

KERRAN KUVASTIMESSA – NYT KASVOISTA KASVOIHIN

Johdatus erään muusikon taiteellisiin vaiheisiin

Kaisu Sipponen

Opinnäytetyö
Toukokuu 2009
Musiikin koulutusohjelma
Muusikon suuntautumisvaihtoehto
Pirkanmaan ammattikorkeakoulu

Tiivistelmä

Pirkanmaan ammattikorkeakoulu

Musiikin koulutusohjelma
Muusikon suuntautumisvaihtoehto

SIPPONEN KAISU

Kerran Kuvastimessa- Nyt Kasvoista Kasvoihin- Johdatus erään muusikon taiteellisiin vaiheisiin

Opinnäytetyö, 66s.

Tässä opinnäytetyössä tutkittiin ensisijaisesti kirjoittajan eli Kaisu Sipposen kasvua taiteilijaksi ja siihen liittyviä henkilökohtaisia oivalluksia nojaten Rahmaninovin kolmannen pianokonsertin ensimmäisen osan harjoitusprosessiin sekä kirjalliseen lähdemateriaaliin. Työn aiheenvalintaan vaikuttivat seuraavat kysymykset: Onko taide tieteellisten normien mukaista? Kuinka määritellään, kuka on henkilönä kyllin arvokas ollakseen tieteellisen, tai tässä tapauksessa taiteellisen, tutkimuksen kohde? Onko nuorelle taiteen opiskelijalle tärkeämpää tutkia itseään ja taiteellisia arvojaan, ja selvittää kuinka omat ajatusrakenteet toimivat kuin kuluttaa kaikki ne tunnit, jotka tällaisen kirjallisen työn laatimiseen kuluvat, tutkien ulkokohtaisesti jotakuta ilmiötä, jota todennäköisesti on tutkittu jo sangen monesta näkökulmasta?

Työ jakautui johdannon ja päätännän lisäksi viiteen lukuun. Niissä käsiteltiin ja eriteltiin kirjoittajalle tärkeitä aihealueita liittyen taiteelliseen työskentelyyn ja henkilökohtaisen taiteellisen identiteetin syntyyn. Rahmaninovin kolmannen pianokonsertin ensimmäistä osaa käytettiin taiteellista työskentelyä kuvaavana ja havainnollistavana esimerkkinä. Kirjalliset lähteet valittiin niiden kiinnostavuuden ja kontekstiin sopivuuden perusteella. Lähteet koostuivat enimmäkseen eri taiteenaloja ja taiteilijoita käsittelevästä kirjallisuudesta.

Työssä oli useita kysymyksenasetteluja koskien taiteeseen ja sen harjoittamiseen liittyvää problematiikkaa. Osaan Kysymyksistä vastattiin työn edetessä, osa nostatti lisäkysymyksiä, joihin työssä ei tarkoituksenmukaisesti vastattu. Konkreettisia tutkimustuloksia ei saavutettu, tai työn subjektiivisesta luonteesta johtuen ne jäivät moniselitteisiksi.

Ihminen on muuttuva olento niin psyykkisiltä kuin fyysisiltäkin ominaisuuksiltaan. Taide ei ole tieteellisesti määriteltävissä oleva käsite. Näistä syistä, niin ihmistä ja taidetta erillisinä käsitteinä kuin taiteen ja ihmisen suhdettakin tutkivaa työskentelyä voi ja pitää aina kehittää.

Asiasanat: Taide, Taiteilija, Muusikko, Musiikki, Rahmaninov, pianokonsertto, pianotekniikka

Pirkanmaa University of Applied Sciences

Degree Programme in Music

SIPPONEN, KAISU

Once In A Mirror- Now Face to Face- Introduction to One Musician's artistic Phases

Bachelor's thesis 66 pages

Spring 2009

In this study I inquire into my personal growth from what I have been as an artist and a musician into what I will become. Reason's for this study rose from personal questions such as: Does art follow scientific rules? How can one designate who or what is valuable enough to fill the terms that an artistic study requires?

This process of artistic development was illustrated by writing down artist's thoughts concerning art and music in general and her experiences concerning the practising-process of Rachmaninov's third piano concerto, first movement. Also literal sources were used to mirror and criticize arguments that the artist herself first claimed or questioned.

Scientific resolutions of this study were hard to specify because of the subjective nature of the study.

Hopefully this study will raise motivation for other young artists to ask questions about themselves as artists and investigate art and artistic processes. For what I think, art is not a scientific matter. People are in a constant change as individuals. Because of these claims I think it is always significant to write down fresh individual thoughts and sensations dealing with art and artistic processes.

Keywords: art, artist, music, Rachmaninov, artistic

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	6
2. HARJOITTELUN LUONNE JA MERKITYS MUSIIKKILISESSA TYÖSKENTELYSSÄ.....	7
2.1 Johdatus lukuun.....	7
2.2 Harjoittelun taustaa ja eroja tekijöiden välillä.....	7
2.3 Muistin merkitys ja kehittäminen osana musiikillista kehitystä ja harjoittelua.....	10
3. RAHMANOVIN KOLMANNEN PIANOKONSERTON ENSIMMÄISEN OSAN SUBJEKTIIVINEN ANALYYSI.....	13
3.1 Subjektiviisen analyysini perusteet ja johdatus analyysin sisältöön.....	13
3.2 Ensimmäinen kappale.....	14
3.3 Toinen kappale.....	19
3.4 Kolmas kappale.....	23
3.5 Kadenssi.....	27
3.6 Viides kappale, Coda.....	30
3.7 Yhteenveto.....	31
4. TEKNIikka.....	32
4.1 Ajatuksia tekniikasta taiteessa sekä johdatus työni pianotekniikkaa käsittelevään osuuteen.....	32
4.2 Pianistiset perusedellytykset Rahmaninovia soittaessa.....	33
4.3 Fyysisten ominaisuuksien merkityksestä, voiman säätelyä ja rasituksesta.....	35
4.4. Harjoittelun jaksottaminen teknisenä osaamisena.....	36
4.4.1 Josef Hofman.....	37
4.5 Fyysinen joustavuus osana pianotekniikkaa.....	38
4.6 Louis Kentner.....	39
4.7 Kehon joustavuuden yhteys sormitekniikkaan.....	40
4.8 Yhteenveto tekniikkaa tutkivasta luvusta.....	40
5. TAITEILIJAN PÄÄN SISÄLLÄ.....	42
5.1 Johdanto.....	42
5.2 Mielen joustavuudesta.....	43
5.2.1 Kari Kurkela.....	43
5.3 Fenomenologinen lähtökohta ja siihen liittyvää pohdintaa.....	44
5.3.1 Merleau- Ponty.....	45
5.4 Stanislavski ja eläytymisen taide.....	48
5.5 Alitajunnan vaarat, A. Alvarez.....	51

6. MUOTO JA FRAASI.....	53
6.1 Johdanto.....	53
6.2 Tutkimustaustaa musiikin ja kielen yhteydestä.....	54
6.3 Pohdintaa fraasista kirjallisuudessa ja musiikissa.....	54
6.3.1 Viehättäviä hetkiä ja eheä fraasi.....	56
6.4 Taiteellinen muoto, miten ja miksi.....	58
6.5 Muodon hahmottomuudesta sen hahmottamiseen.....	60
6.6 Teema muodon osana.....	62
6.7 Pianon ja orkesterin suhteesta.....	63
7. PÄÄTÄNTÄ.....	64
LÄHTEET.....	66

1. JOHDANTO

Tämä opinnäytetyö on ensisijaisesti tutkimus kirjoittajan eli Kaisu Sipposen kasvusta taiteilijaksi ja siihen liittyvistä henkilökohtaisista oivalluksista, joita kirjoittaja harjoittaessaan Rahmaninovin kolmatta pianokonserttoa, ja kerätessään lähdemateriaalia opinnäytetyötä varten on tehnyt. Työn valmistumishetkellä Kaisu Sipponen toivoo olevansa hieman enemmän taiteilija kuin aloittaessaan opinnäytteensä kirjoittamista.

Johdantoni ensimmäinen kappale ei varmasti ole tieteellisten normien mukainen. Onko taide tieteellisten normien mukaista? Kuinka määritellään, kuka on henkilönä kyllin arvokas ollakseen tieteellisen, tai tässä tapauksessa taiteellisen, tutkimuksen kohde? Onko nuorelle taiteen opiskelijalle tärkeämpää tutkia itseään ja taiteellisia arvojaan ja selvittää kuinka omat ajatusrakenteet toimivat kuin kuluttaa kaikki ne tunnit, jotka tällaisen kirjallisen työn laatimiseen kuluvat, tutkien ulkokohtaisesti jotakuta ilmiötä, jota todennäköisesti on tutkittu jo sangen monesta näkökulmasta?

Muun muassa yllä kirjoitetut kysymykset saivat minut valitsemaan opinnäytetyöni aiheen. Mielestäni taide on aina luonteeltaan subjektiivista. Jokaisen ihmisen ajatukset taiteesta voivat olla merkityksellisiä tai merkityksettömiä toiselle ihmiselle. Entä mitä tulee taiteen ja tieteen yhteisyyteen? Ääni aaltolina on fysiikkaa. Matemaattisilla kuvaajilla voidaan ilmentää tilastollisia tosiasioita esimerkiksi taiteilijoiden sijoittumisesta kulttuurialan virkoihin. Tieteen keinoin ei kuitenkaan kyetä selittämään, miten kukin yksilö prosessoi harjoittamaansa taideteosta, tai miltä *tuntuu* päässä, kun kirjoittaa, lukee, soittaa tai ajattelee.

Opinnäytetyössäni asetan useita kysymyksiä. Osaan niistä olen löytänyt vastauksia. Ihmisen ollessa muuttuva olento vastaukset vaihtuvat tai kehittyvät jälleen uusiksi kysymyksiksi. Toisaalta kysymykset nostattavat lisäkysymyksiä. Toivon opinnäytetyöni herättävän kysymyksiä sitä lukeville ihmisille. Vastauksia en osaa antaa kuin itselleni.

Työni jakautuu johdannon ja päätännän lisäksi viiteen lukuun. Niissä erittelen itselleni tärkeitä aihealueita liittyen taiteelliseen työskentelyyn ja taiteellisen identiteetin syntyyn. Käytän Rahmaninovin kolmannen pianokonsertton ensimmäistä osaa taiteellista työskentelyäni kuvaavana ja havainnollistavana esimerkkinä. Työni kirjalliset lähteet olen valinnut niiden kiinnostavuuden ja kontekstiin sopivuuden perusteella.

2. HARJOITTELUN LUONNE JA MERKITYS MUSIKAALISESSA TYÖSKENTELYSSÄ

2.1 Johdatus lukuun

Yksi opinnäytetyöni pääpainoista on taiteen sisäistämisen ja harjoittelun prosesseissa muusikon näkökulmasta. Tässä osassa esittelen ja arvioin muutamia näkökulmia harjoittelun merkityksen tutkimuksesta musiikin esittämisessä.

John A. Sloboda (2007) käsittelee psyykkisiä prosesseja musiikin kuuntelemiseen, säveltämiseen sekä esittämiseen liittyvien kysymysten takana: Mitä liittyy musiikkikappaleen ymmärtämiseen ja kuinka siihen tarvittavat taidot karttuvat? Tämän tyyppiset kysymykset muotoilevat musiikin kognitiivisen psykologian perustan.

2.2 Harjoittelun taustaa ja eroja tekijöiden välillä

Harjoittelusta Sloboda (2007, 90) toteaa muusikkojen käyttävän todennäköisesti suurimman osan harjoitteluun liittyvästä ajasta henkilökohtaisen harjoittelun kehittämiseen. Harjoittelu teemana on yksilöllinen kullekin taiteilijalle. Slobodan mukaan myös suurin osa merkittävästä harjoittelua käsittelevästä pedagogisesta kirjallisuudesta pohjaa tutkimuksiin, joissa on tutkittu taiteilijoiden yksilöllisiä harjoittelumetodeja. Näin ollen aiheesta on mahdotonta kirjoittaa yleismaailmallisesti sikäli, että jokainen yksilö maailmassa on ajattelultaan toisesta poikkeava. Toisaalta em. seikka tekee jokaisesta subjektiivisesta taiteenkokemuksesta ja sen ilmenemisestä mahdollisesti oleellisen. Huolimatta taiteen tekemisen subjektiivisuuden leimaavuudesta, mitä harjoittelun teemaan tulee, voidaan yksilöiden kehitysvaiheiden välisten erojen yhtäläisyyksiä tutkia yleisemmin.

Slobodan (2007) mukaan monen musiikillisesti vielä noviisiasteella olevan on vaikea saavuttaa merkittävää taiteellista kehitystä harjoittelun kautta. Nämä musiikin ”noviisit” pyrkivät selvittämään musiikillisia haasteita ilman tekemisen systemaattista suunnitelmallisuutta esimerkiksi soittamalla samaa musiikillisesti tai teknisesti vaikeaa rupeamaa uudestaan ja uudestaan toivoen, että näin ongelma ratkeaa. Opettajat ja erityisosaajat vaativat enemmän, sanoo Sloboda.

Slobodan tekstistä minulle tulee vaikutelma kahdesta erillisestä ryhmästä, mestareista ammattilaisiin ja noviiseista. Kunkin musiikin opiskelijan musiikillisen kehittymisen vaiheessa on oleellista tutkia, onko näiden kahden ryhmän välille mahdollista muodostaa silta ja, jos on, minkälainen se on? Kuinka juuri minä kehityn? Löytyykö kehitysprosessistani yhtäläisyyksiä kanssamuusikoiden kehitys-prosesseihin? Kiintoisaa olisi myös pohtia, kuljetaanko edellä mainitsemaani siltaa vain yhteen suuntaan; noviisista mestariksi/ammattilaiseksi. Onko olemassa musiikillisten taitojen taantumista? Onko taantuminen yhtä tahton sidottua kuin kehittyminen? En osaa arvioida musiikillisen ammattilaistason taantumista noviisitasolle, mutta noviisista mestariksi kehittämisessä on vaara pysähtyä kehityksessä paikoilleen. Tästä mainittakoon esimerkkinä vaikkapa aiempi systemaattisuuden puuttuminen teoksen vaikeiden kohtien yhteydessä.

Slobodan (2007) kuten usean muunkin käyttämäni lähteen mukaan (esimerkiksi Neuhaus, 1986) musiikkikappaleen turvallisessa hallinnassa tulee teoksesta tajuta useita kerroksia ja struktuureja. Tällaista teoksen hallintaa esittelen opinnäytetyössäni käyttäen työkaluna ja esimerkkinä Rahmaninovin kolmannen pianokonsertton ensimmäistä osaa, jonka olen valmistanut ja esittänyt. Mitä sitten tarkoitetaan turvallisella hallinnalla? Termi on mielestäni harhaanjohtava kontekstista irrotettuna ja tarkoittaa yksinkertaisesti samaa kuin teoksen osaaminen. Yksi säännönmukaisesti suurimmaksi haasteeksi niin Slobodan (2007) kuin esimerkiksi Neuhausinkin (1986, 16) mukaan musiikkiteoksen hallinnassa nousee sen täydellinen tiedostettu hallinta. Myös Stanislavski (1951) puhuu tiedostamisen tärkeydestä teatteritaiteen yhteydessä. Tiedostettu ja tiedostamaton psykologisia ilmiöinä kulkevat punaisena lankana erilaisten musiikillisten prosessien arviointini yhteydessä läpi opinnäytetyöni.

Sloboda (2007, 90- 93) ei harjoittelua käsittelevässä kirjansa osuudessa paneudu tiedostamisen käsitteeseen filosofisesta mietiskelyyn pohjaavasta näkökulmasta vaan lähestyy aihetta tieteellisen tutkimuksen valossa. Yksi esimerkki tiedostumisen tason keskeneräisyydestä löytyy keskivertomusiikoiden teoksen struktuurien hallintaan ja yhdistämiseen liittyvistä vajavaisuuksista. Slobodan tutkimusten mukaan eräs keskivertomusiikoiden keskuudessa esiintyvä piirre liittyy musiikkiteoksen jaottelun staattisuuteen. Keskivertosoittaja näin ollen kykenee jakamaan musiikkiteoksen rakenteisiin ja jopa erottamaan teoksen tasoja toisistaan mutta epäonnistuu tasojen ja rakenteiden yhdistämisessä. Tämä korostuu myös harjoittelussa.

Käytännön esimerkkinä musiikkikappaleen struktuurin kokonaihashahmottamisen puuttumisesta Sloboda (2007) kertoo kuinka hän pianonsoiton opettajan ominaisuudessa on pannut merkille joidenkin oppilaidensa kykenevän pianotunnilla aloittamaan tunnilla soitettavan kappaleen vain tietyistä kohdista. Oppilas kykenee ehkä korjaamaan opettajan huomaamat puutteet soitettavassa teoksessa mutta vain tietyssä staattisessa teoksesta luomassaan kaaviossa. Onko tämä sitten huono asia? Eikö ole parempi hallita teos, vaikkakin osissa, jossain järjestyksessä kuin ei ollenkaan? On kysymys jälleen jo aiemmin mainitsemastani sillasta musiikillisen noviisiuden ja ammattilaisuuden, keskivertaisuuden ja mestarillisuuden, välillä. Keskivertosoittaja näkee sillan toisen pään ja tyytyy siihen, kunnianhimoinen taiteelliseen optimaaliin pyrkivä soittaja ei pysähdy ennen sillan toista päätä, teoksen kokonaisuuden hallintaa. Näin ollen musiikillisessa harjoittelussa ei siis ole kysymys universaaleista oikeista tai vääristä harjoittelumetodeista. Kuten aiemmin todettiin, ei ole olemassa harjoittelutaktiikkaa, joka sellaisenaan esimerkiksi teknisen laitteen käyttöohjeen tavoin takaisi musiikkikappaleen laadukkaan lopputuloksen. Toki, kuten olen lähdeaineistoa kootessani todennut, on olemassa huippupianistien kirjoituksia eri harjoittelumetodeista sekä useita pedagogisia teoksia liittyen harjoitteluun, joihin itsekkin tässä työssä viitataan ja joita omassa harjoittelussani olen käytännössä hyödyntänyt.

Mieleeni Slobodan esimerkissä keskivertosoittajasta ja musiikkiteoksen jaottelemisesta nousee eräs soittajia ja harjoittelumalleja toisistaan erottava ominaisuus. On olemassa harjoittelua harjoittelemisen vuoksi ja harjoittelua päämäärän saavuttamisen vuoksi. Juuri tästä syystä ammattimuusikon työskentelyajasta suurempi osa kuluu harjoittelun kehittämiseen kuin sen toteuttamiseen. Ammattimuusikko ei harjoittele, koska musiikin tekemisen perinteeseen kuuluu harjoittelu, vaan koska teoksen valmistuminen, taiteellinen eheys vaatii sitä.

