

Heittäydy

Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta

Anu Vehviläinen

**Sibelius-Akatemia
EST-julkaisusarja**

EST-julkaisusarja, n:o 17
Esittävä säveltaide – tutkimuksia ja muita julkaisuja
Sibelius-Akatemia
DocMus-yksikkö
Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

© Anu Vehviläinen, 2008

Kansi: Pekka Lehtinen
Taitto: Anu Vehviläinen

Paino: Heseprint, Helsinki

ISBN 978-952-5531-72-5

Tiivistelmä

Käsillä olevassa taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisessa työssä, *Heittäydy – Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*, paneudutaan muusikkouden eri osa-alueisiin. Teksti jakautuu kahteen: viisi lyhyttä lukua, *Vaikein konsertti*, *Palaute*, *Kontrolli*, *Oppimisia* sekä *Näkyjä*, perustuvat kirjoittajan henkilökohtaisiin kokemuksiin pianistin työstä. Lukujen taustalla on päiväkirja, jota kirjoittaja piti kahden tohtorintutkinnonkonsertin välisenä aikana. Päiväkirjan vuolaasta ja rönsyilevästä tekstistä nousi esiin aiheita, joita kirjoittaja pohtii keskitetysti kyseisissä viidessä luvussa. Lukujen näkökulma on täysin subjektiivinen.

Työn toinen osa käsittää luvun *Keskustelua taiteilijuudesta*. Sen teksti syntyi lisensiaatintutkinnon jälkeen ja on luonteeltaan edeltäviä lukuja keskustelevampi. Kirjoittaja on käyttänyt luvun materiaalina muun muassa kahden kollegan kanssa käytyjä, nauhoitettuja keskusteluja sekä erilaista kirjallista lähdemateriaalia. Luvussa pohdinnan kohteena on käsite 'taiteilija'. Teksti käsittelee termin kliseisyyttä ja romantiikan ajalta kulkeutunutta mahtipontisuutta ja kysyy, voiko 'taiteilija' olla sopiva termi myös 2000-luvun muusikosta puhuttaessa. Pohdintaa mutkistaa edelleen 1800-luvulla esiin noussut *Werktreue*- eli teosuskollisuus-ihanne, joka tuntuu vaikuttavan kuluvan vuosituhannen taidemusiikkikäytännöissä yhä edelleen. Teksti kysyy, miltä muusikon taiteilijuus näyttää, kun hänen yläpuolelleen asetetaan teos. Kirjoittaja tuo esiin myös oman kantansa teosuskollisuuteen.

Abstract

The text *Let Go – Six Writings about musicianship* focuses on different aspects of a musician's daily work. The text is divided into two sections. The first one presents five short self-reflective essays, *The Most Difficult Concert, Feedback, Control, Lessons learned* and *Visions*. The essays are based on a personal diary held during one year, between two concerts.

The second section consists of the chapter *Conversations about being an artist*. In this chapter the author uses self-reflection, recorded conversations with colleagues along with research literature to discuss the concept of 'artist'. The author asks, whether this ceremonial and cliché-like term is valid when describing a 21st century musician. The author also discusses the 1900th century concept of *Werktreue*, which continuously has relevance in the praxis of classical music. The author challenges this concept while positioning herself, and the artist, in an active and creative relation to the composition.

Saatteeksi

Vuonna 2001 aloittamani jatko-opinnot näyttävät näin jälkikäteen katseltuna selkeältä kokonaiskaarelta. Ikään kuin olisin alusta asti tiennyt, mitä aion tehdä ja mitä kannattaa tehdä. Totuus on jotain muuta: halusin kyllä tutustua Szymanowskin musiikkiin, mutta kaikki muut jatko-opintoihin liittyvät kokemukset ja elämykset olivat täysin ennalta arvaamattomia. Näinhän asiat usein menevät, hypätään tuntemattomaan ja ollaan myöhemmin iloisia siitä, että tuli yritettyä ja uskallettua. Olen kuitenkin saanut tutkinnon myötä niin paljon odottamatonta hyvää elämään, etten voi lakata hämmästelemästä niitä sattumia, jotka johdattelivat minut hakeutumaan jatko-opintoihin. Szymanowskin musiikki tuntuu tänään läheiseltä ja rakkaalta, ja toivonkin voivani jatkaa Szymanowski-esiintymisiä myös tulevaisuudessa. Kiitos Teppo Koivistolle alkuperäisestä vihjeestä ryhtyä tutkimaan Szymanowskin musiikkia. Kiitos taiteelliselle lautakunnalleni – Annikka Konttorille, Matti Raekalliolle, Margit Rahkoselle, Ilmo Rannalle ja Erik T. Tawaststjernalle – tarkasta, monipuolisesta ja rohkaisevasta palautteesta. Annikalle vielä erityiskiitos DocMus-yksikön lämminhenkisestä johtajuudesta sekä Margitille viisaudesta eli oikeista sanoista oikeaan aikaan.

Kirjallisesta työstä muodostui monivaiheinen prosessi. Kiitän Matti Huttusta laajasta tuesta ja rohkaisusta etenkin jatko-opintojeni alkuvuosina. Tämän valmistuneen työni ohjaajalle Marcus Castrénille osoitan suurtakin suuremmat kiitokset teräväkatseisesta ja lämminsydämisestä ohjauksesta sekä ennen muuta avarakatseisuudesta. Kiitän kollegoitani ja ystäviäni Juho Laitista ja Tuula Niirasta ”taiteilija”-problematiikkaan paneutumisesta ja syvällisistä keskusteluista haasteellisten teemojen äärellä. Kiitän niinikään Kristiina Junttua, Markus Manteretta, Kata Nummea sekä Marja-Liisa Saarilammia arvokkaasta palautteesta ja kommentoinnista. Lämmin kiitos Tove Idströmille elämyksellisestä ohjauksesta ja kannustuksesta työni liseniaattivaiheessa. Hanna Suutelalle suurkiitos rohkaisusta ja ymmärryksestä. Marja-Kaisa Mäkiselle lämmin kiitos käsittämättömän suuresta tuesta ja myötäelämisestä. Kiitos kaikille niille ystäville ja

kollegoille, jotka ovat jaksaneet lukea ja kommentoida tekstiäni sekä kannustaneet konserteissani.

Kiitokset rakkaille vanhemmilleni Katriina ja Risto Vehviläiselle sekä sisarelleni Sanna Vehviläiselle hyvän elämäni perustasta. Ja kiitokset rakkaalle perheelleni Junille ja Ellalle elämän jokapäiväisestä merkityksestä.

Lehtovuorenkadulla keväällä 2008

Anu Vehviläinen

Sisällys

Lukijalle.....	8
Vaikein konsertti.....	18
Palaute	24
Kontrolli	36
Oppimisia	50
Näkyjä.....	56
Keskustelua taiteilijuudesta	60
I Kliseiden viidakko.....	60
II Esittäjä vs. teos.....	90
Lopuksi	119
Lähteet	126

”Toivoin että olisi enemmän säätiedotuksen kaltaisia ohjelmia, joissa joku seisoi kartan edessä ja kertoisi minulle miten asiat ovat.”

– Petri Tamminen: *Enon opetukset*

Lukijalle

Aluksi

Tässä taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisessa työssä käsittelen pianistin ammattiin liittyviä aiheita, joiden kanssa työskentelen päivittäin. Valitsin otsikoksi 'heittäytymisen', sillä se on mielestäni eräs taiteenteon oleellisimmista ja vaikeimmista haasteista. Heittäytymisen vaatimus on piinannut elämäni kauan, etenkin jatko-opintojen aikana, mutta koen sen ilman muuta tavoittelemisen arvoisena asiana. Työ on syntynyt kahdessa osassa: *Lukijalle*-osiota seuraavat neljä lukua kirjoitin vuosina 2004–2006 osaksi lisensiaatintutkintoni kirjallista työtä *Sormituntumalla – Näkökulmia pianistin arkeen* ja viimeisen luvun *Keskustelua taiteilijuudesta* kirjoitin vuoden 2007 aikana. Liitin tähän tohtorityöhön vielä lyhyen kuvauksen nimeltä *Näkyjä*, joka on tyyliältään ensimmäisten, lyhyiden lukujen kaltainen. Kahteen jakautuva teksti paljastaa myös kaksi toisistaan erottuvaa prosessia. Ensimmäisessä kirjoitan päiväkirjan pohjalta omista kokemuksistani pianistina, toisessa taas käytän erilaisia lähteitä, kuten kirjallisuutta ja keskusteluja, selvittääkseni taiteilijuuden olemusta. Päätymiseni ensimmäisen prosessin kaltaiseen, henkilökohtaisten aiheiden tarkasteluun julkiseksi tarkoitettuun tekstissä, oli niin ikään oma prosessinsa. Koska juuri henkilökohtaisuus on se syy, joka on eniten aiheuttanut hämmennystä tekstieni lukijoissa, katson aiheelliseksi kertoa tässä koko kirjoitustyötä edeltävistä tapahtumista.

Ensimmäinen prosessi

Keväällä 2001 minut hyväksyttiin Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön taiteellisen linjan jatko-opiskelijaksi aiheenani puolalaisen Karol Szymanowskin (1882-1937) soolopianomusiikki. Olin tutustunut hänen musiikkiinsa jo vuosia aiemmin soittaessani pianodiplomissani pianosarja *Metooppien* toisen osan *Kalypso*. Kun sittemmin hain aihetta tohtorintutkintoni temaksi, muistin Szymanowskin. Hänen

pianotuotantonsa osoittautui varsin laajaksi mutta liki tuntemattomaksi. Harva soittaa Szymanowskin teoksia konserteissa, vaikka hän on kiistatta keskeinen nimi eurooppalaisessa taidemusiikkiperinnössä. Laadin siis viisi tutkinnon edellyttämää konserttiohjelmaa, joiden punaisena lankana olisivat Szymanowskin soolopianoteokset. Suurin houkutus taiteellisessa tohtorintutkinnossa oli ilman muuta viisi resitaalia Helsingissä. DocMusyksikön taiteellinen tutkinto on painotukseltaan hyvin vahvasti esittävää osuutta korostava, ja periaatteessa tutkintoon kuuluva kirjallinen työ on tarkoitettu melko pieneksi osaksi opintoja. Käytäntö on osoittautunut hieman toisenlaiseksi. Todellisuudessa lähes kaikki taiteellista tutkintoa suorittaneet ja edelleen suorittavat panostavat kirjalliseen työhönsä huomattavasti opintopisteiden mukaista määrää enemmän. Toistiaika tulee suuria, niiden kirjoittaminen kestää vuosia ja toisinaan ne jäävät jarruttamaan valmistumista. Suurin syy esittävien muusikoiden kohtaamiin hankaluuksiin kirjallisen työn kohdalla on epäilemättä kirjoittamis- ja tutkimuskokemuksen vähyys tutkinnon alussa. Jo tutkimuksellinen asenne tuntuu vieraalta, varsinkin kun se taiteellisella puolella vertautuu tieteelliseen perinteeseen. Myös itselleni kirjallisesta työstä alkoi muodostua ongelma.

Halusin kirjoittaa Szymanowskista ja hahmottelin sopivaa rajausta kauan: aloitin Szymanowskin koko pianotuotannon pintapuolisesta esittelystä ja lopulta valitsin yhden teoksen, josta ryhdyin etsimään impressionistisia ja ohjelmallisia piirteitä. Szymanowskin musiikin tutkiminen oli kieltämättä kiinnostavaa ja auttoi jonkin verran myös kappaleiden työstämisessä ja oman tulkinnan muodostamisessa. Suurena haittana oli minulle vieraan, teoreettis-analyyttisen lähestymistavan omaksuminen nopeasti kaiken muun, kuten taiteellisen työskentelyn, ohessa. Olin soittajana tämän uuden tutkimuksellisen näkökulman edessä ilman kunnollisia valmiuksia. Missään vaiheessa työprosessia en saanut ohjaksia omiin käsiini. Tuntui, etten saa Szymanowskista irti yhtäkään kiinnostavaa seikkaa, jonka löytämisessä juuri minun panokseni esittävänä muusikkona olisi merkittävä. Tuloksena syntyi omasta mielestäni erittäin huonoa musiikkitiedettä, jos sitäkään. Runnoin ensimmäisen käsikirjoitusversion kuitenkin puoliväkisin valmiiksi ennen valmistautumistani toiseen tohtorintutkintokonserttiini. Laitoin tekstin syrjään ja katselin sitä aika ajoin kammoksuen.

Seurasi vuosi, jonka aikana valmistin ja soitin toisen tutkintokonserttini. Harjoitellessani Szymanowskin toista pianosonaattia ja muita konserttiohjelmani kappaleita tulin kerran kirjoittaneeksi kuvauksen erään soittotunnin tapahtumista. Tekstiä kirjoittaessani huomasin joukon asioita, jotka olivat haitanneet työskentelyäni. Tajusin muun muassa, että soittaessani tiettyjä vaikeita kohtia sonaatista ajattelen koskettimia, en musiikkia. Huomasin olevani ahdistunut ja huolissani konsertin vuoksi. En voinut keskittyä musiikin sävyihin, sillä minua painoi vastuu suuren muodon hallinnasta. Myös monia muita asioita nousi esiin. Kirjoittaminen oli helppoa ja helpottavaa. Kirjoitin pitkästä aikaa jotain sellaista, mistä olin todella kiinnostunut. Kyseessä oli tosin päiväkirja, joten sen vertaaminen legitiimiin Musiikkianalyysiin tuntui harhaoppiselta. Mutta toisaalta, parin sivun mittainen teksti oli saanut asioita liikkeelle: tekstin avulla sain purettua harjoitteluuni syntyneen akuutin lukttilanteen ja havaitsin samalla monia soittooni ja ajatteluuni liittyviä asioita, jotka vaativat ehdottomasti tarkempaa tutkimista. Mietin, voisinko jatkossa hyötyä enemmänkin päiväkirjakirjoittelusta. Kirjoitin myöhemmin muutaman sivun lisää omia, soittamiseen liittyviä ajatuksiani. Toisen tutkintokonsertin jälkeen aloin olla varma, että minun on mietittävä kirjallisen työni aihe kokonaan uudelleen. Keskustelin asiasta eri ihmisten kanssa ja kohtasin monenlaisia reaktioita. Kun sata sivua Szymanowski-tekstiä oli jo kasassa, monet ymmärrettävästi pitivät aiheen vaihtoa yltyöpäisenä. Mutta tästä huolimatta uudenlainen kirjoittaminen veti puoleensa.

Szymanowskin musiikin analysointi sai jäädä, sillä halusin kirjoittaa niistä kaikista muista asioista, jotka päivittäin vaivasivat mieltäni. Päätin kirjoittaa noin vuoden ajan työpäiväkirjaa. Aloitin toisen tutkintokonserttini palautteen analysoinnista (toukokuu 2004) jatkaen kolmanteen konserttiin ja siitä saamaani palautteeseen (maaliskuu 2005). Laitoin ylös ne mielessä olleet ajatukset, jotka jollain tavoin liittyivät soittamiseen, harjoitteluun ja ylipäänsä musiikin kanssa elämiseen. Näitä ajatuksia päätin olla sensuroimatta ja rajaamatta mitenkään. En esimerkiksi pakottanut itseäni kirjoittamaan musiikista, mikäli se ei tuntunut tarpeelliselta. Useimmiten käsitteelin omaa oloani musiikin ja musiikkielämän parissa. Pysin ensisijaisesti auttamaan itseäni kirjoittamalla, joten asian muotoilu paperille oli jo puoli voittoa: olo koheni usein jo mielessä olleen ongelman kirjallisesta jäsentämisestä. Työntekoon muodostui kaksi tasoa, jotka

tukivat toisiaan. Soitto oli ”varsinaista” ja tärkeintä työtäni, kirjoittaminen sen rinnalla etäisyyden ottoa ja seisahtumista. Toisinaan saldo oli vaatimaton:

10.elokuuta 2004 – vaikeaa

Viime päivät ovat menneet päin seiniä.

mutta useimmiten teksti oli pohdiskelevampaa. Vajaan vuoden verran minulla oli ainutlaatuinen tilaisuus keskittyä siihen, mikä luonnostaan pyrki esiin. Kirjoitin milloin mistäkin: soitosta, kappaleiden valinnasta ja harjoittelumetodeistani. Pohdin paljon omaa asennettani harjoitteluun. Huomasin muun muassa toistavani varmistelun kaavaa: en pyri johdonmukaisesti kokonaisuuteen vaan hidastan prosessia varmistellen loputtomiin yksityiskohtia. Mutta tekstiin alkoi nousta myös toisenlaisia asioita, kuten puhetta siitä, että huolimatta vuosia kestäneestä pianonsoiton opiskelusta ja ammattilaisuudesta koen jatkuvasti olevani musiikkielämän ”ulkopuolinen”. Miten se on mahdollista? Olen valmistunut musiikin maisteriksi kymmenen vuotta sitten. Eikö minulle kuuluisi jo sen perusteella jonkinlainen varmuus omasta ammatillisesta paikastani ja osallisuudestani maamme musiikkipiireihin?

Lopetin päiväkirjan pitämisen kolmannen tutkintokonsertin jälkeen maaliskuussa 2005, kun koossa oli 80 sivua tekstiä. Kirjoitettuani jo niinkin pitkään aloin olla tietoinen aiheista, joista halusin kirjoittaa tiivistetymin. Keväällä 2006 valmistui lisensiaatintutkintoni kirjallinen työ, johon johdantoluvun sekä viimeisen *Taiteilija*-luvun lisäksi kuuluivat myös tässä työssä näkyvät luvut *Vaikein konsertti*, *Palaute*, *Kontrolli* sekä *Oppimisia*, joista jokainen tuo esiin valikoidun näkökulman omaan pianistin työhöni.¹

Johdantolukua seuraavat viisi tekstiä hakevat tyyllillisen esikuvansa pikemminkin kaunokirjallisuuden kuin akateemisen tutkimuksen piiristä.

¹ Lisensiaatintutkinnon kirjallinen työni on nimeltään *Sormituntumalla – Näkökulmia pianistin arkeen* (Vehviläinen 2006). Tähän tohtorintutkinnon kirjalliseen työhön ottamiani lisensiaatintyön lukuja olen hieman uudistanut ja muokannut. Olen tehnyt pääasiassa kielellisiä tarkistuksia, sisällöllisesti olen kuitenkin pysytellyt lisensiaatintutkinnon aikaisissa mietteissä.

Niissä ei ole tieteellistä tutkimuskysymystä eikä loppupäätelmää. Ne ovat myös taidemusiikkitutkimuksen näkökulmasta katsoen poikkeuksellisen henkilökohtaisia. Esittävän taiteen tutkimus hyödyntää toki paljon muusikoiden omia kokemuksia, mutta näiden tekstien kaltaisia, täysin subjektiivisia kuvauksia tapaa harvoin opinnäytteissä tai kirjallisissa töissä. En itse kutsuisi tekstejäni tutkimukseksi vaan pikemminkin pohdinnoiksi. Tekstini kuitenkin täyttävät taiteellisen tutkinnon kirjalliselle työlle asetetun vaatimuksen, joka kaikessa yksinkertaisuudessaan edellyttää kirjoitustyön tukevan taiteellista prosessia.

Kun ihminen yrittää mahdollisimman tarkasti sanoilla kertoa toiselle ihmiselle sen mitä hän tuntee ja mikä on hänelle totta, se on mielestäni korkein kommunikaation muoto. Sanojenkin välityksellä voimme päästä niin lähelle toisiamme, että aistimme toistemme toiveet, pelot, uskomukset, rakkauden. Kun sanat muuttuvat tuntemuksiksi, se on kirjallisuutta. Tätä vuorovaikutusta minä haluan olla edistämässä niin lukijana kuin kirjailijanaakin. Se on korkein päämääräni.²

Reko ja Tina Lundánin kirjan sitaatin tavoin ajattelen, että tärkeintä on kyetä sanomaan se, mikä on itselle totta. Sanomisen tapoja on monia, ja tämä kirjallinen työ on niistä yksi: eräs näkökulma muusikkouteen. Henkilökohtaisuudella en kuitenkaan pyri luomaan sisäänpäinkäänäntä tai käsittämätöntä tekstiä, vaan tavoitteenani on Claes Anderssonin kuvaama jaettava henkilökohtaisuus:

Kirjallisuudessa ja etenkin runoudessa pätee paradoksi: silloin kun onnistun olemaan mahdollisimman paljon oma itseni, persoonallinen, yksityinen ja monipuolisesti avoin, teksti saa voimaa ja syvyyttä ja on muiden ihmisten jaettavissa. Kun taas tietoisesti pyrin suuntamaan kirjoitukseni tietylle ryhmälle tai jos yritän sisällyttää siihen jotain aatteellista, poliittista tai uskonnollista sanomaa, tulee tekstistä usein latteaa, tarkoitushakuinen ja kielteisellä tavalla ”yksityinen”. Se ei saavuta eikä vakuuta ketään toista.³

² Lundán 2007, 178.

³ Andersson 2004, 21.

Olen pyrkinyt kuvauksissani mahdollisimman suureen tarkkuuteen, ja voin vain toivoa, että tekstini avautuvat myös lukijalle. Kolmanneksi oppaakseni voisin nimetä Christer Kihlmanin, joka romaanissaan *Ihminen joka järkkyy* kuvaa avoimesti oman elämänsä varjopuolia.⁴ Kirjan johdanto perustelee vaikeiden ja hyvin henkilökohtaisten aiheiden julkista käsittelyä myös yhteisöllisesti eheyttävänä toimintana. Kirjoittaja ikään kuin uhraa oman yksityisyytensä ja avaa ”minänsä” ovet lukijoilleen.

”Mikäli (...) olen onnistunut vähentämään jonkun yksityisen ihmisen irrationaalista, tarpeetonta pelkoa, ja sitä tietä myös tarpeettoman pelon ja ahdistuksen koko valtavaa yhteisummaa maailmassa, on kirja saavuttanut erään tavoitteistaan.”⁵

Tämän kirjallisen työn henkilökohtaisimmatkin aiheet ovat Kihlmanin teemoihin verrattuina kevyempiä – käsittelen lähinnä pianonsoittoa, harjoittelua ja oppimisprosesseja – mutta esiintyvät yhtä kaikki harvemmin muusikkoutta kuvaavissa teksteissä. Siksi haluan ottaa ne esiin ja samalla rohkaista muusikkoja puhumaan aivan kaikista työhömmme liittyvistä aiheista. Ennen kaikkea haluaisin herättää keskustelua siitä, mikä on käsityksemme 2000-luvun taiteilijasta.

Aloitan tekstillä nimeltä *Vaikein konsertti*, joka on kuvaus toisesta tutkintokonsertistani (16.5.2004) sekä sitä edeltävästä päivästä. Pysin tekstissä tuomaan esiin mahdollisimman tarkoin omat tuntemukseni ja ajatukseni, jotka saattelivat minut lopulta soittamaan jännitystä ja suoranaista pelkoa aiheuttaneen Szymanowskin toisen pianosonaatin konsertin viimeisenä numerona. Teos on ehdottomasti urani suurin haaste ja konsertin valmistaminen raskaimpia kohdalleni osuneita projekteja. Pidän arvokkaana muistaa tarkoin ne tuntemukset, jotka teoksen aiheuttama jännitys minussa herätti. Yliherkkyys ennen konserttia, halu vältellä ihmisiä sekä seurallisuutta vaativia tilanteita, oman ammattitaidon kyseenalaistaminen, täydellinen väsymys ja jopa hetkittäinen luovuttamisen halu – nämä kaikki olivat totta siinä missä lopulta hyvin mennyt konserttikin. Negatiiviset tunteet olen pyrkinyt kuvaamaan mahdollisimman

⁴ Kihlman 1985.

⁵ Emt., 9.

suoraan ja kaunistelematta. Ne ovat kuuluneet ammatinharjoittamiseen siinä missä onnen tunteetkin. Vastustan taiteessa vallitsevaa sankaritarinan pakkoa enkä katso, että kielteiset tuntemukset pitäisi aina salata tai kieltää. Niistä puhuminen ei muuta lopputulosta suuntaan tai toiseen. Toisaalta olisi epäreilua kuulijaa kohtaan keventää pelkoaan näyttämällä se ulospäin itse konserttitilanteessa. Esiintyjän velvollisuus on yrittää selviytyä mahdollisimman hyvin tilanteesta, johon on vapaaehtoisesti hankkiutunut. Käsittääkseni olen sen tehnyt, ja katson voivani näin jälkikäteen käyttää kaikkia kokemuksiani tämän tekstin kirjoittamiseen ja itsestäni oppimiseen.

Seuraavassa tekstissä *Palaute* kirjoitan tästä esittävään taiteeseen saumattomasti liittyvästä aiheesta. Toisinaan saan palautteen pyytämättä, joskus sen saamiseksi on järjestettävä erikseen aika ja paikka. Musiikin alan kenties ilmeisintä palautteen muotoa, lehtikritiikkiä, en käsittele lainkaan, sillä soittoani kommentoivia tekstejä on julkaistu lehdissä varsin vähän. En siis ole kehittänyt lehtikritiikkiin mitään erityistä suhdetta, jota katsoisin tarpeelliseksi avata tässä tekstissä. Sen sijaan käsitelen erilaisia palautteita, joita olen saanut yleisöltä, lautakunnalta, takahuonejonolta, aviomieheltäni sekä omalta piano-opettajaltani. Tuntuma yleisöön on kuin taikuutta, sillä voin aistia hyvän tai huonon vastaanoton jo soittaessa, ilman että kukaan on ehtinyt sanoa vielä sanaakaan. Lautakunnan läsnäolon konsertissa haluaisin unohtaa. Tutkintoa tai kilpailuohjelmaa soittaessani yritän soittaa ”vain itselleni” tietäen, etten halua mitään niin kuin miellyttää soitollani jokaista lautakunnan jäsentä. Takahuoneen palaute on ainoa palautteen muoto, joka lähes sataprosenttisesti on positiivista – sitä tarvitsee harvoin jännittää. Kenties suurimman jäljen mieleeni jättävät oman mieheni sekä opettajani Konstantin Boginon antamat palautteet.

Kontrolli on teksti, joka syntyi erään lautakuntapalautteen pohjalta. Kolmannen tutkintokonsertin yhteydessä järjestetty palautekeskustelu oli mutkaton ja hyväntahtoinen tilaisuus. Palaute oli pääosin kiittävä, mutta eräs seikka jäi vaivaamaan mieltäni: soittooni kaivattiin lisää spontaanisuutta jatkuvan kontrollonin sijaan. Spontaanisuuden puutteen ja kontrollonin kuulumisen persoonaani on ollut eräs pohtimistani aiheista jo pitkään, enkä enää edes muista, mitä palautetilanteessa tarkalleen ottaen sanottiin. Tämän tekstin kannalta ei ole suuresti väliä sillä, olenko tulkinnut lautakunnan puheet täysin oikein tai mitä sanamuotoja palautteessa

käytettiin. Pikemminkin olen aina ajatellut olevani tietynluonteinen eli kontrolloiva, varautunut ja järjestelmällinen, joten en erityisesti ihmeteltyt saatuani kuulla kontrolloinnista myös soittoni yhteydessä.

Kontrolli-luvun alussa totean olevani kohtalaisen järjestelmällinen ja tunnollinen ihminen. Tämä on kontrollin eräs puoli, se ettei anna arkielämään kuuluvien pikkuasioiden suistua raiteiltaan. Sen jälkeen siirryn kuvaamaan, miltä tuntui kuulla kolmannen tutkintokonsertin palaute, jossa kontrollointiini kiinnitettiin huomiota. Käytän kuvauksessa materiaalina tutkinnon aikaisia päiväkirjamerkintöjäni. Yritän ajatella mahdollisuutta ottaa riskejä konserttilavalla. Tai jos en sentään riskejä, niin ainakin muuttamaan suunnitelmia ollakseni spontaani. Tämä ajatusketju ei vie minua minnekään, joten vaihdan näkökulmaa ja alan tarkastella soittamista niin sanotusti ruohonjuuritasolta. Siirryn tekstissäni kuvailemaan pianonsoittoni erilaisia vaiheita Sibelius-Akatemian solistisen linjan perusopiskelijana. Kirjoitan ennen kaikkea sormituntumasta ja sen puutteesta. Kuvatessani sormiani kuvaan kontrollin asteittaista saavuttamista.

Mitään loppupäätelmää ei tule. Soittohistoriastani ja -tavoistani löytyy joitakin seikkoja, joiden käsitteleminen kirjallisessa muodossa epäilemättä auttaa minua pianistina. Varmistelun tiedostaminen voi jo sinällään vapauttaa musisoimaan vähemmän kontrolloidusti. Mutta minulla ei ole mitään takeita siitä, että omat tiedostamiseni ja oivallukseni kuuluisivat soittoni kautta muiden korvissa samanlaisina kuin omissani. Ehkä kukaan ei huomaa tulkinnoissani mitään eroa, vaikka kirjoittaessani oivaltaisni mitä. Pidän kuitenkin mahdollisimman tarkkaa soittamisen sanallista kuvailua kiinnostavana toimintana ja siitä syntyvää materiaalia sinänsä arvokkaana. Päiväkirjaa kirjoittaessani tulin tulokseen, että kirjoittaminen jatkuvana, tarkkailevana tasona voi antaa musiikin parissa työskentelevälle paljon.

Jatkan *Kontrolli*-luvun tematiikkaa seuraavassa luvussa, *Oppimisia*, johon olen koonnut tarkasti fokuoituja ajatuksia omista soittotavoistani. Soittotapani yhdistyvät mielessäni usein joihinkin tiettyihin hetkiin, jolloin jonkin asian oivallus on tapahtunut. Kuvailen tekstissä, kuinka esimerkiksi harjoitellessani haluan ”koukkia” vieden ranteen ja käsivarren vapaasti

jokaiselle koskettimelle. Tällöin myös muistan sen nimenomaisen tilanteen, jossa kollegani näytti tähän soittotapaan oman mallinsa. Muistan luokan ja flyygelin sekä kollegani käden.

Luvussa *Näkyjä* pohdin kuvan ja musiikin suhdetta soittotapahtumassa. Sibelius kuuli värejä, Debussy sävelsi maisemia. Szymanowski kirjoitti musiikkia Kalypsosta, Seireeneistä, Panista ja Narkissoksesta. Ja kun soitan pianoa, omissa silmissäni vilisee vain koskettimia, sormia ja muotoja. Mikä yhdistää sävelen ja kuvan? Kuinka yhdistyvät musiikkiteoksissa lymyävät kuvat ja tarinat itse musiikkiin? Tekstin innoittajana toimi erityisesti kuvataiteilija Hannu Väisäsen vetämä värikylläinen työpaja, joka otsikollaan *Kokemuksen kuva* tarjosi musikoille mahdollisuuden lähestyä kuvataiteita omakohtaisen tekemisen kautta.

Toinen prosessi

Lisensiaatintutkintoni kirjallisen työn valmistuttua olin jonkin aikaa kirjoittamatta mitään. Keskittyäkseni lähinnä soittamiseen annoin tekstini monille tuttavilleni luettavaksi palautteen toivossa. Sitä tulikin useilta tahoilta koskien etenkin viimeistä *Taiteilija*-luku.⁶ Koin taiteilija-termin yhä edelleen monin tavoin ongelmalliseksi, kliseiseksi ja epämääräiseksi. Keskustelin taiteilija-käsitteestä paljon myös ilman oman tekstini luomaa taustaa, ja koin näkökulmien avartuvan moneen suuntaan. Parhaat oivallukset taiteilijuuden olemuksesta syntyivät aina jonkun toisen henkilön kanssa keskustellessa. Jatkaakseni ja syventääkseni taiteilija-pohdintaa päätin koota ryhmän kollegoita keskustelemaan kanssani tästä monisyisestä teemasta. Sain seurakseni kaksi taidealan ammattilaista, sellisti Juho Laitisen sekä teatterin ja musiikin moniosaaja Tuula Niirasen, joiden kanssa kokoonnuimme viidesti keskustelemaan siitä, mitä 'taiteilijalla' tarkoitetaan. Keskustelujamme sekä erilaista lähdemateriaalia hyväksi käyttäen kokosin työni viimeisen luvun, jonka nimesin otsikolla *Keskustelua taiteilijuudesta*. Luku jakautuu kahteen osaan. Osassa I

⁶ Alkuperäinen, lisensiaatintyöni päättävä *Taiteilija*-luku sisältää niin ikään henkilökohtaista pohdintaa keskittyen mielestäni kliseiseltä ja omituiselta kuulostavaan termiin 'taiteilija'. Luku siis puuttuu tästä tohtorintyöstä, mutta olen käyttänyt sen osia viimeisen luvun *Keskustelua taiteilijuudesta* kokoamiseen.

Kliseiden viidakko pohdin aluksi intuitiivista asennoitumistani taiteilija-termiin. Omaa pianonsoiton opiskeluani Sibelius-Akatemian solistisen linjan perusopiskelijana varjosti epäily omasta taiteellisuudestani, sillä mielestäni olin taiteilijaksi liian tavallinen. Epäily heräsi toistuvasti törmätessäni 'taiteilijan' jossain määrin kliseiseen kuvaan mediassa, kirjallisuudessa tai elävien ihmisten puheessa. Tästä henkilökohtaisesta intuitiosta siirryn tekstissäni pienryhmäkeskusteluihin sekä kokoamaani kirjallisuuteen, jotka valottavat taiteilijan profiilia edelleen. Tosin kuva ei selkiydy vaan muuttuu yhä omituisemmaksi. Taiteilija näyttäisi olevan 1800-luvulta kotoisin oleva koominen hahmo, kliseinen eksentrikko tai häirikkö, johon samastuminen tuntuisi aina vain vaikeammalta. Etsin taiteilijaa kysymällä, ovatko kliseet edes osittain relevantteja. Lopuksi pyrin hahmottelemaan positiivisen ja kliseistä puhdistetun, 2000-lukulaisen taiteilijan.

Osa II *Esittäjä vs. teos* kääntää keskustelun toisin päin. Vaikka elämmekin uutta vuosituhatta, länsimainen taidemusiikkimaailma säilyttää ja toteuttaa monia romantiikan ajalta peräisin olevia käytäntöjä ja toimintamalleja. Esimerkiksi oma pianistin ohjelmistoni sisältää vain osittain aikamme musiikkia – pääasiassa esitän konserteissani klassis-romanttista pianomusiikkia. Tuen siis vahvasti taidemusiikin kanonisointia soittamalla toistamiseen suurmiesten suurteoksia enkä esimerkiksi vain viimeisintä, uusiin tilanteisiin ja yhteyksiin sävellettyä musiikkia, kuten tehtiin 1700-luvulla. Romantiikan aikana esiin nostettu *Werktreue*- eli teosuskollisuus-ihanne asettaa esittäjän taiteilijaidentiteetin kyseenalaiseksi. Mikäli toiminnan keskiössä on teos, sen esittäminen partituurin kirjainta noudattaen ja itseoikeutetun tekijän eli säveltäjän intentiota kunnioittaen, voidaanko esittäjä ylittää mieltä taiteilijaksi? Kutistuuko hänen roolinsa teoksen mahdin alla taiteilijasta ”vain” tulkitsijaksi, tai jopa persoonattomaksi välikappaleeksi? Luvun toinen osa keskittyy siis paljolti teoksen ja esittäjän välisen suhteen tarkasteluun.

Vaikein konsertti

Harjoitus lauantaina, tutkintokonserttia edeltävänä päivänä

Harjoitus konserttisalissa alkaa vasta seitsemältä, mutta en halua olla enää kotona. Kävelen muutaman kymmenen metrin matkan R-talolle, jossa nousen viidenteen kerrokseen. Omaan salivuorooni on vielä aikaa ja ehkä voisin vähän lämmitellä huonolla pianolla ennen konserttisalin Steinwayta. Tänä iltana on viimeinen harjoitus yksin ennen huomista tutkintoa. Anu Komsin kanssa harjoitellaan vielä vähän ennen h-hetkeä, mutta se on eri tilanne. Siihen täytyy suhtautua erikseen. Nyt on viimeinen tilaisuus saada asiat järjestykseen omassa päässä. Konserttipäivään ei voi asettaa enää mitään tavoitteita, vaan kaikki on tehtävä ennen sitä, ennen konserttia edeltävää yötä.

Kaikki, mitä matkalla kotoa Akatemialle tapahtuu, tuntuu erityiseltä. Tunnen oloni mielettömän yksinäiseksi. Erillisyyys muista ihmisistä ja koko muusta maailmasta kohisee pään sisällä, olen kateellinen kaikille niille, joiden ei tarvitse mennä harjoittelemaan huomista tutkintokonserttia varten. Harjoitukset juuri ennen konserttia tuntuvat aina vaativilta. Nytkin tuntuu siltä, että voin tässä hyvinkin pilata vielä kaiken. Vielä ehtii. Toivottavasti en törmää kehenkään, ettei tarvitse jutella.

Harjoittelen joitain paikkoja viidennessä kerroksessa, ja lopulta menen konserttisaliin. Harmikseni huomaan, että salista kuuluu pianonsoittoa. Kaiken lisäksi *Näyttelykuvia*, jonka aikanaan soitin diplomissani. Teos on aivan liian tärkeä ja läheinen kuunneltavaksi jonkun toisen soittamana juuri nyt. Olisi mieluummin ollut jotain, mitä en olisi tunnistanut. Avaan oven ja tervehdin kahta pianistia, jotka molemmat istuvat flyygelin ääressä. He ovat käyneet yhdessä läpi Musorgskia. Ennen saliin astumista olen kuullut heidän juttelevan erottamatta kuitenkaan sanoja. He keräävät tavaransa ja kysyvät minun tekemisistäni. Sanon, että minulla on konsertti huomenna. Ilmenee, että soitan Szymanowskia. Mitä kappaleita? Esitän masurkkoja,

laujuja Anu K:n kanssa ja toisen sonaatin. Tässä vaiheessa toinen pianisti sanoo että ai sinä olet se joka soittaa Szymanowskia. Muutaman minuutin ajan keskustelemme Szymanowskista ja hänen musiikistaan, siitä kuinka toinen sonaatti on kamalan vaikea ja kuinka toinen pianisti aikoo ilman muuta tulla huomiseen konserttiin. Hänkin on soittanut joitakin Szymanowskin teoksia. Molemmat pianistit ovat hyvin ystävällisiä ja mukavia. Minäkin olen ystävällinen ja mukava ja valehtelen että kiva kun tulet konserttiin. Pianistit poistuvat ja tajuan, että nyt minun pitäisi ryhtyä harjoittelemaan.

Kun hän sanoo: ai sinä olet se joka soittaa Szymanowskia, olen iloinen ja yllättynyt. Joku on kiinnittänyt huomiota tekemisiini. Keskustellessani siinä kollegan kanssa koen näyttäväni ammattilaiselta. Kun puhumme Szymanowskin musiikista, tunnen oloni suhteellisen vakaaksi, emme puhu soitostani vaan musiikista yleensä. Ei tosin huvita puhua kakkossonaatista, koska pelkään sitä kuin maailmanloppua ja maailmanloppu tulee huomenna. Kun hän sanoo: tulen ilman muuta konserttiisi huomenna, jalkani melkein pettävät alta. Sitä ei huomaa päälle päin, koska hymyilen ja toivotan hänet tervetulleeksi. Oikeasti ajattelen, että nyt tuokin tulee ja soitan kuitenkin kaiken päin helvettä. Soitan huonosti *etenkin* siitä syystä, että tuokin tulee paikalle. Kaikki viittaukset siihen, että konsertistiani ollaan kiinnostuneita, tuntuvat kauheilta. Tuottaja Anna Krohn on hommannut kokonaisen kanadalaisryhmän (70 henkilöä) tutkintooni. On tosin hetkiä, jolloin olen asiasta innostunut, totta kai haluan, että sali on mahdollisimman täysi. Mutta heti kun asiat alkavat konkretisoitua, iskee pakokauhu. Toivon, ettei kukaan tule, koska pelkään epäonnistuvani. Silloin on parempi, jos kukaan huippumuusikko ei ole tätä tappiota todistamassa.

Ajattelen, että jos alan tietoisesti värvätä ihmisiä keikalleni, kostautuu se siten, että soitan huonosti. Jos taas vaikenen kuin muuri ja ihmiset vain vahingossa löytävät tiensä konserttiini, en ole ärsyttänyt kohtaloa liikaa ja saatan jopa onnistua. Pelaa tätä peliä aina. En tiedä mitä ajatella pianistista, joka konserttia edeltävänä iltana ilmoittaa tulevansa paikalle. Se tuntuu iskulta vasten kasvoja. Hädissäni mietin läpi eri vaihtoehtoja: tämä on nyt niin alleviivattu tilanne, että tässä täytyy olla jotain takana, jotain hyvää kenties? Tietenkin jännitän häntä, mutta huomenna selviänkin sankarina ja sittenhän on oikein kiva että hänkin kuulee, jos menee hyvin. Tai: tämä on

selvä enne. Olen itsekseni kuvitellut, että ohjelma on kasassa. Samaa sanoo soittoani kuunnellut pianistimieheni, joka on uskotellut että voin mennä hyvillä mielin lavalle. Mutta sitten juuri ennen konserttia törmään tähän pianistiin, joka on itse soittanut Szymanowskia. Hän tietää, kuinka vaikea toinen sonaatti on. Kun joku muu kuin minä sanoo sen ääneen, kalpenen lakanaksi ja tajuan, että olen ollut hullu ryhtyessäni koko hommaan. En ikinä selviä.

En myöskään käsitä, kuinka useat tuntemani muusikot kutsuvat ihmisiä konsertteihinsa, vieläpä edellisenä päivänä. Kuinka on mahdollista jännittää omaa suoritustaan ja samalla lisätä tätä jännitystä kutsumalla oikein katsojia paikalle? Tervetuloa, hidas kuolema huomenna klo 19.

Väsyttää. Tiedän, että edessä on melko pitkä harjoitus. Kaikki kappaleet on käytävä ajatuksella läpi. Keskityn masurkkoihin, jotenkin niissä on edelleen asioita, joita en ole kunnolla päättänyt. Soitan viittä eri masurkkaa läpi ja edestakaisin. Lopulta tuntuu, että olen päätökseni tehnyt. Masurkat ovat nyt jollain tavoin kasassa eli minulla on käsitys siitä, miten ajattelen niiden alkavan ja etenevän. Päätän hieman väkivalloin lopettaa harjoittelemisen, koska järki sanoo liian harjoittelun olevan pahasta. Sonaatin olen tietenkin käynyt läpi. Pyrin välttämään paniikkiin joutumista ensimmäisen osan kohdalla. Kokeilen ensimmäistä sivua, testaan sen useita kertoja. Mitään virheitä ei tule, eikä seuraavallakaan kerralla, mutta en luota osaamiseeni. En ole eläessäni jännittänyt mitään niin paljon kuin tämän kakkossonaatin ensimmäistä osaa, joka saa ajattelemaan, että säveltäjällä on jotain pianisteja vastaan. Huomenna selviää, olinko pelkoineni oikeassa.

