



SIBELIUS-AKATEMIA

Reima Raijas

Transkriptio pianistin  
muusikkouden avartajana



**SIBELIUS-AKATEMIA**

**Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana**  
Tohtorintutkinnon opinnäytetekonaisuuden raportti

Kannen kuvassa sivu Franz Lisztin *Winterreise*-transkription  
käsikirjoituksen osasta *Die Nebensonnen*

Copyright – Reima Raijas, 2012

ISBN 978-952-5959-16-1

Sibelius-Akatemia  
Kuopion osasto  
Kehittäjäkoulutus  
2012

Reima Rajjas  
Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana

---

## TIIVISTELMÄ

Opinnäytekokonaisuuden tehtävänä oli tutkia klassisen taidemusiikin transkriptiota pianistisista näkökulmista ja selvittää käytäntölähtöisesti, mikä on transkription merkitys pianistin oppimisessa ja työssä. Kehittämistavoitteena oli tuottaa tietoa transkription pianopedagogisista mahdollisuuksista. Opinnäytekokonaisuudessa tukeuduttiin hermeneuttiseen lähestymistapaan, kokemuksellisen tutkivan toiminnan ajatukseen sekä pragmatistiseen tiedonkäsitykseen.

Opinnäytekokonaisuus koostui kuudesta eri osiosta ja niiden muodostamasta vuorovaikutuksesta. Osioita olivat transkription käsitteellinen ja historiallinen tarkastelu esimerkkitapauksena Franz Lisztin *Winterreise*-transkriptio, pedagoginen kokeilu, orkesteriteosten transkribointi pianolle, transkriptioiden soittaminen ja esittäminen konsertissa, asiantuntijahaastattelut sekä raportointi. Käsitteellinen ja historiallinen tarkastelu loi tietoperustaa muiden osioiden tarjoaman aineiston tulkintaan. Pedagogisessa kokeilussa selvitettiin, kuinka transkriptiota voi menestyksellisesti soveltaa pianonsoiton opetuksessa. Jean Sibeliuksen orkesteriteosten *Tuonelan joutsen* sekä *Sinfonia nro 1, Finaali* transkriboinnin ja soittamisen tarkoitus oli edesauttaa toiminnallisista ja taiteellisista näkökulmista tutkimuksellisen kohteen ymmärtämistä. Kolmen huippupianistin, Zoltán Kocsisin, Olli Mustosen ja Ferenc Radosin avoimilla teemahaastatteluilla kerättiin erityistietämystä transkriptiosta.

Transkriptio määriteltiin sävellyksen siirroksi alkuperäisestä instrumentaatiosta eri instrumentaatiolle. Transkriptiot jaoteltiin esittämistä varten tehtyihin taiteellisiin sekä opiskelua varten tehtyihin käytännöllisiin transkriptioihin. Lisäksi pianolle sävelletyn musiikin lähestymistä orkesteri- tai vokaalimusiikin kuvittelun avulla kutsuttiin kuvitteelliseksi transkriptioksi. Orkesterimusiikin taiteelliset pianotranskriptiot jaoteltiin karkeasti kolmeen kategoriaan: ensiksi orkestraalisiin transkriptioihin, joissa pianolla pyritään orkesteri-illuusion luomiseen, toiseksi pianistisiin transkriptioihin, joissa orkesterimusiikki muunnetaan mahdollisimman pianistiseksi, sekä kolmanneksi teoksen henkeä korostaviin transkriptioihin, joissa instrumentaation merkitys on toissijainen.

Transkriptio on yksi musiikkiteoksen representaation muoto, joka voi tuottaa emotionaalisesti samankaltaisen elämyksen kuin alkuperäisen sävellyksen kokeminen. Taiteelliseen transkriptioon sisältyy usein jokin elementti, jota alkuperäinen sävel-

lys ei itsessään sisällä ja jonka transkription tekijä sovituksessaan luo. Luova elementti on kuitenkin onnistuneessa transkriptiossa sopusoinnussa alkuperäisen musiikin ideaan. Taiteellinen transkriptio on enemmän kuin alkuperäisen teoksen eheyttä vaaliva siirtokirjoitus.

Transkriptiolla todettiin olleen keskeinen tehtävä klaveerimusiikin historiallisessa kehityksessä ja monien pianistien muusikkouralla. Pianistien sointikäsitusten tarkastelu paljasti kuinka pianosointia rinnastetaan orkesterisointiin ja kuinka kaukana toisistaan ovat pianistien puhe pianosoinnista ja tieteellisen tutkimuksen havainnot pianosointiin vaikuttavista tekijöistä.

Transkription avulla on laajennettu piano-ohjelmistoa ja musiikintuntemusta ja edistetty pianonsoittotekniikkaa. Moderni pianotekniikka on kehittynyt paljolti romantiikan transkription ansiosta.

Transkriptio voi suoraan tai epäsuorasti tarjota pianistille välineitä löytää mielekkäitä tapoja jäsentää musiikkia fraseerauksen, artikuloinnin, sointibalanssin, tempojen- ja rytminkäsittelyn suhteen sekä rikastaa pianoteosten tulkintaa, oppimista ja opetusta. Transkriptio vahvistaa mielikuvitusta ja auttaa pianistia muodostamaan sointi-ideaalejaan, joihin vaikuttava musiikin tulkinta ja soitto perustuvat. Transkription havaittiin olevan yksi parhaista menetelmistä huolellisen kuuntelun oppimiseen. Transkriptiot ovat olleet tärkeä väline myös pianistien taiteilijaimagon luomisessa.

**AVAINSANAT:** Transkriptio, muusikkous, pianosointi, sointi-ideaali, musiikin tulkinta

Sibelius Academy  
2012

Reima Raijas  
Transcription broadening the pianist's musicianship

---

## ABSTRACT

The aim of this practice-based doctoral thesis was to clarify the meaning of the transcription in the pianist's learning and working processes. I studied the transcription within the classical music domain from different pianistic aspects. The study targeted in producing knowledge about the transcription for the needs of piano pedagogy. My study was underpinned by hermeneutical approach and the idea of experiential research practice as well as pragmatistic approach to knowledge and truth.

My study consisted of six autonomous though interrelated sections, which firstly were analyzed and discussed separately and consequently in an interacting holistic approach. The sections were: a conceptual and historical study exemplified by Franz Liszt's transcription of Franz Schubert's *Winterreise*, a pedagogical experiment, a transcribing project, a recital where I performed transcriptions, an interview study, and finally, a report where I described and analyzed all the proceedings. The conceptual and historical study enabled the interpretation of the emerging observations made in the other sections of the study. In the pedagogical experiment I clarified how transcription can successfully be used in studying and teaching the piano. The goal in transcribing the orchestral works *Swan of Tuonela* and *Finale* from the *Symphony nr. 1* by Jean Sibelius for solo piano and the recital was to gain deeper understanding of the topic from both practical and artistic viewpoints. In the interview study, where I interviewed three internationally acknowledged pianists, Zoltán Kocsis, Olli Mustonen and Ferenc Rados I obtained special knowledge about the topic possessed by top level experts.

I defined transcription as arrangement of a composition for a different instrumentation from that of the original. I divided transcriptions in two categories: on the one hand the artistic transcriptions which aim to be performed, and on the other, the practical transcriptions which serve for studying music. Furthermore, I called 'imaginative transcription' or 'imaginative orchestration' the common pianistic practice in which original piano music is approached by imaging orchestral or vocal music. Artistic piano transcriptions made from orchestral works were roughly divided into three categories: firstly the orchestra-like transcriptions, where orchestral illusion is attempted by piano, secondly the pianistic transcriptions, where orchestral score is transformed into as pianistic as possible, and thirdly the transcriptions cherishing the idea and the spirit of the original music, leaving the instrumentation matters in the background.

Transcription is a form of representation of a musical composition whose performance can lead to equally strong emotional experience as the performance of the original composition. The artistic transcription often includes some element, which does not belong to the original composition, but is created by the transcriber. However, in the case of a successful transcription the creative element does not contradict but conform to the idea of the original music. Thus the artistic transcription is more than detailed transliteration of the original.

Transcription has played a significant role in the historical development of the keyboard music as well as during the career of individual pianists. Furthermore, the investigation showed that pianists tend to compare the piano sound with the orchestra sound but concerning the components affecting the piano sound there is a great distance between the pianists' understanding of the matter and the observations made by scientific research.

Transcription has helped pianists to enlarge their playable repertoire and grow their general musical knowledge. The emerging of the modern piano technique credited a lot from the romantic piano transcription. Transcription can directly or indirectly offer means to sensible analysis and interpretation of piano music concerning phrasing, articulation, sound balance, tempo and rhythmic elements. Transcription helps the pianist to strengthen his imagination and perceive sound ideals, on which impressive musical interpretation and performance can be based. Furthermore, transcription enriches in many ways the learning and teaching processes being one of the best methods to learn careful listening. For the pianist transcription may play an important role in creating artistic profile.

**KEYWORDS:** Transcription, musicianship, piano sound, sound ideal, musical interpretation

# SISÄLTÖ

|   |           |
|---|-----------|
| TIIVISTELMÄ .....   | 3         |
| ABSTRACT .....  | 5         |
| KIITOKSET .....   | 9         |
| <b>1 OPINNÄYTEKOKONAISUUDEN KUVAUS .....</b>  | <b>10</b> |
| 1.1 Tausta .....  | 10        |
| 1.2 Tutkimustehtävä ja kehittämistavoite .....  | 11        |
| 1.3 Projektin rakentuminen .....  | 12        |
| <b>2 TEOREETTINEN JA MENETELMÄLLINEN VIITEKEHYS .....</b>                                 | <b>15</b> |
| 2.1 Tulkinta hermeneuttisessa kehässä .....   | 15        |
| 2.2 Käsitteellistämisen haasteet .....  | 16        |
| 2.3 Kokemuksellinen tutkiva toiminta ja pragmatistinen tiedonkäsitelmä .....              | 18        |
| <b>3 TRANSKRIPTIO KLAVEERIMUSIIKIN KEHITYKSESSÄ .....</b>                                 | <b>21</b> |
| 3.1 Transkription käsite .....  | 21        |
| 3.1.1 Transkriptio, sovitus ja pianoversio .....  | 21        |
| 3.1.2 Taiteellinen ja käytännöllinen transkriptio .....                                   | 22        |
| 3.2 Historiallinen tausta .....   | 25        |
| 3.2.1 Intabulaatiosta romantiikan transkriptioon .....                                    | 25        |
| 3.2.2 Pianon kehitys .....  | 27        |
| 3.2.3 Klassismin eetoksesta romantiikan paatokseen .....                                  | 27        |
| 3.2.4 Muusikkopalvelijasta palvottu muusikko .....  | 28        |
| 3.2.5 Transkriptio ja pianon ilmaisuvoiman kasvu .....                                    | 29        |
| 3.3 Piano orkesterina .....   | 31        |
| 3.3.1 Romanttinen sointi .....  | 31        |
| 3.3.2 Franz Lisztin vaikutus pianosointiin ja pianonsoiton koulukuntiin .....             | 31        |
| 3.3.3 Ferruccio Busoni pianotranskriptiotaiteen kehittäjänä .....                         | 33        |
| 3.3.4 Onko pianomusiikki pölevää orkesterimusiikkia? .....                                | 34        |
| 3.3.5 Transkriptio pianistien sointikäsitelmässä .....                                    | 36        |
| 3.4 Pianonsoinnin mitattavissa olevia muuttujia .....                                     | 39        |
| 3.5 Pianonsoiton illuusiot .....  | 40        |
| 3.5.1 Kosketus .....  | 40        |
| 3.5.2 Sisäinen korva ja sointi-illuusiot .....  | 41        |
| <b>4 FRANZ LISZTIN WINTERREISE .....</b>  | <b>44</b> |
| 4.1 Lisztin transkriptiokäsitys ja sovitustyyppit .....                                   | 44        |
| 4.2 Lisztin pianotranskriptiot Schubertin liedeistä – katsaus aiempiin tutkimuksiin ..... | 45        |
| 4.2.1 Liedtranskriptiot Lisztin tuotannossa .....   | 45        |
| 4.2.2 Lisztin Winterreisen aiempi tutkimus .....  | 48        |
| 4.3 <i>Winterreise</i> Lisztin pianomusiikkina .....                                      | 50        |
| 4.3.1 Transkription rakentuminen .....  | 50        |
| 4.3.2 Winterreisen orkestraalisuus ja oopperamaisuus .....                                | 52        |
| 4.3.3 ”Etudes mélodiques d’après Schubert” .....  | 53        |
| 4.4 <i>Winterreise</i> Lisztin muusikkokehityksessä .....                                 | 55        |

|                      |  |            |
|----------------------|--|------------|
| <b>5</b>             | <b>TRANSKRIPTIO SOITONOPETUKSESSA – PEDAGOGINEN KOKEILU .....</b>                          | <b>58</b>  |
| 5.1                  | Pedagogisen kokeilun kuvaus ja tavoitteet .....  | 58         |
| 5.2                  | Kokeilun pianistiset lähtökohdat .....   | 59         |
| 5.2.1                | Ensimmäinen lähtökohta – ”Liszt-näkökulma” .....   | 59         |
| 5.2.2                | Toinen lähtökohta – ”Sibelius-näkökulma” .....   | 60         |
| 5.2.3                | Rikkaan soinnin tekniikka .....  | 61         |
| 5.3                  | Kokeilun pedagoginen tausta .....  | 63         |
| 5.4                  | Kokeilun kulku ja dokumentointi .....  | 64         |
| 5.4.1                | Ryhmäopetus – esimerkkinä ensimmäinen tunti .....  | 64         |
| 5.4.2                | Yksilöopetus .....   | 66         |
| 5.4.3                | Transkription tekeminen oppimistehtävänä .....   | 68         |
| 5.4.4                | Konsertti ja palautekeskustelu .....   | 68         |
| 5.5                  | Pedagogisen kokeilun pohdinta .....  | 70         |
| <b>6</b>             | <b>TRANSKRIPTIOIDEN TEKEMINEN JA SOITTAMINEN .....</b>                                     | <b>72</b>  |
| 6.1                  | Transkription tekemiseen orientoituminen .....   | 72         |
| 6.1.1                | Oman tien etsiminen .....  | 72         |
| 6.1.2                | Vaalittavana orkestraalinen sointi, luonteva pianotekstuuri ja teoksen henki .....         | 73         |
| 6.1.3                | Hyvin soivat transkriptiot malliesimerkkeinä .....   | 75         |
| 6.2                  | Nuotinnusprosessi .....  | 77         |
| 6.3                  | Transkriptioiden soittaminen .....   | 92         |
| <b>7</b>             | <b>ASIAANTUNTIJAHAASTATTELUT .....</b>   | <b>94</b>  |
| 7.1                  | Haastattelun ja haastateltavien esittely .....   | 94         |
| 7.2                  | Haastateltavien suhde transkription käsitteeseen .....                                     | 96         |
| 7.3                  | Transkriptio ja muusikoksi kasvaminen .....  | 97         |
| 7.4                  | Piano orkesterina (orkesteri pianona?) ja pianisti sadunkertojana .....                    | 99         |
| 7.5                  | ”Ei pianolle kirjoitettua musiikkia, vaan pianomusiikkia” .....                            | 102        |
| 7.6                  | Millainen on hyvä transkriptio? .....  | 104        |
| 7.7                  | Transkription funktioita haastateltavien työssä .....                                      | 107        |
| 7.7.1                | Tuntematon mestariteos tunnetuksi – Zoltán Kocsisin transkriptiot .....                    | 107        |
| 7.7.2                | Jehkin Iivana – Olli Mustosen sävellyksen kolme alkuperäistä versiota .....                | 111        |
| 7.7.3                | Kuvitteellinen orkestrointi, sävelten roolit ja ajan hengitys – Ferenc Rados opettaa ..... | 112        |
| 7.8                  | Haastattelujen yhteenveto .....  | 114        |
| <b>8</b>             | <b>YHTEENVETO .....</b>  | <b>117</b> |
| 8.1                  | Transkription eettisyys .....  | 117        |
| 8.2                  | Transkription merkitys pianistin oppimisessa ja työssä .....                               | 118        |
| <b>LÄHTEET .....</b> | <b>123</b>   |            |
| I                    | Kirjallisuus & elektroniset lähteet .....  | 123        |
| II                   | Käsikirjoitukset ja nuottijulkaisut .....  | 129        |



## KIITOKSET

Kiitän lämpimästi loistavia ohjaajiani, rehtori emeritus Pekka Vapaavuorta, professori Erik T. Tawaststjerna, professori Erkki Tuppurainen sekä professori Matti Raekallioita.

Kiitän työni esitarkastajina toimineita asiantuntijoita, dosentti Pekka Jalkasta, dosentti Markus Manteretta ja pianonsoiton lehtori Tuomas Malia terävistä kommentteistaan.

Kiitän Zoltán Kocsisia, Olli Mustosta ja Ferenc Radosia asiantuntijahaastatteluista. Kiitän Budapestin Liszt-museon ja tutkimuskeskuksen henkilöstöä, professori Jaakko Fröséniä, pianotaiteilija Rita Wagneria sekä taidemaalari Grigoris Semitekoloa pyyteettömästä avusta. Olen kiitollisuudenvelassa myös piano-oppilailleni ja erityisesti vaimolleni Pirre Raijakselle.

Kiitän lämpimästi Jean ja Aino Sibeliuksen oikeudenomistajia ystävällisestä tuestaan tälle tutkimukselle sekä Suomen Kulttuurirahaston Pohjois-Karjalan rahastoa tähän hankkeeseen myönnetystä apurahasta.

Joensuussa 10.1.2012

Reima Raijas

# 1 Opinnäytekokonaisuuden kuvaus

## 1.1 Tausta

Transkriptio tarkoittaa siirtokirjoitusta, sävellyksen siirtoa alkuperäiseltä instrumentaatiolta eri instrumentaatiolle. Tyypillinen transkriptio on orkesterikappaleen tai pianosäestyksellisen laulun sovitus pianolle. Pianotranskriptiolla on ollut suuri informatiivinen merkitys ennen vilkkaan konserttielämän ja sähköisen äänentoiston kehittymistä. Sinfoniat ja ooppera-alkusoirot tulivat sivistyskodeissa tutuiksi nelikätesinä pianosovituksina. Romantiikan sankaripianistien käsissä transkriptios-ta tuli myös pianistisen taituruuden kilpailulaji; piano muuntui yhden ihmisen orkesteriksi.

Kaikki pianistit eivät vaali ohjelmistossaan transkriptioita, mutta jotkut vaikuttavat suorastaan kasvaneen muusikkoutensa huipulle transkriptioiden avulla. Zoltán Kocsis kertoi unkarilaiselle *Muzsika*-lehdelle:<sup>1</sup>

Kymmenvuotiaana osasin soittaa ulkoa kaikki Beethovenin sinfoniat, koska minua kiinnosti millaista olisi, kun minä itse herättäisin asiat eloon. Muistan esimerkiksi kuinka minua aina häiritsi paljon se, että puhaltimet kuulostivat niin kovilta jousien rinnalla, enkä tietenkään ymmärtänyt miksi näin oli. Yritin jäljitellä näitä äänenvärejä enemmän tai vähemmän menestyksekkäästi. Opettajilleni kävi heti ilmeiseksi, tietysti negatiivisessa mielessä, että soitan orkesterimaisesti. Jos olisin osannut sen sanoa, olisin varmasti ilmaissut sen ars poetican, että minusta ei koskaan tule pelkkää pianistia. Orkesterisävyt, tai siis toisaalle suuntautuva etsiminen, on aina ollut läsnä soitossani. (Rácz 2002.)<sup>2</sup>

Myös pianolle sävellettyä musiikkia sekä pianoa instrumenttina lähestytään usein orkesteri- tai vokaalimusiikin kuvittelun avulla. Tällaista lähestymistapaa kutsutaan tässä opinnäytekokonaisuudessa kuvitteelliseksi transkriptioksi tai kuvitteelliseksi orkestroinniksi. Alfred Brendelin mukaan

pianosointi ei ole sinänsä hirveän kiinnostava tai omintakeinen verrattuna esimerkiksi ihmisääneen tai jousisoittimeen. Sillä ei ole niiden suoraa sensuaalista vetovoimaa. Se odottaa tullakseen muunnetuksi joksikin muuksi. Se ikään kuin odottaa esittävänsä eri rooleja. Sen tulisi kuulostaa miltä tahansa muulta kuin pianolta. Sen tulisi olla orkesteri, ihmisääni; sen tulisi laulaa, koska lauluääni ja laulullinen kvaliteetti

---

<sup>1</sup> Raportissa teosten nimet sekä vieraskieliset sanat ja ilmaisut on kursivoitu (lähdeluettelossa vain sävelteosten nimet on kursivoitu), mutta yleisesti käytetyn musiikkisanaston ja yleiskielen vierasperäisten sanojen kirjoitusasu on normaali.

<sup>2</sup> Tämä raportti sisältää runsaasti lainauksia. Vieraskieliset tekstit olen itse suomentanut. Koska kaikkiin alkuperäisiin lähteisiin ei ole ollut mahdollista tutustua, on työssä käytetty myös toissijaisia lähteitä. Käytetyt lähteet ovat näkemykseni mukaan luotettavia tämän projektin kontekstissa.

ovat niin keskeisen tärkeitä musiikissa. Se voi ja sen tulee voida herättää muiden maailmojen sointeja, mutta sen ei tulisi kuulostaa vain pianolta. (Mach 1980, 26.)<sup>3</sup>

Kocsisin ja Brendelin haastattelut ovat huippupianistien tarinoita, mutta niissä on tavallisellekin pianistille jotain hyvin tuttua. Jokainen pianisti haluaa soittaa laulavasti ja värikkäästi. Vaikka piano on monien äänten ja mahdollisuuksien soitin, on pianistilla tarve pyrkiä pianon rajojen yli, suuntautua etsimään toisaalle.

Pianotranskriptioita on tutkittu muun muassa analysoimalla niiden pianistisia ratkaisuja suhteessa alkuperäisiin teoksiin (esim. Wilde 1976) sekä pohtimalla transkriptioiden pianistisuutta ja teosidentiteettiä (esim. Marin 2010). Minua kiinnostaa syventää ymmärrystä transkription merkityksestä pianistille. Oletuksenani on, että pianistin näkökulmasta konkreettisissa ja kuvitteellisissa transkriptioissa on kyse ennen kaikkea sointimaailmojen kuvittelusta, tuottamisesta ja kokemisesta sekä mielikuvista, joita käytetään työvälineinä pyrittäessä vaikuttavaan pianonsoittoon ja musiikin tulkintaan.

## 1.2 Tutkimustehtävä ja kehittämistavoite

Opinnäytekokonaisuuden tehtävänä on tutkia klassisen taidemusiikin transkriptiota pianistisista näkökulmista. Nämä näkökulmat perustuvat pianistin muusikkoudelle ja sille tietoudelle, jota tutkimuksellisesti, taiteellisesti sekä pedagogisesti orientoituneelle pianistille oppimis- ja työkokemuksissa kertyy. Tutkimustehtävän voi tiivistää kysymykseen: **Mikä on transkription merkitys pianistin oppimisessa ja työssä?**

Transkription merkitystä pianistin oppimisessa ja työssä selvitetään käytäntölähtöisesti, ei merkitystieteellisestä näkökulmasta. Opinnäytekokonaisuus toteutuu projektina, jonka rakentumista kuvaan luvussa 1.3. Jatkossa käytän termiä projekti tarkoittaen tätä opinnäytekokonaisuutta. Projektin **kehittämistavoitteena on tuottaa tietoa transkription pianopedagogisista mahdollisuuksista.**

Muusikkoudella viittaa musiikin käytännölliseen osaamiseen, kykyyn soveltaa tiettyyn ympäristöön kuuluvia musiikillisia tietoja, taitoja ja käytäntöjä musiikillisessa toiminnassa. Muusikkous perustuu toiminnalliseen osaamiseen, kuten kykyyn soittaa, laulaa tai säveltää. Huippupianistia voi luonnehtia soittamisen ekspertiksi (Maijala 2003).<sup>4</sup>

Muusikkouden käsite liittyy yhtäältä jokaisen ammattimuusikon arkiseen toimenkuvaan, toisaalta säveltaiteen piirissä muodostuneisiin ideaaleihin. Muusikkojen

---

<sup>3</sup> Raportissa käytetään ilmaisua pianosointi (ei pianonsointi tai pianon sointi).

<sup>4</sup> Eksperttiyden synonyymiksi tässä projektissa tulkitaan asiantuntijuus ajatellen, että kokemuksessa saavutettu asiantietäisyys + asiantaitajuus = asiantuntijuus (ks. luku 7).

ammattikunta ei ole kuulunut perinteiseen sivistyneistöön, vaan käsityöläisiin. Kuitenkin usein sivistyneimmät musiikin ammattilaiset puhuvat muusikkoudesta syvällisenä, keskeisimpänä identiteettiään kuvaavana käsitteenä. Musiikin korkeatasoinen tekeminen vaatii niin täyttä omistautumista, että siitä tulee väistämättä muusikon itseyden ilmenemisen keskeinen muoto (Kurkela 1997, 269).<sup>5</sup>

Kocsis kertoi tähän projektiin kuuluvassa haastattelussaan valmistautuneensa lapsuudestaan asti nimenomaan universaaliksi muusikoksi, ei vain pianistiksi (ks. luku 7.3). Wilhelm Furtwänglerin (2001, 62) mukaan: ”Arthur Schnabel ei ollut vain tunnustettu pianisti, vaan myös merkittävä, erinomainen muusikko.” Sekä Kocsisin että Furtwänglerin mukaan ”vain pianisti” ei välttämättä ole edes saavuttanut muusikkoutta käsitteen syvällisessä merkityksessä.<sup>6</sup>

### 1.3 Projektin rakentuminen

Projekti koostuu kuudesta eri osiosta ja niiden muodostamasta vuorovaikutuksesta (ks. Vapaavuori 2001, 7). Osioita ovat:

1. **transkription käsitteellinen ja historiallinen tarkastelu** (raportin luvut 3 ja 4), jossa avaan transkription käsitettä sekä transkription roolia pianomusiikin ja pianonsoiton kehityksessä. Esimerkkitapauksena analysoin Franz Lisztin *Winterreise*-transkriptiota. Koska transkriptio liittyy oleellisesti sointiin ja sointikäsitteisiin, pohdin myös kuinka objektiivisuuteen pyrkivän tutkimuksen ja pianistien subjektiiviset kuvaukset pianosointiin vaikuttavista tekijöistä kohtaavat.
2. **pedagoginen kokeilu** (luku 5), jossa kokeilin pianotranskriptiota soitonopetuksessa
3. Jean Sibeliuksen teoksen *Tuonelan joutsen* sekä *Sinfonian nro 1 Finaali*-osan **transkribointi pianolle** (luku 6)<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Ammattina muusikkous merkitsee myös tiettyä elämänasennetta. Majjala (2003, 117–120) havaitsi tutkimiansa huippusoittajien jakaantuvan elämäntapamuusikoihin ja uranrakentajamuusikoihin lähinnä sen suhteen, miten he suhtautuivat harjoitteluun ja soittamiseen ammattina. Uranrakentajat korostivat ammatillisen toimintansa suunnitelmallisuutta ja kurinalaisuutta. Elämäntapamuusikot kokivat toimintansa pikemminkin kutsumuksena kuin ammattina ja korostivat yksilöllisyyttään ja erityistä kykyään tulkita säveltäjien sävellysten viestejä. Majjalan tutkimien 12 huippusoittajan joukossa useimmat pianistit olivat elämäntapamuusikkoja.

<sup>6</sup> Syvälinen muusikkous, kuten mikä tahansa muu sivistystä edellyttävä asiantuntijuus, ei voi rakentua vain kapeaan erityisosaamiseen. Jaakko Hintikka on todennut, että ”ne, jotka tuntevat vain aktuaalisen todellisuuden, tietävät siitä hyvin vähän” (Hintikka 2001, 54–55). Tästä voi soveltaen päätellä, että pianisti, joka tuntee vain pianon maailman, tietää siitä hyvin vähän.

<sup>7</sup> Käytän raportissa vakiintuneita suomenkielisiä nimiä Sibeliuksen sävellyksistä *Tuonelan joutsen* (*Der Schwan von Tuonela. Legende aus dem finnländischen Volksepos Kalevala op. 22. Nr. 2*) ja *Pelleas ja Melisande* (*Pelleas & Melisande op. 46. Suite für kleines Orchester aus der Musik zu dem Drama von M. Maeterlinck.*). Robert Lienaun julkaiseman sarjan pianoversion (*Pelleas & Melisande op. 46 I. Suite aus der Musik zu dem Drama von M. Maeterlinck für Klavier 2händig*) nimessä ei ole teoksen ranskankielisen muodon *Pelléas et Mélisande* mukaisia aksentteja. Richard

4. **transkriptioiden soittaminen** (luku 6): esitin resitaalissa edellä mainitut kaksi transkriptiotani, pedagogisen kokeilun teemana olevan Sibeliuksen *Pelleas ja Melisande* -sarjan pianoversion neljä ensimmäistä osaa sekä Lisztin transkriptiot *Winterreise* ja *Isolden lemmenkuolo* <sup>8</sup>
5. **asiantuntijahaastattelut** (luku 7) ja haastatteluaineiston analyysi sekä
6. **raportointi**.<sup>9</sup>

Transkription käsitteellinen ja historiallinen tarkastelu sekä Lisztin *Winterreisen* analyysi (osio 1) luovat tietoperustaa projektin muiden osioiden tarjoaman aineiston tulkintaan. Pedagogisessa kokeilussa (osio 2) selvitin transkription mahdollisuuksia pianonsoitonopetuksessa. Ohjasin kolmen pianopedagogiopiskelijan ryhmää, joka opiskeli Sibeliuksen *Pelleas ja Melisande* -orkesterisarjaa sekä Sibeliuksen omaa pianoversiota teoksesta ja syventyi sen osien esittämiseen sekä Sibeliukselta transkriboimatta jääneen osan *Meren rannalla* transkriboimiseen pianolle. Orkesteriteosten transkriboinnin (osio 3) ja transkriptioiden soittamisen (osio 4) tarkoitus oli edesauttaa toiminnallisista ja taiteellisista näkökulmista tutkimuksellisen kohteen ymmärtämistä. Kolmen huippupianistin, Olli Mustosen, Zoltán Kocsisin ja Ferenc Radosin avoimella teemahaastattelulla (osio 5) keräsin tunnustettujen osajien erityistietämystä transkriptiosta. Haastattelut rikastuttivat tietoperustaa ja tarjosivat tulkinnan avaimia muissa osioissa esiin nousseille seikoille. Raportissa (osio 6) käsitteelen projektin taustoja, eri osioita ja kokonaisuutta sekä pohdin tuloksia.

Soittamisen ja kuulemisen kokemus sekä niihin liittyvä käsikirjoituksen ja eri nuottieditioiden opiskelu olivat kaikki tärkeitä projektissani. Pianisti on soittaessaan tulkitsija ja esiintyjä, mutta myös vastaanottava kuuntelija. Pianistin tieto, kokemukset ja käsitykset edustavat yhtäältä asiantuntijuutta ja toisaalta pianomusiikille herkistyneen kuuntelijan subjektiivisia vaikutelmia. Molemmat puolet ovat muusikkouden kehittymisessä oleellisia.

Nuottien ja muiden historiallisten lähteiden ohella projektini kirjalliset lähteet koostuvat sekä tieteellisestä ja filosofisesta kirjallisuudesta että muusikoiden – erityisesti pianistien – kirjallisen muotoon saatetuista ajatuksista, jotka mahdollisesta epäakateemisuudestaan huolimatta voivat tarjota arvokasta pohdittavaa juuri käsillä olevan kaltaiseen käytäntölähtöiseen projektiin.

---

Wagnerin säveltämästä ja Lisztin transkriboimasta musiikista *Isoldens (Isoldes) Liebestod* käytän nimeä *Isolden lemmenkuolo*. Kursivoin selkeyden vuoksi myös suomenkieliset teosten nimet.

<sup>8</sup> Jean ja Aino Sibeliuksen oikeudenomistajat ovat antaneet luvan ko. pianotranskriptioiden tekemiseen ja esittämiseen sekä ko. transkriptioiden nuottiesimerkkien käyttöön (luku 6.2) tässä projektissa.

<sup>9</sup> Raportissa projektin osiot on pyritty kuvaamaan aiheen käsittelyn kannalta tarkoituksenmukaisessa järjestyksessä. Kronologisesti osioiden toteutus alkoi (ja osittain valmistui) järjestyksessä: 2. 1. 3. 5. 4. 6. Esimerkiksi Sibeliuksen teosten transkriptioita viimeistelin resitaaliin saakka ja *Winterreisen* analyysi jatkui vielä resitaalin jälkeen. Käytännössä projekti muodostui kehäksi, jossa kaikki osiot ja tekijä kävivät dialogia raportin valmistumiseen asti (ks. luku 2).

Filosofinen, eettinen ja teoreettis-historiallinen tausta sekä aiempi käytännön työkokemukseni muusikkona muodostavat projektin syvyyssulottuvuuden, vertikaalisen tason. Projektin horisontaalisessa, menetelmällisessä tasossa on kyse edellä kuvatuista toimenpiteistä (osioista) asetettujen tavoitteiden saavuttamiseksi sekä seuraavassa luvussa kuvatuista ajattelun välineistä, joiden avulla projekti voi muodostua mielekkääksi kokonaisuudeksi (Kvale 1996, 14). Luvussa 2 kuvaan projektin teoreettista ja menetelmällistä viitekehystä.

## 2 Teoreettinen ja menetelmällinen viitekehys

### 2.1 Tulkinta hermeneuttisessa kehässä

Tässä projektissa pyrin tuottamaan uutta ymmärrystä transkription merkityksestä pianistin oppimisessa ja työssä. Projektini ei sitoudu mihinkään tieteelliseen teoriaan, mutta Hans Georg Gadamerin hermeneutiikka tarjoaa viitekehysten projektin tuottamien kokemusten jäsentämiselle sekä esiin nousseiden asioiden, myös subjektiivisten tuntemusten tulkinnalle. Olen pyrkinyt eläytyvästi pohtimaan historiallisia seikkoja (kuuluuhan historiantutkimus osaksi hermeneuttista tieteenperinnettä) ja syventymään musiikillisten sekä kielellisten merkitysten tulkintaan.

Gadamerin mukaan hermeneutiikka (kreik. *hermeneuin* = tulkita) tarkoittaa pohjimmitaan selittämisen ja tulkinnan käytännön taitoa, joka perustuu ymmärtämiseen. Hermeneutiikan klassisena tehtävänä on ollut siirtää merkitys yhdestä maailmasta toiseen, vieraan kielen maailmasta omaan kieleen. Tässä katsannossa myös transkriptiolla tai sävellyksen soittoesityksellä on aina hermeneuttinen luonne, sillä jokainen sananmukainenkin käänös, jollaiseksi myös alkuperäiselle nuotitekstilte uskollista transkriptiota tai soittoesitystä voi luonnehtia, sisältää tulkintaa. (Gadamer 2004, 223, 409.)

Sen, joka pyrkii ymmärtämään, yhdistää jokin jo ennalta ymmärrettävään; tulkitsija kuuluu tulkittavaan. Esimerkiksi musiikin tulkitsijan tuottelias panos on osa ymmärtämistä. Siksi esiintyvä taiteilija ei tulkinnassaan rajoitu vain niihin merkityksiin, joita tekijä on taideteokselleen, esimerkiksi säveltäjä sävellykselleen, tietoisesti antanut. Näiden merkitysten ymmärtäminen on kuitenkin esittäjä-tulkitsijan tavoiteltava tehtävä, sillä sen paremmin taiteellisesti kuin tieteellisesti pätevä tulkinta ei voi perustua mielivaltaan. Merkitysten kokeminen ei perusteellisesti muodostetussa tulkinnassakaan silti koskaan voi olla täydellistä. (Gadamer 2004, 64, 68, 149, 211.)

