jälkeen.

Sointi

Ranskalainen sointimaailma tähtää kirkkauteen, keveyteen ja hienostuneisuuteen. Sor-menpään sisäosan hyödyntäminen yhdessä joustavan ranteen kanssa sekä mielikuva orkesterisoittimista rikastuttavat sointimaailmaa ja auttavat saavuttamaan kauniimman soinnin. Myös pedaalien monipuolinen käyttö vaikuttaa kauniiseen sointiin. Liiallisen massan korvaaminen sujuvalla sormitekniikalla vähentää pianon raakaa ääntä. Laula-vaan soittoon tarvitaan paljon hitaita ja melodisia kappaleita. Ranskalaisessa koulukun-nassa Cortot'n näkemykset poikkesivat Longin ja Philippin näkemyksistä. Hänen mie-lestään kädenpainon ja ranteiden käytöllä on suuri merkitys laulavalle soinnille.

Venäjällä laulavuuden merkitystä korostetaan soinnissa, jolloin tärkeää on säilyttää joustavuus, rentous sekä vapautuneisuus käsivarsissa. Tasaisen soinnin edellytys on sormivoimien kehittäminen sekä iskun vahvistaminen, jonka seurauksena juoksutuksia voidaan soittaa kirkkaammin ja tasaisemmin. Sormenpään sisäosa on elastisempi ja jän-tevämpi, joten se vaikuttaa myös sointiin.

Harjoittelu

Harjoittelusta löytyi Ranskan osalta paljon yksityiskohtaisempaa tietoa erityisesti Cortot'n ansiosta. Hänen mukaansa ongelmakohdat tulee jakaa pienimpiin jaksoihin ja harjoitella niitä transponoimalla samoilla sormituksilla eri sävellajeihin. Etydit ja tekniset harjoitukset ovat opettajasta riippuen merkittävässä roolissa. Hitaasti harjoittelemisen on perusta kappaleen varmalle hallinnalle.

Venäjällä etydit ja arpeggioharjoitukset ovat tärkeässä asemassa. Myös nopea ulkoaoppiminen on itseisarvo. Silti teosta tulee soittaa kuukausia, jotta sitä oppii ymmärtämään riittävän hyvin. Ensimmäiset viisi vuotta kaikissa venäläisissä konservatorioissa harjoitellaan päivittäin asteikkoja ja arpeggioita. Nämä harjoitukset vaikeutuvat ja nopeutuvat aikaa myöten, mutta niitä ei koskaan jätetä pois päivittäisestä harjoittelusta. Venäjällä painotetaan harjoittelemista koko sydämellä ja päällä.

Kehon käyttö

Ranskassa korostetaan sormia ja ranteita, sillä ne ovat avain hyvään sointiin. Long ja Philipp ovat enemmän sormikoulun edustajia, mutta Cortot'n mukaan melodialinjaan vaikuttaa enemmän koko käden sekä ranteiden notkeus kuin pelkkä sormien käyttö. Cortot'n näkemykset poikkesivat jonkin verran muiden ranskalaisten näkemyksistä. Käden mukavuus kuuluu soitossa.

Venäläiset hyödyntävät kehon joustavuutta, erityisesti olkapäitä ja käsivarsien painoa. Neuhaus käskee ajattelemaan vähemmän kaikkia mahdollisia asentoja, mutta sen sijaan enemmän musiikkia ja vakuuttaa lopun sujuvan kuin itsestään. Rubinstein tähdentää rentouden ja hengittämisen tärkeyttä soittaessa.

Opettajan merkitys

Ranskassa opettajan tehtävänä on opettaa oppilaalle kaikki soittoon tarvittavat apukeinot. Opettaja on osaltansa vastuussa musiikillisen kauneudentajun vaalimisessa. Monilla opettajilla on Ranskassa assistentti, joka toimii ikään kuin apuopettajana. Opettajan oli tärkeää pianonsoitonopetuksen lisäksi sivistää oppilastaan myös historiallisesti.

Venäläisen koulukunnan yhteydessä tunteiden merkitys nousee vahvasti esille, sillä lähteissä tähdennetään erityisesti rakkauden vaalimista musiikkia kohtaan jo nuoresta pitäen. Tutut melodiat lisäävät ymmärrystä musiikkia kohtaan. Opettajan on tärkeää sivistää oppilastaan muutenkin kuin musiikillisesti, sillä muut taiteenlajit auttavat ymmärtämään myös musiikkia paremmin.

