

Sara Larikka

## **JOHDATUS RIMSKI-KORSAKOVIN PIANOKONSERTTOON**

Pianistin näkökulmia

# **JOHDATUS RIMSKI-KORSAKOVIN PIANOKONSERTTOON**

Pianistin näkökulmia

Sara Larikka  
Opinnäytetyö  
Kevät 2016  
Musiikin tutkinto-ohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Musiikin tutkinto-ohjelma, Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijä: Sara Larikka

Opinnäytetyön nimi: Johdatus Rimski-Korsakovin pianokonserttoon. Pianistin näkökulmia

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi- ja vuosi: Kevät 2016

Sivumäärä: 42

---

Opinnäytetyö käsittelee Nikolai Rimski-Korsakovin pianokonserttoa cis-molli op. 30. Kirjoittaja on esittänyt konserttoa konserteissa, ja työ on kirjoitettu muusikon näkökulmasta sisältäen myös musiikinhistoriallisia ja pedagogisia perspektiivejä.

Työ jakaantuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa käsitellään säveltäjän elämänvaiheet. Toisessa osassa paneudutaan Rimski-Korsakovin kokonaistuotantoon, sen tyylipiirteisiin ja historialliseen merkitykseen. Kolmannessa osassa esitellään pianokonserttoa paneutumalla sen muotoon, tyylipiirteisiin ja soittoteknisiin sekä pedagogisiin tekijöihin.

Työn lähdeaineistona on käytetty pääasiassa musiikinhistoriallista kirjallisuutta ja artikkeleita sekä muutamaa esittelytekstiä konserton levytyksistä. Osa sisällöstä perustuu myös kirjoittajan henkilökohtaisiin kokemuksiin konsertosta ja sen harjoitteluprosessista, mutta pääasiassa työ pohjautuu tunnettuihin lähteisiin.

Työn tavoite on tuoda harvoin esitettyä pianokonserttoa tunnetummaksi tuottamalla uutta suomenkielistä tietoa teoksesta. Katsauksen toivotaan inspiroivan useampia muusikkoja tutustumaan konserttoon. Työn viimeinen osa on suunnattu erityisesti pianisteille ja pianopedagogeille, jotka suunnittelevat konserton soittamista tai teoksen soiton opettamista.

Rimski-Korsakov oli moniulotteinen säveltäjäpersoonallisuus, jonka kulttuuriperintö on laaja ja merkittävä. Pianokonserton musiikilliset ja pianistiset ansiot ovat kiistattomia, ja teos on monipuolinen sekä tyyliiltään että soittoteknisiltä vaatimuksiltaan. Rimski-Korsakovin sävellystuotannon keskikauden sävellyksenä konsertto on kuvaava yhdistelmä säveltäjän alkua- ja loppukauden sävellystyylejä. Konsertto heijastelee vahvasti Rimski-Korsakovin tyyppisiä säveltäjäominaisuuksia. Teoksen tematiikka on onnistunutta ja Liszt-vaikutteet ilmeisiä. Pianoteksti vaatii solistilta vahvaa teknistä taituruutta ja tulkinnallista kypsyyttä.

---

Asiasanat: kansallisromantiikka, Venäjä, Nikolai Rimski-Korsakov, konsertot, piano

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

---

Author: Sara Larikka

Title of Bachelor's thesis: Rimsky-Korsakov's Piano Concerto. Perspective of a pianist.

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year of completion: Spring 2016

Number of pages: 42

---

This study focuses on Nikolay Rimski-Korsakov's Piano Concerto in C sharp minor op. 30. The writer has performed the piece in concerts and the study is written from the perspective of a musician, also considering music historical and pedagogical aspects.

The content is divided into three parts. The first part is about Rimsky-Korsakov's life, whereas the second part focuses on the composer's works considering stylistic and historical aspects. The third part describes the Piano Concerto by analysing its form and style as well as technical and pedagogical factors of the composition.

The source material of the study consists mostly of historical music literature and articles along with liner notes from the recordings of the composition. Some parts are written from the writer's own personal perspective as the performer of the concerto.

The study aims to highlight the seldom-heard Piano Concerto by producing new written publication about the composition in Finnish. This study will hopefully inspire more musicians to work with the concerto. The last part of the study is aimed to pianists and piano pedagogues considering adding the composition either to their own or to their student's repertoire.

Rimsky-Korsakov was a complex composer personality whose cultural heritage is remarkable. The musical and pianistic merits of the Piano Concerto are undeniable. The piece is versatile with its style and technical demands. The concerto strongly reflects the typical features of Rimsky-Korsakov's music. The thematic structure and the influence of Franz Liszt is evident. The piano part is demanding both in technical and interpretational aspects.

---

Keywords: national romanticism, Russia, Nikolay Rimsky-Korsakov, concertos, piano

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	SÄVELTÄJÄ RIMSKI-KORSAKOV .....	8
2.1	Meriupseerista musiikin mestariksi – tie säveltäjäuralle .....	8
2.2	Viisikon kulta-aika.....	10
2.3	Kriisien ja luomishuippujen aallokossa .....	12
2.4	Aallonpohjalta oopperatulvaan .....	13
2.5	Kansansuosioista kansainväliseen suosioon .....	14
3	RIMSKI-KORSAKOVIN MUSIIKKI.....	16
3.1	Kokonaiskuva .....	16
3.2	Oopperat .....	17
3.3	Orkesterimusiikki .....	21
3.4	Pianomusiikki, kamarimusiikki, laulumusiikki .....	23
3.5	Rimski-Korsakov ja musiikin venäläisyys .....	24
4	PIANOKONSERTTO .....	28
4.1	Yleiskuva.....	28
4.2	Katsaus konserttoon.....	29
4.2.1	Moderato (johdanto).....	29
4.2.2	Allegretto quasi polacca (1. jakso) .....	30
4.2.3	Andante mosso (2. jakso) .....	32
4.2.4	Allegro (3. jakso) .....	32
4.3	Tyyli.....	33
4.3.1	Vaikutteet muilta, vaikutteet muille .....	33
4.3.2	Peilautuminen omaan tuotantoon .....	35
4.4	Pianistisia ja pedagogisia havaintoja .....	37
4.4.1	Kuin konserttipianistin kynästä .....	37
4.4.2	Teknisistä haasteista .....	37
4.4.3	Pedagogisia ajatuksia .....	39
	POHDINTA .....	40
	LÄHTEET.....	41

# 1 JOHDANTO

Tutustuin Nikolai Rimski-Korsakovin pianokonserttoon cis-molli op. 30 ensimmäistä kertaa keväällä 2014. Tuolloin aloin valmistella ohjelmistoa tammikuun 2015 Leevi Madetoja -pianokilpailuun, ja näin konserton nimen ohjelmistovaatimuksissa. Kuunneltuani konserttovaihtoehdot läpi tykästyin Rimski-Korsakoviin kaikista eniten, ja tunsin pientä hämmennystä, sillä en ollut edes tiennyt aiemmin kyseisen säveltäjän tehneen pianokonserton. Mainitessani asiasta muille kävi ilmi, etteivät myöskään useimmat pianisti- ja musiikkipedagogiystäväni olleet kuulleet konsertosta. Madetoja-kilpailussa Rimski-Korsakovin konsertto oli vähiten valittu, eikä kukaan finalisteista soittanut teosta.

Mitä enemmän konserttoon tutustuin, sitä enemmän siihen ihastuin. Se on säveltäjänsä ainoa pianokonsertto, mutta sitäkin nerokkaampi. Sydäntäni lähellä ovat aina olleet Rimski-Korsakovin lisäksi myös Rahmaninov ja Skrjabin, ja venäläisen romantiikan ystävälle tämä konsertto tarjoilee tyylilajiaan mitä runsaskätisimmin ja herkullisimmin. Teoksen sisältämä monipuolinen ja kekseliäs temaattinen muuntelu luo pianosolistille suuren haasteen kaikkien eri karakterien esiin tuomiseksi. Samaan aikaan konsertto on myös teknisesti hyvin vaativa ja virtuoosinen. Teos on taiteellisesti mestarillinen, värikylläisyydessään säihkyvän kaunis, ja onnistuneen esityksen jälkeen tällä konsertolla, jos millä, on mahdollisuus saattaa yleisö hurmioon.

Edellä mainitusta huolimatta teos on jäänyt jokseenkin varjoon, kuten omatkin kokemukseni osoittivat. Venäläisistä pianokonsertoista puhuttaessa kaikki muistanevat Rahmaninovin, Prokofjevin ja Tšaikovskin, mutta harva Rimski-Korsakovin. Rimski-Korsakovin konsertto on kuitenkin vaatimatompaa kiistattomasti ainoastaan kestoensa puolesta, taiteellisesti ja teknisiltä vaatimuksiltaan se haastaa maanmiestensä pianokonserttojätkäleet. Sanoisin, että teos on aliarvostettu.

Harjoittelin konserton myös opinnäyttekonserttiini, jolloin myös kirjallisen opinnäytetyön kirjoittaminen tuli ajankohtaiseksi. Teoksesta kirjoittaminen tuntui luonteelta, sillä olen perehtynyt sen harjoitteluun useaan otteeseen ja minulla on henkilökohtaista kiinnostusta siihen, sen historiaan ja sen esiintuomiseen. Kirjoitan opinnäytetyöni muusikon, musiikin historioitsijan ja osin myös pedagogin näkökulmasta. Työssäni selvitän Rimski-Korsakovin elämänvaiheet ja hänen tuotantonsa sekä analysoin pianokonserttoa eri näkökulmista, sekä tuon esille ajatuksia teoksen harjoittelusta ja sen pianistille asettamista vaatimuksista.

Työni tavoite on tehdä Rimski-Korsakovin pianokonserttoa tunnetummaksi tuottamalla uutta suomenkielistä tietoa teoksesta. Toivon työni innostavan useampia pianisteja tarttumaan teokseen joko soittajana, kuulijana tai teoksen soiton opettajana.

## 2 SÄVELTÄJÄ RIMSKI-KORSAKOV

### 2.1 Meriupseerista musiikin mestariksi – tie säveltäjäuralle

Nikolai Andrejevitsš Rimski-Korsakov syntyi 18.3.1844 Tihvinän pienessä kaupungissa 150 kilometriä Venäjän keisarikunnan pääkaupungista Pietarista itään. Maalaiskaupungin vaatimattomuudesta huolimatta musiikillisia virikkeitä lapsuudessa riitti: isä Andrei soitti pianoa, ja Nikolai aloitti yksityiset pianotunnit 6-vuotiaana. Kotikaupungissa pääsi kuulemaan talonpoikaissävelmiä ja slaavilaista kansanrunoutta, ja isän maatilalla venäläisiä kansanlauluja juutalaisen soittokunnan esittämänä. Musiikkia pääsi kuulemaan myös läheisessä luostarissa. Nikolailla havaittiin jo nuorena absoluuttinen sävelkorva, ja ensimmäiset sävellyksensä hän teki 10-vuotiaana. (Ranta 1945, 407; Isopuro 1991, 171; Lindstedt 1995, 28, 30; Humphreys, Frolova-Walker, Neff, McAllister, Genrikhovich Rayskin & Gojowy 2016, viitattu 13.3.2016.)

Tie laivaston palvelukseen kävi luontevasti: isä Andrei oli korkea valtion virkamies ja laivastoamiraalin lapsenlapsi, setä oli amiraali, ja Nikolain 22 vuotta vanhempi veli Voin meriupseeri. Voin toimi vanhempien ohella kasvattajan roolissa, ja juuri hän päätti, että pikkuväljen ura olisi merillä. 12-vuotiaana alkoi Pietarin meriupseerikoulu, mutta musiikkiharrastus seurasi myös pääkaupunkiin. Vapaa-ajalla Nikolai kuunteli oopperoita, joista suurimman vaikutuksen tekivät Glinkan, Donizettin, Meyerbeerin ja Weberin teokset. Uutena pianonsoitonopettajana toimi Théodore Canille, joka tutustutti Nikolain Bachin, Beethovenin ja Schumannin musiikkiin. Reipas nuorukainen perusti myös kadettitovereidensa kanssa kuoron. Pianotunnit loppuivat Nikolain täyttäessä 17, sillä Voinin mielestä pikkuväli käytti liikaa aikaa musiikkiin. Canille ei kuitenkaan halunnut luopua lahjakkaasta opilaastaan ja alkoi opettaa Nikolaille säveltämistä, musiikin teoriaa ja orkestroinnin alkeita. (Ranta 1945, 407–408; Isopuro 1991, 171; Lindstedt 1995, 28, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