Laulutkin soitan läpi, paria kohtaa hieman terästä ja sitten menen kotiin. Olo on huojentuneempi kuin harjoitukseen tullessani, koska olen taas askeleen lähempänä sitä kun kaikki on ohi. Kaikki viime aikojen harjoitukset ovat olleet henkisesti rasittavia. Olen jännittänyt jokaista harjoitusta ja läpimenoa, oli paikalla muita ihmisiä tai ei. Epäilen, olenko koskaan ollut näin stressaantunut. Luulin aikamani, että jatkotutkinnon ensimmäinen konsertti olisi pahin, mutta tästä toisesta on tullut lähes painajaismainen.

Sunnuntai, konserttipäivä

Sunnuntaiaamuna Anu K:lta tulee tekstiviesti, jossa hän kertoo olevansa sairas. Viestiä lukiessani sydän jättää yhden lyönnin väliin, mutta sitten luen: ”pystyn kyllä hoitamaan konsertin”.

Mitä minä nyt teen? Meidän piti harjoitella konserttisalissa kello kahdeltatoista, ja nyt harjoitus siirtyy iltaan. En näköjään voi hallita tapahtumien kulkua. Jaksan jännitykseltäni hädin tuskin seistä, mutta nyt pitää improvisoida konserttipäivän marssijärjestys uudestaan.

Päivän kulkua suunnitellessani tunnen itseni urheaksi: minua ei lannista mikään. Minusta ei ole hauska harjoitella juuri ennen lavalle menoa, mutta ehkäpä se onkin hyvä asia, tulen äkkiä ajatelleeksi. Jospa viime hetken treeni laulujen parissa ei sotkisikaan kaikkea vaan toisikin hyvän ja virittyneen olon. Jospa yritän liikaa pidellä lankoja käsissäni.

Päivä menee nopeasti. Harjoittelen taas salissa, ja lopulta laulaja-Anu ilmestyy väsyneenä paikalle. Katsomme kursorisesti laulut läpi, sovimme jostain hidastuksesta ja lähdemme salista lämpiöön. Enää mieleen eivät ehdi sellaiset tappavat ajatukset kuin, ”entä jos ensimmäinen osa menee poikki”. Jokin suojelee omaa mieltäni, ajattelen vain keveitä, tosin keskittyneitä ja hyviä ajatuksia. Mietin lähtöjä, tempoja ja tunnelmia. Juttelen Anun kanssa, joka vaikuttaa täysin rennolta.

Oloni on aika hyvä ja valoisa kaiken aikaa. Miten kummassa se hyvä olo kuitenkin jostain aina tulee? Olen ollut kuukausitolkulla huolissani ja nyt melkein nautin tästä. Kohta saan mennä lavalle soittamaan masurkkoja.

Menen lavalle soittamaan masurkkoja. Voi taivas miten paljon ihmisiä. Konserttisalissa on miellyttävät värit, ehdin ajatella ja sitten olenkin pianon ääressä. Odotan sitä, koska aloitan. Sitten huomaan aloittavani. Ensimmäinen masurkka on kuin ohuen ohutta lankaa, sen soittaminen konsertin avauksena on ihanaa ja vaikeaa. Ei saa epäröidä.

Ehdin ajatella jokaisen masurkan aikana monia asioita. Olen tietoinen soitostani, mutten onneksi liikaa. Masurkat etenevät suunnitelmieni mukaan. En kyllä ota mitään riskejä. Tästä saan kuulla myöhemmin. Neljännen masurkan kohdalla olen kieli keskellä suuta, koska se on ollut ja on nytkin ongelmallisin viidestä. Onneksi mitään kamalaa ei satu, vaikka jotain möhlinkin puolivälin paikkeilla. Kun viides masurkka on ohi, olen hetken iloinen hyvästä suorituksesta. Sitten muistan sonaatin ja normaali jännitys palaa välittömästi: tämä ei ole vielä ohi. Nyt on kuitenkin laulujen vuoro. Menemme Anun kanssa lavalle ja aloitamme *Kurpialaiset laulut*. Alkuun tarkkailen itseäni, osaamistani ja jännittämistäni, mutta kohta olen lähes unohtanut, että tässä piti olla jotain vaikeaa. Anu laulaa ihanasti ja herkästi. En juurikaan jännitä vaan tunnen voivani tehdä enemmän asioita kuin aiemmin harjoitellessamme. Stemmani ovat sen verran helpot, että voin keskittyä yhteismusisoimiseen. Joidenkin laulujen kohdalla on sellainen olo, ettei haluaisi niiden loppuvan ollenkaan. En muista kovinkaan monta esiintymistä, jossa oloni olisi ollut yhtä vapautunut. Onko tämä jonkinlainen vastareaktio kuukausia kestäneelle jännittämiselle?

Laulut ovat ohi ja seuraa väliaika. Salista poistuttuani törmään ihmisiin, jotka ovat tulleet kiittämään Anu K:ta. Ärsyttävää tässä vaiheessa nähdä ketään, lumous särkyä, jos kesken konsertin tapahtuu tällaista. Pakenen yläkerran lämpiöön keskittymään. Mieheni on mukana, sanoo että kaikki on mennyt hienosti. Olen samoilla linjoilla. Väliajassa on jälleen jotain maagista. Vaikka kaikkea värittää jännittäminen, pystyn silti ottamaan tästäkin irti jotain kohottavaa. Jännitys on hyvänlaatuista. Vaikka olen viimeisen puolen vuoden aikana voinut usein lähes pahoin tämän konsertin vuoksi, koen vahvasti, että olen hyvän keskellä. Tiedän, että minun kuuluu olla täällä.

Väliaika on ohi, ja minun on mentävä soittamaan sonaatti. Pieni osa minua toivoo, ettei tarvitsisi, mutta enimmäkseen olen jo kyllästynyt vaikeimman hetkeni odottamiseen. Konserttivahtimestari tarkastaa salin ovisilmän läpi, himmentää yleisön valot ja kysyy, saako avata oven. Tässä kohden sydäntä vihlaisee aina. Minun on itse annettava lupa oven aukaisuun.

Jälkeen päin ensimmäisestä osasta ei ole yhtään muistikuvaa, lukuun ottamatta ihan alkua. Kun aloitan, luulen heti että menee metsään. Epäröin

tuskin kuultavasti ensimmäistä ja toista otetta ja olen sekunnin sadasosan todella varma, että tässä se sitten oli. Mutta mitään ei satu, jatkan aivan unessa koko osan loppuun asti. Yksi ainoa ajatus vie musiikkia eteenpäin: mitä seuraavaksi. En anna mieleen nousta hetkeksikään sellaista ajatusta, että olisikohan tai entä jos. Yritän ajatella mahdollisimman vähän, sallin mieleni kiinnittyä vain musiikillisiin tapahtumiin, yhteen kerrallaan. Ensimmäinen osa menee kaiken kaikkiaan niin hyvin kuin se taitojeni mukaan voi mennä. Ja kun se on ohi, olen jo ihan valmis lähtemään baariin. Tuntuu samalta kuin niissä Maj Lind -kilpailuissa, joissa pääsin välieriin. Kun tieto jatkuon pääsystä tuli, aloitin juhlimisen jo siinä, mahdollisella tulevalle menestyksellä ei ollut enää niin suurta merkitystä. Mutta nyt pitäisi soittaa vielä kaksi kolmasosaa sonaatista.

Teema ja muunnelmat. Teema on asiallinen, mutta ensimmäisessä muunnelmassa huomaan olleeni todella lujilla pari minuuttia sitten. Sonaatin ensimmäinen osa on rutistanut minusta kaiken osaamisen ja keskittymisen. Teen virheitä näennäisen helpoissa paikoissa kuten ensimmäisessä variaatiossa. Ehdin jo ajatella, että sotkenko nyt kaikki huolella harjoittelemani paikat maksuna siitä, että ensimmäinen osa meni hyvin? Muunnelmat kulkevat eteenpäin, pahin varovaisuus alkaa taittua ja alan soittaa suurinpiirtein taitojeni mukaisesti. Kauhua ei ole, tuntuu normaalilta ja omalta. Pian olen jo fuugassa, jossa viimeisen kerran täytyy todella olla hereillä. Olen satsannut loppuun, sillä viimeisen rivin soitin joskus harjoituskonsertissa ihan harakoille. Nyt en kyllä soita, haluan että sonaatti loppuu arvokkaasti. Tiedän, että kohta koko valtava rutistus on ohi eikä enää tarvitse keskittyä kuin osumaan nämä muutammat soinnut oikein. Ja viimeisen soinnun jälkeen en tahtoisikaan lopettaa.

Palaute

Yleisö

Jotkut muusikot kuvaavat konserttitilannetta esittäjän ja yleisön väliseksi kommunikaatioksi eli kahdenväliseksi viestinnäksi, yhteydeksi, vuoropuheluksi. Toiset sen sijaan pitävät kommunikaation ajatusta omituisena, sillä he kokevat viestinnän tapahtuvan vain yhdensuuntaisesti: esittäjältä yleisölle. Esittäjänä sijoitan itseni näiden kahden ajatustavan välille. Toivon herättäväni kuulijoiissani tunteita ja ajatuksia, ja parhaimmillaan olen kokenut saaneeni jonkinlaista sanatonta vastakaikua toiveilleni. En ehkä puhuisi kommunikaatiosta – jonka ymmärrän pikemminkin kamarimusiikillisena terminä – mutta kylläkin voimakkaasta yhdessä kokemisesta. Myönteisen palautteen voin soittajana tuntea jo soiton aikana jonkinlaisena yleisöstä välittyvänä myötäelämisenä ja lämpönä. Joskus muistan kuulleen hyvántahtoisen naurahduksen soittaessani teoksen viimeisen soinnun kovaa ja rytinällä; kuulija on ollut hengessä mukana innostuksessani ja rohkenee tuoda tämän julki soiton loppuessa. Yhtäläilla ovat aistittavissa huokailu, yskiminen, puhe tai muut, keskittymistä häiritsevät äänet yleisön joukossa. Joskus tällainen kielteinen palaute on omiaan jopa lisäämään tehoja, sillä esittäjänä herää voimakas halu pakottaa kuulija olemaan hiljaa. Valitettavasti kielteisyys kuitenkin enimmäkseen haittaa keskittymistä. Pahinta on soittaessa ajatella, että yleisö toivoisi pääsevänsä pian pois.

Soittamisen lopettaminen ja aplodien odottaminen tai odotuttaminen ovat kiinnostavia hetkiä. Usein mielessä pyörii huoli, onko soittanut niin hyvin, että saa taputuksista varmasti kaipaamansa palkinnon. Tai sitten on saanut pidettyä yleisön otteessaan ja haluaa venyttää loputtomiin sitä hetkeä, kun antaa jännityksen purkautua. Ei liikahdakaan. Sydämenlyönnit jyskyttävät korvissa, mutta istuu paikallaan vielä vähän. Sitten nousee onnellisena, sillä juuri mennyt hetki oli niitä harvoja, tiivistyneitä ja täysiä elämyksiä, joiden vuoksi haluaa harjoitella ja esiintyä.

Jos yleisö on kohtalaisen runsaslukuinen, on konsertin aikana mahdollista kokea eräänlainen suuri hiljaisuus. Se on sitä suurempi, mitä enemmän on kuulijoita ja mitä paremmin pystyy pitämään heitä otteessaan. Monen ihmisen yhtäaikainen, intensiivinen keskittyminen samaan asiaan tuntuu hykerryttävältä. Tämä massiivinen hiljaisuus voi kuulua esimerkiksi fermaatilla tai pitkällä tauolla, jonka jälkeen musiikki jatkuu, eikä vielä ole taputusten aika. Silloin voi soittonsa lomassa, tauon aikana kokea yleisönsä – *he kaikki kuuntelevat, ja olen niin onnellinen että minulle on annettu tämä hetki näiden ihmisten kanssa.*

Joskus konserteissa tapahtuu hyvinkin yllättäviä asioita, joiden johdosta keskittyminen herpaantuu. Omalle kohdalleni ovat osuneet muun muassa valokuvan otto, yleisön edustajan poistuminen saniteettitiloihin – saniteettitilojen ollessa aivan flyygelin takana seinän toisella puolella – ja paluu takaisin tuolilleen, kuorsaus ja kahden yläasteikäisen tytön hihitys, nämä kaikki siis soittoni aikana, onneksi kuitenkin eri konserteissa. Sen sijaan satunnainen osien välissä taputtaminen ei ole koskaan tuntunut häiritsevältä. Minussa herää sympatia liikaa taputtavaa yleisöä kohtaan, eikä mieleeni tule tuohtua tai loukkaantua tietämättömydestä.

Naurettavinta on, kun menen jostain syystä kumartamaan vaikka yleisö on jo lopettelemassa taputuksiaan. Kuulijoilla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin jatkaa taputtamista, koska olen pakkautunut lavalle uudestaan. Jotta tilanteesta ei tulisi kestämaton, minun on elehdittävä humoristisesti pyydellen ikään kuin anteeksi tätä suosion kalastusta. Tämä on voimakkaan luterilais-suomalainen piirre omassa soittajanpersoonassani: esittäjä ei saa olla liian itsetietoinen.

Lämminhenkisin koskaan saamani yleisö oli ystäväistäni ja sukulaisistani muodostunut joukko pianodiplomissani. Kannustuksen määrää on vaikea sanoin kuvata, ja kuten diplomeissa aina, moni kaveri huusi bravo'ta. Satuin myös vilkaisemaan erästä lautakunnan jäsentä tullessani ennen viimeistä numeroa lavalle: hänestä välittyi innostus ja positiivisuus, joka tuntui rohkaisevalta kaiken jännityksen keskellä.

Tutkintolautakunnan palaute

Olen useita kertoja istunut kuuntelemissa lautakunnan antamaa palautetta soitostani. Musiikkiopistossa saatu palaute on lähes tyystin haihtunut mielestäni lukuun ottamatta peruskurssien jälkeistä I-kurssitutkintoa. Lautakunnassa istunut rehtori sanoi: ”No nyt on sitten elämä ennen tolppa ykköstä ja tolppa ykkösen jälkeen.”

Sibelius-Akatemian perusopiskelijana tein C-, B- ja A-kurssit, tohtorintutkintoon taas kuuluu yhteensä viisi tutkintokonserttia. A-kurssista eli diplomista saamani palautteen muistan melko tarkasti. Eniten tosin kiinnostivat pisteet, joita siihen aikaan annettiin asteikolla 0–25 nykyisen 0–5 -numeroinnin sijaan. Minulla oli pisteiden suhteen oma tavoitteeni, jonka saavutettuani olin äärettömän helpottunut. Pisteisiin kulminoitui seitsemän vuotta kestänyt intensiivinen opiskelu, ja koska muu konserttitoimintani oli diplomini aikoihin hyvin vähäistä, tutkintopisteet muodostuivat sitäkin tärkeämmiksi.

Diplomipalautteen antoi koko lautakunnan puolesta puheenjohtaja. Hän mainitsi jotain kaikista soittamistani kappaleista, mistä pidettiin eniten, mitä asioita toivottiin lisää ja niin edelleen. En voi varmuudella tietää yksittäisten lautakunnan jäsenten tarkkoja mielipiteitä, koska palaute oli kooste monen ihmisen puheesta. Sillä ei ollut väliä, koska pisteet puhuivat puolestaan. Jos olisin saanut huonommat pisteet, olisi ollut aivan sama mitä positiivista minulle olisi kerrottu. Saamani tavoitepisteet sen sijaan vapauttivat minut paineesta. Muistan pistemäärillä olleen kohtuuttoman suuri painoarvo erityisesti pianistiopiskelijoiden keskuudessa. Yhdenkin pisteen ero tuntui monien mielestä merkittävältä, ja myös omalla kohdallani paine onnistua oli kova. Muistan ajatelleeni, että mikäli en saavuta tavoitettani, kadotan todennäköisesti koko soittomotivaation. Olin kieltämättä hyvin suorituskeskeinen ja kaukana täysipainoisesta muusikon arjesta, jossa keskeisellä sijalla on konserttitoiminta eivätkä suoritettut tutkinnot.

’Palaute’ on sanana melko yksisuuntainen. Täsmälleen ottaen kyse on kaikesta viestistä, joka niellään ilman vastaan sanomista. Jotkut jatko-opiskelijat ovat olleet ärsyyntyneitä koko palaute-sanan käytöstä enää tässä vaiheessa, kun jatko-opiskelijoina ollaan jo oltu ammattilaisia hyvän aikaa.

Epäilemättä mahdolliset kielteiset kokemukset palautteen yksisuuntaisuudesta ovat johtuneet koko palautetilanteen kielteisestä ilmapiiristä. Ehkä lautakunnan on helpompi synnyttää myönteinen, keskusteleva ilmapiiri silloin, kun ollaan suurin piirtein hyväksyvällä ja positiivisella kannalla konsertin sujumisesta. Vahvasti eriäviä mielipiteitä sen sijaan lienee vaikeampi pukea keskustelemaan muotoon.

Jatkotutkintokonserttien palautetilanteet ovat omalla kohdallani olleet jonkin verran keskusteluvampia kuin perusopinnoissa. Varsinaisen soiton lisäksi keskusteluun on nostettu muun muassa teosvalinnat ja kunkin yksittäisen ohjelman kokonaisuus ja toimivuus. Konserttiohjelmien suunnittelu on keskeinen osa jatkotutkintoa, sillä jatko-opiskelijalta edellytetään kykyä koota tasapainoisia, haasteellisia ja kiinnostavia ohjelmakokonaisuuksia. Sarja jatkotutkintokonsertteja on oleellisesti muuta kuin perustutkinnoissa soitettavat, useiden tyylien hallintaa kontrolloivat ohjelmat; jatkotutkinto sallii – riittävät todisteet jo antaneen – esittäjän keskittyä mielihyvin omimmalle musiikilliselle alueelleen. Samalla palautteen huomio myös siirtyy varsinaisesta soiton yksittäisten elementtien arvioinnista keskusteluun esittäjän soittajanpersoonasta, eli omalla kohdallani siihen, minkälainen pianisti minusta on näiden vuosien aikana tullut. Vaikka olen toki jatkotutkintokonserteissakin saanut useita spesifejä, pianismiin liittyviä kommentteja, fokus ei perustutkintopalautteen lailla ole yksinomaan siinä, että ”tee nämä asiat kehittyäksesi”. Monet asiat kenties jo hyväksytään persoonaani kuuluviksi, ja joissakin kohden lautakunta ajattelee minun osaavan itsekin korjata ne seikat, jotka eivät konsertissa juuri nyt onnistuneet. Pidän tästä osakseni tulleesta, hienotunteisesta ja arvostavasta palautteesta, joka näkee kokonaisuuksia. Toisaalta sen vastaanottaminen on toisinaan raskaampaa nimenomaan kokonaisvaltaisuuden vuoksi. Tässä vaiheessa, lähellä neljäkymmentä, koen jo tulleetni joksikin. Aivan kaikkea haluamaani en enää ehdi soitossani muuttaa.

Tutkintolautakunnan antama palaute onkin ikään kuin virallinen selvitys siitä, millainen olen pianistina. Vaikka taiteessa on vähän faktoja ja paljon henkilökohtaisia mielipiteitä, on sibeliusakatemiaalainen lautakuntapalaute monin tavoin painokkaampaa kuin satunnaisen konserttisaajien mielipide. Ei välttämättä ensisijaisesti arvokkaampaa tai oikeampaa, mutta

ehdottomasti painokkaampaa. Näin vain on, halusin tai en. Instituutioilla on oma voimansa niin hyvässä kuin pahassa. Jos minut nauretaan pihalle Sibelius-Akatemian tutkintotilanteessa, on soittajaidentiteetin paikkailu huomattavasti vaikeampaa kuin huonosti menneen pikkupaikkakunnan konsertin jälkeen. Epäonnistumisesta toipuminen ylipäänsä on raskasta, mutta erityisen toivottavaa on onnistua silloin, kun kuulijakunta on ammattimaista.

Toisaalta virallisen ja arvovaltaisen lautakunnan suomat kiitokset ovat kultajyväsiä, jotka voi rauhassa ottaa esiin syksyn pimeinä iltoina takkatulen ääressä. Jyvät säilytetään laatikossa, josta kukaan ei voi viedä niitä pois – en edes minä, joka jälleen uusien teosten ahdingossa alan epäillä kykyjäni pianistina.

Palaute takahuoneessa

Ehdottomasti mukavin palaute tulee heti konsertin jälkeen. Takahuonejonon käyttäytymistä säätelee tiukka etiketti: olisi pöyristyttävää, jos joku olisi viileä tai tyytymätön. Juuri lavalta tulleelle, tärisevälle muusikolle ei sanota, että ”aika hyvä”, saati että ”en täysin ymmärtänyt soittoasi”. Hänelle kuuluu sanoa: ”Upeaa, mahtavaa! Soitit hienosti!” Korrekti, aina asiallinen versio on: ”Kiitos soitosta.” Näin palkitaan kovan urakan tehnyt soittaja.

Jos konsertti on mennyt osapuilleen hyvin, on kukkien vastaanotto kenties paras hetki koko konsertissa. Olo on kiitollinen ja autuas. On ilahduttavaa huomata, että moni on tullut paikalle, tuokin tuli, vaikka sillä on aina kiire. Ihmiset ovat iloisia myös siitä, että painolasti esiintyjän harteilta on nyt pudonnut – tämä ilo välittyy. Varsinaisella kriittisellä palautteella ei itse asiassa ole lainkaan sijaa takahuonejonossa, vaikkakin itse yritän konserttini jälkeen aina lukea ihmisten ilmeistä, mitä mieltä oltiin. Joskus kiittämään tullut henkilö ei voi peittää kireyttään, ja aistin selvästi, että hän ei ole pitänyt soitostani, tai ehkäpä hän ei pidä minusta ylipäänsä. En voi kuin arvailla hänen mietteitään, mutta arvostan joka tapauksessa hänen ilmaantumistaan paikalle ja vielä takahuoneeseenkin.

Asioiden suhteuttaminen konsertin jälkeen on minulle vaikeaa. Unohdan, että oma, juuri soitettu konserttini on ollut äärimmäisen tärkeä vain minulle.

Muiden ihmisten suhde samaiseen konserttiin sen sijaan vaihtelee: joku, joka on kuullut soittoani paljon ja tuntee ohjelman hyvin, on ehkä enemmän asianosainen kuin se, joka kuulee konsertin kappalet ensi kertaa. Omaiseni lienevät onnellisia, jos minä olen, joten heille on vain välillisesti merkitystä sillä, miten konsertti menee. Jos soitan huonosti, he ovat murheissaan lähinnä siksi, että minä olen onneton, mutteivät sinänsä huonon soiton takia. Minä itse sen sijaan vaalin joka ikistä soittooni liittyvää kommenttia suurella hartaudella. Konsertin jälkeisessä sekavassa olotilassa olisi kenties parempi vetäytyä jonnekin eristyksiin muutamiksi tunneiksi, sillä kaikki vastaanotetut vaikutelmat voimistuvat moninkertaisiksi. Konsertin soittaminen on itsensä likoon laittamista ja altistamista muiden arvioitavaksi, joten ei liene vallan hämmästyttävää, jos soittaja kokee olonsa haavoittuvaiseksi.

Tunnen muusikoita, joita ei oman konserttinsa jälkeen kiinnosta puhua soitostaan yhtään: keikka on ohi ja sitten tulee seuraava. Minä haluan aina jäsentää ajatuksiani, mielellään ääneen jonkun omaisen tai ystävän kanssa. Jos olen kuukausia rakentanut uutta ohjelmakokonaisuutta, en voi noin vain hylätä sitä konsertin jälkeen. Teen kuitenkin järjestään sen virheen, että kuvittelen muiden välittävän samoista teoksista yhtä paljon kuin minä. Jos joku varomatta sanoo, että jokin soittamani teos ei ole hänen suosikkinsa, tai että hän ei tajunnut jotain kappaletta lainkaan, tulen murheelliseksi. On melkein koomista, miten olen halunnut sulkea korvani niiltä puheilta, jotka koskevat Szymanowskin musiikin vaikeaselkoisuutta. Pikku hiljaa, usean tutkintokonsertin ja monien erilaisten Szymanowski-ohjelmien jälkeen, alan olla vakuuttunut siitä, että suurin osa soittamastani Szymanowskin musiikista jää kuulijoille hämäräksi. Vaistosin sen konkreettisesti eräässä konsertissa, jossa soitin Szymanowski-ohjelmani viikkoa ennen tutkintoa. Paikalla oli paljon väkeä, sali ja soitin olivat loistavat ja onnistuin soittamaan etenkin toisen puoliskon mielestäni hyvin. Viimeisen soinnun jälkeen nousin kumartamaan. Olin ajatellut, että loppupuolen soittoni olisi voinut temmata yleisön kunnolla mukaansa, mutta kuulijoista välittynyt vaikutelma oli lähinnä hämmentynyt. Palaute oli sanatonta, mutta selvää. Luotan omaan arvostelukykyyni sen verran, että en usko soittaneeni mitenkään huonosti. Mutta konsertin jälkeen tuskailin monen päivän ajan valitsemaani tutkintoaihetta. Edustan Szymanowski-sympatioineni pienen

pieni vähemmistö jopa ammattipiireissä. Hänen musiikkinsa on vaikeasti lähestyttävää.

Olen perehtynyt Szymanowskin musiikkiin usean vuoden ajan. Ymmärrys sitä kohtaan kasvaa kaiken aikaa, ja olen nyt aivan eri pisteessä kuin aloittaessani ensimmäisen teoksen parissa. Yksikään Szymanowskin teos ei sisällä helppoja, kosiskelevia ratkaisuja vaan musiikki on aina voittopuolisen vakavaa. Nautin suuresti siitä hetkestä, kun työstämäni uusi kappale alkaa hahmottua ja muodostua kokonaisuudeksi. Mutta tietty kompleksisuus on läsnä alusta loppuun, silloinkin kun mielestäni hallitsen teoksen. Miksi en voi muistaa tätä silloin, kun kuulen kommentteja soittamistani Szymanowskin kappaleista? Miksi kerta toisensa jälkeen odotan, että kuulijalla olisi se kaikki tieto mikä minulla on ja että hän voisi kokea saman elämyksen kuin minä, joka tunnen kappaleen jokaisen nuotin? Jos odotan tätä jokaisen konserttini kohdalla, joudun toistuvasti pettymään.

Aviomiehen antama palaute

Pianistiaviomieheni kuuntelee kaikki työstämäni soolokappaleet. Olen ottanut tavakseni esittää hänelle opettelemieni teosten raakaversiot ennen kuin muut kuulevat niitä. Toivon hänen kommentointiaan jokaisen uuden teoksen kohdalla, sillä hänen palautteensa on minulle monestakin syystä kaikkein tärkeintä. Takahuonejonon palaute saattaa olla mukavinta, mutta oman siipan palaute ehdottomasti rehellisintä ja suorinta. Olenkin valikoiva sen suhteen, milloin haluan sen kuulla. Nykyisin muistan jo jonkin verran varautua hänen karun eleettömään palautteeseensa, jonka tunnen niin hyvin, mutta joka kuitenkin aina yllättää. Aiemmin olin aina kuulevinani jonkinmoista tyytymättömyyttä hänen lyhytsanaisissa kommentteissaan välittömästi esitykseni jälkeen. Vaikkei hän palautetta antaessaan milloinkaan ole sanonut olleensa tyytymätön, luin sanattomia viestejä hänen ilmeistään ja eleistään.

Vuonna 2003 työstin huippuvaikeaa Szymanowskin toista pianosonaattia. Kun olin oppinut teoksen ulkoa, halusin soittaa sen miehelleni. Seuraavassa kuvailen soittotilanteen tunnelmia:

Olen harjoitellut teosta ja saan sen vihdoinkin menemään ulkoa. Olo on tietysti epävarma. Toivon lähinnä, ettei soitto mene poikki ja että saisin aikaiseksi jonkinlaisen puhtaan version, josta sitten olisi hyvä jatkaa harjoittelua. Soitto sujuukin melko hyvin, pahin pelkoni poikki menosta on turha, ja saan kahlattua kaiken suurin piirtein silloisen taitoni mukaisesti. Lopussa olen jo varsin tyytyväinen suoriutumiseeni. Kappale menee oikeissa tempoissa ja osaan nuotit jo melko hyvin – olen siis valmis aloittamaan varsinaisen yksityiskohtaisen hiomisen. *Mutta koska mikään ei saa minua vakuuttuneeksi taidoistani, olen erityisesti tämän, äärimmäisen vaikean teoksen kohdalla hämmästynyt, että olen senkin oppinut.* Iloitsen tästä yllättävästä saavutuksesta, johon en uskonut pystyväni. Sitten mies kertoo mielipiteensä. Hän ei riemuitse silmät kyynelissä kuultuaan minun kahlaavan sonaatin suhteellisen onnistuneesti läpi. Hän sanoo lyhyesti jonkun kiittävän sanan ja sitten kertoo muutamia mieleen tulleita ajatuksiaan sieltä täältä. En voi ymmärtää, miksi hän ei halua liikuttua ja yhtyä sisäiseen riemuuni. Miksi hän ei edes hymyile kunnolla? On takuulla vaivaantunut, eikä haluaisi sanoa mitään, koska soitin hänen mielestään huonosti.

Tajuan pitkän selvittelyn jälkeen, että mieheni ei ole erityisen yllättynyt siitä, että olen oppinut sonaatin – hän pitää asiaa itsestään selvänä. Sen sijaan hän kuulee, että vaikka osaan teoksen jo ulkoa, se ei ole vielä ensimmäisen esittävän läpisoiton aikoihin valmis. Koska hän olettaa, että rakentava kritiikki on tässä vaiheessa se, mikä minua eniten auttaa ja mitä mahdollisesti myös häneltä odotan, hän sanoo esityksestäni oman näkemyksensä. Hänellä on mielessään lopputulos, joten ei ole syytä riehaantua keskeneräisestä esityksestä.

Miksi asetan toisen ihmisen muka avoimeen tilanteeseen ikään kuin odottaisin hänen rehellistä mielipidettään? Kuitenkin odotan aivan tietynlaisia lauseita, sellaisia, jotka olisivat lähinnä omiani. Nämä lauseet pohjautuisivat koko soittohistoriaani ja erityisesti niihin ammattimaisen opiskelun alkuvuosiin, jolloin pianonsoitto tuntui äärimmäisen hankalalta. Vaikka tiedänkin taitojeni kehittyneen merkittävästi, ajattelen kriittisissä tilanteissa usein vuosien takaisilla

aivoilla: olen hämmästynyt ja kiitollinen, jos opin jotain. Tällöin pienestäkin saavutuksesta tulisi olla ikionnellinen – niin minun kuin kaikkien muidenkin. Haluaisin mieheni sanovan: olet tarpeeksi, erittäin, loistavan hyvä. Hän ei tätä sano, vaan puhuu siitä, mitä todella kuulee. Hän tietää, että pystyn parempaan, joten siksi hän ei ole kohtuuttoman innostunut keskeneräisestä esityksestäni. Hän odottaa minulta enemmän kuin mitä itse odotan.

Boginon palaute

Tapasin pianisti Konstantin Boginon ensimmäisen kerran ollessani noin 20-vuotias. Käänsin hänelle sivua konsertissa erään musiikkifestivaalin yhteydessä. Paljon myöhemmin, perusopintojeni loppuvaiheessa, otin osaa hänen mestarikursseilleen, ja diplomin suorittuani lähdin Pariisiin hänen yksityisoppilaakseen.

Moni suomalaismuusikko tuntee Boginon. Hän on sievistelemisen, nysväämisen ja ylipäänsä kaiken pienen vastakohta. Hänen läsnä ollessaan kaikkiin ilmiöihin tulee Suuret Alkukirjaimet, olipa kyse musiikillisesta fraasista, pöytätenniksestä tai englantilaisesta keittiöstä ("It's a Catastrophe!"). Hänen kätensä ovat leijonan tassut. Vaikutelma on kookkaan miehen, vaikka oikeasti hän ei ole mitenkään erityisen pitkä. Boginon intohimoinen suhtautuminen musiikkiin tarttuu: useimmiten hänen pianotuntinsa ovat vahvojen musiikillisten elämysten juhlaa. Usein, hänelle soittaessani koen, että korvani avautuvat monen hiljaisen kuukauden jälkeen. Tästä syystä, mikäli mahdollisuus tarjoutuu, käyn soittamassa lähes kaiken uuden ohjelmistoni Boginolle.

Boginon tunnit ovat aina merkittäviä tapahtumia, joihin valmistaudun niin huolellisesti kuin mahdollista. Monta kertaa olen halunnut näyttää hänelle, mihin pystyn ja yleensä soittanut huonommin kuin olin kuvitellut pystyväni. Etu on siinä, että jos hänen tunnistaan jotenkin selviää ja jos hän niin sanotusti hyväksyy soittoni, sen jälkeen on huomattavasti helpompaa jatkaa yksityistä harjoittelua. Joskus olen yrittänyt olla välittämättä hänen sanoistaan niin paljon, mutta gurun leimaa on vaikea karistaa. Mikäli hänen soittoani koskeva palautteensa on jotenkin vaisua, olen aikani kuin maani myynyt. Seuraava onnistuneempi tunti hänen kanssaan voi taas pelastaa

paljon. Vaikka Bogino on kuuluisa sydämellisyystään ja on opettajana mahdollisimman kaukana oppilaita solvaavista tyranniopettajista, suomalaisen pianopedagogiikkakulttuuriin verrattuna hän on opetettaviensa kanssa kuitenkin vähemmän kollegiaalinen. Ainakaan en itse koe hänen seurassaan olevani niin vahva ja itsenäinen kuin millaiseksi itseni miellän. Useimmiten en lainkaan keskustele hänen kanssaan musiikillisista näkemyksistä vaan yritän imeä kaiken hänen sanomansa muistiini. Oman mielipiteen aika tulee myöhemmin, kun Maestro on poistunut rakennuksesta.

Bogino on vaikuttanut valtavasti soittooni, ehkä jonkin verran myös persoonaani. Joskus hänen liioitteleva opetustyylinsä on tuntunut vaikealta ottaa vastaan. Kun hän huomaa varautuneen olemukseni ja haluaa minun rentoutuvan, saattaa vaikutus olla päinvastainen: pystyn ajattelemaan vain, kuinka vähäpätöinen ja ankea olenkaan. Yksikään fraasi ei soi vapautuneesti sisältäni kumpuavaa luovuutta hehkuen vaan tökin kaiken rumasti ja vaikeasti. Mutta hänen sanansa ovat jääneet muistiin, ja voin herätellä musiikin henkiin omassa rauhassani.

Sitten on joitakin mahtavia muistoja. Usein, halutessaan oppilaan soittavan puhuttelevammin, Bogino käyttää houkuttimena visuaalisia ja jopa ohjelmallisia kuvauksia. Niiden tarkoitus ei ole alleviivata, että kyseisessä teoksessa olisi kyse juuri ja vain niistä, vaan pikemminkin erilaiset maalailtavat kuvaukset auttavat kartuttamaan oppilaan musiikillista ilmaisuvarastoa. Eräällä tunnilla Pariisissa soitin Bachin *Italialaista konserttoa*. Hidas toinen osa on eräs klaveerikirjallisuuden hienoimpia ja koskettavampia osia. Kävimme sen läpi siten että minä soitin ja samaan aikaan Bogino kommentoi musiikin lomassa pistämättä soittoani kuitenkaan poikki. Bachin hidasa osa herätti Boginossa mielikuvan Kristuksen viimeisistä kärsimyksistä, tämän puheesta Jumalalle: ”Isä, miksi minä?” Tämänkaltainen tunnelma siivitti soittoani, soitimme hitaan osan Boginon kanssa yhdessä tai hän soitti sen minun kauttani, sillä vaikka minä painelin koskettimia, Bogino eli joka sävelellä vahvasti mukana. Osan loputtua istuimme pitkään hiljaa.

Edellä kuvattu kokemus oli niin vaikuttava, etten millään pysty sitä sanoin tyhjentävästi kuvailemaan. Elämyksenä tuo pianotunti oli siinä määrin

vahva, että tulen epäilemättä muistamaan sen aina. Boginon vaikutus pianonsoittooni näkyy siis varsin laajalla asteikolla: parhaimmat hetket ovat vieneet minut suurten musiikillisten elämysten äärelle, vaikeimmat ovat saaneet minut tuntemaan itseni mannaryynin kokoiseksi. Nykyisin tapaan Maestron harvoin, enää keskimäärin kerran vuodessa, mutta hänen huomionsa soitostani ovat edelleen tärkeitä.

Pitkän tauon jälkeen merkittävintä on palaute, jonka Bogino antaa tunnilla välittömästi ensimmäisen soittokerran jälkeen. Palautetta tulee toki tunnin kuluessa kaiken aikaa, mutta ensimmäiset sanat tuntuvat summaavan siihenastisen kehitykseni edellisen tapaamisemme jälkeen. Se on totuuden hetki, jolloin uskon hänen sanoihinsa kritiikittömästi. Eräs tällaisista totuuden hetkistä oli vuoden 2004 alussa, jolloin harjoittelin Szymanowskin toista pianosonaattia toiseen jatkotutkintokonserttiini. Tyttäreni syntyi harjoitteluprosessin keskelle, joten olin yleisesti ottaen erittäin väsynyt. Jännitin kaikkea sonaattiin liittyvää valtavasti, näin siitä melkein painajaisia. Epäilin ottaneeni liian suuren tehtävän ja maalailin mitä karmeampia näkymiä siitä, miten tulisin epäonnistumaan teoksen parissa. Olin jo esittänyt teoksen miehelleni sekä tutkintoni taiteelliselle ohjaajalle ja saanut kannustavaa palautetta molemmilta. Mikään ei kuitenkaan parantanut oloani, harjoittelin minkä jaksoin, mutta olin kauhuissani.

Tunti Boginon kanssa oli järjestetty Sibelius-Akatemian Kamarimusiikkisaliin – kello 7 aamulla. Maestron aikataulu oli tiukka, sillä hän oli palaamasta musiikkikurssilta opettamasta ja kone Pariisiin lähti jo puolilta päivin. Oli pakko ottaa se aika, mikä tarjottiin. Tytär oli itkenyt koko yön, olin nukkunut kaksi ja puoli tuntia ja menin tietenkin lämmittelemään saliin jo ennen kello seitsemää. Ilmassa oli suuren katastrofin tuntua. Vihasin sydämestäni sonaatin ensimmäisiä tahteja, jotka olivat todella hankalat ja omiaan pilaamaan kaiken jo heti alkuunsa. Bogino saapui, ja vaihdoimme pari sanaa. Uskon, että Maestro on taitava vaistoamaan toisen mielentilan, tosin jännittämiseni näkyi varmaan Pasilaan asti. Bogino oli erittäin myönteinen ja lämmin jo tunnin alussa, mikä auttoi minua kokoamaan itseni väsymyksestä huolimatta. Rohkaistuini Boginon näkemisestä jo ennen soittamista ja sain soitettua sonaatin läpi suunnilleen silloisen osaamistasoni mukaisesti. Boginon välitön palaute soittoni jälkeen oli yksinomaan kannustava ja kiittävä. ”You know Antchka, it’s very good

what you have done here.” Hänen muutamat sanansa nostivat minut viikkokausien ahdingosta ja antoivat voimia harjoitella lisää. Tuon pianotunnin palaute kertoo ennen kaikkea siitä, miten palaute on suhteutettava jokaiseen yksittäiseen tilanteeseen. Jos olisin kuullut Boginon äänessä vähänkään epäilyä taitojani kohtaan – mikä olisi voinut olla hyvinkin mahdollista – olisi sonaatin harjoittelu saattanut loppua siihen. Käsitykseni tällä hetkellä on, että soitin teoksen tutkinnossani kelvollisesti, mutten halua kuunnella tutkintonauhaa havaitakseni, miten paljon parannettavaa olisi. Szymanowskin toinen pianosonaatti, sen harjoittelu ja esittäminen tutkinnossa, oli työvoitto, joka on omalla tavallaan jakanut soittohistoriani kahteen osaan.

Kontrolli

Olen kahdeksanvuotias. Nousen kouluni portaakkoa ylöspäin, ja vedän oikeaa kättäni pitkin porraskaiteen pinnoja. Yksi pinna jää väliin, sormet eivät kosketa sitä. Olen jo melkein ylhäällä, mutta minun on pakko palata takaisin: vedän käden uudestaan siitä kohtaa kaidetta, jossa ohitin yhden pinnan sitä koskematta. Nyt olen varma, että yksikään ei jäänyt väliin.

Epätäydellinen olo tulee pikkuasioissa. Koulussa oli opettajia, jotka liitutaalua sienellä puhdistessaan katsoivat muualle kuin tauluun, he puhuivat samalla ja tekivät taulun puhdistamisen aivan väärin: operaation loppuessa taulu oli täynnä liitujälkiä. Meitä oli luokallamme muitakin, joita asia häiritsi, ja huolimaton taulunpuhdistus sai aikaan ärtyynyttä supinaa.

Kotini ei ole turhan siisti, käsittääkseni kontrolloin ympäristöäni hyvin tavanomaisesti. En järjestele tavaroita riveihin tai väreihin, joskin joku järjestys pitää olla. Anarkistisen sekasorron on tultava esiin jossain, edes vähän: käsialani on kauhea. Teen kalenteriini merkinnät sikin sokin eivätkä merkityt tapahtumat ole koskaan oikeiden kellonaikojen kohdalla. Asioiden oikea järjestys onkin päässäni, ja kalenterin tehtävä on olla varmistaja. *Tässä on ruma ja sotkuinen kasa paperia, mutta kasan tulee olla nimenomaan tässä.*

Olen aina minuutilleen ajoissa sovituisissa tapaamisissa, mistä ollaan ystäväpiirissäni huvittuneen tietoisia. Olen joskus jopa yrittänyt olla tyylikkäästi myöhässä, mutten kykene. Arvioin bussit ja ratikat niin väärin, että joudun kävelemään loppumatkan käsilläni, jos en halua olla etuajassa. Sääntöisyyteni näkyy monissa pikkuasioissa, ja niistä on helppo päätellä, etten perusluonteeltani ole rennon huoleton. En elä hetkessä, sillä varaudun koko ajan seuraavaan hetkeen. En ikinä unohdu tekemään mitään, vaan suuntaan katseeni jo seuraavaan tilanteeseen. Oudoksun ihmisiä, jotka "unohtivat taas syödä lounaan", koska oli jotain niin kiinnostavaa tekemistä. En ikinä unohda syödä lounasta.

Esittävässä taiteessa kuulijoita ei kiinnosta vanhan kopiointi vaan uusi, persoonallinen näkökulma. Näin ollen esittäjänä pitäisi ilmeisesti olla kaiken aikaa luova, joustava ja uudelle avoin. Nämä attribuutit eivät liity minuun kovin luontevasti. Minulle sopivat seuraavat: ennalta sovittu, kontrolloitu, muuttumaton. Primitiivireaktioni mihin tahansa muutokseen arkielämässä on yleensä kielteinen. Jos jotain on sovittu, on rasittavaa ajatella sama asia uusiksi. Oletan, että jollain tavoin tämä kaikki vaikuttaa soittooni. Miten muuten voisi ollakaan?