Opettajan kenties tärkein tehtävä on oppilaan rohkaiseminen sekä tämän muusikkouden löytäminen. Lisäksi opettajan tavoitteena on tehdä itsensä oppilaalle tarpeettomaksi opettamalla tätä harjoittelemaan oikeanlaisin menetelmin. On korvia avaavaa, että opettaja soittaa tunnilla malliksi. Vasta-alkajien opettaminen on suuri kunnia Venäjällä, sillä alkuvaiheessa luodaan perusta koko pianonsoitolle.

Soittotapahtuman tiedostaminen

Ranskalaiset painottavat jokaisen äänen kuulemista ja ymmärtämistä nopeassakin tempossa. Tämän seurauksena musiikki selkenee ja melodialinjat ovat laulavia. Sormien käytön tiedostaminen sekä orkesterisoittimien kuvitteleva tekstuuriin vaikuttaa osaltaan kauniiseen sointiin. Tärkeintä on kuitenkin tiedostaa nuottikuva kaikkine asioineen.

Venäjällä soivan mielikuvan avulla tähdätään laadukkaaseen musiikilliseen lopputulokseen. Tekniikan ja musiikin tasapainon tiedostaminen takaavat parhaimman musiikillisen kokonaisuuden. Kädet on hyvä tiedostaa erikseen, sillä usein varsinkin vasen käsi jää oikean varjoon.

Selkeimmin esille nousseet asiat suhteessa molempiin koulukuntiin

Sormitukset Ranskassa ja Venäjällä tähtäävät samaan asiaan eli käden mukavuuteen ja sitä kautta soiton laadukkuuteen. Venäjällä Neuhausilla oli omat ideologiansa sormitus-ten suhteen mikä tuskin tekee koulukuntien välille eroavaisuuksia.

Sointimaailman ihanne on hieman erilainen Ranskassa kuin Venäjällä. Ranskassa tavoitellaan kuulasta, kirkasta sekä kevyttä sointia. On vaikea sanoa millaista sointia Cortot tavoitteli, mutta käsien käyttötapa viittaa hieman suurempaan sointiin. Venäjällä tavoitteena on täyteläinen ja laulava sointi. Molemmat maat edellyttävät myös samoja asioita soinnin suhteen: sormenpään sisäosan käyttöä, joustavuutta ja parempaa sormitekniikkaa.

Harjoittelumateriaalit ovat samoja sekä Ranskassa että Venäjällä. Sen sijaan harjoittelutavat poikkesivat hieman toisistaan: Venäjällä vaaditaan nopeaa ulkooppimista sekä kappaleen sisäistämistä ja Ranskassa tartutaan erityisesti ongelmakohtiin. Molemmat maat tähtäävät kuitenkin harjoittelun systemaattisuuteen.

Suurimmat eroavaisuudet näyttäisivät olevan kehon sekä erityisesti käsien ja sormien käyttämisessä. Ranskassa korostettiin sormitekniikkaa ja Venäjällä koko kehoa. Soivasta mielikuvasta on maininta molempien koulukuntien yhteydessä. Soivan mielikuvan vaikutus soiton kauneuteen ja musiikin puhuvuuteen on tärkeää.

Opettajan tehtävänä on sivistää oppilasta muutenkin kuin musiikillisesti. Venäläisessä pianokoulussa korostetaan tunteellisuutta sekä muiden taiteiden merkitystä musiikillisen kasvamisen kehittäjänä. Ranskassa puolestaan opetettiin estetiikkaa ja historiaa pianonsoiton ohessa. Yhteenvetojen pohjalta voidaan todeta koulukuntien eroavaisuuksien osalta seuraavaa: useat asiat tähtäävät samaan lopputulokseen, mutta maasta riippuen lähestymistavat ovat erilaiset.

7 PÄÄTÄNTÄ

Opinnäytetyön aiheena oli venäläisen ja ranskalaisen pianokoulukunnan vertailu tarkoituksena selvittää koulukuntien sisältö ja oleellimmat eroavaisuudet. On ollut erittäin mielenkiintoista tutkia kahden eri koulukunnan ominaisuuksia sekä kuuluisien pianistien ja pedagogien näkökulmia. Molemmilla koulukunnilla on periaatteensa, joita tarkastellessa hahmottuvat venäläisyyden ja ranskalaisuuden pääpiirteittäiset eroavaisuudet. Oletimme koulukuntien välisien eroavaisuuksien olevan kuitenkin paljon konkreettimpia, sillä ennen työn aloitusta kuulemamme asiat antoivat viitteitä siitä.