Sloboda (2007) lähestyy taiteellisen kokonaisuuden käsitettä yksinkertaisen esimerkin kautta. Tässä esimerkissä Sloboda jälleen palaa kykyyn aloittaa teoksen soittaminen mistä hyvänsä kohtaa säveltekstiä. Musiikin huippuosajat tutkimusten mukaan kykenevät aloittamaan musiikkikappaleen koska tahansa mistä paikasta hyvänsä. Tämä osoittaa teoksen todellista tietoista osaamista. Tällaiseen sisäistämiseen on toki käytännön konsteja, esimerkiksi teoksen kuvitteellinen soittaminen kaukana instrumentista tai teoksen kirjoittaminen ulkomuistista nuotti nuotilta ylös. Itse tahdon puhua tässä yhteydessä teosten läpi elämisestä. En tarkoita emotionaalista

elämyksellistä elämistä vaan konkreettista kaikilla psyyken ja fysiikan osa-alueilla elämistä. Käytännön esimerkkeinä Slobodan esimerkit ovat toimivia. Läpieläminen terminä on omaa prosessointiani kuvaava. Viimeinen oleellinen harjoitteluun liittyvä kokonaisuus, on harjoitellusta teoksesta saatava sovellettava oppi suhteessa tuleviin taiteellisiin haasteisiin. Juuri tästä syystä kontekstissa korostan Rahmaninovin konserton merkitystä itselleni työkaluna ja tätä kirjallista työtä lukevalle taiteellista kehitystä havainnollistavana esimerkkinä. (Sloboda 2007, 91)

2.3 Muistin merkitys ja kehittäminen osana musiikillista kehitystä ja harjoittelua

Eräs merkittävä alue, jonka mielestäni tulee kehittyä musiikin harjoittelun kehittymisen myötä, on muisti ja sen rakenne. Slobodan kirjan ensimmäisessä luvussa Music as a cognitive skill pureudutaan muusikon ajattelun rakenteeseen kognitiivisena ilmiönä, josta muisti on yksi osa. Slobodan mukaan henkilö voi ymmärtää musiikkia liikuttumatta siitä. Toisaalta, jos henkilö kokee tunteita kuullessaan musiikkia, on hän ylittänyt kognitiivisen asteen, joka pitää sisällään abstraktin tai symbolisen, sisäisen representaation musiikista. Slobodan mukaan tämän sisäinen representaatio on musiikin kognitiivisen psykologian keskusaihe. Tapa, jolla ihmiset esittelevät musiikkia ratkaisee tavan, jolla he voivat sitä esittää ja muistaa. Prosessit, joiden kautta nämä sisäiset representaatiot kehittyvät, eivät Slobodan mukaan ole tarkasteltavissa suoraviivaisesti vaan niiden ilmenemistä täytyy tutkia ns. sekundaaristen musiikillisten ilmiöiden kautta. Näitä ovat tavat, joilla ihmiset kuuntelevat ja luovat musiikkia sekä tavat miten he musiikkiin reagoivat. (Sloboda 2007, 3)

Mielestäni oman harjoittelun analysointi mahdollistaa muusikolle omien kognitiivisten musiikkiin liittyvien reaktioiden tutkimisen. Koska kognitiiviset toiminnat ovat opittuja, voidaan niitä pitää taitoon tai taituruuteen liittyvinä käytöksen ilmentyminä.

Yksi kuuluisimmista esimerkeistä musiikillisen muistin eksaktista esiintymisestä löytyy W.A.Mozartin lapsuudesta. Mozart kykeni teoksen partituuria tuntematta nuotti nuotilta kirjaamaan ylös Allegrin teoksen kuunneltuaan kaksi kirkkoesiintymistä siitä. Tapaus on noussut legendan asemaan mutta on useiden todistelähteiden mukaan totta. (Sloboda 2007, 6)

Tämän kaltaiseen yksityiskohtaiseen muistin musiikilliseen hyödyntämiseen ei toki moni kykene mutta jokainen muusikko voi tehdä omalla kohdallaan voitavansa päästäkseen tyydyttävään lopputulokseen. Sloboda esittää kirjassaan mallin, jonka avulla myös ei muusikot mutta alojensa huiput, esimerkiksi shakin mestaripelaajat, kehittävät muistiaan ja toisaalta millainen työskentely, ilman että muistia tarkoituksellisesti treenataan, kehittää sitä.

Esimerkiksi mestarillisille shakinpelaajille on tehty testi, jossa testihenkilö saa katsoa laudalle asetettuja nappuloita viiden sekunnin ajan. Shakkinappulat ovat testin tässä vaiheessa asetettu laudalle myötäillen tilanteita todellisista mestaritason shakkipeleistä. Tämän jälkeen nappulat kerätään pois ja testihenkilön tulee mahdollisimman tarkasti asettaa nappulat takaisin laudalle niin kuin ne ovat siinä testitilanteen alussa olleet. Mestaritason shakkipelaajat ovat menestyneet testissä loistavasti, harrastelijat sitä vastoin hyvin heikosti. Samantyyppisiä testejä on suoritettu myös ammattimuusikoille versus harrastelijamuusikoille. Tulokset ovat olleet vastaavia kuin shakkipelitestissä. Tämä ei tietenkään loogisesti ajateltuna ole yllättävää. Sen sijaan yllättäviä tuloksia saatiin kun shakkinappulat sijoitettiin laudalle sattumanvaraisesti, ilman loogisia pelin kannalta hyödyllisiä perusteita. Tällöin harrastelijatason pelaajat pärjäsivät kutakuinkin yhtäläisen hyvin verrattuna mestaripelaajiin. Nämä tulokset todistavat, ettei mestaripelaajilla ole niinkään luontaisesti parempi kuvamuisti kuin ns. tavallisilla ihmisillä. Mestarit ovat ylivoimaisia vain, kun muistettavassa materiaalissa on kysymys tilanteista, jotka ovat pelaajan kannalta strategisesti tärkeitä, kun muistettava materiaali on jaettavissa ryhmiin suurempia kokonaisuuksia kuin yksittäiset satunnaiset kappaleiden sijainnit pelilaudalla. Kysymys on, aivan kuin musiikkiteoksen muodon hahmottamisessa, abstraktien rakenteiden suhteista yksittäisten sijaintien (musiikissa nuottien) ja niistä muodostuvien ryhmien välillä. (Sloboda 2007, 5-6)

Kuten Sloboda toteaa ja kuten olen itse yrittänyt tarkastelemalla Rahmaninovin pianokonserton ensimmäisen osan muotoa todistaa, että musiikillisen teoksen hahmottamisessa rakenteen ja muodon hahmottaminen ja jäsentäminen on teoksen sisäistämisen kannalta ehdottoman tärkeää, aivan kuten esimerkiksi juuri shakissa pelitilanteiden erilaisten variaatioiden muistaminen ja soveltaminen kussakin pelissä. Musiikissa ilmenee niin konkreettisia pieniä osia kokonaisuudesta, kuin suurempia, abstraktimpiakin kuten jälleen analyysiosuudessani olen havainnollistanut. Konkreettiset ns. musiikilliset palaset koostuvat soinnuista, asteikoista, harmonia-

kuluista, jotka länsimaisessa taidemusiikissa aikakaudesta toiseen enemmän tai vähemmän toistavat itseään. Abstraktit, suuremmat kokonaisuudet taas muodostuvat teoksen kulminaatioista, fraaseista, taiteellisista rupeamista, joiden hahmottamisessa muusikon yksilöllinen taiteentaju nousee päärooliin. Mestarit musiikin alalla hallitsevat ja hahmottavat nämä kumpaankin em. ryhmään kuuluvat osiot.

3. RAHMANINOVIN KOLMANNEN PIANOKONSERTON ENSIMMÄISEN OSAN SUBJEKTIIVINEN ANALYYSI

3.1 Subjektiiivisen analyysini perusteet ja johdatus analyysin sisältöön

Koska kokemukseni pianistina koskien Rahmaninovin kolmatta pianokonserttoa perustuu konserton ensimmäisen osan valmistamiseen ja harjoittamiseen, keskityn myös tässä opinnäytetyöni osuudessa käsittelemään sekä analysoimaan ensimmäisen osan musiikillisia haasteita. Analyysini perustuu lähtökohtaisesti henkilökohtaiseen, empiiriseen kokemukseeni ja ajatteluuni.

Musiikilliset haasteet Rahmaninovin kolmannen konserton ensimmäisessä osassa jakautuvat mielestäni kolmeen laajempaan kategoriaan. Kategoriat ovat (1) teoksen muodon ja fraasin käsittely (2) pianotekninen, ja musiikillinen virtuositeetti, sekä (3) sointi moniulotteisena kokonaisuutena.

Analysoin edellä mainitsemiani kategorioita samanaikaisesti lähtien Rahmaninovin sävellystekstistä, sen kronologisesta etenemisestä ja siitä millaisia asioita olen harjoitteluprosessin aikana pannut merkille, käsitellyt ja analysoinut. Tähdennän vielä että tässä opinnäytetyöni osuudessa tekemäni huomiot pohjaavat lähtökohtaisesti omiin yhdistelmiini tietotaidosta, niin empiirisestä kuin teoreettisestakin, jota olen pianistisen urani aikana saanut opettavilta tahoilta sekä analyttisiin, henkilökohtaisiin huomioihini joita olen hyödyntänyt d-molli konserttoa harjoitellessani.

Olen jakanut konserton viiteen laajempaan rupeamaan. Nimitän rupeamia kappaleiksi. Perustelen jaottelua yksityiskohtaisemmin taideteoksen muotoa ja fraasia tutkivassa luvussa.

Kirjallista lähdemateriaalia olen kerännyt vasta kirjoitettuani omiin ajatuksiini pohjaavaa tekstiä. Voisi sanoa, että olen noudattanut myös tätä tutkielmaa laatiessani samaa metodologia kuin harjoittaessani teosta. Aluksi mietin itse, sitten mahdollisuuksien mukaan laajennan tietämystäni tutustumalla jo olemassa olevaan tietoon, materiaaliin.

3.2 Ensimmäinen kappale

Ensimmäinen viidestä kappaleesta pianokonsertton ensimmäisessä osassa kestää kutakuinkin harjoitusnumero viiden alkuun. Ensimmäinen kappale alkaa teoksen alusta melodisesti ja teknisesti yksinkertaisella, unisonossa soitettavalla pääteemalla. Pianistille pääteema, kaksi ensimmäistä sivua, näyttölee psykologisesti oleellista osaa. Pääteeman yksinkertaisuudessa on jotain salakavalaa sillä helppoudessa ei piile vaikeus niin kuin joissain pianoteoksissa, mielestäni koko Mozartin pianokirjallisuudessa esimerkiksi, vaan helppous edeltää jotakin vaikeampaa. Tästä seuraa eräänlainen yksinkertaisuuden problematiikka, tai sen yhdistäminen monimutkaisuuteen, ilman konstailua, ilman pelkoa monimutkaisuuden ylivoimaisuudesta ja toisaalta yksinkertaisuuden paljastavuudesta. Siispä musiikillisen melodian yksinkertaisuus ei saa vähentää sen temaattista merkityksellisyyttä. Toisaalta pianoteknisesti vaikeammat musiikilliset teemat eivät saa ylikorostua, vaikka niitä joutuu ajallisesti harjoittelemaan pitempään teosta valmistettaessa.

Pianoteknisesti yksinkertainen musiikki ja sitä seuraava monimutkainen musiikki-tekniinen rakenne toistuvat konsertton koko ensimmäisen osan ajan. Pääteeman esittelyä seuraa osuus, jonka aikana orkesteri toistaa pääteeman. Tämä toinen osuus pianossa on teknisesti haastavampaa, kuudestoista-osanuotti legatotekniikkaa. Vaikka tämä osuus pianossa on luonteeltaan säestävä, sisältää se pianosatsissa joitakin teemallisia motiivisesti tärkeitä ääniä (ks. Näyte 1.), jotka onnistuessaan, tarpeeksi kirkkaasti soitettuna, luovat syvyyden ja ulottuvuuden tunteen, esittelevät pianistin kykyä saada instrumentista ulos yksittäisiä kellomaisia heleääniä. Olen merkinnyt nuotti-esimerkkiin edellä mainitsemani äänet. Pianosta kuuluvat heleäännet antavat myös muistutuksen siitä, niin orkesterille kuin kuulijallekin että vaikka orkesteri soittaaakin pääteeman pianon asemesta tällä kohtaa, on pianistinen panos oleellisen tärkeä.

Näyte1. Keltaisten alueiden sisälle jäävät nuotit ovat yllä mainittuja motiivisesti tärkeitä heleääniä. Huom. myös kaaritus, joka korostaa melodista linjaa äänien välillä.

Ensimmäisen kappaleen kolmas osuus ei musiikillisesti esittele mitään järjestyttävää mutta pianoteknisesti kehittyä raskaammaksi, eritoten sormiteknisesti haastavammaksi. Äänien lukumäärä pianossa kasvaa, useampi suppea motiivi esiintyy samanaikaisesti päällekkäin, sormien itsenäisyys, vasaramainen käyttö korostuu. Satsi on neliäänistä. Melodisuus ja sormitekkinen, harmonisesti kromaattinen, sävelkudos vaihtelevat äänien välillä. (ks. Näyte 2.)

The image shows a musical score for piano with four systems. The first system is marked "Più vivo" and contains four motifs highlighted with colored bars: green (1), purple (2), red (3), and blue (4). The second system is marked "Più vivo" and contains a red bar (3) and a blue bar (4). The third system contains a red bar (3) and a blue bar (4). The fourth system contains a red bar (3) and a blue bar (4). The score includes dynamic markings like *mf*, *dim.*, *pp*, *p*, and *m.f.* Fingerings and articulation marks are also present.

Näyte 2. Nuottiin on motiivit merkitty numeroilla yhdestä neljään ja värikoodeilla motiivien esiintymisjärjestyksessä. Samaan motiiviin kuuluvat äänet on merkattu samalla värillä. Viivan värikoodi on sama kuin numeron, joka motiivin määrää. Esimerkistä käy myös ilmi kromatiikka harmoniassa sekä unisonosuudet ja niihin välitön siirtyminen esimerkin tahtien 1-6 aikana. Esimerkin tahdistä seitsemän lähtien toistuu samanlainen motiivien 1-4 esiintyminen kuin esimerkin tahdistä 2.

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff contains a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The second staff continues the melodic line. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment, with a *pp* (pianissimo) marking in the third staff.

Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff continues the melodic line with a *mf* (mezzo-forte) marking. The second staff continues the melodic line. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment, with a *pp* (pianissimo) marking in the third staff.

Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff continues the melodic line with a *p* (piano) marking. The second staff continues the melodic line with a *mf* (mezzo-forte) marking. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment.

Näyte 3. Kolmannesta näytteestä käy ilmi, kuinka jokaisen kromaattisen unisono-rupeaman jälkeen kromatiikka lisääntyy myös neljän äänen teemassa ja kuinka säveltekstuuri tihenee ja paksunee. Tällainen säveltekstuuri pianoa soittaessa vaatii pianistilta herkkyyttä ja samanaikaisesti voimakasta erittelykykyä sekä sormien motorisen käytön alueella että kuuloon perustuvalla alueella soinnin eri äänien välillä.

Ensimmäinen kappale huipentuu lyhyeen mutta virtuoosiseen kolmen rivin kadenssiin (ks. Näyte 4), joka ei sinänsä ole pianistisesti vaikea mutta intensiteetin puuttuessa, kirkkaan soinnin uupuessa on jokseenkin turha, kun taas koko käsivarren ja vartalon painon tuottaman voimakkaan soinnin välittyessä kuulijoille nostaa pianistin määrääväksi auktoriteetiksi suhteessa aikaan ja paikkaan sekä pianon ylipäänsä eräänlaiseksi alkuvoimaksi.

Jos haluamme eritellä pianoteknisen haasteen tässä muutaman rivin mittaisessa kadenssissa, mielestäni problematiikka liittyy käsien väliseen koordinaatioon. Oikeassa kädessä toistuu murrettu kolmisointujuoksutus, vasemmassa kahdeksan neljäsosaikun mittainen melodinen kuvio, joka on nuottiaika-arvoiltaan oikean käden kanssa yhtäläinen, lukuun ottamatta ensimmäisellä ja kolmannella iskulla esiintyviä neljäsosanuotteja sekä säännöllisesti toistuvia neljäsosataukoja.

Hyvin pienet erot oikean ja vasemman käden välillä muodostavat kadenssin pianoteknisen haastavuuden. Toisin kuin kadenssia edeltävässä osuudessa, tässä kestoltaan lyhyessä kadenssissa korostuu käsien itsenäisyys toisistaan. Kadenssi lyhydestään huolimatta on ensimmäinen merkkipaalu konserton ensimmäisessä osassa. Sen myötä jokin loppuu, jotta seuraava voi alkaa. Tästä syystä sekä pianistinen fyysinen toteutus että ajatukseen sitoutuva keskittyminen tulee olla intensiivistä.

Näyte 4. Kadenssi ennen toisen kappaleen alkua.

Ennen toisen kappaleen alkua orkesterille on kirjoitettu lyhyt välisoitto. Tänä aikana pianistin tulee kerätä voimia tulevien musiikillisten koitosten varalle. Sekä fyysisesti että psyykkisesti haastavaa on siirtymä ensimmäisen kappaleen kadenssista eteenpäin. Ajatuksen tulee sisältää rauhaa ja varmuutta ja toisaalta ennakoivia sivuteeman karakterin suhteen. Tällä tarkoitan mielen ja ajatuksen selkeyttämistä, fyysistä rauhoittumista ja rentoutumista sekä kuulon puhdistamista.

2.3 Toinen kappale

Toinen kappale alkaa menuettityyppisellä lyhyellä introlla, joka tunnelmallisesti on rauhallinen ja jossa orkesteri ja piano lyhyillä fraaseilla vuorottelevat. Tätä introa voisi kutsua orkesterin ja pianistin väliseksi lyhyeksi keskusteluksi. Nyanssivaihteluista johtuen vuoropuhelussa piano on jälleen dominoiva suhteessa orkesteriin. Orkesterin jokaisen ”kommentin” jälkeen piano lähes aggressiivisesti esittää musiikillisen vastaargumentin.