Kaikissa tutkintokonserteissani on kiinnitetty huomiota tapaani kontrolloida. Kolmannen konserttini palaute oli pääosin myönteistä. Monista esiin nousseista asioista yksi jäi voimakkaimmin mieleeni: toivomus, että eläytyisin musiikkiin enemmän rutinoitumisen ja varman päälle soittamisen sijaan. Ehkä kuulin tämän toiveen turhan voimakkaana, sillä se peitti alleen kaikki positiiviset asiat, joita niitäkin mainittiin. Juuri tätä yhtä asiaa, toivetta spontaanimmasta otteesta, haudoin konserttini jälkeen pitkään.

6.4.2004 Tutkintolautakunnan palaute tulee hyvin asiallisena, kannustavassa hengessä ja rakentavasti. Kukaan ei loukkaa tai iske tahallaan heikkoon kohtaan. Ovat viisaita ja reiluja, jopa kollegiaalisia. Ratkaisutapojani ohjelmistovalinnan suhteen kunnioitetaan, annetaan uusia ideoita: ”näinkin voi tehdä – jos haluaa”, ja niin edelleen. Jos tällaista palautetta ei sulata niin tuskin sitten minkäänlaista. Mitä muuta lautakunnan pitäisi tehdä kuin kuunnella ja sanoa ystävällisesti mielipiteensä? Kaiken tarkoitushan on auttaa minua taiteellisessa työssäni. Olen miettinyt tätä asiaa niin perinpohjin ja tullut tulokseen: haluan olla tässä mukana, haluan tehdä taiteellista jatkotutkintoa ja saada siitä palautetta. Haluan kehittyä, kai?

Miksi en ole spontaani ekstrovertti hetkeen tarttuja? Miksi olen ollut jo pienestä pitäen tällainen varmistelija, aina huolehtimassa mitä seuraavaksi tapahtuu. En ikinä saavuta gothóniaanista värähtelyä musiikin universumin ytimessä, koska esiintyessä haluan keskittyä ennen kaikkea asioiden kasassa pitämiseen. En ota riskejä edes ruokakaupassa, miten tekisin sen sitten konserttilavalla?

Saatan muistaa keskellä arkista päivää: ai niin, olen soittajana yllätyksetön. Potkiskelen kiviä ja tiedän, etten oikein voi tästä muuksikaan muuttua. Muistan kokonaisia lauseita: *sinun pitäisi vain luottaa siihen että osaat kaiken ja sitten eläytyä enemmän musiikkiin.* Yritän tavoittaa mielessäni sen hetken, kun haluan lavalla ollessani tehdä toisin, ottaa riskin. Olen jokaisen kohdan miettinyt etukäteen tietyllä tavalla, ja jos siitä suunnitelmasta poikkean, on olon oltava aivan erityisen rohkea. Jos tunnelma on kireän jännittynyt, kuten on usein konsertin alkupuolella, ainoa mikä minua kannattelee, on kappaleeseen rakentamani suunnitelma eli oma tulkintani. Yritän sinnitellä pitäen kiinni aiemmin tekemistäni ratkaisuista, jotta kunniakkaasti pääsisin kappaleen loppuun. Missä on sitten riskin oton paikka? Miksi minun pitäisi mennä sotkemaan kaikki mahdollisuudet onnistua ja tehdä jotain poikkeavaa, jota en ole etukäteen kaavailut? Onko tämä spontaanuis jonkinlainen itseisarvo, jonka vuoksi minun pitäisi uhrata kaikki mielessäni soivat musiikilliset rakennelmat?

Koen toivomukset riskin otona hyvin raskaina. Muuttuminen tuntuu liian isolta vaatimukselta. Pidän kontrollista ja jo löytämäni varmistelusta – etsiminen ja elämysten tavoittelu ovat puolestaan hajottavia toimenpiteitä. Vanha hylätään, sillä aina tulisi etsiä uutta. Se tarkoittaa, ettei koskaan mikään saisi olla valmista. Juuri kun kokisin hallitsevani konserttiohjelman, pitäisi takaraivossa alkaa kaiherata epäily rutinoitumisesta. Ei ilmeisesti koskaan saisi olla tyytyväinen. Pitääkö ns. todellisen taiteilijan olla aina vähän hukassa?

Kyllä minä oikeasti tiedän, mitä siellä lautakunnassa halutaan. Eivät he tarkoita, että minun pitäisi luopua hyvistä ominaisuuksistani ja ryhtyä sohimaan kesken fraasin jotain ”yllätyksellistä”. He vain haluavat, että soitto olisi koko ajan koskettavaa ja puhuttelevaa, ei vain varman päälle. Enhän itsekään pidä sellaisesta soitosta, jossa kaikki on kohdallaan, mutta mikään ei sykehdytä.

Eräs akatemialainen opettaja ihmetteli taannoin sitä, miksi DocMusin taiteilijat ottavat palautetilanteet niin kovin itseensä. Ollaan niin herkkiä, ettei kestävä rakentavaa kritiikkiä silloinkaan, kun se olisi paikallaan ja välttämätöntä. Miksi tässä muka opiskellaan, jos ei haluta ottaa vastaan

muuta kuin kehuja ja päänsilitystä? Ei pitäisi ottaa niin henkilökohtaisesti.

9.4.2004 Yritän ajatella asioita muka asioina. Että palautteessa esiin tulleet asiat koskisivat vain sitä, miten soitan pianoa. Mutta jos vähän pintaa raaputtaa, koskee joka ikinen kommentti minua ihmisenä. Riskin oton kammo, varmistelu, suunnitelmallisuus. Jos ne kuuluvat soitostani, ne ovat tietenkin samalla myös minun luonteenpiirteitäni.

Minä kestin palautetilanteen hyvin, koska palautteen antajat ovat sivistyneitä ihmisiä. En vaatisi heidän toiminnassaan muutosta mihinkään, mitään ei olisi pitänyt jättää sanomatta. Myös erilaisille mielipiteille annettiin sijansa, joten ilmapiiri oli niin avoin kuin se vain saattoi olla. Mikä tässä sitten häiritsee?

10.5.2004 Konsertistani on kulunut jo useita viikkoja, ja aina vain mietin, etten ole spontaani. Tajuan vähitellen, miten suurista asioista on kysymys. En voi ripotella spontaanisuutta soittoni päälle kuin suolaa. Saamani kehotus: ”heittäydy, ota riski”, on minulle valtava, mullistava asia. Mutta nyt juuri, kirjoittaessani, havaitsen jotain kummallista, epäilenpä että olen asian ytimessä: pyrin tähänkin kehotukseen suhtautumaan samalla tavoin kuin kaikkiin asioihin elämässäni: kankeasti, hitaasti, koko raskasta tajunta-aparaattia yksityiskohtaisesti huoltaen ja mielellään pitkän ajan kuluessa. Yritän tarttua hetkeen miettimällä asiaa ensin kuukauden. En tajunnut sittenkään, miten suuresta vaatimuksesta on kyse. Nyt todella pitäisi katsoa toisaalle, unohtaa itsensä ja hypätä tuntemattomaan. En tiedä, mitä tehdä.

19.5.2004 Hyvä on. Kommentit riskinotosta sekä hetkeen tarttumisesta ja nopeasta reagoinnista osuvat naulan kantaan, liittyivätpä nuo kommentit mihin konserttiini tahansa. En ole nopea, sähkökkä enkä spontaani. Eräs ongelmani saattaa olla siinä, että en koskaan koe olevani valmis. Harjoitteluani leimaa loputon varmisteleminen sen sijaan, että suoraan ja kaikin keinoin etsisin lopputulosta.

Onko soittoni kontrollin kahlitsemaa? Jos on, onko se ollut sitä aina?

Opinnot alkuun

Olin lapsena näppärä ja hyvämuistinen soittaja. Teini-ikäisenä soitin melko vaikeitakin kappaleita tietämättä, miten vaikeita ne todella olivatkaan. Jos nyt kuulisin nuoruudenaikaista soittoani, huomaisin varmasti monenlaista puutetta ja hataruutta tekniikassani. Mutta kuulisinko myös vapautuneisuutta ja huolettomuutta, sitä mitä soitostani tuntuu puuttuvan joka ikisessä tutkintokonsertissa? Enhän nuorempana tiennyt, mitä kaikkea pianistin pitäisi osata, enkä siis osannut siitä huolehtiakaan. Kontrolli alkoi hiipiä soittooni vasta Sibelius-Akatemiassa.

Kun vuonna 1989 aloitin opintoni Sibelius-Akatemian solistisella osastolla, siirtymä musiikin harrastajasta ammattiopiskelijaksi oli huomattavan kulmikas. Oma muusikontieni oli ollut melko huoletonta taivallusta koko kouluajan. Vasta pari vuotta ennen ylioppilaskirjoituksia aloin panostaa soittooni enemmän, hain Akatemiaan ja sisään päästyäni aloitin opinnot. Ensimmäisen Akatemian opettajani kanssa sovimme lukukauden alussa, että ryhtyisin harjoittelemaan Beethovenin c-molli-sonaattia op. 10 nro 1 eli *Pikkupateettista*. Ensimmäisellä pianotunnilla opettajani kohotteli kulmiaan tiedolle, etten ollut soittanut lähes yhtään koko kesänä. Mitä turhia, olin ajatellut ja istunut kolme kuukautta Elannon kassana. Mitä ihmettä ajattelin silloin? Tietysti rahaa piti saada elämiseen, mutta rajansa kaikella.

Muistan olleeni iloinen saatuani harjoiteltavakseni Beethovenin sonaatin, koska ajattelin että nyt pääsen asioihin kunnolla käsiksi. Tervehenkisyys oli tullut elämäni: Beethoven.

Pikkupateettisen myötä alkoi pitkä ja työteliäs opiskeluprosessi. Sain opetusta ja paljon aikaa harjoitella. Kuunnelllessani muiden soittoa ajattelin, etten kuulu Akatemian nuorten pianistiopiskelijoiden parhaimmistoon. Muut olivat tosiaan kovatasoisia soittajia, itse en saanut etydeitä kulkemaan, vaikka harjoittelin koko ajan. Mutta. Ajattelin myös, että olen päässyt Akatemiaan, joten olen ilman muuta ainakin jonkin verran hyvä. Heittäydyin ehkä tajuamattani passiiviseksi. *Olin kuin ulkopuolinen tarkkailija, joka sivusta katselee A.V.:n opiskelua pianistiksi.* Vaikka harjoittelin kaiken aikaa, en ollut tekemisessäni täysipainoisesti läsnä. En

siis – tiedostamattani – ottanut oppimisestani kokonaisvaltaista vastuuta, vaan siirsin sen toisaalle, opettajaan, harjoituksiin, tietoisuuteen siitä, että olin päässyt sisälle. Ihmettelin, miksi käteni eivät pysty tekemään vaadittuja asioita. Miksi kaikki tuntuu vaikealta? Passiivisuuteni ei johtunut ylimielisyydestä, siitä että olisin tietoisesti ajatellut, ettei minun tarvitse muuta kuin olla paikalla. Soittaminen tuntui kummalliselta.

Epäilen passiivisuuden ja ulkopuolisen olon johtuneen osin myös siitä, että pyrkiessäni Akatemiaan noudatin enimmäkseen muiden toiveita ja tavoitteita. Ajatukset musiikkialalle hakeutumisesta ja ammatillisista opinnoista eivät alun perin olleet syntyneet omassa päässäni. En toki pyrkinyt taloon vastentahtoisesti vaan soittaminen tuntui hyvältä ja kiinnostavalta. Mutta epäilen motivaationi olleen hieman epämääräinen. *Kunhan nyt pääsisi sisään, niin ei tarvitsisi miettiä sitäkään.*

Ensimmäisten opiskeluvuosien kaksi tärkeintä tavoitetta olivat voiman lisääminen sekä teoksen purku pieniin osiin teknistä huoltamista varten.

Voiman puute ja sormituntuman katoaminen

Kun aloitin tunnit Akatemialla, soitostani puuttui voimaa. Soitin vain sormilla käyttämättä tarpeeksi käsivarren painoa. Aloin täten harjoitella käsivarren painon ottamista mukaan soittotapahtumaan. Tiputtelin kättäni eri soinnuille ja sävelille etsien samalla täydellistä rentoutta ja vapauden tunnetta käsivarressa. Selkä suorana, olkavarret ja niska rentoina aloin löytää tuntumaa suurempaan sointiin. Vuosia myöhemmin, opiskellessani Pariisissa Konstantin Boginon johdolla palasin uudelleen käsivarren rentoutusharjoituksiin. Boginon tapa lähestyä pianon sointia oli hivenen erilainen, mutta tähtäsi niin ikään rentoon ja muhkeaan sointiin.

Etsiessäni tuntumaa rentoihin käsivarsiin kadotin kohtalokkaasti pianistille varsin kallisarvoisen sormituntuman – vuosiksi, etten sanoisi. Tämä ei ollut opettajani tavoite, mutta niin kuitenkin kohdallani kävi. Olin hyvin perusteellinen käsivarren painon ja rentouden tarkkailussa, minkä johdosta kaikki huomio fokuoitiin käsivarsiin. Sormet tuntuivat kaukaisilta Amerikan-serkuilta, joihin en saanut selkeää ja herkkää kontaktia. Yritin

runnoa nopeita kuvioita pelkällä käsivarren painolla, ilman sormien aktiivista hienomotoriikkaa. En voi uskoa, että onnistuin suorittamaan jopa kurssitutkintoja näiden maanpaossa elävien sormieni kanssa.

Jollain kesäkurssilla kesken kaiken sain äkillisesti tuntuman sormiini. Yhtäkkiä Bachin preludi kilkatti mukavasti riviltä toiselle. Tunsin olevani läsnä soitossani, lähellä musiikkia, pianoa, koskettimia, kaikkea. Ajattelin ihmeissäni, että kylläpä nyt tuntuu erilaiselta. Sain tehtyä haluamiani asioita, saatoin *kontrolloida* soittoani mieleni mukaan. Sormet tottelivat minua.

Innostuin sormista siinä määrin, että käsivarret kipeytyivät. En osannut rentouttaa käsivartta ajatellessani sormia ja niistä löytyneitä mahdollisuuksia. Miten helppo olisikaan nyt sanoa, mitä olisi pitänyt tehdä, miltä käsissä olisi pitänyt tuntua ja kuinka olisin voinut harjoitella säilyttäen samalla rentouden. Oppiminen tapahtuu silloin kun oppimiselle sopii.

Purku

Tekniikkani parantamiseksi piti Akatemian opintojen alussa tietenkin tehdä paljon kaikenlaista, mutta toisaalta luulen, että samalla liioittelin hieman omaa osaamattomuuttani. Alkoi nyhertäminen. Ryhdyin työskentelemään uusien teosten kanssa purkaen ne mikroskooppisen pieniksi osiksi, joita suurennuslasin alla tarkastelin. Tekniikkani oli sen verran puutteellinen, että en voinut edetä uudessa teoksessa pitkää matkaa ilman, että soitettu vaati huolellista läpikäymistä. Kutakin tekstuurin yksityiskohtaa oli vahvistettava, sillä mikään kohta ei ollut valmiiksi tarpeeksi laadukas. Käytännössä se tarkoitti jokaisen erillisenä hahmottuvan yksikön – soinnun, motiivin, fraasin, trillin jne. – irrottamista yhteydestään sekä tuon yhden yksikön läpikäymistä mahdollisimman monin eri tavoin: pisteellisissä ja aksentoiduissa rytmieissä, eri suuntaisina arpeggioina, kovaa irtonaisessa ja massiivisessa fortessa ja niin edelleen. Kaikki nuo harjoitukset, jotka tavoittelivat kunkin erillisen kokonaisuuden istuttamista käteen, olivat mitä mainiointa harjoitusta sormille – tai olisivat olleet, jos olisin todella päässyt niihin sisään. Edellä mainittu sormituntuman katoaminen tapahtui siis siitä huolimatta, että tein kaikenlaisia harjoituksia sormillani. On piinallista kuvata sitä, mitä pianon ääressä tein noina aikoina, usean vuoden ajan.

Selkeä metodi, joka tähtäsi nimenomaan sormien aktiivisuuteen ja itsenäisyyteen, kirjaimellisesti lipeksi tyystin käsistäni. Yritin kyllä kaikkeni, tein paljon töitä, mutta tulokset eivät vastanneet työmäärää.

Saatoin harjoitella yhtäällä d-molli-sointua rytmeissä ja aksentoiden, mutta seuraavan c-molli-soinnun kanssa toisaalla aloitin saman uudestaan alusta. Ikään kuin d-molli ei olisi opettanut minulle mitään. Asiat eivät yhdistyneet toisiinsa. Tein ilmeisen mekaanista – aivotonta – toistoa sen sijaan, että olisin tarkoin katsonut, mitä sormeni tekevät. Myös tätä tarkoitan passiivisuudellani. Oletin, että sormi oppii, jos se tekee jotain tarpeeksi monta kertaa. Totuus on, ettei se opi, elleivät aivot ole siinä välissä tajuamassa, miten kaikki tehdään. Yllättävän hyvin menneitä kurssitukintoja pidin pieninä ihmeinä, en loogisina seurauksina harjoittelustani.

Opettajani ei voinut tietää aivan kaikkea siitä, miten yksinäni harjoittelin ja miten asennoiduin erilaisiin harjoituksiin. Tuskin taitavinkaan opettaja voi päästä oppilaansa pään sisälle. Niin läheinen kuin opettaja–oppilas -suhde yksityistunteineen onkin, se voi operoida tavallaan vain pintatasolla. Erityisen vaikeaa informaation siirtäminen on soittamisen opetuksessa, sillä usein musiikillisten tai fyysisten asioiden selventämiseksi joudutaan turvautumaan mielikuviin mitattavien määreiden sijasta. Sen sijaan että voitaisiin ohjata: ”tässä kohden käsi siirtyy 10 kilometrin tuntivauhdilla seuraavalle soinnulle”, puhutaan kuvailevammin: ”ajattele että käsi putoaa kumimatolle”. On siis tuhansia tapoja ymmärtää, kokea ja tuntea kehossaan etenkin jälkimmäisen lauseen kaltaiset ohjeet.

Oleellista ei itselleni ollut, miten hyvin olin huoltamisen tehnyt, vaan että olin tehnyt sitä kauan ja hartaasti. Jos soitin kappaleen läpi ns. esittäen, piti jo heti palata huoltamiseen. En tarkoita huonosti menneiden paikkojen tarkistamista, mikä sinänsä on tietenkin järkevää. Tarkoitan sitä, että läpisoiton jälkeen koin taas olevani alkupisteessä. Sama varmisteluketju alkoi taas samanlaisena. Minusta tuntui, että läpisoitto ja oikein soittaminen kuluttivat kappaletta huonompaan suuntaan ja että huoltamista ei voisi hetkeksikään lopettaa. Tästä nousi eteen suuri ongelma, joka kummitteli harjoittelussani monta vuotta: kartoitin viimeiseen asti lopullista versiota, oli pa kyse tahdin, fraasin tai koko teoksen soittamisesta. En uskaltanut

kokeilla, menisikö jokin kohta jo. Pelkäsin ettei se mene, joten mieluummin huolsin ja varmistelin vielä vähän. Olin kotonani nyhertämisessä tehden mieluummin jotain huoltamiseen liittyvää, mutta kun olisi pitänyt soittaa joku kohta niin kuin se oikeasti menee, jokin harasi vastaan. Otteita päiväkirjastani:

17.3.2004 Olen viime aikoina stressannut kokopäivätoimisesti Szymanowskin toisen pianosonaatin vuoksi. Yritän valmistautua pahimpaan, mikä ei ole kauhean hedelmällistä. Mieleeni tulee kauhuskenaarioita, joita sitten angstissa paikkailen pianon ääressä. Yhtäkkiä kuunnellessani tunnilla ohjaajani Margitin kommentteja tajusin, että minunhan pitää keskittyä vain musiikkiin. Margit puhui erityisestä sävystä, jota halusi erääseen ensimmäisen osan kohtaan. Ajattelin, että mitä turhia yrittäisin tuohon jotain sävyä, kun on miljoona muuta kohtaa, jotka ovat vaikeampia, minunhan pitää varmistella niitä.

20.7.2004 Muistan monta sellaista kertaa, että Bogino käski ottaa uudestaan ja soittaa tunteella, jollain erityisellä sävyllä, ajatuksella, idealla. Etten vain mekaanisesti painelisi nappuloita. Muistan, että monta kertaa ajattelin, että ”kyllä, ymmärrän mitä ajat takaa, mutta minun on nyt ensin soitettava tämä mekaanisesti ja sitten vasta eläydyttävä”. Odotan aina, että vasta sitten viidestoista päivä soitan tämän kohdan niin kuin se pitää soittaa, sitä ennen haluan kaikessa rauhassa varmistella.

19.7.2004 Luulen, että usein harjoittelen laiskasti, koska tiedän, että tulevana päivinä on paljon aikaa – ei siis tarvitse heti osata hyvin. Joku on sanonut, että aina pitäisi harjoitella, niin kuin se olisi viimeinen mahdollisuus! Veitsi kurkulle vaan. Kuulostaa Boginon sanomisilta. Jälleen muistuma: soitin Haydnin isoa Es-duuri-sonaattia Boginolle Pariisissa. ”Antchska, n’attends pas!” Älä odota, eli Bogino arvosteli minua siitä, etten mennyt heti asiaan, vaan soitin jotenkin puuduttavasti ja tylsästi, joskin varmalla ja pohjaan asti soivalla äänellä.

Harjoitusmetodini tuskin kuuluivat soitossani sen kummemmin. Tietenkin esittäessäni kappaleita opettajalleni soitin suunnilleen nuottikuvan mukaan, kuudestoistaosakuviot tasaisina ilman aksentteja tai pisteellisiä rytmejä.

Kotona sitten harjoittelin niin kuin harjoittelin. Vaihdoin jossain vaiheessa opettajaa, jolloin näkökulma harjoitteluun ja soittamiseen tietenkin muuttui. Keskustelimme uuden opettajani kanssa harjoitustavoistani, ja hän kiinnitti huomiota tähän lopputuloksen karttamiseen. Opettajani ihmetteli, etten soittanut jotain kohtaa kuten nuotissa sanotaan, vaan noin tuhannella muunlaisella tavalla. En päässyt soittaessani suoraan asiaan vaan kiertelin jokaista yksityiskohtaa muka huoltaen ja varmistaen sitä. Soitin melodialinjaa – joka nuottikuvan mukaan olisi ollut hiljainen, herkkä ja kaunis – rautaisella äänellä paukuttaen, jotta se varmasti soisi ”pohjaan” ja jotta käsivarteni varmasti olisivat rennot. En luottanut tekniikkaani sen vertaa, että olisin rohjennut soittaa melodiaa pääasiassa pianissimossa. Tuntui, että jos soitan tuon kohdan monta kertaa hiljaa, melodia kuluu jonnekin pois, joten oli parasta takoa sitä mieluummin fortessa. Pitkää kuudestoistaosakuviota soitin erilaisissa rytmeissä, mutten juurikaan vaivautunut harjoittelemaan kuviota niin kuin se nuotissa lukee eli mahdollisimman tasaisessa rytmissä, jota olisin kontrolloinut vain korvani avulla. Ainoa, mitä osasin kappaleen kanssa tehdä mielestäni hyvin, oli erilaisten harjoitteiden kertaaminen alusta uudelleen. En meinannut millään ottaa vastaan uuden opettajani kehotusta mennä suoraan asiaan. Tuntui vaikealta harjoitella jokin paikka ainoastaan niin kuin nuotissa luki, sillä koin että varmistelun puuttuminen tulisi kostautumaan myöhemmin.

Luulen, että varmistelemissa harjoittelumetodeissani oli kaksi vikaa: niiden suhde ns. normaaliin soittoon sekä niiden tekeminen mekaanisesti ilman ajatusta ja sydäntä. Kaikki apukeinot ovat sallittuja, jos jokin paikka ei mene. Jos joku väliaikainen muunnos (aksentit, pisteelliset rytmit) tekstuurissa auttaa löytämään sopivan tavan soittaa, tuota muunnosta voi toki käyttää. Mutta itselläni apukeinoista tuli pääasia. Olin liimaunut niihin kiinni ikään kuin eri harjoitustavat olisivat tärkeämpiä kuin varsinainen oikein soiva versio. Metodissa kuin metodissa lienee oleellisinta kuinka sitä hyödynnetään, ei kuinka monta kertaa. En siis sano, että teosta ei saisi purkaa osiin tarkastellakseen yksityiskohtia. Niin on ehdottomasti tehtävä, jos haluaa todella hallita teoksen. Jokaisen yksityiskohdan tunteminen perinpohjin tuo varmuuden, jonka kanssa on hyvä mennä lavalle. Mielestäni on vain äärimmäisen vaikea tietää, mikä on sopiva määrä varmistelua ja huoltamista. Yhtäältä: lavalle mennessä hiipii helposti mieleen, että ”en ole harjoitellut jotain kohtaa tarpeeksi huolellisesti”.

Pitäisi siis purkaa osiin, huoltaa, varmistella enemmän. Toisaalta: taustani huomioon ottaen epäilen jatkuvasti, että suurin ongelmani on edelleen asiaan pääseminen. Sillä ehdottomasti eniten työstämistä vaatii kokonaisuus, eli vaatimattomasti aivan kaikki, mikä kappaleeseen kuuluu, yhdessä kokonaisuudessa paketissa.

Ylettömästä varmistelusta luopuminen oli vaikeaa. Vähitellen aloin kuitenkin päästä jyvälle jostain uudesta. Oli vaikea uskoa, että pianissimo-soiton oppiakseen olisi harjoiteltava todella ensisijaisesti pianissimossa. Tai, että minun on kontrolloitava juoksumatustusten tasaisuutta korvien avulla, ei niin että luottaisin aivottomien harjoitusten tuottavan tasaisuuden ilmaiseksi. Korvin kontrollointi on huomattavasti raskaampaa ja vastuullisempaa kuin se, mitä tein aksenttien kanssa. Oli helppo soittaa vähän aikaa aksentein ja sitten unohtaa koko paikka. Ikään kuin aksentointiharjoittelusta automaattisesti seuraisi tasaisuus. Olen nykyisin luopunut kokonaan alkuvuosien mekaanisista rytmis- ja aksentiharjoituksista, vaikka niistä toisinaan voisi olla hyötyäkin.

Nykytilanne

Vaikka suurin osa vääränlaisesta, mekaanisesta harjoittelusta jäi aikoja sitten taakse, on harjoitustavoissani edelleen kysymysmerkkejä. Hitaasti soittaminen on osin korvannut entisiä aksentti- ja rytmiharjoituksia. Soitan mielelläni paljon hitaasti, tunnustellen ja pysähdellen. Tällainen tapa saa minut jälleen tuntemaan, että en kuluta kappaletta loppuun. Tietenkään harjoittelu ei voi olla vain sitä, että soittaa kappaleita täydessä tempossa esittäen. Hitaassa tempossa voi kontrolloida asioita eri tavalla kuin nopeassa. Mutta jälleen kyse on siitä, onko ajatus täydellisestä mukana vai ei. Ettei esimerkiksi harjoittele hitaasti vain levätäksään, vaan vain siksi että on ehdottomasti päättänyt hitaan tempon tuovan mahdollisuuden jonkin asian parantamiseen.

Saatan edelleen löytää itseni konserttia edeltävänä päivänä purkamassa osiin ohjelmistoni eri palasia, vaikka juuri ennen konserttia tulisi kaiketi vain herkistellä, hakea sävyjä ja rentoutta. Ja ennen kaikkea soittaa niin kuin lavallakin soittaa. Tiedän tämän puutteeni, jonka mukaan varmistelen liikaa, ja silti osittain palaan siihen edelleen kriittisimpinä hetkinä. Jonkinlainen

vakiintunut järjestys on muotoutunut kenraaliharjoituksiin: Soitan jokaista teosta kokeillen tempoja ja ennen kaikkea sävyjä, en tuhlaa voimiani soittamalla koko ohjelmaa läpi vaan ainoastaan tiettyjä paikkoja joka teoksesta. Usein soitan niitä päinvastaisessa järjestyksessä kuin ohjelmassa lukee, ts. aloitan kenraaliharjoituksen viimeisestä teoksesta ja päätän sen illan ensimmäiseen teokseen. Tällöin voin aloittaa konsertin sillä teoksella, jota soitin harjoituksessani viimeksi. Mutta jotain muinaista on jäänyt näihin kenraaliharjoitusmetodeihini. Huoltaminen ja varmistelu pakottaatuu väkisin esiin, en voi muuten mennä lavalle. Saatan siis soittaa jotain konserttiohjelmani yksityiskohtaa hyvinkin perusteellisesti ja ns. alkeellisesti. Muutaman yksityiskohdan purkaminen saa oloni rauhalliseksi, sillä koen tekeväni perusasioita hitaassa tempossa – ne ainakin osaan. Tiedän, että joku arvostelisi tapaani, jossa yksityiskohtiin keskittymällä hajotan kokonaisuutta juuri ennen lavalle menoa. Mutta en voi tässä kohden pettää itseäni, sillä vaikka kuinka haluaisin olla muunlainen, en voi väkisin luottaa itseäni enempää kuin oikeasti luotan. Konserttitilanteessa en halua yrittää kasvattaa itseäni vaan yritän tehdä sen muualla.

Tavoitan nuoruuteni muistoista huoletonta soittoa. Sen johdosta ajattelen, että kontrolloiva elämäntyylini ei välttämättä tarkoita sitä, ettenkö kykenisi koskaan heittäytymään musiikkiin. Se, että olen säntillinen, tarkka ja ajoissa paikalla ei ehkä kuitenkaan tarkoita, ettenkö voisi joskus soittaa vapautuneesti. Kyllä, olen luonteeltani ennakoiva ja suunnitelmallinen, joten pidän ennakoinnista ja suunnitelman seuraamisesta myös soitossani. Yritän varautua kaikkeen mahdolliseen. Mutten voi ruoskia itseäni näiden ominaisuuksien vuoksi ja vetää kylmästi suoraa linjaa luonteenpiirteistäni tylsään soittoon. Mainituissa ominaisuuksissa voi näet olla paljon hyviä, soittoani auttavia puolia. Nuoruusmuistoni pelastavat minut: se olin minä, joka vain pistelin kappaleita menemään. Nyt ylitettävänä esteenä on tiukka kontrolli, joka liittyy tekniseen suoriutumiseen ja ennen kaikkea itseensä luottamiseen. En voi palata menneeseen, sillä olen jo vuosia opiskellut vakavasti soittamista: raskas vastuu on tullut jäädäkseen. Mutta ehkä asian hahmottaminen edellä kuvatulla tavalla on jo askel oikeaan suuntaan.

Tuossa kulkee Anu, kahdeksanvuotias koululainen. Se kuljettaa aina portaita noustessaan kättä jokaisen kaidepinnan päältä. Nyt sen käsi lipesi, ja yksi pinna jäi väliin. Mutta onneksi se ei koskaan unohda

meistä ainoatakaan. Se pysähtyy, kääntyy ja tulee takaisin, vetäisee sormillaan väliin jäänyttä pinnaa. Aina niin tarkka.

Nuorempana: Olen tiukasti kiinni säännönmukaisessa harjoittelussa. Rutiini, jonka muodostavat kuusi päivittäistä tuntia pianonsoittoa ja korkeintaan yksi vapaapäivä viikossa, tuo minulle tunteen siitä, että käytän elämäni hyödyllisesti. Kaikki energiani menee harjoitteluun. En jaksakaan tehdä mitään muuta, elämä pyörii harjoittelun ympärillä. En varsinaisesti tähtää mihinkään, mistä syystä esiintymiset Akatemiassa ja mahdolliset keikat sotkevat harjoittelurutiinia. Oloni on turvattu, kun jokainen päivä kulkee samaa rataa. Odottamattomat asiat horjuttavat turvallisuuden tunnetta. Haluan kaiken pysyvän muuttumattomana, koska silloin voin keskittyä tekemään sen minkä olen ennenkin tehnyt, harjoittelemaan kuusi tuntia päivässä. Loputon harjoittelu ei valitettavasti anna minulle paljoakaan eikä pelkkä seesteinen tasaisuus tuo onnea. Miksi helvetissä käytän elämäni soittamiseen tai siis tarkoitan harjoitteluun, joka edelleen tuntuu vain niin järkyttävän vaikealta? Mutta irtikään en pääse. Mieleeni ei edes tule, että voisin tehdä jotain muuta. Olen raivostuttavan lammas, edelleen suorittamassa velvollisuuksia niin kuin jo lapsena. Epäilen, onko minulla tahtoa, aivoja tai luonnetta lainkaan. Ajattelen, että tämän kuuluu olla näin, minulle soittaminen on todella vaikeaa ja minun nyt vain kuuluu olla täällä Akatemiassa, väärässä paikassa katsomassa kun muut soittavat hyvin. Vaikeinta on soitettaessa kamarimusiikkia. Soolon kanssa voi piiloutua vaikka vuosiksi työstämään jotain hankalaa riviä, mutta triostemmat on opittava jossain säällisessä ajassa. Viulisti tulee ja primavistaa ilman suurempia ongelmia, minä saan vatsahaavan jokaisesta edessä siintävästä asteikosta. Olen nuorallatanssija, en suinkaan pianisti.

Vanhempana: Alan osata enemmän. Sormet ovat täällä tänään ja ne tekevät melko usein sen, mitä haluankin niiden tekevän. Olen paikalla, läsnä ja vastuussa lähes kaikesta, vaikka opettaja kuitenkin sanoo miten edetään. Suoritan pianonsoiton A-kurssin, jota mieluusti kutsun diplomiksi, sillä se kuulostaa legendaariselta. Yhä edelleen olen kuitenkin sivustakatsoja. En oikeasti käsitä, että olen ammattilainen, sillä vieläkin kaikki hyvä tuntuu olevan sattumaa. Kaikki menee hienosti, onnistun niissä tavoitteissani, joita ymmärrän itselleni asettaa.

Kuljen kuitenkin jonkun toisen hahmottelemaa polkua enkä osaa haluta mitään erityistä. En huomaa katsella itseäni muiden silmin, jotta näkisin taitoa, vakuuttavuutta tai ammatin hallintaa. Näkökenttäni on edelleen kapea: minkä kappaleen harjoittelen seuraavaksi? Ihmettelen, kun samoihin aikoihin valmistunut kollega pitää taukoja harjoittelussaan: hän sanoo tekevänsä töitä silloin, kun on keikkoja. Itse en osaa pysytellä poissa harjoituskopista, sillä harjoittelun puute tuntuu kuin olisin tuuliajolla. Pelkään, että kaikki oppimani asiat katoavat, jos en pidä niitä jatkuvasti yllä.

Ensimmäisten opiskeluvuosien vaikeus on liimautunut minuun: pidän kaikkea edistymistäni sattumana, en vääjäämättömänä tai loogisena seurauksena sitkeästä opiskelusta. On sattumaa, että tajusin opettajani esimerkin mukaisesti, miltä sormenpätuntuma tuntuu. Jotkut faktat ovat kenties siirrettävissä ihmiseltä toiselle lähes sellaisenaan, mutta pianonsoitto on sekavien ja häilyvien ilmiöiden soppa, josta kuin ihmeen kaupalla voi ehkä saada kiinni. Jos yritän kuvata edes yhtä erillistä asiaa pianonsoitostani, epäilen jatkuvasti käsittäneeni kaiken väärin. Jossain joku sanoo, että käden painon pitäisi ollakin toisella tavalla. Ei se sormi niin mene koskettimelle. Ja niin edelleen. Ehkä voisin yrittää unohtaa kokonaan alkuvuoteni Akatemiolla, tai ainakin ne hankalimmat asiat. Voisin vaikka aloittaa ns. puhtaalta pöydältä, niine taitoineni, joita minulla nyt on.

Oppimisia

Muistan soittohistoriastani hyvin tarkasti joitakin oivalluksen hetkiä. Jokin soittoon liittyvä asia on kirkastunut silmänräpäyksessä, koska opettajan tai kollegan sanamuoto on ollut juuri oikea. Joku liike on näyttänyt yhtäkkiä hyvin selvältä. On tullut ajatelleeksi jotakin mielikuvaa, adjektiivia tai asentoa, joka auttaa saamaan pianosta paremman soinnin tai löytämään kätevämmän tavan liikuttaa sormia. Muistan myös sen kerran, kun teini-ikäisenä tajusin, ettei pelkkä lahjakkuus riitä: täytyy harjoitella. Ote päiväkirjastani, jossa muistelen nuoruudenaikaisia opintojani:

12.6.2004 Musiikkiopistossa oli ihania opettajia. Ensín Majja, sitten Taru, lopulta Sirpa. Majjan oppilaana olin vain vähän aikaa kunnes vaihdoin Tarulle. Ensimmäisellä tunnilla Taru puhui käden asennosta. Hän käveli pöydän luo ja laittoi sormenpäät pöydälle, käsi pyöreänä kuin linnunpesä. Sormenpäät olivat napakat, eivät lonksuneet pois alta vaan pitivät käden kuperana. Tarun kanssa tein peruskurssitutkinnot hyvällä menestyksellä, vaikka harjoittelinkin järkyttävän vähän.

1.7.2004 Sirpan kanssa aloitin opinnot yläasteikäisenä. Sirpan luokalle siirtyminen oli iso muutos, sillä aiempiin opettajiini verrattuna hän vaati oppilailtaan enemmän. Kesti tosin vielä jonkin aikaa ennen kuin innostuin kunnolla harjoittelemaan. Innostuin ennen kaikkea Sirpasta, koska hän tiesi pianonsoitosta kaiken. Jossain vaiheessa ryhdyttiin treenaamaan Jyväskylän Ilmari Hannikainen -pianokilpailuihin. Työn alla oli ties mitä isoa kappaletta, Suihkulähdettä ja Mozartin sonaattia. Oliko siinä ohjelmistossa myös Lisztin *Valse oubliée*? Sen kappaleen kohdalla on selvä muistuma. Menin tunti toisensa jälkeen soittamaan Sirpalle kyseistä valssia aivan päin seinää. Minulla ei ollut mitään ideaa harjoittelusta. Soitin kappaleita kotona alusta loppuun, ehkä sentään hitaasti, joten opin nuotit väkisinkin, mutta mikä ei luontaisella tekniikalla onnistunut, sitä en erityisesti ryhtynyt harjoittelemaan. Eli samat paikat jumittivat hamaan siihen hetkeen, jolloin Sirpa vihdoinkin kysyi tuskastuneena: ”Miksi se ei mene?” Sitten hän totesi, että ne

paikat pitää saada menemään. Ne pitäisi ottaa niin monta kertaa, että ne menevät kunnolla ja tempossa. Tämä oli todella ratkaiseva hetki soittourallani, koska tuolloin tajusin jotain harjoittelun luonteesta. Että pitää tehdä hieman enemmän töitä, ottaa itse vastuu vaikeista paikoista ja että ylipäänsä asioiden oppiminen on mahdollista. Tuon tunnin jälkeen muistan harjoitelleeni Lisztiä kotona, ja ehkä jopa sain tietyt paikat menemään paremmin seuraavalla tunnilla. Itse suorituksesta en muista paljoakaan, mutta tapahtuman merkitys – harjoittelun luonteen hahmottaminen ja ylipäänsä sen ajattelu erillisenä asiana – on suuri. Oivalluksesta huolimatta pianonsoitto säilyi edelleen omassa mielessäni harrastustoimintana, joskin vakavana sellaisena. Vastuun ottaminen omasta soitosta kaatui niskaan vasta tultuani Sibelius-Akatemiaan.

Etukäteissormenpääntunuma

Sibelius-Akatemiaan päästyäni suora yhteys sormiini katosi joksikin aikaa. Kun opettaja vaihtui ja näkökulma muuttui, aloin saavuttaa soittooni vähä vähältä yhä suurempaa hallintaa. Opettajani kehotti harjoittelemaan paljon siten, että asetan sormen koskettimelle etukäteen. Kontrolloin tarkoin, että sormi on ennen koskettimen alas painamista koskettimen pinnalla, ei vähän sen yläpuolella ilmassa. Soitettaessa sormi siirtyi koskettimelta toiselle salamannopeasti ja samalla ekonomisesti, suorinta reittiä ja energiaa tuhlaamatta. Tämä tapa muodostui keskeiseksi keinoksi saavuttaa hallinnan tunne. Verrattuna harjoitteluun, jossa huomioni oli pääasiassa käsivarren painossa sormien jäädessä varjoon, tämä uusi, aktiivinen, etukäteen havaittava sormenpääntunuma vei minut ikään kuin koskettimiston sisään, lähelle tapahtumia. Muistan sen autuuden tunteen, kun ensimmäisen kerran tajusin sormien etukäteistuntuman koskettimistolla. Soitin tunnilla Chopinin mustilla koskettimilla soitettavaa etydiä op. 10 no 5. Sain pianosta irti hetkellisesti irtonaisen ja kimmeltävän äänen. Käsi ei väsynyt, ja soinnin laatu pysyi korkealla monta riviä. Opettajani kehotti myös pudistelemaan sormia pianoon eli eteenpäin, jolloin yksittäisen sormen ja myös käsivarren energiaa kuluisi mahdollisimman vähän. Saman voisi ajatella niin, että sormi työntyy pianon ”sisään”.

Toinen opettajani esittelmä tapa hahmottaa etukäteistunuma on tuntea soitettava yksikkö, kuten sointu, ennen sen soittamista. Tällöin en pysähdy

koskettimelle ennen soinnun alas painamista vaan soitan sen suoraan. Jos esimerkiksi haluan soittaa soinnun ylimmän äänen kirkkaasti, hieman kovempaa kuin soinnun muut äänet, herkkyyden tunne oikean käden pikkusormessa on olemassa jo ennen soittohetkeä. Myös tämän soittotavan löytäminen oli elämyksellistä. Soitin eräällä pianotunnilla Lisztin *Balladia*. Opettajani näytti, miten soinnun voi tuntea sormissaan jo ennen kuin sen soittaa. Hän laski käden hitaasti soinnulle, ja soiva ääni oli satumaisen tarkka. Se oli häkellyttävän oloinen ääni, sillä sen sointi oli jo olemassa ennen kuin se oikeasti pianosta soi. Tajusin mitä opettajani ajoi takaa – sillä kertaa viesti meni tosiaan perille. Harjoittelin kotona etukäteen tuntemista, joka tuntui mahtavalta, ja aloin etsiä samaa tekniikkaa harjoittelemani kappaleen jokaisessa tahdissa. Kämmentä ja sormissa oli ennen kunkin soivan yksikön varsinaista soittohetkeä ehdoton tunne siitä, mitä soitettaman piti.