1861 oli käännteentekevä vuosi. Tuolloin Canille esitteli Rimski-Korsakovin säveltäjä Mili Balakireville (1837–1910), joka tarjoutui antamaan sävellystunteja. Balakirev tutustutti Rimski-Korsakovin ystäviinsä ja säveltäjäkollegoihinsa Cesar Cuihin (1835–1918), Modest Musorgskiin (1839–1881) ja Aleksandr Borodiniin (1833–1887), ja yhdessä tämä joukko muodosti lopulta kuuluisan ”venäläi-



sen viisikon”. Uuden koulukunnan tavoitteena oli suojella venäläisen musiikin kansallista ominaisuutta. Venäläiskansallinen aate oli ilmiönä tullut muissa taiteenlajeissa esille jo aiemmin: kuvataiteessa oli 1800-luvun alussa kiinnostuttu kuvaamaan venäläisiä talonpoikia ja käsityöläisiä, mikä osoitti kiinnostusta yhteiskunnallisia oloja kohtaan. Kärkinimiä näistä realisteista olivat Ilja Repin (1844–1930), Vasili Surikov (1848–1816) ja Viktor Vasnetsov (1848–1926). Kirjallisuus oli kuitenkin vahvimmassa roolissa venäläiskansallisen aatteen ilmentäjänä, ja sen johtohahmoiksi nousivat Leo Tolstoi (1828–1910), Fjodor Dostojevski (1821–1881) ja Anton Tšehov (1860–1904). (Ranta 1945, 408; Isopuro 1991, 171; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Balakirev oli innostava opettaja, mikä seikka yhdessä viisikon inspiroivan ilmapiirin kanssa sytytti Rimski-Korsakovin rakkauden venäläistä musiikkia kohtaan. Hänen kohtalonsa säveltäjänä oli sinetöity. Balakirev johdatti Rimski-Korsakovin Beethovenin jousikvartettojen ja Berliozin musiikin pariin, ja antoi nuorelle säveltäjänoviisille haasteen: kokonaisen sinfonian säveltämisen. Rimski-Korsakov otti haasteen vastaan huolimatta viimeistelemättömistä pianonsoittotaidoistaan ja puutteellisista teorian tiedoistaan: nämä seikat eivät olleet Balakirevin mielestä ongelma, sillä tämä koki liian teorian tiedon kahlitsevan todellisen venäläisen musiikin luonteen ulostuloa. Uuden opettajansa ohjauksessa Rimski-Korsakov sai valmiiksi sinfonian ensimmäisen osan ja osan finaalia. Sitten työ keskeytyi: 1862 vanhemmat lähettivät meriupseerikokelaan täydentämään opintojaan ulkomaille, ja kolmivuotinen merimatka Almaz-aluksella alkoi. Matkan aikana Rimski-Korsakov sai kuitenkin sinfonian toisen osan valmiiksi. Hän myös soitti laivassa pianoa, opiskeli Berliozin sävellystutkimaa ja osteli satamissa nuotteja. Puolivälissä matkaa ulkoa tulevien musiikillisten virikkeiden puute kuitenkin teki väistämättömän vaikutuksensa, ja sävellys jäi taka-alalle. Sen sijaan Rimski-Korsakov sai toisenlaisia kokemuksia: purjehdus vei nuorukaisen Lontooseen, Rio de Janeiroon ja Niagarin putousten äärelle, ja kirjallisuuden maailmassa hänet otti valtaansa Homerin, Shakespearen, Schillerin ja Goethen kertomukset. (Ranta 1945, 408; Isopuro 1991, 171; Lindstedt 1995, 28, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Toukokuussa 1865 merimatka päättyi ja Rimski-Korsakov palasi Pietariin. Hänen nykyiset velvollisuutensa olivat vain pari tuntia toimistotöitä päivässä, minkä ansiosta hänellä oli hyvin aikaa säveltää; myös viisikon jäsenten jälleennäkeminen kannusti tarttumaan vielä keskeneräiseen sinfoniaan. Hän sävelsi sinfoniaansa puuttuvan Scherzon, ja viimeisteli muut osat. Ensiesitys seurasi Pietarissa joulukuussa 1865 Balakirevin Vapaan musiikkiopiston orkesterin esittämänä Balakirev itse johtajanaan. Konsertti oli yleisömenestys, ja teosta pidettiin venäläiskansallisen koulukunnan aatteiden ansioituneena edustajana. Viisikkolaiset juhlistivat tapahtumaa ”ensimmäisen venäläisen

sinfonian” julkisena esityksenä. Rimski-Korsakovin julkinen säveltäjäura oli alkanut. (Ranta 1945, 408; Isopuro 1991, 171; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

## 2.2 Viisikon kultta-aika

1860-luvun loppu oli musiikillisesti hedelmällistä aikaa. Viisikon jäsenet olivat läheisiä, ja tapasivat säännöllisesti keskinäisissä musiikki-iltamissaan. Sinfoniansa saaman menestyksen innoittamana Rimski-Korsakov sävelsi runsaasti: lauluja, *Alkusoiton venäläisestä teemasta*, *Serbialaisen fantasian*. Viisikko pyrki alati luomaan uusia musiikillisia ilmaisutapoja, ja heidän tyyliinsä jalostui. Rimski-Korsakovin panoksia tähän olivat sinfoninen runo *Sadko*, jonka musiikkia säveltäjä käytti myöhemmin myös samannimisessä oopperassa, sekä toinen sinfonia *Antar*, jossa Rimski-Korsakov kehitti paljon kromatiikkaa sisältävän ”fantastisen tyyliinsä”, myöhempien oopperoidensa tunnuspiirteen. Nämä teokset otettiin vastaan samalaisella suosiolla kuin ensimmäinen sinfonia. Kriitikot alkoivat leimata Rimski-Korsakovia viisikon lahjakkaimmaksi ja nimittivät häntä ”sinfonistiksi”; tätä voi jälkikäteen katsottuna pitää harhaanjohtavana, sillä kokonaistuotannostaan säveltäjä käytti lopulta eniten aikaa oopperoihinsa. Niistä ensimmäistä, *Pihkovatarta*, hän alkoi säveltää 1868. (Ranta 1945, 408; Isopuro 1991, 171; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Maineensa leviämisenä ansiosta Rimski-Korsakoville tarjottiin vuonna 1871 Pietarin konservatorion sävellyksen ja soitinnuksen professorin virkaa. Siihen astuttuaan säveltäjä kuitenkin alkoi ymmärtää musiikkikoulutuksensa vajavuutta: Balakirevin opetustyö oli ollut hyvin käytännönläheistä, ja jättänyt Rimski-Korsakovin musiikinteoreettiseen tietämykseen selviä aukkoja. Tähänastinen sävellystyö oli onnistuneisuudestaan huolimatta ollut hyvin vaistonvaraista ja korvakuulon pohjalta syntyynyttä. Tuore professori kuitenkin ratkaisi ongelman: hän alkoi itse käydä konservatoriossa ahkerasti tunneilla, ja sai näin paikattua aukot sivistyksessään. Vakituisten tulojensa turvin Rimski-Korsakov oli nyt myös valmis asettumaan aloilleen, ja vuonna 1872 hän meni naimisiin taitavan pianistin ja amatöörisäveltäjä Nadežda Purgoldin kanssa. Naimisiinmenon aikoihin vaimolla oli perusteellisempi musiikkikoulutus kuin miehellä. Nadeždasta tuli miehelleen tärkeä avustaja, joka toimitti nelikätsisiä pianosovituksia Rimski-Korsakovin ja muiden aikalaisten sävellyksistä, ja pari myös soitti näitä teoksia yhdessä. Nadežda oli myös miehensä sävellysten vaativa kriitikko, ja hänen vaikutuksensa tuotantoon on kiistaton. Parille syntyi myöhemmin kuusi lasta. (Ranta 1945, 408; Isopuro 1991, 171–172; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

1873 seurasi Pihkovatar-oopperan ensiesitys Pietarin Mariinski-teatterissa. Teos oli yleisömenestys. Rimski-Korsakovin säveltäjätatuksen yhä vahvistuessa vapautti Venäjän hallitus hänet merivoimien univormun käyttöpakosta ja nimitti hänet laivaston soittokunnan tarkastajan virkaan. Tämä oli hyvin onnekasta, sillä uuden työnsä kautta Rimski-Korsakov pääsi tutustumaan vaskipuhaltimiin käytännössä. Tämä sekä säveltäjän intensiivinen ja perfektionistinen itseopiskelu kehittivät hänen orkestrointiaan yhä edelleen. Konservatoriossa Rimski-Korsakov nimitettiin nyt oppilasorkesterin johtajaksi, ja johtamistaidot hänen piti opiskella käytännössä työn kautta. Orkestraalisten rakenteiden käsittely johtajankorokkeelta sekä teosten sovittaminen oppilasorkesterille sopiviksi kehittivät hänen orkestrointitaitojaan edelleen. Saamastaan kokemuksesta rohkaistuneena Rimski-Korsakov teki kapellimestaridebyyttinsä helmikuussa 1873 johtamalla ensimmäisen sinfoniansa. Näiden aikojen hedelmänä syntyi myös 1874 Kolmas sinfonia, jonka esityksen säveltäjä myös johti itse. (Ranta 1945, 408; Isopuro 1991, 172–173; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Uusi toimi Balakirevin Vapaan musiikkikoulun johtajana työllisti Rimski-Korsakovia vuosina 1874–1881. Vuosina 1875–1877 hän keräsi ja sovitti kaksi suurta kansanlaulukokoelmaa: *40 venäläistä kansanlaulua* nuotinnettiin Tyorty Filippovin esityksistä, ja *100 venäläistä kansanlaulua* koottiin osin aiemmista kansanlaulukokoelmista, osin ystävien ja palvelusväen toimittamina. Rimski-Korsakovin laulusovitukset olivat virheellisesti monotonisia, sillä viisikon jäsenet eivät tuolloin tienneet moniäänisyyden olevan venäläisen kansanlaulukulttuurin tunnuspiirre. Kokoelmat olivat yhtä kaikki arvokkaita yrityksiä koota kasaan kansanperintöä, ja teoksilla oli merkittävä vaikutus Rimski-Korsakovin sävellystyöhön: niiden kautta hän varusti itsensä runsaalla materiaalilla, jota kykeni hyödyntämään myöhempien töidensä kansanlaulunomaisissa melodioissa. Pianokonserton pääteema on erinomainen esimerkki tästä. Ajan kanssa Rimski-Korsakovista tuli yhä enemmän venäläisen musiikin suojelija, kerääjä ja arkistoija. Hän vastaanotti jatkuvasti uutta venäläistä musiikkia ystäviltaan editoitavaksi ja esitettäväksi konservatoriolla ja Vapaalla musiikkikoululla. 1877–1878 Rimski-Korsakov ja Balakirev editoivat yhdessä Glinkan oopperat julkaisukuntoon: jälleen kerran merkittävä teko venäläiselle kulttuuriperinnölle. (Ranta 1945, 408; Isopuro 1991, 173; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Näinä opettavaisina ja inspiroivina aikoina syntyi kaksi uutta oopperaa. *Toukokuun yö* (1879) ei saavuttanut samanlaista suosiota kuin ensimmäinen ooppera, vaan se leimattiin pikemminkin esikoisteoksen huonommaksi toisinnoksi. Kolmas ooppera *Lumikki* (1881, ensiesitys 1882) taas oli yksi Rimski-Korsakovin uran näkyvimmistä menestysteoksista. *Pianokonsertto cis-molli op. 30*

(1882–1883) voidaan nähdä viimeisenä teoksena tällä säveltäjälleen onnellisella ja tuotteliaalla ajanjaksolla. (Ranta 1945, 409; Garden 1993, 2; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

### 2.3 Kriisien ja luomishuippujen aallokossa

*Lumikin* menestys ajoi Rimski-Korsakovin luovaan kriisiin. Hän koki ikään kuin saavuttaneensa huippunsa, eikä muutamaan vuoteen juuri säveltänyt uutta musiikkia. Sen sijaan hän keskittyi vanhojen töidensä paranteluun, ja toimitti muiden säveltäjien musiikkia. Musogrskin kuoltua 1881 ke-räsi Rimski-Korsakov kaikki kollegansa luonnokset ja valmisteli ne julkaistavaksi. Saman käsittelyn sai Borodinin keskeneräiseksi jäänyt ooppera *Ruhtinas Igor*. (Ranta 1945, 411; Isopuro 1991, 173; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

1883 Rimski-Korsakov palkattiin Balakirevin sijaiseksi Pietarin hovikapellaan, jossa tutustui ensimmäistä kertaa venäläiseen ortodoksiseen kirkkomusiikkiin. Samoihin aikoihin hän alkoi sävellystyötä korvatakseen valmistella harmoniaopin oppikirjaa luettuaan Tšaikovskin vastaavan ja oltuaan siihen tyytymätön. Rimski-Korsakovin pedanttisempi metodi saavutti lopulta harmoniaopin perustan aseman Venäjällä. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Tuoreen työn lisäksi uudet tuulet puhalsivat muutenkin: vanha viisikko oli hajonnut, ja alkoi olla uuden sukupolven aika astua tilalle. Rimski-Korsakov koulutti opettajanuransa aikana useita lahjakkaita oppilaita, heidän joukossaan muun muassa Arenski, Glazunov, Gretsaninov, Ippolitov-Ivanov, Ljadov, Mjaskovski, Prokofjev, Stravinski ja Tserepnin (Ranta 1945, 409). Oppilaat muodostivat oman aikansa säveltäjäryhmiä. (Isopuro 1991, 173; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Luovan kriisin hälvetessä seurasi uusi instrumentaalisen musiikin huippukausi, jonka aikana Rimski-Korsakov sävelsi tunnetuimmat orkesteriteoksensa. Mestarteoksia syntyi tiuhaa tahtia: *Fantasia kahdesta venäläisestä teemasta viululle ja orkesterille* (1886–1887), *Pieni venäläinen fantasia* (1887), ja *Espanjalainen kapriisi* (1887). Myös tunnetuimmaksi jäänyt orkesteriteos *Sheherazade* ja alkusoitto *Venäläinen pääsiäinen* (molemmat 1888) ovat tämän kauden satoa. Syntyessään teokset eivät saaneet huomiota Venäjän ulkopuolella, mutta myöhemmin ne nostivat Rimski-Korsakovin kansainväliseen kuuluisuuteen. (Ranta 1945, 409; Isopuro 1991, 173; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

1888–1889 Wagnerin *Nibelungin sormus* saapui Pietariin, ja Rimski-Korsakov istui kaikki sen harjoitukset läpi nuottikuvaa seuraten ja musiikillista stimulaatiota nauttien. Hän näki wagneriaanisen potentiaalin aiemmin säveltämässään libretossa *Mlada*, ja päätti säveltää oopperan libreton pohjalle. Tavallaan *Mlada* oli uusi alku Rimski-Korsakovin orkestroinnille, ja tavallaan myös kaiken aiemmin tehdyn yhteenveto; sen seurauksena säveltäjä koki uuden luovan kriisin, vahvemman kuin ensimmäisensä. Taas hän koki saavuttaneensa tyhjentyänsä, huipentumansa, kaikki oli jälleen sanottu. (Isopuro 1991, 173; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