Hengentieteissä tiedon luonne voi joskus olla lähempänä taiteellista intuitiota kuin metodista henkeä. Totuuteen vievää varmaa ja jäljitettävissä olevaa tietä on joskus vaikea osoittaa. Jo Hermann Helmholtz kuvasi hengentieteissä sovellettavaa tutkimusmenetelmää ”aavistavaksi lyhytpäätelmäksi” (*ahnungsvoller Kurzschluss*), jonka tekijältä metodisen loogisuuden sijaan vaaditaan ”muistia, mielikuvitusta, tahdikkuutta, taiteellista hienotunteisuutta ja elämänkokemusta”. Tahdikkuus tässä viittaa tietämisen ja olemisen erityiseen tapaan, sivistykseen, herkkyyteen käyttäytyä ja menetellä tilanteissa, joissa pelkkä tietäminen ei riitä. Nämä ovat avuja, jotka voivat kehkeytyä traditiolle antautuvalle tutkijalle. (Gadamer 2006, 5, 555; 2004, 4–6.)

Ymmärtävään pyrkivää tulkintaa voi kuvata hermeneuttisella kehällä. Ensinnäkin tiedonmuodostusprosessilla ei ole absoluuttista alkua, vaan tutkijan esiymmärrys on aina kaiken uuden ymmärtämisen taustalla. Esiymmärrys muuttuu, syvenee ja korjautuu ymmärtämisen ja tulkinnan edetessä spiraalimaisesti. Se ei kuitenkaan muutu täysin, vaan säilyttää kosketuksen aikaisempaan. Toiseksi hermeneuttisen kehän merkitys on ymmärtää se osien ja kokonaisuuden tulkinnan kautta. Kehä etenee osien ja kokonaisuuden välisenä dialektisena suhteena. Ajatus opinnäytekokonaisuudesta hermeneuttisena kehänä on auttanut projektin edetessä kohtaamaan tutkimuskysymyksiä kokonaisvaltaisemmin ja tekemään uusia kysymyksiä. (Siljander 1988, 116–117.) Vertailukohdan tälle asetelmalle voi löytää pianistin arkisesta työstä. Vasta tutustuttuaan sävelteokseen kokonaisuudessaan pianisti voi oivaltaa sen osien merkitykset, jotka jälleen antavat aiheen tarkastella teoksen kokonaisuutta uudelleen (Maijala 2003, 26).

Ymmärtäminen ei liity pelkästään ajatteluun, vaan vahvasti myös kokemuksiin ja tunteisiin. Ymmärtämisen kokemus edellyttää kuitenkin yleensä järkipäisiä perusteluja, vaikka niitä ei aina tiedostaisi. Oivalluksessa on kyse yhtäkkisestä, voimakkaasta ymmärtämisen kokemuksesta, joka voi myöhemmin osoittautua virheelliseksi. Tästä syystä myös oivaltavalla musiikin tulkinnalla on elinkaarensa. Ymmärtäminen ei voi olla täydellistä, ja se on arvioitavissa, kuten tietäminen. Ymmärtäminen lienee kuitenkin vähemmän ehdoton käsite kuin käsittäminen. Kari E. Turusen (1998) mukaan ymmärtäminen kohdistuu usein ihmisiin, puheeseen ja kulttuuriin sekä sielunsisäisiin tiloihin, kun taas käsittäminen liittyy ulkoiseen maailmaan. Perinpohjaista ymmärrystä ei ehkä ole mahdollista saavuttaa, mutta on mahdollista saavuttaa ymmärtävä yhteys. (Turunen 1998, 141–152.) En usko käsittävänä musiikkia, mutta soittaessani tai kuunnellessani tutuksi tullutta sävellystä koen ymmärtävänä sitä.<sup>10</sup>

Aineistoltaan ja menetelmiltään erilaisten osioiden sisällyttämistä samaan tutkimukselliseen projektiin perustelen Gadamerin (2004, 64) esittämällä ajatuksella tulkitsija-tutkijan ennakkoluulojen ja -käsitusten koetteelle asettamisesta. Kokeemukset keskustelevat kriittisesti ristiin koko projektin ajan asettaen ennakkoletukset sekä vaiheittain kehittyvät tulkintaluonnokset moninkertaisesti alttiiksi epäilylle.

## 2.2 Käsitteellistämisen haasteet

Tämän tutkimuksen kohderyhmänä ovat ensisijaisesti ammattilaiset ja ammattiin opiskelevat pianistit. On mahdollista, että kokeneille pianisteille muodostuu jonkinlainen yhteinen ajatuskulttuuri soittimen, soittamisen ja perusohjelmiston ympärille. Yhteiseen ajatuskulttuuriin kuuluvat ymmärtävät yleensä suunnilleen sa-

---

<sup>10</sup> Matti Raekallio on käyttänyt ilmaisua “käsillä käsittäminen” kuvatessaan pianonsoittotaidon psykomotorisia ulottuvuuksia (Raekallio 1996, 284).



moin samat käsitteet. Vahva yhteinen ajatuskulttuuri saattaa kuitenkin myös ylläpitää väärinkäsityksiä sekä estää uudenlaisen ajattelun ja oppimisen, mikäli käsitteitä ja ilmiöitä ei aktiivisesti pohdita (Turunen 1998, 16–22).

Pianonsoittoa ja muusikkoutta on mielekästä pohtia musiikillisen toiminnan avulla, soittaen, sovittaen, opettaen ja kuunnellen. Pianonsoitosta voi kirjoittaa vain, jos pianoa soitetaan; toisin päin riippuvuussuhdetta ei ole. Joillekin pianisteille, kuten Matti Raekalliolle, käsitteellinen asioiden jäsentäminen on elimellinen osa myös pianonsoiton harjoittelua (Raekallio 1996, 3).

Pianopedagogilta edellytetään kykyä valottaa musiikkia ja soittoa sanoin, käsitteiden avulla. Käsitteet tarkoittavat sanojen (jotka ovat käsitteiden merkkejä) ja niiden merkityksen liittoa. Mielikuvat – avarasti ymmärrettynä aisteihin ja kuvitteiluun viitaten – tukevat sanojen, merkitysten ja käsitteiden yhtymää ajattelussa ja kokemuksessa. Siten sekä käsitteet että mielikuvat kuuluvat kokemukseen. (Turunen, 1998, 14–15.) Kyky käsitteellistää kuuluu opettavan ja tutkivan muusikon taitoon, mutta taito havainnollistaa ja tarkistaa käsitteiden paikkansapitävyyttä soittamalla on silti oleellista.<sup>11</sup>

On kuitenkin syytä pohtia, mitä musiikin ei-kielellisen ilmaisun tulkintaa voidaan käsitteellistää sanoin. Einojuhani Rautavaara on esittänyt, että jos musiikkia ajattelee käsittein, sitä vääristelee. Jos musiikin sisältämää informaatiota halutaan ilmaista tarkasti, on se tehtävä soittamalla, ei sanoin. (Aho 1988, 32.)

Myös kirjailija Imre Kertész on pohtinut musiikin ja kirjoitetun kielen suhdetta. Kertész on kertonut soveltaneensa kirjoitustyössään musiikillisia muotorakenteita, kuten klassista sonaattimuotoa. Hän myös mielellään kuvittelee kirjoituksiaan sävelteoksina, joissa usein on teema, sivuteema, kehittely- ja kertausjakso sekä kooda. Kertész kuitenkin uskoo esimerkiksi nykymusiikissa ilmenevien ongelmien kykenevän kuvaamaan ihmismielen perustavanlaatuista häilyvyyttä osuvammin kuin kirjallisuus, joka kuitenkin on kieliopin kahlitsemaa. Musiikki sijaitsee Kertészin mukaan täysin kielen ulkopuolella, mutta se on omassa kontekstissaan täydellinen kieli. Jos kirjailija käsittelee musiikkia, eksyy hän helposti harhapoluille. (Kertész 2003.)

Brendelin (2001, xiii) mukaan pianisti alkaa kirjoittaa musiikista ja työstään silloin, kun hänelle tulee tarve jäsentää asioita ja omaa toimintaansa itselleen. Oman toiminnan jäsentäminen itselle edellyttää kykyä reflektioon, joka voidaan määritellä itsen kohdistuvaksi pohdinnaksi, taidoksi tutkia omaa toimintaa ja kokemusta. Onnistuneessa reflektiossa kohtaa ja havaitsee niin paljon seikkoja, että vain pienen osan käsitteleminen on mahdollista kirjallisesti. Kirjallinen ilmaisu on kuitenkin

---

<sup>11</sup> Soittamalla havainnollistamisen hyödyllisyydestä opetuksessa mielipiteet jakaantuvat. Esimerkiksi Vladimir Horowitz ja Claudio Arrau pitivät verbaalista soitonopetusta tarkoituksenmukaisena ja soittamalla demonstroimista suorastaan vahingollisena (Mach 1980, 136–137; 1988, 186).

kin keskeinen osa reflektion taidon harjoittelua ja välttämättömyys reflektion tulosten esiin saamiseen. (Turunen 1998, 9–10.)

Tutkimuksen on oltava kielellisesti kommunikatiivista, mutta musiikillista merkityksenantoa ei voi muuntaa kielelliseksi merkityksenannoksi. Kuitenkin oletan, että monia erilaisia tulkintoja mahdollistavat musiikilliset merkitykset ovat projektissani olleet omassa kontekstissaan kommunikatiivisia ja niiden rikastava vaikutus on vahvistanut myös musiikin ulkopuolelle ulottuvaa kokonaisuutta.

Gadamerin mukaan ymmärtämisen päämääränä on subjektien tulkintahorisonttien sulautuminen keskustelussa, kielen sisällä. Gadamer tähdentää kaiken ymmärtämisen olevan pohjimmiltaan kielellistä silloinkin, kun se kohdistuu johonkin kielen ulkopuoliseen (Gadamer 2004, 90). Keskustelu viittaa puheeseen, joka on musiikin lailla kuuloaistiin perustuva kommunikaation muoto. Puhutussa ja kuunnellussa keskustelussa on mahdollista tarkentaa merkityksiä yhteisymmärrykseen pääsemiseksi. Puheessa melodia, rytmi, dynamiikka, tempo ja äänenvärit voivat olla ilmaisullisesti yhtä merkityksellisiä kuin soivassa musiikissa (Újfalussy 1979, 102; ks. myös alaviite 32 luvussa 4.4). Musiikissa kuultavat merkitykset ovat kuitenkin tulkinnallisesti joustavampia kuin sovittuihin merkityksiin kytketyssä puheessa (Lehtonen 1998, 37).

### **2.3 Kokemuksellinen tutkiva toiminta ja pragmatistinen tiedonkäsitys**

Tieteen klassisena ihanteena on ollut metodisuus – kulkea tiedon polku niin tietoisesti ja selkeästi dokumentoiden, että samaa polkua voi dokumentin perusteella kulkea uudestaan. Metodisuudessa tiedon arvon mittapuuksi rajautuu kuitenkin tiedon jälkikäteen todennettava varmuus, ei välttämättä tiedon totuus. Friedrich Nietzschen näkökulmaopin mukaan jokainen totuus onkin totuus vain jostain näkökulmasta (Saarinen 1999, 361).

Vaikka tieteessä vaaditaan subjektiivisen kokemuksen ylittämistä objektiivisella tiedolla ja symbolikielen ylittämistä käsitteiden yksiselitteisyydellä, ulottuu jokaisen elämäkokemus tematisoidun, väitelauseilla kuvattavissa olevan tieteellisen tiedon taakse. Esimerkiksi runous ja musiikki tarjoavat kokemuksia, jotka välittävät objektivointia pakenevia merkityksiä. (Gadamer 2004, 17–19.)

Gadamerin (2004) mukaan ”taiteen aidossa kokemisessa ei *applicatiota* (soveltamista) voi erottaa *intellectiosta* (tietämisestä) ja *explicatiosta* (selittämisestä).” Tällä hän näkemykseni mukaan viittaa muun muassa siihen, ettei hedelmällisessä taiteentutkimuksessa taiteen subjektiivista kokemista voida sivuuttaa, vaikka pyrittäisiinkin objektiivisiin tulkintoihin. Todistaminen ei aina ole oikea keino saada toiset

näkemään tarkasteltu asia. Silti tiedon todistettavuutta tulee pitää ihanteena. (Gadamer 2004, 17–19, 63.)

Ilkka Niiniluodon (1994) mukaan taiteen avulla voidaan löytää ja luoda totuuksia, joiden perusteleminen tieteen menetelmin ei ole mahdollista tai mielekäästä:

Myös taide, fiktiivinen kirjallisuus, runot, sadut ja elokuva voivat eräässä mielessä antaa meille ”tietoa” ihmisen sisäisestä ja ulkoisesta todellisuudesta: ne antavat meille uusia tapoja suhtautua maailmaan ja jäsentää sitä, ne voivat ilmaista vertauskuvien kautta muutoin kätkeytyksi jääviä asioita... Silti käsitykseni mukaan taiteen tehtävä totuuden etsinnässä on ensisijaisesti heuristinen – se voi löytää totuuksia ja luodakin niitä, mutta ei pyri perustelemaan niitä samalla tavalla kuin tiede tiedon tavoittelussa. (Niiniluoto 1994, 48.)

Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vadén (Hannula ym. 2003, 17) ovat esittäneet käsitteen ’kokemuksellinen demokratia’, joka tarkoittaa sitä, että

mikään teoreettinen näkemys ei ole taiteellisen kokemuksen kritiikin ulottumattomissa ja toisin päin; mikään taiteellisen kokemuksen muoto ei ole teoreettisen kritiikin tuollapuolen.

Heidän mukaansa kokemus voidaan määritellä ”havainnoksi ja jonkin tunnetuksi tulemiseksi”, jatkumoksi, jossa ei kuitenkaan edellytetä selkeää eroa havaintajan ja havainnoidun välillä. Kokemuksista kumpuava tieto ei aina ole käsitteellisesti perusteltavissa tai todistettavissa, mutta kokemusjatkumon avulla voidaan kyseenalaistaa perinteisiä rajoja ja yhdistellä rohkeasti ideoita eri tieteen- ja taiteenaloilta. (Emt. 30–31.)

William James määritteli kokemuksen elämän välittömäksi virraksi, joka tarjoaa aineksen myöhemmälle harkinnalle. Koettu tapahtuma voi aikaansaada tottumuksen. Muistikin on tottumuksen laji, mutta tottumuksia syntyy myös kokemuksista, joita ei muisteta. Nämäkin vaikuttavat uusien kokemusten kokemiseen ja harkintaan. (Russel 2001, 401–402.)

Luvussa 2.1 viitattiin siihen, kuinka traditioon avautuva tutkija tarvitsee herkkyyttä tilanteissa, joissa pelkkä tietäminen ei riitä; kokemusten kriittisessä reflektoinnissa on kyettävä aistimaan ja tunnistamaan erilaisten tilanteiden piirteitä. Tätä herkkyyttä voi kutsua metodologiseksi taidoksi. On problematisoitava tavanomaisia tilanteita ja jäsennettävä problemaattisia. Tämä luo avoimen ja vastavuoroisen yhteyden teorian ja käytännön toiminnan välille. (Mutanen 2009.)

Pragmatistisen ajattelun mukaan idea tulee todeksi, kun se auttaa pääsemään hyviin suhteisiin muun kokemustiedon kanssa ja siihen uskomisen on hyödyllistä (Russel 2001, 405). Tällaisen tiedon validiteetti mitataan käytännön toiminnassa (esim. Kvale 1996, 248). Kun pianisti, kuten Kocsis, kertoo pianosoinnin kykenevän

tuottamaan orkesterisoinnin illuusion, voi hän osoittaa väittämänsä paikkansa pitävyyden soittaen (ks. luku 7.4).

Pragmatistisen näkemyksen mukaan oppiminen, opettaminen ja tutkiminen tapahtuvat parhaimmillaan käytäntöjen ja niiden soveltamiseen kytkeytyvien taitojen kontekstissa. Tietoa ja taitoa ei tule jyrkästi erottaa toisistaan (kuten ei myöskään henkeä ja ainetta tai subjektia ja objektia), sillä tiedon merkitys kumpuaa sen soveltamisen taidosta, osaamisesta. Ajatus tiedon ja taidon erottamattomuudesta saattaa juontua englanninkielen sanan *know* (= osata, tuntea, tietää) laaja-alaisen merkityksen vaikutuksesta pragmatistisen tiedonkäsityksen muotoutumiseen. Taitoa voidaan eräissä mielessä pitää tiedon propositionaalisenä, ei verbalisoitavissa olevana muotona. Niinpä taitoihin sisältyvää taustatietoa voi kutsua hiljaiseksi tiedoksi (*tacit knowledge*). (Niiniluoto 1994, 73–75.)<sup>12</sup>

Tämän projektin puitteissa ei ole tarkoituksenmukaista käsitellä pragmatistista filosofiaa syvemmin. Siksi en myöskään käsittele pragmatismia kritisoivia näkemyksiä (ks. esim. Gadamer 2004, 24; Russel 2001, 401–419).

---

<sup>12</sup> Korkeatasoisessa pianonsoiton osaamisessa on kyse ”intensiivisen ja päämääräsuuntautuneen harjoittelun tuloksena hioutuneista muusikon kognitiivisista, emotionaalisista, havaintomotorisista ja fysiologisista prosesseista, jotka ovat mahdollistaneet korkean soittamisen tason saavuttamisen.” (Maijala 2003, 21.)

## 3 Transkriptio klaveerimusiikin kehityksessä

### 3.1 Transkription käsite

#### 3.1.1 *Transkriptio, sovitus ja pianoversio*

Sana transkriptio tarkoittaa siirtokirjoitusta < latinan *trans* [alkuliitteenä sanassa] = yli, toiselle puolelle, muuksi, läpi, poikki, takana + latinan *scribare* = kirjoittaa (Aikio & Vornanen 1982, 619). Transkription keskeiset merkitykset länsimaisen taidemusiikin alalla ovat: 1) siirtää notaatiota eri notaatiojärjestelmään = transnotaatio ja 2) siirtää, instrumentoida (sovittaa sellaisenaan) sävellys alkuperäisestä instrumetaatiosta eri instrumentaatiolle (Ellingson 2011). Tässä projektissa transkriptiolla tarkoitetaan lähtökohtaisesti jälkimmäistä merkitystä (2) sekä kyseisen operaation tulosta, valmista transkriptiota.

Transkriptiolle on ominaista alkuperäisen teoksen eheyttä vaaliva, yksityiskohtaisuuteen pyrkivä käsittelytapa. Transkriptio on helposti tunnistettavissa samaksi musiikiksi kuin originaali teos. Jos oletetaan, että teoksella on tiettyyn aikajaksoon sidottu soiva pintataso ja syvemmät aikaan sitomattomat rakenteelliset tasot, niin teoksen transkriptio koskettaa soivaa tasoa, ei syvärakenteita. Toisin sanoen: originaaliteoksen ja siitä tehdyn tarkan transkription sointu- ja muotoanalyysit ovat perinteisen musiikinteorian tasolla identtiset.

Kai Karman (1985) mukaan musikaalinen ihminen hahmottaa äänivirrasta kuulemiensa äänten keskinäiset suhteet ymmärrettävinä rakenteina, niin sanottuina auditiivisina struktuureina. Nämä rakenteet koostuvat pääasiassa musiikin ensisijaisista parametreista: rytmistä, melodiasta ja harmoniasta. Pikkulapsikin tunnistaa tutun sävelmän sekä laulettuna että pianolla soitettuna samaksi musiikiksi. Tällä mielessä transkriptio on suurelle osalle ihmisistä tuttu ilmiö.<sup>13</sup>

Musiikki on soinnin ja illuusioiden taidetta. Transkriptioita tekevän, esittävän tai opettavan pianistin on tärkeää pohtia lähtökohtana ja tavoitteena olevia sointi- ja mielikuvamaailmoja sekä niihin liittyviä prosesseja. Jazzmusiikissa transkriptio tarkoittaa erityisesti äänitteeltä kuullun sävellyksen tai improvisaation nuotintamista ja/tai esittämistä. Myös klassisen taidemusiikin transkriptiot voivat nykyisin – päinvastoin kuin transkription kulta-aikana 1800-luvulla – tukeutua valmiisiin äänitteisiin.

Orkesteriteoksen transkribointia pianolle voi luonnehtia eräänlaiseksi diminuutioksi, suppenevien mahdollisuuksien transkriptioksi; päinvastaista tilannetta augmentaatioksi, laajenevien mahdollisuuksien transkriptioksi. Molemmissa alku-

---

<sup>13</sup> Toissijaisina musiikin parametreina voidaan pitää tempoa, dynamiikkaa, sointiväriä ja tekstuuria.

peräisen teoksen rakenne – melodiset, harmoniset ja rytmiset elementit – reprodusoidaan mahdollisimman tarkasti, kuitenkin transkribentin tulkinnan mukaan tarkoituksenmukaisesti uudelle instrumentaatiolle.<sup>14</sup>

Transkriptio- (englanti, ranska *transcription*, saksa *Übertragung*) ja sovitus- (englanti, ranska *arrangement*, saksa *Bearbeitung*) termit ovat läheisiä sukulaisia, usein samasta musiikkikappaleesta voidaan käyttää oikeutetusti sekä määrettä sovitus että termiä transkriptio. Termeillä ei ole tarkasti rajattuja yleisesti hyväksytyjä merkityksiä, mutta sovitus voidaan tulkita transkription yläkäsitteeksi (esim. George 1976, 1). Sovitus-termillä tarkoitetaan sävellyksen siirtoa toiselle instrumentaatiolle ja/tai olemassa olleen musiikillisen materiaalin uudelleentyöstöä (Boyd 2010). Kaikki transkriptiot, joissa alkuperäinen teksti on ”sellaisenaan käännetty” eri instrumentaatiolle, ovat myös sovituksia, mutta sovitukset, joissa musiikillista materiaalia työstetään merkittävästi uuteen muotoon (kuten esimerkiksi parafraseissa tai variaatioteoksissa), eivät aina ole transkriptioita. On myös olemassa sävellyksiä, joita voi esittää eri instrumenteilla. Tällöin ei varsinaisesti ole kysymys transkriptiosta, vaan teokselle sallitusta esittämistavan valinnanvapaudesta.<sup>15</sup>

Orkesterisäveltäjät työskentelevät paljon pianon avulla, mutta usein pianolle kirjoitettuja nuotteja käytetään eräänlaisena luonnoslehtiönä. Kuitenkin esimerkiksi Maurice Ravelin useimmat merkittävät orkesteriteokset ovat ilmestyneet myös pianoteoksina, säveltäjän itsensä tekeminä pianoversioina (ks. Hopkins 1969).

Versio-termiä käytetään myös samalle instrumentaatiolle kirjoitetun teoksen varhaisemmista/myöhäisemmistä, toisistaan sisällöllisesti poikkeavista julkaisuista. Esimerkiksi Robert Schumannin ja Lisztin pianoteoksista on julkaistu ja levytetty myös säveltäjien itsensä hylkäämiä varhaisversioita.

### **3.1.2 Taiteellinen ja käytännöllinen transkriptio**

Määrittelen esittämistä varten tehdyn transkription taiteelliseksi transkriptioksi. Siihen sisältyy yleensä jokin transkribentin lisäämä luova elementti, joka tekee teoksen sovituksesta ja esittämisestä uudella instrumentaatiolla taiteellisesti tarkoituksenmukaisen (esim. Schröder 1998, 1330). Taiteellinen transkriptio on jossain mielessä jotain enemmän kuin soitinnusprosessi ja sen tulos. Taiteellisen

---

<sup>14</sup> Suppenevien ja laajenevien mahdollisuuksien transkriptiot ovat Olli Mustosen haastattelussaan käyttämiä ilmaisuja (luku 7.6).

<sup>15</sup> Joidenkin tulkintojen mukaan sovitus-termiä tulisi käyttää ainoastaan silloin, kun musiikillista sisältöä on tarkoituksellisesti muokattu – erotuksena transkriptiosta, joka koskee vain instrumentaation muuttamista. Säveltäjäin Tekijänoikeustoimisto Teosto ry:n ohjeistuksen mukaan ”sovitaminen on teoksen musiikin luovaa muuntelua. Jotta kyse on sovituksesta, sovittajan luovan panoksen teoksen uuteen asuun pitää olla selvästi tunnistettavissa. Sovittaja siis lisää teokseen uusia musiikillisia elementtejä, joita säveltäjän alkuperäisessä luomuksessa ei ole.” (Teosto 2011.)

transkription luovan elementin määrittely on kuitenkin käsitteellisellä tasolla vain viitteellistä. Tätä viitteellisyyttä osoittaa haastattelussaan myös Kocsis kuvatessaan Lisztin pianotranskriptiota Richard Wagnerin musiikkiin *Isolden lemmenkuolo*:

*Lemmenkuolon* tapauksessa en koe, että Liszt olisi lisännyt kokonaisuuteen erityisen paljon. Kuitenkin tämä herättää täydellisesti sen illuusion, jonka ihminen kokee, kun [alkuperäinen] *Lemmenkuolo* soi (ks. luku 7.6).

Sävelteoksen opiskelua varten tehtyä transkriptiota kutsun käytännölliseksi transkriptioksi. Esimerkiksi oopperan pianopartituuri on tyypillinen käytännöllisen transkription muoto. Myös Malcolm Boyd (2010) jakaa sovitukset yhtäältä käytännöllisiin, joiden tavoite on edesauttaa teoksen opiskelussa ja toisaalta luoviin, joilla on taiteellista itseisarvoa. Jälkimmäisten sovitusten tekijät ovat taiteilijoita, jotka ikään kuin suodattavat sovitettavan musiikin oman taiteilijuutensa kautta ja valottavat samalla mielenkiintoisella tavalla omaa sovittaja-säveltäjän persoonallisuuttaan.

Kuitenkaan käytännöllisyyttä tai esimerkiksi kirjoitustavan taloudellisuutta ei sinänsä tule nähdä taiteellista ilmaisua rajoittavina asioina. Esimerkiksi Johann Sebastian Bachin tai Béla Bartókin pedagogiseen käyttöön sovitamat ja säveltämät kappaleet saattavat yhtä aikaa ilmentää tarkoituksenmukaista pedagogista ajattelua ja korkeinta taiteellista ilmaisua. Toisaalta nimenomaan esitystarkoitukseen tehtyä sovitusta ei aina koeta taiteellisesti mielekkäänä. Kun Liszt esitti Leipzigissa 17. maaliskuuta 1840 transkriptionsa Ludvig van Beethovenin *Sinfoniasta nro 6*, Schumann arvioi lehtikritiikissään pianon tuskallisen heikoksi reprodusoimaan tunnetun orkesteriteoksen efektejä: ”Vaativampi sovitus, viitteellisempi, olisi ehkä ollut vaikuttavampi.” (Walker 1983, 349). Lisztin d’Agoult’lle kirjoittaman kirjeen mukaan Wienissä marraskuussa 1839 ”*Pastoraalisinfonian* oli ymmärtänyt vain puolet yleisöstä.” (Liszt 1998, 117.)

Yleisesti ajatellaan, että parhaimmat transkriptiot ja vapaat sovitukset ovat kompetenttien säveltäjien tekemiä (esim. Brendel 2001, 282). Joskus säveltäjä saattaa myös työstää tiedostamattaan jonkun toisen ideoimaa materiaalia; tämä on suhteellisen yleistä ja jopa väistämätöntä, koska, kuten Eero Tarasti (1998, 12) onkin todennut, ”useimmat sävelmät muistuttavat toisiaan.”

Furtwängler tulkitsi säveltäjän työn alkavan tyhjästä, kaaoksesta, ja sävellysprosessin olevan kaaoksen muotoilua improvisoimalla. Hän määritteli sävelteoksen ”täydellistyneen muotonsa saavuttaneeksi improvisaatioksi.” (Furtwängler 2001, 118.) On ehkä valaisevaa huomata, että ranskan sovittaa-verbi *arranger* (= panna järjestykseen, sommitella) on merkityksiltään lähellä verbiä *composer* (= panna yhteen). Mutta sovittamisen lähtökohta on säveltämistä huomattavasti helpompi: kaaoksen sijaan muotonsa saavuttanut musiikki.

Charles Rosenin (1998, 511) mukaan taiteellisesti kiinnostavalle pianotranskriptiolle on tunnusomaista pyrkimys reprodusoida originaaleja vastaavia efektejä, sointuja, äänenvärejä, jotka voidaan tulkita sävellyksen rakenteellisiksi elementeiksi. Transkription tekstuurin tulkinta nuottikuvasta soinniksi on pianistisesti vaativaa, se edellyttää esittäjältä alkuperäisen teoksen äänimaailman ja tunnelman ymmärtämistä suhteutettuna pianosointiin. Herbert Westerby (1936, 159) korosti vaikuttavan ja taiteellisen pianotranskription edellyttävän pianon soinnillisen rajoittuneisuuden ylittävää, uudelleen luovaa käsittelytapaa.

Transkription osuvuutta voi kuitenkin lähestyä ja arvottaa muistakin näkökulmista. Tähän projektiin kuuluvassa haastattelussa Olli Mustonen näki erityisen tärkeänä teoksen hengen vaalimista transkriptiotilanteessa (ks. luku 7.2). Jos transkription tekijä keskittyy teoksen idean sijaan soittimellisen ilmaisuarsenaalin tai oman kekseliäisyytensä esittelyyn, se tapahtuu usein musiikin kustannuksella. Mustonen kuitenkin tähdensi, että virtuoosisuus ei itsessään ole kielteinen asia musiikin hengelle. Kuten Erik Tawaststjerna on kirjoittanut:

virtuoosinen ja vaativa, mutta soittimellisesti mielekäs transkriptio saattaa tuoda esiin sävellyksestä jotakin sellaista, jota ei kenties sisälly sen alkuperäiskonseptioon, mutta joka kuitenkin sopeutuu sen henkeen (Tawaststjerna 1990, 104).

Jos transkriptio onnistuu välittämään alkuperäisen teoksen idean, se avaa uuden näkökulman teoksen tulkinnalle. Haastattelussaan myös Kocsis pohti, että taitavasti toteutettu transkriptio voi edistää teoksen tunnettuutta ja tuoda esiin viimeistelyltään ongelmallisen alkuperäissävellyksen todellisen arvon. Rosen (1998, 512) rohkeneekin esittää, että Lisztin tekemät Frédéric Chopinin laulujen pianotranskriptiot ovat musiikilliselta ja runolliselta sisällöltään onnistuneempia kuin alkuperäiset sävellykset.

Lisztin ja hänen aikalaistensa resitaalit sisälsivät paljon improvisoituja sovituksia, joita ei koskaan merkitty notaatiolla muistiin. Myös modernin ajan pianistit, kuten Vladimir Horowitz ja Kocsis, ovat tehneet transkriptioita kirjoittamatta kaikkia kuitenkaan nuoteiksi (Mach 1980, 126; 1988, 160). Haastattelussaan helmikuussa 2010 Kocsis mainitsikin esittäneensä Wagnerin oopperan *Jumalten tuho* loppukohtauksesta tekemäänsä pianotranskriptiota, jota ei kuitenkaan koskaan ole nuotintanut (ks. luku 7).



## 3.2 Historiallinen tausta

### 3.2.1 Intabulaatiosta romantiikan transkriptioon

Vokaalimusiikin intabulointi (nuotinnustapa vanhassa musiikissa) muodostaa soolokosketinsoitinmusiikin yhden keskeisen lähtökohdan. Niin sanottu Robertsbridgen käsikirjoitus (n. v. 1360) sisältää oman aikansa motettimusiikkia (kokoelmasta *Roman de Fauvel*) sovitettuna uruille tai klavikordille. Tyypillistä sekä tälle että myöhemmille klaveeri-intabulaatioille on ylimmän äänen runsas koristelu, alkuperäisen melodisen linjan uudelleentyöstö. Melodian koristelu viittaa oivallukseen ihmisen kyvyistä tuottaa lauluääntä notkeammin musiikkia kehittämensä monimutkaisten, sormimotoriikan soveltamiseen perustuvien instrumenttien avulla. Nuottien painatuksen ja klaveerisoittimien yleistyessä 1500-luvulla intabulaatioiden suosio kasvoi niin Saksassa, Italiassa, Ranskassa kuin Espanjassa. (Boyd 2010.)

Kosketinsoittimille kirjoitetut canzonat olivat 1500-luvun lopulle asti useimmiten melko suoraviivaisia originaalien polyfonisten vokaaliteosten transkriptioita, mutta vähitellen alkuperäisen musiikin vapaalla muokkaamisella tai pelkästään canzonalle ominaisten sävellystekniikoiden sovelluksella omiin musiikillisiin ideoihin tuotettiin aivan uusia sävellyksiä. Italiassa Andrea Gabrieli (1532/3–1585) käytti vapaista sovituksistaan *ricercare* tai *capriccio* -termiä ja 1500–1600-lukujen vaihteessa Vincenzo Pellegrini (1562–1630) ja Claudio Merulo (1533–1604) alkoivat säveltää itsenäisiä canzona-kappaleita ilman vokaalimusiikillista mallia. Canzona vaikutti erityisesti variaatiomuotojen, fuugan ja sonaatin kehkeytymiseen. (Caldwell 2011.)

Barokkiajan itsenäisen instrumenttimusiikin kehittyessä erityisesti 1600–1700-lukujen vaihteessa syntyneen konserton myötä, klaveeritranskriptioita alettiin tehdä myös instrumenttisävellyksistä. Bachin urku- ja klaveerisovitukset Vivaldin orkesterikonsertoista saattoivat osaltaan liittyä myös uuden konserttotyylin opiskeluun. Bach sovitti uruille myös vokaalimusiikkia, kuten kuusi *Schübler-koraalia* (BWV 645–650), jotka perustuvat hänen omiin kantaatteihinsa. Bachin kaikkia sävellajeja – koko klaviatuurin topografiaa – hyödyntävä klaveerimusiikki muodostaa perustan myöhemmälle klassis-romanttiselle pianomusiikille. Hänen klaveerisävellyksensä ovat usein orkesteriteoksien kaltaisia, kuten esimerkiksi *Italialainen konsertto BWV 971* tai orkesteriin ja lauluääneen viittaavia, kuten esimerkiksi *Partita nro 4 D-duuri BWV 828: Overture, Aria*.

Pianon suosion kasvaessa koti- ja konserttisoittimena 1700–1800-lukujen vaihteessa pianonuottien myynti tuli kannattavaksi liiketoimeksi osaltaan pianotranskriptioiden kasvavan kysynnän ansiosta. Myös nuottivihkojen tuotantokustannukset laskivat nopeiden painokoneiden kehittymisen myötä (McPherson & Gabrielsson 2002, 100). Orkesteriteokset levisivät suurelle yleisölle nimenomaan

pianotranskriptioina, usein nelikätkisiksi kappaleiksi sovitettuina. Muun muassa Franz Schubertin sovittama alkusoitto oopperastaan *Alfonso und Estrella* nelikätkiselle pianolle (D 773) julkaistiin vuonna 1826, vaikka kokonaisuena oopperaa ei koskaan Schubertin elinaikana esitetty tai julkaistu.<sup>16</sup>

Beethovenin varhaiset sonaatit oli osoitettu niin pianolle kuin cembalolle. Eri soittimien soveltuvuus sävellysten esittämiseen koettiin periaatteessa ongelmattomaksi niin kauan kuin korrektien sävelkorkeuksien ja vaadittavan pulssin tuottaminen onnistui (Rosen 2002, 57). Toisaalta suuret säveltäjät pyrkivät suojaamaan teoksensa ulkopuolisten sovittajien manipuloinnilta (Boyd 2010). Beethoven teki *Viulukonsertostaan* myös pianokonserttoversion, joka ilmestyi samaan aikaan kuin *Viulukonsertto* vuonna 1808. Rosenin mukaan Beethovenin transkriptiot omista teoksistaan ovat poikkeuksetta vailla taiteellista kiinnostavuutta palvelen puhtaasti kaupallisia tavoitteita (Rosen 1998, 29).<sup>17</sup>

Jakautuminen vapaampiin ja tarkempiin sovituksiin on havaittavissa klaveerimusiikin syntyhetkistä alkaen. Pitkälle työstetyn vapaan sovituksen alkuperänä ollutta musiikkia on joskus vaikea tunnistaa, käytännössä metamorfoosinomaisessa prosessissa voi syntyä aivan uusi sävellys. On ajateltu vapaan sovituksen luovuudessaan olevan taiteellisempi ja transkription asiallisuudessaan vähemmän taiteellinen (esim. Rosen 1998, 511).