Toisen kappaleen pääpaino kohdistuu sivuteeman esittelyyn, toteuttamiseen ja purkautumiseen. Sivuteema on melodiselta luonteeltaan romanttinen itsessään. Se on yksinäinen melodia oikeassa kädessä, jota tukee yksinkertainen murtoainos vasemmassa kädessä. Sivuteeman kaunis cantabile melodia yliekspressiivisesti soitettuna muuttuu mielestäni makaaberiksi. Problematiikka lienee sama kuin näyttämötaiteessa puhuttaessa ylinäyttelemisestä.

Pianistiset ongelmat tässä kappaleessa koskevat jälleen intensiteettiä ja sen kasvattamista, selkeän eteenpäin vievän musiikillisen linjan säilyttämistä sekä mitä tulee sivuteeman toteuttamiseen ns. passiivista emotionaalisuutta. Passiivisella emotionaalisuudella tarkoitan vallitsevan taiteellisen emotionin älyllistä tiedostamista, mutta tietoista myötäelämisen kättämistä, ulkoapäin tarkkailua. Sivuteeman soitto kuten itse asiassa koko konserton ensimmäinen osa, vaatii esittäjältään näennäistä kylmyyttä tai jos ei kylmyyttä niinkään niin viileyttä, enemmän järkeä kuin tunnetta, etäisyyttä emotionioon. Jälleen tärkeintä on yksinkertainen soinnin korkea kvaliteetti sekä johdonmukaisuus fraseerauksessa.

Toisen kappaleen jälkipuolisko on erinomainen ja ensimmäinen esimerkki Rahmaninoville tyypillisestä suuresta pianistisesta soinnista. Toinen kappale kulminoituu yltiöromanttiseen fortissimo- osuuteen, jossa peräänkuulutetaan pianoteknisesti fyysistä vartalon voiman keskittämistä käsien varaan.

The image shows a page of musical notation for piano, numbered 17 in the top right corner. The score is divided into three distinct sections, each marked with a measure number in a red box: 5/1, 5/2, and 5/3. The first section (5/1) begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking, showing a delicate texture. The second section (5/2) is marked *allargando* (ritardando) and *a tempo*, featuring a more powerful texture with a *f* (forte) dynamic and a *cresc.* marking. The third section (5/3) is also marked *allargando* and *a tempo*, showing a very soft texture with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The score is published by 2. PAKKASEN 7468.

Näyte 5/1. Nousu toisen kappaleen kliimaksiin ja kliimaksin alkupuoli. Olen jakanut viidennen nuottinäytteen kolmeen osaan: 5/1, 5/2 ja 5/3. Punaiset kehiöt kuvaavat siirtymiä musiikillisesta tunnelmasta toiseen, joista ensimmäinen nopeaa siirtymää pienestä soinnista suureen sointiin, toinen suuresta soinnista keskisuureen sointiin ja kolmas (5/3) keskisuuresta soinnista erittäin heleään, lasimaiseen pianissimosointiin.

Näyte 5/1 kuvaa toisen kappaleen kulminaatiota ja sivuteemaa seuraavaa musiikillista kliimaksia. Huomionarvoista on mielestäni se, kuinka nyanssimerkinnöillä Rahmaninov on kirjoittanut nuottiin sisään pianistilta vaadittavan rauhallisen mielentilan. Toisin kuin intuitio helposti esiintymistilanteessa sanelisi toisen kappaleen kulminaation alkavan nyanssilla *f* tai vähintäänkin *Mezzo forte*, on Rahmaninov merkinnyt nyanssiksi *p*. (Ks. Näyte 5/1, ensimmäisen tahdin alku) Näin ollen dynaaminen kasvu *ff* nyanssiksi korostuu. Myös mielestäni psykologinen vaikutus nopeassa siirtymässä *p* nyanssista *ff* nyanssiin tulee tiedostetun ulkopuolella, itsestään. Pianisti keskittää kaiken voimansa vasta *ff* nyanssia seuraavaan musiikkiin ja toteuttaa näin toisen kappaleen kliimaksin muodon oikein.

Pianistin mielentila tässä kohden onkin fyysisen kestävyuden rinnalla tärkeä. Emotio on kirjoitettu niin sanotusti sisään sävellystekstiin. Pianistin tunne on teoksessa olevan tunteen likipitään vastavoima.

The image shows a page of musical notation for piano. The first system is highlighted with a red rectangular box. This system begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a series of chords and moving lines, while the bass staff provides a steady accompaniment. The dynamic marking 'dim.' is written above the treble staff, and 'p' (piano) is written below the bass staff. The second system, which is not boxed, shows a significant increase in dynamics, with 'ff' (fortissimo) written below the bass staff. The notation continues with intricate melodic and harmonic developments across six systems.

Näyte 5/2.

Fortissimo osuutta seuraa purkautuminen vielä soinnillisesti paksun forte osuuden kautta sormitekniiseen pianissimo-osuuteen (Ks. Näyte 5/2-5/3), joka on läpinäkyvyydessään sangen vastakohtainen paksulle *f* / *ff* säveltekstille. Vaikeus onkin jälleen siirtyminen yhdestä soittotekniikasta toiseen, ajattelusta toiseen, suuresta pieneen.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is marked 'rit.' and 'accel.' with dynamics 'p' and 'pp'. The second system is marked 'legato' with dynamic 'p'. The third system is marked 'Allegro' with dynamic 'pp'. The fourth system is also marked 'Allegro' with dynamic 'pp'. The first three systems are enclosed in a red rectangular box.

Näyte 5/3.

Toinen kappale päättyy sivuteeman kertaamiseen hieman muunneltuna sekä yhden sivun mittaiseen musiikilliseen häntään, pianissimossa soitettavaan kuudestoistaosanuotti sekvenssiin. Sekvenssi on pianoteknisesti yllättävän hankala. Se ei istu mukavasti soitettavaksi, mikä mielestäni on harvinaista Rahmaninovin pianomusiikissa.

3.4 Kolmas kappale

Kolmas ensimmäisen osan musiikillisista kappaleista alkaa jälleen pääteemalla. Tämä kappale on luonteeltaan fyysinen pianistisesta, eritoten pianoteknisestä näkökulmasta katsottuna. Myös fraseerauksellisesti kolmas kappale on erityisen haastava.

Vaikka tietyn harjoitteluvaiheen kynnyksen yli astuttuaan pianisti kykenee uimaan fraasin sisällä, piilee tässä vaara sille että Rahmaninovin sävellyskieli ikään kuin imaisee pianistin sisälleen. Soittaja ei enää hallitse teosta vaan päinvastoin tai paremmin sanottuna soittaja ei hallitse itseään vaan menettää tiedollisen keskittymisen, unohtuu, katoaa epämääräiseen sävelavaruuteen.

Tällaisesta taitelijan joutumisesta taideteoksen hallitsemaksi on erinomainen esimerkki Stanislavskin (1951) teoksessa. Näyttelijäopiskelija on harjoitellut kotona Othellon roolia. Hän on korostanut ns. ulkokohtaisia ominaisuuksia mitä tulee Othelloon: pukeutumista, eleitä, Othellon maurilaista ulkomuotoa. Kutsuisin näitä maneeereiksi niin musiikissa kuin muussakin taiteessa. Vaikka opiskelija vaihtaa Othellon roolia harjoitellessaan maneerinsa päinvastaisiksi verrattuna ensiksi luomiinsa, suunta on väärä. Stanislavskin teoksessa näyttelijäopiskelija lähestyy Shakespearen näytelmää yleisten olettamusten kautta omaksumalla itseensä teosta niin sanotusti itsestään ulkoapäin. Näin ollen teoksen tulkinta ei ole toteuttajan itsensä luoma vaan teos pysyy yhtä vieraana kuin maneerit, joita toteuttaja on itseensä väkinäisesti siirtänyt.

Tämänpäiväisessä harjoituksessa improvisoin ensimmäisestä kohtauksesta lähtien: kävelyn asemesta situuduin ja päätin näyttellä ilman eleitä ja jättää pois villi-ihmisen irvistelyn Ja mitä tapahtui? Sekaannuin jo ensimmäisissä sanoissa, unohdin tekstin ja äänenpainot, joihin jo olin tottunut. Minun oli pakko pysähtyä ja palata mahdollisimman nopeasti alkuperäiseen näyttelemistapaani ja kokonaiskuvaani. Ilmeisesti minun oli mahdotonta selviytyä kesyttämättömän Naurin kuvaamisesta ilman omaksumiani keinoja. Minä en hallinnut niitä vaan ne minua. Mitä tämä oli? Orjuuttako? (Stanislavski 1951, 18)

Kolmas kappale ennakoi kadenssia. Tekstuurillisesti se sisältää erilaisia äänikenttiä, nuottikudoksia. On erityisen haastavaa yhdistää fyysinen pianotekninen hankaluus ja monikudoksisuus fraasin yhdenmukaisuuteen, niin että kolmannen kappaleen lopputulos todella antaa kuulijalle vaikutelman yhdestä fraasista.

Kolmannessa kappaleessa pianoteknisiä suvantovaiheita, jolloin pianisti ”voi levätä” tuskin on. Siksi harjoitteluprosessissa yksi vaikeus piilee musiikillisessa itsehillinnässä sekä niin psyykkisten kuin fyysistenkin voimien säästämässä. Kolmatta kappaletta voisi tunnelmaltaan verrata on luonteeltaan myrskyyn luonnonilmiönä, jossa pianistin tulee olla kaikkivaltias jumalolento, alkuun paneva voima ja toisaalta tuon voiman kontrolloija.

Säveltekstuuriltaan tämä kappale vaikuttaa harjoittelun alkuvaiheessa tuskastuttavan paksulta, vaikeaselkoiselta, ja monimutkaiselta. Teoksen harjoittelun alkuvaiheessa on vaikea löytää harmoniaviidakosta johtava ajatus, ja ennen kaikkea, ajatuksen löydyttyä, fyysisesti toteuttaa se. Ensinnäkin monia melodisia motiiveja ilmenee päällekkäin. Näin ollen pianistin tulee löytää näiden motiivien joukosta se ns. punainen lanka, teeman tuntu, fraasi joka on enemmän ainesta kuin melodista linjaa. Pääteema, osan alussa esiintyvä yksinkertainen fraasi rikotaan fragmentteihin, jotka kootaan itsenäisenä musiikillisena materiaalina jälleen kokonaisuudeksi. On tärkeää ettei fragmenttisuus kuulu soitossa. Musiikillisen ajatuksen tulee olla eheä. Tämän vaikutelman anto siis on jälleen subjektin, esittäjän, pianistin vastuulla.

Sointutekniikan hallinta korostuu kolmannessa kappaleessa samoin kuin asematekniikka. Toisaalta korostan jälleen tässä kohtaa sormien itsenäistä työskentelyä sekä puhtaasti fyysisenä ilmiönä että ajatuksellisenä jäsentelynä. Itse jouduin viimeistäänkin harjoitteluprosessini tässä vaiheessa kehittämään aivan uuden lähestymistavan suhteessa sormieni itsenäiseen työskentelyyn. Ennen ko. teoksen harjoittelua olin lähinnä ajatellut käsiäni kahtena yksikkönä johon sormet kuriositeettina kuuluvat, ajatellut pianotekniikoita erillisinä osa-alueinaan.

Rahmaninovin konsertin harjoittelun myötä suhteeni sormiini, ja tietysti koko kehoani, elävänä soittokoneena muuttui, tai oikeammin sanottuna muutin sen. Aloin ajatella sormiani kyllä edelleen käsivarsieni jatkeena, mutta myöskin erillisinä suhteessa toisiinsa, kymmenenä itsenäisenä soittajana joilla kussakin sävelistä koostuvassa tilanteessa on oma itsenäinen funktionsa, tehtävänsä, oli kyseessä sitten sointu- asema- tai juoksutustekninen haaste. Toisin kuin ensimmäinen ja toinen kappale, kolmas päättyy yksinkertaiseen kolmisointusekvenssiin. Myrsky laantuu.

Kuudenteen näytteeseen (6/1-6/4) olen koonnut kolmannen kappaleen siirtymäkohdat tekniikasta toiseen. Olen merkinnyt siirtymäkohdat teoksessa esiintyvässä kronologisessa järjestyksessä.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 'dim.' (diminuendo) marking above the right-hand staff. The second system also consists of two staves, with two 'Più vivo' markings above the right-hand staff, indicating a change in tempo.

Näyte 6/1.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with an 'Ottava' marking above the right-hand staff, indicating an octave shift. The second system also consists of two staves, with an 'ff' (fortissimo) marking above the right-hand staff, indicating a change in dynamics.

Näyte 6/2.

8 *accel.*

accel.

Allegro molto. Alla breve

marcato ***ff*** *molto marcato*

Detailed description: This musical score consists of three systems. The first system has a piano staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked with '8' and 'accel.'. The second system continues the piano and bass parts, also marked 'accel.'. The third system is marked 'Allegro molto. Alla breve' and features a piano staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked with 'marcato' and 'ff molto marcato'.

Näyte 6/3.

dim.

p

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system has a piano staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked with 'dim.'. The second system continues the piano and bass parts, marked with 'p'.

Näyte 6/4.

3.5 Neljäs kappale, Kadenssi

Neljäs kappale Rahmaninovin 3. pianokonserton ensimmäisessä osassa on kadenssi. Teoksessa kadenssivaihtoehtoja on kaksi. Paneudun tässä tekstissä pohtimaan niin sanotun suuren kadenssin, ossia ominaisuuksia. Kolmannen konserton suuri kadenssi on kaikinpuolinen pianistinen voimannäyte. Fraasillisena muotona se on jälleen kaikessa monumentaalisuudessaan sangen yksinkertainen. Kadenssi itsessään on yksi fraasi, joka kehityttyään huippuunsa, kohottuaan taivaalliseen pauhuun, rauhoittuu sivuteeman kertauksen kautta hiljaiseen kelluvaan äänimaisemaan.

Haastavuus piilee mittasuhteissa, minkäläisten ponnistusten takana huipulle kapuaminen on. Jokainen musiikillinen aalto, jonka avulla pianisti havittelee musiikillista huippua, on kadenssissa kestollisesti venytettyä, tai oikeammin aikakäsityksen ulkopuolella siinä mielessä, että nuottien aika-arvot harjoitusprosessin aikana kadottavat teoreettisen merkityksensä, muuttuvat osaksi antimateria. En toki tarkoita, että missään mielessä harjoitteluprosessin myötä sävellyksen teoreettiset määräävyudet katoavat. Niiden tulee oleman itsestänselvyyksiä, kuin puhetaito konsanaan.

Suurimmat pianotekniset haasteet kadenssissa ovat jälleen voimien säätely sekä niiden riittäminen. Motoristeknisinä haasteina suurimpia ovat joustava rannetyöskentely yhdistettynä pikkutarkkaan sormityöskentelyyn, koordinaatio yhdistettynä sointutekniikkaan, sekä tietenkin soinnillinen kvaliteetti.

Kadenssissa soinnillisesti on erityisen haastavaa hyvin pitkän *crescendon* toteuttaminen. Kuinka lisätä suurta sointia suuremmaksi saavuttamatta kliimaksia liian varhain, muuttamatta kliimaksia antikliimaksiksi.?

Suurin osa kadenssista on sointutekniikkaa, suurin osa soinnuista kummallakin kädellä soitettuja nelisointuja tai oktaavitekniikkaa. Sointujen struktuuri on kolmisointupohjainen ja sisältää paljon kaksinnettuja ääniä. Käsi on jatkuvasti vähintään oktaaviotteessa. Näistä seikoista johtuen syntyy helposti illuusio välittömästä *ff*-dynamiikasta, jolloin siis koko kadenssin alkupuoliskon mittaisen *crescendon* toteuttaminen olisi mahdotonta. Siispä Jälleen pianistisena ja yksilöllisenä ominaisuutena tärkeintä on nousta uudelle tasolle kaikessa musiikillisessa kontekstissa.

Kadenssi päättyy sivuteeman kertaukseen pianossa säestävän harppumaisen juoksutusosuuden myötä. Sivuteeman toisto, kadenssin loppu ja sen onnistuminen on suoraan yhteydessä kadenssin huipun onnistumiseen.

Harjoitellessani huomasin merkillisen seikan. Mietin pitkään miten toteuttaa kadenssin lopun, kuinka huipun jälkeen löytää jälleen sivuteeman toteuttamiseen vaadittava herkkyyks. Mietin myös miten siirtyä, puhtaasti fyysisestä toteuttamisesta katsottuna, *fff* dynamiikasta jota on seurannut pitkä *crescendo p* dynamiikasta saakka, sangen nopeasti harppumaiseen *pp* dynamiikkaan. Yllätyksekseni ongelma poistui kuin itsellään päästessäni teoksen valmistusprosessissa pisteeseen, jossa kadenssin huippu ja sinne kapuaminen onnistuivat haluamallani tavalla. Pystyessäni säätämään voimiani itseni yläpuolella, päättämään viileänä aivot erillään fysiikasta, huomasin Rahmaninovin säveltäneen kadenssin, niin nousun kuin lopun sivuteemakertauksenkin loogisesti suhteessa pianistiin niin että suunnitel-mallisella voimien säätelyllä, kadenssin musiikillinen logiikka ilmaisi itse itsensä ulos kuultavaksi. Näin psykologinen kehitys jälleen yhdistyy pianistiseen suoritukseen.

Seitsemäs nuottinäyte (Näyte 7/1- 7/6) on suuri kadenssi kokonaisuudessaan harppumaiseen osaan saakka. Esimerkin tarkoituksena on havainnollistaa kadenssista kirjoittamaani pohdintaa. En nähnyt syytä pilkkoa sitä osiin nuottiesimerkissä ja toisaalta mielestäni oli oleellista liittää esimerkki työhöni, sillä Rahmaninovin kolmannen pianokonsertin ensimmäinen osa rakentuu mielestäni suuren pianokadenssin ympärille.

Приложение
ВАРИАНТ КАДЕНЦИИ К 1-й ЧАСТИ

Allegro molto

Piano I

7480

Näyte 7/1.

7483

Näyte 7/2.

7486

Näyte 7/3.

Allegro molto

rit.

7489

Näyte 7/4.

39

crass.

a tempo

accel.

Näyte 7/5.

40

soloco

Meno mosso (♩)

Näyte 7/6

3.6 Viides kappale, Coda

Viides kappale on konsertin ensimmäisen osan selkeä lopetus. Siinä pääteema toistuu, vain hieman varioituna. Pääteemaa seuraa vielä yhden sivun mittainen coda, jossa esiintyy lyhyt muistutus, yllätyksellisesti, sivuteemaa edeltävästä menuettiosuudesta. Ensimmäisen osan lopussa, toisin sanoen viimeisissä tahteissa, myös yllätyksellistä on dynamiikka piano, toisin kuin suuressa osassa muita romantiikan ajan pianokonsertoja.