## 2.4 Aallonpohjalta oopperatulvaan

Kuten aiemminkin luomiskriisin kohdatessa, oli aikaansaavan säveltäjän kohdistettava tuotteliaisuutensa säveltämisen sijaan muualle. Rimski-Korsakov palasi vanhoihin teoksiinsa hioakseen niitä entistä ehommiksi. Hän teki vastaavanlaista parantelua myös muiden säveltäjien töille, esimerkiksi Musorgskin oopperalle *Boris Godunov*, jonka orkestroi ja toimitti. Sävellysten ehtymisen lisäksi ajat olivat muutenkin vaikeat: Rimski-Korsakovin äiti ja kaksi lasta kuolivat, vaimo Nadežda sairasteli ja omakin terveys oli heikentynyt. Väliä melisairaudesta kärsivään Balakireviin katkesivat, minkä vuoksi Rimski-Korsakov erosi hovikapellan toimestaan 1894. Ajanjaksoa leimasivat ”sisäänpäinkääntynyt uupumus ja eristäytyneisyys” (Lindstedt 1995, 30). (Ranta 1945, 411; Isopuro 1991, 173; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Tšaikovski kuoli 1893, ja Rimski-Korsakov järjesti muistokonsertteja ystävänsä kunniaksi. Konserttien myötä sävellyksinspiraatio heräsi henkiin. Oopperoita alkoi syntyä nopealla tahdilla, perättäisinä vuosina. Luomishiljaisuuden rikkoi ensimmäisenä *Jouluyö* (1895), joka pohjautui Gogolin tarinaan, jota Tšaikovski oli aiemmin hyödyntänyt omassa teoksessaan. Sitä seurasivat oopperat *Sadko* (1896), *Mozart ja Salieri* (1897) ja *Tsaarin Morsian* (1898). (Isopuro 1991, 173; Lindstedt 1995, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Pietarin keisarillisten teattereiden johto hylkäsi *Sadkon*, mutta taiteensuosija ja teollisuusjohtaja Savva Mamontovin avustuksella teos sai ensiesityksensä Moskovan yksityisessä Solodovnikov-teatterissa 1898. Mamontovin kautta Rimski-Korsakov sai myös suhteita arvostettuihin laulajiin, joita palkattiin hänen oopperoidensa päärooleihin, sekä taiteilijoihin, joista osan ammattitaitoa sä-

veltäjä sai hyödyntää oopperoidensa lavasteiden suunnittelijoina. Kaikella tällä oli merkittävä vaikutus Rimski-Korsakovin tuotannon näyttävyydelle, ja sillä voidaan nähdä olleen oma moderni vaikutuksensa myös musiikkiin. Mamontovin oopperatalon Pietarin-kiertue 1898 muuttui Rimski-Korsakov-festivaaliksi: neljä oopperaa (*Sadko*, *Pihkovatar*, *Toukokuun yö* ja *Lumikki*) esitettiin yhtenä tuotantokautena, ja kaikki olivat yleisömenestyksiä Wagnerin *Nibelungin Sormuksen* kilpailusta huolimatta. (Isopuro 1991, 177; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Vuonna 1900 syntyi kansallisromanttinen ooppera *Taru tsaari Saltanista*, joka pohjautui taidokkaan libretisti Vladimir Belskin tekstiin, jonka tämä oli kirjoittanut Pushkinin tarinan pohjalta. Sitä seurasivat kiivaalla tahdilla oopperat *Servilija* (1901), *Kuolematon Kaštšei* (1902), sekä *Pan Vojevoda* (1903); ne voidaan kaikki nähdä hyvinä esimerkekinä Rimski-Korsakovin väsymättömästä uusien tyylien kokeilusta. Niitä seurannut ooppera *Legenda näkymättömästä Kitežin kaupungista* (1904) tuli osin Belskin kynästä. Belski kirjoitti Pushkinin tarinaan pohjautuvan tekstin myös Rimski-Korsakovin viimeiseen oopperaan, myöhemmin suuren suosion saavuttaneeseen *Kultaiseen Kukkoon* (1907). (Isopuro 1991, 173, 177; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

## 2.5 Kansansuosioista kansainväliseen suosioon

Pietarissa vuonna 1905 vallinnut vallankumouksellinen henki sai konservatorion opiskelijat mellaamaan, ja yllättäen Rimski-Korsakov seisoivat heidän joukoissaan. He halusivat muuttaa konservatorion hallintoa ja ottaa vallan sen maallikkojäseniltä, jotka edustivat Keisarillisen Venäjän musiikkiyhdistystä. Rimski-Korsakov kirjoitti myös Russ-lehteen valituskirjoituksen poliisivalvonnasta, jonka alaisena konservatorio joutui toimimaan. Kaikki tämä johti hänen irtisanomiseensa ja sadan opiskelijan erottamiseen. Konservatorio suljettiin väliaikaisesti, ja Rimski-Korsakovin musiikin esittäminen kiellettiin kahdeksi kuukaudeksi: yllättäen säveltäjästä oli tullut poliittinen marttyyri. Glazunov ja Ljanov, Rimski-Korsakovin entiset huippuoppilaat, jotka olivat päätyneet professoreiksi konservatoriolle, erosivat protestiksi viroistaan. Myös 300 talon opiskelijaa erosi koulusta. Tapaus nautti laajaa lehdistön huomiota, minkä ansiosta Rimski-Korsakov sai lukuisia tukikirjeitä ja lahjoituksia sekä yksityisiltä ihmisiltä, joukossaan maallikoita, että kulttuurilaitoksilta. *Kuolemattoman Kastsein* ensiesitys muuttui poliittiseksi tapahtumaksi, mikä kiusaannutti säveltäjää ja sai hänet välittelemään omien esitystensä yleisössä oloa. Viimein syksyllä 1905 konservatorio järjestettiin uudelleen, ja Glazunov valittiin sen johtajaksi; hänen toimiensa ansiosta Rimski-Korsakov sai sa-

man vuoden joulukuussa virkansa takaisin. Vallankumouskuukausien aikana hän ei ollut säveltänyt, mutta kirjoitti sen sijaan omaelämäkerran (*Letopis' moyey muzikal'noy zhizni*), ja merkittäväksi nousseen orkestroinnin oppikirjan. (Ranta 1945, 409, 411; Isopuro 1991, 173–174; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

28.4.1907 Rimski-Korsakov matkusti Pariisiin, sillä silloinen taidelehden kustantaja Sergei Djagilev oli kutsunut hänet venäläisen musiikin juhlille johtamaan omia teoksiaan. Rimski-Korsakovin musiikkia oli kantautunut kaupunkiin jo aiemmin, ja se sai innokkaan vastaanoton. Juhlilla hän myös tapasi Straussin, kuten myös ihailijansa Debussyn ja Ravelin. Nämä konsertit aikaansaivat venäläisen musiikin suursuosion Euroopassa ja ne olivat Rimski-Korsakoville merkittävä henkilökohtainen saavutus: seuraavana vuonna *Sadko* sai esityksen Pariisin ooperassa, ja *Lumityttö* Opéra-Comiquessa. Matkalla Rimski-Korsakov myös kuuli muiden aikalaissäveltäjien teoksia ja pystyi paremmin määrittelemään oman sijaintinsa säveltäjäkartalla: hän myönsi kuuluvansa vanhanaikaisempana koulukuntaan kuin Debussy, d'Indy, Strauss ja Reger. (Isopuro 1991, 174; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rimski-Korsakov kuoli sydänkohtaukseen 21.6.1908 (Ranta 1945, 409; Isopuro 1991, 174). Säveltäjä ehti elämänsä aikana nähdä kaikkien teostensa esitykset *Kultaista Kukkoa* lukuun ottamatta, sillä sensuurisyytistä se sai ensiesityksensä vasta seuraavana vuonna. Meriupseerina uransa aloittanut mies päätyi lopulta olemaan kansan rakastama säveltäjä, opiskelijoiden suosima opettaja, merkittävien harmoniaopin ja orkestroinnin oppikirjojen kirjoittaja, venäläisen musiikin kerääjä ja toimittaja ja viisikon tuottelias keulakuva, joka orkestroi Venäjän kansallisromanttisen aikakauden hengen. Myös persoonana hän oli ollut moniulotteinen: toisaalta tiukan itsekurin alainen, pedantti, ahkera ja opettajamainen; toisaalta syvälle venäläisiin ja aasialaisiin myytteihin uppoutunut, maailmaa kiertänyt eksoottisten sävellysten luoja. Hänet haudattiin Aleksandr-Nevskyn munkki-luostarin maille Glinkan, Musorgskyn, Borodin ja Stasovin rinnalle. Rimski-Korsakov ei jättänyt yhtäkään keskeneräistä työtä jälkeensä. (Ranta 1945, 407–411; Lindstedt 1995, 28, 30; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

### 3 RIMSKI-KORSAKOVIN MUSIIKKI

#### 3.1 Kokonaiskuva

Rimski-Korsakovin sävellystuotanto on laaja. Suurin osa teoksista on oopperoita ja orkesteriteoksia. Oopperoita on yhteensä 15, joista eniten kansainvälistä suosiota on saanut *Kultainen kukko* (1907). Muut oopperoista ovat saavuttaneet mainetta lähinnä Venäjällä, mutta niistä kootut orkesterisarjat ovat menestyneet myös kotimaan ulkopuolella. Näitä orkesterisarjoja on tehty *Kultaisen kukon* lisäksi myös muun muassa oopperoista *Lumikki* (1881), *Sadko* (1896) ja *Taru tsaari Saltanista* (1900). Viimeisestä on peräisin myös suosikinumeroksi noussut teos *Kimalaisen lento*. Rimski-Korsakovin säihkyvään orkesterimusiikkituotantoon lukeutuu kolme sinfoniaa, joista kuuluisin on toinen sinfonia *Antar* op. 9 (1868). Sinfonioita merkittävämmäksi on noussut säveltäjän ohjelmamusiikki, jonka tunnetuin edustaja on *Tuhannen ja yhden yön* tarinoihin perustuva sinfoninen sarja *Šeherezade* op. 35 (1888). Muita maailmanmaineeseen nousseita ovat *Espanjalainen kapriisi* op. 34 (1887) ja alkusoitto *Venäläinen pääsiäinen* op. 36 (1888). Ooppera- ja orkesterimusiikin lisäksi Rimski-Korsakov sävelsi myös viehättäviä lauluja ja kuoromusiikkia, sekä hengellistä että sekulaarista. Jonkin verran syntyi myös piano- ja kamarimusiikkia, mutta niiden suhteellinen määrä muuhun tuotantoon nähden on pieni, ja ne ovat jääneet taka-alalle. (Isopuro 1991, 175–177; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Säveltäjäpersoonana Rimski-Korsakov oli mielenkiintoisella tapaa kaksitahoinen: toisaalta hän oli kurinalainen, tuottelias ja teknisesti taitava ammattilainen, mutta toisaalta myös myytteihin ja taruihin uppoutunut seikkailija-haaveilija, jonka teokset ovat täynnä väriä ja taikaa. Toisin sanoen hänen tuotannossaan näkyy eräänlainen älyn ja tunteen tasapaino. Lähes kaikessa Rimski-Korsakovin musiikissa on ulkomusiikillinen lähtökohta, esimerkiksi kansantarina. Hänelle oli tyypillistä myös jatkuvasti hioa ja parannella omia sävellyksiään, ja palata niihin aina, kun uutta tuotantoa ei ollut työn alla. Esimerkiksi toinen sinfonia *Antar* sävellettiin kolmena eri versiona, joista viimeistä säveltäjä kutsui ”sinfoniseksi sarjaksi”. (Isopuro 1991, 174–175; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)



Yksi Rimski-Korsakovin musiikin ominaispiirre on niin kutsuttu ”fantastinen tyyli”. Sen tärkeimpiä elementtejä ovat sellaiset asteikot tai muut sävelkulut, joissa samat intervallit muodostavat sekvenssejä ja sävelillä on mahdollista olla useampi tonaalinen keskus. Yksinkertaisin esimerkki tästä on pelkkiä kokosävelaskeleita sisältävä kokosävelasteikko. Toinen yleinen esimerkki on oktatonisiin asteikkoihin lukeutuva dimiasteikko, jossa puoli- ja kokosävelaskeleet vuorottelevat. Yhteensä tällaisia sävelkokonaisuuksia on olemassa viisi kappaletta, kaksi kokosävelkulkua ja kolme oktatonista kulkua. Koska voimakas pyrkimys toonikaan puuttuu, luovat nämä sävelaiheet musiikkiin keluvan ja ylimalaisen tunnelman. Niiden salaisuus on oktaavin jako samansuuruisiin osiin. Myös länsimaiset säveltäjät, kuten Liszt ja Wagner, hyödynsivät tätä tekniikkaa, mutta 1800- ja 1900-luvun taitteessa se muodostui venäläisen musiikin tavaramerkiksi. Oopperoissa Rimski-Korsakov käytti tehokeinona vuoropuhelua diatonisen, usein modaalisen tyylin ja hieman kromaattisen fantastisen tyylin välillä niin, että edellinen viittasi ihmisiin ja jälkimmäinen yliluonnolliseen maailmaan. (Isopuro 1991, 174–175; Burkholder, Grout & Palisca 2009, 718–719; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016; Joutsenvirta & Perkiömäki 2016, viitattu 11.3.2016.)

Fantastisen tyylin lisäksi on Rimski-Korsakovin musiikilla joukko muitakin persoonallisia tyylipiirteitä. Venäläistä kansanmusiikkia kerätessään säveltäjä varusti itsensä runsaalla kansanlauluelodiamateriaalilla, mikä on kuultavissa lukuisissa hänen teoksissaan. Musiikin etniset vaikutteet ovat kuitenkin myös sekoittuneita, ja sävellyksissä on tietoisesti hyödynnetty esimerkiksi itämaisia ja espanjalaisia tyylipiirteitä. Orkestrointitaidoiltaan Rimski-Korsakov oli suurenmoinen, mitä todistaa mestarillisten orkesteriteosten lisäksi myös hänen kirjoittamansa arvostettu orkestroinnin oppikirja. Sibelius-Akatemian Muhi-tietokannan artikkelissa Veijo Murtomäki nimeääkin Rimski-Korsakovin yhdeksi musiikin historian parhaista orkesterin käsittelijöistä (Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016). *Sävelten mestareita* taas antaa osuvan kuvauksen siitä, miten säveltäjän tuotanto näyttäytyy kotimaansa viitekehysessä: ”-- lopuksi on hänen musiikissaan vielä sitä, mitä harvoin tapaa muiden venäläisten säveltäjien teoksissa: auringonpaistetta ja lämpöä” (Ranta 1945, 410). (Ranta 1945, 410–411; Isopuro 1991, 174–175; Burkholder ym. 2009, 718, 756; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

### 3.2 Oopperat

Vaikka länsimaissa Rimski-Korsakov tunnetaan ensisijaisesti orkesteriteoksista, on teosluetteloa katsoessa myönnettävä, että pääasiallisesti kyseessä on oopperasäveltäjä. Jotkut käyttämäni

lähteet, kuten J. Isopuron *Sävelten maailma 2* ja V. Murtomäen *Muhi*-tietokannan artikkeli, käsittelevät säveltäjän oopperoita ja niiden asemaa vain lyhyesti. Niissä lähinnä todetaan, etteivät oopperat ole saavuttaneet juuri kansainvälistä huomiota. Lisäksi kyseiset lähteet arvioivat teosten roolihahmoja ”nukkemaisiksi” ja etäisiksi, sekä kritisoivat oopperoita dramatiikan puutteesta; tosin saaden musiikkia ei arvostella mutta käsikirjoituksia kyllä. (Isopuro 1991, 176; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016.)