Rosen (2002, 56–58) on verrannut vokaali- tai orkesteriteoksen transkriptioita mustavalkoiseen kuvaan värillisestä, moniulotteisesta todellisuudesta. Vuonna 1838 Liszt oli verrannut orkesterille tarkoitettua originaaliteosta maalaukseen ja pianotranskriptiota maalauksen pohjalta tehtyyn kuparipiirroksen. Useasti painettuna kuparipiirroksena monet katsojat voivat nähdä taideteoksen, ja vaikkei se kykene reprodusoimaan värejä, se reprodusoi ainakin ”valon ja varjon” (Liszt 1989, 45).

Vapaat sovitukset liittyvät läheisesti improvisointiin tietyn teeman pohjalta, mikä oli klaveerisävellysten, muun muassa pianoetydien yleinen käytännöllinen lähtökohta jo Carl Philipp Emanuel Bachin ajoista ainakin 1800-luvun puoliväliin asti (ks. Gellrich & Parncutt 1998, 6). Näin syntyi teoksia, joissa usein joko pyritään kehittämään tai demonstroimaan taituruutta, soittoteknisiä valmiuksia. Toisaalta 1800-luvulta alkaen improvisointi- ja sävellystaidot, tuon ajan muusikkouden perustaidot, osana soitonopintoja alkoivat vähitellen jäädä reproduktiiviseen pianismin pyrkivän opetuksen varjoon: päähuomio kääntyi soittotekniikkaan ja musiikin tulkintaan. (McPherson & Gabrielsson 2002, 100.) Tekniikan ja tulkinnan korostuminen innoitti myös yhä haasteellisempiin transkriptioihin.

---

<sup>16</sup> Alkusoitto – jonka Schubert siirsi myös *Rosamunde*-näyttämömusiikin alkusoitoksi – esitettiin konsertissa Wienissä 20.12.1823. Oopperan *Alfonso und Estrella* erästä aariaa Schubert käytti *Winterreise*-sarjan *Täuschung*-liedin sävellyksen pohjana. (Eckhardt 1996, 24.)

<sup>17</sup> Mustonen ei jaa Rosenin näkemystä (ks. luku 7.6).

### 3.2.2 Pianon kehitys

Uudistuva sävelkieli edisti osaltaan pianonrakennuksen kehitystä ja valmistajien keskinäistä kilpailua; samalla instrumentin kehitys tarjosi mahdollisuuksia yhä uusiin soinnillisiin tehoihin ja soittoteknisiin ratkaisuihin. Tavanomainen nykypianon ääniala,  $7\frac{1}{3}$  oktaavia, saavutettiin vuoteen 1870 mennessä. Valurautarunko, entistä raskaammat vasarat sekä paksummat ja kireämmälle jännitetyt kielet mahdollistivat laajenevan soinnillisen potentiaalin, jota tarvittiin konserttien siirtyessä yhä suurempiin saleihin. (Rowland 1998, 46–48.)

Pedaalin kehittymisen ansiosta pianolle voitiin kirjoittaa ja sillä soittaa yhä monikerroksisempia tekstuureja. Niin sanottu ”kolmen käden tekniikka” yleistyi 1800-luvun puolivälin aikoihin. Tekniikalle tyypillinen piirre oli keskirekisterissä soiva jatkuva melodialinja (jota molemmat kädet vuoroin soittivat) ja sitä säestävät kuvioinnit pianon koko äänialaa hyödyntäen ylä- ja alarekistereissä. Romantiikan pianotranskriptioille olennaiset orkestraaliset ja lauluääntä jäljittelevät efektit perustuvat paljolti tälle tekstuurityypille. (Rowland 1993, 122–123, 130.)

Käytännöllisesti katsoen nykyisen kaltainen piano ja pitkälle myös pianonsoitto-tekniikka kehittyivät jo Lisztin uran aikana, pianotranskriptioiden kulta-aikaan. Tämän projektin historiallisessa tarkastelussa korostuu Lisztin transkriptiotyö ja sen vaikutusten pohdinta, eikä pianotranskriptiogenren koko historiallista kaarta tässä yhteydessä pyritä jäsentämään.

### 3.2.3 Klassismin eetoksesta romantiikan paatokseen

Klassinen sonaatti tavoittelee sisällön ja muodon harmoniaa, tunteen ja logiikan draamallista tasapainoa antiikin seesteisyyttä ihannoivassa hengessä (esim. Michels 1995, 367). Myös 1830-luvulta alkaneelle mielikuvitusta ja tunteikasta individualismia korostavalle, vapaisiin sovituksiin ja transkriptioihin rakentuvalla romantiikan virtuoosikulttuurille on löydettävissä viitteet antiikissa: Aristoteleen mukaan rituaaleihin ja juhliin tarvittiin virtuoosiesiintyjien tuottamaa ekstaattista musiikkia, joka saisi yleisön tolaltaan (Goehr ym. 2011).

Niin kutsutun saksalaisen idealismin filosofisessa ajattelussa 1700–1800-lukujen vaihteessa taiteen ja tieteen rajat häilyivät, taiteen mahdollisuudet nähtiin äärettömän voimakkaina. Friedrich Schlegel (1772–1829) totesi musiikin olevan taiteista korkein; musiikin avulla voidaan parhaiten ymmärtää ajallisuutta, tunteita, jopa maisemia. Musiikilla on yhteys kaikkiin taidemuotoihin, jotka täydellistyessään muuttuvat itsekkin musiikiksi. (Goehr ym. 2011.) Lisztin oma idealismi ei ollut kaukana tästä hänen kirjoittaessaan *Album d'un voyageur* -kokoelmansa esipuheessa vuonna 1837:

Musiikki lakkaa olemasta vain äänten yhdistelmiä ja tulee osuvammaksi runolliseksi kieleksi kuin runous itse (Wilson 1977, 311).

Näitä taustoja vasten tulee kenties ymmärrettävämmäksi 1800-luvun pianistien rajaton, joskus jopa häikäilemätön usko soittimensa ilmaisumahdollisuuksiin. Koko keskieurooppalaisessa musiikkielämässä kytenyt tyylillinen muutos kohti romantiikkaa nopeutui Beethovenin kuoleman jälkeen (Rosen 1998, ix).

Klassisen seesteisyyden tilalle kaivattiin äärimmäisen tunteikkaita kokemuksia, jopa rajuja kannanottoja. Musiikista, nimenomaan virtuoosisuudesta ja sen ihailusta, tuli yksilön vapauden manifestaatio. Virtuosisuudelle alkoi muodostua myös poliittis-yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. Virtuosi-konserteissa ihmiset ilmaisivat itseään innostuneemmin kuin muussa sosiaalisessa kanssakäymisessä. Konsertti tarjosi hetkellisen vapautumisen tunteen yksilöitä painostavasta yhteiskunnallisesta järjestyksestä. Naisetkin osallistuivat aktiivisesti sekä tilaisuuksien tarjoamiin keskusteluihin että konserttien järjestämiseen. Sitä paitsi myös naiset saattoivat raivata tiensä arvostetuiksi virtuoosiksi, kuten tekivät esimerkiksi Marie Pleyel ja Clara Schumann. (Deaville 1993, 123–127.)

Sovitukset popularisoivat konsertti-instituutiota: ”Sivistyksen taso lakkaa materiaalin populaarisuuden ja yleisyyden takia merkitsemästä mitään” kirjoitti vuonna 1840 silminnäkijä Gustav Schilling (Deaville 1993, 135). Ehkä 2000-luvun välinekeskeistä urheilukulttuuriakin voi verrata 1800-luvun virtuoosien toimintaan: Ennen 1800-luvun puoliväliä ja Steinwayn valtakauden alkua Euroopassa toimi satoja pianonvalmistajien verstaiteita. Lisztillä oli ajoittain ranskalaisen Erardin pianotehtaan toimittama uusin soitinversio ja hajoamisen varalle pari varapianoa huippuunsa viritettyinä konserttipaikalla odottamassa. Lehdistökritiikit kohdistuivat usein niin pianojen kestokykyyn ja heikkouksiin kuin soittajan urakkaan näissä jännittävässä virtuoosisuuden ääriolosuhteissa (esim. Legány 1984).

### **3.2.4 Muusikkopalvelijasta palvottu muusikko**

Eurooppalainen konserttinäyttämö muuttui 1830–1840 -luvuilla, kun ”pianon leijonat” Niccolò Paganinin viulutaituruuden innoittamine virtuoosisovituksineen marssivat estradeille (Mäkelä 1991, vii–viii). Paganinin elämäntyö muutti muusiikkouden arvostusta: muusikkopalvelijasta tuli palvottu muusikko. Pianistimaailman keskus oli tuolloin Pariisi. Liszt ja hänen pianistikilpailijansa häkellyttivät mielikuvituksellisilla akrobaattitempuilla; vapaat fantasiat, parafrasit, transkriptiot sekä efektihakuiset improvisaatiot tulivat muotiin.

Pianistisen sormitaituruuden, virtuoosisuuden arvostus syvällisyyden kustannuksella oli alkanut jo ”suurimman itävaltalaispianistin” Wolfgang Amadeus Mozartin ja ”suurimman Itävallan ulkopuolisen pianistin” Muzio Clementin kamppaillessa keisari Josef II: n järjestämässä kilpailussa tammikuussa 1781. Perimätiedon mu-

kaan Clementi voitti näppärien terssiensä ja oktaaviensa ansiosta kilpailussa, jossa tietenkin improvisoitiin, mm. Giovanni Paisiellon teemojen pohjalta. (Schonberg 1987, 52.)

Transkriptiot tarjosivat oivan mahdollisuuden myös yhteisesiintymisiin. Milanossa 18.2.1838 ”konsertissa kuudellekymmenelle sormelle” Liszt, Ferdinand Hiller, Johann Peter Pixis ja kolme muuta pianistia esittivät Mozartin oopperan *Taikaahuilu* alkusoiton sovituksen kolmelle pianolle 12-kätisesti (Suttoni 1989, 89; Walker 1983, 165). Vajaata kuukautta myöhemmin samassa kaupungissa Liszt improvisoi yleisön antamista sanallisista aiheista. Liszt kertoi yleisön tuolloin ehdottaneen muun muassa aiheita ”Milanon katedraali”, ”rautatie” ja ”onko parempi mennä naimisiin vai pysyä poikamiehenä?” (Liszt 1989, 90–91; Taylor 1986, 58). Nämä aiheet Liszt kuitenkin hylkäsi (Liszt 1989, 91).<sup>18</sup>

Vaikka pianosovitusten villiintyneessä kilpailussa mitä ilmeisimmin loukattiin kauneusarvoja, niin toisaalta juuri Liszt teki sovituksista olennaisen osan pianotaitteen kehitystä, osittain ehkä sävellysten itseisarvon kustannuksella. Esittäminen tuli korostetun tärkeäksi, jopa esitettävää musiikkia tärkeämmäksi (Walker 1983, 184, 287, 316–318). Rosen (1998, 517) onkin luonnehtinut Lisztin transkriptioita Chopinin lauluista ”uloskirjoitetuiksi esityksiksi”. Tullakseen arvostetuksi muusikkona romantiikan sankaripianistin täytyi soitollaan vakuuttaa olevansa taitavampi kuin muut – mukaan lukien säveltäjät. Kuten Carl Dahlhaus (1980, 113) toteaa, esittämisen funktiona ei enää ollut sävellyksen nuottitekstin tulkinta, vaan päinvastoin teksti alistettiin esityksen välikappaleeksi.

Kuitenkin jo ennen sankaripianistilajin syntyä teosten integriteetin kunnioittamisesta keskusteltiin. C.Ph.E. Bach koki soittajien suosiman liiallisen koristelun ja improvisoinnin häiritsevänä yleisön kosiskeluna ja sävellysten aliarvostuksena. Hän ilmaisi huolensa teoksensa *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* julkaisun esipuheessa vuonna 1760:

Yleisö vaatii, että käytännöllisesti katsoen kaikki ideat toistetaan muunneltuina, usein pohtimatta salliiko teoksen rakenne tai esittäjän taito sellaista muuntelua... enää ei ole kärsivällisyyttä soittaa kirjoitettuja nuotteja ensimmäistäkään kertaa. (Schonberg 1987, 31.)

### **3.2.5 Transkriptio ja pianon ilmaisuvoiman kasvu**

Lisztin transkription (*Partition de piano*) valmistumista Hector Berliozin *Fantasiesta sinfoniasta* voidaan pitää modernin pianotranskription syntymähetkenä (Hamburger 1980, 63). Tähän asti vapaat sovitukset, fantasiat ja parafrasit tarjo-

---

<sup>18</sup> ”Ainut sopiva idea joka tuli mieleeni, oli jatkuvien koko klaviatuurin käsittävien glissandoasteikkojen sarja...” (Liszt 1989, 91). Lisztin visio aiheesta ”rautatie” ennakoi Gyögy Kurtágin *Játékok*-sarjan *Örökmozgó (Ikiliikkuja)* -kappaletta.

sivat kokeilevien taituritemppujen temmellyskentän, mutta nyt alkuperäistä teosta tarkasti reprodusoivan transkriptiomääritelmän täyttävän pianokappaleen tekstuuriin yhdistyi ennenkuulumattoman virtuoosinen värikkyys (Rosen 1998, 511). Transkriptio syntyi suurten ponnistelujen tuloksena ja julkaistiin marraskuussa vuonna 1834 (Schlesinger), jolloin sinfoniaa ei ollut vielä esitetty Pariisin ulkopuolella.<sup>19</sup> Sinfonian orkesteripartituuri julkaistiin vasta vuonna 1845. Schumann arvioi sinfonian *Neue Zeitschrift für Musik* -lehdessä vuonna 1835 Lisztin transkription perusteella (Suttoni 1989, 46). Arviossaan Schumann ylisti transkriptiota, joka onnistui antamaan niin hyvän soinnillisen kuvan alkuperäisestä instrumentaatiosta, että sen perusteella hyvä muusikko voisi hahmottaa alkuperäisen kaltaisen orkesteripartituurin (Kregor 2010, 2). Liszt ylpeili saavutuksellaan *Gazette musicale* 11.2.1838 julkaisemassa artikkelissa:

Ellen erehdy, olen ensimmäisenä esitellyt uuden transkribointimetodin pianopartituurissani [*partition de piano*] *Fantastisesta sinfoniasta*. Paneuduin työhön perusteellisesti, aivan kuin olisin kääntänyt pyhää kirjoitusta siirtääkseni sekä sinfonian musiikillisen rakenteen että sen yksittäiset efektit ja instrumentillisten ja rytmisten yhdistelmien monimuotoisuuden pianolle. Tehtävän vaikeus ei hätkähdyttänyt minua, sillä taiteellinen vaistoni ja rakkauteni taidetta kohtaan antoivat minulle kaksin verroin rohkeutta. En ehkä ole täysin onnistunut, mutta tämä ensimmäinen yritys on ainakin osoittanut tien olevan auki ja sen, että enää ei ole hyväksyttävää sovittaa mestarien töitä halveksittavasti kuin tähän saakka on tehty. (Liszt 1989, 46.)

Lisztin kirjoituksen voi tulkita tarkoittavan sitä, että hän tässä transkriptiossaan koki onnistuneensa löytämään pianon soinnillisille ja soittoteknisille mahdollisuuksille uusia ulottuvuuksia. Samalla hän halusi asettaa tuleville pianotranskriptioneille laatuvaatimukset, joita omien sanojensa mukaan hän itsekään ehkä ei täysin ollut vielä täyttänyt.

Alan Walkerin mukaan Lisztin pianistikilpailijat esittelivät transkriptioissaan, parafraseissaan ja soitossaan pianonsoittoteknisiä erityisosaamisalueitaan. Kilpailijat olivat kukin erikoistuneet johonkin soittotekniikan osa-alueeseen, kuten oktaavien, asteikkojen, repetitioiden tai hyppyjen esittämiseen, kun taas Lisztin pianisiin sisältyivät ylivertaisina kaikki kuviteltavissa olevat teknis-ilmavaisuudet. (Walker 1983, 167.)

---

<sup>19</sup> Liszt kirjoitti Marie d'Agoult:lle 30.8. 1833: ”*Symphonie fantastique* valmistuu sunnuntai-iltana; lausu kolme kertaa ”*Isä Meidän*” ja kolme ”*Ave Mariaa*” erityisesti sille...” (Liszt 1998, 16).

### 3.3 Piano orkesterina

#### 3.3.1 Romanttinen sointi

Transkriptio liittyy erottamattomasti pianomusiikin kehityshistoriaan. Luonnollisesti myös pianonsoitto- ja pianosointikulttuuri ovat muokkautuneet transkriptioiden myötä. Veijo Murtomäen (2005a) mukaan uusi sointikulttuuri ja uusien sointimaailmoiden löytyminen ovat romantiikan musiikille tunnusomaisia piirteitä. Pianonsoinnin orkestraalisuuden tavoittelun romantiikan varhaisina vuosina on usein tulkittu juontuvan yhtäältä pianon soittimellisen kehityksen suomista uusista ilmaisumahdollisuuksista sekä toisaalta Beethovenin jälkeisten suurten säveltäjien suuntautumisesta pianon suhteen kahteen ryhmään: yhtäällä olivat pianosäveltäjäpianistit, kuten Frédéric Chopin, Schumann ja Liszt, jotka eivät olleet orkestroinnin mestareita ja toisaalla orkestroinnin mestarit, jotka eivät olleet kiinnostuneita pianosta, kuten Berlioz, Giuseppe Verdi ja Wagner.

Romantiikan pianosäveltäjät hyödynsivät kehittyvän pianon laajenevia sonorisia mahdollisuuksia. Chopin loi suvereenin originaalien pianosävellysten maailman, missä täydellisen laulavat melodiat ja niitä nerokkaasti kantavat säestystektuurit saavat osaavan pianistin käsissä instrumentin soimaan ennenkuulumattoman harmonisesti (esim. Rosen 1998, 21–22). Siinä missä Chopin ja myös Schumann ilmeisimmin tavoittelivat täydellistä pianonsoinnin kauneutta ja muun muassa Lisztin kilpailija Sigismund (Sigismund) Thalberg julkaisi vuonna 1853 pianometodin *L'art du chant appliqué au piano (Laulamisen taito pianolla)*, Liszt pyrki sisällyttämään pianosointimaailmaansa koko emotionaalisen asteikon myös kaikessa ekspressiivisessä rajuudessaan (Walker 1983, 166; Brendel 2001, 246; Rosen 1998, 492, 541; Rowland 1993, 189).

Esikuvansa Paganinin ja ystävänsä Berliozin tapaan Liszt ja hänen kilpailijansa eivät oikeastaan pyrkineet vain miellyttämään kauneudella, vaan halusivat myös häkellyttää äärimmäisyyksillä (Hamburger 1980, 62). Márta Grabócz (2003, 93) näkee Schumannin ja Chopinin uudistaneen pianomusiikkia sisällöllisesti – mutta ei muodon suhteen – kun taas Liszt pyrki tietoisesti kokonaisvaltaiseen musiikilliseen vallankumoukseen.

#### 3.3.2 Franz Lisztin vaikutus pianosointiin ja pianonsoiton koulukuntiin

Musiikin ja pianon rajattomista ilmaisumahdollisuuksista sekä henkilökohtaisesti tuntemistaan voimavaroista vakuuttuneen Lisztin omistautuminen 1830-luvulla transsendentaaliseen ilmaisuun pyrkiiviin vapaisiin sovituksiin ja transkriptioihin oli suorastaan loogista. Pianon ympärille keskittyneessä konserttielämässä yleisö halusi mieluummin nauttia yksilöllisestä taituruudesta ja ennestään tuttuihin sä-

velmiin yhdistetyistä pianosointiefekteistä kuin syventyä kokonaan uusiin sävellyksiin. Sitä paitsi nuoren Lisztin kykyä luoda omia, kantavia musiikillisia ideoita on pidetty hänen heikkoutenaan. Felix Mendelssohn olikin todennut vuonna 1840: ”Ainoa asia, joka häneltä näyttää puuttuvan, on todellinen kyky säveltää” (Taylor 1986, 71).

Nuoren Lisztin tuotanto oli perustunut enimmäkseen sovituksiin. Hän keksi uusia pianistisia efektejä, joiden avulla hän sovitti omaa tai muiden musiikkia (Rosen 1998, 507). Lisztin kuusi *Paganini-etydiä* (1838: *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*; 1851: *Grandes études de Paganini*) ja 12 *transsendenttista etydiä* (n. 1837: *Grandes études*; 1851: *Etudes d'exécution transcendante*) muodostavat Rosenin mukaan yhden tärkeimmistä perustoista romanttiselle pianosoinnille (Rosen 1998, 491–511). *Paganini-etydit* ovat transkriptioita Paganinin viulumusiikista ja *Transsendenttiset etydit* ovat lopullisessa muodossaan sovituksia Lisztin lapsuusvuosinaan säveltämästä yksinkertaisesta musiikista.<sup>20</sup>

Liszt sai pianon soimaan todennäköisesti värikkäämmin kuin useimmat kilpailijansa ja soitti orkesterimusiikkia transkriptioina pianolla vaikuttavammin kuin useimmat aikansa orkesterit (Brendel 2001, 283; Walker 1983, 349). Liszt muunsi kuvittelemansa äänenvärin taitavammin pianistiseksi kädenliikkeeksi kuin orkesterin instrumentaatioksi (Rosen 1998, 541).

Mutta voittiko Lisztin pianismissa taitavien kädenliikkeiden nautittavuus tuloksena olleen soinnin nautittavuuden? Johdatteliko orkestraalisuuden tavoittelu pianosointia alisteiseksi esiintyjän itsetarkoitukselliselle toiminnalle ja ilmaisulle? Oliko orkestraalinen efekti tarkoituksen pyhittävä nimitys pianon luonnollisen kauniin soinnin vastaisille ääniefekteille, joita syntyi hurjien kädenliikkeiden sivutuotteina? Tuliko sävellysten rajojen määrittämien sointimaailmojen etsimistä tärkeämmäksi rajoittamattoman persoonallisen otteen ja esittäjälle ominaisen soinnin löytäminen?<sup>21</sup>

Onkin syytä pohtia, onko tämä suuntaus vaikuttanut pikemmin kielteisesti kuin myönteisesti pianonsoiton soinnillisessa kehityksessä? Viittaako esimerkiksi Ferruccio Busonin (1987, 81) kuuluisa toteamus ”Bach on pianonsoiton perusta, Liszt sen huipentuma. Nämä kaksi tekevät Beethovenin mahdolliseksi.” siihen, että Beethovenin pianomusiikkia olisi soitettava Lisztin musiikille/soitolle ominaisten efektien avulla? Se tuntuisi liioitellulta. Onko Lisztin luoma sointi-ihanne kenties syy siihen, että pianosoinnin kauneuden sijaan myös nykyisessä pianokulttuurissa tähdätään epäadekvaatteihin sointiefekteihin esimerkiksi Beethovenin musiikkia soitettaessa? Toisaalta musiikin tulkinnan tulee olla asiallisimmillaankin tuoretta,

---

<sup>20</sup> Suomeksi teoksen nimestä käytetään sekä muotoa *Transsendenttiset etydit* että *Transsendenttaaliset etydit* (ks. esim. Murtomäki 2005b).

<sup>21</sup> Visuaalinen kommunikaatio on usein oleellinen osa musiikin esittämistä ja kokemista.



uusia näkökulmia etsivää. Pianisti András Schiff on kertonut miksi ei pidä Lisztin pianomusiikista:

Musiikkiakatemiassa [Budapestin Liszt-Akatemia] opiskellessani kaikki soittivat Lisztiä, lisäksi huonosti, rumasti ja tyhmästi. Jos meni Akatemialle, niin jokaisesta luokasta jyrisi Liszt, pianistit yrittivät soittaa mahdollisimman nopeita oktaaveja. Se ei ole Liszt-paran syy, mutta luultavasti siksi minussa kehittyi tämä inho. (Schiff 2003, 12.)

Bachin musiikkia soitetaan pianolla tavallaan epäadekvaatilla soinnilla mutta silti joskus hyvin kauniisti. Onkin muistettava, että vastuu soinnista on soittajalla, ei – kuten Schiff edellä totesi – esimerkiksi edesmenneellä Lisztillä, jonka nimeen vedoten pianoa ja sävelteoksia joskus pahoinpidellään. Sitä paitsi Lisztin soiton hienostuneisuudesta raportoivat myös hänen silloiset vastustajansa (Rowland 1993, 118).

Useimmat Liszt-tutkijat suhtautuvat aiheeseensa ihailleen. Sekä Chopinia että Lisztiä tutkinut Walker onkin sanonut, että tutkijan tehtävä ei ole tuoda huonoja ja hyviä puolia esiin samassa mittakaavassa, ja että on luontevampaa ihailun kuin kritiikin avulla tutustua tutkimuskohteina oleviin historiallisiin henkilöihin. Walker kummastelee Chopinin ja Lisztin pianomusiikin kohtaamaa kritiikitöntä arviointia: huono Chopin-konsertti on aina pianistin syytä, kun taas heikko Liszt-konsertti johtuu poikkeuksetta säveltäjästä. (Rác 1993, 19.)

Tunnustetut pianistit ovat arvostaneet Lisztin elämäntyötä nimenomaan pianonsoitto- ja soitinkulttuuria suuresti edistävänä. Daniel Barenboimin mukaan Lisztin ”isoisan hahmon” vaikutus on ollut myönteisellä tavalla ratkaisevan tärkeää kaikkien tärkeimpien pianonsoiton koulukuntien syntyvaiheista alkaen: Lisztin soiton eleganssi periytyi ranskalaiseen koulukuntaan, Lisztin älyllisyys (erityisesti transkriptioiden välityksellä) saksalaiseen ja italialaiseen pianokouluun, virtuoosinen puoli (muun muassa vapaiden sovitusten välityksellä) ja kyky tuottaa erilaisia äänenvärejä sekä paljastaa ”pianon kätettyjä äänikertoja” venäläiseen pianismiin. (Barenboim 1993, 63–64.) Rosen puolestaan näkee saksalaisen pianokoulun aliarvostavan Lisztin musiikin pianistista nerokkuutta, kun taas itäeurooppalainen, erityisesti venäläinen pianismi perustuu Lisztiin (Rosen 1998, 540).<sup>22</sup>

### **3.3.3 Ferruccio Busoni pianotranskriptiotaiteen kehittäjänä**

Edellisessä luvussa viitattiin Barenboimin näkemykseen Lisztin älyllisyyden periytymisestä erityisesti transkriptioiden kautta saksalaiseen ja italialaiseen pianonsoiton koulukuntaan. Italialainen Ferruccio Busoni oli Lisztin jälkeisistä pianisteista kenties merkittävin transkribentti. Hän toimi sekä soittajana, säveltäjänä että mu-

---

<sup>22</sup> Olisi kiintoisaa pohtia, kuinka Lisztin perintö on vaikuttanut pianisti-kapellimestarien välityksellä soitinkulttuuriltaan erilaisten orkesterikoulukuntien muodostumiseen; älyllinen saksalainen, värikäs venäläinen, elegantti ranskalainen?

siikkifilosofina 1900-luvun alun varauksellisessa ilmapiirissä ja herätti syvällistä keskustelua myös pianosovitusten arvostuksesta (Dent 1974, 146). Muun muassa Sibelius oli hyvin vaikuttunut ystävänsä Busonin taiturillisesta soitosta ja taiteilijapersoonasta (Tawaststjerna 2003, 176).

Busonin (1987, 87–88) mukaan kaikki notaatio on täydellisen musiikillisen idean epätäydellistä transkriptiota. Myös Liszt oli tuskailut, että huolimatta huolellisesta pikkutarkkuudesta, notaatio ei koskaan ole täysin tarkka: ”Tiettyjä asioita – niiden joukossa kaikkein tärkeimmät – ei voi ilmaista notaatiolla ” (Blum 1980, 70). Nuottinussprosessissa katoaa aina jotain oleellista alkuperäisestä, säveltäjän mielessä syntyneestä puhtaasta musiikillisesta muodosta. Tästä syystä transkriptioiden (joiksi Busoni mielsi myös vapaat sovitukset) tekeminen ja rohkea teosten tulkitseminen ei itsessään voinut loukata teosten integriteettiä. Kestävä universaali musiikki pysyy samana, vaikka sitä esitettäisiin eri muodoissa tai eri instrumentaatioilla.

Transkription valmistusprosessissa sovittaja yhdistää omat ajatuksensa säveltäjän ajatuksiin (Busoni 1987, 86). Tästä syystä vain persoonallisuudeltaan vahvan taiteilijan tekemä transkriptio voi olla uutta luova, taiteellisesti merkittävä. Sen sijaan heikkojen ja keskinkertaisten sovittajien työt olivat Busonin mukaan turmelleet transkriptio-teostyyppin arvostuksen. Tässä katsannossa Busoni lähestyi Lisztin ajatusta siitä, että ”ei ole hyväksyttävää sovittaa mestarien töitä yhtä halveksittavasti kuin tähän saakka on tehty” (Liszt 1989, 46). Busonin mukaan vahvan persoonallisuuden luoma transkriptio saattaa ilmentää musiikin alkuperäistä ideaa jopa originaalisävellystä osuvammin.

### **3.3.4 Onko pianomusiikki piilevää orkesterimusiikkia?**

Busoni koki Beethovenin pianosonaattien usein kuulostavan orkesterimusiikin pianosovituksilta (Busoni 1987, 88). Orkesteri- ja klaveerimusiikki voivat ilmentää pitkälle samaa musiikillista ajattelua. Moniääninen pianotekstuuri voi vastata orkesterille tai vaikkapa kuorolle kirjoitettua sävelkudosta. Tavallaan pianoa instrumenttina voi ajatella monen eri instrumentin muodostaman kokoonpanon transkriptioksi. Klaveerisoitinten ja orkesterin suhde on aina ollut yhtäältä hyvin läheinen, joskus myös vastakkainasettelua korostavaa. Pianolla on soitettu orkesterisävellysten transkriptioita ja orkesterisäveltäjät työskentelevät pianon avulla, mutta piano ei ole kuulunut perinteiseen orkesteri-instrumentaatioon.

Pianon soittimellinen kehitys on edennyt orkesterimusiikin ja orkesterin kehityksen rinnalla. Kuten luvussa 3.2.1 todettiin, jo Bachin klaveerisävellykset olivat usein orkesteriteosten kaltaisia. Mozartin nelikätiset pianoteokset, *Sonaatti F-duuri KV 497 ja Sonaatti C-duuri KV 521* soivat täyteläisesti ikään kuin ne olisivat orkesterisinfonioiden pianoversioita. Beethovenin pianosonaattien sinfonisuus on yhtä il-

meistä kuin niiden pianistinen idiomaattisuus. Yhtäältä ne suorastaan pakottavat pianistin orkestroimaan nuotit mielessään, toisaalta sonaatit soivat vakuuttavasti vain pianolla (ks. esim. Rosen 1998, 30).

Merkittävät orkesterisäveltäjät, kuten esimerkiksi Beethoven ja Johannes Brahms, ovat ensin harjaantuneet nimenomaan pianisteina ja pianosäveltäjinä, luonnostellen kenties pohjimmiltaan orkestraalisia ideoitaan pianolle. Tosin, kunnostauduttuaan sinfonikkoina Beethoven ja Brahms jatkoivat myös pianolle säveltämistä, olivathan molemmat suuria pianisteja. Myös Sibelius improvisoi pianolla saaden taidostaan tunnustusta myös Busonilta. Eikö ole ilmeistä, että Sibelius kehitteli orkesterimusiikillisia ideoitaan, kenties jopa soinnillista mielikuvitustaan pianon avulla? Sibeliuksen ystävän Georg von Wendtin mukaan

ne, jotka kuuluivat Sibeliuksen fantasiaivan [pianolla] 1890-luvulla, jolloin hän harasti sitä useimmiten, ovat saaneet nauttia suurimmasta kauneudesta, mitä aikamme musiikki on voinut tarjota (Sirén ym. 2011).

Rosenin mukaan ennen romantiikan aikaa sointiväri oli ollut musiikissa vain eräänlainen sävelkorkeuden ja rytmin dekoraatio (Rosen 1998, 12; ks. myös Erickson 1975, 21). Pianistien suosimassa romanttisessa ohjelmistossa sen sijaan jalostetaan sointeja, jotka itsessään voidaan tulkita teosten rakenteellisiksi komponenteiksi (esim. Hamburger 1980, 73). Musiikki herättää aina mielikuvia, mutta näillä ”rakenteellisilla” pianosoinneilla pyritään luomaan yhteys luontoon, kirjallisuuteen, visuaalisiin taiteisiin sekä toisiin instrumentteihin. Esittäjän tehtävä on löytää sointi, sointiväri ja musiikin emootiot, joita säveltäjän nuottiteksti vain viitteellisesti voi kuvata.<sup>23</sup>

Jaques Drillonin (1986, 60–61) mukaan joskus orkesterin ja pianon ilmaisukielet ovat ikään kuin uppoutuneet toisiinsa, kuten Lisztin *Sonaatissa*, jota pianisti voi halutessaan kuvitella orkestrointiaan odottavaksi sävellykseksi, tai pikemminkin ”desorkestraation” jälkeiseksi teokseksi. Liszt löysi oman sävelkielensä transkription avulla; toisaalta Lisztin sävellyksissään kehittämä sävelkieli tarjosi ratkaisuja moniin transkriptioihin. Esimerkiksi transkription *Isolden Lemmenkuolo* huipentuman tekstuuri tuntuu palautuvan huomattavasti varhaisemman pianoteoksen *Vallée d'Obermann* viimeisten sivujen sointuvibratoihin.

Lisztin omien kirjoitusten perusteella voidaan kuitenkin huomata, että 1830-luvulla hän yhdisti pianon soinnilliset kehittymismahdollisuudet läheisesti soittimen hypoteettiseen teknilliseen kehitykseen (kuten urkujen sormioita ja rekisterejä vastaavaan teknologiaan), kun taas myöhemmille pianisteille on tyypillistä viitata orkesterisonoriteetteihin, joiden illuusioiden luomiseen soittajan uskotaan kykene-

---

<sup>23</sup> Pianosointia on pidetty joskus liian värikkäänä barokkimusiikkiin, joskus liian värittömänä ollakseen mielenkiintoista barokkia myöhemmässä musiikissa.

vän sangen vanhanaikaisella, melko lailla Lisztin ajan soitinta vastaavalla flyygelillä (Liszt 1989, 45–46; ks. myös luku 3.5.2).<sup>24</sup>

Esitän seuraavassa luvussa 3.3.5 poimintoja tunnettujen pianistien pianosointia koskevista näkemyksistä. Huomiota herättävää on se, että pianosointia pidetään usein sinänsä melko värittömänä ja mielenkiinnottomana, jopa rumana, mutta samalla uskotaan taitavan soittajan kykenevän muuntelemaan sointia hyvin kauniiksi, jopa täysin muuksi kuin pianosoinniksi.

### 3.3.5 *Transkriptio pianistien sointikäsitksissä*

Alla olevista sitaateista useimmat on poimittu Elyse Machin julkaisuista *Great Pianists Speak for Themselves*, osa I (Mach 1980) ja osa II (Mach 1988). Haastattelutilanteiden raporteista irrotettujen lausahdusten perusteella pianistien sointikäsitksistä ei tule tehdä pitkälle meneviä johtopäätöksiä. Puheenvuorot ovat kuitenkin kuvaavia pianistien ammattiretoriikalle koskien pianon sointimahdollisuuksia ja pianistin roolia.

Merkittävien pianistien kuvaukset pianon soinnillisista ilmaisumahdollisuuksista vertautuvat orkesteriin ja joskus lauluääneen. Paradoksaalisesti sekä pianon ilmaisuvoimaa ylistävät että sen soinnillista rajallisuutta korostavat näkemykset näyttävät tukeutuvan pitkälle samoihin vertailukohtiin.