Marcato

Opiskellessani A-kurssin jälkeen Pariisissa Konstantin Boginon johdolla hän näki soitossani saman ongelman, minkä Sibelius-Akatemian ensimmäinen opettajanikin seitsemän vuotta aiemmin: voiman puute. Boginon järeä resepti kapeaan sointiin oli *marcato* (it. ”korostaen”), jossa jokaista sormea vahvistettiin iskelmällä se koskettimelle rentona, fortissimossa. Tavoitteena oli suuri ja vahva sointi, joka saavutettiin käden, ranteen ja käsivarren täydellisellä rentoudella. Ero seitsemän vuoden takaisiin käsivarsiharjoituksiin oli siinä, että Boginon metodissa ranteen tuli antaa olla taikinamaisen vapaa. Näin sain jokaisen sormen taakse voimakkaan käsivarren. Käsivarren tuli antaa liikkua vapaasti myös sivusuunnassa, ja sen tuli päästä perille asti riippumatta siitä, mitä soitti. Esimerkiksi pikkusormea käytettäessä piti aivan erityisesti liioitella käsivarren mukana oloa. Boginolla oli tapana ravistaa oppilaansa käsiä kaiken aikaa, jotta ne varmasti muistaisivat pysyä rentoina.

Opiskelu-aika Pariisissa oli raskasta, sillä huolimatta jo suoritetusta A-kurssitutkinnosta olin jälleen eräänlaisen tekniikkaremontin edessä. Boginon ohjauksessa soitin kaiken aikaa isolla äänellä, hitaasti ja pohjaan. Ryhdyin *marcato*-harjoitteluun hyvin perusteellisesti katkaisten

harjoitusflyygelistäni kielen vähintään kerran viikossa. Tietenkään tämänkaltaisen harjoitusprosessin läpi vieminen ei tapahtunut hetkessä. Vasta palattuani Pariisista palaset alkoivat loksahdella kohdalleen. Boginolta opitut metodit sekä kaikki muu siihenastinen alkoi vähitellen sulautua omaksi tavakseni soittaa. Nykyisin koen voiman jo imeytyneen sormiini, sillä käsivarren rentous on toivottavasti tullut jäädäkseen. Näin ollen kaikkea ei enää tarvitse hakata *marcatossa* pohjaan. Boginon *marcatoon* palaan yleensä silloin, kun joku paikka on pahasti solmussa. Sormi kerrallaan takoen pahatkin risukot yleensä aukeavat.

Koukkiminen

Kerran muuan pianistiyöstäväni näytti minulle pianon ääressä erään omista perusharjoitustavoistaan. Hän sanoi varmistavansa soittamansa teoksen jokaisen kohdan vapaan ranteen avulla. Kun hän demonstroi harjoitusmetodiaan, näytti siltä kuin hän hitaassa tempossa ”koukkisi” kappaleen läpi. Ranne nytkähti jokaisen äänen kohdalla. Kokeilin samaa harjoitusluokassani ja huomasin koukkimisen todella varmistavan omaa oloa. En loppujen lopuksi voi olla lainkaan varma, mitä kollegani tunsu soittaessaan niin kuin soitti. Mutta joka tapauksessa hänen tapansa näytti minusta joltakin hyvin toimivalta, jota sitten yritin matkia. Koukkiessani ajattelen yksi soitettava yksikkö kerrallaan: ”tämä on näin, tämä taas menee näin”. Voisin tehdä saman mielikuvaharjoitteluna tai ainakin ilman ranteen yletöntä joustamista. Mutta ranteen liioiteltu liikuttaminen ikään kuin vahvistaa tajuamista. Koukkiminen on sukua Boginon taikinaranteille, mutta minun mielessäni siitä on muodostunut hieman erilainen, mielen rauhoitteluun tähtäävä soittotapa.

Pianotunnilla ei puhuta paljoakaan siitä, miten jokin asia oppilaan päässä hahmottuu lopulliseen muotoonsa – riittää että oppilaan soitto paranee. Olen siis oppinut edellä kuvaamani asiat lupaa kysymättä, miten milloinkin on huvittanut. Olen kirjoittanut mainittujen soittotapojeni olleen lähtöisin opettajiltani, mutten tietenkään voi olla varma, että he allekirjoittaisivat kaiken kirjoittamani. Ehkä he sanallistaisivat kaiken toisin, jos heidän pitäisi kirjoittaa soittotavoistaan jonkinlainen kuvaus. Tai ehkä he eivät erottelisi kuvaamiani tapoja toisistaan kuten olen tässä luvussa tehnyt.

Tämä teksti onkin vain yksi esimerkki siitä, miten lukuisilla pianotunneilla esillä olleet mahdollisuudet ovat valikoituneet omassa mielessäni tärkeäksi osaksi omaa pianonsoittoaani.

Näkyjä

Musiikissa kaksi aistia, kuulo ja näkö, voivat kohdata toisensa. Kuvataiteessa en tunnista samaa kokemusta siten, että kuvan näkeminen toisi mieleeni musiikkia. Sen sijaan musiikki voi tuoda silmiäni eteen näkyjä.

Karol Szymanowskin pianoteoksista itselleni tutuimmaksi on tullut *Metoopit*-sarjan toinen osa, *Kalypso*. Olen esittänyt sitä noin kymmenen vuoden aikana useita kertoja. Se kuuluu vakio-ohjelmistooni, ja minulla on siihen erityinen suhde verrattuna niihin kappaleisiin, joita olen esittänyt vähemmän tai jotka ovat aivan uusia. Kun otan *Kalypson* nuotit eteeni tauon jälkeen, ei mene kauan aikaa oppia se jälleen ulkoa. Se on tuttu.

Mutta miten niin *Kalypso* on tuttu? Mitä siitä kuljetan mukani, millä tavoin tunnen sen? Kuinka se muovautuu aina uudestaan ja uudestaan esitettävään kuntoon? Jos ajattelen Salvador Dalin taulua sulaneista kelloista, näen silmiäni edessä sulaneita kelloja. Mitä näen ajatellessani *Kalypsoa*? En voi kuulla koko teosta samanaikaisesti, siten miten voin nähdä sulaneen kellon yhdessä sekunnin sadasosassa, sillä musiikin kuulemiseen tarvitaan aikaa. Kuulen yleensä tietyn 6/8-rytmissä etenevän ja yhteensä viidesti kuultavan kohdan, jonka olen nimennyt *Kalypson* teemaksi. Oikeastaan en edes kuule sitä vaan näen silmiäni edessä *Kalypson* teeman painettuna nuoteille. Tämä on vahvin visuaalinen kokemukseni *Kalypsosta*, kun ajattelen teosta yhtäkkiä, pitkän esitystauon jälkeen.

Teosten otsikot eivät ole yhdentekeviä. Ne on käsiteltävä jollain tavoin, suhteutettava muuhun ja niihin on otettava kanta. Teoksen nimi on osa teosta ja nimeen perehtyminen on yhtä tärkeää kuin nuottienkin opettelu. On totta, että nimen merkitys tai sisältö ei välttämättä avaudu yksiselitteisesti ja helposti, mutta teoksen esittäjän on kuitenkin tämä työ tehtävä parhaansa mukaan. Kuvitusta haluavalle Szymanowski antaa enemmän kuin tarpeeksi. *Kalypso* kuuluu pianosarjaan *Metoopit*. Sana viittaa antiikin rakennustaiteeseen: metooppi on doorilaisen temppelin

pylväiden väliin jäävä suorakulmainen laatta, joka on usein koristeltu kohokuvoin. Szymanowskin sarjan kolme osaa, *Seireenien saari*, *Kalypso* ja *Nausikaa*, puolestaan viittaavat Homeroksen kuvaamiin naishahmoihin, jotka Odysseus-sankari kohtasi retkillään. Oma suosikkini Kalypso on jumalsukuinen nymfi, joka pitää Odysseusta saarellaan seitsemän vuotta. Hän rakastaa miestä suunnattomasti ja haluaisi naimisiin tämän kanssa, mutta jumalat ovat päättäneet toisin. Odysseus lähtee ja Kalypso jää kaipaamaan.

Homeros-tarinoiden lukeminen teki teoksen harjoittelun aikanaan erittäin mielenkiintoiseksi. Oma linjani oli ottaa tästä ulkomusiikillisesta mahdollisuudesta irti kaikki se, mikä tuntui tilanteeseen sopivalta ja teki soittamisen helpommaksi tai mielekkäämmäksi. On helppo kuulla kaipaus ja suru Kalypson teemassa. Petollisiin seireeneihin ja leikkisään Nausikaa-prinsessaan verrattuna Kalypso on tahdossaan hillitympi ja vaisumpi. Hän joutuu alistumaan jumalten tahtoon. Tarinat luettuani en myöskään kokenut vaikeaksi visioida teemojen ympärille rauhallista tai kuohuvaa merta. Odysseian tarinat tapahtuvat aina meren läheisyydessä.

Mutta miten lähelle toisiaan nämä kaksi, tarina ja musiikki, lopulta pääsevät? Haluaisin sanoa, että istuutuessani pianon ääreen ajattelen saarellaan kaipaavaa, rakastavaa Kalypsoa. Haluaisin kaikki ihanat Ithakan näyt, koska vilpittömästi uskon näiden näkyjen olleen aikanaan myös Szymanowskin silmien edessä. Haluaisin nähdä meren, saaren, Odysseuksen ja Kalypson, joiden vuoksi kappale on syntynyt. Oikeasti näen mielessäni painettuja nuotteja. Ajattelen vasemman käden d-oktaavia, jolla teos alkaa. Ajattelen sivu kerrallaan, ja tiedän aina missä kohtaa nuottilehteä olen menossa. Teos etenee palasina. Ensimmäisellä sivulla saatan kyllä ohimennen muistaa ajatuksen merestä, mutta muuten mieleni seurailee nuotteja.

Onkin niin, että vahvojen, ohjelmallisten visioiden ja tarinoiden näkemisen aika kuuluu ennen kaikkea teoksen harjoitteluvaiheeseen. Silloin voin viipyä näyissä niin kauan kuin haluan. Musiikki ja tarina sulautuvat mielikuvituksessani toisiinsa – jos ovat sulautuakseen. Itse esitystilanteen koen kuitenkin hyvin toisenlaiseksi. En voi tuolloin olla vain tarinan armoilla vaan tarvitsen tuekseni muuta. Juuri mielessä näkyvät nuotit ovat

olenainen osa sitä turvaverkkoa, jonka avulla esiintyessäni etenen tahdistu toiseen.

Näen nuottien lisäksi muutakin. Näkyne ovat abstrakteja yhdistelmiä, jotka painettujen nuottien lisäksi koostuvat hetkellisistä käsien asennoista, mustien ja valkoisten koskettimien sijoittumisesta klaviatuuriin sekä visuaalisen hahmon saavista välimatkoista. Erään omituisen lisän tähän joukkoon tuovat muodot. Ei kappaleen musiikilliseen arkkitehtuuriin liittyvät vaan geometriset muodot kuten jana, jossa on väkäset molemmissa päissä, neliöt, suunnikkaat ja kolmiot. Niitä muodostuu ilmaan, kun kädet siirtyvät paikasta toiseen tai kun kahden sävelen välisestä matkasta hahmottuu jokin kuvio. Joskus olen täydellisesti tällaisen geometrisen ei-minkään varassa. En muista sävelten nimiä, niiden muodostamaa intervallia tai melodiaa, mutta jostain kauheasta sointuryppäystä hahmottuu ikioma nelikulmio, jonka osaan yhtä varmasti kuin alun d-oktaavin.

Oma visuaalinen havainnointini on näiden abstraktien yhdistelmien mukaisesti melko mustavalkoista. En näe musiikissa punaista, vihreää tai keltaista, kuten Messiaen tai Sibelius näkivät. En muista koskaan ajatelleeni selkeän tarkasti tyyliin ”tämä musiikki kuulostaa vihreänharmaalta”. Jos taas joku erikseen kehottaa ajattelemaan vihreänharmaata, on tilanne hieman toinen. Näin kävi aiemmin esimerkiksi pianotunneilla, jossa opettaja herätteli mielikuvia visuaalisinkin keinoin. Totta kai osaan visualisoida mieleeni vihreänharmaan, olenhan sellaisen värin nähnyt, mutta käyttäkseni sitä musiikissa sen on muututtava näystä muuksi: vihreänharmaasta tulee tuntemus kehossa. Näkymisen sijaan erilaiset värit siis lähinnä tuntuvat, sillä niihin yhdistyy se, mitä oma keho fyysisesti kokee. Kerran eräs opettaja pyysi minua soittaessani ajattelemaan kukkia, jotka ovat jään sisällä. Ihailin hänen taitoaan löytää niin tarkka sävyn kuvaus johonkin musiikilliseen kohtaan. Ajattelin jääkukkia. Kukkien ajattelemisen muutti fyysistä oloani, kukat yhdistyivät mielessäni hauraaseen, kylmään, surulliseen, ja se miten tartuin yksittäisiin ääniin, miten pidätellen, hitaasti, pehmeästi ja niin varovaisesti kuin mahdollista soitin samaisen pianoteoksen kohdan uudelleen, oli oma sen hetkinen näkemyseni jääkukkien soinnista. Näin näky muuttui kuultavaksi.

Kuulemisen ja näkemisen yhdistelmät ovat erilaisia. On valtava merkitys sillä, onko teos tuttu, soittaako teosta itse vai kuunteleeko sitä yleisön osana, vai antaako joku ulkopuolinen, ehkä opettaja tai teoksen ohjelma, näkemiselle virikkeitä.

Kuulen musiikkia, ja näen hetkittäin muotoja, massoja, välimatkoja. Välillä en näe mitään.

Soitan musiikkia, jolloin teoksen koossa pitäminen pakottaa näkemään välttämättömiä kokonaisuuksia: abstraktioista tulee kartta, jonka avulla voin soittaa teoksen alusta loppuun.

Käsittelen teosta, kuin siihen kuuluisi jokin ohjelma: alan liittää musiikkia ja tarinaa toisiinsa mieleni mukaan. Saan uusia ideoita ja mahdollisesti ilmeikkyyttä soittooni. Joitakin asioita on ehkä helpompi päättää, koska ohjelma antaa suuntaa.

Kaikkein mielenkiintoisinta: kuulen musiikkia, jota olen itse joskus soittanut. En osaisi sitä välittömästi soittaa ulkoa, sillä harjoitteluprosessista on kulunut kenties vuosia. Mukana ei siis ole se näkökulma, jolla kannattelen teosta: suuri osa välttämättömistä abstrakteista näyistä on poissa, sillä aikojen kuluessa ne ovat pyyhkiytyneet mielestäni, enkä edes tarvitse niitä muistaakseni ulkoa: joku muu soittaa. Sen sijaan kuulen uusia asioita, ja tämä on ihmeellinen kokemus. Voin kuunnella vaikka pelkkää bassolinjaa, sillä minun ei tarvitse suoda ajatustakaan vaikealle oikean käden satsille. Kuuntelukokemus poikkeaa huomattavasti omasta esityksestäni jo yksin siksi, että voin valita, mitä ajatusta milloinkin seuraan. Ja jos oma ajatukseni katkeakin, soitto jatkuu.

Keskustelua taiteilijuudesta

I Kliseiden viidakko

Assosiaatiot

En millään osaa kutsua itseäni taiteilijaksi. Vierastan suomenkielistä sanaa, sen englanninkielinen vastine, *artist*, kuulostaa paljon paremmalta. *Taiteilija* viittaa epävakuuttavaan *taiteiluun*, joka on usein esimerkiksi *taiteilua kahden asian välillä* tai *taiteilua kapealla kielekkeellä ettei putoa jyrkänteeltä alas*. Kivikova *artisti* olisi katu-uskottavampi kuin keveähkön epämääräisistä *tai-* ja *tei-*tavuista rakentuva ja täten kirjainyhdistelmänä ärsyttävä *taiteilija*. Foneettinen asu tekee *taiteilijasta* myös hieman koomisen, ja sanaan liittyy jotain vanhahtavan hassua tyyliin: ”Taiteilija on hyvä ja ottaa pullaa!” ”Taiteilija tulee sisälle sieltä palelemasta!”

Muistelen itselläni menneen kauan, että pystyin vakavissani sanomaan: ”olen pianisti”, jos joku asiaa tiedusteli. Se kuulosti mielestäni liian hienolta, ja lievensin vaikutelmaa sanoen: ”olen pianistiopiskelija”. Jossain perusopintojen loppuvaiheessa kai muutuin omassa puheessani opiskelijasta varsinaiseksi pianistiksi. Vieläkään ei luonnistu helposti sanoa: ”olen taiteilija”. Pahin: ”olen *pianotaiteilija*”. Viimeksi mainittua nimitystä näkee silloin tällöin eri yhteyksissä, joistakin henkilöistä sitä käytetään joko pianistin itsensä tai muiden ihmisten valinnan mukaan. Jos jossain lukisi painettuna *pianotaiteilija A.V.*, olisin kyllä imarreltu, mutta haluaisin kaikkien tietävän, etten itse ole sitä muotoa valinnut.

Ajaudun muusikoksi

Vieroksun *taiteilija*-sanaa ennen kaikkea johtuen siitä erityisestä arvolatauksesta, jonka tiedostamatta tai tietoisesti liitän tähän termiin. Kuinka voisın puhua samana päivänä taiteilijasta ja omasta muusikon taipaleestani? Astuin musiikkielämään jo varhain, sillä olen pienestä asti

pitänyt musiikista. Lapsena lauloin paljon, ja kun saimme kotiimme pianon, soitin sitä omaksi ilokseni päivittäin. Nyt olen musiikin ammattilainen. Mitä tapahtui kolmessakymmenessä vuodessa?

Peruskoulussa olin tyypillinen tyttöoppilas eli tunnollinen ja kiltti. Koulu sujui hyvin, varsinkin kun halusin joka kokeesta kympin. Satunnainen kahdeksan plus oli katastrofi. En ollut arka enkä erityisen riehakas, pysyttelin normaalissa välimaastossa ja olin kohtalaisen tyytyväinen itseeni. Yläasteella todistukseni oli vielä luokkani ja koko koulun parhaimpia. Lukiossakin olin hyvä, mutta moni muu oli vielä parempi. Tavallisen tuusulalaisen lukion sijaan olin hakeutunut Helsingin Sibelius-lukioon, johon sisäänpääsy edellytti korkeaa keskiarvoa sekä joitakin kykyjä musiikin alalla. Lähes kaikilla lukioluokkani opiskelijoilla taisi olla keskiarvo lähellä kymmentä. Suurin järkytys oli kuitenkin huomata, miten jumalattoman tavallinen olin. Sibelius-lukio vilisi boheemeja, asioihin kriittisesti suhtautuvia ja äänekkäitä nuoria. Minä olin hissukseen ja yritin edelleen keskittyä korkeiden arvosanojen saavuttamiseen. Kevyen musiikin edustus oli lukiossamme vahva, ja tämän alan harrastajat olivat usein ihailun kohteena. Pop- ja rock-musiikin rinnalla klassista musiikkia toki tuettiin, mutta olin ottanut oman harrastukseni sen verran kevyesti, etten sopinut huippukastiin tässäkin suhteessa. Aloin tosin kahden viimeisen lukiovuoden aikana satsata pianonsoittooni enemmän ja pääsinkin lukion loputtua onnekseni Sibelius-Akatemian solistiselle osastolle. Vaikka onnistuin tässä mielessä hyvin, en kuitenkaan kokenut olevani mitenkään onnistunut sibeliuslukiolainen.

Luulen, että liitän 'taiteilijaan' jotain sellaista, jota kunnollisena, tavallisen kodin kasvattina näin lukioaikani tähtioppilaisissa. Näin heidät tuolloin vahvasti taiteellisina, erikoisina, kapinallisina ja loisteliaina hahmoina. Toisin kuin itse olen aina tehnyt, he eivät sanoneet: "Noudatan ohjeita!" Taiteilija ei ole keskiverto, ei ajoissa paikalla, hänen asiansa eivät ole moitteettomassa järjestyksessä eikä hän koe saavuttavansa turvallisuuden tunnetta säännöllisen rutiinin avulla. Näin kuvittelin.

Myös Sibelius-Akatemiassa vertailin itseäni muihin. Ympärilläni oli ihmisiä, jotka puhuivat taukoamatta pianomusiikista. Sävellysvuodet ja opusnumerot olivat tarkkaan hallussa, ja eri levytysten vertailu oli eräs

keskeisimmistä puheenaiheista. Ihmettelin, että tietävätpä nämä ihmiset valtavasti, itselleni eivät opusnumerot tahtoneet jäädä päähän. En ollut niistä kenties tarpeeksi kiinnostunut. Sen sijaan muistan kuka näytteli *Dallasissa* Gary Ewingiä.⁷

Näitä minun silmissäni taiteelle vihkiytyneitä pianonsoitonopiskelijoita katsellessani ajattelin, etten oikeasti ole mikään pianisti. Olin varmaankin päässyt Akatemiaan epähuomiossa, koska soittotaitoni oli riittävä, mutten kuitenkaan ollut mielenlaadultani ammattiin sopiva. Harjoittelin kuutisen tuntia päivässä kuten moni muukin, mutta siihen yhtäläisyydet loppuivat. Epäilin, etten halunnut taiteelta tarpeeksi, koska en ollut sellainen kuin muut pianistit. Joskus epäilin ammatillista kyvykkyyttäni – en välttämättä soittotilanteissa – vaan erään pelottavan ihmislajin läsnä ollessa. *Musiikinharrastaja* saattoi horjuttaa vakuuttavuuttani pahan kerran. Intohimoinen klassisen musiikin ystävä kun oli, musiikinharrastaja tuntui puhuvan mielialheestaan aina. *Oletko kuullut tätä Reininkullan levytystä?* En ole mene pois.

Ehkä yhä edelleen hieman kadehdin musiikinharrastajaa, jolle klassinen musiikki on vain puhdasta iloa vailla suorituspaineita. Ammattipianistina en voisi kuvitella rentoutuvani vaikkapa kuunnellen pitkän harjoituspäivän päätteeksi levyltä Chopinia. En itse asiassa edes lomillani kuuntele Chopinia, koska heti tuntuisi, että pitäisi olla harjoittelemassa. Itselleni kaikkein läheisin laji, klassinen pianomusiikki, raapaisee työnkuvaani niin vahvasti, että sitä on mahdotonta kuunnella ilman jonkinasteista ammatillista suuntautumista. Vapaa-ajalla kuuntelen mielelläni paljon muutakin kuin klassista musiikkia, ja kaikkein parhaiten viihdyn työpäivän jälkeen hiljaisuudessa. En myöskään osaa sanoa, onko musiikki minulle elämäntapa. Länsimainen taidemusiikki ja pianonsoitto ovat hienoa ja rakasta työtä, josta on saatava olla myös erossa: jos työtahti on kova ja uusia opeteltavia kappaleita paljon, en käytä minuuttiakaan soittaakseni kaikenlaista ”omaksi ilokseni”, vaan istun pianon ääressä vain seuraavaa tavoitetta varten.

⁷ Ted Shackelford.

Pienryhmä

Vaikka kaikkein kuluttavin itsen vertailu ja väheksyntä kuuluukin ennen kaikkea nuoruuteen ja ammattiopintojen alkuvuosiin, herättää sana 'taiteilija' yhä edelleen kysymyksiä. Olen aina tilaisuuden tullen kysellyt ystäväieni ja kollegoitteni suhtautumista tähän ristiriitaiseen termiin, kunnes syksyllä 2006 sain lopulta ajatuksen koota pienryhmän pohtimaan keskitetysti taiteilija-käsitettä. Pyysin seurakseni kaksi ystävääni, musiikin ja teatterin moniosajaan Tuula Niirasen ja sellisti Juho Laitisen, jotka suostuivat mielihyvin säännöllisiin tapaamisiin.⁸ Koska halusin saada mahdollisimman hyvin muistiin keskustelumme sisällön, pyysin ystäväiltäni luvan puheemme äänittämiseen. Tapasimme syksyn 2006 aikana viisi kertaa. Keskustelumme kestivät puolestatoista tunnista kahteen tuntiin, ja kaikki puhe saatiin nauhalle. Toisinaan annoin ryhmälle etukäteen kirjallista materiaalia, jonka pohjalta keskustelu aloitettiin, mutta usein puhe lähti vapaasti omille teilleen. Keskustelut avarsivat taiteilija-pohdintaa huomattavasti antaen materiaalia mm. tämän luvun kokoamiseen.⁹

Lähtökohta

Suurin motiivi perustaa keskusteleva pienryhmä oli siis 'taiteilijan' epämääräisyys. Sana tuntui pakenevan kaikkia jäsenyryityksiäni. Mitä enemmän taiteilija-asiaa pohdin, sitä ärsyttävämmältä koko pohdinta tuntui. Ja kokoontuminen oikein ryhmänä taiteilijuuden äärelle vaikutti jotenkin snobistiselta. Ryhmän kanssa sinänsä oli mutkatonta ja hauskaa, mutta jos joku ulkopuolinen olisi tullut kysymään, mitä oikein nauhureinemme teemme, olisi vastausta pitänyt muotoilla kauan. Sillä joka ainoa kerta lausuessani ääneen sanan 'taiteilija' vanha tuttu puistatus kulki lävitseni. Tällainen vieroksuminen tuntui hankalalta, sillä musiikin ammattilaisena minulla tulisi kaikeksi olla termiin jonkinlainen selkeä suhde. Kyse ei edes ole siitä, ettenkö osaisi arvostaa omaa työtäni ja taitojani ja siitä syystä

⁸ Niiranan nimeää itsensä 'teatterityöläiseksi'.

⁹ Käsitellessäni tässä luvussa yhteisesti kommentoituja aiheita viittaan tekstissä ryhmäämme. En kuitenkaan yksilöi erillisiä puheenvuoroja tai mielipiteitä, sillä pidän tärkeimpänä nostaa esiin käsiteltävinä olleet aiheet ja kiinnostavat näkökulmat.

jotenkin epäilisin nimetä itseni taiteilijaksi. Koen, että monet ammattiin liittyvät ongelmakohdat ovat hioutuneet tasaisemmiksi. Olen tyytyväinen pianistin työhöni, eikä edes hirvitä sanoa näin. Mutta kysymys siitä, olenko juuri minä taiteilija, ei mielestäni edes varsinaisesti kuulu minulle, sillä tehdäkseni konkreettista työtä musiikin parissa minun ei tarvitse miettiä hetkeäkään taiteilijuuden olemusta. Minun tulee nähdä, kuulla ja soittaa.

Ryhmäkeskustelut ja lukemani kirjallisuus etäännyttivät taiteilija-teemaa hieman kauemmaksi omasta työstäni, jolloin sitä oli samalla mutkattomampi käsitellä. Havaitsin pian, että mikään taho ei onnistu selittämään termiä tyhjentävästi. Jo yksin *Nykysuomen sanakirja* kuvaa 'taiteilijan' moniselitteisesti, puhumattakaan monista muusikoista ja kirjoittajista. Ja kun astutaan musiikin kentän ulkopuolelle, määrittelyt muuttuvat jälleen. Taiteilijaa määritellään eri tavoin ajasta, paikasta ja määrittelevästä henkilöstä riippuen. Musiikin ammattilaisen ja vaikkapa automekaanikon käsitykset taiteilijasta saattavat poiketa toisistaan huomattavasti. Ns. maallikon silmissä jokainen taiteen parissa työskentelevä henkilö, kuten (taide)maalari, muusikko tai tanssija, voi olla taiteilija. Taiteilijuus vertautuu tällöin muihin ammattialoihin, eikä sen olemusta sinänsä edes tarvitse miettiä – pelkkä taiteen parissa työskentely on riittävä peruste taiteilijuudelle. Koska intressini on selventää käsityksiäni taiteilijuudesta ennen kaikkea oman ammatinharjoittamiseni kannalta, pyrin tekstissäni keskittymään siihen sisältöön, jonka nimenomaan oma yhteisöni, länsimaisen taidemusiikin ammattilaiset, termille 'taiteilija' antaa.

Määritelmiä

Nykysuomen sanakirjan mukaan taiteilija on ”taidetta harjoittava henkilö, artisti, taideniekka”. Mukana on lisäys: [taidetta] ”varsinkin kutsumus- ja ansiotyönään [harjoittava henkilö]”.¹⁰ Ensimmäisistä on siis toiminta eli taiteen harjoittaminen, jolloin henkilö on taiteilija juuri tekemisen kautta. Tämän jälkeen tulevat muut määreet, kuten 'kutsumus', joka usein liitetään myös arkipuheessa taiteen tekoon. Ensimmäinen määritelmä viittaa ulkoiseen ja muille näkyvään toimintaan, kun taas kutsumus (sisäinen kehoitus, halu tehdä jotain) henkilön sisäiseen maailmaan.

¹⁰ *Nykysuomen sanakirja* 1996, hakusana ”taiteilija”, 498.

Kaija Rensujeffin toimittamassa raportissa *Taiteilijan asema Suomessa* todetaan, että taiteilijana toimiminen ja taiteellisen työn harjoittaminen eivät ole millään tavalla luvanvaraisia toimintoja, joten kenellä tahansa on oikeus tehdä taiteellista työtä ja kutsua itseään taiteilijaksi.¹¹ Tämän ajatuksen taustalla on Unescon suositus taiteilijan asemasta, joka sisältää subjektiivisen taiteilijan määritelmän:

Taiteilijalla tarkoitetaan jokaista, joka luo, esittää tai tulkitsee taidetta. Taiteilija on se, joka pitää taiteellista luomistyötään elämänsä olennaisena osana ja joka tällä tavalla myötävaikuttaa taiteen ja kulttuurin kehittymiseen. Häntä pidetään, tai hän haluaa, että häntä pidetään taiteilijana riippumatta siitä, onko hän työsuhteessa tai jonkin järjestön jäsen.¹²

Suositus tuntuisi suojelevan myönteisellä tavalla ammattinalaa, joka perinteisesti on huonosti palkattu ja luonteeltaan epävakaa. Taiteilijuus ei siis saisi olla kiinni esimerkiksi menestymisestä kovassa kilpailuyhteiskunnassa. (Taide)maalari olisi taiteilija, vaikkei hän onnistuisi myymään yhtään taulua. Suositus korostaa virkasuhteen tai järjestön jäsenyyden sijaan mm. henkilön omaa halua tehdä taidetta. Mutta onko todella niin, että kenellä tahansa on oikeus kutsua itseään taiteilijaksi? Liberaalista sävystä huolimatta Unescon suositus on hieman epämääräinen. Se yrittää sanoa ytimekkäästi kaiken, mutta jättää samalla auki monia kysymyksiä. Esimerkiksi ensimmäinen lause jää ilmaan mikäli emme tiedä ensin, mitä on 'taide'. Vasta sitten on mielekästä määritellä 'taiteilijaa'. Teoriassa on toki mahdollista julistautua taiteilijaksi siinä missä paaviksi tai Napoleoniksi, mutta tällainen itsensä nimeäminen tuskin saa osakseen yhteisöllistä hyväksyntää. Taiteen ja taiteilijuuden määrittely on ainakin osittain taidemaailman eli ns. ammattipiirien ja taidetta seuraavan yleisön hallussa.¹³ Jos haluaa olla taiteilija nimenomaan taidemaailman sisällä, on täytettävä muitakin ehtoja kuin sisäisen halun tai kutsumuksen vaatimus.

¹¹ Rensujeff, 2003, 13.

¹² Unesco (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) 1983. Sit. teoksessa Rensujeff 2003, 13.

¹³ Termit 'taideteos' ja 'taidemaailma' kietoutuvat toisiinsa George Dickien analyttisessä estetiikassa. Dickien mukaan taideteos on jokin, jonka taiteilija nostaa

Taidemaailman käsissä oleva taiteilijuuden arviointi on iskostunut syvälle jokaiseen muusikoksi opiskelevaan ja ammattilaiseksi valmistuvaan henkilöön. Meille muusikoille taidemaailman muodostavat toiset muusikot, opiskelijat, opettajat, musiikintutkijat, säveltäjät, kriitikot ja monenkirjava konserttiyleisö. Heillä kaikilla on henkilökohtainen sanansa sanottavanaan siitä, kuka on taiteilija, kuka ei. Arvioinnin kohteeksi joutuu noin seitsemänvuotiaana ja se jatkuu niin kauan kuin muusikko jatkaa esiintymistään konserteissa. Kiirastulia on monia, mutta kenties vaikein yleisö on salillinen kollegoita.

Suomalaisessa musiikkielämässä vuosia toimineena olen havainnut 'taiteilijan' olevan usein pikemminkin laatumääre kuin ammattinimike. Sen, mitä voidaan pitää musiikinalan ammattitaitona, katsotaan itsestään selvästi liittyvän taiteilijuuteen, mutta tämä ei vielä riitä. Musiikkipiirit eivät tunnusta jokaista musiikin alalla toimivaa ammattilaista taiteilijaksi. Toisinaan, esimerkiksi lehtikirjoituksissa tai kollegoiden kanssa käydyissä käytäväkeskusteluissa, vain urallaan ansioituneimmista ja näkyvimmistä pianisteista käytetään nimitystä taiteilija tai pianotaiteilija, kun jäljelle jäävät ovat vain pianisteja. Usein 'taiteilija'-sanaa käytetäänkin adjektiivinomaisesti erottamaan jyvät akanoista. Edellä mainittu parhaiden muusikoiden nimittäminen taiteilijoiksi on jonkinlaista musiikkialan aatelointia, ja nimitys on levinnyt myös perinteisten taidealojen ulkopuolelle. Hiustaiteilija, meikkitaiteilija tai valotaiteilija kertovat eri alojen kunnianhimosta ja osaamisesta, jolloin taiteilija-nimike ei enää kuulukaan yksinoikeudella jollekin rajatulle ammattiryhmälle.

taidemaailman eli taiteesta kiinnostuneen yhteisön arvion kohteeksi. Taidemaailmasta muodostuu näin ollen eräänlainen kehys taiteen tekemiselle. (Dickie: 1981, 86–91; sit. Saavalainen 1995.) Eli taidetta on se, minkä taidemaailma hyväksyy taiteeksi, ja toisaalta, taidemaailma on taiteeseen sitoutunut yhteisö. Määritelmä kutistuu kehäpäätelmäksi, ellei asiaa tarkastella hieman väljemmin. Taidemaailma ei liene mikään tarkasti rajattu, taiteen olemuksesta yksimielinen joukko, vaan tiivistymä jossain määrin samoista asioista kiinnostuneita ihmisiä. Erimielisyydet kuuluvat asiaan – tämä on voitu havaita mm. kuluneen vuoden aikana käydystä kulttuurikeskustelusta, jossa taiteen rajoja on ravisteltu ja tarkistettu suorastaan intohimoisesti. (Ks.muun muassa HS:n kulttuurioston mielipidekirjoitukset heinä–elokuu 2007.)

Sanan henki

Sekä Nykysuomen sanakirjan määrittely että Unescon subjektiivinen taiteilijan määrittely viittaavat taidetta tekevän henkilön sisäiseen maailmaan. Mainitaan mm. käsite 'kutsumus', jonka ymmärtäminen on mutkikkaampaa kuin esimerkiksi joidenkin soittoon liittyvien ongelmakohtien sanallinen tarkastelu. Myös omassa taiteilijapienryhmässämme ohitimme usein musiikillisen ammattilaisuuden jonkinlaisena itsestäänselvyytenä ja keskityimme intensiivisesti juuri 'sisäisen maailman' kysymyksiin. Ajattelimme, että musiikinalan taiteilija on henkilö, jolla luonnollisesti tulee olla musiikillinen ammattitaito, mutta totesimme pian, että taiteilija ei ainakaan kaikissa käyttöyhteyksissään ole ammattimuusikon synonyymi. Jos siis lääkäri sanoisi muusikkoa taiteilijaksi vain siksi, että muusikko työskentelee erään taidelajin piirissä, me muusikot emme välttämättä olisi yhtä mieltä hänen kanssaan. Kuten sanottu, taiteilija-termi on kuin taidemaailman jakama palkinto, jota on vaikea noin vain ottaa itselleen. Muusikon ammattitaitoa voidaan kuvailla esimerkiksi koulutuksen kautta: useimmat kentällä toimivat musiikin ammattilaiset ovat hankkineet koulutuksensa monivuotisilla opinnoilla erilaisissa musiikkioppilaitoksissa. Tämä on tavallisin tie, joskin muusikoksi on mahdollista tulla myös toisin, esimerkiksi yksityisopetuksen turvin. Se, tekevätkö ammattiopinnot muusikosta taiteilijan, oli ryhmämme mielestä toinen kysymys.

Erään ryhmäläisen mukaan taiteilijana olo on ”jatkovaa etsintää ja kyseenalaistamista, ei tuttua puuhastelua”. Ollakseen taiteilija tai tullakseen sellaiseksi muusikon tulisi siis välttää rutinoitumista ja paikalleen pysähtymistä. Samasta puhuu myös pianisti Daniel Barenboim:

Rutiini on musiikillisen ilmaisun perivihollinen. Meidän on jatkuvasti oltava tietoisia keinotekoisien mukavuuden vaaroista, siitä, että voimme pudota takaisin tutulle maaperälle. Tulkitsijan tehtävä on löytää, ei ainoastaan uusia ideoita, vaan myös uusi sanasto vanhoille ideoille.¹⁴

Olli Mustonen puolestaan varoittaa muusikkoa mukavuuden halusta. Seuraava sitaatti voisi olla jonkinlainen taiteilijan tinkimättömyyden ylistys:

¹⁴ Barenboim 1993, 169.

Usein teosta on hyvä lähestyä kuin johtaisi tai laulaisi sitä. Tällöin pianon soittamiseen liittyvät fyysiset rajoitteet eivät pääse ohjaamaan mielikuvaa tavoitteena olevasta musiikista. (...) Jos uuden teoksen valmistaminen lähtee soittamisen puolelta, mukaan tulee pian sitä mukavuuden halua, joka saa asiat pyöristymään ja kompromettoitumaan. Siksi on hyvä löytää oikeat rytmit ja ajoitukset ilman soitinta. Vasta kun tempo on hallussa, on aika mennä pianon ääreen ja toteuttaa. Jos se ei heti onnistu, pitää tietenkin harjoitella. Mutta ne suunnat, joihin silloin edetään, tulevat muualta kuin lihallisesta maailmasta, joka on aina kompromissien täyttämää.¹⁵

Mustonen näkee fyysisyyden usein musiikin tielle poikkiteloin asettuvana esteenä. Tästä syystä partituuri tulisi ottaa haltuun ennen ensimmäisenkään äänen soittamista. Mielestäni Mustosen kuvaama tapa laulaa tai johtaa teos ilman pianoa on varsin oivallinen, ja myönnän soittajan fysiikan tuovan teoksen opetteluun omat rajoituksensa. Ajattelen ”mielessään johtamisen” olevan eräs toimiva – tosin varsin vaativa – menetelmä monien erilaisten oppimistapojen joukossa. Siinä missä Mustonen näkee fyysisyyden jonkinlaisena kompromisseihin houkuttelevana osatekijänä, itse katson fyysisen kokemisen olevan olennainen osa oppimisprosessia. Kun Mustonen varoo, ettei keho ”pääse ohjaamaan mielikuvaa tavoitteena olevasta musiikista”, itse nimenomaan oletan ja toivon kehoni ohjaavan minua musiikin parissa. En voisi kuvitella tekeväni esimerkiksi kaikkia tempoihin liittyviä päätöksiä ilman konkreettista tuntumaa koskettimistoon. Pianistina soitan usein varsin monikerroksista kudosta – näin on laita esimerkiksi Szymanowskin pianoteoksissa. On aivan eri asia muodostaa mielikuva vaikkapa fraseerauksesta melodian avulla kuin soittaa ulos koko monikerroksinen materiaali. Ymmärrän Mustosen johtamis- ja laulamisharjojen tähtäävän jonkinlaiseen kokonaisvaltaisempaan näkemykseen, mutten jaa hänen näkemystään kaikilta osin. Vaikka nuottia lukemalla – mikä sinänsä on valaiseva tapa lähestyä musiikkia – tulisinkin johonkin näkemykseen, oletan muuttavani sitä paljonkin itse soittotapahtumassa. En voi rakentaa tulkintaa valmiiksi vain mielikuvissa, sillä tarvitsen mielipiteeni muokkaajaksi myös fyysisen tuntuman koskettimistoon.

¹⁵ Tuomisto 2007, 27.

Pianonsoiton sormitukseen laajasti perehtynyt pianisti Matti Raekallio on useissa yhteyksissä maininnut tärkeäksi valita itselleen sopivimmat sormitukset heti uuden teoksen opettelu alkuvaiheessa.¹⁶ Hätiköidyn päättelyn mukaan kyse olisi vastakkaisesta lähestymistavasta suhteessa Mustosen ”mielessä laulamiseen ja johtamiseen” – yhtäällä lähestyttäisiin fysiikan, toisaalla mielen kautta. En kuitenkaan näe mielekkäänä asettaa musiikillista ajattelua ja fyysisyyttä jatkuvasti toisistaan erilleen, joko–tai -diktomiaksi. Hyvien sormitusten löytäminen ei käännä selkäänsä puhtaan musiikilliselle tavoitteelle, vaan parhaassa tapauksessa nimenomaan johdattaa siihen ja tukee juuri sitä. Kyseessä on mielestäni pianistille käytännöllinen, aikaa hukkaamaton toimintatapa, joka nimenomaan ohjaa samalla hyvään musiikilliseen ilmaisuun. On tietenkin myös mahdollista, että fyysisyyden kautta löytämäni, mukavimman tuntuinen soittotapa sotiikin tavoittelemaani musiikillista ideaa vastaan. Myös Barenboim varoittaa etsimästä helppoja teknisiä ratkaisuja musiikin ja ilmaisun kustannuksella. ”Olen varma, että vähäisimmän vastuksen menetelmä johtaa väistämättä vähäisimpään ilmaisuun. (...) Helpon, fyysisen, mekaanisen tai teknisen ratkaisun etsiminen on itsensä hemmottelua.”¹⁷ Luulen, että pianisti joutuu kamppailemaan tällaisen ilmaisu–fyysisyys -erottelun kanssa jatkuvasti. Ei ole mitään järkeä soittaa epämukavasti, mutta toisinaan on tehtävä myönnytys ilmaisulle, fyysisen helppouden kustannuksella. Liikkuessani esimerkiksi Musorgskin *Näyttelykuvien* ”Katakombeissa” jouduin opettajani Boginon ohjauksessa etsimään fyysiseen olemukseeni tietynlaista jännittyneisyyttä ja ahdistuneisuutta, vaikka muutoin hän edellyttikin ehdotonta fyysistä rentoutta ja vapautta. Koskettimiin osumista olisi helpottanut täydellinen rentous, mutta silloin ilmaisu, eli katakombeihin liittynyt karneus, olisi jäänyt vähäisemmäksi. Muistan tämän esimerkin kuitenkin siksi, että se oli epämukavuudessaan niin poikkeuksellinen.