3.7 Yhteenveto kolmannesta luvusta

Kuvaamalla subjektiiivisella analyysillä konserton ensimmäisen osan rakenteesta, taiteellisesta muodosta ja siihen liittyvistä, karkeasti määritellyistä pianistisista haasteista, loin itselleni harjoitteluprosessini alkuvaiheessa kehyksen, eräänlaisen kartan pisteestä a. pisteeseen b., alusta loppuun, alkupisteestä määränpäähän. Jako viiteen musiikilliseen kokonaisuuteen on toki vain yksi malli hahmottaa ko. teos. Toisaalta teoksen yleinen hahmottaminen ja jaksottaminen ajatuksen ja käsitteistön tasolla on mielestäni välttämättömyys kaikkien musiikillisten taideteosten sisäistämässä. Haasteiden tiedostaminen sekä musiikillisen materiaalin analysoiminen antaa työkalut toteuttamiseen.

4. TEKNIikka

4.1 Ajatuksia tekniikasta taiteessa sekä johdatus työni pianotekniikkaa

käsittelevään osuuteen

”Muistutan usein oppilaita siitä, että sana tekniikka on peräisin kreikankielen sanasta ”tekhne” ja että tekhne merkitsee taidetta . Tekniikan kehittäminen on aina itse taiteen kehittämistä, siis se auttaa paljastamaan sen sisällön, ”salatun merkityksen”, toisin sanoen, tuo esiin taiteen materian, sen todellisen olemuksen. Valitettavasti tekniikka merkitsee monille pianisteille vain nopeutta, sujuvuutta, tasaisuutta, bravuuria, toisinaan etupäässä loistoa ja räiskettä- siis tekniikan osatekijöitä eikä tekniikkaa kokonaisuutena niin kuin kreikkalaiset ovat sen käsittäneet ja niin kuin todellinen taiteilija sen käsittää. Tekniikka- tekhne on jotakin paljon monitahoisempaa ja vaikeampaa. Sellaiset ominaisuudet kuin sujuvuus, puhtaus jne., edes kyky soittaa musiikin lakien mukaisesti, eivät sinänsä varmista esityksen taiteellisuutta, joka voidaan saavuttaa vain todellisen, syvällisen, henkevän työn avulla.” (Neuhaus 1986,11)

Neuhaus kutakuinkin tiivistää ajatukseni, omat kokemukseni tekniikasta kokonaisuutena taiteenteossa. Usein törmään pianonsoiton opiskelijoihin, miksei ammattilaisiinkin, jotka erottavat tekniikan, tulkinnan ja teoksen valmistamisen käsitteet toisistaan. Olen aikanani itsekin sanonut kommentteja kuten ”olen erinomainen pianisti mutta tekniikkani ei ole tarpeeksi korkealla tasolla” tai ”teknisesti se sujuu mutta en ymmärrä tulkinnallista puolta.”

Johtopäätökseni tekniikasta musiikissa on seuraava: Taiteen toteutus ammattimaisella tasolla on yhtä kuin taiteellinen tekniikka. Taiteellisessa soittotekniikassa on eri osa-alueita. Itse olen tässä työssä eritellyt niistä joitakin. Näitä ovat esimerkiksi fyysiset, motoriset haasteet, teoksen sävellysjankohtaan ja siihen liittyvän soittoperinteen vaateet sekä taidemusiikin teoreettisen sääntöjärjestelmän luomat vaateet. Osa-alueita en erittele enempää, sillä tahdon korostaa tekniikan kokonaisvaltaisuutta. Toki taide ja tässä tapauksessa musiikki on abstraktia eikä sitä voi tapahtuvana ilmiönä järkeistää tekniseksi järjestelmäksi. Jokainen taiteilija on yksilö, jolle tekniikka merkitsee eri asiaa. Jokainen taiteilija toivottavasti luo itsestään henkilönä ja kokonaisuutena rationaalisesti tarkasteltavan irrationaalisen teknisen järjestelmän, johon kuuluu koko ihmisyyden.

Suuria kokonaisuuksia liittyen Rahmaninovin d-mollikonsertron valmistamiseen ovat motorisen virtuositeetin luomiseen liittyvä itsenäinen sormien ja niiden muodostavien eri yksikköjen voimien kasvattaminen, vartalon joustavuus, sormien hienomotoriikka sekä kaikkien näiden tekijöiden yhdistäminen. Tällaisessa harjoittelussa on äärimmäisen tärkeää niin fyysisten kuin henkistenkin voimien säännöstelyn taito ja keskittymiskyvyn maksimointi kussakin harjoittelurupeamassa.

Rahmaninovin kolmatta pianokonserttoa on mahdoton uskottavasti esittää ilman kykyä sekä pianotekniseen että musiikilliseen virtuositeettiin, suvereeniuteen. Teos on fyysisesti suuri haaste kelle tahansa pianistille. Ei pelkästään voiman käyttö, suggerointi vaan myös erilaisten soinnillisten kerrostumien käsittely ja erittely vaatii aikaa, paneutumista ja kasvua pianistina. Käsittelen pianonsoiton fyysisiä ja motorisia haasteita pianokonserton ensimmäisen osan kautta.

Tietysti jokaisen pianistin fysiikka on erilainen ja näin ollen pianotekniset haasteet ovat teoksessa kuin teoksessa sidoksissa yksilön fyysisiin lähtökohtiin. Yksilöllisyys korostuu myös erilaisten teknisten, motoristen haasteiden selvittämisenopeudessa.

4.2 Pianistiset perusedellytykset Rahmaninovia soitettaessa

Rahmaninovin pianokirjallisuus yleensä on tunnettua laajoista otteista, paksusta säveltekstuurista, äänien runsaasta yhtäaikaisesta lukumäärästä ja akordien säästelemättömästä käytöstä. Tällainen niin kutsuttu suuri pianotekniikka kulminoituu kolmannessa pianokonsertossa. Tällaisen tekstin soitossa suurista käsistä ja pitkistä sormista on tietysti hyötyä muun muassa siksi, että suurille käsille ulottuvuuden ongelma on vähäisempi.

Suurikäiselle, päällekkäin esiintyviä melodialinjoja on helpompi toteuttaa. Äänien sitominen, ja toisaalta yhden äänen pitäminen soivana ilman pedaalia toisen äänen liikkua, niiden pitkästäkin välimatkasta tai mahdollisista nuottien aika-arvoeroista huolimatta on mahdollista. Akordeja soitettaessa on suurten käsien helpompi löytää jokainen soinnun ääni klaviatuurista nopeassakin tempossa kuin, jos käsi joutuisi olemaan äärimmilleen venytettynä ja tästä johtuen luonnottomassa jännitystilassa.

Luonnollisesti, koska Rahmaninov itse oli kuulu suurista käsistään, sisältää myös hänen kirjoittama pianotekstuurinsa runsaasti laajaa akorditekniikkaa ja ylipäänsä otteita, joissa käsi on vähintään oktaavin laajuudessa asennossa. Suurikäiselle pianistille tällainen ote ei ole ongelma sillä, henkilökohtaisen kokemuksen perusteella uskallan sanoa sormien ääriulottuvuuden ollessa peukalosta pikkusormeen kahta ääntä soitettaessa yli desimi, oktaavin laajuinen asento on sangen miellyttävä ja luonnollinen. Kiintoisaa kuitenkin on, että Rahmaninovin sormitus ja käden asematratkaisut eivät ole mahdollisia pienikäisellekään pianistille. Matti Raekallio väitöskirjassaan Sormituksen strategiat analysoi Rahmaninovin ”suurta” pianotekniikkaa seuraavasti:

Kun lukee analyysyjä Sergei Rahmaninovista pianistina, törmää mainintoihin hänen jättiläismäisistä käsistään. Rahmaninovin käsien kokoa pianisti tulee usein ajatelleeksi myös opetellessaan hänen sävellyksiään: ne tuntuvat ensi lukemalla vaativan poikkeuksellisen laajaa käden ulottuvuutta sekä siihen yhdistyvää voimaa- tähänkin on kirjallisuudessa viitattu. Niinpä voisi kuvitella, että Rahmaninovin omat sormitukset heijastaisivat tätä fyysistä lähtökohtaa; voisi olettaa esimerkiksi, että Rahmaninov olisi suosinut erityisen harvoja asemanvaihdoksia ja siis laaja-alaisia otteita. Materiaalia tämän oletuksen tutkimiseen on riittämiin. (Raekallio (1996, 150))

Kolmannessa pianokonsertossa nämä edellä mainitut oletukset osittain toteutuvat, vaikka kuten Raekallio myöhemmin toteaa, Rahmaninov on sormittanut pianoteoksiaan yleisesti melko konservatiivisesti eli käyttäen sormitusratkaisuja, jotka soveltuvat pienemmillekin käsille. Kolmannessa konsertossakaan ensimmäisessä osassa itse sormitusratkaisut eivät ns. ”suosi suurikäisiä”. Myöskään otteet eivät ylitä oktaavia mutta kysymys onkin enemmän voiman kohdistumisesta sormien varaan, joka suurikäiselle huolimatta esim. oktaavinlaajuisista neliäänisistä akordeista esim. ei ole ongelma.

4.3 Fyysisten ominaisuuksien merkityksestä, voiman säätelystä ja rasituksesta

Erityislaatuisen kolmannesta konsertosta tekeekin se, että huolimatta suurista käsistä ja pitkistä sormista joutuu fysiikka teosta harjoiteltaessa koetukselle. Pianoteknisesti raskaat rupeamat ovat kestollisesti pitkiä ja sisältävät paljon forte- dynamiikkaa, koska akordit ovat suurilta osin neliäänisiä tai ylipäänsä otelajuudeltaan oktaavin ja toisaalta tempoiltaan vaihtelevat raskaasta grave temposta, repetitioita sisältävään prestotempoon.

Puhuttaessa yleisesti käsien koon sekä sormien pituuden vaikutuksesta lähtökohtana pianistin uraan on olemassa monenlaista spekulatiota. Eroavaa on korostetaanko ”suuresta fysiikasta koituvaa hyötyä” vai minimoidaanko asenteissa ”pienestä fysiikasta” koituvat haitat. Neuhaus on mielestäni asenteiltaan, kuten venäläiselle koulukunnalle on tapana, suurta fysiikkaa suosiva. Lieneekö tämä seikka johtuvan Neuhausin lähes obsessiiviselta vaikuttavasta Sviatoslav Richterin arvostuksesta? Neuhaus perustelee asennettaan ehkä myös omista fyysisistä lähtökohdistaan, puutteistaan johtuen. (N kärsi enemmän tai vähemmän omien sanojensa mukaan pienikäisyydestään koko pianistisen uransa ajan.)

Suuri osa konserton pianoteknistä, motorista harjoittelua onkin käsien totuttaminen uuteen rasiustasoon, koko kehon massan kohdistaminen käsien varaan ja lopulta kämmenien ja sormien. Tosin tässä kohden tulee tarkentaa käsitettä nimenomaan sormien voimasta. Sormissa itsessään ei tietenkään ole sellaista voimamäärää kuin koko käsivarren painossa. Näin ollen tuleekin sormien voiman yhteydessä puhua enemmän sormiin kohdistuvan paineen hallinnasta. Neuhaus kuvailee sormiin kohdistuvan paineen tähdellisyyttä seuraavasti, mielestäni sangen osuvasti.

Kun tarvitaan erityisen voimakasta sointia, jonka aikaansaaminen edellyttää maksimia (kuten jo sanoin, toisinaan tähän osallistuu koko vartalo tuolilla sijaitsevaan tukipisteeseen saakka; jotkut hyvin temperamenttiset pianistit, kuten Arthur Rubinstein, menevät vieläkin pitemmälle; he hyppivät tuolilla ja tekevät jopa tukipisteestä jonkinlaisen kummallisen ”voimalaitteen”), kun siis voimakas ja mahtava sointi on tarpeen, muuttuvat sormet itsenäisesti toimivista yksiköistä tukeviksi pilareiksi, jotka kestävät minkä painon tai lastin tahansa, niistä tulee käden holvia kannattavia hoikkia pylväitä tai paremminkin kaaria, joiden on periaatteessa kestävä koko vartalomme paino. (Neuhaus 1986,110)

Tällainen fyysinen totuttaminen vaatii, niin kuin esimerkiksi pitkäjänteisessä urheiluharjoittelussakin, runsaasti toistoja koskien kutakin fyysistä, pianoteknistä haastetta erikseen. On myös tärkeää lisätä käsiin kohdistuvan rasituksen määrää asteittaisesti ja toisaalta muistaa lopputuloksen vaatima osaamistaso. Lopputuloksen osaamistason muistamisella tarkoitan sitä, että tietyn tyyppistä rasituksen tason lisäämistä, pitempien toisto- voimaperiodien-, on pakko pystyä toteuttamaan. Muussa tapauksessa lopputulos, pianotekninen ja taiteellinen suvereenius, jää haaveeksi.

4.4 Harjoittelun jaksottaminen teknisenä osaamisena

Teknisten haasteiden omaksumis- sekä selviytymiskyvyn on musiikkiteosta valmistettaessa kasvettava kokonaisuuksiksi. Olen siinä mielessä etuoikeutetussa asemassa oman fysiikkani puolesta, että harjoitellessani esimerkiksi konserton kadenssia, joka siis sisältää fyysisesti hyvin rasittavaa materiaalia, runsaasti akorditekniikkaa huomasi kestävänä varsin pitkiä toistoperiodeja ilman, että seurauksena olisi ilmennyt staattista kipua rasisvumman kaltaista tunnetta. Ensiksikin fysiikkani soveltuu Rahmaninovin säveltämän suuren pianotekstuurin soittoon. Käteni ovat hyvin suuret ja fysiikkani ylipäänsä kestävä. Fyysisessä harjoittelussa on mielestäni kysymys nimenomaan jaksottamisesta sekä suunnittelusta. Fyysinen raskaan pianotekniikan harjoittelu on älyllistä työtä siinä missä niin sanotusti enemmän taiteellinen, esimerkiksi soinnin, fraseerauksen, harmonian loogiseksi, briljantiksi, prosessoiminen. Toki fyysisestä harjoittelusta tulee uupua tietty hengellinen tai tunteellinen aspekti, sillä sen päämäärä ennen kaikkea tulee olla emootiosta riippumaton, sointiin dynamiikkaan, nopeuteen ja sujuvuuteen liittyvä vaivattomuus, riippumattomuus, täydellisyys. Päämäärätön, jonkin raskaan ja vaikean teknisen asian, toisto johtaa sangen nopeasti kiputilaan, jossa keho toimii holtittomasti. Toisaalta kymmeniäkin toistoja sisältävä harjoitusrupeama, oikein älyllisesti analysoituna, auttaa käsiä toimimaan optimaalisesti suhteessa sävellystekstiin, taiteelliseen lopputulokseen. Oikealla älyllisellä levon ja rasituksen vuorottelulla sekä systemaattisella vaikeiden, teknisten ongelmien erittelyllä on mahdollista, siis fyysisen kestävyuden kannalta, harjoitella hyvin raskasta pianotekniikkaa useita tunteja, lähes loppumattomia aikoja.

Alfred Cortot'n pianopedagogisessa monumentissa *Principes rationnels de la Technique Pianistique*, "Pianotekniikan rationaaliset periaatteet" jonka Raekallio väitöskirjassaan ansioitetusti lukee yhdeksi 1900-luvun suurista saavutuksista koskien pianonsoiton systemaattista analyysia ja opetusta, jaetaan pianonsoiton tekniikka viiteen kategoriaan, joissa ydinajatuksena on purkaa yksittäiset pianotekniset ongelmat pienempiin osiinsa. Täten, Kuten Raekallio kirjoittaa "Vaikean paikan yleisen ja ylimalkaisen harjoittelun sijasta työ kohdistuu tarkoin rajattuun "soluun", perushankaluuteen, joka juuri tekee kyseisestä teknisestä paikasta ongelmallisen" (Raekallio 1996,156)

Ero, jonka esittäväälle taiteilijalle tulisi tietysti olla itsestään selvä, raskaaseen fyysiseen työhön tai esimerkiksi urheiluun verrattuna taiteellinen, musiikillinen vaikkakin motorinen, harjoittelu tähtää aina taiteelliseen, musiikillisesti täydelliseen lopputulokseen, joka jokaisen toiston aikana tulisi pitää kirkkaana mielessä, tai tarkemmin sanottuna, korvissa.

4.4.1 Josef Hofman

Josef Hofman (1976) kirjassaan *Piano playing with piano questions answered* kirjoittaa ns. ajatuksen laiskuudesta. Kun sormet eivät teosta soittaessa toimi niin kuin pitäisi voimme vain syyttää ”main officea” eli ajatteluumme, älyämme. Tuolloin luotamme fysiikkamme automaattisuuteen, emme kontrolloi liikkeitämme itse omasta ajattelustamme lähtöisin vaan annamme fysiikkamme alitajuisille mekanismeille päättäväisyyttä. Hofmann korostaa tässä kohtaa yksilöllisyyttä, sitä miten eri tavalla kukin prosessoi lihaksille antamiaan käskyjä. Myös omasta mielestäni kukin muusikko, voi allekirjoittaa väittämän, että jokainen oppimisprosessi riippuu subjektista. Tähän aiheeseen paneuduin työssäni harjoittelua käsittelevässä osuudessa yksityiskohtaisemmin. Yleistä siis on nimenomaan kliiniset aivojen ja vartalon väliset mekanismit. Tärkeää on jatkuva ajatuksen elastinen virtaus sekä kehittäminen jokaisella kerralla oltaessa pianon ääressä, harjoiteltaessa. Lopuksi Hofmann kiteyttää musiikillisen ajatuksen liittymisen tekniseen suorittamiseen musiikillisen tahdon kautta:

”The musical will has its roots in the natural craving for musical utterance. It is the direction- in- chief of all that is musical in us. Hence I recognize in the purely technical processes of piano- playing no less a manifestation of the musical will. But a technic without a musical will is a faculty without a purpose, and when it becomes a purpose in itself it can never reserve art.” (Hofmann, 1976, 40)

Tahdon myös itse korostaa ns. ”hengellisen” fyysisen ja ajatuksellisen luomistyön saumatonta yhteyttä. On mahdotonta, tai ainakin näin tulisi olla, erottaa tekniikka ilmaisusta tai päinvastoin.