Busoni ylisti pianon sointimahdollisuuksia, jotka ovat yhden soittajan hallittavissa ja myös ylittävät yksittäisten orkesterisoittimien potentiaalin:

Kunnioittakaa pianoa! Sen avulla yksi henkilö voi hallita jotain kokonaisvaltaista: se päihittää kaikki muut soittimet kyvyssään tuottaa hyvin hiljaista ja hyvin voimakasta yhdessä ja samassa rekisterissä. Trumpetti voi raikua, mutta se ei voi kuiskata, huilu päinvastoin; piano voi tehdä molemmat. Sen ääniala ylittää korkeimmasta alimpaan käyttökelpoiseen rekisteriin. (Watson 1994, 230.)

Busoni kohotti pianon yksittäisten orkesterisoittimien yläpuolelle, mutta Olivier Messiaenin mukaan pianosointi saattaa ylittää kokonaisen orkesterin tehon: ”Pianolla voi tuottaa sointeja, jotka ovat orkestraalisempia kuin orkesterin soinnit” (Watson 1994, 230). Pianon ominaisuudet eivät kuitenkaan itsessään ole riittäviä tuottamaan kiinnostavia sointi-illuusioita. Kynnisimmillään tämän kiteytti Glenn Gould:

En erityisemmin nauti koko illan jatkuvista saman instrumentin äänistä, etenkin jos kyseessä ovat pianon äänet. Kuten hyvin tiedätte, on olemassa paljon pianofriikkejä.

---

<sup>24</sup> Glenn Gouldin levytys (1976–1977) Sibeliuksen pianoteoksista vastaa tavallaan Lisztin visiota. Eri perspektiiveistä tehtyjä yhtäaikaisia äänitteitä miksattiin Gouldin mukaan kuin ”urkujen äänikertoja” (Mach 1980, 97).

Minä vain en satu olemaan yksi heistä. En juuri välitä pianomusiikista. (Mach 1980, 102.)

Tuskin Gouldin kritiikin kohteena oli vain pianosointi, vaan se pianomusiikki, jota hän eniten inhosi. Mielenkiinnottoman soinnin muuntaminen mielenkiintoiseksi on joka tapauksessa pianistin tehtävä. Brendelin kuvaus (ks. koko sitaatti luvussa 1.1) kertoo siitä, kuinka piano ikään kuin odottaa pianistin avulla esittävänsä eri rooleja:

Pianosointi ei ole sinänsä hirveän kiinnostava tai omintakeinen verrattuna esimerkiksi ihmisääneen tai jousisoittimeen. Sillä ei ole niiden suoraa sensuaalista vetovoimaa. Se odottaa tullakseen muunnetuksi joksikin muuksi. Se ikään kuin odottaa esittävänsä eri rooleja. (Mach 1980, 26.)

Barenboim yhtyy Brendelin näkemykseen pianosoinnin luontaisesta epäkiinnostavuudesta:

Se tosiseikka, että piano on niin epäkiinnostava soitin, on täsmällinen syy siihen, että soittaja pystyy keskittymään tuottamaan sen avulla paljon enemmän värejä (Barenboim 1993, 56).

Kuten Kocsis ja Furtwängler kuvasivat muusikkoutta luvussa 1.2: ”vain pianisti” ei ole vielä muusikko; samaan tapaan ajateltuna ”vain pianosointi” ei ole vielä musiikillisesti kiinnostavaa. Kiinnostavalla pianosoinnilla täytyy olla pianon arkitodellisuuden rajat ylittävä vaikutus. Toisaalta Barenboimin mukaan nimenomaan pianon soinnillinen rajallisuus tarjoaa luovan pianistin työskentelylle perustan ja motiivin. Myös Mustonen pohti haastattelussaan (ks. luku 7.6) kuinka soittimellisten tai soinnillisten ilmaisukeinojen rajallisuus saattaa eri tavoin jopa stimuloida musiikillista luovuutta. Pianistin luova mielikuvitus onkin Lili Krausin mukaan rikkaan pianosoinnin saavuttamisen tärkein edellytys:

Piano on todella ihana soitin. Tavallaan se on paitsi kaikkein sofistikoituin, myös transsendentaalisin soitin, koska se pakottaa tukeutumaan ei vain tekniikkaan, kuten monet luulevat, vaan myös lähes noituuteen yltävään luovaan mielikuvitukseen... Mielikuvituksensa ja visionsa varassa soittajan täytyy kuvitella ja saada toiset uskomaan, että kyseessä on huilua, lauluääntä, selloa, käyrätorvea, itse asiassa koko orkesteria vastaava sointi. (Mach 1980, 154.)

Kuvittelunsa voimalla pianisti voi saada kuulijatkin uskomaan, että piano soi orkesterin lailla. Byron Janis korosti myös soittajan tahtoa: ”Jos pianistina tahtoo sen [pianon] soivan kuin jokin muu soitin, näin myös tapahtuu” (Mach 1980, 138). Mischa Dichter kehotti pianisteja ajattelemaan aina orkesteria:

Pianistin on ajateltava orkestraalisesti. En tiedä tätä korostettavan missään tiettyssä pianokoulussa, mutta aina kun opiskelen teosta tai ajattelen sen lopullista sointia, kernaasti orkestroin sen mielessäni. Piano on melko monotoniselta kuulostava soitin, jos äänten tekstuuria ei varioi. (Mach 1980, 66–67.)

Soinnin variointi oli tärkeää myös Claudio Arraulle. Hän neuvoi kuinka pianolla voi konkreettisesti lähestyä lauluääntä: ”Älä koskaan soita kahta ääntä samalla dynamiikalla. Se on ainut tapa imitoida ihmisääntä.” (Horowitz 1999, 101.) John Browning lähestyi pianoa melodiainstrumenttina orkesterisoitinten avulla:

Hyvä pianisti ei vain soita melodiaa, hän soittaa melodian kuin puupuhallin, jousisoitin tai käyrätorvi. Tämä antaa musiikille sen värin, sen laadun joka puuttuu niin monilta nuorilta pianisteilta ja jota ei sinänsä yhdistetä tekniikkaan. (Emt. 37.)

Monet pianistit yhdistävät Browningin tapaan sointikvaliteetin ja pianonsoittotekniikan käsitteet. Tähän asiaan paneudutaan pedagogisen kokeilun yhteydessä luvussa 5.2.3. Paul Badura-Skodan pianon ilmaisumahdollisuuksien pohdinta tukeutuu sekä mystifioiviin että järkiperäisiin perusteluihin. Piano on kuitenkin Badura-Skodalle taikakoje myös soidessaan pianon omalla äänellä, maagisia voimia tarjoavan pedaalin ansiosta:

Instrumenttina piano on eräänlainen taikakoje, joka voi välittää kaikkea aina lauluäänestä orkesterisointeihin – trumpetin kutsun, käyrätorven melodian, huilun; huilun rekisteri tuotetaan erityisen hyvin pianolla sen mahdollisuuksilla staccatoihin ylemmässä rekisterissä. Sisällytän tähän myös viulun, oboen ja viimeksi, muttei vähäisimmäksi, pianon oman äänen. Tiedän, jotkut sanovat, että pianon pitäisi kuulostaa miltä tahansa muttei pianolta. En ole samaa mieltä. On olemassa todellisia pianosointeja. Mestarit kuten Chopin ja Debussy antoivat esimerkkejä soinneista, joita vain piano pystyy tuottamaan pedaali-nimisen maagisen laitteen ansiosta. (Mach 1988, 6.)

Badura-Skoda tuo esiin idiomaattisen, vain pianolla mahdollisen pianomusiikin. Pedaalin maaginen rooli on kaksisuuntainen: sen taitava käyttö mahdollistaa sekä pianolle ominaisen soinnin, mutta myös erityisesti transkriptioissa keskeisen orkestraalisen soinnin vaikutelman (ks. luku 7.4).

Edellä olleissa kuvauksissa pianistit luonnehtivat pianon ominaislaatua joko ihanoiden omnipotenttina orkesterina tai joskus vähätellen soittimista värittömimpänä. Joka tapauksessa kyvykkään pianistin roolia korostetaan: joko ikään kuin hallitsemaan yhden soittajan ”piano-orkesteria” tai loihtimaan esiin pianosta puuttuvia sointimaailmoja. Molemmissa ajattelutavoissa painotetaan pianistin muusikkouden ylevää, usein taianomaista merkitystä. Orkesterisoitinten tai lauluäänien maailmaan palautuvat kuvaukset tuntuvat asettavan pianistille aivan erityisiä soinnillisia haasteita, mutta myös ilmaisullisesti avartavan tunteen oman soittimen rajallisuuden ulkopuolelle.

Miten pianisti voi soittaessaan vaikuttaa todelliseen pianosointiin? Se miltä sointi kuulostaa perustuu sekä havaittavan kohteen että havaitsijan ominaisuuksiin. Soinnilla on tiettyjä fysikaalisia ominaisuuksia, jotka havaitaan, mutta havaitut ominaisuudet voivat ilmetä vastaanottavan ihmisen mielessä (myös ilmiön aiheuttavan pianistin mielessä) monenlaisina piirteinä. (Kurkela 1991, 14–15, 154.)

Seuraavassa luvussa 3.4 tarkastellaan pianosoinnin fysikaalisia ominaisuuksia ja sen jälkeen luvussa 3.5 eräitä pianon soittamiseen ja soinnin sekä musiikin kokeamiseen liittyviä kysymyksiä.

### 3.4 Pianosoinnin mitattavissa olevia muuttujia

Instrumenttimusiikissa äänilähteenä on äänen tuottamiseen tarvittavan painevaihdelun aiheuttava soitin. Soitetun äänen ominaisuudet ovat:

- sävelkorkeus
- voimakkuus
- väri ja
- ajallinen kesto.

Ääni tuottaa kuulijalle aistihavainnon (psykoakustista termiä käyttäen perseption) mutta soinnin keskeinen ominaisuus on äänen väri, jonka perusteella äänet voidaan identifioida tietyistä äänilähteistä tuleviksi.

Pianosointiin liittyy useita fyysisiä muuttujia. Kun pianon kosketin painetaan alas ja vasara lyö kieltä/kieliä (pianon yhtä kosketinta vastaa 1–3 samaan korkeuteen viritettyä kieltä) saaden sen/ne värähtelemään, tuotetaan jaksollinen yhdistelmäääni, jolla on tietty kielen/kielten ja sen/niiden osien värähtelystä muodostuva yläsävelsarja. Ääni havaitaan voimakkuudeltaan asteittain heikkenevänä sävelkorkeutena ja äänen sointivärinä. Väriin vaikuttavat pääasiassa:

- aluketransientti eli iskuääni
- spektri eli kirjo (osaäännes rakenne, äänen osäänesten suhteellinen värähdyksiläisyys)
- formantti eli spektrissä vahvistunut osavärähdyksiläisyys, joka on yksi identifioinnin perusta ja
- temporaalinen käyrä eli aikaan liittyvät tekijät, jotka koostuvat aluketransientin jälkeisestä äänen syttymisestä, äänen ajallisesta kestosta ja äänen asteittaisesta häipymisestä (Erickson 1975, 4–6).

Lisäksi pianosoinnille ovat ominaisia sormen, koskettimen, kosketinalustan, vasaran ja kielen tuottamat, äänen syttymiseen liittyvät lyhyet jaksottomat hälyäänet. Vibratolla tai mikrintonaatiolla, äänessä ja osääneksissä tapahtuvilla pienillä voimakkuus- ja korkeusvaihteluilla, ei pianon tapauksessa liene suurta merkitystä, mutta samaa kosketinta vastaavan kahden tai kolmen kielen erilainen viritys (joskus tahallaan aiheutettu hienosäätö) vaikuttaa merkittävästi. Äänenväriin ja sen perseptioon vaikuttavat suuresti myös pianon resonointiominaisuudet, akustinen tila sekä sen taustaääni- ja ilmanalaolosuhteet (Erickson 1975, 28; Brendel 2001, 366; Parncutt & Troup 2002, 285).

Pianon äänenväri on täysin sidoksissa voimakkuuteen. Soittamalla tuotettu äänenväri ja voimakkuus riippuvat kieleen osuvan vasaran liikenopeudesta. Pianisti voi vaikuttaa vain nopeuteen millä vasara lyö kieleen, ei siihen, miten vasara lyö (Parncutt & Troup 2002, 289–291). Sen sijaan äänenväriin kokemiseen voivat vaikuttaa myös esimerkiksi visuaaliset aistimukset sekä subjektiiviset psykologiset seikat (Davidson & Correia 2002, 237; Rosen 1998, 3; Brendel 2001, 369; Walker 1983, 346, 349).

Edellä rajauduttiin kuvamaan yksittäisen pianonkoskettimen painalluksella tuotettavaa sointia. Pianoa soitetaan kuitenkin useimmiten moniäänisesti ja myös pedaalia sekä niin sanottua *una corda* -pedaalia käyttäen. Nämä tekijät mahdollistavat taitavan pianistin soitossa värien rikkaan varioinnin.

Ideoidessaan sointivärien systematisointia sävellyksellisinä komponentteina (*Klangfarbenmelodie*) Arnold Schönberg totesi, ettei sävelkorkeutta ja äänenväriä tule nähdä toisistaan liian erillisinä asioina; sointi tunnustetaan äänenväriin perusteella ja sävelkorkeus on yksi soinnin dimensio. Moniulotteisia pianosoinnin värejä ei kuitenkaan voi käsitellä erillään äänenvoimakkuudesta, sävelkorkeudesta ja temporaalisuudesta. (Erickson 1975, 58.)

## 3.5 Pianonsoiton illuusiot

### 3.5.1 Kosketus

Kosketus-termille (ranskaksi *toucher*) voidaan pianistisessa käsitteistössä antaa kaksi läheisesti toisiinsa liittyvää merkitystä: 1) pianistin kosketus ja 2) pianon kosketus. Pianistin kosketus (1) kattaa merkityksellään koskettimen koskettamisen valmistelun, kosketuksen, sormien, käden ja koko kehon käytön sekä syntyvän akustisen tuloksen (Raijas 1996, 60). Vanhan englannin sana *touch* merkitsi myös sointia (Kennedy 1992, 662). Pianon kosketus (2) tarkoittaa pianon koskettimen alas painamiseen tarvittavaa painoa, koskettimen ja siihen liittyvän pianon koneiston toimintaherkkyyttä sekä sitä miltä koskettimen toiminta (sisältäen soinnin tuottamisen) pianistista tuntuu. Gouldin kerrotaan kuvanneen pianonsoiton tekniikkaa niin, että pianistin mielessä molempien edellä kuvailtujen kosketus-termien raja katoaa ja pianistille muodostuu eräänlainen holistinen, kokonaisvaltainen kuva soittamisen mentaalisista ja fyysisistä ulottuvuuksista (Kazdin 1991, 122).

Pianonsoiton yhteydessä voidaan tietyssä mielessä puhua polyfonisesta kosketuksesta. Esimerkiksi Barenboim vertaa hyvän polyfonisen pianosoinnin tuottamaa illuusiota maalaustaiteen perspektiivi vaikutelmaan: soinnun äänet tasapainotetaan



niin, että ne vaikuttavat olevan eri etäisyyksillä kuulijasta (Barenboim 1993, 56; ks. myös Schiff 2003, 14). Tällaisen soinnun soinnin fysikaalisiin ominaisuuksiin liittyy niin sanottu melodian johtaminen (*melody lead*), joka tarkoittaa yleensä melodisena korostuvan äänen aavistuksenomaista muita ääniä aikaisempaa alkamista (n. 20–40 ms), vaikka kyseisen soinnun sävelet kuuloelämyksenä vaikuttavat yhtäaikaisilta, non arpeggiando (Parncutt & Troup 2002, 294–296). Tämä tarkoittaa sitä, että hyvän soinnin tuottamisessa on myös kysymys mikroajallisista tapahtumisista, jotka perustuvat kokemuksessa opittuun käden toiminnan hallintaan suhteessa kuviteltuun ja tuotettuun sointiin.

Kari Kurkela on todennut aikaa ilmaisevien nuottimerkkien tulkinnan rytmin ja ajan käsittelyssä, fraseerauksessa ja ajallisissa korostuksissa liittyvän mikroajallisiin tapahtumiin, kestoaltaan 1–300 ms (Kurkela 1991, 11–12). Mikroajallinen flukтуаatio ei merkitse nuottikirjoituksen aika-arvojen mitätöintiä sävellyksen tulkinnassa, vaan sen avulla soittaja pyrkii ilmaisemaan kuvittelemansa musiikin sisältöä pulssin hienovaraisella, tiedostetulla tai tiedostamattomalla vaihtelulla. Tulkittaessa nuotteja pianoa soittamalla mikroajankäytön merkitys on edellä mainittujen musiikin parametrien lisäksi myös pianosoinnille paljon tärkeämpi kuin kenties pianistien keskuudessa on tiedostettu.

### 3.5.2 Sisäinen korva ja sointi-illuusiot

Jo 1800-luvun puolivälissä Hermann Helmholtz totesi, että ihmisillä on ikään kuin ruumiin materiaallinen korva ja mielen henkinen korva (Erickson 1975, 27). Ihmisen kuulo toimii valikoivasti ja sen kyky analysoida ääniä on hyvin rajallinen. Rosen on viitannut ”kuulumattoman kuulemiseen” pianonsoitossa: pianosointiin tottuneet ihmiset eivät pane merkille, että esimerkiksi Beethovenin pianosonaatin hitaan osan esitystä kuunneltaessa jokainen melodiasävel hiljenee äkkiä syttymisensä jälkeen. Melodialinjat hahmottuvat kuulijalle kiinteinä aivan kuin ne kuulutaisiin kantaviin pitkiin ääniin kykenevillä jousisoittimilla. (Rosen 1998, 2–3.)

Musiikin kuuntelijalla on sisäinen korva, joka olettaa soinnin tietynlaista jatkuvuutta ja hyväksyy tietyissä rajoissa kuulemansa pianon melodialinjan legatoksi, vaikka sävelten toisiinsa sitominen pianolla on todellisuudessa paljon kömpelömpää kuin jousi- tai puhallinsoittimilla. Barenboimin (1993, 57) mukaan taitava fraseeraus ja vivahteikas sointivärien käyttö edellyttävät soittajalta herkkää sisäistä korvaa.

Pianotranskriptioiden eräs tärkeimpiä funktioita on ollut tarjota pianisteille ohjelmistoa, jonka avulla hyvän sisäisen korvan ja musiikillisen mielikuvituksen omistava pianisti voi saada pianon soimaan entistä monipuolisemmin. Yhtäältä on haluttu jäljitellä pianolla eri instrumenttien sonoriteetteja tai toisin päin: alkuperäistä tekstuuria on yhtenäistetty, muokattu pianolle luontevaksi. Ennen 1830-lukua

transkriptioissa ei pääsääntöisesti tavoiteltu originaaliteosten instrumentillisia efektejä ja värejä, mutta Lisztin työssä se oli keskeistä (Rosen 1998, 39; Walker 1983, 314).

Brendelin mukaan Lisztin transkriptioiden orkestraalisia sävyjä tulee suoraan suhteuttaa alkuperäisiin äänenväreihin. Nämä sointivärit ovat toteutettavissa, jos sekä alkuperäisteoksen soittimien ja soitinryhmien yksilöllinen sointi että soittotapa huomioidaan tietyllä tavalla pianonsoitossa. Lisäksi tarvitaan sopiva akustinen tila sekä ensiluokkainen, hyvin säädetty ja intonoitu flyygeli. (Brendel 2001, 284–287.) Brendelin innoittuneesta kirjoituksesta saa vaikutelman, että orkesterisoittimia ja lauluääntä muistuttavan soinnin voi pragmaattisesti tuottaa tarkoin määritellyin soittoteknisin ratkaisuin.

Boris Berman viittaa orkesterisointivärien illuusioihin, joita pianistin on ehdottomasti luotava esittäessään transkriptioita (Berman 2000, 13 ). Illuusiolla on tässä yhteydessä (kuten edellä Barenboimin kuvaaman perspektiivivaikutelman yhteydessä) taide-elämyksen vastaanottajalle aiheuttaman todellisuusvaikutelman merkitys. Berman toteaa pianonsoinnin värien olevan kuitenkin kiinteästi sidoksissa soittajan yksilölliseen soittotapaan (Emt. 21–23).

Päinvastoin kuin soittimensa kehitysasteeseen ilmeisen tyytyväiset nykypianistit, Liszt haaveili aikanaan pianoteknologian suurista harppauksista, joista suurelta osin myös sai nauttia. Alla olevassa kirjoituksessaan vuodelta 1838 hän yhdistää pianon soinnilliset mahdollisuudet enemmän soittimeen kuin soittajaan. Hän paheittelee, ettei pianolla voi vielä toteuttaa kaikkia haluttuja sonoriteetteja. Lisztin tekstissä pursuileva innostus ja malttamattomuus ovat ymmärrettäviä, koska hän koki pianon radikaalin kehityksen oman taiteilijakehityksensä rinnakkaisilmiöksi:

Kiitos parannusten, joita on jo tehty ja joita ahkerien pianistien ponnistelut aikaansaavat päivittäin, piano laajentaa jatkuvasti mukautumiskykyään. Soitamme arpeggioita kuten harpulla, pitkiä ääniä kuin puhaltimilla, staccatoja ja tuhansia muita kulkuja, jotka joskus olivat vain tiettyjen soittimien erityisalaa. Pianonrakennuksen kehitysennusteen mukaan pian meille tarjotaan vielä puuttuvien sonoriteettien valikoimaa. Jalkiolla varustetut pianot, polylektron ja klaviharppu sekä monet muut alustavat yritykset ovat kaikki osoitus laajasti koetusta tarpeesta kehittää pianoa edelleen. Urkujen ekspressiivinen koskettimisto johtaa luonnollisesti kaksi- tai kolmikoskettimistoisen pianon kehittämiseen, ja tämän edun saavutettuaan pianon rauhanomainen valloitusretki saadaan päätökseen. Vaikka meiltä yhä puuttuu oleellinen vaihtelevien sonoriteettien mahdollisuus, olemme silti onnistuneet tuottamaan tyydyttäviä sinfonisia efektejä, jotka menivät täysin yli edeltäjiemme ymmärryksen, koska tähän asti tehdyt sovitukset suurista vokaali- ja instrumenttiteoksista köyhyydessään ja tasapaksussa tyhjyydessään paljastavat soittimen mahdollisuuksia kohtaan koetun uskonpuutteen. (Liszt 1989, 45–46.)

Pianon soittimellinen kehitys ei toki täysin pysähtynyt romantiikan huipulle, mutta se ei taidemusiikin osalta johtanut Lisztin edellä visioimaan suuntaan – joitakin

tärkeitä kokeiluja ja nykyajan sähköisiä kosketinsoittimia lukuun ottamatta. Yksi syy tähän saattoi olla se, että havahduttiin illuusioiden vaikuttavuuteen. Pianonsoinnin kiehtovuus perustuu muun muassa sen usein pääasiallisena heikkoutena mainittuun diminuendo-tekijään: sävelten syttymistä seuraava asteittainen hiljeneminen antaa polyfoniselle soinnille raikasta ilmavuutta ja mielikuvitukselle sen tarvitsemää tilaa (vrt. Busoni 1987, 79). Ikään kuin epätäydellinen kuuloaisti yhdistettynä pianon epätäydellisiin soinnillisiin mahdollisuuksiin vahvistaisi sointi-illuusioiden kuvittelua ja kokemista.

## 4 Franz Lisztin Winterreise

### 4.1 Lisztin transkriptiökäsitys ja sovitustyypit

Liszt koki transkriptio-musiikkitermin omaksi keksinnökseen. Tarkastaessaan Lina Ramannin (1880) tekemää elämäkertakirjaa Liszt oli kirjoittanut huomautuksen asiasta:

Sana transkriptio [*Transcript*]: minä käytin sitä ensimmäisenä – kuten myös [sanoja] *Reminiscences, Paraphrase, Illustration, Partition de Piano*. (Mueller 1995, xiii.)<sup>25</sup>

Lisztin pianoteosten uudessa kokonaiseditiossa (Editio Musica Budapest) sovitukset on jaettu pianotranskriptioihin ja vapaisiin sovituksiin Lisztin omaa sovituskäsitystä tulkiten. Liszt transkriboi jatkuvasti myös omaa musiikkiaan. Kuvaavaa Lisztin sovitusten ja teosten käsitteellisestä läheisyydestä on se, että teosluettelossa (esimerkiksi Grove) transkriptioita ja sovituksia ei eroteta sävellyksistä erilliseksi kategoriaksi. Murtomäen (2005b) mukaan Lisztin sovituksissa toteutuu pianistinen kulttuuri, jossa improvisaation ja sävellyksen ero ei ole suuri.

Brendel (2001, 283–284) on jaotellut Lisztin pianosovitustyypit seuraavasti:

- 1) kirjaimelliset transkriptiot (kuten esimerkiksi Bachin urkuteokset ja Beethovenin sinfoniat)
- 2) oopperaparafrasit ja -fantasiat
- 3) liedtranskriptiot (joiden tyyli ulottuu kunnioitettavista transkriptioista häikäilemättömiin mukaelmiin) ja
- 4) unkarilaiset rapsodiat.

Murtomäki (2005b) tarkentaa Lisztin sovitustyyppien jaottelua erottamalla Lisztin parafrasit (joissa yhdistellään vapaasti oopperan eheitä teemoja) fantasioista (joissa käsitellään vapaasti lainattuja teemoja). Fantasian kanssa samaa teostyyppiin lukeutuu myös teostyyppi *réminiscences* (= muistumat).

Tässä raportissa käytetään termiä liedtranskriptio tarkoittaen lauluäänelle ja pianolle sävelletyn liedin transkriptiota soolopianolle. Liszt työsti muun muassa Schubertin liedejä myös lauluäänelle ja orkesterille. Jotkut Lisztin transkriptiot Schubertin liedeistä ovat lisäyksineen tai poistoineen läpikäyneet varsin radikaaleja uudelleenmuotoiluja, mihin myös Brendel on edellä olleessa jaottelussaan viitan-

---

<sup>25</sup> Liszt sai vuonna 1859 tukijoiltaan lahjaksi hopeisen nuottitelineen, johon oli taiteiltu Lisztin, Beethovenin, Schubertin ja Weberin rintakuvat sekä teksti: ”Franz Liszt – *Symphonie, Fest-Messe, Fantasie, Transcript*” (Eckhardt 1986, 50–51).

nut. Lisztin *Winterreise*a tulee kuitenkin luonnehtia transkriptioksi, koska niin Liszt itse teki.

Lauluääni on transkription kannalta haasteellisin ja kiehtovin instrumentti. Brendelin (2001, 286–287) mukaan lauluäänelle on ominaista lämpö ja välittömyys [päinvastoin kuin pianolle]. Konsonanttien ja vokaalien tuomat vivahteet laulun artikulaatioon sekä deklamoinnin vapaus ylittävät ilmaisullisessa monipuolisuudessaan orkesterisoitinten potentiaalin.

Lisztin liedtranskriptiot ovat myötävaikuttaneet pianonsoitossa vallitsevan cantabile-ajattelun sekä ylipäättään romanttisen pianosointi-ihanteen kehittymiseen, mihin myös Barenboim on viitannut (luku 3.3.2). *Winterreise*a olen lähestynyt historiallisten lähteiden ja nuottien (mukaan lukien alkuperäinen Lisztin käsikirjoitus) sekä ennen kaikkea oman soittokokemuksen kautta.

## 4.2 Lisztin pianotranskriptiot Schubertin liedeistä – katsaus aiempiin tutkimuksiin

### 4.2.1 Liedtranskriptiot Lisztin tuotannossa

Lisztillä oli elämänmittainen suhde Schubertiin, jota hän ei kuitenkaan koskaan tavannut (esim. Taylor 1986, 32). Nuoren Lisztin ensimmäinen sävelteos julkaistiin Anton Diabellin kokoamassa eri säveltäjien muunnelmien teoksessa, johon omalla variaatiollaan myös Schubert osallistui. Lisztin viimeinen julkinen soittoesitys kuultiin Luxemburgissa 19.7.1886, jolloin hän soitti erään Schubertin musiikkiin perustuvista *Soirées de Vienne* -sarjan kappaleistaan (Eckhardt 1997, 11). Liszt transkriboi ja sovitti Schubertin musiikkia enemmän kuin kenenkään toisen säveltäjän.

Liszt sovitti vv. 1833–1846 pianolle kaikkiaan 55 Schubertin liediä, eräistä useamman kuin yhden version (Krause & Sulyok 1995). Lisäksi Liszt teki Schubertin *Mignons Liedin* sovituksen pianolle, ilmeisesti kuitenkin vain liedin orkestrointi-prosessia varten (Howard 1995a). Todennäköisesti jo vuoden 1839 loppuun mennessä Liszt oli viimeistellyt 38 Schubertin liedin transkriptiota, näiden joukossa suurimmat sarjat, kuten *Winterreise* (Kabisch 1984, 69).

Lisztin kollegan, Schumannin arvio Lisztin liedtranskriptioista on luettavissa koelmassa *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Schumann 1853):

Tämä on sopiva tilanne mainita Franz Lisztin transkriptiot Schubertin liedeistä. Ne ovat tulleet hyvin suosituiksi. Lisztin esittäminä ne varmasti ovat erittäin tehoavia, mutta muiden kuin mestarien käsien on turha kajota niihin; ne ovat kenties vaikeinta, mitä pianolle on kirjoitettu. Joku sukkela saattaa viisastella: ”eikö helpompaa

sovitusta voisi julkaista ja eikö sellaisen tulos olisi taas originaali Schubertin lied?” Ei aina. Liszt on tehnyt lisäyksiä ja muutoksia; tapa jolla hän on sen tehnyt paljastaa hänen teoskäsityksensä ja tulkintansa voimakkaan luonteen; toiset ajattelisivat ja kirjoittaisivat eri tavalla. Ja nyt vanha kysymys nousee itsestään esiin: onko esittävällä taiteilijalla oikeutta muunnella luovan taiteilijan työtä niin, että se sopii hänen yksilöllisiin vahvuuksiinsa? Vastaus on helppo. Poropeukalo tekee itsensä naurettavaksi tehdessään työn huonosti, mutta me hyväksymme älykkään taiteilijan sovituksen, jollei hän tuhoa alkuperäisen merkitystä. Tämän tyyppinen taito muodostaa erillisen osa-alueen pianonsoiton oppimisessa. (Morris 1996.)<sup>26</sup>

Schumann viittaa tarkan transkription ja originaalin olevan periaatteessa samaa musiikkia, mutta huomauttaa Lisztin sovitusten sisältävän ”lisäyksiä ja muutoksia”; Schumann antaa ymmärtää, että Liszt muokkasi Schubertin liedit vastaamaan nimenomaan omia vahvoja puoliaan esiintyjänä. Schumann tuskin ihaili Lisztin transkriptioita Schubertin taiteen edistäjinä. Hän näki ne kuitenkin merkittävänä osana pianotaiteen kehitystä.

Ramann (1880, 502–516) omisti Liszt-elämäkerrassaan luvun Lisztin liedtranskriptioille. Ramann ylisti Lisztin melodiasoittoa, joka oli ”niin uutta ja niin ennen aavistamatonta, että joka ei ollut sitä itse kuullut, ei voinut sitä edes kuvitella” (Emt. 502). Ramannin mukaan Liszt ei työstänyt liedtranskriptioita minkään tietyn menetelmän mukaan, vaan hän piti ohjenuoranaan säveltäjän intentiota ja teokselleen luomaa henkeä (Emt. 503). Ramann viittaa erityiseen haasteeseen ja Lisztin nerouteen kääntää sanojen ja sävelten yhdistelmä pelkiksi säveliksi (Emt. 506–507). Ramann uskoo Lisztin kohottaneen liedtranskriptioillaan alkuperäisten teosten kauneuden korkeammalle tasolle (Emt. 515–516).

Thomas Kabischin (1984, 74–75) mukaan Liszt onnistui reprodusoimaan lauluäänelle ja pianolle sävellettyjä liedejä uskollisesti pianolla, vaikka pianon ilmaisullinen etäisyys pianon ja lauluäänien yhdistelmästä on suuri. Alkuperäisille liedeille uskolliset pianotranskriptiot toimivat kuitenkin itsenäisinä, ei jäljitelmiksi rajoittuvina pianoteoksina. Kabischin (1984, 5) mukaan Liszt nosti Ramannille antamassaan elämäntyönsä vaiheiden kuvauksessa vuoden 1838 Wienin konserttien menestyksen ratkaisevaksi lähtökohdaksi virtuoosiuralleen. Näissä konserteissa Liszt esitti Schubertin liedeistä tekemiään transkriptioita.<sup>27</sup>

Kabischin mukaan Lisztin *partition de piano* -sovitustyyppi pyrkii kirjaimellisuuden yleishyödyllisessä, popularisoivassa tarkoituksessa, kun taas oopperafantasia (parafraasi, *réminiscences*) kokoaa oopperan dramaattista sisältöä suosituimpien ja mieleenpainuvimpien melodioiden pohjalta pyrkimättä eksaktiin sisällön reflek-

---

<sup>26</sup> Schumannin edustaman pohjoisemman saksankielisen alueen henkistä ilmapiiriä on luonnehdittu konservatiiviseksi verrattuna eteläisiin alueisiin. Schumann kirjoitti eräässä toisessa Liszt-kritiikissään: ”Wieniläiset ovat kaikkien saksalaisten joukossa vähiten säästeliäitä käsistään [ap-lodeistaan]...Pohjois-Saksassa, kuten olen sanonut, on toisin.” (Walker 1983, 346.)

<sup>27</sup> Jopa Lisztin opettaja Carl Czerny julkaisi Lisztin menestyksen vanavedessä sovituksia Schubertin liedeistä.

tointiin. Liedtranskriptioiden uskollisuus alkuperäisten teosten kirjaimelliselle ja henkiselle sisällölle sekä toisaalta teoksellinen itsenäisyys erottavat liedtranskriptiot genrenä edellä mainituista muista Lisztin sovitusten genrestä. (Kabisch 1984, 76.)

Miklós Dolinszky (1987, 28–33) on pohtinut liedtranskriptioissa havaittavia Lisztin säveltäjäyyden ja esiintyjäksi kehittymisen prosessien merkkejä. Lisäksi Dolinszky puntaroi tämän genren eroa oopperafantasioihin nähden, teosten runollista sisältöä, niiden historiallista ja sosiaalista taustaa sekä myös *Schwanengesang*-, *Winterreise*- ja *Die schöne Müllerin* -sarjojen syklisyyttä ja muotoa transkriptioina. Dolinszky painottaa, että Lisztin oopperafantasioiden tehtävä ei voinut olla oopperoiden popularisointi, koska ne olivat yleensä jo tunnettuja niissä piireissä, joissa myös Liszt esiintyi. Lisztin lähtökohta fantasiaissaan oli työstää tunnettua ja yleisöä miellyttävää materiaalia häikäisevään pianistiseen muotoon. Sen sijaan Dolinszky mukaan Schubertin liedit olivat vähemmän tunnettuja ja Liszt halusi tehdä niitä transkriptioillaan tunnetummiksi. Liszt kuitenkin soitti Schubert-transkriptioita ennen kaikkea Wienissä, jonka musiikkia harrastavissa piireissä Schubertin originaalit liedit olivat hyvinkin tunnettuja (Weber 1995, 592).

Schubertin liedissä teksti ja musiikki nivoutuvat yhteen niin, että kummankin vaikuttavuus tuntuu olevan riippuvainen toisen yhtäaikaisesta läsnäolosta. Lisztin transkriptio reflektoi jo koettua kokonaistaideteosta, läpielettyä liedii välittäen sen sanomaa Lisztin tulkinnan mukaan. Tämä tulkinta on voinut syntyä äkillisenä oivalluksena (improvisaationa) tai pidemmän prosessoinnin tuloksena (nuotinnettuna transkriptioina). Liszt on kokenut liedtranskriptiot myös omina teoksinaan. Hän pyrki transkriptioissaan ikään kuin rationalisoimaan sävelmaalauksen keinoin Schubertin liedien runouden ja musiikin luomaa irrationaalista yhteisvaikutusta. Liedtranskriptiot tulee nähdä pikemminkin Lisztin taiteilijakehityksen välineinä kuin tuloksina, merkittävänä vaiheena kohti sinfonista runoa. (Dolinszky 1987, 29–31.)