Musiikki – ja taide yleensä – nähdään usein hyvin erityislaatuisena ammatinalana. Kuten Martti Talvela toteaa: ”Taiteen tekeminen ei voi olla

¹⁶ ”Uskon (...) että sormitusta voi ja kannattaa tutkia yhtenä soittotapahtuman kognitiivisempänä ja rationaalisesti suunnitelluimpana osana.” Raekallio 1996, 1.

¹⁷ Barenboim 1993, 169.

vain työ, amerikkalaisittain my job.”¹⁸ Tällaisissa lauseissa taide kuvataan olemisen ja elämisen tapana, joka vaatii jokahetkistä, ympärivuorokautista sitoutumista. Taidetta ei siirretä työpäivän jälkeen syrjään muiden asioiden tieltä vaan se on kokonaisen elämän sisältö – taide elämäntapana, kuten Barenboim toteaa:

En voi pitää musiikkia ammattina, vaan elämäntapana. (...) Se[musiikki] tarjoaa minulle myös parhaan keinon ilmaista itseäni. (...) Ei ole parempaa keinoa paeta elämää kuin musiikki eikä toisaalta parempaa keinoa ymmärtää elämää kuin musiikki. (...) [M]usiikki seuraa sinua sellaisissakin tilanteissa, joilla ei ole suoraa tai epäsuoraa yhteyttä siihen. En ole milloinkaan tuntenut suoraa tarvetta työntää musiikkia ikään kuin syrjään tehdäkseeni jotain muuta. Olen nauttinut monien asioiden tekemisestä elämässä, mutta musiikki on jollain tavalla ollut koko ajan kumppanini. Se on todennäköisesti syy siihen, etten ole milloinkaan tuntenut pystyväni ilmaisemaan itseäni yhtä täyteläisesti sanojen kuin musiikin avulla.¹⁹

Barenboim antaa musiikille useita merkityksiä: itseilmaisuus, elämän ymmärtäminen ja siitä pakeneminen. Mutta mitä itse asiassa tarkoitetaan käsitteellä ’musiikki elämäntapana’? Ryhmässämme todettiin, että taiteesta on toisinaan vaikea irrottautua. Työn alla oleva kappale pyörii mielessä jatkuvasti, ja on täysin mahdollista saada uusia tulkinnallisia ideoita vaikkapa ruokakaupan kassajonossa. Tässä mielessä taide seuraa jatkuvasti mukana ja on läsnä silloinkin, kuin ei varsinaisesti olla musisoimassa. En kuitenkaan usko, että tällainen olisi vain taiteelle tyypillistä. Mikä tahansa ammatillinen pohdinta voi jatkua työpäivän jälkeen. Ja varmasti myös lääketiede, biologia tai historia voivat auttaa ymmärtämään elämää tai pakenemaan sitä.

Joillekin ryhmäläisillemme ’taide elämäntapana’ on lähinnä asenne, joka ihmiselle taiteen kautta avautuu tai jolla on kiinni elämässä. Kyseenalaistaminen ja kriittisyys ulottuvat tällöin paitsi musiikkiin, myös muille elämän alueille. Sama avoin ja eteenpäin pyrkivä mieli ohjaa

¹⁸ Talvela 2000, 16.

¹⁹ Barenboim 1993, 5–6, 59, 156.

ajattelua ja olemista jatkuvasti, ei vain musiikillisten tilanteiden äärellä. Mielestäni tässä ollaan lähellä ajatusta, jonka mukaan taiteilijuus ei ole lainkaan sidoksissa eri taiteenlajeihin sinänsä vaan liittyy lähinnä ihmisen tapaan olla ja elää, huolimatta hänen ammatinalastaan. Barenboimin peräänkuuluttamat rutinoitumisen välttäminen ja uuden etsintä voivat epäilemättä kuulua jokaisen ihmisen arkipäivään ja moniin erilaisiin ammatteihin. Entä termi 'elämäntaiteilija' – joka omista korvissani soi hyvin myönteisenä ja valoisana – olisiko se syntynyt kuvaamaan ihmistä, joka on lainannut luovat ominaisuutensa taiteen piiristä ilman, että varsinaisesti tekee taidetta? Elämäntaiteilija lienee joku, joka poikkeaa normista. Ja päinvastoin, on mahdollista kuvitella rutinoitunut muusikko, joka ei työssään välitä etsiä mitään uutta.

Keskustelimme ryhmässämme myös ns. ikävistä keikoista. Onko edellä kuvattu, taiteilijan tinkimätön ja uutta etsivä asenne vaarassa silloin, kun ammattilaisena on otettava vastaan taiteellisesti epäkiinnostaviakin tehtäviä, sellaisia joissa henkilökohtainen panos voi olla hyvinkin kapea ja jäädä suorituksen tasolle? Ryhmämme jäsenet havaitsivat huomattavia eroja eri tuotantojen mukanaan tuomissa vaatimuksissa. Näyttelijämme kuvasi työskentelyä isossa teatteriproduktiossa, jossa roolit rakennettiin periaatteella ”älkää vain ajatelko mitään”. Tällaisessa tuotannossa elävän suhteen muodostaminen omaan roolihahmoon ja koko taideteokseen on lähes mahdotonta. Hyvissä produksioissa taas pieninkin rooli saa oman historiansa, syynsä ja merkityksensä. Muusikon rooli voi puolestaan olla toisenlainen esimerkiksi ”hyvässä hengessä” toimivassa kamarimusiikkiyhtyeessä kuin suuren orkesterin jäsenenä. Kamarimusiikki mahdollistaa pienen osallistujamääränsä puolesta parhaimmillaan intensiivisen yhdessäolon, joskaan ei takaa sitä. Orkesterisoitossa puolestaan nousee esiin kysymys kapellimestarin ja yksittäisen soittajan suhteesta. Voiko taiteilijuudesta orkesterisoittajan kohdalla puhua lainkaan, jos kerran tahdin määrää kapellimestari?²⁰ Yksittäinen soittaja ei voi

²⁰ Lydia Goehr problematisoi myös itse kapellimestarin roolin taiteilijana ja tekijänä. Vahvaa tekijyyttä hämärtää 1800-luvulla esiin noussut *Werktreue*- eli teosuskollisuus-ihanne, jonka mukaan esityksen keskiössä tulee olla abstrahoitu ja merkityksiä täynnä oleva teos, ei siis esimerkiksi esittäjä. *Werktreue* tekee kapellimestarin roolista ambivalentin: hän on käytännön syistä ilman muuta se, joka

toteuttaa itseään kuin annetuissa puitteissa, vaikka samaan aikaan hänellä saattaa olla teoksesta oma, kapellimestarin tulkinnasta huomattavasti poikkeava näkemys.

Itse konsepti – kamarimusiikki, orkesteriteos, musikaali, ”pienen budjetin itsenäinen teatteriesitys” (lue: ei makseta palkkaa) – ei sinänsä rajaa muusikon tai teatterilaisen roolia jonkinlaiseksi, hyväksi tai huonoksi. Eräs ryhmäläinen muisteli soittajan kokemustaan orkesterissa, jossa oli mahdollista olla osana taiteen tekoa, vaikkakin vain yhtenä pienenä tekijänä. Tällöin kaikki soittajat tuntuivat ”ajatelleen samalla tavalla” ja jokaisen henkilökohtainen panos oli ollut merkittävä. Taiteellinen osuus näyttäytyi tällöin yhtäältä elävänä suhteena omaan soittimelliseen osuuteensa (stemmaansa) ja musiikkiin, toisaalta kommunikointina muiden soittajien kanssa.

Jo lapsena

Eräs kirja, johon tutustuimme taiteilijaryhmämme tapaamisissa, oli Pirre Majjalan väitöskirja *Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana*.²¹ Väitöskirjassa kuvaillaan suomalaisen musiikin terävää kärkeä, salaperäisinä ja nimettöminä pysytteleviä ”huippusoittajia” ja heidän taivaltaan kohti soittamisen eksperttiyttä. Kirjan huipulle matkaava otsikko lupaa melkoisesti, joten meitä tietenkin kiinnosti kovasti kuulla, mitä huippumuusikoiksi määritellyt soittajat aiheesta kertoivat. Eräs teema oli muusikon suhde omaan soittimeensa. Toinen oli aina tuntenut ”käsittämätöntä vetovoimaa flyygeliä kohtaan” ja kolmas halusi viulunsa mukaan jopa perheen yhteiselle pujottelulomalle.²² Pohdimme ryhmässämme tätä ”soittimeen kiintymistä”.²³ Pitkät soittotouot

määrää orkesterin tahdin, mutta teoksen palvelijana hän on samanaikaisesti alisteisessa suhteessa musiikkiin. (Goehr 1994, 273.)

²¹ Majjala 2003.

²² Emt., 83, 88.

²³ Nuoruusmuistelmissaan pianisti Artur Rubinstein kuvailee varhaista kiintymystään nimenomaan pianoon. Saamansa viulun hän rikkoi heti ja sai lopulta luvan soittaa pianoa. ”Tunsin vaistomaista kaipuuta polyfoniaan, harmoniaan, eikä

opiskelun varhaisessa vaiheessa saattavat tuntua vaikeilta, eikä soittimesta malttaisi pysyä erossa – tämä on ymmärrettävää. Mutta yritimme myös tulkita, sisältävätkö edellä mainitut sitaattit oletuksen, että tietty soittimeen liittyvä fanaattisuus kuuluisi taiteilijuuteen? Ollakseen taiteilija olisi siis pakko olla kaiken aikaa instrumenttinsa ääressä? Sisältääkö sana 'kutsumus' ennako-oletuksen siitä, että taiteilija ei ehdi tai halua tehdä oman taiteenlajinsa ulkopuolisia asioita, sillä kaikki aika menee soittimen parissa? Eräs ryhmäläinen totesi kyseisten sitaattien puhuvan taiteilijuuden sijaan enemmänkin fyysisestä mielihyvän tunteesta, joka on verrattavissa haluun käydä kaiken aikaa juoksemassa.

Sinänsä uskon, että monien menestyvien muusikoiden taustalta löytyy hurja määrä työtunteja ja jopa fanaattisuuteen asti vietyä harjoittelua. Jos jonkun faktan haluaa musiikin alalta muotoilla, se voisi olla, että ollakseen vakuuttava esittävä muusikko, on täytynyt harjoitella paljon elämänsä aikana. En tiedä ketään, joka olisi 25-vuotiaana päättänyt aloittaa esimerkiksi pianonsoiton ja sittemmin onnistunut luomaan pianistin uran. Kova harjoittelu todennäköisesti edesauttaa taitavaksi muusikoksi kehittymistä. En myöskään ajattele, että hyväksi muusikoiksi tultaisiin opettelemalla ensin ns. ammattimainen soitto, jonka päälle lisättäisiin ilmaisu, luovuus ja taiteilijuus.²⁴ Toki hyvin soittaminen on kokonaisvaltainen tapahtuma, jossa eri osatekijöitä on (tapahtumahetkellä) vaikea erottaa toisistaan. Tässä mielessä olisi siis loogista ajatella, että Maijalan kuvaamat muusikot ovat – soittimiinsa jo lapsena intohimoisesti suhtautuvina – saavuttaneet jotain, mitä vähemmällä ei saavuteta, vaikkapa nyt sitten taiteilijuuden. Luin sitaatteja tarkkaan ja yritin hahmottaa, mikä niissä tuntui omituiselta tai kliseiseltä. Ja kuitenkin, ne ovat vain kommentteja, eivät suinkaan tyhjentäviä kuvauksia yhdestäkään muusikosta. En siis niinkään halua analysoida Maijalan kuvaamien

tähän yksinäiseen, ohueen viulun ääneen, joka niin usein oli epäviireinen, aina riippuvainen säestäjästä!” (Rubinstein 1996, 15.)

²⁴ Barenboim toteaa: ”Tapaan usein muusikoita, jotka yrittävät ratkaista tiettyjä ongelmia ensiksi teknisellä, mekaanisella tavalla ja yrittävät sitten lisätä ’muusikkouden’ ikään kuin kermakuorrutuksen kakkuun. Nämä kaksi perustekijää on kuitenkin yhdistettävä toisiinsa jo alussa, koska tiettyjen fyysisten ongelmien voittamiseen käytetyt tekniset keinot vaikuttavat ilmaisuun.” (Barenboim 1993, 12.)

muusikoiden olemusta tai taiteilijuutta, vaan pikemminkin selvittää, minkälaista puhetta taiteilijuudesta taidemaailmamme pitää sisällään.

”Käsittämätön vetovoima flyygeliä kohtaan” sai ryhmässämme vastaansa hyvin toisenlaisen näkemyksen: eräälle meistä henkilökohtainen instrumentti on ennen kaikkea väline varsinaisten päämäärien toteuttamiseen. Keskustelussamme hän asetti jopa musiikin välineen asemaan lopullisen päämäärän ollessa toisaalla eli taiteessa. Hänelle oman instrumentin soitto ei ollut ehdoton ja ainoa mahdollisuus, vaan sattumaa. Olisi ollut mahdollista valita myös toisin, kokonaan toinen instrumentti tai toinen taiteenala. Soittimen osalta ajattelen itse samoin: kotiimme hankittiin aikoinaan piano, mutta olisin saattanut aloittaa myös jollain muullakin soittimella, mikäli sellainen vaihtoehto olisi tarjoutunut. Nyt piano kuuluu saumattomasti päivittäiseen elämään, joko konkreettisesti soittotilanteissa tai vain ajatuksissa. Sen rooli on yhtäaikaan suuri ja pieni. Suuri siksi, että se on selkeä väylä olla kiinni taiteessa ja elämässä, mutta pieni siksi, että se voisi olla joku muukin soitin.

Todelliselle muusikolle tulee jo nuorella iällä tieto ja varmuus siitä, että oivaltavan tunteen tie vie jonnekin ja tiellä pysyminen vaatii rehellistä jokahetkistä itsensä toteuttamista ja itsensä toteutumista, omaehtoisesti sen ”ohjelman” puitteissa, jonka hän sisäisesti tuntee.²⁵

Monet tekstit tarjoavat taiteilijuuden ilmiönä, joka näkyy ihmisessä voimakkaasti jo lapsena.²⁶ Vaikka esimerkiksi Maijalan väitöskirja puhuu tarkalleen ottaen huippumuusikkoudesta, käsittelyssä ovat monin paikoin samat teemat kuin taiteilijuusproblematiikassakin. Mielellään ei viitata sattumaan tai yllätyksiin vaan vääjäämättömään pakkoon, joka kuljettaa ihmistä taiteen tiellä kohti huippua ja taiteilijuutta. Pianisti Ralf Gothóni (sitaatti edellä) puolestaan puhuu ’todellisesta muusikosta’, joskin näkisin

²⁵ Gothóni 1998, 269.

²⁶ Pianisti-pedagogi Heinrich Neuhaus sanoo: ”Lahjakkuuden ja neron koko salaisuus piilee siinä, että jo ennen kuin hän vie ensimmäistä kertaa kätensä koskettimille tai kuljettaa jousta kielillä, on musiikki herännyt hänen aivoissaan täyteen elämään; tämä selittää sen, että Mozart osasi jo pikkulapsena ’heti’ soittaa pianoa ja viulua.” (Neuhaus 1973, 9.)

mahdollisena sijoittaa 'muusikon' tilalle myös 'taiteilijan'. En väitä, etteikö monien muusikoiden kohdalla lahjakkuus, poikkeuksellisuus tai taiteilijuus olisi ollut jo lapsena niin ilmeistä, että ainoa mahdollinen vaihtoehto heidän kohdallaan on puhua vääjäämättömästi taiteen tiestä. Moni epäilemättä tuntee vahvasti jo nuorena, että hänestä tulee muusikko ja taiteilija. Haluaisin jättää kuitenkin varovaisen mahdollisuuden sille, että on muitakin tapoja tulla muusikoksi tai jopa taiteilijaksi kuin syntyä, todeta oma taiteilijuutensa ja ryhtyä kulkemaan alppipolkua. Tällainen toinen tapa voisi olla vaikkapa ajautuminen muusikoksi ja itsensä löytäminen pikemminkin sattumalta taiteen parista. Olisiko tämä harhaoppista vai voisiko taiteeseen yrittää joskus suhtautua hieman kevyemmin? Esimerkiksi säveltäjä Einojuhani Rautavaaran ilkkurinen tapa puhua muusikkoudesta, säveltäjiyydestä ja taiteilijuudesta tuo mielestäni virkistävän lisän vakavamieliseen taiteilija-keskusteluun:

”[S]attuma ja välttämättömyys” ovat ne ehdot, joiden varassa nuori taiteilija kasvaa, kuten kaikki elämä ja orgaaninen kehitys. Miten ratkaisevia ovatkaan silloin sattumat, nuo jumalten sokeat sanansaattajat. Silmätön Merkurius pitäisi hänen suojeluspyhäkseen julistaa. Kenet tapaat, kuka sinua sattuu opettamaan, kuka ei. Mitä teoksia kuulet ja millä hetkellä. Kaikki tuollainen aiheuttaa vähintäänäina pienen mutaation. Hämmästyttävää on, miten loputtomiin ketjureaktioihin mitättömältä näyttävä sattuma voi elämäsi viedä.²⁷

Olipa kyseessä kohtalo, sattuma tai johdatus, kiinnostavaa mielestäni – ja tämän tekstin kannalta – on se, miten henkilö itse tuntee tulleen taiteen pariin ja miten tästä aiheesta puhuu. Mitään objektiivisen todellista asiaintilaa lienee mahdotonta määritellä: joku voi itse ajatella tulleen muusikoksi sattumalta, mutta ulkopuolisesta hänen tilanteensa näyttää kiistatta jumalan johdatukselta tai kohtalolta. Kyse on ennen muuta sanavalinnoista. On selkeä ero puheella, jossa ”tiedetään” jo lapsena tai puheella, jossa ”ajaudutaan huomaamatta”, huolimatta siitä, miten ns. todellisuudessa on käynyt. Juuri nämä puheet muokkaavat taiteilijakuvaa, rajaavat sitä tietyntylaiseksi ja lokeroivat kaikkia taiteen parissa työskenteleviä ihmisiä.

²⁷ Rautavaara 1998, 40.

Valitun kutsumus

Taide on oma elintilansa sellaisenaan, oma maailmansa. Siis taiteen tekeminen on oltava Berufung.²⁸(...) [T]ämän ajatustavan ymmärtäminen aiheuttaa suhteen musiikkiin nähden, jota voi parhaiten kuvata pyhän miehen rukousyhteydellä ja joka jatkuu kaikissa elämäntilanteissa. (...) Taiteen tekijöiden tulee nousta massasta suurempaan inhimilliseen sanomaan. Taiteen tekijä ei saa samaistua massan kanssa, sillä sen huuto on väkivaltaa ja korruptiota.(...) Taiteilijan tulee ennen muuta olla tietävä, humanisti ajatteleva ihminen, joka näkee elämänsä tarkoituksen selvästi. (...) Me emme ole taiteilijoina tietämme valinneet. Meidät on valittu.²⁹

Edellä olevat sitaattit löytyvät Martti Talvelan omista muistiinpanoista, joista hänen vaimonsa Annukka Talvela kokosi kirjan miehensä kuoltua. Tekstit ovat osin keskeneräisiä, eivät vielä kirjoittajan itsensä julkaisukuntoon asti hiomia, mutta silti itse ajatukset piirtyvät kaiken sanallisen kulmikkouden takaa esiin hyvin selvästi. Talvelan puhe on voimakasta ja harrasta. Sille on helppo kääntää selkensä jo pelkän mahtipontisuuden vuoksi. Voi sanoa, että tuollainen teksti ei ole tätä päivää, että se on suoraan 1800-luvulta kaikkine viittauksineen 'valittuun' ja 'kutsumukseen'. Toisaalta jos nauran pelkälle tekstin pintatasolle tutkimatta tarkemmin, mistä sanat kertovat, lankean juuri siihen, mitä vastaan Talvelan teksti tuntuisi puhuvan. Olen silloin sokeaa, korruptoitunutta massaa, joka ei kaikessa kiireessään kykene pyhään rukousyhteyteen.

Myönnettävä kuitenkin on, että oma vieraantumiseni taiteilija-termistä johtuu siitä mystisyyden painolastista, jota sana on kantanut mukanaan Beethovenin ajoista lähtien.³⁰ Esimerkiksi pianisti Eero Heinosen mukaan

²⁸ Berufung = kutsumus

²⁹ Talvela 2000, 16–18, 20.

³⁰ Teos-käsitteen syntyä kuvailevassa teoksessaan *The Imaginary Museum of Musical Works* (1994) Lydia Goehr kirjoittaa mm. romantiikan ajan taiteilija-käsityksestä, jossa taiteilija nähtiin tavallisista ihmisistä poikkeavana yksilönä,

taide on ihmistä suurempaa, kun taas itse ajattelen kaiken maallisin ja inhimillisin termein ja näen taiteen olevan lähtöisin ihmisistä, en tuonpuoleisesta.³¹ Talvelan taiteilijuuspuhetta puolestaan värittää ennen kaikkea voimakas uskonnollisuus, kuten viittaukset pyhään ja rukoukseen.³² Ryhmässämme löytyi kuitenkin ymmärrystä myös taiteen transsendentaaliselle puolelle. Talvelan patetiaan yltävät kirjoitukset nostivat peukatol suorastaan pystyasentoon – vaikka olin halunnut Talvela-katkelmilla hakea tukea nimenomaan arkipäiväistämiseen pyrkivälle ajattelulleni. ”Pateettisuus on tervetullutta, sillä kyynisyys on nykymaailmassa aivan liian helppoa”, totesi eräs ryhmäläinen.

Kutsumus, taiteen henki, valituksi tuleminen – näillä useasti käytetyillä termeillä siirrytään inhimillisen tuolle puolen.³³ Maijalan väitöskirjassa kuvataan niinikään ’valituksi’ tulemistä:

Mut on luultavasti valittu jollakin tavalla siihen, että mä tulkitsisin näitä suurten nerojen teoksia. Olen saanut joitain lahjoja (...) se on risti, mitä pitää kantaa ja mikä on minulle annettu.³⁴

näkijä-nerona. Goehr näkee Beethovenin jonkinlaisena vedenjakajana käsityöläis- ja taiteilijamuusikon – mikäli näin karkea jako sallitaan – välillä.

³¹ Taiteilijoiden kulttuurisia tarinamalleja kartoittavassa väitöstutkimuksessaan Marja-Liisa Saarilampi analysoi Rondo-lehden taiteilijakuvia. Eero Heinosen haastattelu edustaa Saarilammen analyysin mukaan ns. profeetallista tarinamallia, jossa taiteilijan tehtävänä on mm. korkeimman musiikin sanoman välittäminen. (Saarilampi 2007, 81.)

³² Talvelan toistuvat viittaukset Raamattuun, kutsumukseen ja ulkopuolelta annettuun armolahjaan edustavat Saarilammen mukaan ns. Kristuksen tarinamallia, jossa ”taiteilija [mm.] toimii korkeampien voimien välittäjähahmona ja noudattaa kutsumustaan”. (Emt., 69–70.)

³³ Kutsumus on eräs useimmin vastaan tulevia ilmaisia puhuttaessa taiteenteosta. Neromyyttiä käsittelevässä antologiassa *Kirjoituksia neroudesta* Tytti Soila kirjoittaa ruotsalaisen näyttelijä-ohjaajan, Mai Zetterlingin, työntekoa kuvatun aikalaislehdissä painokkain termein: ’Hän heittäytyy työhönsä kiihkeällä vimmallä. Hän kiduttaa itseään ja uhrautuu kutsumuksensa puolesta.’ (Soila 2006, 108.)

Gothóni puolestaan kuvailee taiteenteon ei-inhimillistä puolta näin:

Esittävän taiteilijan suurin haaste on kyetä toimimaan kaikupohjana korkeammalle tahdolle, samoin kuin instrumenttimme toimivat soivina välineinämmme.³⁵

Eräs ryhmäläisemme piti Gothónin kuvausta ”korkeammasta tahdosta” osuvana, itse hän puolestaan käytti usein termiä ’taiteen henki’, jota kuvaili taiteentekonsa lähtökohdaksi. Hän tekee taidetta siksi, ettei usko näkyvän maailman olevan kaikki tai tärkeintä elämässä. Martti Talvelan ilmaus, ”pyhän miehen rukousyhteys”, sai ryhmäläisemme puolestaan muistelemaan pianisti Leon Fleischerin konserttia, jossa koki olleensa ”kuin sattumalta todistamassa meditatiivista, hengellistä rituaalia”. Pianisti ja etnomusikologi Henry Kingsbury näkeekin länsimaisen taidemusiikin piiriin kuuluvan sooloresitaalin eräänlaisena rituaalina. Tiettyä kaavaa noudattaen tällaisessa rituaalissa henkilö eristetään toisista (esiintyjä yleisöstä) emotionaalisesti latautuneen ja jopa pyhän sosiaalisen välimatkan avulla. Esiintyjä on tilivelvollinen osoittamaan vaadittavaa teknistä osaamista sekä tarjoamaan yleisölle aitoja, intiimejä tulkintoja suurista (pyhistä) musiikillisista teksteistä.³⁶ Onko näin? Esittäjänä kysyn, olenko maallisine katsantoineni todella velvoitettu luomaan omista esityksistäni pyhiä toimituksia. Mitä on pyhä? Liittyykö se ainoastaan uskonnollisuuteen vai nähdäänkö sen kuuluvan myös ihmisyyteen? En kiellä tai vähättele muiden kokemuksia yleisön tai esittäjän roolissa, mutta koen pyhyiden vaatimuksen äärimmäisen vieraannuttavana. Tai voihan ajatella niin, että yleisö saa odottaa ja jopa kokea mitä tahtoo huolimatta siitä, mitä esittäjän mielessä liikkuu. Toki konsertit etenevät aina saman kaavan mukaan esittäjän eristäytyessä ja yleisön katsellessa välimatkan päästä. Tästä voi syntyä jo tarpeeksi jännittävä, arjesta irrottava leikki, joka saa konserttiin tulleen kuulijan nauttimaan, rentoutumaan tai jopa kokemaan pyhyiden tunteen. Myös osaamisen vaatimuksen allekirjoitan, mutta miellän

³⁴ Majjala 2003, 91.

³⁵ Gothóni 1998, 252.

³⁶ (Kingsbury 2001, 115–116.) Ks. rituaalista länsimaisessa taidemusiikissa myös Bruno Nettl: *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections of Music* 1995, 40, 115–118.

esitystilanteen latautuneisuuden olevan usein seurausta pikemminkin jännittämisestä ja sen mukanaan tuomasta äärimmäisestä keskittymisestä. Näin siis omassa pianistin toiminnassani – mutta olen toki ollut itse todistamassa kuulijana suorastaan mykistäviä huipputasoinen konsertteja, joissa esitys vakuuttaa, vaikuttaa ja koskettaa. En kuitenkaan haluaisi liittää edes näihin elämyksiin mitään yliluonnollista. Toimijana oli silloinkin vakaumukseni mukaan vain ihminen, ei kukaan tai mikään rajan takaa.

Kärsivä hulttio ja neroboheemi

Runoilija Melleri Elitessä, Tuusulanjärven kansallismielinen taiteilijayhteisö Kämpissä, Pentti Saarikoski huonossa kunnossa aamulla jonkun naisen hoivissa. Ja sitten suurta taidetta. Näin asiat meille esitetään lehdistössä, elämäkerroissa, elokuvissa. Ja miksi aina miehet? Kirjailija Pirkko Saision mielestä hengelliset kokemukset ovat erkaantuneet kirkon piiristä saarnaaville ja narsistisille taiteilijoille – etenkin miestaiteilijoille, jotka Saision mukaan lumoutuvat helposti omista voimistaan täytyen oman itsensä ihailulla.³⁷ Ryhmäkeskusteluissamme pohdimme monia kliseiseen taiteilijakuvaan liittyviä teemoja omassa, nykyisessä arjessamme. Kuinka ajankohtainen on esimerkiksi romantiikan ”kärsivä taiteilija”? Tämän hahmon klassikkoesikuva on Johann Wolfgang von Goethen kirjeitä kirjoittava nuori Werther, jonka murheelliset vaiheet herättivät suurta intohimoa ja myötätuntoa ainakin aikalaislukijoissa.³⁸ Itsemurhaan ajautuminen teki Wertherin rakkauskirjeiden kirjoittamisesta luonnollisesti lopun, mutta se ei saanut hänen vaiheisiinsa eläytyneitä monia ihailijoita tavoittelemaan samaa, katkeraa kohtaloa. Itsemurha nähtiin siis jollain tavoin ylevänä ja ihailtavana tekona, jopa todisteena neroudesta. Neroutta tutkinut Taava Koskinen esimerkiksi mainitsee filosofi Otto Weiningerin (1880–1903) tappaneen itsensä neroidolinsa Beethovenin kuolinhuoneessa.

³⁷ Stenbäck, 2007. Saision kommenttia ei tule välttämättä kuitenkaan yhdistää juuri Melleriin tai Saarikoskeen.

³⁸ Etnomusikologi Bruno Nettel viittaa paljon puhuttuun kärsivän neron myyttiin mm. Mozartin ja Beethovenin kohdalla: Mozartin lapsuus jäi esiintymismatkojen takia lyhyeksi, hän oli köyhä ja kuoli nuorena. Beethoven kärsi niinikään, koki alituista epäonnea rakkaudessa ja kaiken lisäksi kuuroutui. (Nettl, 1995, 26–27.) von Goethe: *Nuoren Wertherin kärsimykset* [1774] 1999.

Riistämällä henkensä Weininger ikään kuin nerollisti itsensä, ja näin hänen elämänsä kokonaistaideteos oli valmis.³⁹ Entä nyt? Ajatellaanko myös nykyään, että juuri kärsimyksistään taiteilija uuttaa taiteeseensa sisältöä? Kovia kokenut muusikko saisi tällöin instrumenttinsa sointiin puhuttelevuutta ja syvyyttä, ja kärsimykset ikään kuin jalostaisivat taiteen korkeammalle asteelle.

Arto Noras -elämäkerta ottaa esiin ”kärsivä taiteilija” -myytin, jonka mukaan taiteilijat ovat kuin kaukopartiomiehiä, ”joiden tehtävä on suorittaa yksinäisiä ja täynnä kärsimystä olevia vaelluksia, jotta muiden ei tarvitsisi. Myös se elämä, jota he elävät, määräytyy itse taiteesta käsin ja johtaa irtaantumiseen ympäristön arvoista ja asenteista.(...) Jotakin tästä voimme nähdä toistuvan kaikkien merkittävien taiteilijoiden kohtaloissa.”⁴⁰ Noras-kirja kuvaa taiteilijat pääsääntöisen rasittaviksi ihmisiksi:

Sellisti nousee sulkeakseen parvekkeen liukuoven, jonka takana etelän kuu roikkuu oudosti kallellaan sametinmustaa taivasta vasten. 'Taiteilijan ehdottomuus on hyvä piirre niin kauan, kun ollaan lavalla', hän [Noras] jatkaa. 'Mutta heti, kun tullaan sieltä alas, se sama piirre muuttuu rasitukseksi ympäristölle. Siinähan se ristiriita onkin. Lavalla pitäisi olla sitä, mitä odotetaan, kaikin tavoin normien yläpuolella. Mutta sitten kun esitys on ohi, pitäisi olla taas normien mukaan. Odotetaan, että taiteilija muuttuu samalla hetkellä sosiaalisesti, harmittomaksi...Pitäisi olla harmiton. Mutta eivät taiteilijat yleensä mitään harmittomia tapauksia kykene olemaan. Kun koko elämä on rakentunut ainaisen kilpailuasetelman varaan, kun pitäisi napsauttaa sitä poikki jostakin katkaisijasta ja ruveta elämään niin kuin tavalliset ihmiset.' ” (...) ”Kysymys, johon sellisti toistuvasti palaa: Mitkä seikat säätelevät poikkeuksellisen lahjakkaan yksilön ja hänen ympäristönsä välisiä suhteita? (...) 'Periaatteessa kaikilla niillä esiintyvillä taiteilijoilla, jotka kiertävät vuodesta toiseen maailmalla, menee kotona päin

³⁹ Koskinen 2006, 26–27. Niinikään eräs traaginen runoilijakohtalo esitellään Milan Kunderan romaanissa *Elämä on toisaalla* ([1973] 1985), jossa lahjakas runoilija Jaromil kokee kovan lopun ja kuolee nuorena. Teos ironisoi taiteilijamyymyyttä ja erikoisuudentavoittelua Jaromilin halutessa kiihkeästi suureksi runoilijaksi.

⁴⁰ Meller 1988, 150–153.

helvettiä’, Noras kärjistää. ’Äkkiä ei tule mieleen montakaan, jonka kohdalla tämä sääntö ei pitäisi paikkaansa.’ ”⁴¹

Itsestään Noras toteaa lakonisesti: "Mun hyvyys päättyy siihen, kun mä panen sellon koteloon."⁴² Taiteilija tuntee ikään kuin katumusta hyvyytensä vähyydestä, mutta näyttäisi samalla myös vapauttavan itsensä normaaliuden vaatimuksesta. Keskeistä on siis taiteen palo, jonka vuoksi muu, arkinen elämä ja terveet sosiaaliset suhteet uhrataan. Mutta lopussa seisoo kuitenkin kiitos, sillä muut antavat kaiken anteeksi taiteilijalle, joka vain on tarpeeksi suuri: "[J]a vaikka me ystävät saatetaan nimittää sitä päin naamaa ihan miksi tahansa, niin sitten kun kuulee sen soittavan, pyytää heti mielessään anteeksi. Että jos joku pystyy soittamaan selloa sillä tavalla kun se soittaa, ei sen mitään muuta tarteakaan osata tai olla."⁴³ Noras siis ihmettelee, että pitäisi olla "normien mukaan" kun ei olla lavalla eli esimerkiksi kotona, ruokakaupassa, opettaessa oppilaita. Jos taiteilijana olo on ensisijaiselta olemukseltaan vieraantumista elämälle välttämättömistä asioista kuten perheestä tai arkiasioiden hoidosta, en halua olla taiteilija. Minua saa lyödä pesäpallomailalla päähän, jos en pianonsoitoltani kykene käymään normien mukaan kaupassa.

Jukka Sarjalan mukaan myös suurista suurin Jean Sibelius on usein kuvattu taiteelle vihkiytyneenä hahmona, jonka luomistyötä arkinen elämä ei saanut milloinkaan häiritä. Rankkaa boheemitaiteilijan roolia vahvistivat ajoittainen rahantuhlaus ja alkoholinkäyttö – ylipäänsä porvarillisuutta kaihtava tapa elää. Tulokset taiteen puolella olivat epäilemättä ihmeelliset, mutta sivuvaikutukset sitäkin rankempia. Taiteen vuoksi muun perheen oli uhrauduttava, ja säveltäjän työskentelyn mahdollistikin paljolti taustalla uurastava sivullinen, Aino-vaimo.⁴⁴ Suomessa Sibelius toki korotettiin hulttio-boheemista huomattavasti korkeammalle, neron asemaan, jolloin hän sai harteilleen kuvitteellisen ja imartelevan viitan lisäksi myös raskaita

⁴¹ Emt., 150–152.

⁴² Emt., 150.

⁴³ Emt., 157.

⁴⁴ Sarjala 2006, 299–301.

velvoitteita. Omaa nerokuvaansa Sibelius rakensi muun muassa nimeämällä itsensä leikkisästi ”ilmestykseksi metsistä”, johon liittyy paitsi suhde Keski- ja Länsi-Euroopan kulttuuriperintöön – metsästä tullut Sibelius on siis periferiassa suhteessa musiikin eurooppalaisiin keskuksiin – myös tietty kansallisromantiikan aikaansaama taiteilijajylpeys. Päiväkirjoissaankin Sibelius rohkaisi itseään kirjoittamalla: ”Sinä, ego, olet nero!”⁴⁵ Kuuluista ”Ainolan hiljaisuus” ja Sibeliuksen taiteilijaprofiili alleviivasivat puolestaan kantilaista neron selittämättömyyttä. Sibelius myös kaihtoi sitkeästi sävellystensä sanallista kuvaamista ja selittämistä. Hän vetäytyi Ainolaan etäisenä ja salaperäisenä ja loi jo elinaikanaan kuvaa suuresta kansallisesta ilmoittajasta, ei esimerkiksi innokkaasta keskustelijasta tai kannanottajasta.⁴⁶

Näin siis miestäiteilijä loi naisen pysytellessä taustalla. Saarilampi esittelee tutkimuksessaan useita miehisii taiteilijatarinoita, jotka seuraavat paljolti jo antiikista peräisin olevaa yksilökeskeistä sankaritarinamallia. Esimerkiksi säveltäjä Tauno Marttinen näyttäytyy ns. luontomystikkona, luonnosta inspiraationsa hakeneena ja arkea kaihtaneena nerohahmona. Mutta jälleen, säveltäjän jumalallinen nerous ei olisi voinut toteutua ilman vastapainona toiminutta, maanläheiseen arkeen sitoutunutta vaimoa. Kun varsinaiselle sankarinäyttämölle astuu vihdoinkin nainen – Saarilampi ottaa analysoitavakseen kansainvälisesti menestyneen säveltäjän, Kaija Saariahon, haastattelun – nainen ei omaksukaan perinteistä miehen mallia kokonaan: kunniaakaan uransa lisäksi hän on myös omistautuva ja

⁴⁵ (Emt., 285–299.) ’Ilmestys metsistä’ = *eine Erscheinung aus den Wäldern* (emt., 294). Jo Toivo Haapanen (1889–1950) näki Sibeliuksen suomalaisen musiikin kohottajana: “Jean Sibeliuksen 1890-luvun teokset olivat merkinä siitä, että suomalainen musiikki oli saavuttanut, paitsi taiteellisesti arvokasta tasoa, myös henkisen itsenäisyyden, löytänyt oman sävelensä.” (Haapanen 1942, 362–363. Sit. teoksessa Huttunen 1993, 105–107.)

⁴⁶ Sarjala 2006, 303. Eräs romantiikan ajatteluun suuresti vaikuttaneista filosofeista, Immanuel Kant (1723–1804), nosti esiin ihmisen mielikuvituksen. Kantin mukaan nerous eli *Genie* oli luonnonlahja, joka antoi taiteelle säännön, ja joka loi näitä sääntöjään spontaanisti, luonnon tavoin, tietämättä itse. Kant näki neron kykenemättömänä kuvaamaan tai osoittamaan tieteellisesti, miten oli tuloksensa saanut aikaan. (Emt., 288.)

huolehtiva perheenäiti. Tämä taiteilija ei siis vetäydy yksityisiin sfääreihin eikä halveksu arkea, vaan on vaativan sävellystyönsä ohessa myös arjen toimiva osa.⁴⁷ Näin esitettynä vastakkainasettelu on jyrkkä: uraa tekevä mies voi olla hulltio tai arjesta vieraantunut mystikko, nainen taas muistaa aina perheensä, oli hänellä sitten ura tai ei. Onko naisen sankaruus siis aina sävyltään erilaista kuin miehen? Voisiko nainen keskittyä uraansa jättäen perheestä huolehtimisen miehelleen ja tulla nähdyksi (miehen veroisena) sankarina?⁴⁸ Voiko nainen olla alkoholisoitunut, moniavioinen hulltio ja samalla arvostettu taiteilija?

Nuorena koululaisena muistan pohtineeni erityisen paljon ns. hulltioletaiteilijaa. Lukioaikaisiin, ”boheemeilta” ja ”enemmän taiteilijoilta” vaikuttaviin koulutovereihini verrattuna olin mielestäni liian kunnollinen. Hulltioletatiikkaan pureutuvan Tytti Soilan mukaan eräs tunnettu taiteilijaklisee on juuri konfliktihakuisuus koulujen kaltaisten, kuriin perustuvien auktoriteettien suhteen. Mm. suomalaisen elokuva-alan originellit veljekset, ohjaajat Aki ja Mika Kaurismäki, ovat usein haastatteluissaan korostaneet rettelöineensä kouluaikoinaan. Tosin, kun Mika Kaurismäki kertoo itselleen olleen lähes mahdotonta oppia vieraita kieliä, kertoo vanha koulutoveri päinvastaista.⁴⁹ Korostaessaan näin huonomainaisuuttaan tai kovapäisyyttään auktoriteettien edessä Kaurismäki on siis tullut vahvistaneeksi hulltioletaisuuttaan ja taiteilijakuvansa boheemiutta. Tämänhetkisen viisauteni valossa näkisin, että auktoriteettien kyseenalaistaminen voi olla toisinaan aivan paikallaan oleva osoitus vahvuudesta ja itsenäisestä ajattelusta. Sen sijaan en näe mitään hienoa siinä, että sanoo olevansa heikkolahjaisempi tai kovapäisempi kuin oikeasti onkaan.

⁴⁷ Saarilampi 2007, 65, 75–78, 104.

⁴⁸ Saarilampi (emt., 110–112) osoittaa, että jopa ”diivan tarinamallissa” – tutkimuksessa analysoitu sopraano Karita Mattilan haastattelua – naisen ollessa vahva menestyjä hän samalla myös vertautuu esittämiinsä henkisesti hauraiden, heikkojen naisten rooleihin.

⁴⁹ Näyttelijä-ohjaaja Mai Zetterlingia kuvattiin aikoinaan porukan kovaääniseksi johtajaksi, jolle konekirjoitustyö oli tuskaista ja joka pinnasi rippikoulutunneilta – hän tuskin oli sovelias tavallisen elämän tielle. (Soila 2006, 94.) Vastaavanlaiset, boheemiutta korostavat kuvaukset toistuvat erilaisissa taiteilijakuvissa usein.