Oletuksemme ranskalaisen pianokoulukunnan suuntautumisesta sormilla soittamiseen sekä kirkkaaseen sointimaailmaan osoittautuivat paikkansapitäviksi. Venäläisestä pianokoulukunnasta tiesimme erilaisista säännöistä, mutta emme kuitenkaan pystyneet muodostamaan siitä selkeää kuvaa. Päällimmäinen ajatus oli kokonaisvaltainen kädenpainon hyödyntäminen ja voimallinen tulkinta sekä kurinalaisuus soittamiseen jo lapsuudesta lähtien. Nämä edellä olevat käsityksemme saivat vahvistuksen, mutta ne jäivät myös työn tekemisen jälkeen päällimmäisiksi eroavaisuuksiksi. Saimme kuitenkin yksityiskohtaisia tietoja monelta eri pianonsoiton osa-alueelta.

Työn tavoitteena oli seuraavanlaisia asioita: millaisia mainintoja eri henkilöt ovat tehneet koulukunnista, mitkä ovat keskeisimmät piirteet venäläisessä ja ranskalaisessa pianokoulukunnassa, mitkä tekijät erottavat koulukunnat toisistaan sekä onko koulukuntien välillä merkittäviä eroja. Löysimme vastauksia kaikkiin asettamiimme tavoitteisiin, mutta eroavaisuudet koulukuntien välillä jäivät suhteellisen suppeiksi alkuperäiseen olettamukseemme nähden. Oletimme eroavaisuuksia olevan paljon enemmän, sillä niin paljon olimme koulukunnista mainintoja kuulleet.

Venäläisen koulukunnan suhteen moni kuulemamme asia jäi lähteissämme todistamatta. Sen sijaan löysimme kyllä paljon uutta ja mielenkiintoista tietoa. Jopa lähdemateriaalimme syylistyi liialliseen yleistämiseen. Tämä tuli ilmi siinä, että soittoteknisiä asioita liitettiin monesti suoraan vain yhden maan ominaisuudeksi. Toisaalta koulukuntakäsitettä kyseenalaistettiin useissa eri lähteissä. Liiallinen yleistäminen ja kyseenalaistaminen ovat ristiriidassa keskenään ja hankaloittavat näin ollen selkeiden johtopäätösten tekemistä.

Työ rajattiin esittelemällä molemmista maista muutama merkittävä pianisti, joiden periaatteiden pohjalta selvitettiin pianokoulukuntien keskeisimpiä ajatuksia. Rajausta oli selkeä sekä pianistit osoittautuivat pääasiassa erittäin hyväksi valinnoiksi koulukuntien sisältöä selvitettäessä. Rubinstein on suurenmoinen pianisti sekä Venäjän musiikkielämän kannalta merkittävä henkilö, mutta häneltä emme löytäneet niin tarkkaa tietoa kuin muilta maansa edustajilta. Halusimme kuitenkin pitää Rubinsteinin mukana työssä hänen merkittävyytensä tähden.

Prosessi antoi uusia ajatuksia pianon soittamisesta, mutta suoranaisesti se ei ole vaikuttanut soittamiseen. Tämän työn pohjalta kykenee kenties ymmärtämään paremmin joitakin asioita, sillä nyt tietää mihin ne pohjautuvat. Jokaisella pedagogilla on koulukunnasta riippumatta omanlaisensa näkemykset, joten suurimman hyödyn saisi paneutumalla kerrallaan yhden pedagogin näkemyksiin sekä opasteisiin. Työssä ajatus sormitusten sopeuttamisesta ajan henkeen vaikuttaa kiehtovalta ajatukselta. Kehon käyttäminen on hyvin yksilöllistä riippuen esimerkiksi soittajan ruumiinrakenteesta.

Pianokoulukunnista oli saatavilla melko niukasti materiaalia ja usein se oli englanninkielistä. Vaikka lähdemateriaalimme oli yksityiskohtaista, laajempi materiaalien saataavuus olisi saattanut mahdollistaa vieläkin tarkemman lopputuloksen. Ranskalaisen koulukunnan lähteenä käytimme pääasiassa Timbrellin kirjaa (1999), sillä emme löytäneet mitään muuta noin yksityiskohtaisesti ranskalaisesta pianismista kertovaa kirjaa. Venäjän osalta Gerigiltä (1975) löytyi muista lähteistä poikkeavaa melko yksityiskohtaista tietoa. Lähteitä on melko paljon, mutta suurin osa lähteistä koskee lyhyitä lainauksia. Pohjatieto on peräisin pääasiassa kolmesta eri lähteestä: Timbrellin kirjasta koskien Ranskaa, Gerigin kirjasta koskien Venäjää sekä Sibelius-Akatemian (2006) musiikin historiaa koskevan sivuston Internet-lähde.