Walkerin (1983, 257) mukaan Lisztin Schubertin liedeistä tekemät transkriptiot palvelivat kolmea tarkoitusta: ne edistivät Wienin ulkopuolella vähän tunnetun Schubertin nimen tuntemusta, auttoivat pianonsoittotekniikan kehitystä erityisesti tekstuurin ja äänenvärien suhteen sekä laajensivat Lisztin omaa ohjelmistoa. Myös Rena Mueller (1995, x–xi) näkee Lisztin liedtranskriptiotyön päämääränä pianon soinnillisten ilmaisumahdollisuuksien kehittämisen. Muellerin mukaan Lisztin synnynnäinen vaisto tiettyjen äänenkvaliteettien saavuttamisesta oli transkriptioiden tekemiseen ja tämän musiikkigenren luomiseen motivoiva voima, sillä pianosovituksissa joudutaan korvaamaan laulajan visuaalinen ja verbaalinen ilmaisu, katsekontakti ja sanat, pelkin soinnillisin keinoin.

Aikalaiskuvausten perusteella liedtranskriptioita ei koettu alkuperäisten teosten korvikkeina, vaan itsenäisinä pianokappaleina, joiden kiintoisuus kuitenkin perustui jännitteeseen, jonka transkription ja alkuperäiseen teoksen suhde viritti. Toisin

sanoen ymmärtääkseen todella liedtranskriptiota, kuulijan tuli tuntea myös alkupe-  
räinen lied. Heinrich Adamin arvio (*Allgemeine Theaterzeitung* 21.5.1838) Lisztin  
esittämästä *Erlkönig*-transkriptiosta on kuvaavaa:

En usko, että *Erlkönig*:iä on vielä koskaan kuultu laulettuna yhtä mestarillisesti, yhtä  
valtavan syvästi vaikuttavana kuulijoilleen kuin nyt, kun yksi innoittunut taiteili-  
jasielu esitti sooloäänien ja säestyksen yhtenäisenä kokonaisuutena. Missä olisi se  
laulaja, joka kykenisi vastaamaan Lisztin säestykseen? Jos taas Liszt joutuisi hillit-  
semään säestystä, olisi sävelrunoilijan tarkoitus hukassa ja nautinto vain puolittai-  
nen. Tällä tavalla esitettäessä, niin kuin nyt kuulumme Lisztiltä, eivät Schubertin  
liedit totisesti tarvitse laulun sanoja selitykseen, mutta toisaalta vain näin erin-  
omaiset, hengeltään musiikillista todellisuutta synnyttävät runot voivat mahdollistaa  
tällaisen luovuuden. (Legány 1984, 46.)

Dahlhaus on huomauttanut, että Schubertin n. 600 liedistä ovat yleisölle tunnettu-  
ja nykyisinkin juuri ne, jotka kuuluvat Edition Petersin julkaisemien liedkirjojen  
ensimmäiseen osaan (Kabisch 1984, 72–73). Tähän julkaisuun sisältyy myös valta-  
osa niistä liedeistä, jotka Lisztin transkriboi. Voidaan olettaa, että Lisztin lied-  
transkriptioiden saavuttama suosio vaikutti siihen, mitkä Schubertin liedit tulivat  
erityisen tunnetuiksi ja suosituiksi. Lisztin rooli 1800-luvun Schubert-käsityksen  
merkittävimpänä vaikuttajana on ilmeinen.

#### 4.2.2 Lisztin *Winterreisen* aiempi tutkimus

Lisztin *Winterreise* julkaistiin Lisztin teosten kriittisen kokonaisedition osana, jo-  
hon liittyy toimittajien kokoamaa arvokasta tutkimustietoa julkaisun taustoista  
(Krause & Sulyok 1995). Samana vuonna ilmestyivät Horst Weberin (1995) artikkeli  
*Liszts Winterreise* sekä Leslie Howardin (1995) Lisztin pianotuotannon kokonais-  
levytykseen sisältyvä *Winterreisen* tulkinta, jonka painoarvoa Howardin esittely-  
tekstit lisäävät (Howard 1995a; 1995b).

*Winterreise* ilmestyi Lisztin muokkaamana 12 osan kokonaisuutena ensimmäisen  
kerran vuonna 1840 wieniläisen Tobias Haslingerin kustantamana (Weber 1995,  
591). Samoihin aikoihin transkriptio ilmestyi Pariisissa nimellä *Le voyage d'hiver*  
(kustantaja Richault) ja nimellä *Schubert's Winter Rambles* Lontoossa (kustantaja  
Cocks & Co).<sup>28</sup>

Liszt aloitti *Winterreisen* työstön Ramannin mukaan vuoden 1838 aikana Sveitsis-  
sä ja konserttikiertueillaan muualla Euroopassa. *Winterreisen* julkaisuvuosi  
Haslingerilla oli Ramannin mukaan vasta 1841. (Ramann 1880, 513.)

---

<sup>28</sup> Käytän Lisztin *Winterreisen* kappaleiden kohdalla lied-termin sijaan termiä osa. Kun vertaan  
myöhemmin Müllerin runojen, Schubertin liedien ja Lisztin osien järjestystä, käytän kappaleiden  
yhteisenä nimittäjänä termiä osa.



György Kroón (1986, 21) mukaan Lisztin *Winterreise*-transkriptio erottui ajalleen tyypillisistä romanssikokoelmista, aivan kuten Lisztin oma matka [*Années de Pèlerinage*] erottui tavanomaisesta *Voyage musical* -albumityypistä. Tällä Kroó viittaa siihen, että aivan kuten Lisztin teos *Années de Pèlerinage I* kehittyi irrallisten kappaleiden kokoelmasta tiiviin kokonaisuuden muodostavaksi sarjaksi, samoin *Winterreise* on muihin liedtranskriptioihin verrattuna juuri kokonaisuutena erityinen. Siksi on valitettavaa, kuten Walker on todennut, että *Winterreise* on yksi vähiten soitetuista Lisztin transkriptioista (Walker 1983, 257).

Weber (1995, 591) muistuttaa Lisztin *Winterreisen* syntyneen ajankohtana, kun musiikin esittämiskäytännöissä elettiin siirtymävaihetta: syklisiä teoksia kuultiin harvoin kokonaisina ja teosten osien järjestystä saatettiin esityksissä muuttaa mielivaltaisesti. Oli yhtä luonnollista kuulla sävellyksiä sovituksina kuin alkuperäisessä muodossaan. Omaa musiikkiaan esittävien säveltäjien tilalla kehittyvässä konserttelämässä dominoivat virtuoosipianistit, joiden päätyö oli tulkita – ajan tavan mukaan hyvin vapaalla tavalla – toisten tekemiä sävellyksiä. Lisztin esiintyjämaineen turvin liedeistä saattoi tulla konserteissa suosittuja jo ennen kuin varsinainen liedkonserttimuoto etabloitui. Toisaalta, vaikka liedtranskriptiot ovat ulkoiselta asultaan puhtaasti soitinmusiikkia, muistikuva laulun sanoista teki niiden kuunteluelämyksen ainakin wieniläisyleisölle helposti lähestyttäväksi. (Emt. 592.)

Weberin (1995, 592) mukaan liedtranskriptiossa ei voida pyrkiä kirjaimelliseen vastaavuuteen alkuperäisteoksen nuottitekstin suhteen, koska sekä lauluääni-instrumentin että sanojen poisjäänti luovat kumpikin erityisiä soinnillisia ja muita ilmaisullisia haasteita mielekkään transkription tekemiselle. Ne liedit, joissa liikkuva säestystekstuuri jo itsessään tarjoaa pianistisen asun läpäisevät Lisztin käsittelyn vähin muutoksin (kuten *Erstarrung*, *Die Post*, *Täuschung*). Liszt kuvioi, rehevöittää pianistista tekstuuria niissä liedeissä, joiden piano-osuus on sointusäestysperustainen; poikkeuksena tästä ovat osat *Wasseflut* ja *Der Leiermann*, joiden karuutta Liszt haluaa korostaa. Pianosoinnin kantavuuden ja sanojen sisällön vahvistamiseksi Liszt usein tihentää säestyksellistä tekstuuria, kuten lisäämällä kuu-destoistaosaääniä pidempien melodiaäänten tueksi (esimerkiksi loppujakso osassa *Mut*, B-duuritaite osassa *Der stürmische Morgen*). Välttämättömäksi maneeriksi akordisäestyksen muuntaminen kuvioiksi tulee Lisztille silloin, kun laulun sanoissa, tarinassa, on tärkeä käännekohta: esimerkiksi ”*Was soll ich länger weilen*” (”Miksi viipyisin vielä”) liedissä *Gute Nacht* ja ”*Ach meine Sonne, seid ihr nicht!*” (”Ah, te ette ole minun aurinkojani!”) liedissä *Die Nebensonnen*. (Weber 1995, 595.)

Liszt pidentää ja vahvasti dramatisoi osaa *Die Nebensonnen* alkuperäiseen liediin nähden. Toisaalta joitakin liedejä on lyhennetty jättämällä pois säkeistöjä, joiden sisältö ei anna aiheutta pianotekstuurin variointiin, intensiivisen jännitteen ylläpitämiseksi tai kasvattamiseksi. Näin esimerkiksi *Gute Nacht* -osasta toinen säkeistö puuttuu ja osat *Wasserflut* ja *Der Leiermann* soivat vain yhden säkeistön verran.

*Gute Nacht*issa alkuperäisen liedin lauluäänen ja säestyksen sekä välisoittojen oktaavialoja muuntelemalla Liszt ilmentää liedin runollista sanomaa sekä tähän liittyvää pianon ja lauluäänen välistä vuoropuhelua. (Emt. 597.)

Weberin mukaan liedtranskriptio asettuu teostyyppinä kirjaimellisen *partition de pianon* ja vapaan fantasian välimaastoon. Yhtäältä Liszt kunnioittaa Schubertin liedien integriteettiä, toisaalta hän avaa säveltämisen välineillä teoksen tulkinnalle uusia horisontteja. Liszt ei suhtaudu idealisoivan pidättyvästi, vaan pidättelemättömän valloittajan innolla Schubertin musiikkiin. Lukuisista interventioistaan huolimatta Liszt ei varsinaisesti pyri säveltämään teosta uudelleen, vaan hän tavoittelee alkuperäisen teoksen kokonaisvaltaista musiikillista ja runollista ilmaisua mobilisoimalla kaikki mahdolliset pianistiset keinot. Osien järjestystä sävellajisuhteiden perusteella muuttaen Liszt pyrkii lujittamaan *Winterreisen* rakenteellista kaarta; samalla hän ikään kuin ottaa kantaa *Winterreisen* runoilijan sanomaan: on irrottauduttava unelmista ja kohdattava kylmä todellisuus, jossa pelko menetetyistä tulevaisuudesta ei saa johtaa luovuttamiseen. Matkaa on jatkettava, vaikka yön jälkeen aamu sarastaisi myrskyisenä. (Weber 1995, 594, 597–601.)<sup>29</sup>

Luvussa 4.3 tarkastelen *Winterreise*-transkriptiota projektin tehtävän näkökulmista, joita teoksen soittokokemus on erityisesti valottanut. Luvussa 4.4 palaan pohtimaan *Winterreisen* asemaa Lisztin muusikkokehityksessä.

## 4.3 *Winterreise* Lisztin pianomusiikkina

### 4.3.1 *Transkription rakentuminen*

Schubertin *Winterreise* koostuu 24:stä Wilhelm Müllerin runoihin sävelletystä liedistä. Liszt on valinnut transkriptioonsa 12 liedistä, joiden alkuperäisistä (Schubertin teoksen ensimmäisen julkaisun mukaisista) sävellajeista saattoi Schubertin liedien sarjajärjestystä muuttamalla muodostaa kiinteän, sekä symmetriaa että sarjamaisuutta alleviivaavan 12 osan syklin: d-B-g-Es-c–e-E–a-A-F-d-D/d. Keskellä olevien e-mollin ja E-duurin (jälkimmäinen dominanttisävellajina seuraavalle, yhteen sävelletylle *Der Leiermann-Täuschung* -osaparille) molemmille puolille rakentuu terssisuhteinen sävellajiketju niin, että teoksen alku ja loppu kohtaavat d-mollissa.

Transkription lopussa yhteen liitetyt osat *Der stürmische Morgen* ja *Im Dorfe*, joista ensimmäinen kertautuu transkription päätökseksi, muodostavat symmetrisen vastinparin osan *Gute Nacht* sisäiselle d-D-d -sävellajirakenteelle. Sävellajien yh-

---

<sup>29</sup> *Winterreise* alkaa Müllerin runoilemin sanoin ”*Fremd bin ich eingezogen...*” (”Tuntemattomana olen tänne tullut”). Weber päättää artikkelinsa sanoin: ”...Lisztin *Winterreise* endet mit der *Heimkehr in die Fremde.*” (”...Lisztin *Winterreise* päättyy kotiinpaluuseen tuntemattomaan.”)

teensopivuus oli Lisztille niin tärkeää, että hän transponoi osan *Die Nebensonnen* A-duurista B-duuriin.

Schubert oli transponoinut liedin *Der Leiermann* alkuperäisestä h-mollista a-molliin ehkä siksi, että se sopisi rinnakkain liedin *Die Nebensonnen* A-duurin kanssa. Voidaan myös pohtia oliko sillä Schubertille merkitystä, että a-mollissa liedin *Der Leiermann* lauluosuuden kaksi viimeistä säveltä ovat f<sup>2</sup> ja e<sup>2</sup>; näistä sävelistä koko sarja myös alkaa. Schubertin *Winterreisen* käsikirjoituksen näköispainoksessa myös *Wasserflut* on fis-mollissa ja *Mut* a-mollissa. (Schubert 1989.)

Musiikin kiinteytys oli olennaista Lisztin työssä, koska, kuten aiemmissakin tutkimuksissa on tähdennetty, lauluäänen ekspressiivisyyden lisäksi sanat puuttuvat transkription konkreettisesta sointikuvasta. Yhtäältä jo 12 liedin transkription ulkopuolelle jättäminen tiivistää kokonaisuutta. Toisaalta Liszt korostaa Schubertin omia, Müllerin lyriikkaa alleviivaavia musiikillisia johtoajatuksia pianistisessa toteutuksessaan. Esimerkiksi osan *Erstarrung* hengästyneet sekä osan *Wasserflut* lohdukkomat triolikuviot muuttuvat kesäiseksi havinaksi osassa *Der Lindenbaum* ja myöhemmin aamumyrskyksi osassa *Der stürmische Morgen*. Liszt vie puhuttelevia trioleita sellaisiin kappaleisiin, missä niitä alun perin ei ole.

Triolikuviot ovat myös keino korostaa musiikin plastisuutta, välttää tasajakoisuuden ja soitinmusiikin joskus kulmikasta aksentointia. Triolit tukevat pianolla soitettua melodialinjan laulavuutta.

Liszt huomaa keskeisen merkityksen koko sarjan ensimmäisen liedin melodian ensimmäisessä intervallissa, joka on pieni sekunti alaspäin. Se on fraasin korkein kohta, jolla alkaa epätoivoinen toteamus: ”*Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh’ ich wieder aus*” (”Tuntemattomana olen tänne tullut, tuntemattomana taas lähdän”). Myöhemmin duurissa sekunti suurenee, kun hellä ajatus rakkaasta lämmitää hetken. Häilyvän sekunnin idea seuraa Lisztin *Winterreisen* vaeltajaa koko matkan: esimerkiksi seuraavassa *Die Nebensonnen* -osassa häilyvä sekunti muuntuu (tahdista 25 alkaen) liedin pääaiheesta rytmisen diminuution avulla johdetuksi motiiviseksi ostinato-kuvioksi, josta Liszt muodostaa (Schubertin tekstistä täysin poiketen) osan päättävän, korkeuksiin haihtuvan codan.

*Gute Nacht* -osan päätökseen Liszt lisää pimeyteen vajoavan yksiaänisen sävelkulun. Siinä Liszt toistaa merkityksellisen aiheen f-e-d-a useaan kertaan. Liszt auttaa kuulijaa havaitsemaan, että tämä aihe tulee vastaan transponoituina ja aina eri variantteina useamman *Winterreisen* osan alussa: *Mut*: d-g-a-b, *Erstarrung*: g-g-g-g-c-es-d, *Der Leiermann*: a-e-a-h-c.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Lisztin teoksen *Vallée d’Obermann* motto ”*Que-veux-je?*” (”Mitä tahdon?”) sekä eräät keskeiset musiikin piirteet muistuttavat liedin *Gute Nacht* ”*Fremd bin ich*” -tunnelmaa molli-duurivaihteluineen.

Tarinan kerronnan kannalta siirtyminen osasta *Der stürmische Morgen* osaan *Im Dorfe* on matkan ainut hetki, jolloin Müller, Schubert ja Liszt valitsevat saman ”reit-  
tin”. Tosin Lisztillä tämä on teoksen päätös, Müllerin tekstissä 13. ja 14. runo, Schubertilla liedit 17 ja 18. Schubert poikkeaa Müllerin järjestyksestä kahdeksan kertaa kaikkiaan 23 siirtymässä runosta toiseen (Youens 1989, xv). Kaikkien teokset alkavat kuitenkin osasta *Gute Nacht*; Schubert ja Müller myös päättävät vael-  
luksen osaan *Der Leiermann*.

#### 4.3.2 *Winterreisen* orkestraalisuus ja oopperamaisuus

Taiturillisten liedtranskriptioiden tekstuuri heijastaa Lisztin pyrkimystä lähentää toisiinsa säveltämistä, sovittamista ja esittämistä: transkriboidessaan liedä Liszt kokee toimivansa myös säveltäjänä, toisaalta hän nuotintaa tapaansa esiintyä pia-  
nistina. Tämän muusikkoutensa eri kanavat yhtä aikaa avaavan lähestymistapansa ansiosta Liszt onnistui myös *Winterreisessa* luomaan ennen kokemattomia kvali-  
teetteja soinnin, tekstuurin ja eri äänialoissa samanaikaisesti toisiaan kontrastoivi-  
en sointikerrosten suhteen.

Niin *Winterreisessa* kuin muissa liedtranskriptioissa Lisztin transkriptiotekniikalle ominaisia piirteitä ovat äänialan laajentaminen ja soinnin monikerroksellisuuden rakentaminen, säestyskuvioiden ja erityyppisten juoksutusten lisääminen, loppu-  
soittojen poisjättäminen tai lisääminen sekä säkeistöjen määrän ja teoksen osien järjestyksen uudelleenmuotoilu. Rytmisiä elementtejä Liszt usein muuntaa ilmai-  
sullisen tarpeensa mukaan. Vaikka Liszt kunnioittaa Schubertia, tulee *Winterreisesta* vääjäämättä Lisztin omaa, usein orkestraalisiin tehoihin palautuvaa pianomusiikkia.

Osan *Der Lindenbaum* viimeinen säkeistö on parhaita esimerkkejä Lisztin kyvystä luoda kontrastoivien sointikerrosten sommittelulla orkestraalinen sointi lied-  
transkriptioon: melodia soi oikealla kädellä oktaaveissa, samaan aikaan melodia-  
äänten väliin sijoittuvan pitkän trillin kera; vasen käsi soittaa basson pizzicatoa muistuttavaa säestystä, johon liittyy vielä Schubertin alkuperäiseen säestykseen perustuva, käyrätorvitrio muistuttava kolmiääninen triolikuvio. (Rosen 1998, 508–509.) Lauluäänelle ja pianolle sävelletystä teoksesta Liszt teki pianolle transkription, jonka tekstuuri palautuu orkesterimusiikkiin. Tässä mielessä *Lindenbaum*-transkriptiossa on tietysti mielessä kyse ”kaksinkertaisesta transkriptiosta”.

Eräissä liedtranskriptioissaan Liszt viittaa orkesterisoittimiin esityserkinnöillään. Esimerkiksi transkriptiossa *Der Müller und der Bach* tahdissa 63: quasi flauto; *Ständchen*-transkriptiossa tahdissa 38: quasi violoncello. Orkestraalisuuden läsnä-  
olo liedtranskriptioissa on Lisztille yhtä luonnollista kuin hänen originaalisävellyk-  
sissään pianolle.

Lisztillä ja Schubertilla oli molemmilla ongelmallinen suhde oopperaan. Lisztin unelma oli tulla oopperasäveltäjäksi, mikä ei koskaan varsinaisesti toteutunut, kun taas Schubertin säveltämät lukuisat oopperat eivät tänä päivänäkään kuulu oopperatalojen ohjelmistoihin.<sup>31</sup>

Schubertin oopperoita on kritisoitu dramaturgisen jännitteen puutteesta – myös Liszt ilmaisi tällaista kritiikkiä (Eckhardt 1996, 24–27). Lisztin mukaan Schubert kuitenkin teki kuulijoista ”lyhyen liedin rajoissa hetkellisten, mutta kuolettavien konfliktien todistajia” (Fischer-Dieskau 1976, 292). Liszt kirjoitti jo 14-vuotiaana Pariisissa esitetyn oopperan, *Don Sanche ou le Château d’amour*, mutta ei koskaan sen jälkeen säveltänyt oopperaa. Kesällä 1838 – kenties jo *Winterreise*a työstäessään – Liszt paljasti kauaskantoisia suunnitelmiaan kumppanilleen Marie d’Agoult’lle:

Missioni, näkemykseni mukaan, on ensimmäisenä johdattaa runous pianomusiikkiin jonkinasteisella tyylillä...kun olen lopettanut konsertointimatkan pianistina, en enää esiinny kuin ikiomalle yleisölleni. Kehittelen ja jalostan tätä ajatusta, ja sen jälkeen, ehkä neljän tai viiden vuoden kuluttua yritän kirjoittaa käsilläni oopperan. (Liszt 1989, 183.)

Ehkä haaveet oopperasäveltäjän urasta ja tulkinnat Schubertin liedien dramaattisesta jännitteestä purkautuvat Lisztin *Winterreisessä* ajoittain mahtipontisiksi efekteiksi ja teatraalisiksi eleiksi.

#### 4.3.3 ”*Etudes mélodiques d’après Schubert*”

Liszt kirjoitti päiväyksellä 18.5.1839 Roomasta Ricordin kustantamolle Milanoon, että hän on päättänyt antaa Schubertin liedeistä tekemilleen transkriptioille uuden nimen: ”*Etudes mélodiques d’après Schubert*” (Kroó 1986, 21). Kirjeessään kustantaja Breitkopf und Härtelille kesäkuussa 1839 Liszt kirjoitti:

Hyvä Haslinger tuputtaa minulle Schubertia. Olen juuri lähettänyt hänelle 24 uutta laulua (*Schwanengesang* ja *Winterreise*), ja toistaiseksi olen aika väsynyt tähän työhön. (Mueller 1995, xiii.)<sup>32</sup>

*Winterreise*-transkription käsikirjoituksessa on nähtävissä yliviivattuna otsikko ”*Etudes mélodiques d’après Schubert*”. Se on korvattu otsikolla *Winterreise* sekä suluissa ranskaksi nimellä *Pérégrination d’hiver*. Kirjeiden ja käsikirjoituksen perusteella voi päätellä, että *Winterreisen* transkription nuotinnus tapahtui (ja ilman

---

<sup>31</sup> Lisztin oratorio *Kristus* osoitti kuitenkin Lisztin kyvyn säveltää mestarillisesti suurelle, oopperamaiselle kokoonpanolle.

<sup>32</sup> Ramann (1880, 513) esittää kirjassaan *Schwanengesang*-transkription osat numeroina 1–14 ja *Winterreisen* tälle jatkona numeroina 15–24. Tässä kymmenosaisena mielletyn *Winterreisen* yhteensä sävelletyt kaksi paria on tulkittu yhdeksi osaksi kukin.

päiväystä oleva käsikirjoitus valmistui alaviitteessä mainittuja poikkeuksia lukuun ottamatta) todennäköisesti kevätkaudella 1839. ”*Melodinen etydi*” -nimi oli ilmeisen uusi idea toukokuussa 1839, mutta jo saman vuoden kesäkuussa – tai viimeistään transkription todennäköisenä ilmestymisvuonna 1840 – Liszt oli muuttanut mieltään otsikon suhteen.<sup>33</sup>

Liszt soveltaa liedtranskriptiotekniikassaan periaatteessa yksinkertaista menetelmää: hän jakaa sekä melodia- että säestyslinjan molempien käsien kesken (Drillon 1986, 27). Schubertin melodialinjan kulkua Liszt muuttaa hyvin harvoin, joskus kuitenkin myös yllättäen: *Gute Nacht*-osan tahdissa 14 melodia varioiden alkuperäisessä liedissä identtisen tahdin 10 nuottikuvasta. Käsikirjoituksesta käy ilmi, että variointi on tietoinen teko, ei painovirhe.<sup>34</sup>

Melodian oikein balansoitu esiin tuominen on erityinen pianistinen haaste: yhtäältä lauluääni on ilmaisuasteikoltaan ja väriskaalaltaan hyvin erilainen ja vahva pianon melodiasoitinominaisuuksiin verrattuna, toisaalta Lisztin säestystekstuurit ovat usein yltäkylläisessä runsaudessaan vaativia käsitellä laajan äänialansa ja äänen määrän takia. Usein melodia on kuitenkin kirjoitettu selkeästi erottuvina oktaaveina (esimerkiksi *Erstarrung*, tahdit 25–28), joskus jopa molempien käsien oktaavivyörynä (osa *Der stürmische Morgen*, tahdit 4–8).

Ehkä ajatus pianon melodiasoitotekniikan kehittämisestä synnytti Lisztissä idean melodisista etydeistä, kuten hän käsikirjoituksen nimisivun mukaan aluksi luonnehti myös *Winterreisea*. Juuri ennen *Winterreisen* työstöä Liszt oli julkaissut version *Paganini-etydeistään* (1838), jotka olivat Paganinin viulukappaleiden transkriptioita, ja *Transsendenttisten etydien* ohella edistivät käänteentekevästi pianotekniikkaa (Rosen 1998, 493). Kuten Ramann (1880) Liszt-elämäkerrassaan, Albert Lavignac kuvasi Lisztin pedaalinkäytön ja melodiasoiton ylivertaisuutta teoksessaan *L’Ecole de la pédale* (1889):

Hän oli taitavampi kuin kukaan muu reprodusoidessaan lauluäänen vaihtelevuutta pianolla, ja hän sai aikaan vakuuttavan illuusion voimakkuudeltaan kasvavista äänistä pitkissä melodiafraaseissa painamalla pedaalia äänten jälkeen. (Rowland 1993, 116.)

Jos Liszt olisi pitänyt kiinni ”melodisten etydien” ideastaan, hänen ”Schubert-etydejään” ehkä nykyään soitettaisiin pianokilpailujen karsintaerien pakollisina kappaleina.

---

<sup>33</sup> Käsikirjoitus sijaitsee Budapestin Liszt-Akatemian tutkijakirjastossa lukuun ottamatta osia *Die Post*, joka oli ilmestynyt Haslingerin julkaisemassa kokoelmassa ”*Hommage à Dames de Vienne*” jo vuonna 1838, sekä *Der Lindenbaum* ja *Wasserflut*, joiden käsikirjoitukset ovat yksityisomistuksessa Saksassa. Lisäksi osasta *Im Dorfe* on käsikirjoituksessa vain alun 5 tahtia.

<sup>34</sup> Käsikirjoituksessa Liszt on merkinnyt taiteihin 8 ja 9 numerot 1 ja 2; tahdit 12 ja 13 (jotka vastaavat tahteja 8 ja 9) on kirjoitettu numeroilla 1 ja 2 – identtisenä kertautuvaa nuottitekstiä symboloiden. Liszt on kirjoittanut sen jälkeen tahdin 14 nuotteina tietoisesti melodialinjaa varioiden, eikä tahdin 10 mukaan identtisenä numeroiden.

#### 4.4 *Winterreise* Lisztin muusikkokehityksessä

Luvussa 4.2 koottiin aiempien tutkimusten päätelmiä liedtranskriptionista Lisztin taiteilijakehityksen tuloksina ja välineinä. Useassa yhteydessä ilmeni, että Schubertin liedit merkitsivät Lisztille tärkeää kokemusta runon ja musiikin yhdistymisestä. Kuten Schubert valikoi musiikillista luovuuttaan inspiroivimmat runot liediensä perustaksi, samoin Liszt poimi pianistista mielikuvitustaan eniten kiehtovat kappaleet tai pikemminkin – erityisesti *Winterreisen* tapauksessa – oman transkriptio-teoksensa rakenteen kannalta välttämättömät liedit transkriboinnin kohteeksi. Liszt tiivistä transkriptioissaan Schubertin musiikillaan ”uudelleen runoileman” lyriikan puhtaaksi sävelrunoksi. Mutta Liszt ei halunnut hylätä runotekstejä, vaan vaati transkriptioiden kustantajia julkaisemaan myös liedien sanat. Soittajalle sanat avaavat jo ennen musiikin kokemista teoksen runollisen sisällön, samaan tapaan kuin Lisztin käyttämät motot eräissä pianokappaleissaan, kuten teoksessa *Vallée d’Obermann*.<sup>35</sup>

Kuinka Liszt päätyi valitsemaan juuri kyseiset liedit *Winterreise*-transkriptioonsa? Luvussa 4.3.1 viitattiin osien alkuperäisten sävellajien vaikuttaneen tehtyihin valintoihin. Toinen mahdollinen asiaan vaikuttanut tekijä saattaa piillä Lisztin kiintymyksessä luoda teoksilleen – jollaiseksi myös *Winterreise* transkriptioprosessissa tuli – erityinen yhteys muiden taiteiden maailmoissa kohtaamiinsa teemoihin. Nämä teematyypit assosioituvat usein ulkomusiikillisiin, lähinnä kirjallisuudessa kehittyneisiin aiheisiin, mutta vastaavia teematyyppejä voidaan löytää myös esimerkiksi Beethovenin musiikissa (Pesce 2004, 448). Detlef Altenburgin (1994, 53–54) mukaan Lisztin pyrkimys sisällyttää musiikkiin viitteitä sekä kirjallisuudesta, että visuaalisista taiteista, tukeutui klassisen sonaattimuodon vapaaseen tulkintaan ja Schubertin liedien transkriboinnissa saavutettuihin kokemuksiin.

Grabócz (1986, 32) on määritellyt Lisztin sävellyksille ominaiset 12 teemaryhmää. Olisiko Schubertin musiikilla, kuten *Winterreisella* voinut olla roolia Lisztille tärkeiksi muodostuneiden teematyyppien hahmottumisessa – esimerkiksi alla ehdotettavan jaottelun mukaan? Jaottelulla ei pyritä tulkitsemaan kappaleiden teematista sisältöä; joissakin tapauksissa viitataan vain johonkin yksittäiseen piirteeseen; esimerkiksi osa *Die Nebensonnen* sisältää resitatiivinomaisen jakson.

---

<sup>35</sup> Kirjoittaessaan saksalaisen musiikin kehityksestä Schützistä Schubertiin Thrasybulos Georgiades on sanonut, että saksan kielen suurin saavutus ei ole saksalainen runous, vaan saksalainen musiikki (Georgiades 1985, 219).

Jaottelussa osien järjestys on Lisztin transkription mukainen:<sup>36</sup>

1. lamentoso: *Gute Nacht – Hyvää yötä*
2. resitatiivi: *Die Nebensonnen – Aaveauringot*
3. eppis-herooinen: *Mut – Rohkeutta*
4. scherzo: *Die Post – Posti*
5. appassionato: *Erstarrung – Kohme*
6. aria parlante: *Wasserflut – Tulva*
7. bel canto, aria cantante: *Der Lindenbaum – Lehmus*
8. folklorinen: *Der Leiermann – Kampiliiransoittaja*
9. pastoraali: *Täuschung – Harha*
10. uskonnollinen: *Das Wirtshaus – Majatalo*
11. marssi: *Der stürmische Morgen – Myrskyinen aamu*
12. musiikillinen kuva, onomatopoeittinen tema: *Im Dorfe – Kylässä*

*Winterreisen* transkriptioprosessi saattoi auttaa Lisztiä hahmottamaan hänen sävelkielelleen kehittymässä olevaa, tiettyihin vakiintuneisiin teematyyppeihin perustuvaa musiikillista maailmankuvaa (ks. myös Murtomäki 2005b). Liedien uudelleenjärjestelyssä transkriptionsa osiksi Liszt muuttaa *Winterreisen* tarinaa omien ideaaliensa mukaiseksi. Tiettyjä teematyyppejä edustavien 12 liedin valintaa transkription kohteeksi tarjolla olleista 24:stä voisi tulkita myös Lisztin oman musiikillisen ajattelun demonstraatioksi.

*Winterreisen* kokemus vaikutti jollain tavalla siinä Lisztin elämismaailman kokonaisuudessa, missä myöhemmin myös sinfoninen runo syntyi. Mahdollisesti *Winterreise* oli Lisztille esikuvallinen – Schubertin pianoteosten, nelikätisen *F-molli-fantasian* ja *Wanderer-fantasian* ohella – myös musiikillisten motiivien transformaatiotekniikan kehittämässä. Voi myös pohtia sitä, oppiko Liszt Schubertin musiikin avulla löytämään uusia sävellyksellisiä proseduureja ja oliko Liszt säveltäjänä avantgardisti nimenomaan ennen vanhoillisemman Schubertin musiikin taannuttavaa vaikutusta, vai ehkä – kuten Matti Raekallio eräässä sähköpostikeskustelussamme on pohtinut – päinvastoin:

Auttoiko Lisztin ymmärtämä Schubertin sisäinen radikaalius ja emotionaalinen syvällisyys häntä loittonemaan entistä kauemmas omista aikaisemmista esteettis-ilmaisullisista rajoituksistaan, kohti myöhäistuotantonsa introspektiivisyyttä?

Joidenkin Lisztin teossarjojen osien väliset sävellajisuhteet palautuvat *Winterreisen* sävellajisuunnittelun malliin, kuten esimerkiksi teoksessa *Années de*

---

<sup>36</sup> Grabóczin teematyyppien luokittelun taustalla on Újfalussyn (1979, 105–107) kuvaama intonaation käsite. Laajassa merkityksessään intonaatio viittaa kokonaisvaltaisesti musiikin (tai puheen) karaktääriin, tunnelataukseen, äänensävyyn ja ilmaisun tapaan. Grabócz (2003, 133) on myöhemmin lisännyt luetteloon neljä teematyyppiä, jotka kuitenkin palautuvat jo aiemmin esitettyihin teematyyppeihin: *grandioso/trionfante* (joka palautuu eppis-herooiseen teematyyppiin), *lugubre* (missä yhdistyvät *lamento* ja *appassionato* -teemat), pateettinen (mikä on *bel canto* -tyypin intohimoisempi muoto) sekä panteistinen (joka on pastoraalisen tai uskonnollisen tyypin korostettu variantti).



*Pèlerinage I (Vaellusvuodet I)* sekä *Transsendenttiset etydit* (ks. luku 4.3.1). Etydi-  
en sävellajijärjestys on C-a-F-d- jne. Tämä organisointi vastaa mollista lähtevän  
*Winterreisen* alkupuolta. Sen sijaan *Vaellusvuodet I* -teoksen kappaleiden sävellajit  
on ketjutettu suurten terssien etäisyyksiin: C-As-E-As-c-E-As-h/e-H. Toisaalta  
*Vaellusvuosien* yhdeksän osaa jakautuvat kahteen, tunnelmaltaan yhtenäiseen nel-  
jän kappaleen ryhmään, joita erottaa myrskyisä osa *Orage*. Ensimmäiset neljä osaa  
maalaavat luontovaikutelmia, kun taas jälkimmäiset neljä ikään kuin luotaavat  
olemassaolon filosofisia kysymyksiä (Pesce 2004, 399).<sup>37</sup>

Samantapaista rakennetta (5+2+5 osaa) ja musiikillisia tunnelmia koskevaa sym-  
metriaa on havaittavissa myös *Winterreisessa* (osien sävellajirakenne:  
d-B-g-Es-c-e-E-a-A-F-d-D/d): Verkkaisella alkumatkalla vajotaan pimeyteen  
(*Gute Nacht*, kooda) ja kohotaan epätodelliseen valoon (*Die Nebensonnen*, kooda).  
Tämän jälkeen vaellus on nopeatempoista kolmessa osassa peräkkäin (*Mut, Die  
Post, Erstarrung*). Etenemisen pysäyttävät kaksi seuraavaa osaa: kyyneleitä lumi-  
hangella (*Wasserflut*) kontrastoi kesäisen lehmuksen varjo (*Der Lindenbaum*).  
Jälkimmäisen osan keskellä nousee myrsky edellä mainitun *Oragen* roolia vastaa-  
vasti (*Der Lindenbaum: Più animato*; tahdissa 50 esitysmerkintä tempestuoso).  
Kolme seuraavaa osaa (*Der Leiermann, Täuschung, Das Wirtshaus*) ovat tunnel-  
maltaan pysähtyneitä ja kaksi viimeistä osaa jälleen liikkuvia. Aamumyrskyn  
(*Der stürmische Morgen*) ja öisen kylämaiseman (*Im Dorfe*) vastakkainasettelussa  
jatkuu jo alussa ollut pimeyden ja valon kamppailu.