4.5 Fyysinen joustavuus osana pianotekniikkaa

Puhun joustavuudesta heti käsiteltyäni ns. raskasta pianotekniikkaa aiheena, ongelmana, sillä vaikka joustavuus ylipäänsä pianonsoitossa on oleva läsnä jatkuvasti, tulee sen merkitys eritoten esiin paineen ja rasituksen määrän lisääntyessä pianistin koskien pianistin fyysistä selviytymistä. Näinpä haastavaa Rahmaninovin konserttoon liittyvässä fyysisessä pianoteknisyydessä on myös, ei pelkästään voima tai sen määrän vaihtelu, vaan kaikkiin kehon osilta vaadittava joustavuus. Haluan tähdentää, etten tahdo erottaa ajatusta kehon, käsien joustavuudesta erilliseksi ominaisuudeksi sen, ideaalissa pianonsoitossa, ollessa tietenkin olemassa suhteessa kaikkiin pianoteknisiin tilanteisiin.

Tietysti joustavuus ylipäänsä pianoa soittaessa on taito, tai lähtökohta, jota ilman on turha tavoitella minkäänlaista nerokasta taiteellista lopputulosta teosta valmistettaessa, yhdistyi se sitten akordi- juoksutus tai esim. legatotekniikkaan. Silti juuri Rahmaninovin kolmatta konserttoa työstäessäni, ensimmäisen kerran soittotaipaleeni aikana todella jouduin kohtaamaan omat vajeeni koskien käsitettä joustavuudesta liittyen pianonsoittoon ja näin ollen kehittämään, tutkimaan sekä ennen kaikkea sisäistämään todella mitä joustavuus, lopulta toivon mukaan lähes itsestään selvänä olotilana, osatekijänä, ilmiönä pianonsoitossa tarkoittaa.

Pianonsoittoon liittyvästä joustavuudesta puhuttaessa oleellisimpina ruumiinosina voidaan tietysti loogisesti pitää käsiä olkapäästä sormenpäihin saakka. Tätä ominaisuutta pohdittaessa käsi voidaan luontevasti ”jakaa osiin” olkavarsi, kyynärvarsi, ranteet, kämmenet, sormet. Näiden käsien osuuksien itsenäisten ja vuorovaikutteisten ominaisuuksien vertailu sekä yhdistely on loputon pohdinta- alue ja siksi en siihen lähde enempää tässä tekstissä pureutumaan. Joustavuuden yhteydessä myös käsitteet rentous ja jännittyneisyys ovat läsnä. Valitettavasti rentous liian usein mielletään flegmaattisuudeksi, laiskuudeksi ja toisaalta vaikeudet, jotka johtuvat jännittyneisyydestä, tai nimenomaan joustamattomuudesta, verhotaan jonkun muun, irrelevantin seikan aiheuttamiksi; syytetään olosuhteita tai esimerkiksi oman fysiikan lähtökohtaista riittämättömyyttä.

Kirjassa Kauniin soinnin jalo taide Friedrich Wieck (1993) kirjoittaa nimenomaan ranteiden rentoudesta ja joustavuudesta. Omasta mielestäni eritellysti ranteisiin liittyvästä rentoudesta puhuttaessa, aihepiiri on liian suppea tai irti suuresta kontekstista. Tarkoitin, että vaikka niin monissa pianotekniikkaa käsittelevissä teoksissa pohditaankin ranteiden rentouden merkitystä, on kaikessa käden ja käsivarren osiin liittyvässä pianotekniikassa kysymys kokonaisvaltaisesta fyysisestä vapautumisesta, tilasta. Toiseksi juuri Wieckin presentoimien, ranteiden rentoutta koskevan tähdellisyyden nimissä pianisti voi helposti sekoittaa rentouden edellä mainitsemani flegmaattisuuteen, ylimalkaiseen koskettimien hivelyyn. Toisaalta Wieckin näkökulma on kiintoisa sisältäessään tiettyä hyväksyntää koskien, puhtaasti fyysisenä ilmiönä, ranteiden jäykkyyttä koskien briljanttia oktaavitekniikkaa esimerkiksi. Näin ollen ranteiden rentous käsitteenä onkin problemaattinen. Jos siis ranteet tiedostamatta, lähtökohtaisena fyysisenä tilana ovat jäykät, ovat seuraamukset kohtalokkaan tuhoisia, toisaalta kehon ja nimenomaan kehon joustavuuden hallintaan mielestäni liittyy eräänä efektiivisenä komponenttina ajoittainen jäykkyyden, tai jos ei jäykkyyden niin määrätyn tukevuuden, staattisuuden hallinta.

”Voinko puhua soitosta rennoilla ranteilla tulematta heti väärinymmärretyksi? Sävelet, jotka syntyvät soitettaessa rennoin rantein, kehittyvät aina vain pehmeämmiksi, kiehtovammiksi, täyteläisemmiksi ja sallivat enemmän varjostuksia ja sävytyksiä kuin terävät ja rungottomat äänet, jotka saadaan aikaan jäykkien käsivarsien avulla. Sitä paitsi tekninen taituruus yltää rennoin rantein korkeammalle tasolla kuin jäykin käsivarsin soitettaessa. Sen sijaan en voi tietenkään moittia sitä, että monet virtuoosit soittavat nopeita oktaaveja jäykin rantein- se kuulostaa yleensä täsmälliseltä ja nopeimmassakin tempossa voimakkaalta ja vaikuttavalta.” (Wieck 1993, 84)

4.6 Louis Kentner

Louis Kentner kirjassaan Piano (1976) ei suoranaisesti kirjoita joustavuudesta sanalla joustavuus ks. s. 49 mutta korostaa lihasten käytettävyyden ja eritoten olkapään lihasten oikean käytön oleellisuutta. Hän myös toteaa, kuten loogista onkin, lasten lihasten, eritoten olkapään, olevan optimaalisessa käytettävyydessä ja toisaalta pohtii problematiikkaa koskien aikuisten lihasten treeniä ja käyttöä. Näin ollen lapsille ei vielä ole muodostunut jännitteisiä maneereja siinä missä lähes kaikille aikuisille.

Mielenkiintoista Kentnerin tekstissä on pohdinta siitä miten eri tavalla ”idän ja lännen” muusikot eroavat toisistaan kyvyssä rentouttaa käsivarren lihakset. Jostain syystä idästä tulevat luonnostaan rentouttavat, tai ainakin oppivat rentouttamaan, käsien lihaksia. Voisiko tässä siis olla osasy siihen miksi Rahmaninovin kirjoittamassa säveltekstissä, pianomateriaalissa, ns. lähtökohtaisesti korostuu joustavuuden ja rennon aktiivisen käsivarren käyttö?

4.7 Kehon joustavuuden yhteys sormitekniikkaan

Rahmaninovin kolmannen konserton suurta pianismia vaativia osuuksia seuraa lähes säännönmukaisesti teknisesti tarkkoja sormitekniikkaosuuksia tai päinvastoin. On tunnettu tosiasia, että sormien nopeuteen vaikuttaa käden vapaus, erityisesti ranteiden vapaus. Vaikka nopeaa sormitekniikkaa vaativia tehtäviä erityisesti ensimmäisessä osassa on verraten vähän tulee nuo hetkelliset rupeamat soittaa suvereenisti, briljantisti, kirkkaasti vallitsevasta dynamiikasta huolimatta (Dynamiikan ollessa piano tai pianissimo ei äänen kvaliteetin, kirkkauden tulisi vähetä.). Koska näitä osuuksia edeltää usein kaiken voiman vaativa fortissimo ks. kadenssi, sivuteeman loppu, käden ollessa ollenkaan jännittynyt, joustamaton, ei tällaisen pianotekstin toteuttaminen teknisesti onnistu. Rahmaninovin konserton teknisissä haasteissa onkin erityisen vaikeaa siirtyminen tekniikasta toiseen, tukevuudesta keveyteen, nopeudesta voimakkaaseen hitauteen, toisaalta hitaudesta nopeuteen. Näin ollen ei riitä, että pianisti hallitsee käden ja koko vartalon vapauden joko soitettaessa tarkkaa nopeaa tekstuuria tai suurta painavaa. Pianistin käsien ja vartalon joustavuuden tulee olla itsestään selvä, mutta tiedostettu, tila, ei ominaisuus. Itsestään selvällä tarkoitan, että pianistin tulee hallita jäsenensä älynä avulla niin perinpohjaisesti, ettei sen enempää ulkoiset kuin sisäisetkään hättavaikutukset horjuta sitä.

4.8 Yhteenvedo tekniikkaa tutkivasta luvusta

Tietysti jälleen tulee korostaa joustavuuteenkin liittyen musiikillisen, täydellisen lopputuloksen vaadetta, sisäistä pyrkimystä. Jälleen tässä mielessä taiteilijan, muusikon fyysinen vapaus on erillään lapsen, tai esimerkiksi jonkin eläimen fleksiibilitydestä sikäli, että muusikko pyrkii, tai vähintäänkin tulisi pyrkiä, nimenomaan taiteelliseen

lopputulokseen. Vapaus ja joustavuus eivät näin ollen ole itsenäisiä, sellaisinaan haviteltavia olotiloja, mitä tulee yhdistelystä taiteelliseen toimintaan. Toisaalta ihmiselle, joka luonnostaan epämusiikillisessa kontekstissa, jos sellainen muusikolle on olemassa, on jo vapaa fysiikaltaan, edellyttää myös mielen vapautta, vakautta, on helpompaa vapautua myös soittotilanteessa, nimenomaan alitajuisesti. Tällainen vapaus on luonteenomaista lapsille. Aiemmin viittasin Josef Hofmannin ajatuksiin koskien lapsia ja fyysistä vapautta mutta myös monet muut ovat pohtineet aihetta. Heinrich Neuhaus toisaalta kertoo tavanneensa myöskin jäykkiä lapsia. Hän kuvaa erilaisia harjoitteita joiden avulla tällaista jäykkyyttä voidaan vähentää. Neuhausin mukaan joustavuuden tulee olla nimenomaan olotila, joka on olemassa itsenäisenä, musiikista irrotettuna tilana, ja sitä kautta taiteelliseen kontekstiin mahdollisesti liitettynä välttämättömyytenä. (Neuhaus 1986, 115)

5. TAITEILIJAN PÄÄN SISÄLLÄ

5.1 Johdanto

Tässä luvussa pohdin tiedostetun ja tiedostamattoman tajunnan eroja ja niiden mahdollista yhteistyötä taidetta harjoitettaessa. Lähdetekstini ovat tarkoituksenmukaisesti muilta taiteen alueilta kuin säveltaiteen. Tällä tahdon korostaa taiteiden alueiden ykseyttä mitä tulee ihmismielen psyykkisiin toimintoihin. Omien pohdintojeni näkökulma on luonnollisesti muusikon näkökulma.

Usein taidetta ja taiteilijoita mystifioidaan. Taiteen tekemisestä puhutaan jonkinlaisena astraali-ilmiönä, korkeampana yli-inhimillisenä tapahtumana. On toki totta, että suuret taideteokset vaativat mestarillisuudessaan esittäjältään lähes yli-inhimillistä ymmärrystä mutta mielestäni on kysymys, ainakin omalla kohdallani, etuoikeutetusta asemasta päästä lähemmäs ihmisyyden puolta itsessä, jota eräät pelkäävät ja johon kaikilla ei edes ole pääsyä. Taiteilijan lahjakkuudella voitaisiin mielestäni tarkoittaa luontaista kykyä siirtyä tarkastelemaan omaa alitajuntaa. Argumenttini perustuu kokemukseeni.

Liittyen yllä olevaan väitteeseeni, taiteellisesta ammattitaidosta puhuttaessa voitaisiin puhua hallitusta suhteesta alitajuntaan. Tällä tarkoitan kykyä käsitellä alitajuntaa loogisesti. Tämän tehtävän hallitseminen täysin on luonnollisesti mahdotonta, mutta luovan lahjakkuuden käyttämisessä osana ammattitaitoa on kysymys kyvystä sulauttaa osatekijät intuitio ja tietoinen ajattelu toisiinsa.

Ralf Gothoni (2001, 12) pohtii alitajunnan ja musiikin, tai taiteellisen toiminnan, yhteyttä seuraavasti:

On sanottu, että käytämme aivojemme kapasiteetista 10-20%. Nykyisen tutkimuksen mukaan asia lienee toisin: käytämme hyvin vaatimattoman määrän aivojen hermosolujen synkronisaatiosta, toisiinsa liittymismahdollisuuksista. Ja asioiden yhdistyminen aivoissamme on kuitenkin maailmankuvamme merkittävä ”tekninen” toteuttaja. Säveltäminen ja musiikin esittäminen on hyvin monimutkainen synkronisaatio tuntemattomasta, tunteista, ajatuksista, kulttuuriympäristöstä. kasvatuksesta, ruumiin toiminnoista ja instrumenteista.

5.2 Mielen joustavuudesta

Mielen joustavuus ulottuu mielestäni kaikkeen mitä musiikin tekemisessä kutsutaan tulkinnaksi. Fraasin eheys, dynaamiset sekä agogiset vaihtelut, soinnin ja karakterin sopivuus sekä vaihtelevuus; Kaikkien näiden asioiden ilmentäminen vaatii pianistilta ensiksi mielikuvitusta, ajatuksen lentoa, vapautta, sekä sen jälkeen joustavaa ajatuksen hallintaa, irrationaalisen rationaalista käsittelyä.

5.2.1 Musiikin ekspressiivinen itsenäistyminen (Kurkela 1990)

Kari Kurkela (1990, 11) esittää miten subjekti, esittäjä esittää musiikkia, joka sisältää jonkin tunnetilan, sekä syy- seuraussuhdetta suoran tunnetilan ja subjektista jo eriytyneen tunnetilan välillä. Kirjoituksessaan Kurkela käyttää termiä musiikin ekspressiivinen itsenäistyminen.

Ääni emootioiden akustisena ilmaisuna erkanee tunteita koskevasta subjektista ja alkaa ikään kuin itsekseen olla surullista, iloista jne. Musiikki ei silloin enää ole yksityisen ihmisen tietyn tunnetilan suora ilmaisu; tunneilmaisu siis itsenäistyy eikä ole kausaalissa suhteessa ilmaisun tuottavan subjektin välittömään kokemukseen. Ilmaisua saa ikään kuin oman elämän.

Kurkela sivuaa teemaa, joka sitoutuu kiinteästi mielen joustavuuteen, ja toisaalta kontrolliin. Kaikessa taiteen tekemisessä tällainen eriytyminen, siis emootioiden erottelu yksilön ulkopuolisiksi objektiivisiksi ilmiöiksi, työvälineiksi haettaessa haluttua taiteellista vaikutelmaa, on välttämätöntä. Voidaan puhua tulkinnan tekniikasta, joka työskentelynä ei juuri eroa käsivarren rentouttamisesta tai sormien toimimisesta yksittäisinä soittoyksilöinä. Myös ns. psykofyysisessä taiteellisessa työskentelyssä on kysymys kahden erilaisen ilmiön yhdistämisestä, aluksi tarkastelusta itsenäisinä osa-alueinaan ja sitten näiden sulautumisesta toisiinsa hallitusti itsenäisinä. Kurkela käsittelee tätä emootioiden taidollista käsittelyä seuraavasti: (1990, 11)

Spontaanista itseilmaisusta siirrytään tietoisesti, taidollisen ilmaisun alueelle: Ekspressiivistä ääntä (tai liikettä tai muuta tunneilmaisua) ryhdytään tietoisesti tuottamaan muuten kuin tunnetilojen raportteina. Syntyy taito ilmaista tunteita erillään niiden välittömästä kokemisesta.

Tällainen emootioiden eriyttäminen todelliselle taiteilijalle, jolla jo on ammattitaitoa liittyen emootioiden eriyttämiseen suhteessa emotion olevaisuuteen sävelteosta työstettäessä, on tietynlainen lähtökohta. Vasta tämän lähtökohdan täytyessä siirrymme todella mielen joustavuuden pariin. Ekspressiivisen itsenäisyyden taiteellisena työkaluna käyttäminen mahdollistaa taiteilijalle tutkia omaa itseään, omia emootioitaan järkevästi, irrallaan tunteista.

Oman kokemukseni mukaan ideaalissa tilanteessa yksilöllä on kyky tarkastella itseään ulkoapäin, ikään kuin loppumattoman, rajattoman, tietokoneen kovalevyn tiedostoja. Joustavuutta vaatii eritoten tuon elävän, henkilökohtaisen tietokoneen tiedostojen, tässä tapauksessa emootioiden ja niiden varianttien yhdistäminen toisiinsa. Tätä kokonaisuutta, sen ollessa onnistunut, ei enää voi tai tule kutsua henkilön tunteiden summaksi. Tunteiden summa on muuttunut itsenäiseksi virraksi, toisin sanoen taiteeksi.

Ideaalissa tilanteessa ajatuksen vapauten liittyen, mielen tulee olla sitoutumaton mihinkään ennalta. Kun faktat taideteoksen muodosta kulttuurisessa kontekstissa on otettu selville, säveltäjän tarkoittama lopputulos auennut yleismusiikillisella ja sivistävällä tasolla, voi subjektiivinen artistinen työ vasta alkaa. Toisaalta riippumatonta, jokaisen teoksen kohdalla eriluonteista mystistä puurtamista ei voi sulkea pois. Kunkin yksilön jo valmiiksi ns. luonnonlahjana saatu mielikuviutus ja älyllinen kapasiteetti ovat olemassa ilman puurtamista mutta usein on todella työn ja tuskan takana ottaa nämä osatekijät käyttöön. Jälleen korostankin rationaalisen ajattelun yhdistymistä irrationaaliseen.

5.3 Fenomenologinen lähtökohta ja siihen liittyvää pohdintaa

Väitöskirjassaan Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia Prima Vista-soittamisesta Marja Vuori (2002) lähestyy taiteellista kokemista fenomenologian näkökulmasta. Vaikka Vuoren väitöskirja kokonaisuudessaan käsittelee nimenomaan Prima vista-soittamista, mielestäni fenomenologia filosofisena aatevirtauksena sekä erityistieteellisenä tutkimusmetodinä kuvaa tieteen keinoin subjektin ja objektin välistä kokemukseen liittyvää tärkeyttä sekä suhdetta johdonmukaisesti ja näin ollen nivoutuu opinnäytetyöni asiayhteyteen luontevasti.