Kaikki eivät kuitenkaan näe Rimski-Korsakovin oopperasäveltäjän asemaa näin väheksyttävänä: eivät ainakaan toiset käyttämäni lähteet, *Oxford Music Online* -tietokannan artikkeli ja Burkholderin, Groutin ja Paliscan *History Of Western Music*. Molemmissa todetaan yksiselitteisesti säveltäjän pääteosmuodon olleen nimenomaan oopperat. (Burkholder ym. 2009, 718; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.) Vaikka *Kultaista kukkoa* lukuun ottamatta oopperat eivät juuri ole saaneet kansainvälistä mainetta, on niiden asema kotimaassa sitäkin merkittävämpi. Rimski-Korsakovin aloittaessa uraansa oli Venäjällä vain kaksi julkisesti rahoitettua oopperataloa ja ohjelmistossa kourallinen kotimaisia oopperoita. Säveltäjän elämän loppupuolella venäläinen oopperakulttuuri kukoisti, ja lukuiset yksityiset oopperatalot kilpailivat yleisöstä vanhojen julkisten toimijoiden rinnalla. Rimski-Korsakov siis käytännössä mullisti kotimaansa oopperakulttuurin. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Oopperoiden esikoinen, vuonna 1872 valmistunut *Pihkovatar* (joissain suomennoksissa myös *Pihkovan tyttö*) oli yleisömenestys syntyessään. Sen tarina perustuu livana Julman hallitsijakauden tapahtumiin. Teos on kuin oppikirja viisikon moderneista näkemyksistä venäläiseen musiikkiin ja oopperasävellykseen; aate, joka ei näy niin paljon muissa Rimski-Korsakovin oopperoissa. *Pihkovattaresta* ylijääneestä sävellysmateriaalista syntyi myös yksinäytöksinen ooppera *Boyarinya Vera Sheloga* (suom. *Aatelisrouva Vera Sheloga*), joka valmistui itsenäiseen muotoonsa 1898. Gogolin tarinaan perustuva toinen ooppera *Toukokuun yö* (1879) ei saavuttanut ensimmäisen oopperan kaltaista suosiota. Siinä missä *Pihkovatar* edustaa puhtaasti modernia tyyliä, löytyy *Toukokuun yöstä* myös lyyrisyyttä ja ”tavanomaisempaa” romantiikkaa. (Isopuro 1991, 172; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rimski-Korsakovin ensimmäisenä kypsänä teoksena pidetään kolmatta oopperaa, vuonna 1881 valmistunutta *Lumikkia* (joissain suomennoksissa myös *Lumityttö*). Esikoisopperan tapaan se oli yleisömenestys, ja myös säveltäjä itse koki saavuttaneensa teoksessa eräänlaisen huipentumansa. Teos perustuu venäläisen näytelmäkirjailija Aleksandr Ostrovskin näytelmään, johon myös

Tšaikovski oli aiemmin säveltänyt oopperan; Rimski-Korsakovin versio sai säveltäjäkollegan täyden ihailun. Oopperoista ensimmäisenä teos väläyttelee säveltäjänsä myöhempää tunnuselementtiä, ”fantastista” tyyliä, ja se sisältää myös itämaisia vaikutteita. *Lumikki* on yksi Rimski-Korsakovin dramaattisimmista oopperoista, kun tarinan Lumityttö janoaa rakkautta mutta joutuu lopulta kuolemaan rakkauden lämmön sulattaessa hänet. Teoksen tunnetuin kohta on orkesterisarjaankin päätyntä kolmannen näytöksen *Ilveilijöiden tanssi*, jonka lisäksi muita erikseen esitettyjä osia ovat *Johdanto*, *Lintujen tanssi* ja *Juhlakulkue*. (Isopuro 1991, 172–173; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

*Lumikin* lisäksi dramaattisena Rimski-Korsakovin oopperana voidaan pitää myös vuonna 1890 sävellettyä *Mladaa*, joka perustuu slaavilaiseen mytologiaan. Säveltäjä oli tehnyt aiemmin samannimisen libretton, ja päätti Wagnerin *Nibelungin sormuksesta* inspiroituneena kehittää *Mladan* kokonaiseksi oopperaksi. Wagner-vaikutteet näkyvät kuitenkin lähinnä nuottikuvasta. Teos oli *Lumikin* kaltainen siinäkin mielessä, että se johti säveltäjän jälleen kokemaan ”huipentuman saavuttamisen”. *Mladan* jälkeen seuraava ooppera oli Gogolin tarinaan perustuva *Jouluyö* (1895), joka voidaan nähdä samankaltaisena mutta tyyllillisesti jalostuneempana versiona aiemmasta Gogol-oopperasta *Toukokuun yöstä*. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

*Sadko* (1896) rakentuu seitsemästä kuvaelmasta, ja sen tarina perustuu *bylinoihin*, historiallisista tapahtumista kertoviin kansanrunoihin. Päähenkilö Sadko on kiertelevä laulaja ja guslinsoittaja, ja tekee mitä ihmeellisimpiä matkoja Novgorodin kaupungissa, merillä ja jopa merenpohjassa. Aikaisemmin Rimski-Korsakov oli säveltänyt tarinaan sinfonisen runon, jonka musiikkia hän hyödynsi myös oopperassa. Oopperan tunnetuin teos on aistikas tenoriaaria *Hindulaulu*, jota on myöhemmin sovitettu useaan otteeseen eri soittimille. (Isopuro 1991, 177; Lindstedt 1995, 28–29; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rimski-Korsakov myös kokeili eri sävellystyylejä oopperoidensa kautta. Vuonna 1897 sävelletty *Mozart ja Salieri* edustaa rohkeaa uusklassismia Mozart-lainauksia lukuun ottamatta. Toinen varsin eri sarjan kokeilu oli seuraavana vuonna valmistunut *Tsaarin morsian*. Tšaikovskin musiikin tapaan se tarjoilee intohimoista, lyyristä linjaa perinteisen muoto- ja sävelkielen sisällä. Siinä on myös lainattu Tšaikovskin *Jevgeni Onegin* -oopperan tapaa toistaa laulumelodiaa kaikuna orkesterissa. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

*Tsaarin morsiamen* jälkeen sävelsi Rimski-Korsakov ”oopperaputkessaan” satuteoksen *Taru tsaari Saltanista* (1900). Teos perustuu Puškinin tarinaan tsaaritar Milistrisasta ja hänen prinssipojastaan, jotka ajelehtivat tynnyrissä kaukaisilla merillä. Teoksen sadunomaisuus säilyy vahvana läpi koko oopperan, ja musiikki etäännytetään kuulijasta taikamaailmoihin fantastisella tyyllillä. Tavallaan se on edeltäjänsä *Tsaarin morsiamen* vastakohta anti-romantiikallaan; henkilöhahmojakaan ei kehitellä syvällisesti, vaan parodioidaan kujeillen. Hurjien seikkailujen aikana tarinan prinssi muuttuu eräässä kohtauksessa hyönteiseksi, mistä on peräisin vauhdikkaan kromaattinen suosikkinumero *Kimalaisen lento*. Sitä on myöhemmin sovitettu monille eri soittimille, ja Rimski-Korsakov itse sävelsi pianoversion. Säveltäjä teki itse myös orkesterisarjan oopperastaan, johon päätyivät *Kimalaisen lennon* lisäksi *Tsaarin jäähyväiset ja lähtö*, *Tsaaritar tynnyrissä merellä* ja *Kolme ihmettä*; kolme viimeistä alkavat trumpettifanfaarilla. (Isopuro 1991, 177; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

*Servilija* (1901) on jälleen yksi esimerkki Rimski-Korsakovin rohkeasta tyylien kokeilusta. Roomaan sijoittuva ooppera perustuu venäläisen näytelmäkirjailija Lev Mein draamaan. Rimski-Korsakov sävelsi teoksen vaiheessa, jolloin halusi kyseenalaistaa aiemmin löydetyt ”oikeaoppiset” venäläiskansalliset musiikkiaatteet. Teoksen sävellysaikaan italialaista tyyliä pidettiin ”vääräoppisena” tapana lähestyä oopperaa, mutta Rimski-Korsakov käytti sitä suruitta näytelmän miljööön mukaisesti. Seuraavana vuonna syntyi satuooppera *Kuolematon Kaštšei* (1902), joka muistuttaa hyvin paljon *Taru tsaari Saltanista*. Paljon fantastista tyyliä sisältävällä teoksella on hyvin omanlaisensa, aavemainen tunnelma, joka on saatu aikaan runsaalla vähennetyin septimisoinnun käytöllä. *Kaštšei* seurasi ooppera *Pan vojevoda* (1903), joka on muistoteos Chopinille. Aikaisemmin Viisikon kritisoima puolalainen saa tässä oopperassa upean kunnianosoituksen: teos koostuu onnistuneesti Chopinin tyylin mukaisesti sävelletyistä nokturnoista, masurkoista, poloneeseista ja kehtolauluista. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

*Legenda näkymättömästä Kitežin kaupungista* (1904) perustuu venäläiseen legendaan vedenalaisesta kaupungista. Oopperan libretto on Vladimir Belskin käsialaa. Teosta värittää runsas uskonnollinen mystiikka ja siinä on myös itämaisia sävyjä (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016). Veijo Murtomäen mukaan teos on ”Rimski-Korsakovin musiikillisesti suurenmoisoin ooppera, ”venäläinen Parsifal”, jossa johtoaiheilla ja Ring-vaikutteilla on keskeinen sija.” (Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016).

*Kultainen kukko* (1907) jäi Rimski-Korsakovin viimeiseksi oopperaksi, ja siitä tuli myös tunnetuin. Teos on modernistinen ja pohjautuu Puškinin satiiriseen satuun, jossa kerrotaan astrologin tsaarille lahjoittamasta kultaisesta kukosta ja tsaarin kuolemasta. Oopperasta voi löytää paljon yhtäläisyyksiä säveltäjänsä kahteen muuhun satuopperaan (*Taru tsaari Saltanista* ja *Kuolematon Kaštše*), kuten fantastista tyyliä ja roolihahmojen parodiointia. Oopperan notkea partituuri on upeasti väritetty ja sopii surrealistiseen tarinaan; Sävelten maailma 2 -kirjassa J. Isopuro kirjoittaa partituurin olevan suorastaan Rimski-Korsakovin hienostunein (1991, 174). Tunnetuin aaria on *Hymni aurin-golle*. Orkesterisarjaan myöhemmin päätyneitä teoksia ovat *Kuningas Dodon palatsissaan*, *Kuningas Dodon taistelulentäällä*, *Kuningas Dodon Šemahan kuningattaren vieraana* ja *Hääjuhla ja kuningas Dodonin surullinen loppu*. (Isopuro 1991, 174; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

### 3.3 Orkesterimusiikki

Rimski-Korsakovin orkesteriteokset ovat pääasiallisesti ohjelmamusiikkia. Tuotantoon kuuluu kolme sinfoniaa, yksi sinfonietta, useita sinfonisia runoja ja sinfonisia sarjoja, alkusoittoja, fantasia-oita, variaatioita, kapriisi, pianokonsertto, ja konsertot klarinetille ja puhallinorkesterille sekä pasuunalle ja puhallinorkesterille. Orkesterimusiikin tärkeimmät esikuvat olivat viisikkotoveri ja opettaja Mili Balakirev sekä Franz Liszt. Balakirevin vaikutus näkyy erityisesti materiaalissa, joissa on käytetty kansanlaulumelodioita. Balakirevin sinfonisen runon *Tamaran* pohjalta kehittyi Rimski-Korsakovin itämaisten tyylien käyttö. Liszt taas inspiroi Rimski-Korsakovia rohkeilla harmonioillaan, mikä oli merkittävää fantastisen tyylin kehitykselle. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Ero Rimski-Korsakovin varhaisien ja myöhempien, 1880-luvulla kuuluisiksi nousseiden orkesteriteosten välillä on suuri. Vaikka ero on merkittävä, ei se näy niinkään musiikillisessa materiaalissa, vaan pohjautuu Rimski-Korsakovin orkestrointitaitojen karttumiseen. Kaikkien orkesteriteosten tunnuspiirre on äänen tietynlainen läpikuultavuus ja kirkkaus, mutta myöhemmät teokset tämän lisäksi suorastaan pulppuilevat hienostuneita orkestraalisia efektejä; osa Rimski-Korsakovin itsensä kehittämistä, osa muilta (kuten Wagnerilta) lainattuja. Rimski-Korsakovin orkestraalisia ideoita lainasivat vuorostaan muun muassa Debussy ja Ravel, jotka tarkoin tutustuivat *Šeherezadeen*; jopa aivan suoria toisen osan lainauksia löytyy Debussyn teoksesta *La Mer* ja Ravelin baletista *Daphnis et Chloé*. (Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Sinfonioiden kurinalaisempi muotokieli ei inspiroinut Rimski-Korsakovia samassa mittakaavassa kuin ulkomusiikillisista lähteistä vapaammin ammentaminen. Toista sinfoniaa *Antar* pidetään sinfoniaista onnistuneimpana. Se pohjautuu Senkovskyn tarinaan Antarista, esi-islamilaista sankarirunoilijasta. Neliosainen, eepinen teos on vahvasti arabialaisvaikutteinen, värikkäästi orkestroitu ja Liszt-henkinen. Ensimmäinen ja kolmas sinfonia ovat muuhun tuotantoon nähden jäykempiä ja mielikuvituksettomampia. Ensimmäinen sinfonia on kuitenkin saavuttanut historiallisesti merkittävän aseman, sillä sitä pidetään ”ensimmäisenä venäläisenä sinfoniaa”. Rimski-Korsakov korjaili kaikkia sinfoniaitansa moneen kertaan sävellystaitojensa karttuessa, ja viimeistä versiota *Antarista* hän kutsui ”sinfoniseksi sarjaksi”. (Isopuro 1991, 175; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Neliosainen sinfoninen sarja *Šeherezade* op. 35 (1888) jäi Rimski-Korsakovin tunnetuimmaksi teokseksi. Musiikki pohjautuu *Tuhannen ja yhden yön tarinoihin*, ja sadun juoni kulkee kiinteästi läpi koko teoksen. *Šeherezaden* musiikki edustaa itämaista eksotiikkaa, johon säveltäjä sai innoituksen kaukaisilla merimatkoillaan; eksotiikan ohella toinen tärkeä teoksen elementti onkin juuri meri. Tarinan päähenkilöt ovat prinsessa *Šeherezade* ja hänen miehensä sulttaani *Šahriar*. *Šahriar* on edellisessä liitossaan tullut vaimonsa pettämäksi, minkä vuoksi hän katkeruudessaan on päättänyt surmauttaa jokaisen uuden vaimonsa hääyön jälkeen. *Šeherezade* kuitenkin onnistuu viivyttämään teloitustaan kertomalla sulttaanille joka yö uskomattomia tarinoita. Ensimmäisessä osassa *Meri ja Sinbadin laiva* sulttaani esitellään uhkaavalla mottoteemalla, jonka jälkeen soi *Šeherezaden* viehättävä, sooloviululla trioleissa kirjottu teema. Myöhemmin teoksessa näistä pääteemoista loihditaan pyöriä kuvioita, jotka kuvastavat laivaa merellä. Muut osat ovat nimeltään *Kalenteriprinssin tarina*, *Prinssi ja prinsessa* sekä värikkäistä kohtauksista koostuva finaali *Bagdadin juhlat*, *Meri ja Laiva murskaantuu kallioon*. Runsaat lyömäsoittimet luovat teokseen mielenkiintoisia efektejä: tavanomaisten patarumpujen lisäksi joukossa on myös pikkurumpu, tamburiini, triangeli, lautaset ja isorumpu. Teos onkin malliesimerkki Rimski-Korsakovin nerokkuudesta orkestroijana. (Isopuro 1991, 175–176; Burkholder ym. 2009, 756; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016.)