Muissakin Lisztin teossarjoissa – muun muassa *Schwanengesang*-transkriptiossa  
– sävellajien terssisuhteinen sommittelu on suunnitelmallista. Esikuvan tällaiselle  
suunnittelulle Liszt saattoi löytää Beethovenin pianoteoksessa *Sechs Variationen  
op. 32*, jonka osat ovat ajalle poikkeuksellisesti eri sävellajeissa: F-D-B-g-Es-cC-F.  
Keskipisteessä oleva variaatio (g-molli) on sekunnin ylempänä päätössävellajia (F-  
duuri), kuten keskimmäiset osat Lisztin teoksissa *Winterreise* ja *Années de  
Pèlerinage I*.

Jos Schubertin sävellys olisi jostain syystä jäänyt tuntemattomaksi, saatettaisiin  
Lisztin *Winterreisea* arvostaa hänen virtuoosikautensa yhtenä merkittävänä, osin  
tyypillisenäkin pianosävellyksenä. Lisztin *Winterreise* on jäänyt konserttielämän  
marginaaliin, mutta osittain Lisztin ansiosta Schubertin ja Müllerin *Winterreise* on  
suuresti arvostettu ja esitetty.

---

<sup>37</sup> Ensimmäisiä luonnoksiaan sarjaan *Années de Pèlerinage* sekä transkriptioita Schubertin liedeistä  
Liszt alkoi tehdä 1830-luvun puolivälin paikkeilla. *Transsendenttisten etydi-*  
*en* varhaisversioita Liszt luonnosteli jo lapsena. Teosten lopullisten muotoilujen kronologinen järjestys ei ole selvillä.  
Liszt on mahdollisesti prosessoinut niitä tietoisesti tai tiedostamattaan samanaikaisesti.

## 5 Transkriptio soitonopetuksessa – pedagoginen kokeilu

### 5.1 Pedagogisen kokeilun kuvaus ja tavoitteet

Pedagoginen kokeilu muodostui ohjaamastani transkriptio-opintojaksosta, jossa kolme pianopedagogiopiskelijää opiskeli yksilöinä ja ryhmänä Sibeliuksen *Pelleas ja Melisande* -orkesterisarjaa ja sarjan pianoversiota. Lisäksi opiskelijat transkriboivat pianolle Sibeliukselta transkriboimatta jääneen lyhyen orkesteriosan *Meren rannalla* ja tämä osa mukaan lukien esittivät teoksen opintojakson päättävässä konsertissa. Palautekeskustelussa opiskelijat arvioivat suullisesti kokemustaan opintojaksosta. Pedagoginen kokeilu tapahtui 16.1.2006–27.2.2006 välisenä aikana Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulussa.<sup>38</sup>

Suunnittelin kokeilun toteutettavaksi niin, että se muodostuisi luontevaksi osaksi opiskelijoiden opetussuunnitelman mukaisia pääinstrumenttiopintoja. Opiskelijat olivat tietoisia kokeilun tutkimuksellisesta luonteesta, mutta eivät tutkimuskysymyksistä.

Pyrin pedagogisessa kokeilussa etsimään vastauksia projektin tutkimuskysymykseen: Mikä on transkription merkitys pianistin oppimisessa? Tavoitteena oli tuottaa tietoa transkription mahdollisuuksista pianonsoitonopetuksessa. Kokeilu nojautui oletukseeni, että transkriptioiden opiskelu, soittaminen ja kirjoittaminen kehittävät pianonsoittajan herkkyyttä kuvitella ja kuunnella sekä valmiutta soittaa vivahteikkaasti. Kokeilussa transkription merkitystä oppimisessa lähestyttiin pääasiassa kahdesta näkökulmasta:

- 1) minkälainen kokemus transkription soittaminen ja tekeminen on opiskelijalle, ja
- 2) miten transkription opiskelu voi tukea pianonsoinninmuodostuksen oppimista?

Käytännön kokeilu eroaa monin tavoin laboratorio-olosuhteissa toteutetusta tieteellisestä kokeesta. Lähtökohtana on asiantuntijaosaajan, tässä pianonsoitonopettajan, tarve kehittää työtään. Reflektoidessaan kokeilevaa toimintaansa pianonsoitonopettaja asennoituu tilanteeseen hypoteesiaan testaavaksi sekä pyrkii toimimaan myönteisellä tavalla niin, että oletettu tulos saavutetaan. Opettaja ei pyri kokeilussa pysymään objektiivisen tutkijan lailla neutraalina. Hän on osa kokeilevaa toimintaa, jota kuitenkin pyrkii reflektoidaan avoimen kriittisesti. Oleellista on pyrkimys muuntaa kokeilun tulos välittömästi toimivaksi käytännöksi. (Anttila 2005, 91.)

---

<sup>38</sup> *Pelleas ja Melisande* -sarjan osat ovat: 1. Linnan portilla, 2. Melisande, 2a. Meren rannalla, 3. Lähde puistossa, 4. Kolme sokeaa sisarta, 5. Pastorale, 6. Melisande rukin ääressä, 7. Väliaikamusiikkia ja 8. Melisanden kuolema. Konsertissa opiskelijat soittivat kukin kaksi osaa sekä yhdessä transkriboimansa osan 2a; minä soitin osat 1 ja 7.

Luvussa 5.2 esittelen kokeilun tiedolliset ja pianistiset lähtökohdat. Pohdin myös pianosoinninmuodostuksen roolia soittotekniikassa. Luvussa 5.3 kuvaan kokeilun pedagogisia periaatteita. Kokeilun kulkua, sisältöä ja dokumentointia avaavassa luvussa 5.4 ja luvussa 5.5 pohdin tuloksia.

Sekä pedagogisessa kokeilussa että luvussa 6 raportoitavassa transkriptioiden tekemisessä ja soittamisessa käsitellään eri näkökulmista pitkälle samoja kysymyksiä. Pedagogisessa kokeilussa aihetta lähestytään opetuksen näkökulmasta ja transkriptioiden tekemisessä ja soittamisessa oppijan ja esiintyvän muusikon näkökulmasta. Luvun 8 yhteenvedossa palataan kokeilujen tulosten pohdintaan.

## 5.2 Kokeilun pianistiset lähtökohdat

### 5.2.1 Ensimmäinen lähtökohta – ”Liszt-näkökulma”

Keskeinen lähtökohta pedagogiselle kokeilulle oli Brendelin (2001, 282–287) artikkeli *Turning the Piano into an Orchestra*, missä Brendel analysoi transkription käyttöä pianonsoiton harjoittelussa:

Lisztin transkriptiot muodostavat yhä ainutlaatuisen harjoituksen nykyajan pianistin ”orkestraaliseen” soittoon. Kun useissa muissa pianoteoksissa soittajan täytyy löytää piilevät orkestraaliset värit, tässä meillä on tarkat alkuperäiset [äänenvärit], joihin tuloksia voi verrata. (Brendel 2001, 284.)

Brendelin mukaan orkesterisoitinten sointivärit ovat pianolla toteutettavissa, jos sekä alkuperäisteoksen soittimien ja soitinryhmien sointi sekä soittotapa huomioidaan soittoteknisesti yksilöiden myös pianolla. Esimerkiksi

fagotti... yleensä esiintyy ilman vibratoa; se on harvoin cantabile-soitin ja tarvitsee sordinoa [una corda -pedaalia], mutta ei kaikupedaalia. Kosketus on sormistaccato ja dynamiikka mezzopianosta mezzoforteen.

Lisäksi tarvitaan sopiva akustinen tila sekä ensiluokkainen, hyvin säädetty ja intonoitu flyygeli. Brendelin innoittuneesta kirjoituksesta saa vaikutelman, että orkesterisoittimia (ja lauluääntä) muistuttavan soinnin voi pianolla pragmaattisesti tuottaa tarkoin määritellyin soittoteknisin ratkaisuin. (Brendel 2001, 284–287.)

Bermanin (2000, 21) mukaan

pianisti kokee usein, että tietty fraasi kuulostaisi ihanalta, jos sen [pianon sijaan] soittaisi esimerkiksi sello tai oboe.

Ihanuutta etsitään pianon rajalliseksi koetun sointimaailman ulkopuolelta: soittaessa kuvitellaan erityisellä intensiteetillä miten oma soitto herättäisi mielikuvan sellon tai oboen soinnista.

Liszt transkriboi omien sanojensa mukaan aivan kuin olisi kääntänyt ”pyhää kirjoitusta” (Liszt 1989, 46). Kuitenkin Lisztin virtuoosisten transkriptioiden soitonopiskelussa ongelmanratkaisuprosessi saattaa ainakin aluksi painottua sormitekniiseen suoriutumiseen. Siksi valitsin pedagogiseen kokeiluun suhteellisen helposti lähestyttävän teoksen, jonka harjoittelussa ammattiopiskelijatasoinen soittaja voi alusta alkaen suunnata tarkkaavaisuutensa sointikvaliteetteihin: sopiviksi kuvittelemiensa (ja mahdollisesti – Brendelin kirjoituksen hengessä – alkuperäisiä äänenvärejä vastaavien) sointien tuottamiseen. Näin saatoin opettajaroolissani fokusoida työni soinnillisiin ongelmiin.

### 5.2.2 Toinen lähtökohta – ”Sibelius-näkökulma”

Sibeliuksen *Pelleas ja Melisande* -sarjan valintaan pedagogisen kokeilun musiikiksi vaikutti Tawaststjernan esittämä näkemys Sibeliuksen ja Lisztin erilaisista, jopa vastakohtaisista suhtautumisista pianoon ja orkesteriin:

Sibeliuksen ajatustapa on orkestraalinen eikä hän mukauta näkemystään klaveerin edellytyksiin. Tässä katsannossa hän on sen Lisztin täysi vastakohta, joka sai pianon soimaan orkesterin lailla mutta jonka orkesteripartituuri on kuin soitinnettua pianomusiikkia. Lisztin transkribointitekniikan tutkiminen olisi voinut koitua suureksi hyödyksi Sibeliuksen pianotuotannolle. (Tawaststjerna 1989, 9–10.)

Tämän vastakohta-ajatuksen tulkitsen niin, että Sibeliuksen pianomusiikissa on tinkimättömän orkestraalista luonnetta ja siten ainutlaatuista annettavaa pianonsoitonoppimisen näkökulmasta; jotain, mitä Lisztin musiikin soittaja ei ehkä kohtaa. Bengt von Törne (1965, 26) kirjoitti Sibeliuksen itsensä kuvanneen Lisztin olleen ”liian pianistinen orkesterisävellyksissään ja liian orkestraalinen pianokappaleissaan”.

Sibeliuksen omat orkesteriteostensa pianoversiot ovat varsin pianistisia, kuten esimerkiksi *Finlandia*, jonka tekstuuria voi pitää paikoin ”lisztmäisenä”. *Finlandian* pääaiheen muuntuminen hymniksi muistuttaa sävellyksellisesti Lisztin soveltamaa transformaatiotekniikkaa.

*Pelleas ja Melisande* -sarjan säveltämisen aikoihin Berliinissä tammikuussa 1905 Sibelius kuuli Busonin Liszt-resitaalin. Vaikuttuneena Busonin ”enkelimäisestä” soitosta Sibelius kirjoitti sävellystyöstään Ainolle:

Olen koko päivän tehnyt työtä *Pelléasin* parissa. Ajattelen tehdä samalla kertaa kelvollisen pianosovituksen ja se vie aikaa. Vaikeaa on ollut oppia taas työskentelemään

järjellä [ilman pianon apua] ja niin että kaikesta tulee jotakin. Mutta minä kyllä onnistun. (Tawaststjerna 2003, 176.)

Sibelius halusi tehdä kelvollisen pianosovituksen. Yhtäältä Sibelius ymmärsi teoksen soveltuvan pianolle ja toisaalta myös suhtautui vakavasti pianoversion tekemisen vaativuuteen. Lisztkään ei aina löytänyt helposti tai ollenkaan itseään tyydyttävää transkribointiratkaisua (Liepsch 2003, 71; Rosen 2002, 57). Beethovenin yhdeksännen sinfonian pianopartituuri valmistui aluksi kahdelle pianolle (1851). Myöhemmin, erityisen suuren vaivannäön jälkeen Liszt onnistui luomaan myös kaksikäntisen version (1864), jonka käsikirjoituksen loppuun hän huojentuneena merkitsi: ”DG.” [Deo Gratias] (Liepsch 2003, 79).

### **5.2.3 Rikkaan soinnin tekniikka**

Eräs 1800–1900 -lukujen taitteen mestaripianisti, Harold Bauer muistutti, että ”piano on kaikista instrumenteista luonteeltaan vähiten ilmaisuvoimainen”. Lähes kaikkien muiden soitinten ja ihmisäänen tapauksissa soiva sävel on modifioitavissa syttymisensä jälkeen, ja tähän modifioimiseen sisältyy kokonaisten ilmaisumaailmojen mahdollisuus. (Cooke 1999, 71.)

Pianistin tulisi luoda omalla, ”vähiten ilmaisuvoimaisella” instrumentillaan, ilmaisumaailmojen illuusio; tämä vaatii superlatiivista taitoa. Matti Raekallion mukaan taitava sointivivahteiden käyttö edellyttää sinnikkäällä harjoittelulla saavutettua esitysteknistä sujuvuutta. Tällöin päästään käsiksi teosten varsinaisiin haasteisiin, tyylillisiin ja ilmaisullisiin kysymyksiin. Myös Vladimir Horowitz yhdisti tekniikan käsitteen nimenomaan soinnilliseen taituruuteen. (Raekallio 1996, 288, 285.) András Schiffin huolenaiheena onkin, että soitonopetuksessa ja harjoittelussa ei ”nykyisin juuri ajatella pianosointia” (Schiff 2003, 14). Schiffin sanoin:

Kuinka sääliittäviä ovatkaan ne, jotka uskovat hyvän pianotekniikan kolme tunnusmerkkiä olevan nopeus, äänen voimakkuus ja virhelyöntien täydellinen puuttuminen. Nämä eivät ole teknisiä, vaan mekaanisia määreitä. Tekniikka on korkeamman asteen käsite kuin mekaniikka. Pianistilla, jolla on erittäin voimakas mielikuvitus ja kyky ilmaista kuvitelmiaan, on suuri tekniikka. Äänenmuodostus, väriskaala, kosketuksen monipuolisuus kuuluvat kaikki tekniikkaan. (Emt. 185–186.)

Schiffin kuvaaman soittamisen jaottelun mekaanisiin ja teknisiin puoliin voi tulkita pianonsoittotaidon analysoimisena perustason kvantitatiivisiin (”nopeus, äänen voimakkuus ja virhelyöntien puuttuminen”) ja korkeamman tason kvalitatiivisiin (”mielikuvitus, kyky ilmaista kuvitelmia, väriskaala”) osa-alueisiin. Raekallio (1996, 283–294) kiteyttää tekniikan ja tulkinnan erottamattomiksi, yhteen fuusioituvaksi käsitteeksi. Rosen puolestaan nostaa soittajan muusikkouden ja intelligenssin kauনিin soinnin todelliseksi lähteeksi (Rosen 2002, 27).

Pianonsoiton perustason tekniikkaa voi opettaa lähes kenelle tahansa jossain määrin. Mutta miten jalostuneen soinnin tuottamista voi opettaa? Barenboimin näkemyksen mukaan:

olipa muusikon instrumentti mikä tahansa tai olipa hän kapellimestari tai laulaja, hän pystyy tuottamaan haluamansa äänen ainoastaan, jos hän pystyy kuulemaan sen päässään sekunnin murto-osan aikaisemmin. Tämä on se osa musiikkia, jota on mahdoton opettaa...Tämä kyky kuulla haluamansa ääni ja fraseeraus sisäisellä korvalla on eräs kaikkein keskeisimpiä muusikolta vaadittavia ominaisuuksia. (Barenboim 1993, 57.)

Barenboimin kuvauksessa on kyse sointi-ideaaleista (ks. myös Kocsisin kuvaus luvussa 7.4), jotka ovat soittajan mielessä herkän sisäisen korvan avulla ja kokemusten myötä muodostuvia ihanteellisia, tavoiteltavia sointikuvia. Minkälainen sointi sitten on ihanteellista, tavoiteltavaa ja kaunista? Berman (2000, 4) vastaa tähän kysymykseen: ”sointi, joka on sopiva tiettyyn tyyliin, kappaleeseen tai kulkuun”. Bermanin kuvaaman sopivan soinnin täytyy merkitä soinnin ja kuulijan musiikillisten odotusten välillä vallitsevaa sopusointua – henkilökohtaisten sointi-ideaalien lisäksi on olemassa myös yhteinen käsitys siitä, minkälainen sointi on sopiva tai kaunis kuhunkin musiikilliseen kontekstiin ja mikä ei.

Jokaisella muusikolla on kauniista soinnista oma käsityksensä, joka kuitenkin kehittyy jaetuissa kokemuksissa ja ilmenee yhteiseen musiikkiympäristöön kasvun myötä (Dahlhaus 2000, 28). Yhteisessä ympäristössä yksilölliset käsitykset lähenevät toisiaan. On mahdollista, että jaettujen musiikillisten kokemusten tuoman kulttuurisen ja ammatillisen ymmärryksen myötä erilaisille pianisteille muodostuu jossain määrin yhtenevä idea kauniista pianosoinnista, vaikkakin kaunista sointia lieenee mahdotonta tarkkaan määritellä (Barenboim 1993, 159). Kulttuuriympäristöään ymmärtävä muusikko pystyy kuitenkin kuvittelemaan äänen, jollaisen hän ja muut kuulijat haluavat, ja hänen on myös osattava tuottaa tällainen ääni. Pedagogisen kokeilun avulla pyrin selvittämään, voiko transkriptioiden opiskelu ja soittaminen osaltaan tukea tällaisen osaamisen oppimista.

Transkriptioita on käytetty soitonopetuksessa koko pianonsoitonopetuksen historian ajan. On ammatillisesti merkittävää todeta huippupianistien usko siihen, että pianolla voi tuottaa hyvin erilaisia sointivärejä, jopa eri instrumenttien ääniä muistuttavia sävyjä. Kuitenkin pianistin ajatus tai tunne tuottamastaan soinnista voi poiketa huomattavasti yleisön kuuntelijoiden saamista vaikutelmista. Siinä melodiassa, missä Brendel transkriptiota soittaessaan kuulee sisäisellä korvallaan englannintorven, yleisökuulija luultavasti nauttii nimenomaan hyvin kauniista pianosoinnista. Tällöin erilaisia piirteitä tai illuusioita kuulijoiden mielessä aikaansaava musiikillinen kokemus – pianotranskription taiteellinen tavoite – toteutuu.

### 5.3 Kokeilun pedagoginen tausta

Opetustoiminta perustuu kokonaisvaltaisesti opettajan ammatilliseen osaamiseen ja kokemukseen, arvoihin, ihmis-, oppimis- ja opetuskäsityksiin, tottumuksiin, uskokuksiin ja persoonallisuuteen. Pianopedagogiikka myönteisesti ymmärrettynä sisältää kaiken sen sivistävän opettajan ja oppilaan välisen vuorovaikutuksen, joka edesauttaa oppilaan tasapainoista kasvua ja hänen kykyjensä monipuolista kehittämistä.

Tässä kokeilussa määrittelin pianonsoitonopetuksen opiskelijoiden kanssa jaetuksi toiminnalliseksi ja mentaaliseksi ongelmanratkaisuprosessiksi, jonka päämääränä oli oppia valittu musiikkiteos mahdollisimman hyvin kuuden viikon aikana ja esittää teos konsertissa (esim. Hyry 2007, 86; Pitkäniemi 2000, 446–451). Ongelmanratkaisuprosessiin pianonsoitossa kuuluvat ongelmien

1. havaitseminen
2. määrittely
3. ratkaisumallien ehdottaminen ja kokeilu sekä
4. ratkaisu(je)n löytäminen musiikissa ja soittosuorituksessa.

Opettaja kuuntelee ja analysoi kokonaisvaltaisesti oppilaan soittosuoritusta. Hän opettaa puhumalla, soittamalla, tulkitsemalla nuottitekstiä sekä analysoimalla ja demonstroimalla musiikkia sekä soittamisessa tapahtuvia liikkeitä. Lisäksi opetukseen sisältyvät opettajan eleet, ilmeet, äänensävy, läsnä olemisen tapa ja ylipäätään suhtautuminen oppilaaseen.

Pianotunti on oivallinen tilaisuus tiedonhankintaan ja inspiraatioon, mutta todellinen oppimisprosessi käynnistyy oman aktiivisen kokeilun, kysymyksenasettelun ja ratkaisuehdotuksiin perustuvan harjoittelun avulla (Poikela 2003). Soitonopetus on vuorovaikutusta, jossa opettajalla on kuitenkin vastuu opetustapahtuman ohjaajana; siksi suhde oppilaisiin ei jaetussa ongelmanratkaisuprosessissakaan voi olla täysin symmetrinen, eikä opettajan suhde opettamiseen yksipuolisesti oppijan omatoimisuutta korostava (ks. Uusikylä & Atjonen 1999, 14–17). Vaikka oppimisen kohteena on sävelteos, on luovaa ilmaisua korostavan ongelmanratkaisuprosessin tehtävä ohjata oppilas kontaktiin myös sisäisten tuntojensa ja mielikuviansa kanssa (esim. Sava 1993, 26). Soittajan mielikuvat nuottitekstin rinnalla ohjaavat sävellyksen tulkintaa.

Pianonsoitto on Donald A. Schönin (1983) mukaan reflektiivistä toimintaa (*'reflection-in-action'*) ainutkertaisissa tilanteissa, joissa edetään kokemuksellisen taitotiedon ja intuition johdattamina. Pianonsoiton tieto sijaitsee pääasiassa soittotapahtumassa itsessään. Kokemusten pohtiminen ja sanallistaminen voivat valottaa pianonsoiton mysteerejä. Tietoisella, jälkikäteen tapahtuvalla reflektoinnilla

(*'reflection-on-action'*) voidaan kuitenkin vain osittain avata näkymiä soiton aikana tapahtuvaan intuitiivisen reflektoinnin maailmaan. (ks. Schön 1983.)

Pedagogisessa kokeilussa opetukseni keskittyi sointikvaliteettien kysymyksiin. Siksi valitsin teoksen, jonka oppiminen ei kuormittaisi opiskelijoita kohtuuttomasti ja sopisi opetussuunnitelman mukaiseen työhön. Lisäksi pyrin tukemaan opiskelijoiden yksilöllistä oppimista arkirutiinista poikkeavan kollektiivisen toiminnan avulla. Nämä tietoiset valinnat tein opetustavoitteiden mukaan. Tällaiset valinnat ohjaavat opetusta tiettyjen painopisteiden osalta, eivät kaavamaisesti.

## 5.4 Kokeilun kulku ja dokumentointi

### 5.4.1 Ryhmäopetus – esimerkkinä ensimmäinen tunti

Kokeiluun osallistui kolme Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelman toisen vuosikurssin 19–21 -vuotiasta naisopiskelijaa. Ennen ammattikorkeakouluopintoja kaksi soittajaa oli suorittanut musiikin ammatillisen perustutkinnon, yhdellä oli musiikkiopistotausta. Käytän heistä tässä kirjainsymboleja C, D ja E. Omia oppilaitani olivat D ja E, kun taas C opiskeli pianonsoittoa toisen opettajan johdolla. Kaikki olivat opiskelleet pianonsoittoa keskimäärin kahdentoista vuoden ajan.

Suunnittelin kokeilun niin, että joka viikko järjestettiin yksi ryhmätunti ja jokaiselle oma yksilötunti. Kokeilun päättävä julkinen konsertti pidettiin 27.2.2006. Tallensin äänittämällä kaikki opetuskerrat, lisäksi tein muistiinpanoja. Litteroin ryhmässä käydyt keskustelut ja opiskelijoiden tunneilla esittämät kysymykset ja kommentit relevanteilta osiltaan. Käyn seuraavassa tiivistetysti läpi kokeiluprosessin päävaiheet.

Kokeilu alkoi 16.1.2006 ryhmätunnilla. Esittelin lyhyesti opiskelumme kohteena olevan Sibeliuksen teoksen taustaa. Annoin jokaiselle teoksen piano- sekä orkesteriversioiden nuotit. Emme soittaneet pianoa, vaan kuuntelimme yhdessä teoksen orkesteriversioiden. Kuuntelun aikana seurasimme musiikkia orkesteripartituurista (jaoin kaikille orkesteriversioiden partituurin). Toistimme kuuntelun seuraten musiikkia seuraavaksi pianoversioiden nuoteista. Tarkoituksellisesti emme kuunnelleet pianoversiosta tallennettua, koska halusin mielikuvan orkesterisoinnista jäävän opiskelijoille tunnin jälkeenkkin.

Kahden koko teoksen kuuntelukerran jälkeen kuuntelimme osan 2a *Meren rannalla* (samalla partituuria lukien), joka ei sisälly Sibeliuksen pianoversioon. Kerroin ideastani ”täydentää” Sibeliuksen pianoversio tekemällä myös tästä osasta sovitus pianolle. Selitin kuitenkin, että kyseessä olisi vain tämän suljetun piirin oma harjoi-



tus – mitään taiteellista syytä puuttua Sibeliuksen sävellysversioihin ei ole, eikä se myöskään ole tekijänoikeussyistä sallittua. Kyseessä olisi kuitenkin tavallisista pianoläksyistä poikkeava tehtävä, joka voisi lähentää suhdetta teokseen sekä antaa uutta ajateltavaa pianosta soittimena.

*Meren rannalla* sisältää erikoisia, jopa äärimmäisiä sointiefektejä, joiden vastavuuteen pianolla Sibelius ei ymmärrettävästi ole halunnut pyrkiä. Partituurimerkinnän mukaan myös orkesteriversion esityksessä osa voidaan halutessa jättää pois. Yllätyksekseni opiskelijat alkoivat ennakkoluulottomasti keskustella mahdollisuuksista ratkaista osan transkriptio-ongelmia. Seuraavassa on katkelma kyseisestä opetustilanteesta litteroitua keskustelua:

Minä: Muuten oletko lukeneet partituureja teoriatunnilla tai muuten?

D: Joo, kai me joskus teoriatunnilla, mutta ei nyt ihan viime aikoina.

E: Mä en edes muista oonko tehny sitä.

Minä: Jos ette olekaan, ei haittaa, nyt on sitten hyvä hetki. Ei siinä muuta kun huomaa miten jotkut soittimet transponoi, tai on siis kirjoitettu näin ja soi tästä [näytän partituurin kontrabassostemmaa]. Ja sit on tietysti millä tavalla ne soittaa; että tässä tapauksessa basso soittaa aika epätavallisella tekniikalla, jousi lähellä tallaa ja siitä tulee ihan erikoinen ääniefekti. Vähän kuin joku muu soitin tai tuulikone.

C: Tää on aika hurjaa, tähän sopis vaikka tremolo tai trilli kahdella kädellä. [osoittaa partituurin kohtaa A]

D: Onks tuo patarumpu?

Minä: Isorumpu. Sitä näköjään soitetaan tässä patarummun kapuloilla.

D: Ei kai sitä voi oikein tehdä pianolla. Tai siis siinä on pakko tehdä jotain erikoista. Mutta sitten ei vois soittaa tätä sooloääntä... tai onko tää soolo? [osoittaa puhaltimien stemmaa partituurin kohdassa A]

C: Entä jos tää oliskin nelikätkäinen kappale?

E: Niin vois olla; saako transkriptio olla nelikätkäinen?

Minä: Toki saa, on olemassa sinfoniasovituksia tietääkseni, joku Mahlerin sinfonia, kahdeksalle kädelle ja ehkä myös useammalle pianolle. En ole kyllä niitä nuotteja nähnyt.

E: Tehtäiskö sitten semmoinen tästä?

D: Niin, sitten ei tarttis yksin kenenkään yrittää sitä soittaa, jos siitä tulee ihan mahdoton.

[Kaikki nauravat]

Minä: Itse asiassa sitten voisitte katsoa saako tästä vaikka sovituksen kuudelle kädelle yhdellä pianolla. Kun tässä on tosi hidas tempo niin ei tule kyynärpäiden heilumisesta mustelmia soittaessa niinku joskus vierekkäin soittavilla.

Ehdotin, että opiskelijat kokoontuisivat seuraavan viikon aikana ilman minua ainakin yhden kerran tekemään kuusikätkistä sovituksia. Kokeilun kannalta koin mielekkäänä antaa opiskelijoiden yrittää osan transkribointia juuri sen outojen ja vaikeasti tavoitettavissa olevien efektien takia sekä siksi, että osa on hyvin lyhyt – vain yksi partituurin sivu. Suurempaa sovitus tehtävää ei olisi voinut kuvitella kokeilun rajallisten aikaresurssien ja opiskelijoiden tähänastisen kokemustiedon huomioiden. Tähdensin vielä, että kokeilun tuloksena mahdollisesti syntyvää transkriptiota ei julkaista eikä sitä esitetä pedagogisen kokeilun ulkopuolella.

Seuraavaksi opiskelijat saivat tehtäväkseen valita kaksi soitettavaa osaa kukin. Koska pianoversiossa on kahdeksan osaa, lupasin itse soittaa konsertissa kaksi opiskelijoiden valintojen jälkeen jäljelle jäävää osaa. Jaoin opiskelijoille kuuntelemamme orkesteriversion äänitteet harjoittelun tueksi. Lisäksi opiskelijat saivat luettavakseen luvussa 5.2.1 kuvatun Brendelin (2001) artikkelin sekä oman koosteeni huippupianistien pianosointikäsitksistä (tämä kooste vastasi raportin luvun 3.3.5 sisältöä). Sovimme jokaisen omasta tunnista, ja päätimme ensimmäisen ryhmätunnin.

#### 5.4.2 Yksilöopetus

Yksilöopetuksessa opiskelijat soittivat valitsemaansa kahta teoksen osaa. D ja E soittivat myös muuta musiikkia omilla 90 minuuttia kestäväillä tunneillaan, koska heidän tavanomaiset pianotuntinsa oli integroitu kokeilun yksilöopetukseen. C:n tunnit kestivät 30–45 minuuttia.

C soitti osat *Melisande* ja *Pastorale*. Hän kiinnitti ensimmäisellä tunnillaan osan *Melisande* alussa huomiota siihen, että orkesteriversion englannintorvisoolon esitysmerkintä *espressivo e semplice* (mp) on pianoversiossa muuttunut *dolce* (p). Jousien säestys (*con sordino*), siirtyy pianoversion vasemman käden *una corda*-osuudeksi (ikään kuin vasemmalla kädellä soitettu osuus voisi olla erivärisessä sointirekisterissä kuin oikean käden sooloääni!).

C tulkitsi melodian *dolce* hyvin hiljaiseksi soinniksi. Ehdotin soittamaan sooloääntä hieman voimakkaammin, käyttäen enemmän oikean käsivarren painoa, ja hieman Sibeliuksen metronomimerkinnän mukaista tempoa nopeammin, niin että sointi kantaisi. Sellostemman soolon partituurimerkintä *con sordino espressivo* (mf) värityy pianolla: *tutte corde* (mf). Hämmästelimme, että tässä kohtaa käsien soittaessa ristikkäin oikean käden soittoasento jopa muistuttaa fyysisesti sellon jousikäden toimintaa.

Kehotin C:tä käyttämään rohkeasti molempia pedaaleja. En vaatinut kirjaimellista pedaalimerkintöjen noudattamista, mutta tarkka tekstin opiskelu oli lähtökohta. Kiinnitin C:n huomiota siihen, että Sibelius käyttää teoksen pianoversiossa poikkeuksellisia pedaaliefektejä, joilla voidaan saavuttaa erityisiä orkestraalisia illuusiota. *Melisanden* *Un pochissimo con moto* (*Un pochissimo più con moto*) -jakson jousien pizzicato-äännet toteutetaan pianoversiossa pedaalien avulla. C:n niin ikään soittamassa *Pastorale*ssa pedaalit käytetään runsaasti. Orkesteriversionä käyrätorven (ja viulujen) pitkät äännet korvaavat orkesterin ”pedaalipuutetta”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Vuosia *Pelleas ja Melisande* -sarjan sävellystyön jälkeen Sibelius kertoi von Törnelle: ”Orkesteri on suuri ja ihmeellinen soitin, jolla on kaikki keinovarot hallussaan – paitsi pedaalit.” Von Törnen

**D** oli valinnut osat *Lähde puistossa* ja *Kolme sokeaa sisarta*. D:n soitto oli koko kokeilun ajan sujuvaa, mutta ajoittain hieman yksioikoista. Hän ei esittänyt odottamiani kysymyksiä (esimerkiksi patarumpu- ja pedaaliefektien soittamisesta osan *Kolme sokeaa sisarta* alussa ja lopussa) tai vaikuttanut olevansa inspiroitunut versioiden nuottitekstien vertailusta. *Lähde puistossa* pulppusi hiukan mekaanisesti, mutta *Kolme sokeaa sisarta* soi joka esityskerralla, myös konsertissa, salaperäisemmin. En kokenut tarkoituksenmukaiseksi avata opetuksessa sointimaailman kysymyksiä sanallisesti enemmän kuin hän soitollaan teki. Ratkaisuehdotukseni tein myös itse enimmäkseen soittamalla ja luottamalla D:n potentiaaliin prosessoida ehdotuksiani.

**E** soitti ensimmäisellä tunnillaan osaa *Melisande rugin ääressä* ”etydimäisesti”, minkään viittaamatta orkesterimusiikkiin pianonuottien perustana. Osan orkesteriversion alussa patarummun ja käyrätorvien g-sävel (diminuendo) antaisi aihetta ajatella pianoversiossa vasemman käden fis–g -kuviota erityisenä soinnillisena haasteena – nyt kappale kuultiin lähinnä vasemman käden sormiharjoituksena. E:n tulkinta pianoversiosta oli esimerkki siitä kuinka pianonuottitekstiä visuaalisesti hallitseva säestyskuviota (vasemman käden kahdeksasosat) soi tottumattoman soittajan käsissä dominoivasti musiikilliseen rooliinsa nähden. Ehdotin balansoimaan oikean käden osuuden voimakkaammaksi, koska vasemman käden työskentely oletettavasti kevenisi, jos E kuuntelisi melodiaa paremmin. Harjoittelimme myös kahdella pianolla, säestyskuviota ja melodiaosuutta keskenämme vaihdellen. Lisäksi kokeilimme katkelmia ”vääristä” oktaavialoista pyrkimyksenäni stimuloida soinnillista kuvittelua.

Osassa *Melisanden kuolema* on hyvin vaikeaa lähestyä pianolla orkesteriversion äärimmäisen vivahteikasta ja herkkää jousisoinnin vaikutelmaa. Keskustelimme E:n kanssa siitä, että nuottikuvassa on paljon jousille sopivia esitysmerkintöjä (kuten *mesa di voce*: < > ), joiden vaikutusta pianisti voi (esimerkiksi hitaassa tempossa kolme kertaa toistuvaa d-mollisointua soittaessaan) vain kuvitella. Päätelimme kuitenkin, että juuri tämä nuottien ”pakottama” kuvittelu on soittajalle varsin hyödyllistä – E oli soittanut paljon kamarimusiikkia jousien kanssa. Hänellä oli sisäistynyt käsitys jousien soinnillisesta rikkaudesta ja häilyvyydestä. Kokemuksensa ansiosta hän pystyi kuvittelemaan Sibeliuksen nuottimerkintöjen tavoittamattomissa olevaa sointikuvaa. E loi esityksessään osaan kantavan kaaren, soitti lämpimällä, läpikuultavaa jousisointia mieleen tuovalla kosketuksella kyeten myös orkestraaliseen, dramaattiseen nousuun ja musiikin viemiseen hiipuvaan päätökseen. E onnistui *Melisanden kuolema* -osan tulkinnassa lähestymään pianonsoittoa aidosti illuusioiden taiteena.