Alun perin fenomenologia –termi sekä fenomenologinen filosofia esiintyivät ensimmäisen kerran saksalaisessa filosofiassa 1700-luvulla. Perustajana pidetään Edmund Husserlia, joka näin ollen kehitti fenomenologian filosofisen metodin 1900-luvun ensimmäisellä kymmenyksellä. Tätä ennen Franz Brentano oli tuonut modernin länsimaisen filosofian piiriin INTENTIONAALISUUDEN käsitteen. Intentionaalisuudesta tuli Husserlin keskeinen aihe koskien fenomenologian luonnehdintaa. (Vuori 2003, 26)

Fenomenologia tutkii ihmistä intentionaalisena olentona. Howarthin (1998,343) mukaan intentionaalisuus käsitetään sellaisena suuntautumisena maailmaan (objekteihin), joka tapahtuu aina kokevan subjektin ja koetun objektin välisenä suhteena. Tuo suhde muodostuu ihmisen (subjektin) osalta pääasiassa toiminnan ja kehollisuuden kautta ja objektin osalta niiden merkitysten kautta, joita objektilla on tuolle kyseiselle ihmiselle. (Vuori 2003, 26)

Mielestäni subjektiivinen analyysini pianokonsertton ensimmäisestä osasta (ks.luku 2.) kuvaa intentionaalisuutta, henkilön Subjektiivista kokemusta sekä vuorovaikutusta subjektin ja objektin välillä, pianistin ollessa subjekti ja teoksen ollessa objekti. Toki musiikin professionaalisessa hahmottamisessa vallitsevat tietyt teoreettiset määräävyudet sekä musiikkihistorialliset perinteet. Eritoten kun ei ole kysymys aikalaissävellyksestä, vaikuttaa muusikon lähtökohtaiseen kokemukseen lukuisat, esimerkiksi kuulomuistiin perustuvat, mielikuvat teoksesta sekä teokseen liittyvän aikakauden karakteristiikka.

5.3.1 Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty (1908-61) oli ranskalainen filosofi. Hänen ajattelunsa keskeiset teemat koskevat ihmisen ja maailman välistä suhdetta. Hänen filosofiallaan on läheinen yhteys sekä fenomenologiseen että eksistentiaaliseen filosofiaan. Hän on käsitellyt kirjoituksissaan myös politiikkaan ja taiteeseen liittyviä kysymyksiä. (Spectrum 1976, osa 7, 516)

Väitöskirjassaan fenomenologiaa käsittelevässä luvussa Vuori siteeraa epäsuorasti Merleau-Pontya. Vuoren mukaan Merleau-Ponty pitää ihmistä kuvailtaessa ensisijaisena sitä, että se, mitä ihminen ymmärtää jostakin, on jo hänessä ruumiillisesti esiymmärrettyä. (Vuori 2003, 26)

Osittain allekirjoitan väitteen ruumiillisesta esiymmärryksestä. Kysymys on mielestäni eräänlaisesta ihmisen elämää koskevasta itsestänselvyydestä tai fatalismista siinä mielessä, että kaikki kokemukset, teot ja ajatukset jollain tasolla ovat kirjoitettuna ihmiseen. Eri aikoina mahdollisuudet, niin taiteelliset kuin yleismaailmallisetkin, joko rajallistuvat tai mahdollistuvat riippuen kulttuurin kunkin hetkisestä monisäikeisyydestä.

Mitä tulee ruumiilliseen esiymmärrykseen (Vuori 2003) suhteessa muusikon henkilökohtaiseen taiteelliseen osaamiseen tai toimintaan pianistina, en ole varma onko kysymys todella esiymmärryksestä vai mielen ja ruumiin yhteistyöstä. Voidaan toki ajatella minkä hyvänsä yksilölle toteuttamismahdollisen motorispianoteknisen haasteen ratkaisun olevan pianistin sisälle kirjoitettuna. Onko siis tällöin pianoteknistä varsinaista oppimista olemassa? Jos muusikon fysiikkaan on lähtökohtaisesti kirjoitettu tai koodattu tietyt mahdolliset ja näin ollen myös mahdottomat musiikilliset ongelmat, on pianistisessa oppimisessa kysymys lähinnä itsetutkiskelusta, omien psyykkisfyysisten lukkojen avaamisesta. Toinen kysymys kuuluu: Onko jokaisella yksilöllä mahdollisuus toistaa mitä hyvänsä ruumiillista toimintaa, mitä joku toinen yksilö joskus on toistanut? Onko kysymys lajin ominaisuudesta vai yksilöllisistä esiruumiillisen oppimisen kartoista, jotka yksilöstä riippuen ovat erilaisia? Näihin kysymyksiin Vuori ei vastaa.

Jos siis oletamme kaikkien ruumiillisten kokemusten ja haasteiden olevan tutkiskelun, oman itsen tuntemisen kautta mahdollisia, ihmislajille ominaisia, voiko kuka hyvänsä tulla esim. Richterin kaltaiseksi huippupianistiksi? Fenomenologia ei mielestäni niinkään ilmaise kunkin yksilön epäsuorasti kykenevän mihin hyvänsä kirjoitettuihin haasteisiin, mitä esimerkiksi pianomusiikissa ilmenee vaan erityisellä mielen jaloudella sekä älykkäällä ajattelulla kullekin yksilölle on annettu fyysinen potentiaali ratkaista lukot, joita tulee avata jotta yksilö pystyy taiteellisiin huippusuorituksiin.

Kuinka sitten vaikuttaa kunkin muusikon yksilöllinen anatomia? Puhuttaessa esimerkiksi Rahmaninovin kolmannen pianokonserton ensimmäisen osan suuresta kadenssista, on hyvin pienikätisen henkilön mahdotonta soittaa sitä kuten Rahmaninov itse soitti.

... I treat my own perceptual history as a result of my relationships with the objective world; my present, which is my point of view on time, becomes one moment of time among all others, my duration a reflection or abstract aspect of universal time, as my body is a mode of objective space. (Merleau-Ponty 1962,71 sit. Vuori 2003, 27 mukaan)

Yllä olevassa sitaatissa Merleau-Ponty vie ajatuksen ihmisen ja objektiivisen maailman suhteesta äärimmilleen. Merleau-Ponty yhdistää ihmisen osaksi maailmaa ja universumia eikä näe ihmisessä enää yksilöllisyyden merkitystä vaan luokittelee ihmisyyden osaksi maailman kiertokulkua. Onko taiteessa, jossa ihminen on toteuttavana subjektina tällaiselle olevaisuuden käsitykselle sijaa?

Vuori (Vuori 2002,27) kirjoittaa siitä, miten Merleau-Pontyn tapa puhua fyysisestä maailmasuhteesta auttaa käsitteellistämään jotakin siitä, mikä tuntuu muusikon kokemuksesta olennaiselta. Vuoren ihmiskäsityksen mukaan soittajan keho on intentionaalinen. Vuoren mukaan soittamisessa ruumiillinen kokemus vaikuttaa soittajan vaikutuksiin ja musiikillisiin tavoitteisiin ja muodostaa muusikon toiminnalle jatkuvan pohjavireen. Soittajalle oma instrumentti muuttuu vähitellen ruumiin jatkeeksi, jolloin sen avulla on mahdollista yhä kiinteämmässä ja herkemässä suhteessa ilmaista musiikillisiä tarkoituksia.

Toisaalta Vuori toteaa soittamisen kokemuksen olevan myös tajunnalliskehollisesti yhteen kietoutunutta. Tästä johtuen ruumis on yhtä mielen kanssa eikä eri olemuspuolia voi selvästi erottaa toisistaan. Lopputuloksena Vuoren mukaan soittaja kokee ajoittain vuorovaikutuksen tai liikkeen omien kunkin hetkisten musiikillisten tavoitteidensa ja niiden konkreettisen toteutumisen välillä. (Vuori 2003, 27)

Mielestäni on selvää, että soittamisessa ruumiillinen kokemus vaikuttaa soittajan kokemuksiin ja musiikillisiin tavoitteisiin. Puhuttaessa soitintaiteesta ruumiillinen kokemus, vaikka se jäisi puutteelliseksi vähentäen taiteellisen lopputuloksen arvoa, on ehto taiteelliselle tekemiselle. Tässä kohden tarkoitan nimenomaan konkreettisesta soitintaiteen tekemistä, tuottamista. Voi tosin olla, että Vuori tarkoittaa nimenomaan a priori (fennen kokemusta) tyyppistä musiikin tekemistä, aikomusta, tekemisen suuntaa. Itse yhdistän Merleau-Pontyn ajatuksen ihmisen ja maailman yhteydestä myös konkreettiseen soittamiseen. Mielestäni aikomuksella, niin ylevä kuin aikomus voikin olla, ei ole juuri mitään merkitystä taiteessa, jos aikomuksen tulos ei yhtäläillä ilmennä aikomusten jaloutta.

Vuoren todetessa oman instrumentin muuttuvan soittajalle vähitellen ruumiin jatkeeksi, jolloin sen avulla soittajan on mahdollista yhä kiinteämmässä ja herkemmissä suhteessa ilmaista musiikillisia tarkoituksiaan hän unohtaa tai ylenkatsoo erästä sangen tärkeää seikkaa. Eihän yleismaailmallisesti voida todeta soittajan ja instrumentin, fysiikan ja psyyken muuttuvan kenen hyvänsä artistin tai sellaiseksi haluavan kohdalla saumattomaksi ykseydeksi itsestään. Mihinkin jää harjoitteluprosessi alun ja päämäärän välissä?

Omaan kokemukseeni nojaten voin varmuudella todeta, siis ainakin allekirjoittaneen osalta, ettei ruumiin ja mielen yhteys tapahdu itsestäänselvytenä. Kummalliselta mielestäni vaikuttaakin sekä Vuoren että Pontyn argumenteissa yksilön älyllisen työskentelyn ja sen yhdistymisen fyysiseen suorittamiseen huomiotta jättäminen. Toki musiikkia tehdessä tiedostamattomalla tapahtumisella, eräänlaisella filosofisella tapahtumaketjustolla on oma oleellinen osansa, mutta vielä oleellisemmaksi nousee nimenomaan tiedostettu osa taiteellisen tekemisen prosessia.

Vuoren todetessa soittamisen kokemuksen olevan myös tajunnalliskehollisesti yhteen kietoutunutta ja tästä johtuen ruumiin olevan yhtä mielen kanssa niin, ettei eri olemuspuolia voi selvästi erottaa toisistaan, yhdyn argumenttiin tietyin varauksin. Toki soittamisen kokemus ideaalissa tilanteessa on tajunnalliskehollisesti yhteen kietoutunutta, jos ideaali tilanne toteutuu.

5.4 Stanislavski ja eläytymisen taide

K.S.Stanislavskin (1951) kirjoittama kirja Näyttelijäntyö on toinen osa laajemmasta, moniosaisesta kokonaisuudesta ”Stanislavskin järjestelmästä”. Henkilöt ja teatterikoulu kirjassa ovat fiktiivisiä.

Toisessa luvussa Stanislavski käsittelee alitajunnan vaikuttimena toimimista taiteellisessa työskentelyssä käsitteen *eläytymisen taide* kautta. Kirjassa kuvataan esiintymistilanne, jossa Shakespearen Othelloa näytellessä opiskelija onnistuu ilmaisemaan teoksen koko sielun kahden vuorosanan kautta. Kaksi vuorosanaa toki muodostavat sangen lyhyet tuokiot, mutta sitäkin mieleenpainuvammat, edustaessaan

eläytymisen taidetta. Kun opiskelijalta kysytään kuinka hän muistaa nuo tuokiot, tämä häpeissään tunnustaa muistavansa noista unohtumattomista hetkistä hyvin vähän jos mitään.

–Kuinka? Te ette siis muista omaa sisäistä järkytystä pelätessänne jotakin kauheata? Te ette muista, kuinka teidän kätenne, silmänne ja koko olemuksenne valmistautuivat syöksymään johonkin ja tarttumaan johonkin? Te ette muista, kuinka pureskelitte huulianne ja tuskin pystyitte pidättämään kyyneleitänne? (1951, 27)

Yllä olevassa sitaatissa todella kuvataan sarja toimintoja, jotka voimakkuudessaan, niin tunteellisessa kuin toiminnallisessakin, luulisivat olevan mieleenpainuvia. Mistä siis on kysymys? Seuraavaksi opiskelijalle kerrotaan, mitä tämän on havaittu kokevan ja tekevän. Vähitellen opiskelija muistaa näyttämön tapahtumat, mutta vasta muistutuksen tuloksena.

”- Niin ollen te toimitte tiedottomasti?

En tiedä, mahdollisesti. Entä onko se hyvä vai paha?

Erittäin hyvä, jos alitajunta johtaa teitä oikeaa tietä, paha taas jos se erehtyy.”

(1951, 27)

Yllä luvatussa tapahtumasarjassa on mielestäni kysymys taidon ja lahjakkuuden välisistä eroista. Lahjakkuus on kykyä ylipäänsä päästä käsiksi alitajunnan maailmaan, luottaa intuitioon ja sitten heittäytyä sen valtaan. Näin ollen lahjakkuutta voidaan mielestäni pitää ominaisuutena ihmisessä. Kuitenkin jos luottamus intuitioon on tiedostetusta riippumatonta, vaistonvaraista, liikumme vaarallisilla vesillä. Kuten vanha sanonta kuuluu, hulluuden ja nerouden raja ei ole selkeä. Palaaminen ihmismielen tiedostamattomilta poluilta takaisin tiedostetuille ei välttämättä toimi itsestäänselvyytenä.

James Joycen tytär sairasti skitsofreniaa. Joycen kerrotaan kysyneen psykoterapeutiltaan Carl Jungilta, mikä ero oli hänen tyttärensä psykoottisen hajanaisen kirjoittamisen ja Odysseuksen rikkaasti polveilevien assosiaatioiden välillä. Jungin kerrotaan vastanneen: "Kumpikin sukeltaa syvälle ? toinen hukkuu, toinen nousee pinnalle." (Huttunen 2005)

Stanislavski ei käsittele niinkään alitajunnan vaarallista puolta vaan pitää tuota ihmisyyden aluetta koko taiteen elämyksellisyyden lähteenä. Stanislavskin mukaan

parasta on kun näyttelijä joutuu kokonaan näytelmän valtaan:

”Silloin hän tajuamattaan elää roolin elämää huomaamatta, *miten* tuntee, ajattelematta sitä, *mitä* tekee; kaikki syntyy itsestään, tiedottomasti.” (1951, 27)

Samaan hengen vetoon hän toteaa ettemme, ikävä kyllä, läheskään aina kykene hallitsemaan tämänkaltaista luomistyötä. Onko tilanne siis toivoton? Toisaalta alitajunta on koko taiteen ja nimenomaan tämän eläytymisen taiteen lähde mutta hallitsemattomissa. Keino tämä vaikean problematiikan käsittelyyn löytyy harvoilta erityisen lahjakkailta neroilta mutta on yhtä kaikki olemassa:

Onneksi keino on olemassa, Arkadij Nikolajevitsh vastasi. –Se on siinä, että annamme tajunnan vaikuttaa alitajuntaan, ei suorasti vaan välillisesti. Ihmissielussa on puolia, jotka ovat tajunnan ja tahdon alaisia, ja ne vaikuttavat tahdostamme riippumattomiin psyykillisiin tapahtumiin. (1951,27)

Yllä kuvatun problematiikan selvittäminen vaatii monimutkaista luomistyötä. Toisaalta jokaisesta ihmisestä löytyy potentiaali nerokkaaseen luomistyöhön. Jokaisella on olemassa alitajunta, ”kaiken luovuuden lähde”. On kysymys sen hallinnasta ja toisaalta käyttöönnotosta. Alitajuntaa tulee osata ohjata. Tätä ohjaamista varten on olemassa ”erilaisia psykoteknillisiä menetelmiä” ja jälleen näiden menetelmien avulla on taiteilijan mahdollista tietoisesti herättää alitajunta toimimaan tajunnan rinnalla ja vetää se mukaan luomistyöhön. (Stanislavski 1951, 27-28)

Taiteilijan tulee keskittyä luomistyöhönsä tietoisin keinoin. Stanislavskin tekstissä lainataan esimerkkiä fysiikan piiristä. Aivan kuin sähkö tuuli, vesi ja muut luontoon liittyvät voimat tarvitsevat insinöörin taivuttamaan ne ihmisen käyttöön sopiviksi, tarvitsee taiteilija keinoston, jolla taivuttaa tiedostamaton tiedostettavan käyttöön.(1951,28)

Jos näyttelijä ei luontevasti elä näyttämöllä, tai musiikin tapauksessa muusikko instrumenttinsa kanssa, alitajunta säikähtää ja taide muuttuu väkinäiseksi, tehdyksi. Mielestäni voi seuraus tuon luontevan elämisen puuttumisesta olla myös käänteinen. Alitajunta voi vallata koko esiintyvän henkilön ja johtaa tämän innoitukseen, joka ehkä palvelee yksilön senhetkistä tilaa mutta on irti tämän esittämästä teoksesta. Mielestäni taiteellinen tajunnan tiedostaminen onkin siis valintoja ja niiden tärkeyden arvioimista:

-Jokainen ihminen tuntee ja elää jotakin elämänsä kunakin hetkenä, - puhui Arkadij Nikolajevitsh. -Jollei hän tuntisi mitään, hän olisi kuollut. Ainoastaan vainajilla ei ole aistimuksia. Tärkeätä on se, *mitä* te koette näyttämöllä- omiako roolin kanssa yhdenmukaisia tunteitanne, vaiko jotakin muuta mikä ei kuulu rooliin. (Stanislavski 1951,.38)

Samoin muusikolle on tärkeää tarkastella tunteitaan kokiessaan musiikkia, jota soittaa. Ovatko soittaessa koettavat elämykset perusteltuja ilmentämään sävellyksen luonnetta vai onko kysymys muusikon henkilökohtaisesta mielentilasta liittyen henkilökohtaiseen reaalielämään teosta soitettavalla hetkellä? Muusikolle on oman kokemuksen soittohetkellä kyseenalaistaminen mielestäni vielä tärkeämpää kuin näyttelijälle. Näyttelemisessä kysymys kuitenkin on reaalielämän tilanteiden siirtämisestä lavalle kun taas muusikko soitollaan on välikappaleena abstraktille tekijälle säveltekstin ja instrumentin välissä, musiikille. Tällöin musiikin kautta voi mielestäni toteutua määritelmä taiteesta, joka Stanislavskin teoksessa yhdistettynä nimenomaan näyttämötaiteeseen ainakin minusta vaikuttaa epärealistiselta:

”Taide ei ole samaa kuin todellinen elämä eikä edes sen heijastusta. Taide on itse luoja. Se luo oman elämänsä ajan ja paikan ulkopuolella kauniina omassa abstraktiudessaan” (Stanislavski 1951, 37)

5.5 Alitajunnan vaarat: A. Alvarez

Arthur Alvarez (1990) taas kirjoittaa kirjassaan *The Savage God A Study of Suicide* edesmennyttä runoilija Sylvia Plathia käsittelevässä ja muistelevassa luvussa, kuinka intensiivinen alitajunnan käsittely taiteen kautta saattaa ehkä tuottaa nerokkaita teoksia, mutta syöksevät helposti ihmisen kohti tuhoa. Plath kirjoitti tuotteliaimman kautensa aikana lähes ainoastaan kuolemaa käsittelevää lyriikkaa. Runot olivat Alvarezin mukaan hänen parhaimmistaan. Yhtä kaikki Plath riisti henkensä tuotteliaimmalla kaudellaan kolmenkymmenen vuoden iässä. Alvarez kirjoittaa:

for the artist himself art is not necessarily therapeutic; he is not automatically relieved of his fantasies by expressing them. Instead, by some perverse logic of creation, the act of formal expression may simply make the dredged-up material more readily available to him. (Alvarez 1990,52)

On mielestäni merkillepantavaa, että alitajunnan toimiminen ja sen tutkiskelu on yksilölle ristiriitaista. On mahdotonta kehittyä ammattitaitoiseksi taiteilijaksi olematta tekemisissä alitajunnan ja kanssa. Toisaalta, mielen tiedostamattoman, tuntemattoman käsitteleminen läheisesti, on jonkinlaista uhkapeliä. Jos tiedostamaton ja tiedostettu vaihtavat paikkaa keskenään tai jos niiden välinen raja katoaa yksilön saavuttamattomiin, voi ihminen alkaa elää todellisena omaa keksimäänsä maailmankaikkeutta, tajuntansa tuotosta. Alvarez jatkaa:

The result of handling it in his work may well be that he finds himself living it out. For the artist, in short, nature often imitates art. Or, to change the cliché, when an artist holds a mirror up to nature he finds out who and what he is; but the knowledge may change him irredeemably so that he becomes that image. (Alvarez 1990, 53)

6. MUOTO JA FRAASI

6.1. Johdanto

Seuraavan kirjallisen lähteen julkaisuvuosi on vanha. Toisaalta länsimainen taide-musiikki on suurimmalta osin vielä vanhempaa. Tästä syystä valitsin kyseisen lähteen.