Työn tarkoituksen ja tavoitteen kannalta vertailtavien asioiden lisääminen ei olisi vaikuttanut työn lopputulokseen. Sen sijaan laajempi lähdemateriaali sekä taito poimia lähteistä niiden mahdolliset piiloviestit olisivat luultavasti mahdollistaneet tarkemman lopputuloksen. Työssä olisi voinut myös pohtia omien opettajien metodeja suhteessa koulukuntiin, mutta se olisi voinut olla jo oma tutkimuksensa.

Yllätyimme työtä tehdessämme monista pedagogien näkemyksistä. Näkökannat olivat usein melko jyrkkiä ja pedagoginen lähestymistapa oli kyseenalainen. Tämä tuli ilmi erityisesti venäläisten pedagogien suhteen, sillä opettaja nostettiin ikään kuin jalustalle.

Työn tekeminen herätti mielenkiinnon kuunnella enemmän vanhoja levyjä sillä ajatuksella kuinka selvittämämme asiat välittyvät kyseiseltä pianistilta. Jos työtä lähtisi kehittämään tai muuttamaan, voisi vertailuosiossa ottaa lisänäkökulmaksi vanhojen levytysten vertailemisen. Myös haastattelut olisivat hyödyllinen tapa tutkia asioita. Saimme työtä tehdessämme hyvät pohjatiedot venäläisestä ja ranskalaisesta pianokoulukunnasta, joten tästä olisi helpompi lähteä tutkimaan asioita vielä syvällisemmin. Selkeämpi ymmärtäminen vaatisi paikanpäällä opiskelemista ja asioihin käytännön tasolla perehtymistä.

Kuten tuli ilmi, on nykyään huomattavasti vaikeampaa puhua yksittäisistä pianokoulukunnista. Jokaisen maan luonteenomaiset piirteet säilyvät ja jatkavat siltä osin musiikillista perintöä, mutta matkustelun helppouden myötä musiikki menettää kansallisia piirteitään. Nykyaikana arvostetaan monien vaikutteiden saamista eri kulttuureista, mutta kaikesta huolimatta musiikin saralla arvostetaan taiteilijan yksilöllisyyttä.

LÄHTEET

Gerig, R. 1975. Famous pianists & their technique. Washington: Robert B. Luce.

Hyry, E.K. 2007. Matti Raekallio soitonopetuksensa kertojana ja tulkitsijana. Luettu 28.3.2010. Oulun yliopisto.

<http://209.85.129.132/search?q=cache:YP0nHELLUt0J:herkules.oulu.fi/isbn978951428>

Hyvönen, L. 2010. Muhi/Länsimainen taidemusiikki. Sibelius-Akatemia. Luettu 17.4.2010. <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/MuHi/ListInfos?c=1&l=6&p=6>

Lappalainen, J. 2008. Kabinettiflyygeli ja leijonan tassu. Amfion ry 2007.

<http://www.amfion.fi/jutut/kabinettiflyygeli-ja-leijonan-tassu/> (haettu 14.3.2010)

Lhévinne, J. 1972. Basic principles in pianoforte playing with a new foreword by Rosina Lhévinne. New York: Dover Publication, Inc.

Murtomäki, V. 27.9.2006/16.10.2009. Muhi/Kansallisajattelu soitinmusiikissa ja konsertossa. Sibelius-Akatemia. Luettu 17.4.2010.

http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/rom_konsertto2?s

Neuhaus, H. 1973. Pianonsoiton taide. Helsinki: Yhteiskirjapaino Oy.

Nikolajev, A. 1978. Venäläinen pianokoulu. HELLAS.

Raekallio, M. 1996. Sormituksen strategiat: tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Ripin, E. 1988. The New Grove musical instruments series/Piano. London: Macmillan.

Sadeniemi, M. 2002. Nykysuomen sanakirja 2. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Schonberg, H. 1978. The great pianists. London: Victor Gollancz.

Timbrell, C. 1999. French Pianism: A Historical Perspective/ by Charles Timbrell ; foreword by Gaby Casadesus. Portland: Amadeus Press.

Unkari-Virtanen, L. 2010. Muhi/Länsimainen taidemusiikki. Sibelius-Akatemia. Luettu 17.4.2010. <http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/MuHi/ListInfos?c=1&l=6&p=6>

Wikipedia/Heinrich Neuhaus. 2010. Luettu 20.4.2010.
http://fi.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Neuhaus