Kuten Tove Jansson on Nuuskamuikkusen suulla sanonut: ”Ikinä ei tule aivan vapaaksi, jos ihailee toista liikaa.”⁵⁰ Ihailu on tosin ihanaa. Neroja luomalla ja heitä palvomalla voi irrottaa itsensä arjesta ja samalla kääntää katseensa hetkeksi pois omasta tavallisuudestaan. Teatteriohjaaja Jouko Turkan julkisuuskuvaa tutkinut Hanna Suutela näkee nerouden myös julkisuudelle käyttökelpoisena käsitteenä, jolla poikkeavaa ja omaperäistä ajattelua ja taiteellisia tuloksia pyhitetään omaan, muusta poikkeavaan sfääriinsä. Nero-myytin avulla paheksuttu ja ihailtu voidaan liittää yhteen ja saman henkilöön. Tällaiset neroiksi korotetut yksilöt, kuten Turkka, kanavoivat samalla koko kansakunnan energiaa ja ovat näin osoituksena koko Suomen kansan taiteellisesta kyvykkyydestä. ”Häirikönkin roolissa välillä esiintyvä taiteilija voi neroksi julistettuna lunastaa kansakunnalle oikeutusta sen olemassaoloon”, toteaa Suutela.⁵¹

Turkka on tullut itselleni tutuksi lähinnä joidenkin TV-tuotantojen myötä. Ohjaajana ja ajattelijana hänestä on välittynyt aina intensiivinen ja kiinnostava kuva, mutta viimeistään lukiessani Turkan esikoisteosta *Aiheita* päädyin itsekin kritiikittömään nero-tulkintaan.⁵² Lyhyet kirjoitukset tuntuivat suoruudessaan hätkähdyttäviltä, ja teksti oli mielestäni rehellistä, tinkimätöntä, täydellistä. Mutta epäilen vahvasti, että Turkan julkisuuskuvan pelottavuus ja hurjuus nostivat hänen tekstinsä mielessäni erityisen suureen nousuun. Turkan palavat ja paljon puhuvat silmät ikään kuin tuijottivat lukijaa *Aiheiden* sivuilla. Jos mielikuva saman tekstin kirjoittajasta olisikin ollut leppoisa ja vaaraton setä, luetun ymmärtäminen olisi uskoakseni muuttunut, ainakin hieman. Turkan julkinen taiteilijakuva osuu lähelle hulttiotaiteilijaa – hän tuskin, tunnetusti kovana urheilijana, on hulttio sanan varsinaisessa merkityksessä, mutta poikkeaa kuitenkin normista ollen hyökkäävä ja pelottava. Ja mikä pahinta, lukijana vahvistan itsekin kammoamaani ajatusmallia. Turkan taiteen vaikutus näet voimistuu mielessäni juuri siksi, että hän on hyökkäävä ja pelottava, vaikka periaatteessa haluaisin nähdä taiteilijankin sosiaalisesti myönteisenä ja lempeänä hahmona. On karmivaa, jos taiteen tekijälle annetaan anteeksi taiteen vuoksi jotain sellaista, jota muiden tekemänä ei missään nimessä

⁵⁰ Jansson 1991, 14.

⁵¹ Suutela 2006, 59, 63.

⁵² Ks. Turkka 1982.

hyväksyttäisi. Tuntuu väärältä, että Sibeliuksen lapset joutuivat hiipimään omassa kodissaan isän säveltäessä. Lasten pitäisi saada leikkiä. Ei ole myöskään mitään ihailtavaa siinä, että taiteilijanero juo perheen rahat masennuksensa vuoksi. Soisin, että taide ei asettaisi ihmisyydelle mitään reunaehtoja.⁵³

Mitä kuvaukset boheemeista, hulttioista, rettelöitsijöistä ja neroista meille todella antavat? Saammeko niistä todellisia eväitä taiteen tekoa varten vai ovatko ne pikemminkin varoittavia esimerkkejä siitä, miten ei tule toimia? Elämäkokemuksella on epäilemättä huomattava vaikutus taiteen teossa. Moni voi kääntää kärsityt vastoinkäymiset voitokseen ja nähdä ne lopulta taiteen tekoa rikastuttavana seikkana. Mutta että hakea ja ihannoita kärsimyksiä tehdäkseen itsestään paremman taiteilijan? Eräs ryhmämme jäsen kertoi teatterialan kollegastaan, jota painoi vakava huoli: selvitettyään ongelmansa terapian avulla hän tunsi itsensä tasapainoisemmaksi, mutta koki menettäneensä arvokasta materiaalia taiteentekoaan varten: ”Mistä luoda taidetta, kun ei ole enää ongelmia?” Ryhmäläisemme oli tällöin ehdottanut, että josko kollega voisi kääntyä sisimpänsä sijasta ulospäin, kohti maailmaa ja tehdä teoksia siitä, mitä siellä näkee. Ryhmämme mukaan asian ydin on siinä, että *onnellisessa elämässä ei ole mitään hävettävää*. On hienoa, jos taiteilija saavuttaa merkittäviä tuloksia hulttiomaisuudestaan tai kärsimyksistään huolimatta, mutta näitä ominaisuuksia ei pitäisi automaattisesti liittää taiteilijuuteen. Päädymme kollektiivisesti kannattamaan valoisaa ja tasapainoista taiteilijatyyppeä, jonka ei tarvitse lunastaa uskottavuuttaan juomalla alkoholia, harrastamalla irtosuhteita tai olemalla masentunut.⁵⁴ Taide terapiana voi tuottaa hyvää taidetta, mutta

⁵³ Vastuu on paljon myös sillä yhteiskunnalla, joka haluaa itselleen säveltäjäneron palvottavaksi. Sen sijaan, että olisi annettu vanhenevan miehen olla rauhassa, häneltä, nerolta, odotettiin – koko maailma odotti – vielä kahdeksatta sinfoniaa. Kun sitä ei koskaan tullut, alkoi spekulatio säveltäjän umpikujaan joutumisesta – ikään kuin koko asia sisältäisi paljonkin ihmeteltävää. Neroutta purkaakseen Sarjala kysyy, mitä arvoituksellista on vanhenevan ihmisen eläkkeelle siirtymisessä. (Sarjala 2006, 303–304.)

⁵⁴ Kuvatessaan omaa alkoholismiaan Christer Kihlman karistaa myyttisyyden taiteilijan juomisen ympäriltä: ”Toisinaan sanotaan, että kirjailija juo enemmän kuin muut (tavalliset) ihmiset. Tarkoitetaan että se johtuu hänen tavallista suuremmasta

terveen ja tasapainoisen ihmisen saavuttama tulos saattaa hyvinkin olla vielä parempaa.⁵⁵

Entä sitten

Korkealentoinen puhe valitusta ja kutsumuksesta tuntuu olevan henkisesti kaukana omasta muusikon toiminnastani. Mutta soittaessani klassis-romanttista ja sitä uudempaa ohjelmistoa minun on myönnettävä, että pianistina ja muusikkona edustan nimenomaan 1800-luvulla vakiintunutta resitaali- ja konserttialiperinnettä. Enemmän sitä kuin vaikkapa 1700-luvun hovimuusikkoutta tai jotain muuta. Olen siis vähintään soittamani ohjelmiston kautta sidoksissa romanttiseen traditioon, joten sen sijaan että sulkinsin siltä vaivautuneena silmät, suuntaan katseeni sitä kohti. Pyrkimys ymmärtää romantiikan taiteilijakuvaa ja myös tuon ajan esityskäytäntöjä toivon mukaan auttaa minua työssäni pianistina. Ryhmässämme tunnistimme jotkut taiteilijakuvaukset leimallisen romanttiseksi, mikä ei ole ihme: nykykulttuurimme taiteilijakuvan juuret ovat vahvasti 1800-luvun romantiikassa. Keskiajan Jumalaa korostavan ajattelun jälkeen taiteilijakultti ja taiteilijajaksilo nousivat renessanssin myötä jälleen arvoonsa.⁵⁶ Yksilöllisyys korostui paitsi taiteen tekemisessä myös taiteilijoiden ulkoisessa olemuksessa: he alkoivat esiintyä omalaatuisina hahmoina hakeutuen yksityisiin sfääreihin ja halveksien arkipäivän

herkkydestään, hänen voimakkaasta taipumuksestaan neurooseihin tai viitataan vähän arvoituksellisesti hänen rikkaaseen ja mutkikkaaseen sielunelämäänsä. Toisaalta on tosiasia että on kirjailijoita jotka eivät juo lainkaan tai juovat hyvin vähän.” Kihlmanin mukaan alttius juomiseen löytyy kaikista ihmisryhmistä, mutta mahdollisuudet juomisen toteuttamiseen on suuremmat vapaalla, yläluokkaisella kirjailijalla kuin tehdastyöläisellä, jonka elintaso on enemmän riippuvainen työkyvystä. (Kihlman 1985, 56–57.)

⁵⁵ Myös Saarilampi antaa äänen uudenglaiselle taiteilijalle: ”Olen väsynyt käsitykseen taiteilijasta boheemina, joka elää kituutta jossain reunalla. Miksei taiteilijakin voisi olla ulospäinsuuntautunut, aktiivinen ja kiinnostunut myös pinnallisista asioista”, kysyy Uljas Pulkkis (...) nuoren säveltäjäpolven keulahahmo, jota musiikin lisäksi vetävät niin vaatteet, tietokoneet, imago-rakennus kuin japanilainen sushi.” Ote Pulkkisin haastattelusta teoksessa: Saarilampi 2007, 135.

⁵⁶ Koskinen 2006, 18; Saarilampi 2006, 9.

asioita.⁵⁷ Muiden muassa Johann Wolfgang von Goethe ja Friedrich Schiller korostivat taiteilijan ja neron yksilöllisyyttä, intuitiota ja syvää tunneskaalaa. Taiteilija nähtiin mystisesti inspiroituneena olentona, ja nerous perimmiltään transsendentaalisena, inhimillisen käsityskyvyn ylittävänä ilmiönä. Nämä romantiikan käsitykset taiteilijuudesta periytyivät myös pitkälle modernismiin: ne ilmenivät muun muassa kaiken porvarillisen karttamisena, boheemiutena ja avantgardena, jotka puolestaan toimivat kasvualustana myös 2000-luvun neromyyteille ja taiteilijakuville.⁵⁸

Karsastamani kliseet lepäävät siis paljolti romantiikan perinnön varassa. Mikä on klisee? Kulunut, usein toisteltu ilmaus. Kliseitä puolustellaan sanoen, että ne ovat useimmiten kuitenkin totta, muutenhan ne eivät olisi kliseitä. Taiteilijuus-keskustelussa kliseet ovat kuitenkin valitettavan usein ahtaita ja kategorisoivia. Jos Arto Noras kertoo kiertue-elämän vaikeuttavan normaalia elämää, hän puhuu varmasti totta. Mutta sen ei pitäisi johtaa oletukseen, jonka mukaan kaikki taiteilijat ovat ongelmallisia, saati että taiteilijuuden tärkeä kriteeri olisi hankaluus ihmisenä. Karrelle palanut elämä saattaa olla seurausta taiteilijan menestyksestä, sitä seuranneista lieveilmiöistä ja niiden käymisestä ylivoimaisiksi, mutta tuskin edellytys taiteenteon syventämiseksi tai laadun parantamiseksi. Sekalainen taiteilijapuhe, jota olen tottunut ihmettelemään ja joka on vieraannuttanut minut 'taiteilija'-termistä, kohdistuu ennen kaikkea taiteilijaan liitettyihin luonteenpiirteisiin, ulkoisiin ominaisuuksiin, käytökseen ja habitukseen. Sellaiseen välittömään ja heti havaittavaan, jonka ylitulkinta voi johtaa tulkitsijan harhaan. Tuijotetaan esimerkiksi silmät suurina taiteilijan rappiota ja nostetaan rappio jalustalle. Jos maanmittari alkoholisoituu, sitä pidetään estyneen suomalaismiehen tyypillisenä kohtalona. Jos muusikko alkoholisoituu, suomalaisuus yhtäkkiä unohtetaan ja rappion katsotaan kuuluvan taiteilijuuteen.⁵⁹ 'Taiteilija' on kuitenkin terminä sotkeutunut tähän kliseeverkostoon pahanpäiväisesti. Ja koska olen karsastanut näitä 'taiteilijaan' liitettyjä ylisanoja, olen myös epäillyt termin toimivuutta esittävän muusikon – tai kenenkään vakavasti otettavan henkilön – kuvaajana. Mikäli esittäjää halutaan kutsua taiteilijaksi, on mielestäni

⁵⁷ Saarilampi 2006, 10–11.

⁵⁸ Koskinen 2006, 24–25.

⁵⁹ Vertaa mm. Christer Kihlmanin kommentit alkoholismistaan.

välttämätöntä ymmärtää termi ehdottomasti ilman mahtailevaa kliseekuorrutusta.

Huolimatta erilaisista mielipiteistä ja vivahde-eroista, olen havaitsevinani jotain yhteistä esittelemissäni sekalaisissa taiteilija-määritelmissä: 'Taiteilija' tuntuu viittaavaan henkilöön, jonka työntekoa leimaavat itsenäisyys ja omakohtaisuus. Esimerkiksi juuri usein käytetty 'kutsumus' korostaa henkilön sisäisiä tarpeita, ei ulkopuolisen tahon vaatimuksia. 'Taiteilijassa' on myös jotain arvokasta, ja sen adjektiiviluonne viittaa kulloinkin kyseessä olevan alan parhaimmiston, ei sen keskivertoon tai kehnoimpaan osaan. 'Taiteilijaan' liitetään kenties vieraannuttavia, romanttisia ylisanoja ja patetiaa, mutta tuskin koskaan mitään arvotonta tai vähäpätöistä. Jopa silloin, kun taiteilija halutaan nähdä hulttiona tai kärsijänä, ovat nekin piirteet tulkittavissa jollakin tavoin kohottaviksi ja taiteilijuutta edistäviksi. 2000-luvun puheessa voitaisiin kenties unohtaa viittaukset kärsimykseen ja profeetallisuuteen, sillä ne saavat aikaan lähinnä asiaa edistämätöntä kulmien kohottelua. Sen sijaan voitaisiin hyväksyä taiteilijan ominaisuuksiksi kaikin mokomin persoonallisuus, luovuus ja rohkeus. Nykykielellä ymmärrettynä taiteilija olisi sosiaalisesti normaali ihminen, mutta sanan sisältämä arvokkuus korostaisi juuri hänen työnsä laadun erityisyyttä. Kallistuisin itse 'taiteilijan' adjektiiviluonteeseen ja käyttäisin sitä esimerkiksi silloin, kun tekijän oma panos ja persoona ovat vahvasti mukana työn teossa.

Voisin lähes paketoita työni tähän ja todeta, että oma ihannemääritelmäni esittäjä-taiteilijalle on ennen kaikkea itsenäinen, luova ja osaava muusikko. Sana 'taiteilija' olisi tällöin vahva, vaan ei jäykkä, ja se alleviivaisi ennen muuta esittäjän läsnäoloa ja merkitystä musiikillisessa prosessissa. Ottaisin 'taiteilijaan' mukaan juuri ne määreet, jotka siihen mielestäni sopivat ja yksinkertaisesti lakkaisin häiriintymästä, jos jossain havaitsisin käytössä kuluneen kliseen.

On kuitenkin eräs ongelma. Vaikkemme 2000-luvulla enää hämääntyisikään 200 vuotta vanhasta kielestä, eräs muu seikka askarruttaa sitäkin enemmän: lukiessa 1800-luvun taiteilijaihannetta kuvaavia tekstejä, ei voi aina olla täysin varma, puhutaanko säveltäjistä, esittäjistä vai mahdollisesti

molemmista.⁶⁰ Toisinaan taiteilijalla viitataan mihin tahansa taiteenlajin edustajaan, mutta usein vain esimerkiksi säveltäjiin, ei esittäjiin. Onkin kenties niin, että nykyinen kuva esittäjästä on saanut värittäjikseen huomattavan määrän mielikuvia, jotka romantiikan aikana liittyivät ensisijaisesti säveltäjiin: mielikuvia nerosta, näkijästä ja profeetasta. Tämä seikka tuli esiin myös ryhmäkeskusteluissamme: esitettiin näkemys, jonka mukaan musiikin alan taiteilijuus tulisi rajata vain säveltäjiin.⁶¹ Jotkut mieltävät taiteilija-sanana sopivan paremmin esimerkiksi maalareihin ja kuvanveistäjiin ja tämän ”uutta luovan” ominaisuuden vuoksi myös säveltäjiin. Tällainen näkökanta on täysin mahdollinen, eikä se välttämättä sulje pois itse esittäjyyden arvostamisesta tai ymmärtämisestä mitään. Jos esimerkiksi haluaa nimetä esittävän muusikon ’tulkitsijaksi’, kyseessä ei välttämättä ole arvon alennus ’taiteilijasta’ vaan kenties vain verbaalinen makuasia. Mutta on eletty aikoja, jolloin kyse on ollut paljon enemmän. Kuten Huttunen toteaa, 1800-luvulla ’taiteilijalla’ tarkoitettiin ensisijaisesti miespuolista säveltäjää – erityisesti Hegelin filosofiaan sisältyi ajatus, jonka mukaan suurmiehet – siis miehet – olivat historian ”vaikuttava syy”.⁶²

Nykyinen kuva vahvasta esittäjä-taiteilijasta ei siis ole lainkaan itsestään selvä. 1800-luvun taidekäsitystä useissa teksteissään valottanut Lydia Goehr näkee eräänä keskeisimmistä, taideajattelua muokanneista ilmiöistä olleen *Werktreue*- eli teosuskollisuus-ihanteen, joka nosti esiin ennen muuta vahvan säveltäjän sekä hänen luomansa teoksen. *Werktreuen* kirjaimellinen lukutapa voi sysätä esittäjän miltei syrjään koko tilanteesta: läpinäkyvä esittäjä välittää teoksen kuulijalle suoraan lävitseen, eikä hänen omalla persoonallaan saa olla tilanteessa osaa eikä arpa. Mihin katoaakaan vahva, omalla persoonallaan työskentelevä taiteilija, mikäli esittäjän katsotaan olevan vain välikappale? Voiko esittäjällä olla lainkaan taiteilijan

⁶⁰ Matti Huttusen mukaan 1800-luvun taidekäsitys koski ennen kaikkea säveltämistä eikä esittämistä. 1800-luvun suhtautuminen musiikin esittämiseen paljastuikin Huttusen mukaan mm. siitä, että koko aihe oli monille ajan kirjoittajille sekundäärinen. (Huttunen 2007, 2.)

⁶¹ Huolimatta esitetystä näkökannasta käytimme keskusteluissamme paljon lähteitä, joissa esittävä muusikko nimenomaan nimettiin taiteilijaksi, ja pyrimme sitten kommentoimaan niitä.

⁶² Emt., 2.

voimakasta ja itsenäistä identiteettiä, kun hänen yläpuolelleen asetetaan teos?

II Esittäjä vs. teos

Hieman kiusaantuneena huomaan kirjallisen työni myötä ajautuneeni mitä hankalimpien kysymysten äärelle. Sen sijaan että opettelisin uusia pianokappaleita, joudunkin pohtimaan ammattini perusolemusta, arvoja ja vaatimuksia. Jos yhden vastauksen löydän, nousee eteen seuraava kysymys. Kuten aiemmin totesin, soittaessani vaikkapa romantiikan ajan musiikkia koen 1800-luvun taiteilijuusproblematiikan tulevan niin lähelle omaa työskentelyäni, että tuntuisi oudolta olla ottamatta siihen jotain kantaa. Jossain vaiheessa on esimerkiksi päätettävä, minkä verran antaa säveltäjyyden vaikuttaa omiin esittäjän valintoihinsa tulkintaa muodostaessa. Ehkä on mahdotonta itse havaita, kuinka paljon pitää jotakin analysointia huutavaa asiakokonaisuutta itsestäänselvyytenä – jokainen muusikko on osa oman aikansa esityskäytäntöä, eikä edes äärimmäisinkään kriittisyyden avulla voi irtautua siitä täysin. Mutta omia valintojaan voi tästä huolimatta tarkistaa ja halutessaan kyseenalaistaa. Nostan siis tässä kohden suurimmaksi ongelmaksi kysymyksen siitä, kuinka esittäjän mahdollinen taiteilijuus suhtautuu teokseen, joka 1800-luvulta asti on vaatinut osakseen uskollisuutta. Goehr antaa välineitä asian tarkasteluun; teoksessaan *The Imaginary Museum of Musical Works* hän kuvailee merkittävää muutosta, jonka 1700- ja 1800-lukujen vaihde toi taidemusiikkikäytäntöihin.⁶³ Käyttömusiikkikulttuuri jäi vähitellen syrjään, ja tilalle tuli käytäntö, jossa soitettava musiikki nostettiin esitysten keskipisteeksi, konserttilavalle. Samalle lavalle kiipesi tietenkin myös esittäjä, mutta missä olivat hänen vapautensa rajat, mikäli ehdoton vaatimus oli uskollisuus säveltäjän luomalle teokselle?

⁶³ Goehr 1994.

Werktreuen mahti

Sävellyksistä teoksiin eli käyttömusiikista abstrakteihin olioihin

Sanottiinpa 1700-luvun esittävää muusikkoa aikanaan taiteilijaksi, muusikoksi tai käsityöläiseksi, hänen toimenkuvansa poikkesi monin tavoin 2000-luvun muusikon työstä. Kuten Goehr toteaa, 1700-luvulla taidemusiikin painopiste oli pääosin elävässä toiminnassa eli niissä tilanteissa, joihin musiikki kirkon tai hovin tilauksesta oli sävelletty. Säveltäjillä oli puolestaan Goehrin mukaan useita vastuullisia rooleja. Säveltäjä paitsi sävelsi, usein myös johti sävellystensä esityksiä tai toimi itse esittäjänä muusikkona muiden joukossa. Aina käytettävissä ei ollut ammattilaisorkesteria, minkä johdosta sävellykset toisinaan jopa soitettiin ensimmäisen kerran läpi vasta esityksessä. Näistä, ja monista muista vaihtelevista olosuhteista johtuen oli tavallista, että sävellykset muokkautuivat vielä esitystilanteissa, eikä esityksen ja sävellyksen välillä ylipäättään ollut vastaavaa tiukkaa rajaa kuin nykyään. Sävellykset tehtiin ensisijaisesti tiettyä esitystä varten, ei mahdollisia tulevia ”konserttitilanteita” varten. Musiikki ei siis ollut tapahtumien keskiössä kuten se on tämän päivän resitaalissa ja konserttialissa, jossa *esiintyjä esittää teoksen yleisölle*. Musiikkia ei myöskään välttämättä mielletty säveltäjille kuuluvina olioina, vaan sävellykset tunnistettiin lähinnä niiden arvohenkilöiden mukaan, jotka niitä tilasivat ja joille ne siis omistettiin. Käsite ’teos’ vakiintuikin vasta 1700-luvun viimeisellä vuosikymmenellä viittaamaan yksittäistä, kokonaista ja valmista sävellystä – tuolloin mm. Händelin, Bachin, Mozartin ja Haydnin tuotannosta alettiin julkaista laajoja editioita.⁶⁴

Verrattuna jonkinasteista itsenäisyyttä saavuttaneisiin maalaus- ja kuvanveistotaiteisiin musiikkiteos oli ontologisen ongelman edessä. Siinä missä esimerkiksi maalaustaide korosti valmiin tuotteen, eli maalauksen, merkitystä, musiikki tuli esiin aikaan ja paikkaan sidottujen esitysten myötä. Kun nähtäväksi asetettu ja museoitu taulu korosti taide-esinettä katsovalle yleisölle taiteen itseisarvoa, joutui myös musiikki etsimään omaa tuotettaan

⁶⁴ Goehr 1994, 178–180, 191–195, 198–203.

”museoitavaksi”. Tähän rooliin ei sopinut alati muotoaan muuttava esitys eikä liioin puutteellinen partituuri, sillä kumpikin oli luonteeltaan liian maallinen ja konkreettinen ja siten tehtävään sopimaton. Musiikin omaksi taideobjektiksi nostettiin teos, joka oli enemmän kuin vain joukko esityksiä tai pino kirjoitettuja nuotteja. Teos oli jotain, joka saattoi ilmentää korkeampia henkisiä totuuksia, Ikuisuutta ja Kauneutta.⁶⁵ Esittäjälle tämä merkitsi putoamista hierarkiassa teoksen alapuolelle, sillä varsinainen tekijä oli säveltäjä ja varsinainen kohde teos. Esittäjältä vaadittiin aiempaa tarkempaa uskollisuutta nuottikuvalle, ja ihanteeksi muodostui teoksen esittäminen aina samalla tavalla uuden *Werktreue*- eli teosuskollisuus-ihanteen mukaisesti.⁶⁶ Kuten Goehr toteaa, esitys toteutti *Werktreue*-ihanteen parhaimmillaan saavuttaessaan täydellisen läpinäkyvyyden, joka salli teoksen ikään kuin ”loistaa” esityksen ja esittäjän läpi.⁶⁷

Tarkentuva notaatio

Teoksen toteuttamista tarkasti säveltäjän toiveiden mukaan tuki heidän halunsa notatoida sävellyksensä yhä tarkemmin. Vielä 1700-luvulla esiintyjät täydensivät partituureja muun muassa improvisoiden ja koristellen totuttujen konventioiden mukaisesti. Kuten Goehr toteaa, niin säveltäjän kuin myös esiintyjän fokus oli siinä käyttötarkoituksessa, jota varten sävellys oli tehty. Suhde musiikkiin oli ennen muuta käytännönläheinen, ja esiintyjä saattoi käsitellä sävellystä tietyin vapauksin tarvittavan ilmaisutavan mukaisesti.⁶⁸ Siinä missä improvisointi, koristelu ja jopa melodioiden muotoileminen olivat aiemmin esittäjän arkipäivää, tarkentunut notaatio tuntui rajaavan esittäjän vapautta ja kaventavan selkeästi hänen aktiivista rooliaan. Teos-konseptin myötä Goehr käsittelee partituuria jyrkin sanakääntein. Siinä missä jakaa musiikin sävellyksiin ja teoksiin – sävellysten edustaessa 1700- ja 1800-lukujen vaihdetta edeltänyttä ”käyttömusiikkia” ja teosten erilaisia henkisiä arvoja ja taiteen itseisarvoa ilmentävää musiikkia – Goehr myös puhuu hieman negatiiviseen sävyyn ”epätäydellisistä ja tarkoista partituureista”. Goehr näkee 1700-

⁶⁵ Emt., 148, 173–174.

⁶⁶ Houni, Tiainen & Virtanen 2005, 12–13.

⁶⁷ Goehr 1994, 232.

⁶⁸ Emt., 187–188.

lukulaisen sävellyksen partituuriin siis epätarkkana ja puutteellisena, jota käsitystä vahvistaisi mm. soittajan tapa ”täydentää” partituuria improvisoiden ja koristellen. Ja jos 1700-luvun partituuri olisi luonteeltaan vaillinainen ja täydennystä kaipaava, teoksen partituuri olisi puolestaan täydellinen. Näkisin suhteen partituuriin hieman toisin. On vaikea uskoa, etteikö esimerkiksi Bach olisi osannut merkitä partituuriin kaikkea tarvittavaa. Päinvastoin, uskon siellä olleen kaikki, mikä sen ajan esityskäytäntöön kuului. Ammattimainen esittäjä osasi lukea partituuriaan siten, että mm. improvisoi silloin kun sitä edellytettiin. Partituurista ei siis niin sanotusti puuttunut mitään. 1800-luku nosti esiin epäilemättä 1700-luvun käytännöstä poikkeavan esityskäytännön, johon kuului mm. entistä yksityiskohtaisempi notaatio. Mutta nämäkään partituurit eivät olleet sinällään täydellisiä, ainakaan siinä mielessä, että ne olisi sellaisenaan siirrettävissä soivaan muotoon tai yleisön tajuntaan.

Olkoonkin, että käsite ’teos’ syrjäytti aiemman ’sävellyksen’ tai vain ’musiikin’, esittäjän kannalta oleellista oli hänen roolinsa näiden eri tavoin nimettyjen olioiden seurassa.⁶⁹ Goehrilla 1700-luvun esityskäytäntöön kuuluva improvisointi näyttäytyy eräänlaisena esittäjän vapautena, jota *Werktreuen* mahti alkoi vääjäämättä uhata. Tällöin näyttäisi myös siltä, että esittäjä koki jonkinlaisen tappion luomismahdollisuuksiensa kaventuessa. Säveltäjä notatoi tarkemmin, eikä sallinut esittäjän päättää, miten soittaa. Oliko näin? Jäikö esittäjä paitsioon siinä missä säveltäjä teoksineen sai loistaa musiikkielämän valtiaana? Herää kysymys, oliko esittäjän taiteellinen vapaus suurempi 1700-luvulla kuin nykyisin, jolloin teemme työtämme – Goehria mukailen – *Werktreuen* mahdin alla, teoksia ja säveltäjiä palvellen.

⁶⁹ Vuodesta 1928 toiminut Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teosto ry. valvoo ja edistää säveltäjien oikeuksia. Teosto-korvaukset on eräs *Werktreuen* moderneja ilmenemismuotoja: teokset ovat eriteltävissä olevia entiteettejä, joiden omistussuhde on useimmiten tarkasti määriteltävissä. Teos kuuluu säveltäjälleen, ja tätä uskollisuutta korostaa teoksen käytöstä suoritettava maksu. Teoston kotisivut: http://www.teosto.fi/fi/mika_teosto_on.html

Monenlaiset esityskäytännöt

Kaipaako teos esittäjää?

1800-luvun musiikkielämää tarkasteltaessa asettuvat vastakkain yhtäältä vahvan teoksen, säveltäjän intention ja esittäjä-palvelijan roolin tarkastelu, toisaalta elävän esityskäytännön, nuottikuvan tulkinnallisten rajojen ja esittäjän oman, tulkinnoissa näkyvän persoonallisuuden tarkastelu. Jos jalustalle asetetaan vaikkapa *Werktreue* myötäillen teos, puhutaan aina abstraktiosta. On tietenkin mahdollista käydä keskustelua musiikillisista teoksista ilman, että missään vaiheessa ollaan kiinnostuneita niiden soivasta olomuodosta eli esityksistä.⁷⁰ Voidaan ajatella, että teos on olemassa nuottitekstissä ja että se on mahdollista myös kuulla partituuria lukevan omassa mielessä ilman yhdenkään esittäjän aiheuttamaa tulkinnallista häirintää. Mutta edelleen, nuottikuvan kuuleminen mielessään on niin ikään omanlaistaan tulkintaa. Jokainen partituuria mielessään lukeva tekee siitä omanlaisensa soivan kuvan. Jokainen soiva tulkinta, jokainen teosanalyysi, joka ainoa lyhyt silmäys teokseen vaatii aina jonkun ihmisen nämä toimenpiteet suorittamaan. Mielestäni onkin mahdotonta puhua teoksista järkevästi ilman viittauksia eläviin henkilöihin. Ymmärrän musiikin olevan ennen kaikkea sidoksissa paitsi säveltäjään, myös esittäjän luomaan esitykseen, aikaan ja paikkaan.⁷¹ Silti, huolimatta siitä, että monet ovat myöntäneet musiikin merkityksellisyyden tulevan esiin juuri esitysten kautta, esitysten ja esittäjien merkitystä on vähätelty. Samalla on vähätelty myös esittäjien taiteilijuutta, sillä varsinaisina taiteilijoina on pidetty teoksia luovia säveltäjiä.

⁷⁰ Musiikkiteoksen ontologia on laaja filosofinen kenttä, joka päättyy toisinaan esittäjää hämmästyttäviin tulkintoihin. Goehrin mukaan esimerkiksi platonilainen ontologia katsoo, että teos eräänlaisena universaalina oliona on olemassa jo *ennen* säveltämistä. Tästä seuraa, että säveltäminen on *jo olemassa olevan* teoksen löytämistä, ei niinkään sen luomista. Platonilaisessa teosontologiassa teos osittain kyllä liittyy esityksiin ja partituureihin, mutta on silti oleellisesti niiden yläpuolella. (Goehr 1994, 14.) Jos teos platonilaisittain on olemassa jopa ilman säveltäjää, mihin enää esittäjää kaivattaisiin?

⁷¹ Puuttuva elementti on tietenkin yleisö, joka mm. Marcia J. Citronin mukaan on oleellinen osa esimerkiksi teoskanonisointia. (Citron 1993, 168.)

Vapauttava improvisointi

Kuinka *Werktreue* sitten luonnistui romantiikan ajan esittäjältä, joka edelleen kaipasi mahdollisuutta musisoida yleisön edessä vapaasti ilman säveltäjän asettamia rajoittavia vaatimuksia? Goehr problematisoi esittäjän roolimutoksia: kun aiemman käytännön mukaan muusikko sai edustaa monia rooleja, nyt säveltämis-esittämis -rajanvedosta tuli arvovaltataistelu. Siinä missä esittäjän improvisointi oli aiemmin osaltaan muokannut sävellystä, *Werktreue* käytännössä kielsi esittäjää lisäämästä teokseen omiaan, lyhyitä kadensseja lukuunottamatta. Mutta jos jako säveltäjiin ja esittäjiin alkoikin jo olla varsin jyrkkä, erottuu joukosta eräs merkittävä muusikko useiden, samanaikaisten rooliensa vuoksi: sävellystoimintansa ohessa Franz Liszt alkoi myös esittää kuolleiden säveltäjien teoksia *Werktreue*-ihanteen mukaisesti. Säveltäjänä hän siis edusti suuresti arvostettua tekijyyttä, esittäjänä asettui teosuskollisen palvelijan rooliin. Tämän lisäksi, *Werktreuen* rinnalla, Liszt piti yllä myös toisenlaista esittämisen tapaa, jossa pääpaino oli vapaassa ja spontaanissa improvisoinnissa. Jo Mozartin ja Clementin 1700-luvun lopulla harjoittama julkinen improvisointi oli tuonut muusikon virtuoosisuuden esiin niin säveltäjänä kuin esittäjänäkin. Tätä traditiota Liszt jatkoi menestyksekkäästi saavuttaen ennen näkemättömän suosion yleisön keskuudessa.⁷² Näytellen jokaista muusikolle tarjolla olevaa roolia Lisztin onnistui pitää kaikki langat käsissään. Hänen kohdallaan lieneekin vaikeaa puhua esittäjän taiteellisen tilan kapenemisesta, eikä vain hänen säveltäjänstatuksensa vuoksi.

Musiikin täydellinen esittäminen

Goehr siis näkee esittäjällä olleen monenlaisia vaihtoehtoja *Werktreuen* mahdin alla – jo yksin Liszt toteutti niistä useita. Esittäjän kannalta kenties

⁷² Goehr 1994, 189, 232–233. Goehr puhuu ex tempore -säveltämisestä, jonka ymmärrän synonyymiksi improvisoinnille. Dahlhaus korostaa Lisztin merkitystä virtuoosisuuden säilyttämisessä: sen sijaan, että jäisi vain periferiseksi kuriositeetiksi, virtuoosisuus juuri Lisztin kehittämänä muodostui keskeiseksi romantiikan sävellyselementiksi. (Dahlhaus 1989, 135.)

ahtain traditio pohjautuu vahvasti juuri mainittuun *Werktreue*-ihanteeseen.⁷³ Teokset esitellään yleisölle välittäjinä toimivien esittäjien kautta ja samalla esitysten tulee olla nimenomaan teosten esityksiä, ei mitään muuta. Jyrkän tulkinnan mukaan esitykset ovat tällöin kuin ikkunoita, joiden läpi kuulija aistii ja tajuaa läpinäkyvän teoksen. Esittäjälle jää vain persoonattoman välikappaleen rooli.⁷⁴ Vapaampi tulkinta antaa esiintyjälle hieman tilaa: teos on edelleen huomion kohde, mutta toisaalta se on sävelletty osittain siksi, että esittäjällä olisi mahdollisuus esitellä tulkitsijan kykyjään.⁷⁵ Esittäjä löytää paikkansa *Werktreuen* rinnalla luottamalla musiikilliseen vaistoonsa ja taiteelliseen rehellisyyteensä.⁷⁶ Teoksen olemukseen kuuluu ns. esityksellinen tila, jonka tekniikan ja tyylin hallitseva esittäjä täyttää draamallisella elinvoimalla. Tämän tulkinnan mukaan teoksen hengen luomiseen tarvittaisiin siis enemmän kuin läpinäkyvä välikappale.

Täydellisen musiikillinen esittäminen

Goehrin mukaan teoskeskeistä ajattelua vastaan nousee draaman perinteeseen nojaava käytäntö, joka teosta voimakkaammin keskittyy esitykseen. Tämän tradition mukaan esitys on perimmältä olemukseltaan inhimillinen ja sosiaalinen tapahtuma.⁷⁷ Sosiaalisuus ja myös visuaalisuus

⁷³ Goehr kutsuu traditiota nimellä *Musiikin täydellisen esittämisen käytäntö* (perfect performance of music). (Goehr 1997, 134.)

⁷⁴ Emt., 134, 140-144. Stravinskyn mukaan esittäjää ohjaa teoksen asettama laki, jota tavoitellessaan hän voi pyrkiä kohti ideaalia. (Stravinsky 1942, 127. Sit. teoksessa: Goehr 1997, 141.)

⁷⁵ Goehr viittaa Schönbergin oppilaan, Erwin Steinin, näkemykseen, jonka mukaan musikaalinen esitys ei niinkään ole historiallista uskollisuutta kuin taiteellista vilpittömyyttä. (Stein 1962, 20. Sit. teoksessa Goehr 1997, 146.)

⁷⁶ Goehr 1997, 147.

⁷⁷ Tämän tradition Goehr nimeää *täydelliseksi musiikillisen esittämisen käytännöksi* (perfect musical performance). Näyttämöllä tapahtuvien muodonmuutosten ja symbolien avulla arkiset aiheet nostettiin maallisista yhteyksistään yleviin korkeuksiin. Mutta itse esitettävän teoksen sijaan tapahtumassa oli oleellista juuri tilanteen kollektiivisuus ja yhdessä kokeminen. Samoin on laita myös musiikissa: täydellisessä musiikillisessa esityksessä arvo on juuri yksilöiden luovassa

korostuivat yhtäältä oopperassa, toisaalta virtuoosikulttuurissa. Wagnerille olennaista oli paitsi *Werktreue*, myös itse esitys, sillä lopullinen tavoite oli esityksen aiheuttama transfiguraatio (kirkastus, valaistuminen) yleisön keskuudessa. Ihminen näki esityksen ja koki tämän jälkeen itsessään muutoksen – ihanteellisimmillaan tämä muutos jäisi pysyväksi osaksi hänen elämäänsä.⁷⁸ Sosiaalisuus korostui niinkään voimakkaasti myös resitaaliperinteen puolella. Taiturilliset virtuoosit laajensivat instrumentinhallintaa ja teknistä briljanssia ennen näkemättömällä tavalla ja hallitsivat 1800-luvun konserttilavoja saavuttaen suurta suosiota yleisön keskuudessa. Virtuosoikulttuurin keskeinen piirre on juuri sen sosiaalisuus: virtuoosi oli riippuvainen elävistä esityksistä ja vaati aina yleisön todistajakseen – paitsi kuulijakseen myös katsojakseen. Elävä esitys mahdollisti esittäjälle spontaanisuuden ja ainutkertaisuuden kokemuksen, ja yleisö puolestaan saattoi kokea jännitystä ja jopa pelon tunnetta – mahtaako jotain vaarallista tapahtua näiden rajoja rikovien esitysten aikana? Virtuositradition nimekkäimpiä edustajia, kuten Lisztia ja Paganinia, kuvailtiin usein värikkäin termein: he olivat inspiroituneita esiintyjä, Jumalan tai Paholaisen inkarnaatioita tai sitten pelkkiä sirkustemppulijoita. Virtuositradition mukaisesti musiikin merkitys sijaitsi, ei *Werktreue*-ihannetta seuraten teoksessa, vaan juuri elävässä, mutta katoavaisessa esityksessä.⁷⁹

Näyttävä ja näkyvä esittäjä

Goehrin mukaan myös visuaalisuuden nähtiin kuuluvan oleellisesti musiikilliseen tapahtumaan. Robert Schumann sanoi Lisztin soitosta, että se tulee paitsi kuulla, myös nähdä, sillä verhon takaa kuultuna merkittävä osa musiikin poetiikkaa menisi hukkaan. Suurten eleiden myötä huumautunut yleisö palvoi myös Paganinia, jonka sanottiin valitelleen, että ”kukaan ei kysy oletko kuullut Paganinia vaan oletko nähnyt hänet”. Visuaalisuutta painotti myös Stravinsky, jonka mukaan musiikin täydellinen ymmärtäminen vaati myös silmin aistittavan: on nähtävä kaikki ne ruumiin

toiminnassa, jokaisena hetkenä jona he esiintyvät ja ovat tekemisissä musiikin kanssa. (Emt., 134, 149–151.)

⁷⁸ Emt., 156–161.

⁷⁹ Emt., 152–153.

eleet ja liikkeet, jotka tuottavat musiikin.⁸⁰ Vakavaa ja syvällistä musisointia arvostava puhe kategorisoi virtuoosin taitoja vaativan musiikin usein kevyeksi yleisön suosion kalasteluksi ja tyhjäksi briljeeraamiseksi, esimerkiksi juuri nimeämällä virtuoosin sirkustempuilljaksi. Se, että muusikko tuo tällaisten teosten parissa korostetusti esiin soittamisen fyysisen aspektin johtaa usein myös siihen yksioikoiseen lausumaan, jonka mukaan muusikon ego nousee musiikin edelle. Pianisti Olli Mustonen nousee puolustamaan virtuoosipianismia, jonka oikeanlaista ilmenemismuotoa hän vertaa shamanismiin ja taikuuteen, pianismia, joka on ”kaukana eltaantuneista salongeista”. Aitojen mestareiden soittamana esimerkiksi virtuoosisovitukset pianolle voivat todella koskettaa kuulijaa. ”Puhunkin pianonsoitosta fyysisenä elämyksenä ja kokemuksena suurella kunnioituksella. Hyvin soittaminen on terveellistä”, toteaa Mustonen.⁸¹ Kyse on tietenkin taidosta, kyvystä ylittää suurimmatkin tekniset vaikeudet, jotta yltäisi tuomaan esiin musiikin myös haasteellisissa taiturikappaleissa.

On kiinnostavaa, että puhuessaan virtuoosipianismista Mustonen näkee ruumiillisuuden kokemuksen vahvasti musisoinnin positiivisena puolena. Kysynkin, voiko Mustosen kuvaamaa ”terveellistä” fyysistä kokemusta siis saavuttaa siten, että muovaa tulkintansa etukäteen mielessään, ilman fyysistä toimintaa, kuten hän aiemmassa sitaatissaan toteaa?⁸² Eivätkö juuri fyysiset kokeilut koskettimistolla voi johtaa terveelliseen, hyvään soittoon? Itse pidän fyysisyyttä hyvin nautinnollisena osana soittamista. Toisinaan teen soittaessani jonkun fyysisen eleen aivan varmasti vain korostaakseni tilanteen intensiteettiä. Esimerkiksi usein riuhtaisen kädet irti konsertin viimeisestä *forte*-soinnusta liioitellun isolla liikkeellä. Tarkkaan ottaen ele ei muuta soivaa lopputulosta, joten se on siis kuulokuvan kannalta turha. Mutta elävän konserttitilanteen kannalta eleellä on suuri merkitys, suuntaan sen yleisölle ikään kuin alleviivaten konserttikokonaisuuden lopetusta ja samalla se on oma palkintoni urakan päätyttyä. Konsertin viimeinen sointu on enemmän kuin jokin muu sointu, siksi sallin itseni riehua siinä. Saan fyysistä nautintoa tästä isosta eleestä, varsinkin kun olen luonteeltani varmisteleva ja kontrolloiva. Ja, se kuuluu esitykseen.

⁸⁰ Emt. 154.

⁸¹ Tuomisto 2007, 27.

⁸² Ks. Mustosen kommentti tämän luvun osiossa, otsikolla ”Sanan henki”.