---

mukaan Sibeliuksen soitinnuksen soinnukkuus perustuu suurelta osalta hänen keksimäänsä ja johdonmukaisesti soveltamaansa ”pedaalitekniikkaan”. (von Törne 1965, 25–29.)

### 5.4.3 Transkription tekeminen oppimistehtävänä

Ensimmäisen opetuskerran jälkeen opiskelijat pohtivat itsenäisessä ryhmätyössään ratkaisuja osan *Meren rannalla* kuusikätiseksi pianosovitukseksi. Tunnilla alkanut vilkas ideointi oli opiskelijoiden mukaan jatkunut, mutta konkreettista tulosta nuotteiksi ei syntynyt. Jonkun opiskelijoista olisi tullut olla aloitteellinen kirjoittamaan sovitusta ideointitapaamisen yhteydessä, mutta kukaan ei ryhtynyt työhön. Olisin voinut ohjeistaa opiskelijat tarkemmin. He kuvasivat nuotinnustehtävää vaativammaksi kuin olisivat odottaneet. Nuotintamisen vaatimaa aikaa ei kenelläkään tuntunut olevan.

Näistä syistä johtuen sovittiin, että kokoonnumme 30.1. kaikki yhdessä nuotintamaan sovituksen opiskelijoiden ideoinnin pohjalta. Helpottaakseni tilannetta olin mielessäni hahmotellut kuusikätistä sovitusta. Ryhmätunnin alussa kuuntelimme vielä kerran osan orkesteriäänitteen ja sitten aloimme kirjoittaa lyijykynällä.

Kirjoitin itse alun kaksi tahtia ja kaikkien hyväksytyä ehdotuksen jokainen sai vuorollaan kirjoittaa yhden tahdin muiden kommentoimissa vapaasti. Kirjoittaminen näin oli työlästä, mutta saimme lyhyen osan kuitenkin pääpiirteittäin valmiiksi. Sovittiin, että kirjoitan osan puhtaaksi seuraavaksi päiväksi; jokainen saisi minulta kopion nuoteista ja haluaisin kuulla opiskelijoiden valmiin kuusikätisen esityksen seuraavan viikon ryhmätunnilla. Näin opiskelijoiden ja omat ideani yhdistyivät lyhyessä transkriptiossa.

### 5.4.4 Konsertti ja palautekeskustelu

Konsertti 27.2. toteutettiin suunnitellulla tavalla: teos esitettiin Joensuun konservatorion salissa osien jaon mukaan ja *Meren rannalla* soi orkesterisarjan mukaisella paikallaan opiskelijoiden kuusikätisenä esityksenä. Joidenkin kuulijoiden palautteen mukaan kyseinen osa ei tuntunut ollenkaan Sibeliuksen sävellykseltä. Opettajana olin sovitukseen tyytyväinen. Kuten aiemmin mainitsin, tarkoituksena ei ollut täydentää Sibeliuksen pianoversiota, vaan lisätä opiskelijoiden ja opettajan ymmärrystä transkriptiosta ja Sibeliuksen musiikin orkestraalisesta luonteesta.

Välittömästi konsertin jälkeen pidimme kokeilun päättävän yhteisen palautekeskustelun. Konsertissa ja keskustelussa oli läsnä myös jatkotutkintoprojektini ohjaaja Pekka Vapaavuori. Puolentoista tunnin mittainen palautekeskustelu, jota kuvaan seuraavassa, muodostui kokeilun tulosten arvioinnissa keskeiseksi.

Pyysin opiskelijoita kuvailemaan kokemustaan. Minkälainen kokemus tämä kokeilu oli? Mitä ajatuksia ja tuntemuksia kokeilun kuluessa ja sen päätyttyä heräsi? Omin sanoin jokainen kertoi jollain tapaa kokeneensa kokeilun uudenaikaisena ja

mielekkäänä toimintana ja löytäneensä uutta ajateltavaa pianonsoiton opiskelusta ja omasta tavastaan soittaa. C kertoi:

Kuuntelin sitä orkesteriversiota ja sitten katoin niitä nuotteja ja mietin miten sieltä vois mitäkin tuoda esille. Tuntuu että se laittoi itsellä jonkun pyörimään tuolla sisällä. En osaa selittää sitä, mutta tuntuu, että löysin aarteen. Et tulevaisuudessa voi ehkä viedä eteenpäin pianokappaleita niin, että ajattelee enemmän orkesteria.

C oli inspiroitunut orkesteripartituurin tutkimisesta ja oli miettinyt miten saisi pianolla esiin kuvittelemiaan sointivärejä. Hän oli löytänyt itselleen uuden näkökulman myös originaalipianosävellysten opiskeluun ja oletettavasti oli alkanut soveltaa soitonopiskelussaan yhä enemmän mielikuvia ja mentaalista harjoittelua. D kertoi eläytyneensä mielikuvituksensa avulla musiikkiin ja välillä unohtavansa, että soittaa itse:

Tavallaan siinä tuli sellainen jännä olo. Vaikka en mielestäni liikaa kuunnellu sitä orkesteriversiota, niin kuitenkin kun soitti pianolla – ehkä mul on hyvä mielikuvitus [nauraa] – tuli sellainen olo, että orkesteri soittaa. Tai että jotenkin tuli ehkä sellainen *flow*-tila sitten.

E oli hetkittäin turhautunut pianon soittimellisiin rajoitteisiin ja pohti ristiriitaista suhdettaan soittimeen:

Kyllä tään projekti myötä heräs tavallaan turhautuminenkin siihen [nauraa], et aluksi mietti, että hitsi mikä soitin. Mutta sit heräs ehkä ne mahdollisuudet, miten hienoa on just kuvitella orkesteria ja miten paljon se tuo sitten siihen. Onks se sit, niinku, et pianistit väkisin joutuu ajattelemaan sellaista, onks se säälistävää vai hienoa? Mut kyllä mie näen sen enemmän hienona ja tosi rikastuttavana miten valtava alue pianomusiikki on. Näiden transkriptioiden kautta on huomannu sen.

C myötäili E:n oivallusta:

Niin, esimerkiksi toisen kappaleen [*Melisande*] alussa orkesteri soittaa: [laulaa hitaasti messa di voce: daaa, daaa] eihän sitä pianolla voi tehdä. Jos mä en olis kuullu orkesteria, aattelin vaan että tuossa on tollaset terssit, soitan ne vaan.

C puhui kokemuksesta tarpeellisena, jopa käännteentekevänä oppimiskokemuksena, joka olisi ehkä myöhemmin muulla tavalla tullut kohdatuksi:

Joka tapauksessa tuntuu, että tämä avas tietynlaisen ikkunan, mikä olis saattanu avautua vasta joskus myöhemmin. Niinku laittoi alulle sen.

Kysymykseen onko transkription opiskelusta apua pianosoinninmuodostuksen oppimisessa C antoi epäsuoran myönteisen vastauksen:

Kun miettii, niin eihän huilisti voi välttämättä ajatella, että soitanpa nyt niin kuin sello, mutta pianisti voi aina kuvitella eri instrumentteja.

## 5.5 Pedagogisen kokeilun pohdinta

Opiskelijoiden palautteen perusteella kokeilu vaikutti tuottaneen oletettuja tuloksia. Palautteen myönteisyydessä todennäköisesti heijastui myös opiskelijoiden tahdikkuus opettajaa kohtaan.

Kokeilun olisi voinut järjestää tai arvioida muillakin tavoin. Jokaista opiskelijaa olisi voinut haastatella erikseen. On haasteellista olla itse kokeilun osana ja sen tulosten analysoijana. Omat lähtöoletukseni ja arvomaailmani vaikuttavat myös tapaan, jolla arvioin kokeilun kulkua ja tuloksia. Todennäköisesti minulta jää havaitsematta asioita, jotka ulkopuolinen tutkija olisi havainnut. Mutta kokeilu perustui kollektiiviseen ja reflektiiviseen toimintaan, eikä pyrkinyt rakentumaan tieteellisen kokeen kontrolloiduissa olosuhteissa.

Muodostuiko lyhyestä kokeilusta opiskelijoille merkittävä oppimiskokemus, henkilökohtaiseen muusikkouteen pysyvästi vaikuttavaa emootiotason ylittävää henkistä pääomaa? Mahdollisesti C:n kohdalla muodostui. C:n keskittymistä kokeiluun auttoi se, että hän ei ollut oma oppilaani; välillämme ei ollut muita teoksia tai arjen rutiineja.

Kokeilun yksilöopetuksessa pyrin keskittämään opetukseni sointikysymyksiin ja rajoittamaan suoranaista puuttumista soittajien fyysiseen toimintaan, ”kvantitatiivisen tekniikan” kysymyksiin. Tällainen ongelmakentän rajaaminen toimii vain osittain: kun tavoitteena olevaa sointia kuvitellaan, kokeillaan tai demonstroidaan, soittajan aistit herkistyvät ja soiton psykomotoriset, kognitiiviset sekä emotionaaliset tasot aktivoituvat, vaikka niistä ei puhuttaisi. Soitin paljon opetuksen aikana ongelmien ratkaisuehdotusten löytämiseksi ja havainnollistamiseksi. Soitossani välittyi kuva myös teknisestä suorittamisesta.

Olin korostanut opiskelijoille pitäväni tässä musiikissa tärkeimpänä opiskeltavana asiana tarkkaavaista kuuntelua ja sen myötä keskittymistä tuotettavaan sointiin, ikään kuin yhtä aikaa pianon sointiväreihin ja orkesterin sointimaailmoihin. Luultavasti tämän seurauksena opiskelijat eivät kertaakaan kysyneet suoranaisia ohjeita soittoteknisten ongelmien ratkaisuun. Ajatus siitä, että opettaja ei totuttuun tapaan puuttuisi soittoteknisiin valintoihin, vapautti opiskelijat maneerimaisista tekniikkakeskusteluista ja päättäväisyyden puutteesta johtuvista pysähdyksistä.

Vaikutti myös siltä, että opiskelijat oppivat kappaleet ulkoa nopeammin kuin vastaavien tehtävien kohdalla yleensä – tätä ei kuitenkaan tämän kokeilun perusteella voi todistaa. Kuitenkin ulkoa soittamisen oppiminen ilmeisesti tehostuu, kun pianistin tarkkaavaisuus keskittyy tiettyyn asiaan, kuten sointiin, ja tätä keskittymistä häiritseviä asioita (kuten soittotekniikan kysymyksiin puuttumista) vältetään. Ulkoa oppimista saattoi toki motivoida myös tulevan konsertin läheinen ajankohta. Vaikka en voinut todentaa mitään perustavanlaatuisia muutosta opiskelijoiden

soinninmuodostuksessa tai sointikäsitteissä, toimivat opiskelijat sekä opetuksessa että konsertissa kokemukseni mukaan tavanomaista soittotuntisuoritusta keskityneempinä oman soittonsa kuuntelijoina.

Sibelius on siirtänyt orkesterimusiikin idean pianolle niin tunnollisesti, että suuri osa pianoversion soinnillisista hienouksista vaikuttaa paljastuvan soittajalle vain nuottitekstien lukukokemuksessa. Tällainen nuottikuvan idealistinen pikkutarkkuus (joka tässä yhteisessä oppimisprosessissa vähitellen avautui niin opiskelijalle kuin opettajalle) saa myös tarkan pianistin tuntemaan ja toimimaan erityisen syväluotaavasti ja etsimään musiikissa piilevää väreilevää kauneutta, parasta mahdollista sointia.

Kokeilun kirjallisena lähtökohtana ollutta Brendelin (2001) artikkelia ei tule tulkita kirjaimellisesti noudatettavaksi transkriptiosoiton oppaaksi, vaikka Brendel antaa-kin soittoteknisiä ohjeita. Artikkelin sanoman voi tulkita kehotukseksi pianistille huolehtia laajasta musiikillisesta sivistyksestään. Kyetäkseen lähestymään transkriptioiden sointi-illuusioita konkreettisesti soittajan tulee opiskella pianon, orkesterin sekä yksittäisten orkesterisoitinten rakennetta ja toimintaa. Hänen on lisäksi työskenneltävä erilaisissa yhtyeissä myös laulajien kanssa sekä perehdyttävä taidemusiikin perusohjelmistoon ja kirjallisuuteen.

Koko projektin kehittämistavoitteena on tuottaa tietoa transkription pianopedagogisista mahdollisuuksista. Pedagogisen kokeilun avulla testasin tähän tavoitteeseen liittyviä ennakko-oletuksia ja tein havaintoja, joista on mahdollista edetä päätelmiin myös muiden osioiden tuottamien kokemusten ja havaintojen valossa. Tämän prosessin tuloksiin palataan luvun 8.2 yhteenvedossa.

## 6 Transkriptioiden tekeminen ja soittaminen

### 6.1 Transkription tekemiseen orientoituminen

#### 6.1.1 Oman tien etsiminen

Opiskelin 1980-luvulla Budapestissa, Liszt-Akatemian (Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola) pianomusiikin osastolla Sándor Falvain oppilaana. Myös Kocsis kuului tuolloin Akatemian opettajakuntaan, ja hän profiloitui loisteliaiden pianotranskriptioiden tekijänä ja esittäjänä.

Kocsisin Wagner-transkriptioista vaikuttuneena aloin sovittaa Sibeliuksen *Sinfoniaa nro 5* kahdelle pianolle. Uskoin kahden pianon mahdollistavan orkesteriefektejä vastaavien sointi-illuusioiden ja mahdollisimman täydellisesti kaikkien partituuriin kirjoitettujen äänten esiin saamisen. Kykyni riittivät teoksen toisen ja kolmannen osan soitettavissa olevien siirtokirjoitusten aikaansaamiseen, mutta sointikuvasta muodostui meluisa, eikä orkesterisoinnin tavoin avara. Kahden soittajan välille on haasteellista synkronoida yhteinen sointi-illuusion tavoite, jota orkestraalinen pianonsoitto edellyttää.

Kuten luvussa 3.5.1 todettiin, hyvän moniäänisen pianosoinnin perusedellytys on jokaisen soitetun äänen harkittu balansointi oikean perspektiivi vaikutelman (orkestraalisen illuusion) aikaansaamiseksi. Pianosoinnin tuottamisessa on kyse myös mikroajallisista tapahtumista, joita yksin soittava voi kontrolloida ketterämmin kuin useamman soittajan yhteismusisoinnissa on yleensä mahdollista. Tässä piilee pianotranskription tekemisen yksi motiivi: on avartava tunne yksin herättää eloon suurelle orkesterille kirjoitettua musiikkia – vaikka transkriptiota ei esittäisi.

Ryhtyessäni tässä projektissa kahden soolopianotranskription kirjoitustyöhön, pyrin tietoisesti muuntamaan orkesteripartituurin nuottikuvaa pianolla luontevasti soivaksi tekstuuriksi. Transkriptioiden valmistusprosessi nojautui sekä aikaisempaan kokemukseeni transkriptioiden parissa että tämän projektin muissa osioissa kertyneen aineiston tulkintaan. Luvuissa 6.1.2 ja 6.1.3 läpikäyn tätä aineistoa. Tarkastelussa on mukana myös sellaista aineistoa, jota muissa luvuissa ei käsitellä sekä aineistoa tämän raportin myöhemmästä luvusta 7. Näiden aineistojen perusteella muodostuivat ne periaatteet, joiden mukaan pyrin toteuttamaan transkriptiot.



### 6.1.2 Vaalittavana orkestraalinen sointi, luonteva pianotekstuuri ja teoksen henki

Orkesteripartituurin sovittaminen pianopartituuriksi on nuotinluku- ja kirjoitustaitoiselle suhteellisen helposti opittavissa oleva toimenpide. Nuottikuva ei kuitenkaan itsessään paljasta sävelyhdistelmien synnyttämiä sointimaailmoja. Hyvin soivan transkriptiotuloksen aikaansaamiseksi on tekijän ymmärrettävä sekä lähtökohdista olevia orkesterisointeja että pianon mahdollisuuksia tarvittavien sointi-illuusioiden esiin saamisessa.

Lisztin ensisijainen tavoite pianotranskriptioissaan oli reprodusoida alkuperäisiä sonoriteetteja (Rosen 1998, 39; Liszt 1989, 46). Charles Suttoni (1981) kuvaa Lisztin transkriptioita jäljittelemättömiksi ja idiomaattisiksi orkestraalisen kielen käännöksiksi pianolle. Alex Schröter luokittelee Lisztin transkriptioita Beethovenin sinfoniaista seuraavasti:

Kun Lisztin varhaisissa pianopartituureissa [*partition de piano*] pianon luonne transformoituu soinniltaan orkestraaliseksi laajentaen pianon perinteistä ominaislaatua orkesterimusiikin adekvaatin esittämisen mahdollistamiseksi, on siihen nähden myöhäisten sovitusten tilanne juuri päinvastainen: niissä orkestraalinen olemus muuntuu pianistiseksi (Schröter 2003, 15).

Nuorelle Lisztille oli ominaista pyrkimys muuntaa piano orkesteriksi (esim. Berliozin *Fantastinen sinfonia*), kypsempänä hän pikemminkin muokkasi orkesterimusiikista pianolle luontevaa tekstuuria (esim. Wagnerin *Isolden lemменkuolo*).

Lisztin taiteellisia pianotranskriptioita voidaan jakaa kahteen tyyppiin: ensimmäisessä transkriptiotyyppissä korostuu halu jäljitellä eri instrumenttien sonoriteetteja (usein yhdistettynä pianistiseen akrobatiaan) ja toisessa tyyppissä alkuperäistä tekstuuria pyritään muokkaamaan pianistiseksi, pianolle luonteenomaiseksi (tunne sovituksesta väistyy). Molemmat tyypit voivat pianistis-taiteellisesta näkökulmasta olla tarkoituksenmukaisia. Joskus pianisti haluaa herättää orkesterisoinnin illuusion kuulijoissa; joskus tavoitteena on saada orkesterimusiikki kuulostamaan siltä, että kyse on alun perinkin pianomusiikista. Liszt oli itse kuitenkin korostanut Beethovenin sinfonioiden pianotranskriptioiden julkaisun esipuheessa tavoitelleensa Beethovenin teosten hengen ymmärtämistä (Wilde 1976, 170).

Kocsisin haastattelussa esille tuoman näkemyksen mukaan Lisztin nuottitekstistä on usein vaikea ymmärtää, mitä [minkälaista sointia] hän sillä tavoittelee, vaikka Liszt melko usein jopa viittaa eri orkesterisoittimiin pianonuoteissaan. Orkestraalisen sointi-illuusion luomisessa ei Kocsisin mukaan kuitenkaan ole kyse standardisoitujen soittoteknisten tai nuotinnusratkaisujen soveltamisesta, vaan soittajan mielessä olevista sointi-ideaaleista, jotka ohjaavat taitavaa musisointia (luku 7.4).

Transkribentin innostuminen joko pianistisuuden tai orkestraalisuuden tavoitte- luun voi johtaa myös harhapoluille. Tähän tutkimukseen tehdyssä haastattelussaan Mustonen tähdensi, että transkriptiotilanteessa on tärkeämpää keskittyä siihen mi- ten saadaan teoksen henki ikään kuin pianon kielelle käännettyä kuin siihen, miten teos pystyisi parhaiten esittelemään pianon arsenaalia. Mustonen nimesi hienoksi transkriptioesimerkiksi Beethovenin *Viulukonserton* pianoversion: säveltäjä on malttanut olla muokkaamatta soolosoittimen tekstuuria pianistiseksi sen kustan- nuksella, mikä teoksen henki on. Mustonen nosti haastattelussaan esiin myös Bartókin teoksen *Sarja orkesterille op. 4* ja säveltäjän tekemän teoksen version kahdelle pianolle. Tässä versiossa on pitkä yksiääninen melodiajakso. Sen värittä- mistä, kahdella pianolla mahdollisten efektien lisäämistä, Bartók ei ilmeisesti ole kokenut mitenkään tarpeelliseksi. Suvereeni säveltäjä ei halua näyttää tai osoittaa mitään, mikä ei teokselle ole välttämätöntä (luku 7.6). Tämä säästäväisyysajattelu tuo mieleen tieteen piirissä tunnetun Ockhamin (Occamin) partaveitsi -periaatteen, jonka mukaan ilmiötä ei tule selittää yhtään enempiä kuin ilmiön ymmärtämisen kannalta on välttämätöntä.

Hyviä esimerkkejä suvereenin säveltäjän teosten piano- ja orkesteriversioista löytyy Ravelin tuotannossa. Useat Ravelin orkesteriteoksista julkaistiin ensin pianosävel- lyksinä. James F. Hopkinsin (1969, 103–104) mukaan Ravelin alkuperäiset musii- killiset ideat olivat todennäköisesti usein riippumattomia kappaleiden ensisijaisesta instrumentaatiosta. Ravel on kuitenkin onnistunut luomaan teoksia, jotka ovat yhtä alkuperäisiä ja tekstuuriltaan idiomaattisia niin pianolle kuin orkesterille.<sup>40</sup>

Orkesterimusiikista tehdyt taiteelliset pianotranskriptiot voisi edellä esitettyjen aja- tusten perusteella jakaa kolmeen kategoriaan:

- 1) orkestraalisuutta korostavat transkriptiot, joissa pianolla pyritään orkesteri- illuusion luomiseen
- 2) pianistisuutta korostavat transkriptiot, joissa (idiomaattinen) orkesterimu- siikki muunnetaan mahdollisimman pianistiseksi, pianolle luontevaksi (idiomaattiseksi) tekstuuriksi ja
- 3) teoksen henkeä korostavat transkriptiot, joissa instrumentaation merkitys on toissijainen tai vaikuttaa katoavan kokonaan.

---

<sup>40</sup> Hopkins (1969) on tutkimuksessaan havainnut, että kirjoittaessaan pianokappaleistaan orkesteri- versioita Ravel säännönmukaisesti käytti tarkempaa notaatiota, kun oli kyse rytmikasta ja sävel- ten ajallisesta kestosta. Hän myös siirsi pianon pedaaliefektejä orkesterille tiettyjen soitinten tai soitinryhmien sostenuto-äänillä, eritteli melodiset ja harmoniset elementit toisistaan pianoversi- oon verrattuna selkeämmin sekä terävöitti harmoniarakenteita. Tarpeen tullen Ravel muutti dy- namiikkamerkintöjä, orkestroi eri tavalla pianoversiossa samanlaisina toistuvia jaksoja, käytti musiikin rakenteellista eheyttä vaalien sopivia soitinten idiomaattisia efektejä, laajensi taustateks- tuureja ja sävelsi kokonaan uudestaan joitain jaksoja idiomaattisen orkesteritekstuurin aikaan- saamiseksi. Ravelin käyttämiä ratkaisuja voisi kenties kääntäen soveltaa orkesterimusiikin sovit- tamisessa pianolle, mutta erityisesti ne rikastavat Ravelin pianokappaleiden tulkintaa.

Jako on hypoteettinen ja vain karkeasti suuntaa antava. Ei voida ajatella jonkin tyyppin itsessään edustavan parhaita taiteellista transkriptiotyyppiä. Lisäksi suuressa määrässä transkriptioita voidaan katsontatavasta ja kokemustaustasta riippuen tunnistaa mihin tahansa edellä kuvattuun kategoriaan yhdistäviä tekijöitä. Esimerkiksi pianotekstuurin kokeminen idiomaattisena tai orkestraalisena perustuu subjektiivisiin näkemyksiin. Pianolle idiomaattinen tekstuuri (idiomaattisen ankarimman tulkinnan mukaan: vain pianolla mahdollinen) voi synnyttää myös orkestraalisuuden vaikutelman. Originaaliohjelmistossa esimerkiksi Beethovenin sonaattien tai Chopinin etydien pianistinen idiomaattisuus ja orkestraalinen vaikutelma eivät poissulje toisiaan.

Transkriptioprosessissa olen havainnut lähestymistapani transkriptioon jäsenyneen edellä kuvattujen kategorioiden kautta. Ensimmäiset transkriptioiden kirjoitusyritykseni olivat kategorian 1) suuntaisia, konserteissa kuullut sovitukset pyrkivät lähestymään kategoriaa 2), kun taas kategoria 3) kuuluu näkemykseni mukaan lähinnä säveltäjille, jotka voivat antaa useita alkuperäisiä soivia, kirjoitettuja ja monella tapaa eläviä hahmoja omalle musiikilleen.

### **6.1.3 Hyvin soivat transkriptiot malliesimerkkeinä**

Omien transkriptioitteni lisäksi soitin projektiin kuuluvassa resitaalissa Lisztin *Winterreise*-transkription ja transkription Wagnerin musiikista *Isolden lemmenkuolo* sekä Sibeliuksen *Pelleas ja Melisande* -sarjan neljä ensimmäistä osaa. Valitsin kyseiset teoksen ohjelmaan oppiakseni käytännön tasolla ymmärtämään paremmin erilaisia transkriptiotilanteita ja löytääkseni tukea oman transkriointityöni ongelmanratkaisuun. Lisztin *Winterreise* on pianistisesti avartava ja tavallaan hyvin orkestraalinen. *Isolden lemmenkuolo* avasi minulle täsmällisemmin orkesteri- ja pianomusiikin suhdetta. Päinvastoin kuin harvoin kuultu *Winterreise*, *Isolden lemmenkuolo* nauttii yleisesti pianistien erityistä arvostusta.

Muiden muassa Brendel, Kocsis, David Wilde ja Suttoni ovat nostaneet Lisztin *Isolden lemmenkuolo* -transkription esimerkkitapaukseksi onnistuneesta pianotranskriptiosta. Suttoni (1981) luonnehtii kappaletta tarkaksi ja mestarilliseksi transkriptioksi. Brendel (2001, 283) määrittelee Lisztin *Isolden lemmenkuolon* ”kirjaimellisten transkriptioiden” kategorian erinomaiseksi esimerkiksi. Brendel ei kuitenkaan pidä Lisztin kirjoittamista ”raaoista sointuvibratoista” kappaleen huipeutumassa, vaan kehottaa soittajaa etsimään tähän kohtaan parempaa ratkaisua. Pianosoituksen edelleen sovittaminen onkin Brendelin mukaan perusteltua, mikäli alkuperäistä teosta paremmin palveleva pianistinen ratkaisu on löydettävissä.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Liszt kirjoittaa pianoteoksensa *Vallée d'Obermann* lopussa sointuvibratoja, jotka muistuttavat myöhemmän *Isolden lemmenkuolo* -transkription tekstuuria.

Kysyessäni haastattelussa Kocsisilta millainen on hyvä pianotranskriptio, hän hetken mietittyään nimesi hyvän soivuuden tärkeimmäksi pianotranskription ominaisuudeksi. Tästä esimerkkinä hän spontaanisti alkoi soittaa juuri Lisztin *Isolden lemменkuoloa* samalla todeten, että vaikka Liszt ei lisännyt tai muuttanut tekstissä juuri mitään, herättää hyvin soitettu *Isolden lemменkuolo* -transkriptio kuulijassa täsmälleen saman emotionaalisen kokemuksen kuin alkuperäinen orkesterisävellys. Kocsis myös mainitsi, että hänen on kuitenkin mahdotonta yksilöidä mistä tekijöistä hänen [edellä mainittua emotionaalista kokemusta herättämään pyrkivä] soittonsa koostuu.

Wilden (1976, 195–199) mukaan *Isolden lemменkuolon* alkuperäistä tekstuuria voi pitää pianon ”perkussiivisen ominaislaadun” vastakohtana, osoituksena Lisztin kyvystä kirjoittaa orkesterin ”sostenuto-soinnin” illuusion herättävää pianotekstuuria. Wilden (1976) mukaan Liszt on saavuttanut tavoitteen soveltamalla ja laajentamalla Chopinin tapaa kirjoittaa pianotekstuuria (ks. luku 3.3.1): *Isolden lemменkuolossa* oleellinen katkeamattoman soinnin illuusio syntyy siitä, että alas painetun pedaalin ansiosta muutkin kuin ”soitetut” pianon kielet värähtelevät sympateettisesti, kokonaisresonointia rikastaen. Liszt käyttää paljon tremolo-efektejä useissa eri rekistereissä, sekä oikealla että vasemmalla kädellä. Tremolot eivät kuitenkaan tässä vaikuta kömpelöiltä imitaatioefekteiltä, vaan muodostavat orgaanisen osan tekstuuria vastaten täysin orkesterin jousitremoloja.

Sibeliuksen pianomusiikissa voi usein kohdata erityistä orkestraalista luonnetta. Myös *Pelleas ja Melisande* -sarja tarjoaa ainutlaatuista soitettavaa; jotain, mitä esimerkiksi Lisztin musiikin soittaja ei välttämättä ollenkaan kohtaa (ks. luku 5.2.2). Joissakin omien transkriptioitteni ongelmatilanteissa päädyin kuitenkin ratkaisuihin Sibeliuksen eräiden teostensa pianoversioiden perusteella. Esimerkiksi *Tuonelan joutsen* -transkriptiossa Sibeliuksen kirjoittama jousien tremolo tahdeissa 36–54 päättyi transkriptiossani yksinkertaiseksi murtosointukuvioksi. Hieman samaan tapaan on Sibelius muuntanut jousien tremoloefektin pianon murtosointukuvioksi *Pelleas ja Melisande* -sarjan osassa *Linnan portilla* tahdeissa 53–58. Tämä ei tarkoita, että Sibelius olisi tehnyt samankaltaisen valinnan kuin minä, jos hän itse olisi kirjoittanut pianoversion *Tuonelan joutsenesta* (Otto Taubmann käyttää tässä kohdassa pianosovituksessaan tremoloa). *Pelleas ja Melisanden* osassa *Kolme sokeaa sisarta* Sibelius kirjoittaa alun patarumpusoolon (tremolo C) pianolle mystisesti dissonoivaksi tremoloksi H<sub>2</sub>-C<sub>1</sub> (tahdeissa 1–3). Tätä häilyvää, uhmakasta sointikuvaa toteuttavaa efektiä sovelsin *Sinfonian nro 1 Finaalissa*; esimerkiksi tahdeissa 9–12, joissa orkesterin patarummun H-tremolon muunsin pianon H<sub>1</sub>-Ais<sub>1</sub> -tremoloksi.<sup>42</sup>

Drillon (1986, 60) on todennut Lisztin pianotranskriptioiden ja pianosävellysten tekstuurien olevan usein keskenään samanlaisia. Lisztin pianotranskriptiot

---

<sup>42</sup> Jorma Panulan mukaan ”tuuban ja timpanin käyttö Sibeliuksella on ainainen riesa. Poiskaan ei kehtaa jättää, mutta nyansseja täytyy muuttaa.” (Almila & Panula 2010, 241.)

Beethovenin sinfonioista eivät palaudu Beethovenin, vaan Lisztin pianomusiikin tekstuuriin. Tämä seikka asettaa eettisen ja musiikillisen jännitteen näiden pianotranskriptioiden ja alkuperäisteosten välille: Vaikka Lisztin varhaisempien ja myöhäisempien sinfoniatranskriptioiden välillä on havaittu tyyllillisiä eroja, Liszt ottaa Beethovenin musiikin hallintaansa muokaten siitä omien ideaaliensa mukaista pianotekstuuria.

Väistämättä transkribentti joutuu ottamaan työnsä kohteena olevan musiikin haltuunsa ja muokkaamaan sitä tarkoituksensa sopivaksi. Omissa transkriptioissani en pyrkinyt jäljittelemään Sibeliuksen pianotekstuuria, vaikka edellä kuvatun kaltaisia yksittäisiä ratkaisuja tein Sibeliuksen pianomusiikin ja -versioiden perusteella.

Minulle tuskin on muodostunut mitään omintakeista tapaa kirjoittaa pianotekstuuria. Korostan transkriptioideni olevan tutkivasta prosessista kumpuava kokeilu. Muusikkourani tähänastinen kokemus soittamastani ja kuulemastani, paljolti 1800-luvun ja 1900-luvun alun pianokirjallisuudesta, on vaikuttanut suuresti transkriptioratkaisuihini. Erityisesti samaan työskentelyjaksoon ajallisesti sijoittuneiden *Isolden lemменkuolon* ja Sibeliuksen *Pelleas ja Melisande* -sarjan opiskelun, soittamisen ja myös opettamisen kokemukset inspiroivat löytämään ratkaisuja omissa transkriptioissani.

## 6.2 Nuotinnusprosessi

Transkriptioiden nuotintaminen alkoi keväällä 2009 ja päättyi huhtikuussa 2010 juuri ennen projektiin kuuluvaa resitaalia. Nuotinsin molemmat transkriptiointi useaan kertaan korjauksia jatkuvasti tehden. Monien eri nuotinnusvaihtoehtojen vertailusta ja uusien ratkaisuehdotusten löytymisestä muodostui lopulta prosessi, joka eteni hermeneuttisen kehän lailla osien ja kokonaisuuden välisenä dialektisena suhteena.

Kokenut transkribentti hahmottaa sointikuvan pelkästä nuottitekstistä ja osaa tuottaa kompleksisenkin nuottitekstin kuulemansa musiikin perusteella, kuten menneisyyden mestaripianisteista ja -säveltäjistä tiedetään. Vaikka koen, että minulla on sointi-ihanteita, olemassa olevien äänitteiden käyttö tuntui välttämättömältä apukeinolta löytää sopivia tekstuuriratkaisuja. Vertasin ennen kaikkea soittamalla luonnoksia valmistuneesta pianosovituksesta äänitteiden sointikuvaan alkuperäisestä sävellyksestä. Kamppailin ymmärtääkseni Sibeliuksen sävellysten orkestrisoinnin ominaislaatua ja tavoittaakseni tämän sointikuvan illuusion siirtämisen pianolle.

Pedagogisessa mielessä pelkkään partituurin lukuun (jolloin orkesterikappaletta ei kuunnella) tai ainoastaan kuulokuvaan perustuvat (missä partituuria ei lueta) transkriptiot voivat hyödyttää eri tavoin transkribentin muusikkokehitystä. Sovel-sin kuitenkin molempien tapojen yhdistelmää läpi prosessin. Edellä olevista kah-desta lähtökohdasta voi jatkaa joko nuotintamalla ilman soittokokeiluja tai soitta-malla, erilaisten tekstuurien mahdollisuuksia kokeillen, ennen nuottien kirjoitta-mista. Minun tapani oli etsiä ensin ratkaisut orkesteripartituurista soittamalla, jonka jälkeen nuotinsin ratkaisuehdotukseni pianolle. Nuotinnusprosessissa kui-tenkin ilmeni samantapainen soittamisen ja nuotintamisen vuorovaikutus kuin ajattelussa ja kirjoittamisessa: Monet aluksi hyviltä tuntuneet pianistiset ratkaisut osoittautuivat nuoteiksi käännettyinä huonoiksi. Nuoteiksi kirjoittaminen jäseni soinnillista ajattelua.

Haastattelussaan Ferenc Rados piti transkriptioiden tekemistä erinomaisena har-joituksena, jossa pianosoinnin vivahteita huomioidaan terävämmin kuin tavan-omaisessa toistoon perustuvassa harjoittelussa (luku 7.3). Totesin transkriptiopros-essin kuluessa Radosin olevan tässä oikeassa. Keskityin prosessin aikana soitossa-ni tavanomaiseen harjoitteluuni verrattuna huomattavasti enemmän sointiin ja äänten keskinäisten merkityssuhteiden punnitsemiseen.

Käsin kirjoitetut nuotinnokseni eivät ole artikulaatio- ja esitysmerkintöjen osalta eivätkä polyfonista sävelkudosta havainnollistavina niin viimeistelyjä kuin julkais-tavien nuottien tulee olla. Projektin tavoitteisiin ei sisältynyt transkriptioitani jul-kaiseminen nuotteina tai äänitteenä, vaan keskeistä oli saavuttaa riittävä käytän-nön kokemus pianotranskription tekemisestä. Pystyin soittamaan omasta luonnos-tyyppisestä nuottitekstistäni luultavasti lähes yhtä hyvin kuin viimeistellyistä nuoteista, joskin nuottikuvan viimeistely olisi todennäköisesti auttanut tietoisem-min jäsentämään myös sointikuvaa.