*Šeherezaden* ohella muita Rimski-Korsakovin ”hiteiksi” nousseita orkesteriteoksia ovat myös *Espanjalainen kapriisi* op. 34 (1887) sekä alkusoitto *Venäläinen pääsiäinen* op. 36 (1888). *Espanjalainen kapriisi* edustaa *Šeherezaden* lailla eksotiikkaa, mutta tällä kertaa itämaisen sijaan etelä-eurooppalaista. ”Orkesterivärien vaihtelu, kullekin soittimelle soveltuvat melodiset kuviot, lyhyet ja taiturilliset soolosoittimien kadenssit ja lyömäsoittimien rytmit luovat teoksen varsinaisen sisällön eivätkä ainoastaan sen ulkokuorta”, oli Rimski-Korsakovin oma kuvaus teoksestaan. *Espanjalainen*

*kapriisi* onkin todellinen orkesterin virtuosinumero. (Isopuro 1991, 176; Burkholder ym. 2009, 756; Murtomäki 2014, viitattu 11.3.2016.)

Alkusoitto *Venäläinen pääsiäinen* on orkestraatioltaan yhtä nerokas kuin *Šeherazade* ja *Espanjalainen kapriisi*, mutta tunnelmaltaan hyvin erilainen. Voimakkaan kansallishenkiseen teokseen Rimski-Korsakov valitsi sävelmiä Venäjän ortodoksisen kirkon ylistyslaulujen kokoelmasta, *Obihodista*. Teos alkaa hitaalla ja arvokkaalla johdannolla, ja suuri osa myöhemmästäkin musiikista on tunnelmaltaan harrasta. Joukkoon mahtuu kuitenkin myös villimpiä kohtauksia, joita säveltäjä itse kuvasi ”hillittömäksi pakanalliseksi ilonpidoksi pääsiäissunnuntain aamuna”. (Isopuro 1991, 176; Burkholder ym. 2009, 756.)

### 3.4 Pianomusiikki, kamarimusiikki, laulumusiikki

Rimski-Korsakovin musiikki pianolle ja kamarikokoonpanoille on jäänyt huikaisevien ooppera- ja orkesteriteosten varjoon. Useat lähteet käsittelevät säveltäjän näitä teostyyppisiä vain äärimmäisen lyhyesti, jos ollenkaan; tämä on ymmärrettävää siksikin, että kyseisten teostyyppien määrä ei ole säveltäjällä suuren suuri. Näen kuitenkin pianokonsertosta kirjoittaessani aiheelliseksi tutustua myös muuhun pianolle kirjoitettuun tuotantoon. Kamari- sekä laulumusiikin tuon esille lähinnä luetelomaisesti.

Ennen vuotta 1875 sävelletyt pianoteokset ovat kadonneet, ja niiden olemassaolo tiedetään vain Rimski-Korsakovin mainittua niistä elämäkerrassaan (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016). Näitä kadonneita pianoteoksia ovat *Alkusoitto*, *Allegro d-molli*, *Muunnelmia venäläisestä teemasta*, *Nokturno b-molli*, *Hautajaismarssi d-molli* sekä nelikätinen *Scherzo c-molli*. Vuonna 1875 julkaistiin neljä sarjaa fuugia: kuuden fuugan sarja, (d-molli, F-duuri, C-duuri, E-duuri, A-duuri, e-molli), itsenäisesti julkaistu neliääninen fuuga C-duuri, kolmen neliäänisen fuugan sarja (C-duuri, e-molli, g-molli) sekä kuuden kolmiäänisen fuugan sarja (G-duuri, F-duuri, E-duuri, A-duuri, d-molli, D-duuri). Lisäksi samana vuonna julkaistiin myös sarja *Kolme fughettaa venäläisiin teemoihin* (neliääninen g-molli, neliääninen d-molli ja kolmiääninen g-molli). Fuugat on julkaistu samana vuonna jona Rimski-Korsakov aloitti työskentelynsä Pietarin konservatoriossa ja itseopiskeli intensiivisesti musiikinteoriaa; kenties fuugat ovatkin teoreettisessa harjoitusmielessä tehtyjä. Vuoden 1875 jälkeen Rimski-Korsakov ei enää säveltänyt niitä. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

*Fuuga* sisältyi myös vuonna 1875 sävellettyyn kolmen kappaleen sarjaan, joka sisälsi lisäksi teokset *Valssi* ja *Romanssi*. 1876 syntyi pianolle neljän kappaleen sarja, osinaan *Impromptu*, *Novellette*, *Scherzino* ja *Etydi*. Vuosina 1878–1879 pianotuotantoa rikastuttivat 6 variaatiota teemasta *B-A-C-H*, sarja *Parafraasit*, nelikätinen teos *V tserkvi* eli *Kirkossa*, sekä silmiinpistävästi kolmelle kädelle sävelletty *Variaatiot Mishan teemasta*. Misha oli Rimski-Korsakovin vanhin poika, ja teos sävellettiin pojan 5- tai 6-vuotiaana itse keksimästä teemasta; kolmikätisyyden tarkoitus kenties on, että isä ja pieni poika ovat voineet soittaa yhdessä. (Browning 1982, (ei sivunumeroa); Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

1880-luvulla sävellettyjä pianokappaleita olivat *Shutka* eli *Vitsi* sekä jousikvartetton ensimmäisen osan nelikätinen pianosovitus. 1890 syntyivät *Preludi-Impromptu*, *Masurkka*, *Allegretto C-duuri*, *Preludi G-duuri*, nelikätinen *Intermezzo fuugan tyyliin* sekä *Variaatio nro 1 A-duuri*. Viimeiseksi pianoteokseksi jäi vuoden 1901 *Pesenka* eli *Pieni laulu*. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Pianoteosluetteloa silmäillessä kiinnittää huomion teosten pienimuotoisuus. Sonaattien kaltaiset suuren luokan pianoteokset loistavat poissaolollaan. Onkin ilmeistä, ettei pianolle säveltäminen ollut asia, johon Rimski-Korsakov olisi paneutunut samanlaisella kunnianhimoisella syventymisellä kuin orkesteriteoksiinsa. Taitoa Rimski-Korsakovilta ei tässäkään lajissa olisi silti puuttunut, sitä todistaa pianokonserton erinomaisen pianistisesti kirjoitettu pianosatsi.

Pianotuotannon tapaan yhtä lailla lyhyehköön kamarimusiikkiin kuuluu jousikvartettoja, *Teema ja muunnelmat nro 4 G-duuri* jousikvartetolle, *Allegro B-duuri* jousikvartetolle, jousiseksetto, *Nokturno F-duuri* neljälle käyrätorvelle, *Kaksi duettoa F-duuri* käyrätorville, *Canzonetta ja Tarantella* klarinettiduolle, *Serenadi* sellolle ja pianolle, pianotrio sekä pianokvintetto (pianolle, huilulle, klarinetille, käyrätorvelle ja pasuunalle). Rimski-Korsakov sävelsi myös kuoromusiikkia (hengellistä ja sekulaarista) sekä viehättäviä liedejä, joista useat ovat saaneet vakiintuneen aseman venäläisten laulajien ohjelmistossa. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

### 3.5 Rimski-Korsakov ja musiikin venäläisyys

Rimski-Korsakovin merkitys venäläiselle musiikille on kiistaton. 1800-luku oli Venäjällä kansallismielisen heräämisen aikaa, jota pyrittiin kuvaamaan kaikissa taiteenlajeissa: kuvataiteen kärkiniminä Repin, Surikov ja Vasnetsov, kirjallisuuden johtohahmoina Tolstoi, Dostojevski ja Tšehov.



Musiikin saralla kaikkia venäläisen viisikon jäseniä voidaan pitää kansallisromantiikan tärkeinä niminä, mutta Rimski-Korsakov loisti heistä kirkkaimpana, ja hänen perintönsä on jäänyt merkittävimmäksi ja monipuolisimmaksi. (Lindstedt 1995, 30.)

Kansanlaulujen keräilijänä Rimski-Korsakovin roolin venäläiselle musiikille voi nähdä samankaltaisena kuin Elias Lönnrotin roolin suomen kielelle ja kirjallisuudelle. Kokoelmat *40 venäläistä kansanlaulua* ja *100 venäläistä kansanlaulua* valmistuivat vuosina 1875–1877, mutta Rimski-Korsakov jatkoi kansanlaulujen keräämistä, nuotintamista ja editoimista elämänsä loppuun saakka. Sen lisäksi, että kokoelmat ovat arvokas osa kansanperintöä, oli niillä myös vahva vaikutus kerääjänsä sävellystyöhön. Pianokonserton lisäksi lukuisat muutkin Rimski-Korsakovin sävellykset on sävelletty kansanlaulumelodian pohjalta: muun muassa kuoroteoksia, orkesterialkusoittoja, orkesterifantasia, sinfonietta, jousikvartetto ja pianomuunnelmat. Edellä mainittujen kokonaan kansanlaulumelodioihin perustuvien teosten lisäksi kansanlauluja voi löytää myös lyhempinä välähdyksinä lukuisista muista teoksista. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Kansanhengen luojana Rimski-Korsakov oli viisikkokollegoitaan monipuolisempi. Kansanlaulut yksin eivät muodosta kansallistunnetta: siihen kuuluu myös muuta kansanperinnettä, tapoja, tarinoita, runoja ja historiaa. Rimski-Korsakov osasi ottaa kaikki ne huomioon, ja musiikin keräämisen ja instrumentoinnin lisäksi hän onnistui ottamaan haltuun runsaasti muitakin kansallista materiaalia. Suuri osa Rimski-Korsakovin oopperoista perustuu kansantarinaan, -taruun tai oikeaan historialliseen tapahtumaan, ja teoksissa tuodaan esille kulttuuria laajemminkin kuin vain musiikin muodossa. Oopperoissaan säveltäjä myös pyrki toteuttamaan kansanlaulut mahdollisimman oikeaoppisessa kontekstissa, kuten esimerkiksi häärityaalissa tai muussa juhlaperinteessä. Rimski-Korsakov perehtyi sekä pakanalliseen että hengelliseen kulttuuriperintöön, jälkimmäisen mittavimpana saavutuksenaan alkusoitto *Venäläinen pääsiäinen*. (Nelson 2013, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rimski-Korsakovin perfektionismi hioi kansanlaulujen käyttöä muutenkin. Hän tunsi vastuuta asemastaan venäläisyyden instrumentoijana ja venäläisyyden ”vientituotteen” laadusta muun Euroopan silmissä. Hän oli tarkka siitä, että kansanlauluihin perustuva musiikki tuli toteuttaa paitsi alkuperäismelodialle uskollisesti, myös kansainvälisen taidemusiikin kriteerit täyttävästi. Sävellystaitojensa karttuessa hän laittoikin lukuisat työnsä uuteen uskoon, ja teki parantelutöitä myös muiden venäläisten säveltäjien teoksille; ilman Rimski-Korsakovin tunnollista kollegoidensa töiden loppuun

saattamista ja paranteluja olisi merkittävä osa Venäjän keskeistä konserttiohjelmistoa jäänyt pimentoon. Tapa toteuttaa rönsyilevän venäläistä materiaalia tiukoilla laatuvaatimuksilla myös periytyi tuleville maan säveltäjille, muun muassa Skrjabinille, Rahmaninoville, Prokofjeville ja Stravinskille. Ammatissaan opettajana Rimski-Korsakov kasvatti kokonaisen muusikkosukupolven, mikä kaiken muun panostuksen ohessa entisestään varmisti viisikon perinnön siirtymistä menestyksekkäästi tulevaisuuteen. (Nelson 2013, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rimski-Korsakovin oma näkemys siitä, mitä on oikeaoppinen venäläinen musiikki, muuttui hänen uransa aikana. Alun perin idea venäläiskansallisesta musiikista perustui Balakirevin ja viisikon kanssa toimineen musiikkikriitikko Stasovin näkemyksiin. Hyvää kaksikon ideoissa oli kansanlaulumelodioiden hyödyntämisen maksimointi, huonompaa itse keksityt säännöt siitä, miten venäläistä musiikkia sai tai ei saanut säveltää. Balakirevin ja Stasovin fantasiaissa kuului ajatus kaikesta muusta erillisestä venäläisestä musiikista, jota ei mitenkään voinut verrata eurooppalaiseen. Tämä oli ajattelumaailma, johon Rimski-Korsakov kasvoi, mutta josta hän uransa loppupuolella päästi enenevässä määrin irti. Hyvä esimerkki tästä ajattelun muutoksesta on esikoisoppera *Pihkovatar*. Vuonna 1872 sävelletyssä ensimmäisessä versiossa Rimski-Korsakov menee uransa pisimmälle ”länsimaisten” elementtien välttämiseksi, ja oopperasta on pyritty karsimaan pois kaikki tyypilliset eurooppalaiset lopukkeet ja muut eleet. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin uusitussa versiossa Rimski-Korsakov on ottanut nämä keinot surutta takaisin käyttöön saavuttaakseen luontevampaa ja virtaavampaa musiikkia. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rimski-Korsakovin tapa säveltää ”venäläistä musiikkia” perustui keskeisimmin kansanlauluista saatuun melodiseen materiaaliin. Teosten harmoniolla ei niinkään ole tekemistä kansanmusiikin kanssa. Aina kun mahdollista, Rimski-Korsakov pyrki olemaan kajoamatta alkuperäismelodiaan, usein aloittaen teokset melodian esittelyllä joko ilman säestystä tai vain pohjasäveltä vasten. Pianokonserton alkusoitto on puhdasoppinen esimerkki tästä. Välillä Rimski-Korsakov haki Balakirevin tyyliin lisää kansallisromanttista ilmettä heijastamalla kansanmelodioita hieman modaalisesti sävytettyjä harmonioita vasten. Hän ei kuitenkaan koskaan täysin luopunut perinteisestä duuri-mollitonalityetista. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Venäläiselle kulttuuriperinnölle merkittävästä asemastaan huolimatta Rimski-Korsakov ei uransa loppupuolella enää uskonut ajatukseen puhtaasti venäläisestä musiikista, ja toi tämän esille kirjoituksissaan. Sekä venäläisen musiikin melodiat että harmoniat olivat hänen mukaansa venäläisen ja eurooppalaisen yhdistelmää. Hän myös totesi, että venäläinen musiikki tarjoaa taidemusiikille

muutamia uusia sävellystapoja, mutta kokonaan uutta sävelkieltä se ei pysty luomaan. Musiikin venäläisyys toteutetaan samalla mekanismilla, joka pätee kaikkien eri kansanmusiikkien ilmentämiseen: sillä, että vältellään sävellystapoja, joita kyseisessä kulttuurissa ei koskaan käytetä. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