Fraasi (ransk. *phrase* <kreik. *frasis*= sanontatapa), lausetapa, sanontatapa; jollekin kielelle ominainen ilmaus; korulause; *mus.*,säe. (Hendell- Auterinen & Jääskeläinen, 221)

Mitä tarkoitetaan fraasilla, fraseerauksella? Mistä fraasit koostuvat? Miten fraasit vaikuttavat sävellyksen taiteelliseen muotoon? Yllä oleva selitys termistä frase on peräisin sivistyssanakirjasta. (Hendell- Auterinen & Jääskeläinen, 221). Selvitys ei helpota tilanteita, joissa taiteilija törmää termiin fraasi mielestäni laisinkaan. Sivistyssanakirjan selityksessä Musiikissa fraasin kerrotaan merkitsevän säettä. Mikä siis on musiikissa säe?

Minusta säe tai fraasi merkitsee jokaisessa taideteoksessa, jokaiselle taiteilijalle eri asiaa. Tätä seikkaa ei muuta se, minkä alan taiteilija tai teos on kyseessä. Edustan taiteilijana ensisijaisesti musiikkia. Näin ollen pohdin tässä opinnäytetyöni luvussa fraasin käsitettä muusikkona. Kirjallisia lähteitä käytän poikkitaiteellisesti. Havainnollistavana musiikillisena teosesimerkkinä käytän jälleen rahmaninovin pianokonsertton ensimmäistä osaa.

Tässä luvussa käsittelen myös taideteoksen muotoa ja sen hahmotuksen merkitystä teosta valmistettaessa. Muotoon liittyvät pohdinnat sitoutuvat pohdintoihin fraasista. Myös muodon osalta musiikillisena teosesimerkkinä toimii pianokonsertton ensimmäinen osa.

6.2 Tutkimustaustaa musiikin ja kielen yhteydestä

Sloboda (2007) tutkii musiikin ja kielen välisiä yhteyksiä kahden kuuluisan teoreetikon, kielitieteilijä Chomskyn ja musikologi Schenkerin teorioiden avulla. Miesten teorioissa on havaittavissa yhtäläisyyksiä. Kummatkin, oman tieteenalansa näkökulmasta, väittävät ihmisyyden sisältävän kykyjä muodostaa abstrakteja rakenteita konkreettisiksi representaatioiksi.

Kaksi ihmisen luomaa korkeatasoisinta ja kompleksisinta tuotosta (Schenkerin ja Chomskyn mukaan kieli ja musiikki) tuovat esille yksilön älyn parhaiten. Chomskyn tutkimuksien sanoma pähkinänkuoressa väittää, että syvällisellä tasolla kaikilla kielillä on sama rakenne ja että tämä seikka kertoo jotakin ihmisälyn universaaliudesta. Schenker taas musiikin tutkimuksissaan väittää, että syvällisellä tasolla kaikki hyvät sävellykset omaavat samankaltaisen rakenteen ja, että tämä samankaltaisuus paljastaa musiikillisen älyn ja intuition luonteen. Koska todisteita ei ole Chomskyn ja Schenkerin välillä mahdollisesti vallinneesta yhteistyöstä, näiden edellä mainittujen väitteiden myötä käy ilmi, että Chomsky ja Schenker ovat kuvanneet omaa erityisalaansa hyvin samantyyppisesti. (Sloboda, 2007, 11-13)

Näiden kahden teoreetikon toisistaan riippumattomista tutkimuksista voimme huomata, että kielellä ja musiikilla sellaisenaan lienee vallitsevan universaali yhteys. Mielestäni Chomskyn ja Schenkerin tekemien johtopäätösten valossa musiikin ja kielen yhteys ei koske ainoastaan taiteellista yhtäläisyyttä vaan myös ihmisen psykologiaan liittyvää alueiden samankaltaisuutta. Itse keskityn työssäni tarkastelemaan ja pohtimaan kirjallisuuden ja musiikin yhteyttä erityisesti taiteellisina ilmiöinä, en antropologisina tai psykologisina.

6.3 Pohdintaa fraasista kirjallisuudessa ja musiikissa

Rahmaninoville tyypillistä pianotuotannossa, siinä määrin kuin siihen olen tutustunut, ovat pitkät ja vielä pitemmät fraasit, musiikilliset kokonaisuudet, lauseet. Toisaalta tahdon sikäli välttää kontekstissa termiä lause, että suomen kielessä se on jokseenkin suppea, vaikka onkin suora käänнос sanasta frase. Olen jakanut Rahmaninovin

kolmannen pianokonsertin ensimmäisen osan viiteen kokonaisuuteen (ks. luku2.), jotka mielestäni voidaan teoksen lopputuloksen kannalta määritellä hyvin laajoiksi fraaseiksi. Kokonaisuudet vastaavat mielestäni sanataiteen kappaleita, säkeitä, kohtauksia tai osakokonaisuuksia.

Kirjallisuudessa kappaleet sisältävät tietyn määrän virkkeitä, virkkeet lauseita, lauseet sanoja ja sanat kirjaimia. Kirjallisuuden eri aloilla tekstiin liittyvät osakokonaisuudet ovat eri luonteisia: proosassa kappale, lyriikassa säe, näytelmäkirjallisuudessa kohtaus. Nimenomaan Rahmaninovin pianokonserttoa tarkastellessa voidaan mielestäni puhua kappaleista. Ne toki sisältävät säkeen ja miksei kohtauksenkin omaisia hetkiä. Silti kyseessä olevan sävellyksen laajuuden ja muodon vuoksi luonnollisin vertaus kirjallisuudesta suhteessa konserttoon löytyy mielestäni proosan jäsentelyn piiristä.

Mitä tulee virkkeisiin, lauseisiin sanoihin ja kirjaimiin, musiikissa nuo rajat, jälleen teoksen laajuudesta riippuen ovat vaikeammin, tai oikeammin ilmaistuna, ei niin säännönmukaisesti määriteltävissä kuin kirjoitetussa kielessä. Kirjallisuudessa riippuen kirjoittajan tyylistä sanat voivat olla lyhyitä ja ytimekkäitä tai lyyrisiä ja ponnettomia, lauseet pitkiä ja rönsyileviä tai vähäeleisiä ja paljaita. Virkkeet voivat sisältää monimutkaisia lauserakenteita tai yksinkertaisia päälauseita ja niin edelleen. Yhtä kaikki lopputuloksen, olettaen että teksti on vähintäänkin laadukasta, tulee oleman kertomus joka detaljeita huomiotta jättämättä muodostaa helposti ymmärrettävän kokonaisuuden.

Helposti ymmärrettävällä en tässä tarkoita itsestään selvää helppoutta. Hyvä kirjallinen tai musiikillinen teos, eritoten mestariteos ei ensi kerralla avaudu eikä kuulukaan avautua. Mestarilliset kertomukset paljastavat älykkäälle tulkitsijalleen ensi kerralla läpikäytyinä briljanssinsa mutta samalla hämmentävät, kaivelemalla ihmismielen alitajuista rikkautta, josta ylimalkaisesti todettuna voitaisiin ajatella olevan kysymys kaikessa taiteessa. Yksityiskohdat sekä kirjallisuudessa että musiikissa ovat tärkeitä teosta elävöittävinä, sekä teoksen tekijän tyylin yksilöllisyyttä esiintuovina tekijöinä.

6.3.1 Viehättäviä hetkiä ja eheä fraasi

Kirjassaa Lukemisen ylistys, Harold Bloom (2001) tarkastelee novellitaidetta ja nimenomaan kirjailija Jorge Luis Borgesin novellia Tlön, Uqbar, Orbis Tertius käsittelevässä luvussa ehkä huomaamattaan, mutta mielestäni osuvasti kaiken taiteellisesti mestarillisen kerronnan helppouden ja kompleksisuuden, viehättävyyden ja hämmennyksen ristiriitaa.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (suom. Matti Rossi) alkaa viehättävällä virkkeellä “ Uqbarin löytymisestä minun on kiittäminen peilin ja sanakirjan yhteensattumaa” Tämä virke on puhtainta Borgesia: kun peiliin lisää labyrintin ja sanakirjan, on tuloksena tämä maailma. Borgesin kaikista fiktiivisistä kirjoituksista ”Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” on kaikkein huikkeimmin tolkutun. Silti se viehättää lukijan pitämään uskomatonta uskottavana, sillä Borgesilla on taito käyttää todellisia henkilöitä (parhaita ja kirjallisuudesta kovasti kiinnostuneita ystäviään) ja todellisia paikkoja (iso vanha maatalo, kansalliskirjasto, tuttu hotelli). Lukija kokee fiktiivisen Herbert Ashen yhtä luontevan todelliseksi kuin todellisen Bioy Casaresin, siinä missä Uqbar ja Tlön, vaikka ne ovatkin mielikuvituksen tuotteita, tuntuvat vain vähän ihmeellisemmiltä kuin kansalliskirjasto. Yksinomaan kuvitteellista maailmaa käsittelevä tietosanakirja auttaa tekemään tuon maailman todeksi jo pelkästään sen vuoksi, että se on tietosanakirja- teos, jota olemme tottuneet pitämään arvovaltaisena. Tämä on hämmentävää, mutta viihdyttävällä tavalla. Sitä mukaan kun Tlöniläiset esineet ja käsitteet siirtyvät eri maihin, todellisuus ”antaa periksi”. (Bloom 2001, 61-62)

Borgesin novelli alkaa virkkeellä ” Uqbarin löytymisestä minun on kiittäminen peilin ja sanakirjan yhteensattumaa” Kuten Bloomkin huomauttaa on virke kaikessa absurdiudessaan viehättävä. Virke on tässä yhteydessä irrotettu kontekstistaan. Samoin musiikissa teoksen kokonaisuudesta irrotettu lyhyt rupeama on mestariteoksissa jo sellaisenaan viehättävä, vähintäänkin ajatuksia herättävä, mutta loogisesti katsasteltuna mieleton.

Tästä pääsemme fraseerauksen ytimeen. Rahmaninovin pianokonserton sävellystekstuuri on täynnä ihastusta herättäviä rupeamia, jotka sekä pianistille, että kuuntelijalle ovat mieleenpainuvia. Toisaalta tällaiset hetkelliset kliimaksit ylikorostettuina toinen toisensa jälkeen muodostavat kaaoksen, joka hajoo. Fraseeraus uupuu. Teoksen muoto on epämääräinen maneerien ja klisheiden sarja. Miksi siis näin? Kauneus, intohimo, ”suuret hetket” ihmisen ajattelussa vaativat mielestäni rinnalleen

vastavoimia. Radikaali on radikaalia vain verrattuna sovinnaiseen. Outo on outoa verrattuna tavalliseen, kiihkeys verrattuna harmoniaan jne. Näin ihastuttavat virkkeet Borgesin novellissa tai musiikilliset kliimaksit Rahmaninovin musiikissa täytyy yhdistää toisiinsa vastavoimilla, fraseerata.

Bloom (2001, 62) kirjoittaa myös siitä kuinka *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* on Borgesin kirjoittamista fiktiivisistä kirjoituksista kaikkein tolkuttomin ja kuinka se silti viettelee lukijan pitämään uskomatonta uskottavana yhdistämällä mielikuvitteellisen absurdin olevaisuuden konkreettisiin ihmisiin ja olemassa oleviin rakennuksiin.

Pääsemme lähemmäs musiikin ja kirjoitetun tekstin kohtaamista. Samalla selittyy muusikon ilmaisukyvyn merkitys, kun musiikkiteosta esitetään kuulijoille. Borgesin kielellisen nerokkuuden tuloksena kirjoitettujen kirjoittamattomien assosiaatioiden välityksellä todellisen olevaisuuden ja mielikuvitteellisen alitajunnan virran välinen polku käy lukijalle ymmärrettäväksi novellissa *Tlön Uqbar, Orbis Tertius*. Pianistin tulee fraseerata Rahmaninovin konsertto kuulijoille helposti ymmärrettäväksi.

Mitä tulee Borgesin novellin ymmärrettävyyteen, elävään elämään yhdistymiseen, novellissa keskeiseen osaan nousee sanakirja. Sanakirja Bloomin mukaan kuvastaa ihmisten konkreettisessa maailmassa pysyvyyttä, tuttuuden tunnetta, universaalisti tunnustettuja ilmiöitä ja asioita. Samoin musiikissa, kuten jo aiemmin ohimennen mainitsin, eri aikaan ja historiaan sidottujen periodien sävellykset sisältävät kullekin ajalle luonteenomaisia -esitys, käsitysprinsippejä, jotka antavat sekä esittäjälle, että kulttuurihistoriaa tuntevalle kuulijalle tietyn taustakehyksen. Tätä taustakehystä voidaan pitää eräänlaisena ensyklopediana, sanakirjana, tuttuna elementtinä.

Mitä fraasin ymmärrettäväksi tekeminen musiikissa siis vaatii ja kuinka muusikko voi tuon taidon saavuttaa? Muusikon tehtävä harjoitteluprosessin aikana on uudelleen säveltää, ”kirjoittaa itseensä” nimenomainen teos, jokainen nuotti, lause, virke ja kappale. Uudelleen säveltämisellä en missään tapauksessa tarkoita originaalisävellystekstin muuttamista vaan auki purkamista, yksinkertaisesti sisäistämistä. Tämä sisäistäminen vaatii pianistilta lähes yli-inhimillisiä voimia, niin fyysisiä kuin psyykkisiäkin.

Pianistin tulee kasvaa yhtä suureksi kuin mitä teos itsessään on, ja vielä suuremmaksi, auktoriteetiksi itsensä ylä- ja ulkopuolelle. Nimenomaan fraseerauksen kannalta on

pianistin laajennettava tajuntaansa, venytettävä käsitystä fraseerauksesta yleensä, ikään kuin mentävä eräänlaiseen makrotodellisuuteen itsensä sisälle ja samanaikaisesti ulkopuolelle, todellisuuteen jossa subjektiivinen minä kohoaa kaiken muun olevaisen yläpuolelle ja toisaalta lakkaa olemasta kokonaan. Tämä on aikaa vievä, eriskummallinen prosessi, joka vaatii pianistilta älyä, kärsivällisyyttä ja taiteellisen intuition ymmärrystä.

6.4 Taiteellinen muoto, miten ja miksi.

Ehdotan oppilaalle, että hän tutkisi pianosävellystä niin kuin kapellimestari partituuria, eikä pelkästään kokonaisuutena, vaan myös yksityiskohtaisesti, jäsenellen teoksen osatekijöihinsä, eritellen sen harmonisen ja polyfonisen rakenteen; käymällä erikseen läpi pääasian- esimerkiksi melodian- ja ”toisarvoisen” – esimerkiksi säestyksen. Hänen tulisi kiinnittää erityistä huomiota teoksen ratkaiseviin käännteisiin – esimerkiksi (jos se on sonaatti) ylimeno toiseen (sivu-) teemaan kertaus tai coda- siis yleensä *muotorakenteen olennaisiin merkkipaaluihin*. Tämänlaatuinen työskentely paljastaa oppilaalle hämmästyttäviä asioita, kauneutta, jota ei heti havaitse, jota suurten säveltäjien teokset ovat tulvillaan. Näin hän huomaa, että teos, joka on kokonaisuutena kaunis, on myös kaunis jokaiselta yksityiskohdaltaan, että jokaisella ”pikkuseikalla” on merkityksensä, logiikkansa, ilmaisuvoimansa, koska se on orgaaninen osa kokonaisuutta. (Neuhaus 1986, 30)

Kaikkien ensimmäisen viiden kappaleen jäsentely ja harjoittelu tietysti tähtää koko ensimmäisen osan eheään kokonaisuuteen. Jos subjektiivisessa analyysissä kuvaamani jäsentely ja/ tai Neuhausin kuvaama yksityiskohtien tutkistelu ja käsitteiden jäsentely muodostuvat taiteellisen työskentelyn itse tarkoituksiksi, on teoksen lopputulos mielestäni fragmenttinen ja epälooginen. Toki teoksen esitys voi sisältää virtuoosisia hetkiä, kaunista sointia, lyhyitä jaksoja, joissa fraseeraus toimii luontevasti ja vakuuttavasti, musiikki etenee taiteellisesti, mutta nerous, todellinen taiteellinen muodon ja fraasin yhteensulautuminen uupuu.