Virtuoosisuuden spehtaakkelimaisuus korostui myös legendaarisen pianistin, Glenn Gouldin, esityksissä. Hän hemmotteli yleisöään eksentrisillä konserteillaan ja oli paitsi loistokas pianisti, myös erikoinen nähtävyys. Hän toi konsertteihinsa oman tuolin, jolla istui hankalassa asennossa silmien ylettäessä juuri ja juuri koskettimiston korkeudelle. Hän ilmestyi lavalle päällystakissa ja sormikkaissa peläten vilustumista ja hyräili soittonsa lomassa, jatkuvasti ja kuuluvalla äänellä. Myös tätä kaikkea nälkäinen yleisö odotti siinä missä Gouldin hivelevää musisointiakin. Pettymys olikin suuri, kun Gould yhdeksän supertähtivuoden jälkeen ilmoitti jättävänsä konserttilavat täysin ja keskittyvänsä vain levytysten tekoon. Siinä missä virtuoositraditioon kuuluvat näytösmäisyys, ajassa tapahtuva spontaanisuus ja vaaran elementti ovat toiselle esittäjälle houkutuksia ja inspiraation lähteitä, ne olivat Gouldille ahdistavia ja epämiellyttäviä ilmiöitä. Gould vihasi esiintymistä, koska se esti lipsahdusten korjaamisen ja pakotti konsertoijan alistumaan erilaisten epävarmuustekijöiden armoille. Hän näkikin alati kehittyvän teknologian ja levytykset tulkitsijoiden uutena mahdollisuutena ja elävän konserttitradition peräti poistuvana kulttuurimuotona.⁸³ Gouldin esiintymiskammo sinänsä oli ymmärrettävää – eiväthän kaikki loistavat muusikot välttämättä pidä esiintymisestä. Goehr kuitenkin huomauttaa, että vetäytyessään levytysstudioon Gould sohaisi vahvan esittäjän traditiota arkaan kohtaan. Monien muusikoiden oli vaikeaa niellä ajatusta, jonka mukaan elävät esiintyjät siirrettäisiin kokonaan syrjään näyttämöltä ”kliinisten” levytysten tullessa heidän tilalleen. Gould kyseenalaisti erään musiikillisen kokemuksen keskeisimmistä osatekijöistä, joka on elävän esittäjän läsnäolo ajassa ja paikassa.⁸⁴

Tarkasteltaessa esittämistradition eri muotoja näyttäytyy esittäjän taiteilijuus – siis nimenomaan taiteilijuus – mielestäni eräänlaisena vastapoolina teokselle. Taiteilijan identiteetti, jonka esittäjä mielellään

⁸³ Page 1988, 9–10. Gouldissa kiinnosti siis paitsi taide myös kaikki mahdolliset muut aspektit. Markus Mantere puhuu peräti ”Gould-kultin” olemassaolosta Gouldille omistettuine lehtineen ja kansainvälisine yhdistyksineen. Sen sijaan pianistiin liitetyn mystisyyden Mantere näkee kuuluvan ensisijaisesti pianistin julkisuuskuvaan, ei muusikkouteen. (Mantere 2006, 18–19.)

⁸⁴ Goehr 1997, 133.

omaksuu vahvana ja horjumattoman itsenäisenä, kokee vastustusta teoksen noustessa jalustalle. Entä mikä tai kuka nousikaan jalustalle Kansallisteatterissa vuonna 1989? Kun näyttelijä Tarmo Manni antoi teatterissa uransa päättäneen jäähyväisnäytöksensä, yleisö ei saanut katseltavakseen kovin perinteisesti miellettyä teosta. ”Esityksen” alusta loppuun asti Manni vain istui lavalla kuunnellen Mahlerin ensimmäistä sinfoniaa, sanaakaan sanomatta.⁸⁵ Muistan esitykseen liittyneen paljon keskustelua lehtien kulttuurisivuilla. Esitys oli paikallaolijoiden mukaan hätkähdyttävä: osa piti lopputulosta suurena elämyksenä ja toiset lähtivät näytöksestä pettyneinä. Tuskin ketään esitys jätti kylmäksi. Mikäli Mahleria ei oteta lukuun – ja sinfonia epäilemättä jäi Mannin läsnä ollessa toiseksi – ainoa yleisölle esitetty aines oli Manni itse, hänen olemuksensa ja taiteilijuutensa. Mikäli kyseessä oli teos, ja mikäli se haluttaisiin toistaa, tehtävä olisi epäilemättä ilman Mannia vaikea toteuttaa. Jos siis *Werktreue* pyrki tekemään esittäjästä läpinäkyvän tai peräti näkymättömän, Manni kiistatta vahvana esittäjänä tuntui kohdelleen teosta samoin.

Jos olisin ma ikkuna?

Teosuskollisuus siis vaatii tulkitsijan, muttei jyrkimmän tulkinnan mukaan salli tämän tuoda itseään esiin. Näen tässä yhteydessä ’tulkitsijan’ ’taiteilijaa’ lievempänä terminä. *Werktreue* haastaa teoksia esittävän muusikon: jos hän toteuttaa teosuskollisuutta, hänen tulee olla vähintäänkin säästeliäs oman persoonansa esiin tuomisessa, sen paikka on vasta virtuoositraditiossa. Kuinka pitävä tällainen kahtiajako on? Sanotaan, että Liszt ei muuttanut nuottiakaan tulkitessaan edeltäneiden mestareiden musiikkia.⁸⁶ Ja koska hänelle ei tämä riittänyt, hän harjoitti myös virtuoosiperinnettä. Mutta vaikka olisikin niin, että Liszt soitti kanonisoidut, kuolleen mestareiden teokset ”lisäämättä nuottiakaan”, tarkoittaako se, että Liszt ei tällöin ilmaissut itseään? Soittiko Liszt jonkun universaalien, absoluuttisen ja ”oikean” tulkinnan (ilman omaa persoonaansa), jonka voitiin todeta vastaavan teoksen henkeä? On tietenkin selvää, että improvisoitu virtuoosisävellyks ja jokin, enemmän valmiiksi nuotintettu teos

⁸⁵ Kajava 2002.

⁸⁶ Kuultuaan Lisztia Berlioz katsoi tämän soiton edustavan ehdotonta teosuskollisuutta. (Goehr 1994, 233.)

ovat luonteeltaan erilaisia. Ne vaativat erilaista lähestymistapaa, sillä ensin mainitussa esittäjän toteuttama improvisointi on musiikin edellytys, toisessa siihen on ehkä vähemmän mahdollisuuksia, jos lainkaan. En itsekään lisäisi nuotteja Brahmsin sonaattiin. Mutta tästä huolimatta myös läpisävelletyn ja mahdollisimman tarkoin nuotintetun teoksen soittaminen vaatii esittäjän henkilökohtaisen läpielämisen. En voi mitenkään nähdä kahta mainittua esittämisen tapaa erilaisina siksi, että esittäjän persoona ei molemmissa olisi vahvasti läsnä. Soiva tekstuuri on erilaista, toisessa on kenties enemmän itse keksittyjä nuotteja, mutta molemmissa tapauksissa jokainen soitettu nuotti *soitetaan oman valinnan mukaisella tavalla*. *Werktreuen* vaatimuksista huolimatta, mikäli teos halutaan saada kuultavissa olevaan muotoon, sen jokainen nuotti on aina esittäjänsä omakohtaisesti kokema. Vai voisimmeko kaiken Lisztistä lukemamme palvovan ylistyksen jälkeen visualisoida hänet eteemme soittamaan Beethovenia *persoonattomasti*?

Kyllä säveltäjä tietää

Kuten aiemmassa selviää, esittäjät ovat pitäneet monin tavoin puoliaan jopa yläpuolelleen asetettua teosta ja teosuskollisuutta vastaan. Esittäjänä pyrin nyt eläytymään hetkeksi säveltäjän asemaan maailmassa, jossa heidän luomuksiaan todella esittävät hyvin monenlaiset muusikot. En tiedä, millainen on säveltämisprosessi, mutta puhunkin lähinnä siitä, miten säveltäjäyys näyttäytyy esittäjän näkökulmasta arvailtuna. Kuinka säveltäjät siis ovat suhtautuneet esittäjiin? Pitävätkö he esittäjiä itsenäisinä taiteilijoina, joilla on vapaus tulkita vai näkevätkö he esittäjät palvelijoinaan, jotka saavat *vain* tulkita, ja vain säveltäjän haluamalla, oikealla tavalla?

Onko esittäjä säveltäjän vihollinen?

Pyrkiessään välittämään musiikkiaan muille ihmisille säveltäjällä on edessään useita ongelmia. Yksi on saada omat musiikilliset ajatukset ymmärrettävän notaation muotoon. Mikäli hän tässä jotenkin onnistuu, seuraa toinen ongelma: säveltäjän alkuperäinen halu ja intentio saavat vastaansa esittäjän, joka tulkitsee nuotit haluamallaan tavalla ja ehkä aivan eri tavoin kuin säveltäjä on alun perin tarkoittanut. Ongelmakenttä laajenee edelleen, kun kuulijalla on oma käsityksensä kuulemastaan. Ei ole juurikaan

takeita, että säveltäjän alkuperäiset musiikilliset ajatukset olisivat enää likimainkaan samoja, kun ne esitysten välityksellä päätyvät kuulijoiden korviin. Tästä syystä on ymmärrettävää, että musiikkiaan puolustaessaan säveltäjät ovat antaneet varsin teräviäkin lausuntoja esittäjien roolin suhteen. Richard Taruskinin mukaan säveltäjät ovat kärkevimmillään nähneet esittäjät epätoivottuina välittäjinä, joiden täydellinen eliminointi vain parantaisi kommunikointia säveltäjän ja yleisön välillä. Taruskin mainitsee Brahmsin jääneen pois oopperaesityksestä siksi, että istuessaan kotona partituurin kanssa hän kuulisi oopperasta paremman esityksen, omassa mielessään.⁸⁷ Hylätessään mahdollisen, kuultavissa olevan tulkinnan Brahms tyytyi siis mieluummin omaansa. On kuitenkin huomautettava, että hänen päässään ei soinut mikään teoksen absoluuttinen versio, ainoastaan eräs sen monista tulkinnoista. Ja on muistutettava, että kaikki eivät Brahmsin tavoin ole kyvykkäitä kuulemaan teosta mielessään vain nuottia lukemalla, vaan keskivertoyleisön edustaja tarvitsee elämykseensä soivan esityksen ja esittäjän. Halu eliminoida esittäjä kertoo ajatuksesta kieltää esittäjän rooli suhteessa teoksen olemassaoloon ylipäänsä. Ikäänkuin teos voisi vain siirtyä säveltäjiltä kuulijoille ilman väliin tulevia esittäjiä. Miten ihmeessä se tapahtuisi? Eikö sentään jonkin verran olisi tultava vastaan ja hyväksyttävä se tosiasia, että esittäjän henkilö ja persoona nousevat tärkeiksi tekijöiksi, mikäli teoksien halutaan jatkavan olemassaoloaan?

Säveltäjä Roger Sessions ottaa esiin aika-aspektin: hänen mukaansa juuri musiikin erityisluonne ajan taiteena on luonut esittäjän. Esittäjän rooli ei ole vähäpätöinen, sillä Sessionsin mukaan tämän persoonallisuus on tulkinnassa keskeinen. Mutta ensin on kuitenkin säveltäjä. Hän merkitsee partituuriin ns. musiikin profiilin eli keskeiset seikat musiikillisesta ajattelustaan, joita esittäjä ryhtyy tulkitsemaan. Sessions pohdiskelee, onko esiintyjä uskollinen säveltäjän tekstille vai onko hän luova taiteilija, jolle esitettävä musiikki on vain itseilmaisuuden väline. Tämä vastakkainasettelu on kiinnostava. Sessionsille taiteilija on sama kuin itseään ilmaiseva henkilö. Ilmeisesti hän sallisi tämän roolin siis vain säveltäjille. Sessions myöntää teos- tai säveltäjäuskollisuuden olevan monimutkainen asia toteuttaa, mutta ne on yhtä kaikki toteutettava. Hän korostaa esiintyjän ymmärryksen merkitystä ja

⁸⁷ Taruskin 1995, 52–54.

toteaa kategorisesti, että esiintyjä vastaa säveltäjän musiikillisiin eleisiin vain, jos hän voi ne ymmärtää. Esiintyjän mielikuviutus ja persoonallisuus ovat juuri tässä ymmärtämisessä avainasemassa, ja ne ovat ennen muuta säveltäjän palveluksessa. Sessions edellyttää, että esiintyjä selvittää ensin parhaansa mukaan säveltäjän intention, jonka sitten tuo julki suurella vakaumuksella. Intentio selviää, kuinka ollakaan, luonnollisesti katsomalla mitä säveltäjä on kirjoittanut.⁸⁸ Sessionsin päättely on hieman turhauttavaa, sillä huolimatta esiintyjän rooliin sisällyttämästään persoonallisuudesta tai ymmärtämyksestä hänen ajattelunsa lähtee yksipuolisesti säveltäjän intention ylivertauisuudesta ja ennen kaikkea siitä, että intentio on jotain, joka todella on suoraviivaisesti selvitettävissä partituurista käsin.

Sessions myös suhtautuu hieman epäillen traditioon, jonka hän näkee ulkokohtaisena ja erkaannuttavana silloin, kuin huomion tulisi olla ”vain” musiikissa. Jonkinlainen loppupäätelmä on, että esiintyjän vastuulla on musiikin hengittäminen.⁸⁹ Sessionsin näkemys esittäjän roolista on lähes identtinen Goehrin ”musiikin täydellisen esittämisen käytännön” kanssa, joka käytäntö painotti *Werktreue*-ihannetta esiintyjää kuitenkin unohtamatta. Esittäjä ei ole vain läpinäkyvä välittäjä vaan, kuten Erwin Stein totesi, ymmärrys ja musikaalisuus tekevät esityksestä toimivan.⁹⁰ Sessions katsoo esiintyjän olevan se, joka antaa musiikille vaadittavan impulssin ja energian, joilla säveltäjän mielessä syntyneet eleet saavat konkreettisen muodon. Tälle impulssille esiintyjän persoonallisuus antaa erityisen luonteen. Mitä enemmän hän osaa sitoutua musiikkiin, sitä elävämpi on esitys. Esiintyjälle pitäisi siis sallia oikeus seurata sisäistä, luontevaa musikaalisuuttaan, mutta lähtökohta on aina ja ehdottomasti säveltäjän intentio, ja Sessions valittelee jopa parhaidenkin esiintyjien toisinaan astuvan sallittujen rajojen yli.⁹¹

Taruskinin mukaan Stravinskyn tiedetään Sessionsin tavoin tuskastuneen esittäjien vapaista tulkintoista, ja torjuakseen heidän liialliset persoonallisuushyökkäyksensä hän ryhtyi itse teostensa tulkiksi. Mutta

⁸⁸ Sessions 1974, 69–86.

⁸⁹ Emt..

⁹⁰ Goehr 1997, 146.

⁹¹ Sessions, 69–86.

selvensikö hän näillä teoillaan teostensa nuottikuvan tulkintakysymyksiä? Päinvastoin. Kuten kuka tahansa elävä esiintyjä, myös Stravinsky omien teostensa parissa teki niistä *tulkintoja* – saman teoksen kaksi esitystä eivät olleet toistensa kopioita vaan saattoivat vaihdella esimerkiksi tempoiltaan huomattavasti. Claude Debussyn suhtautuminen esittäjiin oli puolestaan Stravinskya sallivampi. Muun muassa pianisti George Copelandin tulkinnat Debussyn pianomusiikista herättivät säveltäjässä suurta arvostusta. Kun eräässä teoksessa pianistin ja säveltäjän näkemykset erosivat toisistaan, Debussy totesi, että Copelandin on soitettava ”kuten hän sen itse tuntee”. Debussyn säveltäjänego tai intentio ei siis ajanut esittäjän yli vaan esittäjä oli teoksen arvioijana ja käsitteijänä säveltäjän kanssa samanarvoinen. Omia teoksiaan paljon esittäneenä Debussy näkikin itsensä vain yhtenä tulkitsijana muiden joukossa. Entä kuinka yksiselitteisenä voidaan pitää säveltäjän intention olemassaoloa Elliot Carterin kommenttien valossa: jokainen säveltäjän kuulema esitys hänen *Duostaan* viululle ja pianolle on aina hyvin erilainen, mutta ”se, jota kulloinkin kuuntelen, tuntuu aina parhaimmalta”.⁹² Pianisti Konstantin Boginon kertoman mukaan Shostakovits puolestaan hyväksyi teoksistaan kaikki ne tulkinnat, jotka olivat taiteellisesti ehyitä ja toimivia kokonaisuuksia huolimatta siitä, että tulkinnat eivät noudattaneet välttämättä tarkasti nuottikuvaa.

Yhteisymmärrys

Werktreue-ideologia näyttäytyykin kenties jyrkimmillään lähinnä teorian tasolla – käytäntö osoittaisi säveltäjien ja esittäjien ymmärtävään toisiaan huomattavasti paremmin. Muun muassa Debussyn ja Carterin ilmaisema suopeus tuntuisi sotivan kovasti *Werktreuea* vastaan, mutta omaan kokemukseeni perustuen se ei tunnu vähäisimmässäkään määrin vieraalta. Useimmat tuntemani nykysäveltäjät suhtautuvat esittäjiin myönteisesti odottaen heiltä ennen muuta näkemystä ja tasavahvaa kannanottoa. Meillä elää vahvana kulttuuri, jossa säveltäjät luovat musiikkia yhdessä esittäjien kanssa. Tämä lienee ilmiö, joka ei koskaan täysin poistunutkaan musiikin tekemisestä: käytännöllinen säveltäjä on aina ollut yhteydessä esittäviin muusikoihin, mikäli on halunnut musiikilleen elinaikaa konserttiohjelmissa. Näin Sessionsin 70-lukulaiset kirjoitukset, jossa yksipuolisesti lähdetään

⁹² Taruskin 1995, 52–54.

säveltäjästä esittäjän jäädessä marginaaliin, edustavat paljolti vanhaa ja väistyvää ajattelua. Nykymusiikkikulttuuri tunnistaa monia tulkitsijoita, jotka ovat omalla toiminnallaan nostaneet vahvan esittäjän profiilia. Puhumme kuin puhummekin esittävästä taiteesta ja esittäivistä taiteilijoista, emmekä esimerkiksi jätä luovan taiteilijan roolia yksinomaan säveltäjille. Voisiko tällöin säveltäjän intention nähdä mieluummin toimivina mahdollisuuksina, erotuksena täysin vääristä ja ei-toimivista, eikä niinkään yhtenä ainoana tapana esittää teos? Tällöin musiikissa tähdättäisiin säveltäjän ja esittäjän – sekä tietenkin yleisön – mahdollisuuteen löytää tekemisessään niin sanotusti yhteinen sävel. Kuulijan lisäksi teoksen äärellä kohtaisivat siis säveltäjä ja tulkitsija, tai pikemminkin: kaksi taiteilijaa.

Vahva esittäjä

John Rink, tutkiva esittäjä

Teosanalyysien ja säveltäjiä tutkivan kirjallisuuden rinnalle on viime vuosina ilmestynyt paljon myös esittäjään keskittyvää tutkimusta. Eräänä esimerkkinä on musiikintutkija John Rink, joka on tuonut tutkimusta lähemmäs käytäntöä ja esittäjää, näin paljolti siksi, että hän on myös kyvykäs pianisti. Rink puhuu historiallisesta tutkimuksesta tietysin varauksin ja pyrkii löytämään analysoimiensa 1800-luvun pianoteosten sisältä musiikin hengen, jonka ohjaa myös tämän päivän esittäjää teoksen tulkinnassa. Fokuksen ei siis tule olla siinä, miten joku teos on joskus soitettu vaan teoksen avautumisesta juuri nyt, tässä hetkessä. Historiallisten ja analyttisten todisteiden avulla esiintyjä voi kuitenkin tavoitella teoksen henkeä esitystään varten. Rink näkee autenttisuustutkimuksen keskittyneen paljolti editioiden ja alkuperäisinstrumenttien ympärille, ei niinkään siihen, kuinka säveltäjä on kirjoittanut nuottiin teoksen tarkoituksen ja kuinka tämän päivän esiintyjä voi tämän tarkoituksen saattaa soivaksi.⁹³

⁹³ Rink 2001, 217. Rink painottaa tulkinnassa teoksen alkuperäisen sävellyksellisen ja tulkinnallisen kontekstin merkitystä, joskaan historialliset faktat eivät vielä riitä. Esityksen keskeisin elementti on aika, sen hallinta ja manipulointi. Esiintyjä toimii musiikillisten eleiden kertojana seuraten partituuriin merkittyä juonta. Vaikuttavassa esityksessä esiintyjä antaa musiikille muodon ajassa luoden jatkuvan dialogin

Poimin Rinkin tekstistä johtoajatuksen, jonka mukaan esittäjän rooli on taiteellisesti merkityksellinen – esittäjä puhaltaa teokseen välttämättömän hengen, jonka saavuttamiseen eivät pelkät historialliset faktat riitä.⁹⁴ Mutta kuten Sessions, myös Rink toteaa hieman eri sanoin, että teos on ensin ymmärrettävä oikein. Ensin on selvitettävä säveltäjän ajatus. Rinkin ohjeet säveltäjän ymmärtämiseen ovat seikkaperäiset, ja uskonkin teoksen avautuvan sitä paremmin, mitä enemmän jaksaa tehdä sen parissa monipuolista työtä. Tässä kohden Rink kuroo yhteen Goehrin kuvailemaa erottelua, jonka mukaan esittäjän ja säveltäjien roolien erkaantuminen romantiikan aikana johti myös laajempaan erittelyyn: tieto–teko -kahtiajako nosti päätään kysyen, onko esittäjä vain käytännön toteuttaja vai onko hän samalla myös säveltäjä ja teoreetikko. Oliko esittäjillä vain taitoa vai myös ymmärrystä?⁹⁵ Ollen itse elävä esimerkki Rink palauttaa tietäjän ja tekijän roolit yhteen toimimalla sekä analytyikkona että esittäjänä. Tätä mallia hän myös suosittelee kaikille esittäjille rohkaisten heitä tutkimaan työn alla olevaa teosta huolellisesti. Aukoton teoksen ymmärtämismalli se ei tietenkään ole ja tuskin siihen edes pyrkii. Sillä huolellisimmankin analyysin, musiikillisten eleiden selvittelyn ja intensiteettikäyrän piirtämisen jälkeen esittäjää kohtaa vääjäämättömästi kysymys: olenko ymmärtänyt tämän oikein? Voisiko tämän ymmärtää myös toisin?

Esittäjän vastuu historiallisen tiedon keskellä

Taruskin painottaa myös esittäjän keskeistä roolia teoksissa ja varoittaa Rinkin tavoin jämähtämästä historiallisten faktojen vangiksi. Hän vastustaa

teoksen arkkitehtuurin sekä nyt-hetkessä tapahtuvan välille. Aikaan sidottujen, peräkkäisten musiikillisten tapahtumien kehityksestä muodostuu teoksen soiva ilmaisu. Rink esittelee teosanalyysissään eräänlaisen intensiteettikäyrän, joka on graafinen esitys musiikin aaltoilusta ja virtauksesta, musiikin hahmo ajassa – kuin teos pähkinänkuoressa. Analyysi, joka paljastaa musiikin hengen, nostaa partituurin huolellisen tarkastelun arvoonsa ja vahvistaa näkemystä siitä, miten historiallisen musiikintutkimuksen tulisi esitysten luomisessa auttaa. Esiintyjä on viime kädessä vastuussa tulkinnasta, eikä historiallisista tai analyttisistä arvioinneista ole hyötyä, mikäli ne toimivat musiikkia vastaan. (Emt., 218–219, 223, 234–238.)

⁹⁴ Vrt. myös Goehrin kuvaus esittäjän teokseen puhaltamasta draamallisesta elinvoimasta *Werktreuea* myötäilevässä esityksessä.

⁹⁵ Goehr 1997, 138.

taidemusiikin autenttisuusliikkeen sisällä toisinaan esiintyvää ahdasta kirjanoppineisuutta, joka kohdistuu nykyajassa tapahtuviin, eläviin tulkintoihin. Hänen mukaansa autenttisuus on ylipäänsä käsitteenä harhaanjohtava, sillä mitään historiallista tapahtumaa ei voida rekonstruoida uudelleen nykyhetkeen. Historiallisiin tutkimuksiin perustuvat ja ”alkuperäisyyttä” tavoittelevat esitykset ovat Taruskinin mukaan aina omaan aikaansa sidottuja, moderneja esityksiä. Hän ei kuitenkaan väheksy tiedon määrää tai ylenkatso historiallisten yksityiskohtien tutkimista tulkinnan muodostamisen apuna. Tieto sinänsä on epäilemättä aina avuksi, mutta sen ei tule vähentää tai poistaa vastuuta tulkitsijalta, joka viime kädessä tekee kaikki tulkintaan vaikuttavat päätökset.⁹⁶

Siinä missä moni kirjoittaja haluaa rohkaista esittäjiä tutkimukseen esittämiensä teosten kohdalla – esittäjän henkilökohtaista panosta väheksymättä – José A. Bowen kääntää asetelman toisinpäin. Hän haluaa nostaa esiin esitystradition ja tarkastella sitä teosten ensisijaisena tutkimusaineistona, partituurin sijaan. Bowen kritisoi tapaa, jolla nykymusiikologia pyrkii pitämään teosten esitystradition erillään varsinaisesta, itsenäisestä teoksesta, vaikka esitysten traditio tulisi nähdä itse teoksen oleellisena osana, ei vain erillisenä kuriositeettina. Bowenille juuri teoksen esitystradition tutkiminen näet on teoksen tutkimista.⁹⁷ Stanley Boorman katsoo niinkään esityskäytännön kuuluvan oleellisena osana sävellysten muokkautumiseen. Hän muun muassa kritisoi urtextin, alkuperäiseen pyrkivän nuottilaitoksen, pyhyyttä musiikkiperinteessämme, sillä sen olemus on jotain oleellisesti esitystradition ulkopuolista. Urtextin vaaliminen hylkää sävellyksen muokkautumiseen kuuluvan tapahtumaketjun etsiessään jotain alkuperäistä ja aitoa.⁹⁸ Boormanille ”aitoa” edustavat siis juuri esittäjät, jotka aktiivisina ajattelijoina ja tulkitsijoina – taiteilijoina, eikö niin? – ikään kuin rakentavat teosta edelleen.

⁹⁶ Taruskin 1995, 60–63.

⁹⁷ Bowen 2001, 429–430.

⁹⁸ Boorman 2001, 414–416.

Tutkivat esittäjät luovat omaa kieltään

Esittäjälähtöinen tutkimus on alkanut voimistua vasta viime vuosikymmenien aikana.⁹⁹ Tätä ennen musiikintutkimus on perinteisesti keskittynyt pääasiassa säveltäjiin ja teoksiin, mistä johtuen tutkimuksellinen kenttä on huomattavan vahva ja laaja esimerkiksi teoskeskeisen musiikkianalyysin saralla. Tähän tutkimustraditioon verrattuna esittäjälähtöinen tutkimus on usein altavastaajan asemassa: verrattain nuorena tutkimusalana se on vasta luomassa omaa kieltään ja omia tutkimusmenetelmiään. Se, että esimerkiksi jokin musiikin analyysimenetelmä on akateemisesti vakiintunut, ei kuitenkaan saa tarkoittaa, että muita menetelmiä ei sallittaisi. Esittäjästä ja esityksestä lähtevä tutkimus voi tuoda esiin seikkoja, joita teoslähtöinen musiikkianalyysi ei koskaan tavoita. Esittäjyyttä tutkinut Nicholas Cook kritisoiakin mallia, jossa ajattelun suunta on abstraktista tietämyksestä eli teoriasta käytännön toteutukseen eli esitykseen. Esimerkkinä Cook mainitsee muun muassa Eugene Narmourin autoritääriseksi luonnehditun lähestymistavan, jossa tutkija sanelee mitä esiintyjän tulee ja ei tule tehdä. Analyysillä, jonka tehtävänä on ymmärtää ensisijaisesti säveltäjää, on valta-asema suhteessa esiintyjiin, ja se myös pyrkii selittämään musiikin ilman muusikkoo.¹⁰⁰ Cook viittaa myös erääseen varhaisimmista yrityksistä tuoda tutkijaa ja esittäjää lähemmäksi toisiaan: 1980-luvulla julkaistussa kirjoituksessaan Janet Schmalfeldt eläytyy molempiin rooleihin: tekstissä analyytikko-Schmalfeldt ja esittäjä-Schmalfeldt vaihtavat näkemyksiään Beethovenin Bagatelleista.¹⁰¹ Cook kritisoi Schmalfeldtin artikkelia epäillen dialogin toimivuutta etenkin esittäjän roolin kannalta, sillä artikkelissa informaatio kulkee pääosin Schmalfeldtin tutkijapersoonalta esittäjäpersoonalle, ei juurikaan toisin päin. Cookille esityksellä on aina oma itseisarvo: se ei heijasta vain jotain teoksen alkuperäistä tarkoitusta, sillä tällaista tarkoitusta on mahdotonta edes tuntea. Cook näkee, että esitys itsessään on ”musiikillisten merkitysten lähde”.¹⁰² Cookin oma tutkimuksellinen ratkaisu seurailee Taruskinin näkemystä: mielekästä ei ole

⁹⁹ Houni, Tiainen & Virtanen 2005, 12.

¹⁰⁰ Cook 2001, 240–244; Narmour 1988, 317–340. Sit. teoksessa Cook 2001, 240.

¹⁰¹ Schmalfeldt 1985. Sit. teoksessa Cook 2001, 245–246.

¹⁰² Cook 2001, 245–247.

asettaa etusijalle teosta tai esittäjää, vaan pitää ne tasavertaisessa dialogissa keskenään. Cook lainaakin Lawrence Rosenwaldia, jonka mukaan sävellys on löydettävissä notaation ja esitysten välisestä suhteesta.¹⁰³ Parhaimmillaan säveltäjät ja esittäjät toimivat siis yhteistyössä, mutta tasavertaisina yksilöinä teosten parissa.¹⁰⁴

Entä sitten, no 2

Käytäntöjen muuttuessa esittäjä on tehnyt työtään musiikin parissa. Välillä häntä on sanottu käsityöläiseksi, välillä taiteilijaksi, joskus sirkustempuillijaksi tai uudestisyntyneeksi jumalaksi. Esittäjältä on näiden roolien kautta myös vaadittu erilaisia asioita: improvisointia, teoksen sanan tarkkaa noudattamista, itsensä unohtamista tai transsendentaalin tavoittamista. Mutta käytäntöjen ja näkemysten moninaisuutta ihmetellessä kysymys roolista voidaan asettaa myös toisin päin: muuttuvatko esittäjien tulkinnat yhtään mihinkään niitä ympäröivien ideologisten ja filosofisten keskusteluiden vaikutuksesta? Kuinka paljon teoria ja käytäntö edes ovat olleet kosketuksissa toisiinsa? Epäilemättä jonkinlainen suhde on aina ollut olemassa. Mutta tunsivatko muusikot jotain oleellisesti erilaista soittaessaan goehrilaisittain 1700-luvun sävellystä kuin 1800-luvun teosta? Jos minulle nyt kerrottaisiin, että soittaminen ei saa tai sen tulee olla itseilmaisua, en usko kummankaan toteamuksen muuttavan konkreettisesti musisoimistani mitään. Soittaisin niin kuin olen ennenkin soittanut. En tosin voi asettua oman aikani ja kulttuuriini ulkopuolelle, joten joudun tyytymään oletuksiin. Mutta jos säveltäjä on pitänyt kiinni omista näkemyksistään teostensa kohdalla, mikä saa ajattelemaan että esittäjät haluaisivat tinkiä omistaan? Siihen ei pelkkä *Werktreue* riitä, olkoonkin että sen mahti on varsin painava.

Barenboim kirjoittaa intuition ja analyysin suhteesta seuraavaa:

¹⁰³ “[A] piece exists in the relation between its notation and the field of its performances.” Rosenwald 1993, 52–65, s. 62. Sit. teoksessa Cook 2001, 245.

¹⁰⁴ Nicholas Cookin esittämisen alaan keskittyvistä hankkeista eräs kiinnostavimpia on yhteisarikkeli, jossa hän itse, tutkija Eric Clarke, säveltäjä Bryn Harrison ja pianisti Philip Thomas tutkivat omien erikoisosaamistensa valossa samaa kohdetta, Harrisonin pianosävellystä *etre-temps*. (Cook 2005.)

Muusikon ensimmäinen reaktio sävellykseen on intuitiivinen, vaikka hän yrittäisikin olla tieteellinen ja objektiivinen. Kun hän siirtyy tutkimaan teosta, käy usein niin, että lisätietojen hankkiminen alkaa pelottaa häntä: hän pelkää, että se vaimentaa hänen tuoreuttaan ja spontaanisuuttaan ja sitä alkuperäistä impulssia, joka on usein niin kiehtova sekä soittajan että yleisönkin kannalta. Olen päinvastaista mieltä: minun mielestäni järkipörsäilyä tunteen vastakohtana pitävä asenne on useimmiten taikauskaisuuden tulosta. On taikauskoista ajatella, että jos tiedät musiikista enemmän, tunteesi vähenevät.¹⁰⁵

Analyysia ja tietoa pelkäämättömänä Barenboim näyttäisi olevan osittain samoilla linjoilla kuin John Rink, joka kehottaa musikoita analysoimaan teoksen mahdollisimman tarkkaan. Toisaalta Barenboim pitää itsestään selvänä myös esittäjän omaa näkemystä ja persoonaa. Hänen tekstinsä on kauttaaltaan selkeää ja mystifiointia välttelevää, vaikka puheessa korostukin voimakkaasti esittäjän subjektiivisuus ja vahva osallisuus teoksessa. Barenboim puhuu musiikista huoletta itseilmaisuna ja korostaa juuri luovuutta tulkinnan positiivisena piirteenä. Tulkitsija on hänen mukaansa siis kaikkea muuta kuin pelkkä välikappale, jonka ”läpi” teos sellaisenaan välittyy kuulijoille.¹⁰⁶ Barenboimille vaikuttavin hänen kuvailemistaan musikoista oli oma edesmennyt vaimo, sellisti Jaqueline du Pré, jonka musikkoutta hän piti poikkeuksellisenä. Kirjoittaessaan vaimostaan hän liittää kiinnostavalla tavalla yhteen esittäjän taiteilijan ja säveltäjän palauttaen mieleen 1700-luvun musikon, jossa tiukan kahtiajaon sijaan säveltäjä ja esittäjä pikemminkin sulautuvat toisiinsa:

Näytinpä hänelle mitä tahansa tai jos hän luki mitä tahansa, se näytti tuovan hänestä esille jotain sellaista, joka jo oli hänessä. Hän

¹⁰⁵ Barenboim 1993, 159.

¹⁰⁶ Myös Gouldille esittäjän uudelleenluova, oma näkemys oli tinkimätön lähtökohta minkä tahansa teoksen tulkinnalle (Mantere 2006, 67). Monipuolisena musikkona tutuksi tullut Johanna Juhola vieroksuu niinikään ajatusta, jonka mukaan esittäjä olisi vain välikäsi säveltäjän ja yleisön välillä. Hänen mukaansa teokset on sisäistettävä esittäjän oman persoonan kautta. Aitoutta edustaa siten nimenomaan musikon omakohtaisesti koettu ja toteutettu versio, ei jonkin ”alkuperäisen” kopiaaminen. (Roms 2007, 13.)

kammoksui kaikkea, mikä oli väärennettyä tai kevytmielistä tai jollain tavoin keinotekoisia. Hänellä oli lahja, joka on vain harvoilla esittävillä taiteilijoilla: hän sai kuuntelijan tuntemaan, että hän sävelsi soittaessaan.¹⁰⁷

Barenboim myös korostaa esittäjän vapautta viittaamalla suoraan jopa partituuriin tehtäviin muutoksiin, mikäli esittäjä niin päättää:

Hänen [du Prén] sisällään oli jotain hyvin syvää, joka kapinoi kaikkea ilmeistä, totunnaista ja konventionaalista vastaan. Hänen persoonallisuutensa tai karismanensa ei kuitenkaan ollut se tekijä, joka sai aprikoimaan, saattoiko painetun partituurin muuttamiseen olla jokin syy, vaan se oli hänen tunteensa intensiivisyys.¹⁰⁸

Jälleen Glenn Gouldin taide tarjoaa mallin johon verrata: hänelle säveltäjän intentiot eivät olleet missään mielessä etuoikeutettuja suhteessa esittäjän tulkintavaputeen. Gould teki aina mitä huvitti ja miten parhaaksi katsoi. Hänen järkähtämättömyytensä aiheutti usein närää aikalaissäveltäjissä, joiden musiikillisten ratkaisujen yli Gould saattoi halutessaan kävellä – edes suora, elävä kontakti säveltäjään ei muuttanut Gouldin asennetta.¹⁰⁹ Gouldista välittynyt kuva ei kuitenkaan ole suinkaan itsetarkoituksellisen omituinen, kaikkea muuta. Hän korosti analyttisyyttä ja perusteli hurjimmatkin traditiosta poikkeavat ratkaisunsa aina musiikillisin lausekkein. Näin oli laita esimerkiksi kuuluisassa, kapellimestari Leonard Bernsteinin kanssa tehdyssä Brahmsin d-molli-konserttoesityksessä, jossa Gould äärimmäisen poikkeavilla tempoalunnoillaan teki selvän pesäeron traditioon, myös Bernsteinin näkemykseen. Bernstein antoi Gouldille kuitenkin myöten, sillä hän piti pianistia erittäin suurella arvolla.¹¹⁰ Antamassaan haastattelussa Gould itse selitti tempoillaan pyrkiensä konsertossa yhtenäisyyteen ja ykseyteen kontrastoinnin, tempomuutosten ja dynaamisten vaihteluiden sijaan.¹¹¹ Eikö hän tällöin tehnyt juuri niin kuin

¹⁰⁷ Barenboim 1993, 80.

¹⁰⁸ Emt., 80.

¹⁰⁹ Mantere 2006, 67.

¹¹⁰ Bernstein 1962. Sit. teoksessa Virtanen 2007, 62.

¹¹¹ Gould 1963. Sit. teoksessa Virtanen 2007, 65–66.

Sessions meitä opettaa? Tutkittuaan teoksen perin pohjin Gould pyrki luomaan sitä parhaiten palvelevan tulkinnan, olkoonkin että hänen näkemyksensä poikkesi varmaan jokaikisestä muusta Brahmsia soittaneen pianistin näkemyksestä.

Minä ja WT

Nyt on jäljellä enää kaikkein vaikein työ. Kaiken edellä esitetyn valossa on kysyttävä, minkälaisia ratkaisuja teen itse soittajana ja esittäjänä. Voin näet harrastaa loputtomiin asioiden pohdintaa sinänsä, esitellä näkemyksiä siitä, kuinka esittäjän voi nähdä taiteilijana tai kuinka vapaa ja itsenäinen hän voi 2000-luvulla olla. En silti ole vastannut kysymykseen omista rajoistani.

Konsertoivana pianistina menen lavalle esittääkseni musiikkia. Jos onnistun esityksessäni niin, että huomio on ensisijaisesti musiikissa, eikä esimerkiksi liikehinnässäni tai kengissäni, olen saavuttanut paljon haluamastani. Toisinaan konsertissa kävijä saattaa pukea elämyksensä muotoon: ”Soitto vei mukanaan niin, että unohdin esittäjän täysin.” Mutta eikö tällainen sitaatti assosioidu *Werktreuen* jyrkimpään tulkintaan, jossa teos nostetaan esiin ja esittäjä halutaan nähdä vain läpinäkyvänä välikappaleena? Kuulija on keskittynyt musiikkiin ajattelematta ehkä lainkaan, kuka musiikin esittää. Pitäisin vastaavanlaisia kommentteja omasta soitostani kohteliaisuutena. Jos joku todella kokisi minun soittavan jotain sävellystä siten, että kuulija tempautuu musiikin vietäväksi unohtaen kokonaan esittäjän, tuntisin mitä suurimmassa määrin onnistuneeni. Jos kuulija ajattelisi minun soittaneen peräti siten, ”kuten säveltäjä oli sen tarkoittanut”, olisin erittäin otettu. Se ei kuitenkaan tarkoita, että ymmärtäisin itseni tällöin soittajana persoonattomaksi välikappaleeksi. *Werktreuen* tulkinta, joka kävelee esittäjän persoonan yli, on mielestäni järjenvastainen. Sen sijaan näen mahdollisena ajatella olevani, en persoonaton, vaan persoonallinen välikappale. En profeetta, näkijä tai jumalten valittu, vaan ammattimusiikko, jonka työtä on väistämättä oman persoonani kautta välittää teoksia nuottipaperilta kuulijoiden korviin.

Seuraavaa ajatusta on äärimmäisen hankalaa muotoilla täsmällisesti: teosta opetellessani ainakin toivon etsiväni sitä, mitä säveltäjä on halunnut ilmaista ja vielä ymmärtäväni jotain siitä. Ymmärryksen viittaaminen on sinänsä

vaikeaa, sillä sanalla on turhan mustavalkoinen kaiku. Jaan ajatuksen, jonka mukaan ymmärtäminen on aina vain ja ennen kaikkea omaa tulkintaa.¹¹² Mielestäni ymmärtäminen ei musiikista puhuttaessa tarkoita jonkin yhden asian siirtymistä esimerkiksi säveltäjältä esittäjälle sellaisenaan ja muuttumattomana vaan pikemminkin kulloisenkin asian vastaanottamista omin keinoin. Haluan kuitenkin käyttää ’ymmärrystä’, sillä se on arkikielen keskeisimpiä sanoja ja kertoo itselleni lähinnä siitä, että asiat etenevät hyvään suuntaan. Kun ”ymmärrän” jotain, olen selvittänyt joukon kysymyksiä ja voin siirtyä eteenpäin. Ehkä pitäisi puhua musiikin ymmärtämisestä säveltäjän ymmärtämisen sijaan, mutta edustan sittenkin 1800-luvun perinnettä, jossa teoksia käsitellään säveltäjille jollain tavoin kuuluvina tai heihin liittyvinä olioina. Silti pieninkin viittaus säveltäjän intention voi herättää epäilyn esittäjien puolustusrintaman keskuudessa: ”Mitään intentiota ei ole, sitä ei voi olla olemassa, sitä ei voida löytää. Esittäjien on saatava olla vapaita, he tekevät mitä he haluavat.” Esimerkiksi Boorman näkee säveltäjäuskollisuuden ja säveltäjän intention ymmärtämisen olevan tehtäviä, jotka kuuluvat ennen kaikkea musiikintutkijoille, kun taas esittäjän tehtävä on lähteä liikkeelle notaatiosta ja luoda sen pohjalta uusi musiikillinen teksti.¹¹³ Ja vaikka jopa esittäjä, Sessionsia ja Rinkiä myötäillen, olisi kiinnostunut säveltäjän intentiosta, tehtävä on kaikkea muuta kuin helppo. Musiikin lukuisat osatekijät (dynamiikka, tempo, artikulaatio jne.) ovat luonteeltaan vaikeasti rajautuvia, ja kuten Boorman toteaa, partituuri on vain joukko ohjeita musiikin tuottamiseksi – nuottiteksti ei voi sisältää kaikkea.¹¹⁴

Mitä sitten itse ajattelen, kun alan opetella uutta teosta? Ajattelenko, että säveltäjällä ei ole väliä? Että koska minua kannattelee taiteilijan vapaus, lähdän ikään kuin tyhjältä pöydältä luoden juuri sellaisen teoksen kuin itse haluan, boormanilaisittain ”uuden musiikillisen tekstin”? Ei aivan. Pysin selvittämään mahdollisimman tarkoin säveltäjän näkemystä ja hänen

¹¹² Tämän ajatuksen lausui kollegani Kata Nummi syksyllä 2007.