On paradoksaalista, että venäläisen musiikin sanansaattaja ei siis itse uskonut puhtaasti venäläiseen musiikkiin. Tämä ei kuitenkaan millään lailla vähennä Rimski-Korsakovin merkitystä kotimaansa kulttuurille. Säveltäjän, kansanmusiikin kerääjän ja editoijan, aikalaistensa teosten suojeelijan ja opettajan roolissaan hän varmisti venäläiskansallisten musiikkipiirteiden löytymisen, hiomisen, niiden Euroopalle esittämisen ja niiden säilyttämisen tuleville sukupolville. Hänen kiinnostuksensa ei kuitenkaan rajoittunut yksin kotimaansa kulttuuriin, vaan sävellyksissä on edustettuna myös esimerkiksi espanjalaisia ja itämaisia piirteitä. Kenties kaikkien muiden titteleidensä ohella voisimme kutsua Rimski-Korsakovia myös antropologiksi, ja tunnustaa hänen arvonsa länsimaiselle kulttuurille kansainvälisestä, ei vain venäläisestä, näkökulmasta. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

## 4 PIANOKONSERTTO

### 4.1 Yleiskuva

*Pianokonsertto cis-molli op. 30* on Rimski-Korsakovin ainoa pianokonsertto. Se sävellettiin vuosina 1882–1883 ja ensiesitettiin maaliskuussa 1884 Pietarissa Balakirevin Vapaalla musiikkikoululla. Teos on omistettu Rimski-Korsakovin ihailemalle Franz Lisztille ja on esikuvansa mallin mukaan yksiosainen. Konsertto on kirjoitettu pianolle, jousille, huiluille, klarineteille, fagoteille, käyrätorville, trumpeteille, pasuunoille ja patarummuille. Teoksen kesto on tulkinnasta riippuen 12–15 minuuttia. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Pianokonsertto perustuu kokonaan yhteen teemaan, Balakirevin Rimski-Korsakoville ehdottamaan kansanlauluun *Kokoontukaa, rakkaat lapset*, joka julkaistiin vuonna 1866 Balakirevin kokoelmassa *Venäläisiä kansanlauluja*. Konsertto muuntelee pääteemaansa kekseliäästi lisztiläisin variaatioin. Vain viisi vuotta ennen teoksen sävellyksen aloittamista sai Rimski-Korsakov päätökseen omat kansanlaulukokoelmansa *40 venäläistä kansanlaulua* ja *100 venäläistä kansanlaulua*, joten melodista materiaalia olisi kyllä löytynyt omastakin takaa. Balakirevin ehdottamassa melodiassa lienee siis ollut jotain erityisen inspiroivaa. Kenties sen synkkäsävyisyys kiehtoi Rimski-Korsakovia (ks. Balakirev 1866, viitattu 11.3.2016). Yhtä kaikki teoksen sävellysaikaan Rimski-Korsakov oli saavuttanut varsinainen kansanlauluasiantuntijan aseman, ja materiaalin käsittely on ollut hänelle tutua. (Nelson 2013, viitattu 11.3.2016; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

*Pianokonsertto* syntyi säveltäjänsä elämän tuotteliaan keskikauden viimeisenä teoksena. Muita tämän onnellisen ja inspiroituneen ajan viehättävän lyyrisiä teoksia olivat muun muassa menestysoppera *Lumikki* (1881) ja orkesteriteos *Skazka* (suom. *Legenda*, 1880). *Lumikin* saavuttaman menestyksen johdosta Rimski-Korsakov ajautui luovaan kriisiin, ja pianokonsertto jäi oopperan jälkeen viimeiseksi teokseksi, jota seurasi vuosia kestänyt sävellyshiljaisuus. (Garden 1993, 2; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rimski-Korsakovin pianokonserton näkyvyys ei ole ollut kovin suurta. Teos on jäänyt varjoon sekä säveltäjän omille mestariteoksille että maanmiesten Rahmaninovin, Tšaikovskin ja Prokofjevin pianokonserttojärkäleille. Mielenkiintoisella tavalla Skrjabinin pianokonsertto fis-molli op. 20 jakaa saman kohtalon: myös se on säveltäjänsä ainoa teoslajissaan, ja jäänyt sekä muiden venäläisten romantikkojen että säveltäjänsä omien töiden loistossa unohduksiin. Vaikka kummankaan säveltäjän pianokonserttoa ei voida pitää heidän tuotantonsa kirkkaimpana tähtenä, ovat ne molemmat silti todellisia kaunottaria, jotka ansaitsisivat paikkansa konserttilavoilla useamminkin. Pianisti Svjatoslav Richter oli kuitenkin mieltynyt Rimski-Korsakovin pianokonserttoon ja esitti sitä usein. Allmusic.com-tietokantaan on listattu kokonaista neljä levytystä, joissa Richter soittaa teoksen. (Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Brownell 2016, viitattu 11.3.2016; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

## 4.2 Katsaus konserttoon

Pianokonsertto on yksiosainen, mutta se jakaantuu kolmeen eri jaksoon sekä konserton aloittavaan johdantoon. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

### 4.2.1 Moderato (johdanto)

Konserton johdannossa on paljon mielenkiintoisia elementtejä. Se on ensinnäkin varsin pitkä, kestoltaan lähes samanmittainen kuin muut konserton jaksot. Johdanto koostuu lyhyistä, kansanlauluteemaa esittelevistä jaksoista, jotka päättyvät pieniin kadensseihin. Tunnelma on aluksi mystinen, mutta kirkastuu *Allegretto*a kohti edetessä. Keskeisiä ideoita ovat kansanlaulun esittely ja kehittäminen eri instrumenteissa sekä eri instrumenttien vuoropuhelu. Lukuisten soolo-osioiden välillä orkesteritekstuuri säilyy varsin ohuena. Piano on mukana ikään kuin yhtenä orkesterin soittimista, ei niinkään solistina, heräten henkiin vasta johdannon lopettavassa oktaavihuipennuksessa. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.)

Neljän tahdin mittainen orkesterin alkusoitto aloittaa johdannon. Se on muunnelma kansanlauluteeman loppupuoliskosta. Kokonaisuutena teema kuullaan ensimmäisen kerran tahdisten viisi alkaen,

fagotin esittelemänä. Teema on tunnelmaltaan hieman synkkä ja mystinen, ja esittelyn jälkeen seuraa pianon sisääntulo yksin, vaikuttavasti bassossa pitkällä kontra cis -sävelellä. Matalan toonikasävelen jälkeen nousevat koristeelliset ornamentaatiot crescendossa diskanttiin, jossa aletaan toistaa samaa sävelaihetta. Sen vaipeassa pianissimoon kuullaan kansanlaulu uudestaan klarinetin soittamana. Myöhemmin johdannon aikana teema kuullaan solistisesti vielä myös alttoviululla, huilulla ja jälleen kerran fagotilla. Piano ei johdannon aikana soita teemaa kertaakaan. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Nelson 2013, viitattu 11.3.2016; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

Kansanlaulun palattua fagotille tunnelma alkaa elävöityä: teema kuullaan orkesterin nopeampana muunnoksena, johon piano vastaa nopeilla hajotetuilla sointupyrähdyksillä. Tämä idea toistetaan neljä kertaa yhä nopeutuen ja voimistuen. Sitten pianosoolo huipentaa johdannon kaksoisoktaavein, joilla käydään läpi klaviatuuria virtuoosisen laajasti, ja konsertto pääsee viimeinkin täyteen vauhtiinsa ja siirtymään nopeaan *Allegretto quasi polacca* -jaksoon. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016.)

#### **4.2.2 Allegretto quasi polacca (1. jakso)**

*Allegretto* on vauhdikas ja varsin lyhytkestoinen ja äärimmäisen pianistisesti kirjoitettu. Poloneesirytmiksi on mukaansatempaava, ja tässä vaiheessa Rimski-Korsakov on hyödyntänyt monenlaisia rytmisiä tehokeinoja. Solisti pääsee kaivamaan soittimestaan irti useita efektejä, kuten glissandoja, oktaavitremoloita, räjähtäviä sointuja, nopeita laajoja asteikkojuoksutuksia, oktaavialalta toiseen hypyviä kuudestoistaosatrioleita sekä konsertossa jo aiemmin tehokeinona käytettyjä kaksoisoktaaveja. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

Johdannon oktaavihuipennuksesta konsertto ikään kuin herää eloon, ja kahden tahdin mittaisen jousien rytmisen johdattelun jälkeen piano ottaa solistin roolinsa selkeästi. Se esittelee kansanlaulu ensimmäistä kertaa, nopeana muunnoksena, jota väläyteltiin orkesterissa jo johdannon loppupuolella. Tämän jälkeen teemaa muunnellaan rytmisen riemukkaasti sekä orkesterissa että pianolla. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.)

Voimakkaan aloituksen jälkeen seuraa konsertton leikkisin jakso. Pianisti soittaa kädeltä toiselle vuorottelevia kuudestoistaosatrioleita, ja orkesteritekstuuri ohenee säestäväksi, jolloin kansanlauluidea on hädin tuskin havaittavissa jousien soittamisessa kuvioissa. Kolmaskymmeneskahdesosiin hajotetut sointupyrrähdykset rikkovat pianon trioli-idean, johon kuitenkin heti palataan toistamaan gis-a-gis -sävelaihetta. Tämä trioli liikkuu kädeltä ja oktaavialalta toiselle neljän tahdin verran crescendoissa, kunnes sforzaton jälkeen piano jatkaa aihetta yksin subito pianossa. Kahden tahdin mittaisen, salaperäisen yksinäisen triolikilahtelun jälkeen orkesteri hyppää jälleen mukaan, ja oboe soittaa tutun allegrettoversion kansanlauluteemasta. Aikaansaatu efekti on pianon triolien päällä yllättävä. Fraasin saapuessa päätökseen piano huipentaa osuutensa diskantin kirkkaaseen oktaavitremoloon. [Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.]

Tämän jälkeen muunneltuja kansanlaulun palasia soitetaan riemukkaasti eri instrumenteissa, myös pianossa diskantin kaksoisoktaavein. Muunnelmien jälkeen sävellaji vaihtuu a-molliin, ja seuraa jälleen leikkisä osuus, jossa pianisti pääsee soittamaan neliviivaiseen e:hen päättyviä glissandoja. Ensimmäinen lähtee mezzofortessa yksiviivaisesta a:sta. Toinen halkoo klaviatuuria kontra e -sävelestä asti. Kolmas, neljäs ja viides glissando aloitetaan yksiviivaisesta e:stä jokaisen uuden glissandon ollessa edellistä voimakkaampi. Pulppuilevat glissandot päättyvät odottamattomasti rytmisen jäsenneltyyn ja voimakkaaseen asteikkojuoksutukseen. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.)

Allegretton tunnelma muuttuu sen loppua kohti. Orkesteri ja piano käyvät kaunotar ja hirviö -tyyppistä vuoropuhelua pianon vastatessa alttoviulun, sellon ja kontrabasson rytmikkäisiin repliikkeihin lyyrisen virtaavilla fraaseilla. Vuoropuhelun jälkeen piano alkaa ottaa solistin rooliaan yhä vahvemmin, ja sävellaji vaihtuu F-duuriin, tulevan *Andante mosso* -vaiheen pääsävellajiin. Kauniin laulavat fraasit ja virtuoosisen helmeilevät asteikkojuoksutukset kiinnittävät huomion yhä kiinteämmin solistiin. Tästä siirrytään luontevasti tunnelmalliseen kadenssiin, joka helmeilevien asteikkoryöpsähdysten kautta liu'uttaa piano-osiota diskantista bassoon ja takaisin diskanttiin, johon häivytyään fermaattitauko päättää *Allegretton*. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.)

### 4.2.3 Andante mosso (2. jakso)

Konserton *Andante mosso* -jakso on F-duurissa. Alussa pianisti esittelee yksin kansanlaulun alkupuolen duurimuunnelman vasemman käden säestyskuviolla, jonka päälle tuleva oikean käden melodia on muunnos teeman loppupuoliskosta. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016.)

Kadenssin jälkeen alun seesteinen tunnelma ja solistin yksinään olon luoma minimalistinen vaikutelma murskaantuvat, kun aiheisiin palataankin fortissimossa pianon paksujen sointujen ja runsaan orkesteritekstuurin kera. Pianisti soittaa alun vasemman käden säestyskuvion nyt kahden käden isoilla soinnuilla, ja orkesteri toteuttaa aiemmin oikealla kädellä soitettua melodian. Nyanssi on fortissimo, ja voimakkaista elementeistä on pääteltävissä, että konserton emotionaalinen kliimaksi on koittanut. Seuraa kiihkeää pianon ja orkesterin vuoropuhelu, joka vähitellen rauhoittuu, pianon arpeggioissa nousevien F-duurisointujen, jousien pizzicatojen sekä klarinetin ja huilun helähtelyjen päättäessä Andanten. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

### 4.2.4 Allegro (3. jakso)

Konserton viimeinen jakso *Allegro* alkaa ovelasti limittäin *Andanten* viimeiseltä F-duurisoinnulta, jolle trumpetti kajauttaa fanfaarin. Piano aloittaa osuutensa energisillä soinnulla ja kokosävelasteikossa nousevilla oktaaveilla. Jakso on värikäs ja myös konserton jaksoista virtuoosisin vaatii solistiltaan vahvaa tekniikkaa. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

*Allegron* alkupuolen jatkuva elementti on pianon ja orkesterin monipuolinen vuoropuhelu. Energisten ja rytmikkäiden fraasien väliin on punottu kauniin lyyrisiä osioita, ja kansanlaulua muunnellaan jälleen mitä kekseliäimmin. Solistisen osuuden haasteita ovat oktaavit, laajalle hajotetut soinnut ja säestyskuviot, kirkkaan melodialinjan ylläpitäminen kansanlaulun selkeäksi esiintuomiseksi sekä monipuolisten sävyjen löytäminen. Kaikki tämä on lisäksi toteutettava nopeassa tempossa. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2.)