”Olen elämäni aikana tutustunut erinomaisiin pianovirtuooseihin, joilla on ihmeelliset kädet, mutta ei kokonaisuuden tajua ja jotka eivät siitä syystä ole pystyneet esittämään yhtä ainoata suurimuotoista teosta” (Neuhaus 1986,58)

Tärkeää on siis, ei pelkästään taiteellisen muodon ja fraasin hahmottaminen osissa musiikkiteosta, vaan myös näiden osatekijöiden muodostama kokonaisuus. Omassa

pianistisessa työskentelyssäni olen muodostanut itselleni eräänlaisen kartan tällaisen kokonaisuuden hahmottamisen onnistumiseen. Karttani on toki erilainen jokaisen teoksen ja sen prosessoinnin yhteydessä. Rahmaninovin konserttoa työstäessäni käytin fraasin laajentamista työkaluna itselleni. Yritin laajentaa fraasia ja toisaalta yksinkertaistaa muotoa harjoitteluprosessini edetessä.

”mutta mitä muuta onkaan ”sävelteoksen taiteellinen muoto” kuin musiikki itse, elävä, soiva materia, sävelkieli lainmukaisuuksineen ja osatekijöineen, jota kutsutaan melodiaksi, harmoniaksi, polyfoniaksi jne., ja jolla on määrätty muotorakenne, emotionaalinen ja runollinen sisältö.” (Neuhaus 1986, 15)

Neuhaus mainitsee käsitteen ”taiteellinen muoto”. Pyydän kiinnittämään huomiota termin yleiseen taiteelliseen luonteeseen. Mielestäni nimenomaan taiteellinen muoto on osuvampi nimitys sävellyksen työstämiselle kuin mitä olisi musiikillinen muoto. Kun työskennellään muodoltaan laajojen, jota Rachmaninovin konsertto epäilemättä edustaa, mestariteosten parissa millä hyvänsä taiteen alalla, professionaalilla, korkealla tasolla, muuttuvat musiikki, elokuva, lyriikka enemmän yhdeksi, ihmisyyden ja älyn ylempi tasoksi, kanavaksi mitä kautta kullekin taiteilijalle sopivimmin tuo ylempi ihmisyyden taso purkautuu.

Robert Mckee on kuuluisa elokuvakäsikirjoittaja ja maailmanlaajuisesti arvostettu käsikirjoittamisen opettaja. Elokuvataiteesta ja taidemusiikista on löydettävissä mielestäni merkittäviä yhtäläisyyksiä. Kummassakin taidemuodossa teoksen muoto ja sen toteuttaminen ovat olennaisia osa-alueita. Sekä elokuvan, että sävelletyn musiikkiteoksen valmistusprosesseissa ovat yhtäläisyytenä useat välikappaleet luomisen ja toteuttamisen prosessissa. Elokuvan teossa siirtymät välikappaleesta toiseen kulkevat reittiä: Käsikirjoittaja- ohjaaja- näyttelijät- (kuvaus leikkaus)- lopputulos. säveltaiteessa reitti on: Säveltäjä-muusikko-instrumentti-lopputulos. Tahdoin kirjata työhöni ylös edellä mainitsemani yhtäläisyydet näiden kahden taiteenalan välillä, vaikka en niihin enempää tällä erää paneudu, sillä ne ovat mielestäni kiintoisia ja hyödyllisiä ja ennen kaikkea ilahduttivat ja auttoivat oivalluksina minua taiteilijaksi kasvamisessani.

Vaikka olen nimenomaan musiikin opiskelija, käytän itsestäni mieluummin termiä taideopiskelija sen sisältämän laajemman merkityksen vuoksi. Käyttämässäni lähteissä olen tarkoituksellisesti pyrkinyt löytämään yhtäläisyyksiä musiikin ja muiden

taiteenalojen välillä, esimerkiksi musiikillisen muodon ja fraasin verrannollisuutta sanataiteessa ja elokuvataiteessa esiintyvään fraasiin ja muotoon.

Robert McKee aloittaa kirjansa *Story* esipuheen otsikolla *Story is about principles, not rules*. McKeen kirja käsittelee elokuvan käsikirjoittamisen ja muodon taidetta ja taitoa. McKee jatkaa

A rule says, "You MUST do it THIS WAY." A principle says, This WORKS... and has through all remembered time. The difference is crucial. Your work needn't be modelled after the "well-made" , play; rather, it must be WELL MADE within the principles that shape our art. Anxious, inexperienced writers obey rules. Rebellious, unschooled writers break rules. Artists master the form. (McKee1997, 3)

McKeen kirjoitus korostaa päämäärän, muodon ja taiteilijan oman arvostuskyvyn merkitystä. Taiteilijan omalla vastuulla on lähteistä hankitun tiedon prosessoiminen taiteelliseksi lopputulokseksi. Kuten Neuhaus totesi, on toki oleellista tietää teoreettiselta kannalta mahdollisimman paljon ja tyhjentävästi työ, teos, jonka parissa työskentelee mutta lopulta vastuu älyn ja lahjakkuuden ulostulevalla tuloksella on taiteilijalla itsellä. "Artist master the form". (McKee,1997)

6.5 Muodon hahmottomuudesta sen hahmottamiseen

Musiikillisen fraasin ja muodon monumentaalisuus Rachmaninovin teoksissa kulminoituu d-molli konsertossa. Kun aloitin työstämään mielessäni konserton muotoa ja sitä kautta myös fraaseja tehtäväni teoksen valmistumisesta tuntui lähes mahdottomalta. Konsertto vaikutti ikään omalta universumiltaan, jota en tietotaidollani tai luontaisella intuitiollani kyennyt ymmärtämään kokonaisuutena. Teoksen laajuudessa ensi katsomalta oli jotakin saavuttamatonta.

Milan Kundera toteaa kirjassaan *The Art Of The Novel* kaikkien suurten taideteosten (juuri siksi että ne ovat suuria) sisältävän jotakin saavuttamatonta. (Kundera 2005, 71)

Kundera tuo esille Brochin Unissakävelijät novellin nostattamia ajatuksiaan. Brochista hän jatkaa, että syy miksi juuri Broch merkitsee meille inspiraation lähdeettä johtuu, ei pelkästään Brochin tuottamista taiteellisista tuloksista, vaan myös siitä mihin Broch

tähtäsi ja, mitä hän ei välttämättä saavuttanut. (Kundera 2005, 71)

Tämän kaltaisesta itse taideteoksen saavuttamattomuudesta emme mielestäni voi puhua Rahmaninovin tapauksessa vaan juuri esittäjän vastuusta suhteessa Rahmaninovin sävellykseen.

Tavoittamaton Brochin taiteessa voi osoittaa meille kolme tarvetta, joista ensimmäinen kuvaa parhaiten lähtökohtaista suhdettani ja sen ratkaisemisyrittäksen mallia suhteessa Rahmaninovin konserton työstämiseen. Ensimmäinen tarve on ”uusi radikaalin riisumisen taide” ((1) a new art of radical divestment). Tämä riisuminen selkeyttää modernin maailman kompleksisuutta ilman arkkitehtuurisen selkeyden katoamista. (Kundera, 2005, 71)

Miten siis riisumisen taiteen voi liittää musiikkiteoksen hahmottamiseen? Musiikkiteoksen hahmottaminen vaatii tulkitusajaltaan kompleksisuuden riisumista yksinkertaisempaan asuun, ilman teoksen arkkitehtuurin, toisin sanoen sen muodon sortumista. Kundera puhuu modernista maailmasta mutta minulle henkisenä ja älyllisenä haasteena voisin hyvin verrata d-mollikonserttoa taiteellisessa mielessä psykologiseen maailmanhahmottamiseen. Musiikin maailma on toki abstraktimpi kuin moderni maailma, johon Kundera viittaa mutta taiteilijalle yhtä laaja.

“Encompassing the complexity of existence in the modern world demands a technique of ellipsis, of condensation.” (Kundera,2005,71)

Lyhykäisyydessään yllä oleva sitaatti tiivistää myös musiikin maailman hahmottamisen työkalut verrannollisten käsitteiden muodossa. Ellipseillä, joista Kundera puhuu, voitaisiin musiikista keskustellessa puhua nimenomaan teoksen fraaseista ja muodosta eri laajuuksissaan. Kundera jatkaa, että ilman tällaista palasten tiivistymistä pudotaan loputtoman keston ansaan. Toki kesto on yksi ansa mutta omassa kontekstissani puhuisin mieluummin musiikillisen rakenteen hahmottomuuden ansasta. Kunderan mainitsema keston ansa muuttuu selkeämmäksi seuraavan sitaatin avulla ja samalla valottaa voimattomuuden tunnetta joka ennen ”riisumisen taidetta” koskien työstämäni Rahmaninovin pianokonserttoa askarrutti minua.

6.6 Teema muodon osana

Kundera (2005, 83) rakentaa tarinansa kahdelle tasolle. Aluksi hän rakentaa romaanin tarinan; sen päälle hän kehittää teemat. Teemat esiintyvät tarinan yllä ja sen seassa. Jos romaani hylkää teemansa ja tyytyy ainoastaan kertomaan tarinansa, muuttuu koko teos latteaksi.

Kuten Kunderan tarinat, mielestäni Rahmaninovin konserton ensimmäinen osa koostuu kahdesta eri tasosta. Kuten luvussa kaksi kirjoitin, on pääteema d-mollikonserton ensimmäisessä osassa, oleellisessa roolissa läpi koko ensimmäisen osan. Toisaalta kirjoitin myös, että tähän yksinkertaisen teeman esiintymiseen liittyy sitä edeltävä tai sitä seuraava monimutkainen, niin sävelharmoniseen kuin pianotekniseenkin teksturiin liittyvä rupeama.

Tarkastelen konserton teeman yksinkertaisuuden ja muun sävelmateriaalin monimutkaisuuden välistä suhdetta romaanin rakentumisen näkökulmasta. Monimutkainen säveltekstuuri sellaisenaan, ilman merkittävää teemaa on latteaa, jopa tylsää. Toisaalta merkittävä teema ei pääse oikeuksiinsa ilman toimivaa monikerroksista tarinaa. Rahmaninovin kolmannen pianokonserton rakentumisessa siis temaattinen yksinkertaisuus ja toisaalta kompleksinen muu säveltekstuuri täydentävät toisiaan.

Kunderan (2005, 84) mukaan teema voi myös ”kehittyä itse”, tarinasta ulkonaisena. Näin tavallaan tapahtuu Rahmaninovin konserton ensimmäisessä osassa sivuteemalle kadenssin myötä. Kundera kutsuu tätä ilmiötä pelkistymiseksi. Pelkistymisellä kontekstissa Kundera tarkoittaa tarinan hetkellistä hylkäämistä.

Musiikilliseen kontekstiin ja tässä tapauksessa Rachmaninovin pianokonserttoon sovellettuna haluan tarkastella aluksi tätä teeman ”itsellään kehittymistä”. Huomioni perusteella, joista luvussa kaksi kirjoitin, sivuteema kadenssin lopussa itsestään muuttaa luonnettaan oikeaan suuntaan. Tämä siis toteutuu kun pianisti antaa sivuteeman kertauksen tapahtua sellaisenaan yrittämättä mitään. Jostain syystä sivuteema on näin kehittynyt oikeaan muotoonsa ”teoksen tarinasta” huolimatta.

Myös Kunderan mainitsema pelkistyminen ja jopa tarinan hylkääminen sopivat mielestäni kontekstiin. Sivuteema todella kohoaa esille kadenssin monumentaalisen

pauhun jälkeen hyvin pelkistyneenä paljastaen silti mielestäni korkeamman kehittyneemmän taiteellisen luonteen kuin mitä ensi kerran esiintyessään.

Jäljelle jää siis tarinan hylkääminen teeman kehittymiseen liittyen.

Fyysisessä ja psyykkisessä konaisvaltaisuudessaan d-mollikonserteron ensimmäisen osan kadenssi imaisee väkisinkin pianistin osaksi tarinaa ja näin ollen on pianistin hylättävä itsensä ja tätä kautta myös kadenssin huippuun liittyvä tarina, jotta sivuteema kehittyy, jotta pelkistyminen tapahtuu, jotta teos muuttuu tavallaan tässä kohden itseilmaisevaksi. Tarinalla tässä yhteydessä tarkoitan konserton ensimmäisen muuta kuin temaattisesti (pääteema, sivuteema) tärkeitä musiikillisia rupeamia.

6.7 Pianon ja orkesterin suhteesta

Koska Rahmaninovin kolmas pianokonsertto ei ole teos soolopianolle mielestäni liittyen teoksen taiteelliseen muotoon on syytä kiinnittää huomiota myös orkesterin rooliin suhteessa pianoon sekä pianistiin, solistiin. Rahmaninovin sävellystekstuuri ei ole niinkään orkesterillista kuin pianistista toisin kuin monien muiden romantiikan ajan säveltäjien, esimerkiksi Tchaikovskyn pianokonsertossaan, tai Chopinin ensimmäisessä pianokonsertossaan, jossa orkesteriosuudet ovat sängen merkittävässä roolissa sekä kestollisesti että temaattisesti teoksen kokonaisuuden, myös fraasien, kannalta. Chopinin ensimmäisessä pianokonsertossa ensimmäisen osan pääteema esitellään, siis heti teoksen alussa orkesteriosuudessa. Rahmaninovin kolmannessa pianokonsertossa orkesteri antaa teokselle orkestraalisen luonteen mutta on omana yksikkönään taka-alalla. Itse asiassa koko kolmas pianokonsertto on ikään kuin solistinen pianokappale, jossa orkesteri lähinnä värittää, korostaa konserton täyteläisyyttä, pianon suurta sointia.

7. PÄÄTÄNTÄ

Johdannossa kirjoitin opinnäytetyöni ensisijaisesti tutkivan taiteilijaksi kasvuani. Nyt, työni ollessa valmiiksi kirjoitettu, prosessini taiteilijaksi kasvamisessa on edelleen kesken. Tässä yhteenvedossa kirjaan ylös seikkoja, joita olen suhteestani taiteeseen tämän työn tekemisprosessin aikana oivaltanut. Tieteellisenä tutkimustuloksena nämä henkilökohtaiset oivallukseni eivät ehkä ole sen enempää normien mukaisia kuin mitä oli lähtökohta tutkimukseeni. Toisaalta toivon työni rohkaisevan muita taiteellista identiteettiään etsivien löytävän työni avulla motivaation asettaa itselleen kysymyksiä koskien omaa taiteellista tekemistään.

Eräs havaintoni tätä työtä valmistaessa on ollut taiteellisen kasvamisen periodiluonteisuus. Jos nyt alkaisin kirjoittaa opinnäytetyötäni samoista aiheista, samoja lähteitä käyttäen, jopa samaa musiikkiteosta analysoiden, olisi lopputulos todennäköisesti erilainen. Näin ollen johtopäätökseni on, ettei mikään taiteellinen tutkimus tai musiikkiteoksen harjoitteluprosessi ole lopullinen. On olemassa ajatuksia, joita voi kirjata ylös ja tilanteita, joissa teos esitetään jonkin harjoitteluperiodin tuloksena. Lopulta kaikki tämä on tulevaisuutta silmällä pitäen pysähtymätön ja muuttuva prosessi, jota voi jatkaa ja, jonka voi aloittaa alusta.

Opinnäytetyössäni kirjoitan paljon ihmismielen sisällön henkilökohtaisen tarkkailun merkityksestä suhteessa taiteelliseen työskentelyyn. On lähes ironista, että nyt, työni valmistumishetkellä, osittain lukemastani lähdekirjallisuudesta johtuen, ajatukseni taiteesta sisältävät enemmän näkökulmia itseni ulkopuolelta tulleista lähteistä, kuin mitä työtä kirjoittaessani. Tämä ei tarkoita sitä, ettenkö edelleen pitäisi ajatusten henkilökohtaista prosessointia avainasemassa taiteellisessa työskentelyssä. Johdannossa kirjoitin valinneeni työni kirjalliset lähteet henkilökohtaisen kiinnostavuuden perusteella. Työni ollessa valmis ajattelen että, mitä enemmän kirjallinen lähde tutkijaansa kiinnostaa, sitä helpompi on hänen kritisoida ja arvioida omaa taiteellista ajatteluaan.

Taiteilijaksi kehittymiseeni liittyvät kaksi peruskysymystä muodostuivat kirjoittaessani tätä työtä: 1. Onko taide täydellisyyttä? 2. Jos näin on, kuinka on mahdollista muodostaa

itsestä täydellinen kokonaisuus? Vastaukseni näihin kysymyksiin ovat nyt valmiit: 1. Taide ei ole täydellisyyttä vaan muuttuva joukko palasia, joita tulee yrittää ymmärtää silloinkin kun ne vähiten lokahtavat kohdalleen. 2. Itsestä ei ole mahdollista muodostaa täydellistä kokonaisuutta. Jälkimmäinen vastaus on oivallus, joka ainakin minut saa jatkamaan tutkimustani tiellä taiteilijaksi.

LÄHTEET

Alvarez, A. 1990. *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: W. W. Norton & Company.

Bloom, H. 2001. *Lukemisen ylistys*. Suom. Kalevi Nyytäjä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Gothoni, R. 2001. *Pyöriikö Kuu*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino

Hofmann, J. 1976. New York: Dover Publications, Inc

Hendell-Auterinen & Jääskeläinen. 1948. Helsinki: Otava

Huttunen, M. 2005. *Masennus ja Luovuus*, luettu 24. 4. 2009
<http://yle.fi/teema/tiede/laakarikilta/id6864.html>

Kentner, L. 1976. *Piano*. London: MacDonald and Jane's.

Kundera, M. 2005. *The Art of the Novel*. London: Faber and Faber Limited.

Kurkela, K. 1993. *Mielen maisemat ja musiikki*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

McKee, R. 1997. *Story*. New York: Harper-Collins Publishers, Inc.

Neuhaus, H. 1986. *Pianonsoiton taide*. Suom. Arja Gothoni. Helsinki: Kirjayhtymä.

Raekallio, M. 1996. *Sormituksen strategiat*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Sloboda, J. 2007. *The Musical Mind*. New York: Oxford University Press Inc.

Spectrum, tietokeskus. 1976, Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö

Stanislavski, K. 1951. *Näyttelijän työ*. Suom. Juhani Konkka, alkuperäinen teos 1938. Jyväskylä: Osuuskunta Työn Voima t.l.

Vuori, M. 2003. *Katson, soitan, läpielän*. Helsinki: Sibelius-Akatemia/Tiedotus.

Wieck, F. 1993. *Kauniin Soinnin Jalo Taide*. Suom. Tomi Mäkelä, Alkuperäinen teos 1853 Leipzig. Helsinki: Sibelius-Akatemia