¹¹³ Boorman 2001, 414.

¹¹⁴ Emt., 405. Myös Bowenin mukaan partituuri voi sisältää vain osan niistä elementeistä, jotka muodostavat musiikiksi kutsutun ajallisen ilmiön (Bowen 2001, 425). Vieläpä Sessions myöntää, että kaikkia hyvään esitykseen johtavia seikkoja ei voida merkitä nuottiin. (Sessions 1974, 69, 73.)

ajatuksiaan, mutta en siksi, että katsoisin olevani henkisesti edessäni olevan paperipinon alapuolella. *Werktreuen* mukainen teosuskollisuus on minulle ensisijaisesti käytännöllisyyttä. Uskon Barenboimin tavoin, että mitä enemmän tiedän, sitä paremmin pääsen opeteltavaan teokseen kiinni. Haluan yrittää ymmärtää säveltäjää siksi, että hän on säveltäessään ollut ensimmäisenä lähinnä teoksensa säveliä. Hän on siis se, joka teoksen avautumisessa osaa epäilemättä hyvin neuvoa. Pyrin siis ymmärtämään säveltäjää lukemalla partituuria, säveltäjää koskevaa kirjallisuutta ja, mikäli hän on elossa, kuuntelemalla mahdollisuuksien mukaan hänen puhettaan. Ennen kaikkea opin soittamalla säveltäjän teoksia mahdollisimman paljon. Soittamalla kymmenen teosta uskon ymmärtäväni enemmän kuin soittaessani vain yhden teoksen. Teen myös kuten Bowen kehottaa ja käännyksen esitystradition puoleen kuuntelemalla muiden esittäjien tulkintoja soittamistani teoksista.¹¹⁵ Joku voisi nähdä tämän säveltäjän hylkäämisenä – ”kaikki on partituurissa” – mutta itse uskon muiden muusikoiden opettavan esimerkillään yhtä paljon. Mutta en kuitenkaan tee sitä virhettä, mihin Sessions lankeaa: en kuvittele jäljitteleväni jotain objektiivista ymmärrystä tai ainoaa, oikeaa säveltäjän intentiota, puhumattakaan ainoaa oikeaa tapaa soittaa teos. Vaikka säveltäjällä intentio olisikin, en usko olevan mahdollista sitä esittäjänä enää sellaisenaan löytää. Ymmärrän kaiken vain omalla, yksityisellä tavallani, tulkitsemalla. Tässä mielessä olen sittenkin Boormanin linjoilla: hänen mukaansa jokainen esitys on aina omanlaisensa tulkinta teoksesta, sillä nuottitekstin ja soivan musiikin välillä ei ole olemassa mitään suoraa yhteyttä.¹¹⁶ Luomani musiikillinen ”teksti”, kuten Boorman sanoo, on itselleni yhtäältä säveltäjän etsimistä, toisaalta oma, persoonallinen tulkintani. Toisin sanoen säveltäjän ymmärtämisen tavoittelu

¹¹⁵ Bowen 2001, 430.

¹¹⁶ Boormanin peruslähtökohta on ajatus, jonka mukaan musiikillinen teksti eli partituuri ei ole teos, sillä musiikki on olemassa *äänenä*. (Boorman 2001, 405.) Bowen puolestaan huomauttaa, että länsimainen taidemusiikki on muihin musiikkikulttuureihin verrattuna teoskeskeisempää. Esimerkiksi jazzissa musiikki on olemassa ensisijaisesti soivana ilmiönä, jolloin esitys on aina *esimerkki* musiikkiteoksesta. (Bowen 2001, 424.) Myös Kari Kurkela puhuu musiikin aika-riippuvuudesta: ”Musiikki elää ajassa. Ajassa musiikki ilmentää erilaisia ominaisuuksiaan ja piirteitään. (...) Konkreettista, soivaa olomuotoaan varten musiikki tarvitsee aika-ulottuvuuden.” (Kurkela 1991, 9.)

tapahtuu siis vain omilla ehdoillani. Voin sanoa: ”tätä säveltäjä siis tarkoitti,” ja olla esitystäni kuuntelevan mielestä niin sanotusti aivan väärässä.

Näen esittäjän henkilökohtaisen näkemyksen ja vapauden siis hyvin oleellisena piirteenä länsimaisen taidemusiikin esityskäytännössä. Omaa vakaumustaan vastaan on erittäin vaikeaa kamppailla, teosuskollisuuden tai tradition uhallakin. En muista koskaan kuulleen kenenkään esittäjän valitelleen, että hän kovasti haluaisi soittaa teoksen tietyllä tavalla, mutta valitettavasti *Werktreue* estää häntä toteuttamasta suunnitelmiaan. Eli ikään kuin esittäjällä olisi vahva, omakohtainen näkemys, mutta hän kokisi kuitenkin soittavansa säveltäjävastaisesti ja luopuisi siksi omasta näkemyksestään. Kuulostaa teoretisoinnilta, jolla ei ole paljon tekemistä todellisuuden kanssa. Käsittääkseni esittäjät uskaltavat seurata omaa ääntään, hakevat omaa tapaansa soittaa teoksia, ja juuri siksi kuulemmekin niistä erilaisia tulkintoja. Ikävän poikkeuksen muodostavat kenties kilpailut. Joillakin musiikkikilpailuilla on huono maine tulkintojen rajoittajina: kilpailijat tietävät jo tullessaan, että tuomareille tulee soittaa tietyllä tavalla, mikäli haluaa jatkaa. Tämä voi kaventaa edellä mainittua esittäjän vapautta dramaattisesti. Tuomarit saattavat *Werktreuen* nimissä vaatia tietynlaista tulkintaa, vaikka usein kyse on vain vallankäytöstä. Jos taas työtään saa tehdä vapaasti ilman tarvetta miellyttää joitakuita, katson esittäjällä olevan melkoisen vapaat kädet. Itselleni se tarkoittaa lupaa etsiä esimerkiksi Karol Szymanowskin pianoteoksista omaa versiotani ”Szymanowskin musiikillisesta äänestä”.

Pidän siis ymmärrystä kaikin puolin tavoiteltavana asiana. Toivon itse ymmärtäväni soittamaani ja toivon ymmärryksen ulottuvan myös yleisöön asti. En tarkoita ymmärtämisellä mitään metafyyssistä ”perimmäisten totuuksien jakamista”, vaan yksinkertaisesti sitä, että käsittämättömän sijaan soittoni kuulostaisi käsitettävältä. Että esimerkiksi muotoilisin musiikin selkeästi tai toisin hyvin esiin erilaiset karakterit. Hyväksyn ’ymmärrys’-termin subjektiivisuuden, joten olisi epärealistista olettaa jokaisen yleisön edustajan ymmärtävän kaikkea soitossani. Toivoisin kuitenkin, että ymmärtäjät muodostaisivat kuulijoiden enemmistön. Tämä on ajatus, jota esimerkiksi kaikki pienryhmäni keskustelijat eivät jakaneet: ”Miksi yleisön pitäisi ymmärtää minua”, kysyi eräs ryhmäläinen, sillä hän piti keskeisenä

lähinnä taiteellista prosessia. Hän koki yksittäisen esityksen olevan vain eräs välietappi taiteilijan taipaleellaan, eikä pitänyt suhdetta yleisöön kovin merkityksellisenä tai ainakaan ensisijaisena. Barenboimin mukaan ”eräs taiteilijan elämän paradokseja on se, että hän haluaa miellyttää sekä saada osakseen rakkautta ja ihailua, mutta että hänen tähän päästäkseen täytyy kontrolloida tätä vaistoaan ja unohtaa se musiikissaan kokonaan”.¹¹⁷ Barenboim korostaa muusikon täydellistä riippumattomuutta, jonka kasvaessa on yhä vähemmän yritettävä sopeutua yleisön makuun. Barenboim varoittaa menemästä lavalle sillä mielellä, että ”nyt tehdään vaikutus yleisöön”. Hänen mukaansa paras yhteys muusikon ja yleisön välillä syntyy silloin, kun muusikko kykenee unohtamaan yleisönsä heti alkaessaan soittaa. Samoin yleisö saa vahvimman tulkinnan teoksesta, jos muusikko keskittyy vain itse musiikkiin.¹¹⁸

Esittäjänä pidän yleisön unohtamista hyvänä neuvona. Olen piinallisen tietoinen niistä esityksistä, joissa yksi ainoa ihminen saattaa muodostua siksi yleisöksi, jolle alkaa omassa mielessään esiintyä. Klassikkoesimerkki tiivistyneestä yleisöstä on oma entinen opettaja, jolle pitäisi onnistua näyttämään osaamistaan, mutta kuinka ollakaan olo on kuin viisitoista vuotta sitten pianotunnilla. Tai sitten tulee kriitikko, jonka viimeaikaiset kirjoitukset nousevat mieleen esityksen aikana. Keskittyminen on vaikeaa, sillä pitää yhtäkkiä varmana, että on ymmärtänyt jokaisen ohjelmassa olevan teoksen väärin. Esittäjällä ei näin ollen liene muita vaihtoehtoja kuin seurata omaa ääntään, sillä mitään suunnitelmallista yleisön kosiskelua on mahdotonta edes ajatella.¹¹⁹ Ymmärtämisen toive on vain toive, ja sen toteutuminen jää nähtäväksi.

Edellä kuvattu tapa, yritys ymmärtää säveltäjää, on itselleni tällä hetkellä sopivin. Toimin käsittäökseni melko perinteisen, länsimaista taidemusiikkia esittävän muusikon roolin mukaisesti. Meille opetetaan esitystraditio:

¹¹⁷ Barenboim 1993, 165.

¹¹⁸ Emt., 65, 165.

¹¹⁹ Citronin mukaan konserttiyleisöä kuvailtaessa unohtetaan usein se tosiasia, ettei yksikään yleisö ole yhtenäinen ja yksimielinen joukko vaan koostuu aina yksilöistä. Yleisön joukossa on siis monta näkemystä, kokemusta ja kuulokuvaa. (Citron 1993, 166.)

”Tämä on Mozartin musiikkia, tätä soitetaan näin. Tämä taas on Boulezia, hänen musiikissaan on erilainen käytäntö.” Uskoni traditioon on hyvin voimakas, enkä kuvittele koskaan tehneeni lavalla mitään kovin radikaalia tai poikkeavaa. Olen esittänyt säveltäjien teoksia parhaan taitoni mukaan, siinä kaikki. Se, ymmärränkö esimerkiksi jonkun säveltäjän musiikkia oikein, on abstrakti kysymys, johon on hyödytöntä hakea vastausta. Jonkun mielestä ymmärrän, jonkun mielestä en – jopa traditioon vedottaessa kyse on viime kädessä vain makuasioista. Jos säveltäjä on elossa, hänen mielipiteensä on tietenkin ratkaiseva sen suhteen, olenko soitollani lähelläkään hänen ajatuksiaan tai tavoitteitaan. Szymanowskilta tai Bachilta en voi kysyä, olenko toteuttanut heidän toiveensa, eläviltä säveltäjiltä puolestaan voin. Se, onko säveltäjän mielipiteellä mitään merkitystä, on kokonaan toinen kysymys. Itselleni on, ja esimerkiksi suomalaista nykymusiikkia soittaessani olen keskustellut säveltäjän kanssa aina, kun siihen on tarjoutunut tilaisuus. Olen kunnioittanut säveltäjää, hänen tahtoaan, intentiotaan, tai mitä sanaa halutaankin käyttää, ottamalla hänen toiveensa mahdollisuuksien mukaan huomioon. Kunnioituksella on toki rajansa, enkä esimerkiksi suostuisi katkomaan flyygelin jalkoja, vaikka säveltäjä niin toivoisikin. Ja jos säveltäjä ei ole elossa, olen tehnyt aiemmin mainitsemiani tekoja partituurien, tekstien ja tradition parissa oppiakseni ymmärtämään hänen musiikkiaan.

Mutta toisinkin voi ajatella.

Onko teoksen todella pakko liittyä säveltäjään siten, että esitettäessä hänen teoksiaan säveltäjä yhä otetaan huomioon? Onko teoksia käsiteltävä enemmän tai vähemmän säveltäjiin liittyvinä olioina, mistä todistaa muun muassa pyrkimykseni ymmärtää säveltäjää? Onko tradition hylkääminen moraalitonta vai voitaisiinko länsimaisen taidemusiikin teoksia ajatella pelkkänä käyttömateriaalina, josta otetaan irti vain se mitä halutaan ilman, että ollaan kiinnostuneita teosten mahdollisista intentioista tai oikeista esityskäytännöistä? Emmekö joka tapauksessa tee niin, sillä me emme enää voi saada suoraa palautetta esimerkiksi Bachilta? Olisiko Schubert kenties ilahtunut kaikista niistä mahdollisuuksista, joita 2000-luku toisi hänen teoksilleen? Olisiko kyseenalaista sovittaa hänen pianosonaattinsa rock-bändin esitettäväksi, vai olisiko Schubert aikakoneeseen hypättyään ja keskuuteemme päästyään yllättynekin positiivisesti siitä, että joku käyttää

hänen musiikkiaan niin luovasti? Tai entä jos esittäjänä haluaisin tehdä tarkoitushakuisen tulkinnan vain miellyttääkseni jotakin tiettyä kuulijaa. Olisiko sellainen mahdollista? Minä olisin palvelija ja herrana lipun maksanut kuulija, jonka käyttöön valjastaisin ammatillisen osaamiseni. Esimerkiksi tietooni olisi kantautunut, että kuulijani pitää Bachista erityisen hitaasti soitettuna, jotta ehtisi hahmottaa kaikki sävellyksen äänenkuljetukselliset tapahtumat. Niinpä esityksessäni luopuisin tanssillisuudesta ja soittaisin kaiken liioitellun hitaissa tempoissa. Soittaisin kaiken mahdollisimman musikaalisesti ja taitavasti, mutta tempojen kohdalla tinkisin omasta tulkinnallisesta näkemyksestäni. Kuulijani saisi elämyksensä ja poistuisi kotiinsa onnellisena. Tällaista ei ole tapana tehdä, mutta mistä tiedämme, minkälaisen vaativan, interaktiivisen yleisön saamme kokea vuosien kuluttua? Bach-esimerkki on toki keinotekoinen, mutta on silti mielenkiintoista pohtia sitä suhtautumisen pyhää vakavuutta, jonka taidemusiikkiteokset saavat osakseen.¹²⁰ Mutta ketä vastaan todella rikkoisin, mikäli soittaisin Bachia konsertissa tietoisesti ”väärin” eli vastoin traditiota tai jopa omaa vakaumustani? Korkeintaan saavuttaisin epäkiittollisen ja vaikeasti karistettavan pellen roolin, mutta Bachia ei enää haittaisi.

Teosten asettaminen taustaksi, pois konserttisalin jalustalta, on niin ikään niiden alistamista käyttömusiikiksi. Taustamusiikin soittaminen on jonkinlainen välimuoto edellä olevan Bach-esimerkin ja tavallisen konserttoinnin väliltä. Pidän taustamusiisointia monin tavoin ongelmallisena lajina, joskin toisinaan myös oivana tulonlähteenä. Ongelmaa ei muodosta se, että kappaleet on asetettu ulkomusiikillisen tapahtuman taustaksi. Lounaiden lomassa soitetut, kevyet klassiset kappaleet on usein mahdollista esittää suurin piirtein samoin kuin konserttisalissakin, joskin toisinaan sointia on rajoitettava. Mutta koskapa esittäjän eteen ei tulisi ongelmia instrumentin, tilan, akustiikan tai muun olosuhteisiin liittyvän seikan vuoksi? Harvoin päästään esiintymään loistavassa salissa tai loistavalla instrumentilla. Ehkäpä 1700-luvun ”käyttömusiikkikulttuuri” on puhaltanut

¹²⁰ Esimerkiksi ranskalaisen pianistin, Jacques Loussierin, jazz-tyyliset Bach-tulkinnat voivat seisauttaa veret henkilöltä, jolle ainoa oikea tapa soittaa Bachia on barokkityyliin cembalolla. Loussierin kotisivuilta voi tutustua mm. pianistin diskografiaan: <http://www.loussier.com/pages/cds.cfm>.

sen verran käsityöläishenkeä 2000-luvulle asti, etten esittäjänä pidä musiikin ja esiintyjän taustalla oloa sinänsä mitenkään häpeällisenä.¹²¹ Kenties romanttinen pikkukappale on tarkoitettu kuunneltavaksi ilman samanaikaista ruokailua, mutta voinhan soittaa sen omaksi ilokseni saaden ehkä jonkun kuulijan matkan varrella mukaan. Ongelma onkin siinä, että soittotilanne saattaa muuttua kesken soitettavan teoksen. Ensin saatan soitan selkeästi vain itselleni, sillä kukaan ei kuuntele, kunnes havahdun tajuamaan, että kaikki kuuntelevat. Jokainen taustamusiikkikappale on siis osattava hyvin alusta loppuun. Tai päinvastoin, alussa tunnelma on jäykkä ja ainoa, mikä kuuluu on oma soittoni. Sitten mielenkiinto musiikkia kohtaan ehkä vähenee tunnelman vapautuessa ja keskustelun laajetessa. Säästelemäni bravuuri menee kaikilta ohi ja olo on lopultakin aika ontto. Olisinko silloin kuin 1700-luvun hovimuusikko, ns. käyttömusiikin soittaja? Taustalla olo ja vain osittainen huomion kohteena oleminen olisi arkipäivää. Ei olisi esittäjän korostunutta asemaa korotetulla lavalla, ei toistuvia kumarruksia, ei kukkia. Olisin ennen kaikkea taustalla häärivä palvelija.

Lopuksi

Meillä on velvollisuus musiikkia kohtaan, velvollisuus keksiä se. (...) [K]eksimiseen sisältyy myös se, että toteuttaa mitä on löytänyt. (...) Meitä ei siis kiinnosta mielikuviutus sinänsä, vaan luova mielikuviutus: kyky, joka auttaa meitä pääsemään suunnitelmista toteutukseen.¹²²

Stravinskyn kielteisyyttä esittäjiä kohtaan on kenties liioiteltu.¹²³ Ehkä hän liioitelti asiaa itse, koska jokin nimenomainen tulkinta ei osunut yksin hänen oman näkemyksensä kanssa. Esittäjän roolissa hän toimi kuitenkin hyvin vapaasti, nauttien näin ”taiteilijan vapaudesta”, siis juuri esittäjän, ei säveltäjän. Hänen yllä olevat, säveltäjän ominaisuudessa lausutut sanansa

¹²¹ Viitatessani 1700-luvun musiikkiin käyttömusiikkina en viittaa lainkaan musiikin arvoon, sisältöön tai laatuun. Jos sävellys on soitettu esimerkiksi taustamusiikkina hovin tapahtumassa, taustalla olo ei sinänsä kerro sävellyksen laadusta tietenkään mitään.

¹²² Stravinsky 1968, 55.

¹²³ Ks. luku *Kyllä säveltäjä tietää*.

voivat näin ollen puhua myös esittäjästä. Koen, että keksiessään musiikin uudelleen, esittäjä on – säveltäjää seuraten mutta oman persoonansa ohjaamana – ennen kaikkea taiteilija.

Matka taiteilijan parissa johdatti tekstini tarkastelemaan sanaa useilta eri kannoilta. Taiteilija-termin vierastaminen ja epäröinti oikeudestani siihen pakotti purkamaan termiin liittyviä mielikuvia, kliseitä ja historiaa. Alkuasetelma oli avoin keskustelu siitä, mitä taiteilija-termi meistä kullekin tarkoittaa. Onko hän taidetta tekevä henkilö, jolla omasta mielestään on kutsumus? Ammattiin viittaamatta rutinoitumista välttelevä ihminen? Kuvanveistäjä? Muusikko, jonka ammatilliset taidot ovat keskimääräistä paremmat? Maskeeraaja, jonka ammatilliset taidot ovat keskimääräistä paremmat? Muusikko, joka omistaa koko elämänsä vain musiikille? Muusikko, joka tietää jo lapsena elämänsä suunnan taiteen polulla? Ihminen, jota voisi luonnehtia myös neroksi, profeetaksi tai paholaisen inkarnaatioksi? Jokin toinen, modernimpi sana ei olisi kuljettanut tekstiäni 1800-luvulle, mutta juuri 'taiteilija' hieman vanhahtavana ilmauksena pakotti siihen. 1800-luvun taidekäsityksiä tarkasteltaessa kysymys "miten eri tavoin taiteilijasta puhutaan" muuttui muotoon: "onko esittäjän työ sellaista, että häntä voi kutsua taiteilijaksi". Lopulta pohdinta tiivistyi esittäjän ja teosta suojelevan *Werktreuen* välisen suhteen pohdintaan, esittäjän ja säveltäjän välisen jännitteen tarkasteluun sekä esittäjän kokemukseen yleisöstä.

Itse sanon ja koen olevani pianisti ja toivoisin mitä suurimmassa määrin olevani hyvä muusikko. 'Taiteilijaan' suhtaudun edelleen hieman varauksellisesti. Jos ajattelen 'taiteilijaa' sanan hyvässä, itseäni miellyttävässä merkityksessä, soisin ilman muuta mielelläni olevani myös taiteilija. Tällöin sana ei kuitenkaan kattaisi kaikkia tekstini esiin nostamia merkityksiä. Rajaisin pois ainakin 'profeetan', 'näkijän' ja 'valitun'. Myös 'pelkkä välikappale' saisi jäädä, sillä jonkun abstraktion välittyminen lävitseni kuulostaa käsittämättömältä; persoonallinen välittäjä sen sijaan olisin mielelläni. Kutsun itseäni pianistiksi, mutta olen iloinen, mikäli joku ajattelee minun olevan taiteilija. Koska kuulen sanassa vahvan, adjektiivinomaisen painatuksen, osaamiseni ja taiteellisen työni laatu saa jäädä muiden arvioitavaksi. Oman työni kannalta ei ole kuitenkaan merkitystä sillä, suodaanko minulle taiteilijan arvoa vai ei. Tämä

suhtautumiseni 'taiteilijaan' saattaa vaikuttaa monimutkaiselta ja raskaalta, joten todettakoon myös se, etten vaadi muilta samaa. En ryhdy arvioimaan muiden sanavalintoja omin perustein, sillä en voi tietää, mitä merkityksiä he sanoille antavat. Jos siis joku kutsuu itseään tai jotakuta toista taiteilijaksi, minulla ei ole sen puolesta tai sitä vastaan mitään sanottavaa. Totean vain, että vertaillakseni näkökantoja 'taiteilijasta' haluan ensin tietää enemmän eli sen, mikä sisältö 'taiteilijalle' milloinkin annetaan.

Kaiken edellä olevan valossa esittävä muusikko-taiteilija on mielestäni siis aktiivinen toimija teosten parissa. Hänellä kuuluu olla sormensa pelissä, joten lähtiessään säveltäjän käsistä teos aivan varmasti muuttuu ja sen tulee muuttua, kun esittäjä siihen tarttuu. Boormanin ajatus esittäjän luomasta "uudesta musiikillista tekstistä", on suorastaan täydellinen vastaus Stravinskyn vaatimukseen "musiikin keksimisestä". Säveltäjä keksii teoksen ensin, mutta esittäjä yhtä lailla, omanlaisenaan teoksena. Esittäjän osuus on hyvin luova, ja hänen persoonansa muokkaa tämän uuden musiikillisen tekstin itsensä näköiseksi. Onko hän yhtä merkittävä kuin teoksen luonut säveltäjä, on mielestäni sivuseikka. Riittää, että todetaan esittäjän olevan merkittävä siinä ketjussa, jossa teos sävelletään ja halutaan jollain tavoin välittää kuulijoille.

Konsertti-instituutio, äänilevyteollisuus ja kriitikot rakentavat musiikillista maailmankuvaa, josta hyvin harvat muusikot pystyvät pysymään erillään. Lahjakkuustasosta riippumatta joudumme usein antautumaan totutun, hyväksytyksi tulemisen ja kariäärin vaatimuksille. Joudumme oppimaan *muiden* maailman. Näin oppimalla joudumme kuitenkin samalla "osaamisemme" uhreiksi, me menetämme suoran kosketuksen siihen omaan alkuperäiseen, joka on ihmeen kaltainen ja määrittelemätön ja joka sisältää luovaa tilaa, "oikeaa tunnetta".¹²⁴

Gothóni on puhunut monissa yhteyksissä taiteilijan "oman" merkityksestä. Hän näkee "oman" kallisarvoisena ja suojeltavana asiana, joka on olemassa jo ennen järjestelmällisesti opittuja asioita. "Oma" on tulkitsijan sisältä nouseva alkuperäinen tuntemus, joka voi turmeltua ulkoisten vaikutusten

¹²⁴ Gothóni 1998, 20–21.

takia. Tämä alkuperäinen, spontaani tuntemus on Gothónin mukaan kontrollin saavuttamattomissa:

Kun tunteen varassa todentuu jotain spontaania ja välttämätöntä musiikin esittämisestä, me huomaamme sen, yritämme varjella sitä oppimalla sen analysoinnin. Tästä seuraa kuitenkin tapahtuneen esineellistyminen, joka johtaa tietoiseen toistamiseen (...) joka tietenkään ei ole alkuperäisen veroinen. (...) [T]ulos on aina enemmän tai vähemmän mekaaninen toisinto ilman todellisen luovan hetken sisältämää avarampaa dimensiota.¹²⁵

Gothónin mainitsemat uhkaavat vaatimukset, kuten konventiot ja urapaineet, voivat helposti viedä mennessään vahvankin persoonan, jolloin ”oman” lujuudella on entistä suurempi merkitys. Painottaessaan persoonallisuuden ja omakohtaisuuden merkitystä Gothóni on monissa yhteyksissä varoittanut erityisesti koulutuksen ja musiikkioppilaitosten tasapäistävästä pyrkimyksistä taiteilijuuden kaventajina. Mutta voi myös olla, että suhde ”omaan” ei ole missään vaiheessa ehtinyt näyttäytyä tarpeeksi vahvana, jotta siitä voisi ammentaa omaan elämäänsä ja musisointiinsa. On mahdollista, että muusikolla ei ole varmaa otetta ”omasta”, mutta jos hyvin käy, oikeat opettajat tai kollegat osaavat ohjata häntä sen löytämiseen. Tämä on ollut muun muassa oma kokemukseni koulutuksesta. Lienee tavallista, että muusikon opiskeluaikana hänen opettajillaan on suuri vaikutus syntyviin tulkintoihin. Mutta ”oma” alkaa vähitellen näyttäytyä yksittäisinä, itsenäisinä ratkaisuina, jotka tehdään ilman opettajaa. Ja ”oma” on lopulta kokoelma vaikutteita, muistoja ja elämyksiä, niiden mukauttamista omiin tarpeisiin ja kenties joskus myös suoranaisia tyhjistä syntyneitä, autenttisia keksintöjä. Tai sattumaa, kuten Rautavaara sanoo.

Merkittävin anti tässä pitkässä matkassa ’taiteilijan’ kanssa on ehdottomasti ollut vahvan esittäjyyden havaitseminen. Olen varma, etten ole osannut arvostaa sitä tarpeeksi, sillä teosten esittäjänä tunnen aina olevani peruuttamattoman epävakaa pohjalla. Epävakaas ei kuitenkaan ole sen enempää kuin välttämättömyys, joka liittyy kaikkeen tulkintaan. Sen voi

¹²⁵ Emt., 21.

ottaa annettuna ja sitten unohtaa. Aina on monia mahdollisuuksia. Aina voi ymmärtää väärin, jos kohta oikeinkin. Jos esittäjinä välttelemme riskin ottoa väärin ymmärtämisen pelossa, musiikki jää esittämättä.¹²⁶ Ei tehdä teosta loukkaavia, säveltäjän tai tradition näkökulmasta virheellisiä tulkintoja, mutta eipä paljon konserttejakaan. Esittäjän ja teoksen kohtaaminen on mahdollisuus, johon yksinkertaisesti kannattaa tarttua.

Musiikki rikastuttaa elämäni monin tavoin. Jokin osa musiikillista nautintoa kuuluu selittämättömien ilmiöiden joukkoon: tietyt sävelkulut, harmoniat ja rytmit puhuttelevat saaden aikaan hyvän olon ilman, että osaan tarkentaa, miksi. Joitakin selityksiä löydän oman soittamiseni kautta: soittaessani pianoa olen onnellinen siksi, että voin olla vaikuttamassa ratkaisevasti musiikilliseen tapahtumaan. Saan säädellä jonkin upean teoksen kulkua. Iloa tuottavat niin pienet yksityiskohdat kuin suuri kokonaisuus. Joskus yksi tahti tai sävelkulku nousee muiden edelle, se on oma suosikkini, jonka soittamista odotan riippumatta siitä, onko kyseessä musiikillis-rakenteellisesti merkittävä kohta vai ei. Haluan ehkä tutustua teokseen vain yhden hauskan kohdan vuoksi. Pidän jännittämisestä ennen konserttia, pidän siitä etenkin jälkikäteen muisteltuna, kun konsertti on ohi. Ilman jännittämistä en kokisi soittamistani niin merkitykselliseksi. On ihanaa, kun joku vaikea paikka onnistuu. En tiedä, onko se osa taidetta vai ei. Joskus näen työssäni vain jääräpäistä toistoa, jonka tulos näkyy tai ei näy muutaman hetken ajan esitystilanteessa. Mutta tuosta lyhyestäkin hetkestä voi saada iloa pitkäksi aikaa. Jo ollessani lapsi sormien juoksuttaminen koskettimilla oli kivaa. Fyysisen tekemisen ilo oli oleellinen osa musisoinnin iloa. Se että edelleen menen päivittäin harjoituskoppiin tekemään jotain konkreettista käsilläni, on jatkoa tälle jo lapsena koetulle musisoinnin fyysiselle hauskuudelle. Jokainen hetki musiikin parissa on oppimista, joten opiskelu tuskin loppuu niin kauan kuin soitan, kuuntelen tai edes ajattelen musiikkia. En koe, että olisi mahdollista toimia siten, että ei oppisi kokemastaan musiikista jotain. Oppiminen jatkuvana tapahtumana on mielekkään elämän oleellinen osa. Vastakohta

¹²⁶ Vuoden 2007 Paulon sellokilpailuja seurannut kollega mainitsi sellistien nykyisin pelkäävän tarttua Bachin soolospellosarjoihin väärin tulkitsemisen pelossa. Ei kai tämä voi olla autenttisuusliikkeen tavoite, se, että musiikki jää soittamatta?

tällaiselle uudistumiselle lienee flegmaattisuus ja pysähtyminen. Musiikki on täten muodostunut elämässäni erääksi tärkeäksi elämisen tunteen mahdollistajaksi. Jos se riistettäisiin minulta kokonaan, on vaikea edes arvailla, miten moniin elämänalueisiin musiikin puuttuminen kohdallani vaikuttaisi.

Sanoisin, että tämän tekstin suoman tutkimusmatkan vuoksi rakastan työtäni entistä enemmän.

Lähteet

Hakuteokset:

Nykysuomen sanakirja 1996: Lyhentämätön kansanpainos osa V, S–Tr. Sadeniemi, Matti (toim.). WSOY, Juva (1967).

Kirjat:

Andersson, Claes 2004: *Luova mieli*. Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Barenboim, Daniel 1993: *Elämäni musiikissa*. Englanninkielisestä teoksesta *A Life in Music* (toimittanut Michael Lewin, 1991) suomentanut Seppo Heikinheimo. WSOY:n graafiset laitokset, Juva.

Bernstein, Leonard 1962: Leonard Bernstein's comment at Carnegie Hall, New York City, April 6 1962, before the performance of Brahms's First Piano Concerto by the New York Philharmonic, Leonard Bernstein (conductor) and Glenn Gould (piano). Sony Classical SK 60675. Transcription: Marjaana Virtanen. Teoksessa Virtanen, 2007.

Boorman, Stanley 2001: *The Musical Text*. Teoksessa Cook & Everist 2001.

Bowen, José A. 2001: *Finding the Music in Musicology. Performance History and Musical Works*. Teoksessa Cook & Everist 2001.

Citron, Marcia J. 1993: *Gender and the Musical Canon*. University Press, Cambridge.

Cook, Nicholas 2001: *Analysing Performance and Performing Analysis*. Teoksessa Cook & Everist 2001.

Cook, Nicholas 2005: *Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être-temps*. *Music Theory Online* 11/1 (March 2005) (with Eric Clarke, Bryn Harrison, and Philip Thomas), 2005. http://web.rhul.ac.uk/Music/Staff/NickCook_P.html.

Cook, Nicholas & Everist, Mark 2001: (toim): *Rethinking Music*. Oxford University Press Inc., New York (1999).

- Dahlhaus, Carl** 1989: *Nineteenth-Century Music*. Engl. Käännös J. Bradford Robinson. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Dickie, George** 1981: *Estetiikka – Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*. Englanninkielisestä teoksesta *Aesthetics. An Introduction* (1971) suomentanut Heikki Kannisto. SKS. Arvi a. Karisto Oy:n kirjapaino, Hämeenlinna.
- Goehr, Lydia** 1994: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press, Oxford (1992).
- Goehr, Lydia** 1997: *The Quest for Voice. On Music, Politics and the Limits of Philosophy*. The 1997 Ernest Bloch Lectures. Oxford University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von** 1999: *Nuoren Wertherin kärsimykset*. Saksankielisestä teoksesta *Die leiden des jungen Werther* [1774] suomentanut Markku Mannila. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu, (1992).
- Gould, Glenn** 1963: New York Philharmonic Intermission Radio Interview with Glenn Gould by James Fassett, broadcast on February 2, 1963. Sony Classical SK 60675. Transcription by Marjaana Virtanen.
- Gould, Glenn** 1988: *Glenn Gouldin kirjoituksia musiikista*. Suomentanut Hannu-Ilari Lampila. Tim Pagen toimittamasta teoksesta *The Glenn Gould Reader* valikoineet Martti Anhava ja Hannu-Ilari Lampila. Otava, Keuruu.
- Gothóni, Ralf** 1998: *Luova hetki*. Ajatus, Juva.
- Haapala, Arto, Honkanen, Martti & Rantala, Veikko** (toim.) 1995: *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Yliopistopaino, Helsinki. 207 s.&n *Filosofionen aikakauslehti* 3/95.
http://www.netn.fi/395/netn_395_kirja7.html. Katsottu 26.4.2007.
- Haapanen, Toivo** 1942: Säveltaide. – Itsenäinen isänmaa. Toim. Ragnar Numelin, Heikki Brotherus ja Birger Fagerström. Helsinki. Siteerattu teoksessa Huttunen 1993.
- Houni, Pia & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana** 2005: Esipuhe teokseen **Riikonen, Taina & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana** 2005.
- Huttunen, Matti** 1993: Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa. Suomen Musiikkitieteellinen Seura, Forssan kirjapaino Oy, Helsinki.
- Huttunen, Matti** 2007: Kirje tekijälle 3.5.2007.
- Jansson, Tove** 1991: *Näkymätön lapsi ja muita kertomuksia*.

Ruotsinkielisestä teoksesta *Det osynliga barnet och andra berättelser* (1962) suomentanut Laila Järvinen. WSOY, Juva.

Kajava, Jukka 2002: *Ei Batman, ei James Bond, vaan Tarmo Manni*.

Artikkeli Helsingin Sanomissa 8.2.2002. Arvio Tuula Saarikosken teoksesta *Elämä Tarmo Mannina*.

<http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Ei+Batman+ei+James+Bond+vaan+Tarmo+Manni/HS20020208SIIKU03tof>, katsottu 24.10.2007.

Kihlman, Christer 1985: *Ihminen joka järkkyy*. Ruotsinkielisestä teoksesta *Människan som skalv* (1971) suomentanut Pentti Saaritsa. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Painokaari Oy, Helsinki.

Kingsbury, Henry 2001: *Music, Talent & Performance. A Conservatory Cultural System*. Temple University Press, Philadelphia (1988).

Koskinen, Taava 2006 (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. SKS, Tammer-Paino, Tampere.

Kundera, Milan 1985: *Elämä on toisaalla*. Tšekinkielisestä teoksesta *Zivot je jinde* [1973] suomentanut Kirsti Siraste. WSOY, Juva.

Kurkela, Kari 1991: *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Lundán, Reko ja Tina 2007: *Viikkoja, kuukausia*, WSOY, Juva.

Majjala, Pirre Pauliina 2003: *Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana*. Studia musica 20, Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Mantere, Markus 2006: Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon. Suomen etnomusikologinen seura. Yliopistopaino, Helsinki.

Meller, Jorma 1988: *Arto Noras, sello*. WSOY, Porvoo & Juva.

Narmour, Eugene 1988: On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation. Teoksessa Narmour, E.& Solie, Ruth (eds.): *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer* Stuyvesant, NY, 317–340.

Nettl, Bruno 1995: *Heartland Excursions. Ethnomusicological Reflections of Music*. University of Illinois Press, Urbana & Chigago.

Neuhaus, Heinrich 1973: *Pianonsoiton taide*. Suomentanut Arja Gothóni. Kirjayhtymä, Helsinki.

Page, Tim 1988: Esipuhe teoksessa Gould, 1988.

- Raekallio, Matti** 1996: *Sormitusten strategiat: tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista*. Sibelius-Akatemia. Solistinen osasto. Esittävän säveltaiteen tutkimusyksikkö. Helsinki.
- Rautavaara, Einojuhani** 1998: *Omakuva*, WSOY, Juva.
- Rensujeff, Kaija** 2003: *Taiteilijan asema Suomessa. Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla*. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki.
- Riikonen, Taina & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana** 2005: *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki.
- Rink, John** 2001: *Translating Musical Meaning. The Nineteenth-Century Performer as Narrator*. Teoksessa Cook & Everist 2001.
- Roms, Elina** 2007: *Johanna Juholalle musiikki tulee ennen kansallisuutta*. Johanna Juholan haastattelu, Sibis-lehti, 1/2007, Helsinki.
- Rosenwald, Lawrence** 1993: *Theory, Text-setting, and Performance*. In *Journal of Musicology*, 11 (1993), 52-65, s. 62.
- Rubinstein, Artur** 1996: *Huima nuoruuteni*. Englanninkielisestä teoksesta *My Young Years* (1973) lyhentäen suomentanut Arja Gothóni, Kirjayhtymä Oy, WSOY:n graafiset laitokset, Juva.
- Saarilampi, Marja-Liisa** 2006: *Jossain on paikka, missä on ikuinen kevät – Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit ja luontomystikon tarina*. Finaali-lehti 2006/2, Sibelius-Akatemia, DocMus, Helsinki. http://dept.siba.fi/documents/docmus/finaali_2_2006.pdf.
- Saarilampi, Marja-Liisa** 2007: *Meediatäiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Sibelius-Akatemian väitöskirjatutkimus. *Studia Musica*. Helsinki.
- Saavalainen, Mika** 1995: *Estetiikan ympäristööppi*. Haapala, Arto, Honkanen, Martti & Rantala, Veikko (toim.) 1995: *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Yliopistopaino, Helsinki. 207 s.&n&n *Filosofinen aikakauslehti* 3/95. http://www.netn.fi/395/netn_395_kirja7.html. Katsottu 26.4.2007.
- Sarjala, Jukka** 2006: *Sibelius Euroopan reunalla. Miten nerous puetaan historiaan?* Teoksessa: Koskinen, Taava 2006.
- Schmalfeldt, Janet** 1985: *On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos 2 and 5*, in *Journal of Music Theory* 29, 1–31.
- Sessions, Roger** 1974: *The Musical Experience of Composer, Performer,*

- Listener*. Princeton University Press, New Jersey.
- Soila, Tytti** 2006: *Mai Zetterling, "Mai Zetterling". Elokuvaohjaaja ja hänen puumerkinsä*. Teoksessa: Koskinen 2006.
- Suutela, Hanna** 2006: *Nerous, teatteri ja sukupuoli. kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa*. Teoksessa: Koskinen 2006.
- Stein Erwin** 1962: *Form and Performance*, New York.
- Stenbäck, Irma** 2007: Kolumni *Tuopilla taidetta* HS 18.5.2007, s. C1. Pirkko Saision haastattelu.
- Stravinsky, Igor** 1942: *The Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge, Mass.
- Stravinsky, Igor** 1968: *Musiikin poetiikka*. Ranskankielinen alkuteos *Poétique musicale*. Englanninkielisestä teoksesta *Poetics of Music* (1962) suomentanut Ilkka Oramo. Kustannusosakeyhtiö Otavan laakapaino, Helsinki.
- Tamminen, Petri** 2006: *Enon opetukset*. Otavan kirjapaino Oy, Keuruu.
- Talvela, Martti** 2000: *Maailma on kovin suuri*, toim. Annukka Talvela. Ajatus, Hämeenlinna.
- Taruskin, Richard** 1995: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, New York.
- Tuomisto, Matti** 2007: Artikkelit *Ei vain lihallisesta maailmasta*, Olli Mustosen haastattelu, Rondo, 1/2007, 22-27.
- Turkka, Jouko** 1982: *Aiheita*, Otava, Helsinki.
- Vehviläinen, Anu** 2006: *Sormituntumalla. Näkökulmia pianistin arkeen*. Sibelius-Akatemia, DocMus-yksikkö, Taiteellisen lisensiaatintutkinnon kirjallinen työ, Helsinki.
- Virtanen, Marjaana** 2007. *Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Turun yliopiston julkaisuja. Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print, Tampere.

Internetlähteet:

http://www.teosto.fi/fi/mika_teosto_on.html Katsottu 27.4.2007.

http://web.rhul.ac.uk/Music/Staff/NickCook_P.html Katsottu 27.4.2007.

<http://www.loussier.com/pages/cds.cfm> Katsottu 6.6.2007.

<http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Ei+Batman+ei+James+Bond+vaan+Tarmo+Manni/HS20020208SIIKU03tof> Katsottu 24.10.2007.

http://www.netn.fi/395/netn_395_kirja7.html. Katsottu 26.4.2007.

Pienryhmäkeskustelut

Keskustelijoina sellisti Juho Laitinen, teatterityöläinen Tuula Niiranen ja pianisti Anu Vehviläinen.

I 20.9.2006, Sibelius-Akatemia, pieni kokoushuone, DocMus- työhuone.

II 4.10. 2006, Sibelius-Akatemia, DocMus- työhuone.

III 19.10. 2006 Ravintola TinTinTango.

IV 8.11. 2006 Ravintola TinTinTango.

V 1.12. 2006 Ravintola Motti.