Puolivälissä jaksoa on kadenssi, jonka alkupuoli muistuttaa konserton kahta edellistäkin kadenssia nopean virtuoosisilla, helmeilevillä ja laajoilla juoksutuksillaan. Uutuutena siirrytään kuitenkin tunnelmallisempaan *Andantino tranquillo* -osioon h-mollissa, jossa vasemman käden hajotetut soinnut soittavat harppumaista säestyskuviota oikean käden laulaessa oktaaveilla tunnelmallisen melodian. Tästä kasvetaan vähitellen nopeaan *Allegro con fuoco* -osioon, jossa myös orkesteri palaa mukaan ja pääsävellaji cis-molli kirkastuu Des-duuriksi. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016.)

Oktaavit ovat tulleet jäädäkseen, sillä konserton loppu soitetaan pianolla suurimmaksi osaksi niillä; välillä vasemman käden sointusäestyksen kera, välillä pelkästään kaksoisoktaavein. Solistilta vaaditaan hyvän oktaavitekniikan lisäksi kykyä laajoihin ja nopeisiin hyppyihin. *Allegro con fuoco* kasvaa pianosta fortissimoon, joka sytyttää teknisesti vaativan loppuhuipennuksen: pianoteksti etenee nopeita epätäydellisen kromaattisia asteikkokulkuja kuudestoistaosakaksoisoktaavein, joita halkaisevat aksentoidut, paksut molemman käden soinnut. Asteikkokulun päätyttyä seuraa riemukas oktaavimelodia, jonka päälle orkesteri vielä kajauttaa kansanlaulun viimeisen kerran. Pianoteksti päättyy basson paksuihin Des-duurisointuihin. (Rimsky-Korsakow 1886, viitattu 13.3.2016; Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.)

## 4.3 Tyyli

### 4.3.1 Vaikutteet muilta, vaikutteet muille

Merkittävin säveltäjävaikuttaja Rimski-Korsakovin pianokonsertolle olisi ilmeinen jopa ilman omistuskirjoitusta, joka paljastaa teoksen olevan sävelletty Franz Lisztin muistolle. Hänen vaikutuksensa näkyy monilla eri osa-alueilla. (Garden 1993, 2.)

Lisztin tuotantoon tutustuminen oli pianokonserton ohella merkittävä vaikuttaja muullekin Rimski-Korsakovin tuotannolle. Fantastinen tyyli tuli Rimski-Korsakovin sävellysten tunnuspiirteeksi vasta Liszt-vaikutteiden kautta. (Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.) Pianokonsertto on yksi näistä kypsemmistä, jo tyyliinsä löytäneen säveltäjän teoksista; fantastista tyyliä tulee esille muun muassa *Allegron* alkupuolella pianistin kokosävelasteikossa nousevissa oktaaveissa.

Vahvan lisztmäistä on myös Rimski-Korsakovin pianokonsertton rakenne, jossa neljä eri jaksoa on limitelty yhteen osaan. Samalla tavalla pienemmät osiot liittyvät yhdeksi esimerkiksi Lisztin pianokonsertossa nro 2 A-duuri tai Pianosonaatissa h-molli. Myös pianokonsertton kekseliäs temaattinen muuntelu voidaan nähdä Lisztiltä periytyneenä. Rimski-Korsakovin konsertossa samat aiheet kuulaaan eri vaiheissa vuoroin hitaina, nopeina, herkkinä, energisinä, laulavina, iskevinä, monenlaisiin rytmisiin hahmoin sovitettuina sekä eri instrumenteille ja eri korkeuksille kirjoitettuina. Juuri näin Lisztillekin oli tyyppillistä varioida teemojaan. Rimski-Korsakovin pianokonsertton ainoa ero on sen monotemaattisuus. Lisztillä puolestaan oli tapana käyttää useampaa aihetta. (Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Rakenteellisten seikkojen lisäksi jokainen Lisztin musiikkia kuullut voi tunnistaa hänen vaikutuksensa Rimski-Korsakovin konsertton pianotekstuurissa, erityisesti koristeellisen virtuoosisissa osioissa, ornamenteissa ja juoksutuksissa. Lisztiltä on perintöä konsertossa myös tapa ”vaihtaa solistin ja säestäjän paikkaa”. Näin tehdään esimerkiksi *Andante mosson* alkupuolella, kun kansanlaulu siirtyy pianosta sellolle ja klarinetille, joita piano alkaa sointukuvioidin säestää. (Garden 1993, 2; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

Myös Balakirevin vaikutus pianokonsertolle on kiistaton. Kansanlauluteema on hänen kokoelmistaan, ja Balakirevia voi kuulla myös konsertton lyyrisissä osioissa. Pianokonsertto oli lisäksi viimeisiä teoksia, joita Rimski-Korsakov vielä ”hyväksytti” opettajallaan. (Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Nelson 2013, viitattu 11.3.2016; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

Sibelius-Akatemian Muhi-tietokannan artikkelissa Veijo Murtomäki toteaa, että Rimski-Korsakovin pianokonsertto on tyyliltään Rahmaninovin ja Lisztin välimaastoon sijoittuva. Näkemyksen voi hyvin ymmärtää, jos tuntee kaikkien kolmen musiikkia: lisztiläisyydestään huolimatta konsertto huokuu vahvasti *venäläistä* romantiikkaa, minkä voi aistia rahmaninovmaisena. On kuitenkin huomattava, että Rahmaninov sävelsi ensimmäisen pianokonserttonsa kymmenisen vuotta Rimski-Korsakovin konsertton jälkeen, joten vaikutteet ovat kulkeneet vanhemmalta säveltäjältä nuoremmalle eikä toisinpäin. Lähteenä käyttämässäni Rimski-Korsakovin pianokonsertton levytyksen kansitekstissä Edward Garden näkee pianokonsertton olleen erittäin merkittävä vaikuttaja Rahmaninoville, kuten

myös Rimski-Korsakovin oppilaille Glazunoville ja Arenskille. Murtomäki vertaa pianokonsertton Andante mosso -jaksoa myös Anton Rubinsteinin 1864 sävellettyyn neljänteen pianokonserttoon. (Garden 1993, 2; Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016.)

#### 4.3.2 Peilautuminen omaan tuotantoon

*Pianokonsertto* oli Rimski-Korsakovin sävellystuotannon keskivaiheen sävellys, niistä viimeinen, joka päätti onnellisen ja inspiroituneen ajan säveltäjän elämässä. Rimski-Korsakovin tuotantoa tunteva kykenee ajoittamaan teoksen juuri tälle kaudelle. Siinä on samankaltaista puhdassydämistä lyyrisyyttä, mitä muun muassa saman kauden ooppera *Lumikki* tarjoilee. Kauden viimeisen sävellyksen asema ei myöskään ole pianokonsertton kohdalla yllätys, sillä muotokieleltään ja orkestraatioltaan kyseessä on hyvin kypsä ja onnistunut teos, selvästi kokeneen säveltäjän kynästä. Fantastinen tyyli oli kehittynyt jo vuosia ennen pianokonsertton säveltämistä, ja muun muassa sen myötä teos kuulostaa aivan ”tyypilliseltä Rimski-Korsakovilta”. (Garden 1993, 2; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016.)

Toisin kuin monilla muilla Rimski-Korsakovin teoksilla, esimerkiksi *Antar*-sinfonialla ja orkesterisarja *Sheherazadella*, pianokonsertolla ei ole selkeää ulkomusiikillista taustaa ja tarinaa (ks. Isonpuro 1991, 174; Humphreys ym. 2016, viitattu 13.3.2016). Lähtökohta on puhtaasti musiikillinen: teemana käytetty kansanlaulumelodia. Se sijoittaa pianokonsertton yhdeksi Rimski-Korsakovin lukuisista kansallisista vaikutteita sisältävistä sävellyksistä.

Rimski-Korsakov hyödynsi sävellyksissään aitoja kansanlauluja omista ja Balakirevin kokoelmista, sekä sävelsi myös itse melodioita, jotka muistuttivat tyyliillisesti venäläistä kansanmusiikkia. Pianokonsertton lisäksi aitoja kansanlauluja sisältäviä orkesteriteoksia ovat myös *1. sinfonia* (2 kansanlaulua), *Alkusoitto venäläisiin teemoihin op. 28* (3 kansanlaulua), *Sinfonietta venäläisiin teemoihin a-molli op. 31* (8 kansanlaulua) ja *Fantasia kahdesta venäläisestä teemasta viululle ja orkesterille* (2 kansanlaulua). Rimski-Korsakov käytti kansanlauluja myös suurimmassa osassa oopperoistaan ja kahdessa teoksessa kuorolle ja orkesterille. Pianokonsertto kuitenkin erottuu tästä teosjoukosta tavassa, jolla kansanlauluteemaa on käytetty. (Nelson 2013, viitattu 11.3.2016.)

Tyypillisimmin Rimski-Korsakovin kansanlauluorkesteriteokset sisältävät useamman kuin yhden kansanlaulun, eikä näitä melodioita juuri muunnella. Teema esitellään aluksi yhdessä instrumentissa, ja se kehittyy useiden eri soitinten kautta koko orkesterille. Eri karaktereille on valittu omalaisensa kansanlaulut. Näin tehdään teosten *1. sinfonia, Alkusoitto venäläisestä teemasta, Sinfonietta venäläisiin teemoihin ja Fantasia kahdesta venäläisestä teemasta viululle ja orkesterille* kohdalla. Pianokonsertto taas on monotemaattinen, ja siinä yhtä kansanlauluteemaa muunnellaan erittäin runsaasti; ainoa vastaavanlainen kansanlauluorkesteriteos on naiskuorolle ja orkesterille sävelletty *4 variaatiota ja fughetta venäläisestä teemasta* op. 14. (Nelson 2013, viitattu 11.3.2016.)

Oopperoissa Rimski-Korsakov käytti kansanlauluja usein kohtauksissa, jotka liittyivät eri vuodenaikojen juhlapyhiin tai muihin kulttuurisiin rituaaleihin, kuten hääseremonioihin. Näitä sisältävät esimerkiksi oopperat *Toukokuun yö, Lumikki, Mlada* ja *Jouluyö*. Laulut esiintyvät kohtauksellisina ja ovat osa tarinan ja kulttuurin kuvausta; eivät koko teoksen musiikin kivijalka ja lähtökohta, kuten pianokonsertossa. (Nelson 2013, viitattu 11.3.2016.)

Orkestraatioltaan pianokonsertto on muun Rimski-Korsakovin tuotannon lailla häikäisevästi soitinnettu, ja runsaat orkestraaliset efektit ja värikylläisyys kertovat säveltäjän jo hioutuneista taidoista (ks. Garden 1993, 2). Pianokonsertto muistuttaa muuta Rimski-Korsakovin tuotantoa myös tunnelmiltaan: vaikka pääsävellaji on molli, on teoksen yleissävy kuitenkin valoisa eikä murheellisuudessa rypevä kuten venäläisten säveltäjien musiikki tyypillisesti mielletään. Rimski-Korsakovin ”auringonpaiste ja lämpö”, leikkisyys ja kekseliäisyys hehkuvat läpi konserton (ks. Ranta 1945, 410).

Tunnelmavertailussa konsertosta voi löytää yhtäläisyyksiä myös niihin Rimski-Korsakovin teoksiin, joiden ulkomusiikillisena lähtökohtana on ollut veden elementti. Uransa laivaston upseerina aloittaneen säveltäjän musiikissa meri on läsnä useasti: esimerkiksi teoksissa *Taru tsaari Saltanista*, jonka päähenkilöt ajelehtivat tynnyrissä merellä, *Legenda näkymättömästä Kitežin kaupungista*, joka sijoittuu vedenpohjaan ja *Šeherezadessa*, jonka aloitusosassa *Meri ja Sinbadin laiva* pyörteilevät kuviot luovat kuvaa aalloilla matkaavasta aluksesta. Samalla tavalla pyörteilevää ja aaltoilevaa tekstuuria on havaittavissa pianokonsertossa johdannon alkupuolella (Rimsky-Korsakov 1964, 3-7), läpi *Andante mosso* -jakson (sama, 19–26) sekä *Allegro*-jakson *Andantino tranquillo* -soolossa (sama, 31–32).

## 4.4 Pianistisia ja pedagogisia havaintoja

### 4.4.1 Kuin konserttipianistin kynästä

Rimski-Korsakovin pianokonsertto on pianistisessa mielessä täysin moitteeton. Teoksessa hyödynnetään erilaisia pianon soittotapoja ja efektejä monipuolisesti, pianoteksti on laajasti koskettimistolle hajotettua ja siksi kauniisti soivaa, tyyllisesti piano-osuudesta ei löydy mitään valitettavaa, eikä tekstuurissa ole epäpianistisen mahdottomia otteita. Tekstissä on muutama isokätiselle soittajalle paremmin sopiva laaja sointu, mutta murtamalla pienikäisemmätkin selviävät niistä. (Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016; Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

Kaiken tämän valossa on hämmästyttävää, että pianokonserton on tehnyt säveltäjä, joka ei ollut konserttipianisti ja jolla oli loppujen lopuksi varsin vähän kokemusta pianolle säveltämisestä (Murtomäki 2006, viitattu 11.3.2016; Brownell 2016, viitattu 11.3.2016). Rimski-Korsakov aloitti pianonsoiton jo kuusivuotiaana, mutta hyvin pian säveltäjän vartuttua kävi ilmi, että varsinaisia pianoteoksia enemmän nuorukaisen mielenkiinto kohdistui oopperoiden pianosovituksiin (Avis 2008, viitattu 11.3.2016). Kokonaistuotannossa pianomusiikin määrä on pieni, ja kappaleet ovat orkesteriteosten loistossa jääneet varjoon. Andrew Lindemann Malone viittaa tekstissään Rimski-Korsakovin omaelämäkertaan, jossa säveltäjä kirjoittaa:

Täytyy sanoa että se [pianokonsertto] kuulosti kauniilta ja osoittautui täysin tyydyttäväksi pianotekniikaltaan ja -tyyliltään; tämä suuresti hämmästytti Balakirevia, jota konserttoni miellytti. Hän ei ikimaailmassa ollut olettanut että minä, joka en ollut pianisti, tietäisin kuinka säveltää mitään täysin pianistista. (Lindemann Malone 2016, viitattu 11.3.2016.)

### 4.4.2 Teknisistä haasteista

Pianokonserton pianotekstin teknisyyden, tehokkuuden ja värikylläisyyden asettavat haasteensa solistille. Pianistin on hallittava monipuolista soittotekniikkaa: oktaaveja, oktaavitremoloita, glissandoja, laajoja asteikkojuoksutuksia, nopeita hyppyjä, laajalle hajotettuja säestyskuvioita, kirkkaan melodialinjan ylläpitämistä – kaikki tämä on lisäksi usein toteutettava nopeassa tempossa. Lisäksi pianistin

on löydettävä instrumentistaan monenlaisia karaktäärejä, jotta kansanlauluteeman kekseliäät muunnelmat pääsevät oikeuksiinsa. (ks. Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.)

Tärkein yksittäinen konserton tekninen haaste on oktaavisointi. Kokemukseni mukaan onnistuneen oktaavitekniikan saavuttamisella on mahdollista selättää suurin osa konserton haastavimmista kohdista. Oktaaveja esiintyy teoksen kaikissa vaiheissa ja monenlaisilla eri soittotavoilla: yksittäisinä, kaksoisoktaaveina, murrettuina, tremoloina, asteikkoina ja muina kulkuina.

Konserton haastavin osio on lopun kromaattinen kaksoisoktaaviasteikko, jota halkaisevat aksentoidut, paksut soinnut (ks. Rimsky-Korsakov 1964, 34–35, viitattu 11.3.2016). Kun itse harjoittelin konserttoa, harjoittelin kyseistä kohtaa joka päivä kahden kuukauden ajan ennen kuin koin osion täysin esittämisvarmaksi. Harjoittelu tapahtui aluksi pätkissä, ja ensin vain 5. ja 4. sormilla. Paksut soinnut lisäsin harjoitteluuni myöskin väliääni kerrallaan, aluksi soitin niiden paikalle vain oktaavit. Myös runsas kädet erikseen soitto ja mentaaliharjoittelu toivat varmuutta, sillä kromaattinen asteikko ei epätäydellisyydessään ole helpoimmasta päästä muistaa. Varma ulkomuisti on silti lähtökohta haastavan kohdan oppimiselle. Erilaisten kiintopisteiden etsiminen asteikkoon myös auttoi. Tietyt iskut ovat mielikuvan tasolla ainoita, jotka soitetaan, ja muut sävelet ikään kuin virtaavat näistä kiintopisteistä vaivattomasti seuraavaan. Näillä kiintopisteillä myös pyritään rentoutumaan mahdollisimman hyvin, sillä ilman rentoutusta vaativa kohta tulee raskaaksi soittaa, mikä altistaa sekä epämusikaaliselle tulkinnalle että rasitusvammoille.

Pienissä osissa harjoittelu, kiintopisteiden etsintä ja rennon soittotavan etsiminen toimi harjoittelu-prosessissani avaimena myös muille oktaavikohdille. Konserton ensimmäisen vaiheen (*Moderato*) lopun oktaavihuipennuksessa (Rimsky-Korsakov 1964, 10) myös oikeanlaisten jaksottamisten löytäminen oli tarpeen. Huipennuksen noustua diskanttiin kaksoisoktaavit muodostavat linjan, jossa oktaavit laskevat siksak-liikkeellä vaihtelevissa intervalleissa kohti bassoa. Näiden siksak-liikkeiden soittamista helpottaa, jos jaksottaa oktaavit pareiksi, sillä yksittäisten oktaavien ajattelu johtaa raskauteen ja pareja laajemmat jaksotukset osumatarkkuuden heikentymiseen. Pareina ajattelu on yhtä aikaa rentoa ja tarpeeksi tarkkaa. Soittaessani kohdistin alkuimpulssin parin alemmalle oktaaville, hahmottaen hypyn alhaalta ylös. Lopussa oktaavilinjan muuttuessa nousevaksi oli helpompaa ajatella hypyt ylemmästä oktaavista alempaan ja kohdistaa impulssi ylemmälle.

*Allegretto quasi polacca* -vaiheen oktaavitremoloiden (Rimsky-Korsakov 1964, 11, 13) soittoa helpottaa, kun kohdistaa impulssin aina tremolon ensimmäisille äänille, ja kuvittelee muiden toistojen

ikään kuin virtaavan itsestään alkuimpulsseista. Ensimmäisten oktaavien kajahtettua ei toistojen kuuluvuuskaan ole enää kokonaisuinnin kannalta niin tärkeää, joten jälkimmäisiä oktaaveja voi keventää. Keveyden tunnetta ja rentouden saavuttamista on mahdollista helpottaa myös pitämällä pedaali pohjassa tremoloiden aikana.

Varsinaisten oktaavikohtien lisäksi oktaaviharjoitukset voivat helpottaa konserton muidenkin haasteiden kohtaamista. Konsertossa paikoin esiintyvät paksut kahden käden soinnut ja sointuhypyt on mahdollista harjoitella aluksi oktaaveiden avulla lisäten väliääniä vasta oktaavien alettua sujuu. Tämä harjoitteluteknikka käy esimerkiksi *Andante mosso* -vaiheen fortissimohuipennukseen (Rimsky-Korsakov 1964, 22), jossa pianistin täytyy kestävyyttä koettelevan pitkään kyetä hallitsemaan kahden käden runsaita sointukulkuja.

Juuri kestävyuden saavuttaminen on välttämätöntä konserton soittajalle. Tähän ainoa ratkaisu on rennon soittotavan alituinen hakeminen harjoittelussa. Oktaaveilla ja soinnuilla kannattaa rentouttaa aina kun mahdollista, mielellään joka äänellä. Lisäksi kannattaa nopeilla oktaavi- ja sointukuluilla hyödyntää edellä mainitsemaani ”kiintopisteajattelua” ja valita jotkin tietyt iskut, joilla soittoon käytettävät lihakset pyritään rentouttamaan erityisen hyvin. Hitaassa tempossa harjoittelu myös parantaa kestävyyttä, sillä rauhallisemman soiton aikana tietoiseen rentouttamiseen on helpompi keskittyä. Säännöllinen hidas ja mukavaa soittotapaa hakeva harjoittelu aikaansai omassa harjoitteluprosessissani rentoutta ja soivuutta myös nopeampiin tempoihin.

#### **4.4.3 Pedagogisia ajatuksia**

Pedagogin näkökulmasta ajattelin konserton voivan olla erinomainen ”tutustumispaketti” konserttosoittoon jollekulle nuorelle pianovirtuoosille. Teos on kiitollinen harjoitettava monipuolisuudessaan ja näyttävyydessään, eikä lyhytkestoisena vie kohtuuttomasti aikaa. Konserton kautta pianisti voi myös päästä kokeilemaan rajojaan monipuolisten soittotapojen ja hauskojen efektien myötä. Teos on kuitenkin myös tulkinnallisessa mielessä vaativa, ja sen täyden tulkinnallisen ja tyyllillisen potentiaalin löytäminen vaatii solistilta kypsyyttä ja venäläisen musiikin tuntemusta. Virtuosisuutensa ja näyttävyytensä ansiosta konsertto voi olla konserttiohjelmassa hyvä loppuhuipennusnumero. Konserttoa pianistille opettavan pedagogin tulee olla perehtynyt teoksen vaativiin teknisiin puoliin, erityisesti oktaavitekniikan hyvä tuntemus on välttämätöntä. (ks. Rimsky-Korsakov 1964, viitattu 11.3.2016.)

## POHDINTA

Lähtiessäni kirjoittamaan opinnäytetyötä tavoitteeni oli käsitellä aiheitani mahdollisimman syvällisesti. Toivoin voivani tuottaa työn, jonka kautta olisi mahdollista saada monipuolista tietoa Rimski-Korsakovin pianokonsertosta ja jota pianistien ja pedagogien olisi mahdollista myös hyödyntää käytännössä. Aiheesta ei löydy ennestään juuri suomenkielistä tietoa, joten näin työlläni olevan uutuusarvoa.

Työssäni on ollut haasteena lähdeaineiston löytäminen. Rimski-Korsakovin elämäkertatiedot sekä hänen tunnetuimmat teoksensa olivat osa-alue, josta lähdemateriaalia oli runsaasti, mutta nimenomaan pianokonsertosta ja muista varjoon jääneistä teoksista oli vaikeaa löytää aineistoa. Ilman muutamaa käyttämäni levytysten esittelytekstiä ja levyarvostelua (joita löysin muun muassa Allmusic.com-tietokannasta) olisin ollut lähes kokonaan omien havaintojeni varassa vähemmän tunnetuista teoksista kirjoittaessani. Edellä mainitusta syystä johtuen olen perehtynyt pianokonserton lisäksi myös Rimski-Korsakovin elämään ja muuhun tuotantoon paljon, sillä niistä oli luotettavaa tietoa hyvin saatavilla. Työni painopiste siirtyi näihin musiikinhistoriallisiin osioihin alun perin suunniteltua enemmän. Monipuolinen säveltäjäkuva kuitenkin nähdäkseni rikastuttaa käsitystä myös pianokonsertosta.

Opin opinnäytetyötä kirjoittaessani valtavasti. Kiintymykseni pianokonserttoa, Rimski-Korsakovia ja venäläistä kansallisromanttista musiikkia kohtaan kasvoi entisestään, kun jäsentelin suurta määrää tietoa aiheesta. Prosessin aikana olen löytänyt mielenkiintoisia uusia säveltäjänimiä ja tutustunut minulle entuudestaan tuntemattomiin teoksiin. Venäläisen musiikin tuntemuksen lisäksi olen oppinut myös erilaisia tiedonhakumenetelmiä ja tutustunut keskeisiin alani hakuteoksiin.

Mielenkiintoista on ollut myöskin huomata, miten pitkälle teostaustojen selvittämisessä voi mennä, ja miten paljon tiedoista voi ammentaa omaan soittoonsa ja ylipäätään suhteeseensa musiikkiin. Yhden teoksen historian selvittäminen voi avata kokonaisia uusia maailmoja. Rimski-Korsakovin maailmassa minua on kiehtonut erityisesti täydellinen tasapaino, jossa äly ja tunne tuntuvat olevan niin hänen elämässään, musiikissaan kuin pianokonsertossaan. Toivon, että opinnäytetyöni tavoittaa hieman tuosta tasapainosta, että työni faktatietojen lisäksi tarjoaisi lukijoilleen myös inspiroitumisen mahdollisuuden.



## LÄHTEET

Avis, P. 2007. Artur Pizarro and Vita Panomariovaite: Nikolay Rimsky-Korsakov: Piano Duos. Linn Records. Viitattu 11.3.2016, <<http://www.linnrecords.com/recording-nikolay-rimsky-korsakov--piano-duos.aspx>>.

Balakirev, M. 1866. A Collection of Popular Russian Songs. St. Petersburg: A. Logansen, n.d. IMSLP. Viitattu 11.3.2016, <<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP352523-SIBLEY1802.14126.d88a-39087012505980score.pdf>>.

Brownell, M. D. 2016. "Rimsky-Korsakov, Pabst, Scriabin: Piano Concertos." Review. AllMusic. Viitattu 11.3.2016, <<http://www.allmusic.com/album/release/rimsky-korsakov-pabst-scriabin-piano-concertos-mr0002101716>>.

Browning, O. 1982. Nicolai Rimsky-Korsakov: Piano Solos Volume II. Foreword. Van Nuys: Alfred Publishing Co., Inc.

Burkholder, J.P., Grout, D.J. & Palisca, C.V. 2009. A History of Western Music. 8. painos. New York: W. W. Norton & Company.

Garden, E. 1993. Mili Balakirev: Piano Concertos Nos. 1 & 2 / Nikolai Rimsky-Korsakov: Piano Concerto Op. 30. London: Hyperion Records. CD (esittelyteksti).

Humphreys, M., Frolova-Walker, M., Neff, L., McAllister, R., Genrikhovich Rayskin, I. & Gojowy, D. 2016. "Rimsky-Korsakov." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Viitattu 13.3.2016, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52074pg1>>.

Isopuro, J. 1991. Sävelten maailma 2. Porvoo: WSOY.

Joutsenvirta, A. & Perkiömäki, E. 2016. Asteikot ja soinnut: Asteikoista ja kattoasteikoista. Musiikinteoria 1. Sibelius-Akatemia. Viitattu 11.3.2016, <<http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=22&la=fi>>.

Lindemann Malone, A. 2016. "Nikolai Rimsky-Korsakov: Piano Concerto in C sharp minor, op. 30." Description. AllMusic. Viitattu 11.3.2016, <<http://www.allmusic.com/composition/concerto-for-piano-orchestra-in-c-sharp-minor-op-30-mc0002384727>>.

Lindstedt, R. 1995. Meriupseeri josta tuli rakastettu säveltäjä. Lukijan levy Classica. 1/1995, 28-30.

Murtomäki, V. 2014. Euroopan keskusmaita ympäröivät musiikkikulttuurit: 2. Venäjä. Musiikinhistoria verkossa. Sibelius-Akatemia. Viitattu 11.3.2016, <[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom\\_keskus2&q=rimski-korsakov&collection=1&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_keskus2&q=rimski-korsakov&collection=1&type=basic&tab=0)>.

Murtomäki, V. 2006. Romanttinen konsertto: Konsertto slaavilaisissa maissa. Musiikinhistoriaa verkossa. Sibelius-Akatemia. Viitattu 11.3.2016, <[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom\\_konsertto10&q=rimski-korsakov&collection=1&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=rom_konsertto10&q=rimski-korsakov&collection=1&type=basic&tab=0)>.

Nelson, J. 2013. The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian national identity. Helsingin yliopisto. Viitattu 11.3.2016, <<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/41117>>.

Ranta, S. 1945. Sävelten mestareita: Palestrinasta nykypäiviin. Porvoo: WSOY.

Rimsky-Korsakow, N. 1886. Concerto pour Piano Op. 30. Partition d'orchestre. Leipzig: M.P. Belaieff. IMSLP. Viitattu 13.3.2016, <<http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/36/IMSLP234243-SIBLEY1802.18614.a156-39087009348568score.pdf>>.

Rimsky-Korsakov, N. 1964. N.A. Rimsky-Korsakov: Complete Collected Works, vol.48. Moscow: Muzgiz. IMSLP. Viitattu 11.3.2016, <[http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP03706-Rimsky\\_korsakov-concerto\\_op30.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP03706-Rimsky_korsakov-concerto_op30.pdf)>.