Päämääränäni oli tuoda esille hyvin soivat pianotranskriptiot, mutta ei kuitenkaan esimerkkiä Sibeliuksen orkesterimusiikin sovittamisesta pianolle. Näistä sekä teki-jänoikeudellisista syistä johtuen en julkaise transkriptioitani tässä luvussa olevia nuottiesimerkkejä (nuottiesimerkit 1–18) lukuun ottamatta. Nuotinnokset koko-naisuudessaan ovat kuitenkin tätä opinnäytekokonaisuutta arvioivien tarkastajien käytettävissä. Seuraavaksi kuvaan transkriptioiden nuotinnusprosessia.

## **Transkriptio 1 – *Tuonelan joutsen***

Transkriptioni perustuu Breitkopf & Härtelin julkaisemaan orkesteripartituuriin (Jean Sibelius: *Der Schwan von Tuonela. Legende aus dem finnländischen Volksepos Kalevala op. 22 Nr. 2*) sekä kappaleen kuuntelukokemuksiin. Aiemmin Taubmann on tehnyt *Tuonelan joutsenesta* pianosovituksen, jonka Breitkopf & Härtel julkaisi vuonna 1907.

Von Törne (1965, 25–29) on kuvannut kuinka Sibelius analysoi orkesterisoinnin ja pianosoinnin suhdetta. Von Törnen mukaan *Tuonelan joutsenen* nerokkaasti orkesterille kirjoitetut alkutahdit ovat esimerkki Sibeliuksen keksimästä, orkesterille sovelletusta pianon pedaalivaikutelmasta. Pianolla soitetun soinnun luontaisesta diminuendosta (joka usein mainitaan pianon soittimellisena heikkoutena) Sibelius löysi vertailukohdan ”ihanteellisen kauniille vaikutelmalle”, joka aikaansaadaan orkesterilla oikein valikoidulla ja ajoitetulla soitinten hiljentymisellä: ”Se on kuin ajatus, joka on syntynyt raskaan taivaan alla ja pyrkii puhtaampiin avaruuksiin.” Von Törnen kiehtova kuvaus houkutteli osaltaan kokeilemaan kuinka orkesterin pedaalivaikutelma toimisi ”pianolle palautettuna”. Koko transkription ajan pedaalit tulee käyttää runsaasti, usein una corda -pedaalin kera.

**Nuottiesimerkki 1.** *Tuonelan joutsen*, tahdit 1–10.

The image shows a piano transcription of the first ten measures of Sibelius's 'The Swan of Tuonela'. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*. It also features performance instructions like *con molto pedale* and *mf*. The notation includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and various musical symbols like slurs, accents, and a triplet. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Tahdit 1–4 nuotinsin käytännöllisesti katsoen suoraan orkesteripartituurista pianonuotiksi siirtäen. Soitettuna jakso hämmentää, koska pianon lyömäsoittimellisuus vaikeuttaa tässä mytologista rauhaa huokuvan sointi-illuusion syntymistä. Toisaalta mahdollisesti sovellettavissa oleva tremoloefekti alun a-molli-sointu-

kudoksessa saattaisi rikkoa tunnelman. Tremoloefektiä, jossa soi mahdollisimman pehmeästi yksiviivaisesta kaksi- ja kolmiviivaiseen oktaavialaan siirtyvä terssi f-des, käytän kuitenkin tahdeissa 7–8 säestämään alhaalta ylöspäin lipuvaa aihetta f-a-b-des. Vasemmalla kädellä alkavan aiheen jatkaminen oikealla pyrkii välittämään samankaltaista hienostunutta melodialinjan sulautumista kuin orkesterissa selloilta alttoviuluille tapahtuvassa siirtymisessä kuullaan (nuottiesimerkki 1). Samaa kirjoitus- ja soittotapaa olen käyttänyt vastaavissa jaksoissa (tahdit 10–11; 14–15). Myöhemmin tahdeissa 70–72 alhaalta nouseva aihe soitetaan kokonaan vasemmalla ja tremoloefekti oikealla kädellä.

Lukuun ottamatta muutamaa poikkeusta transkription äännet on kirjoitettu samaan oktaavialaan kuin orkesteripartituurissa. Tahdeissa 23–30 sävelkudos on hajautettu matalassa ja korkeassa rekisterissä säestäviin kerroksiin, jotka ympäröivät keskialueen laulavaa sooloääntä. Tässä pianon voi pedaalin avulla saada resonoimaan lähes ihanteellisesti, koska laajan äänialan lisäksi melodialinja ja sointusäestys ovat pianosoinnin kantavuuden näkökulmasta sopivassa liikkeessä (nuottiesimerkki 2).

**Nuottiesimerkki 2.** *Tuonelan joutsen*, tahdit 23–24.

Tahtien 36–53 englannintorvisoolo soitetaan pianon vasemmalla kädellä ja jousien sointutremolot on pianolla tulkittu ensin oktaavin alalla liikkuvana yksinkertaisena staattisena kuudestoistaosamurtosointukuviona sekä tahdistä 48 tihenevänä ja kolmen oktaavin alalle laajenevana kuudestoistaosatriolikuviona (nuottiesimerkki 3). Tahdissa 49 melodialinja on hetkellisesti jaettu käsien kesken.



*Nuottiesimerkki 3. Tuonelan joutsen, tahdit 36–37.*



Tahdista 58 alkaen olen tavoitellut jousien pizzicato-efektiä vastavaa pianotekstuuria hajauttamalla oikeassa kädessä neljäosina etenevän sointusäestyksen kahden oktaavin alalle. C-duuri-jakson harpun murtosointukuviot on siirretty pianolle sellaisenaan ja patarummun sekä isorummun efektit olen kirjoittanut matalan rekisterin oktaavitremoloksi (nuottiesimerkki 4).

*Nuottiesimerkki 4. Tuonelan joutsen, tahdit 58–69.*



Three systems of piano music notation. The first system shows a treble and bass clef with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass. The second system includes the instruction "dim. molto" and continues the melodic and accompaniment lines. The third system includes "cresc." and "gr." markings, with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

Tahdista 75 vaskilla vahvistettu sointusäestys on kirjoitettu molemmille käsille oikean käden soittaessa oktaaveissa melodiaa (nuottiesimerkki 5).

*Nuottiesimerkki 5. Tuonelan joutsen, tahdit 75–78.*

Two systems of piano music notation. The first system is marked "cantabile (con gran suono)" and shows a melodic line in the treble and accompaniment in the bass. The second system includes "cresc." and "(m.s.)" markings, with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

Tahdeissa 84–92 on samantyyppistä kolmikerroksisuutta kuin aiemmin (t. 23–30), mutta nyt oikea käsi soittaa jatkuvana korkean rekisterin urkupisteenä tremoloa. Vasen käsi soittaa alarekisterin sointusäestystä (tarpeen mukaan arpeggiando) sekä keskirekisterin melodiaa. Tahtien alussa olevia melodiaääniä voi kuitenkin soittaa myös oikealla kädellä salamannopean käden aseman vaihdon ja pedaalin avulla pyrkien säilyttämään katkeamattoman tremolon vaikutelma, ja ”kolmen käden tekniikan” illuusio (nuottiesimerkki 6. ks. myös luku 3.2.2).

**Nuottiesimerkki 6.** Tuonelan joutsen, tahdit 84–85.

Kappale päättyy jo tahdeissa 70–72 koettua tremoloeffektii hyödyntäen; nyt myös vasen käsi osallistuu pois hiipuvaan morendo-tremoloon (nuottiesimerkki 7).

**Nuottiesimerkki 7.** Tuonelan joutsen, tahdit 96–102.



## Transkriptio 2 – Sinfonia nro 1, Finaali (*Quasi una Fantasia*)

Transkriptio perustuu Breitkopf & Härtelin julkaisemaan orkesteripartituuriin (Jean Sibelius: *Symphonie Nr. 1 e-moll op. 39*) sekä teoksen kuuntelukokemuksiin. Osan transkribointiin minua innoitti suurelle orkesterille kirjoitetun teoksen romanttisen intohimoinen sävelkieli, johon kuvittelin jopa Lisztin yltäkyläistä tyyliä muistuttavan pianotekstuurin sopivan.

Transkription alku Andante (tahdit 1–13) on kirjoitettu kolmelle viivastolle havainnollisuuden vuoksi; kädet jakavat sekä oktaaveissa soivan melodialinjan että vaskien säestyssoinnut. Tahdissa 9 tuleva patarummun tremolo (H) on kirjoitettu tremoloksi H<sub>1</sub>-Ais<sub>1</sub>. Runsaalla pedaalinkäytöllä pyritään uhkeaan orkestraaliseen sointiin. Nuottinns etenee pääosin suoraviivaisena siirtokirjoituksena (nuottiesimerkki 8).

### Nuottiesimerkki 8. Sinfonia nro 1 Finaali, tahdit 1–20.



The image displays two systems of piano transcription. The first system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff contains melodic lines with slurs and ties, while the bass staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. A 'cresc. molto' marking is placed above the grand staff, and a 'ff' dynamic is indicated at the end of the system. The second system also consists of three staves. The grand staff features a 'poco stretto' marking and a 'p' dynamic. The bass staff includes a 'pp' dynamic and a 'dim.' marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and ties across both systems.

Tahdeissa 50–101 (*Allegro molto*) pianotranskriptioon on kirjoitettu jatkuva kuu-  
destoistaosaliike (nuottiesimerkki 9).

**Nuottiesimerkki 9.** *Sinfonia nro 1 Finaali*, tahdit 50–55.

The image shows a piano transcription for measures 106–109. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro molto' and the dynamic is 'mf'. The notation includes a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. There are slurs and ties throughout the piece.

Tahdit 106–109 (*poco a poco più Allegro*) sovitetaan joko pitkällä pedaalilla tai  
”puolipedaalilla” (nuottiesimerkki 10).

**Nuottiesimerkki 10.** *Sinfonia nro 1 Finaali*, tahdit 104–109.



Tahdeissa 158–160 viulujen *Risolto* (unisono) on kirjoitettu kahdella kädellä soittavaksi; näissä tahdeissa 3. ja 7. kuudestoistaosävel soitetään pianolla oktaavia ylempää kuin muu kuvio viulujen forte-efektiä tavoitellen (nuottiesimerkki 11).

**Nuottiesimerkki 11.** *Sinfonia nro 1 Finaali*, tahdit 156–161.



Tahdista 163 alkavan jakson (*Andante assai*) alussa sellojen vapaan C-kielen avulla toteutettavat kaksoisäänit soivat pianolla helposti aivan liian eritellysti. Kuitenkin päädyin siirtämään nuottitekstin käytännössä sellaisenaan, koska myös Sibeliuksen pianoteoksissa löytyy samantapaisia tummasävyisiä tekstuureja, kuten kappaleissa *Romanssi A-duuri op. 24 nro 2* ja *Impromptu g-molli op 5 nro 1*. Osan sivuteema soi ensin oktaaveissa oikealla kädellä, sitten tahdeissa 169–173 molempien käsien peukaloilla ”laulaen”, säestysäänien jakautuessa vasemman käden alarekisteriin ja oikean käden ylempään rekisteriin. Tahdissa 174 on harpun murtosointukuviioon pohjautuen muodostettu orkesteripartituurista poikkeavaa tekstiä: kirjoitin kahden käden välille jakaantuvaa aaltoliikkeistä kuviota pianolle koko tahtiin saadakseni melodialinjan soimaan paremmin. Tätä voi luonnehtia yritykseksi muokata orkesterimusiikista luontevaa pianomusiikkia (nuottiesimerkki 12).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Sibeliuksen orkesterimusiikin tuntemus on avain pianoteosten erikoisten sointimaailmojen ymmärrykselle.

*Nuottiesimerkki 12. Sinfonia nro 1 Finaali, tahdit 169–178.*

The image displays a piano transcription of a musical passage from the finale of Symphony No. 1, measures 169-178. The score is written in common time (C) and consists of four systems of music. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system features a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) in the treble clef and *mf* (mezzo-forte) in the bass clef, with a prominent arpeggiated bass line. The third and fourth systems continue the melodic development with various articulations and dynamics, including *p* (piano) and *s* (sforzando) markings. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and fingering indications (6, 7, 8) for the left hand.

Tahdista 175 eteenpäin tekstuuri muuttuu runsammaksi. Harpun stemman ja jousien synkopoidun urkupisteen liikettä luovia vaikutuksia on pianotranskriptiossa vahvasti liioiteltu (myös laajennetun äänialan ja kerrosmaisuu den rakentamisen avulla) rikkaan pianotekstuurin aikaansaamiseksi. Tahdeissa 186–193 pianotekstuuria on yhtenäistetty jatkuvan sekstoli-kuudestoistaosaliikkeen avulla (nuottiesimerkki 13).

*Nuottiesimerkki 13. Sinfonia nro 1 Finaali, tahdit 186–187.*

Allegro molto come prima -jakso (tahdista 197 alkaen) etenee pitkälle alkuperäistekstin tarkkana siirtona, joskin joidenkin aiheiden oktaavialoja on pitänyt muuttaa pianolla paremmin soitettaviksi (esimerkiksi huilun ja fagotin äänet tahdeissa 220 – 222 on sovitettu suppeammalla äänialalla soiviksi). Joitakin hankalasti pianolla toteutettavissa olevia yksittäisiä säveliä on transkriptiosta jätetty pois.

Puuttuvien sävelten kohdalla voidaan joskus puhua eräänlaisista psykologisista efekteistä (ks. Hopkins 1969, 77–82). Kuulija olettaa kuulevansa jonkin mieleen aiemmin jääneen sävelaiheen kokonaisuena silloinkin, kun jokin aiheen ääni puuttuu. Näin tapahtuu esimerkiksi nopeissa sekvenssikuluissa, joissa helposti tunnistettavan kuvion hahmottamiseen kuulija on ehdollistunut. Tähän perustuen tahdeissa 222, 226 ja 230 kuudestaostaosakuvion toinen ääni voi pianoesityksessä jäädä pois kokonaisuuden tästä kärsimättä; päinvastoin, luopumalla hankalasti soitettavista äänistä pianisti pystyy ylläpitämään musiikin pulssin tässä jaksossa vaadittavan vakaana.

Tahdeissa 238–267 transkription nuottiteksti muuttuu selvästi orkesteripartituurista poikkeavaksi. Pyrin aikaansaamaan orkesterin monikerroksista sointikuvaa vastaavan efektin pianolla, enkä löytänyt pianistisesti ja soinnillisesti tyydyttävää ratkaisua ”sananmukaisesti” nuotintamalla. Tässä jaksossa koen kuitenkin onnistuneeni muokkaamaan materiaalia pianolla luontevasti soitettavaksi. Ehkä tällainen ratkaisu on hyväksyttävissä, sikäli kun teoksen efekti tai idea välittyy – kenties paremmin kuin kirjaimellisen nuottikuvan siirron perusteella olisi mahdollista. On kuitenkin muistettava, että transkriptioratkaisun onnistuneisuus on verrannollinen



sen soitettavuuteen ja pohjimmiltaan siihen, kuinka vakuuttavalta soittoesitys kuulostaa. Alla olevassa nuottiesimerkissä (nuottiesimerkki 14) neljännen ja kahdeksannen tahdin viimeisen soinnun voi soittaa oikealla kädellä.

**Nuottiesimerkki 14.** *Sinfonia nro 1 Finaali*, tahdit 238–245.

Tahdeissa 287–294 vasemman käden soittaessa vaskien marcatissimo-sooloaiheita oikea käsi säästää puupuhaltimien ja jousien äänten pohjalta muodostetulla kuu-destoistaosien ostinato-kuviolla (nuottiesimerkki 15).

**Nuottiesimerkki 15.** *Sinfonia nro 1 Finaali*, tahdit 287–290.

Tahdista 295 (*Poco a poco più allegro*) tekstuurin rakenne on kuten musiikin, pääosin osan alkupuolen materiaalia kertaavaa. Tahdista 354 (*Andante ma non troppo*) transkriptio noudattaa orkesteripartituuria lähes kirjaimellisesti, kunnes tahdista 374 alkavassa jaksossa (*jousien cantabile e largamente*) tekstuuri on pyritty kirjoittamaan mahdollisimman pianistiseksi harmoniarakenteen ja harpun mur-

tosointukuvioiden pohjalta. Kuten vastaavassa kohdassa esittelyjaksossa (Andante assai; nuottiesimerkki 12), melodialinja on tuettu jatkuvilla arpeggio-aalloilla; aaltoliike ja melodialinjan soittaminen jakautuvat molemmille käsille (nuottiesimerkki 16).

*Nuottiesimerkki 16. Sinfonia nro 1 Finaali, tahdit 378–385.*

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system is written for two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, arpeggiated texture. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall style is characteristic of a late Romantic or early 20th-century symphonic work.

Huipentuma tahdistta 390 (Poco a poco meno andante) tuotti suuria transkribointi-  
vaikeuksia, koska yhtäältä tässä orkesteritekstuuri on staattista, toisaalta jousisoin-  
nin hehkuvaa affettuosio-efektiä vastaavaa pianosoinnin laatua on vaikea löytää.  
Lopulta koin pianotekstuurin johdonmukaisuuden kannalta luontevimmaksi rat-  
kaisuksi jatkaa harppustemman merkityksen korostamista (nuottiesimerkki 17).

**Nuottiesimerkki 17.** *Sinfonia nro 1 Finaali*, tahdit 390–391.

Tahdista 395 tahtiin 404 (a tempo) oikea käsi ylläpitää kuudestoistaosa-sekstoliliikettä, kuten aiemmin Andante assai -jakson jälkipuolella. Sinfonian lopussa (tahdeissa 426–427) päädyin korostamaan fortissimossa soivan patarummun jylinää kirjoittamalla pianon alimpaan rekisteriin tremolon E<sub>1</sub>-Dis<sub>1</sub>. Tämä efekti muistuttaa vastaavasta tapahtumasta osan alussa tahdeissa 9–12. Toiseksi viimeisessä tahdissa 428 patarummulle merkitty diminuendo molto vaati pianoto-teutuksessa vasemman käden siirtymisen oktaavitremoloon E<sub>1</sub>-E. Kirjaimellisesti nuottikuvan mukainen soittototeutus ei ole mahdollinen, mutta nopeiden käden aseman vaihtojen ja pedaalin avulla katkeamattoman tremoloefektin vaikutelman voi saada aikaan (nuottiesimerkki 18. Ks. myös nuottiesimerkki 6).

*Nuottiesimerkki 18. Sinfonia nro 1 Finaali, tahdit 390–391.*

### 6.3 Transkriptioiden soittaminen

Pyrin työstämään transkriptioitani soittamalla niitä mahdollisimman monilla hyvillä flyygeleillä ja erilaisissa akustisissa tiloissa. Tämä käytännöllinen menetelmä osoittautui hyvin hyödylliseksi sekä lopullisten nuotinnusratkaisujen löytymisen kannalta että tehtyjen ratkaisujen osuvuuden testaamisessa. Pianistien työskentely on usein liian paljon toistoon perustuvaa harjoittelua pienissä huoneissa, jotka eivät anna soittajalle akustisesti mitään informaatiota todellisesta soinnista. Tämä vääristää sekä musiikin kokemista että soittoteknistä suorittamista.

Osana opinnäytekokonaisuutta soitin Kuopiossa 23.4.2010 resitaalin, jossa esitin Sibeliuksen *Pelleas ja Melisande* -sarjan neljä ensimmäistä osaa, Lisztin *Winterreise*-transkription ja *Isolden lemmenkuolo* -transkription sekä edellisissä luvuissa kuvatut kaksi transkriptiotani Sibeliuksen orkesteriteoksista. Soitin ohjelman teoksia jo pidempään transkriptioiden kirjoitustyön ohessa, mutta intensiivinen harjoitteluperiodi alkoi pari kuukautta ennen konserttia, välittömästi asiantuntijahaastattelujen aineiston kokoamisen jälkeen.

Ohjelma tuntui tasapainoiselta konserttiohjelmalta, mutta *Winterreise* oli varsin raskas kokemus sekä soittajalle että kuulijoille. Voidaan kysyä, miksi en soittanut jotain Lisztin sinfoniatranskriptiota, joka olisi loogisesti kytkeytynyt orkesterimusiikkia pianolla esittelevään ohjelmaan. Kuitenkin jo pitemmältä ajalta olin kokenut *Winterreise*-transkription merkittäväksi liedtranskriptio-lajityypin edustajaksi ja siksi tärkeäksi myös projektin kannalta. *Winterreise*-transkriptiossa Liszt vaikutti toimineen sovittamisen ja säveltämisen rajapinnalla rohkeammin kuin esimerkiksi Beethovenin sinfonioita transkriboidessaan.

Sibeliuksen orkesteriteosten tulkitseminen pianolla muodostui resitaalin jännittävimmäksi osioksi. *Tuonelan joutsen* -transkription esittämisessä koin onnistuneeni. Hetkittäin saatoinkin kokea kappaleen pianolle sävelletyksi. Sinfonian soitossa en tavoittanut soinnin monikerroksisuutta, perspektiivivaikutelmaa, niin vivahteikkaasti kuin olisin halunnut. Tämä todennäköisesti johtui yhtäältä teoksen vaativuudesta ja liian lyhyestä ajasta valmistaa soittoesitys; toisaalta kaikki transkribointiratkaisut eivät todennäköisesti olleet ihanteellisessa sopusoinnussa teoksen hengen ja senhetkisen soittotaitoni kanssa. Kuitenkin oman muusikkouden rajallisuuden kokeminen sinfonian esityksessä oli tutkimuksellisesti yhtä avartavaa kuin pianistisesti onnistuneimmat hetket. Transkriptioiden tekemisen ja soittamisen kokemusten tuloksiin palaan projektin yhteenvedossa luvussa 8.

## 7 Asiantuntijahaastattelut

### 7.1 Haastattelun ja haastateltavien esittely

Projektin haastatteluosuus perustui kolmen huippupianistin, Zoltán Kocsisin, Olli Mustosen ja Ferenc Radosin asiantuntijahaastatteluihin. Asiantuntijahaastattelu tarkoittaa haastateltavien valintaa olettaen, että heiltä löytyy erityistä tietoa tutkimusaiheesta (Anttila 2005, 198–199). Haastattelujen tarkoituksena oli selvittää haastateltavien käsityksiä ja kokemuksia transkriptioista.

Haastattelumuotona oli avoin teemahaastattelu. Etsin asiantuntijoiden yksilöllisiä käsityksiä transkriptioilmiön ominaisuuksista ja merkityksistä sekä tietoa, joka vahvistaa tai kyseenalaistaa tämän kehittäjäkoulutusprojektin muiden osioiden yhteydessä tehtyjä havaintoja ja niiden tulkintoja.

Haastattelujen teemana oli transkriptio: yksi laaja kysymys, jota haastateltavat pohtivat vapaasti omista lähtökohdistaan. Keskusteluissa tämä toteutui ikään kuin teeman eri variaatioita tarkastellen sekä moduloiden välillä sivuteemoihin. Haastattelukysymykset oli muodostettu projektin tutkimuskysymyksen pohjalta (eli mikä on transkription merkitys pianistin oppimisessa ja työssä). Jokainen haastattelu eteni haastateltavan ehdoilla. Tein haastattelujen kuluessa täydentäviä lisäkysymyksiä, joita olin myös ennakkoon hahmotellut. Tämä auttoi syventämään ilmiön pohdintaa niistä näkökulmista, jotka tuntuivat sekä haastateltaville että haastattelijalle tärkeiltä. Kukin haastattelu muodostui hyvin erilaiseksi, minkä koen tutkimusaiheeni laadullisen analyysin ja ymmärtämisen kannalta eduksi. (ks. Anttila 2005, 201.)

Tukeuduin haastattelujen suunnittelussa ja toteutuksessa Steinar Kvalen (1996, 29–36) esittämiin laadullisen tutkimushaastattelun näkökulmiin, kuten esimerkiksi, että haastattelulla etsitään laadullista, tavallisella kielellä kuvattavissa olevaa tietoa haastateltavan elämismaailmasta, ei määrällistä, mittaustuloksina esitettävää tietoa. Tavoitteena on nostaa esiin haastateltavalle tärkeitä tilanteita ja asioita, ei yleisiä mielipiteitä. Käsitusten ja niiden kuvausten muuttuminen haastattelun aikana on mahdollista tilanteen inspiroiman tietoisuuden tilan myötä. Haastattelujen tuottama tieto syntyy haastattelijan ja haastateltavan välisessä vuorovaikutuksessa (*“through the interpersonal interaction in the interview”*).

Olen soveltanut Kvalen (1996, 81–108) kuvausta haastattelututkimuksen etenemisestä seitsemän vaiheen kautta. Vaiheet ovat: 1. teemoittelu, 2. suunnittelu, 3. haastattelu, 4. litterointi, 5. analyysi, 6. verifiointi ja 7. raportointi. Haastattelut toteutuivat kahdenvälisinä nauhoitettuinä keskusteluina tammi-helmikuussa 2010 (Kocsisin ja Radosin haastattelin unkarin kielellä). Litteroin keskusteluista tehdyt nauhoitukset. Litteroinnit ovat elävän keskustelun transkriptioita; ne muodostavat

haastattelututkimukseni aineiston yhdessä itse haastattelutilanteiden kanssa. Olen tehnyt haastatteluista myös erillisiä muistiinpanoja, joita olen käyttänyt aineiston teemoittelussa (eli pilkkomisessa teemoittain), analyysissä sekä tulkinnassa. Haastateltavat ovat saaneet litteroidut haastattelunsa tarkastettaviksi, tehneet tarpeelliseksi kokemansa tarkennukset ja hyväksyneet itseään koskevan aineiston sekä antaneet luvan käyttää nimiään raportoinnissa.

Kocsis on tunnettu pianisti, kapellimestari ja säveltäjä, jonka teosluettelossa transkriptiot ovat erittäin merkittävässä osassa (Kocsis 2011). Viime aikoina hän on tehnyt paljon orkestraatioita mm. pianokappaleista. Kocsisin toiminta transkriptionä muodosti hänen haastattelunsa keskeisimmän juonteen. Kocsis kuitenkin kertoi, että transkriptiot ovat olleet hänelle säveltämisen sijaistoimintaa ja että säveltäminen on hänelle tärkeämpää. Kocsis demonstroi ajatuksiaan soittamalla haastattelussa pianolla esimerkkejä yhteensä 27 kertaa. Hän havainnollisti ajatuksiaan ja vahvisti niiden uskottavuutta myös soittamalla.

Mustonen on maailmanlaajuisesti arvostettu pianisti, kapellimestari, säveltäjä ja opettaja. Hän on keskittynyt esiintymiseen ja säveltämiseen, eikä aikaa tai tarvetta transkriptioiden tekemiseen muiden sävellyksistä ole ollut. Mustosen haastattelussa transkriptio-ilmiötä kuitenkin pohdittiin monista musiikin ja muusikkouden näkökulmista sekä fokuoitiin hänen sävellyksensä *Jehkin Iivana* kolmeen eri versioon ja näiden versioiden väliseen dialogiin.

Rados toimii eri puolilla maailmaa muusikkona ja pedagogina, joka ohjaa pianistien lisäksi muitakin instrumentalisteja, laulajia sekä kamariyhtyeitä. Radosia transkriptio ei ole teostyyppinä koskaan erityisesti kiinnostanut, mutta käsitteelle antamassaan laajassa merkityksessä hän on päivittäin tekemisissä transkription kanssa. Keskustelu Radosin kanssa painottui transkription käsitteen sekä musiikin opetuksen ympärille.

Tämä raportti sisältää paljon suoria lainauksia. Kohtasin haastattelutilanteissa kokeneita ja sanavalmiita asiantuntijoita. Puheenvuoroja ja demonstraatioita voidaan usein tulkita monella tavalla, eri seikkoja painottaen. Pyrin pidättäytymään tarpeettomien tulkintojen ymppäämiseltä; haluan jättää tilaa jokaisen lukijan omille tulkinnoille.

Kaikkia haastateltavia voi luonnehtia muusikoiksi käsitteen syvällisessä merkityksessä, ei ”vain” pianisteiksi. Jokaisen muusikkoidentiteetti ja muusikonura muodostavat kuitenkin hyvin yksilölliset tarinansa, joista tekemäni haastattelut voivat tuoda esiin vain pienen osan.

Haastateltavat lähestyivät transkriptiota oman muusikkoutensa näkökulmista. Pyrin liittämään keskustelun mahdollisuuksien mukaan kunkin haastateltavan ajankohtaiseen työhön. Lähtökohtaisesti oli selvää, että jokaisen haastateltavan

kohdalla kysymys transkriptiosta voisi johtaa keskustelua hyvin erilaisiin suuntiin. Koska pyrin saamaan haastateltavilta spontaaneja kuvauksia näkemyksistään, ei tiukasti strukturoitu haastattelurakenne tullut kysymykseen.

Käsittelen seuraavissa luvuissa haastattelujen satoa. Ensiksi taustoitan haastateltavien suhdetta transkriptioon (luku 7.2). Sen jälkeen voidaan niitä asioita, joista kaikkien haastateltavien kanssa keskusteltiin. Keskeisiksi muodostuivat transkriptio oppimisessa ja uran alkuvaiheessa (luku 7.3), pianon ja pianotranskription potentiaali tuottaa orkestraalisia sointeja ja tehoja (luku 7.4), idiomaattinen pianomusiikki (7.5), minkälainen on hyvä transkriptio (luku 7.6) sekä mitä funktioita transkriptiolla on haastateltavien työssä (luku 7.7). Haastatteluosion päättää yhteenveto ja pohdinta luvussa 7.8.

## 7.2 Haastateltavien suhde transkription käsitteeseen

Kocsis jaotteli transkriptiot alkuperäisille teoksille uskollisiin, ”palvelijamaisempiin” transkriptioihin ja vähemmän palvelijamaisiin transkriptioihin. Jälkimmäisillä hän ei kuitenkaan tarkoittanut täysin vapaita sovitustuotoja, vaan tähdensi mielikuvitustaan käyttävän transkribentin ”pelialueella pysymisen” tärkeyttä. Lisäksi Kocsis liitti musiikkiteosten soitintamisen (kuten pianoteosten orkestroimisen) transkription ilmiöön kuuluvaksi, saman toiminnan kääntöpuoleksi:

Aktiivisemmin orkesterielämän verenkiertoon kytkeydyttyäni minussa sammui asenteittain tarve pianosovitusten tekemiseen, siis orkesteriteosten sovittamiseen pianolle, mutta asia kääntyi päinvastaiseen suuntaan ja nyt soitinnan.

Mustonen vertasi transkriptiota kirjan kääntämiseen toiselle kielelle. Häntä kiinnosti kysymys transkriptioiden suhteesta teoksen ideaan, henkeen. Kuten kirjan kääntäjän, tulisi transkription tekijän osoittaa erityistä herkkyyttä alkuperäistä teosta kohtaan.

Mustonen lähestyi transkriptiota myös sävellystyön näkökulmasta, osana sävellystapahtumaa. Hän kertoi teoksensa *Jehkin Iivana* monivaiheisesta luomisprosessista, jonka tuloksena ovat syntyneet sävellyksen versiot kitaralle, pianolle ja orkesterille. Erilaiset instrumentaatiot asettavat sävellystyölle tiettyjä käytännöllisiä reunaehdoja. Laajenevat kokoonpanot mahdollistavat sävelkielen rehevöitymisen; toisaalta yksittäisilläänkin soittimilla voidaan aikaansaada erityisiä tehoja, jotka ovat muiden instrumenttien tai yhdistelmien ulottumattomissa. Mustonen kertoi kuinka *Jehkin Iivanan* myöhemmät versiot eivät ole tuntuneet aiemman sovituksilta, vaan jokaisessa versiossa oli mahdollista toteuttaa jotain uutta, joka ikään kuin täydensi kaikkien versioiden tulkintaa:



*Jehkin Iivanan* tapauksessa pianoversio ja orkesteriversio ovat hyvin orgaanisesti kasvaneet kitarasonaatista ja ne ovat ihan yhtä alkuperäisiä kuin kitaraversio.

Rados kertoi, ettei transkriptio askarruta häntä teostyyppinä, mutta laajasti ymmärrettynä transkription idea on jatkuvasti läsnä hänen työssään:

On kysymys, mitä tulisi nimittää transkriptioksi [= *átirat* (unk.)]. [Olisiko sitä myös se, kun pianolla soitetaan jotain, mitä ei ole kirjoitettu pianolle (tai vain pianolle)? Minulle tämä sopisi hyvin transkription määritelmään. Elän jatkuvasti pianotranskriptioiden kanssa edellä mainitussa mielessä. Tällaisen aineistojen yhteydessä saattaa joskus esiintyä myös transkriptio-nimellä varustettu kappale.

Radosin ajatus avarasta transkription määritelmästä palauttaa mieleen luvussa 3.3.3 esillä olleen Busonin käsityksen musiikin universaaliudesta, jonka mukaan musiikki pysyy samana vaikka sitä esitettäisiin eri muodoissa tai eri instrumentaatioilla. Piano on Radosille (niin kuin se oli Busonille) instrumentti, jolla voi tarvittaessa soittaa koko musiikkikirjallisuuden. Rados ei kuitenkaan ole erityisen kiinnostunut pianomusiikista vaan Gouldin tapaan ainoastaan musiikista (ks. luku 3.3.5). Radosin ilmaisema välinpitämättömyys transkriptio-teostyyppiä kohtaan kertoo hänen omintakeisesta suhtautumisestaan musiikkiin.<sup>44</sup>

### 7.3 Transkriptio ja muusikoksi kasvaminen

Jossain muodossa transkriptiolla on ollut osuus kaikkien haastateltavien muusikkokehityksessä ja oppimisessa. Kocsis painotti, että pianonsoiton harjoittelu oli välttämätöntä pianistiksi valmistautumisessa, mutta hän ymmärsi jo lapsuudessaan laaja-alaisen ja perusteellisen musiikintuntemuksen tärkeyden. Kocsis vahvisti kertomuksellaan myös luvussa 1.1 esillä olleen (tätä haastattelua kahdeksan vuotta vanhemman) kuvauksensa varhaisesta musiikillisesta kehityksestään.

Kocsisille musiikintuntemuksen syventämien oli aktiiviseen kuunteluun ja soittamiseen painottuvaa toimintaa:

Lapsuudestani asti en oikeastaan valmistautunut pianistiksi, vaan universaaliksi muusikoksi. Minua kiinnosti todellakin musiikki. Ja sellaisena ei välttämättä pianokirjallisuus – tai siis toki sekin – mutta jo varhain huomasin sen, että musiikin maailma on niin suuri ja valtava, että ei ole mahdollista keskittyä vain pianokirjallisuuteen, sanalla sanoen, sellainen ei tule kysymykseen, vaan tulee omaksua kaikki sellaisena kuin se on. Ja niinpä sitten jo kymmenvuotiaana käytännöllisesti katsoen, paitsi

---

<sup>44</sup> Viulisti-kapellimestari Leonidas Kavakosin mukaan: ”Radosille eivät soittimet merkitse mitään, hän keskittyy musiikkiin. Toki hän tietää kaiken soittimista – myös jousenkäytöstä – mutta hänelle musiikki on kuin suuri arkkitehtoninen luomus rakenteineen ja monine tasoineen. Rados opettaa teoksesta kaiken; sen kuinka luodaan kokonainen universumi sävelistä, väreistä, aalloista, varjoista ja valoista.” (Györi 2008.)

tunsin kaikki Beethovenin sinfoniat, myös soitin niitä pianolla. Mutta vain oma-aloitteisesti, korvakuulolta. Myönnän myös vilpittömästi sen, että soitin paljon mieluummin sinfonioita [kuin pianokappaleita] nuoteista tai partituureista.

Mustosen opettaja ymmärsi ilmeisen hyvin oppilaansa varhain kypsyvää universaalia muusikkoutta. Mustonen sai tutustua avarasti taidemusiikin aarteisiin ja hän muisteli lämmöllä lapsuusajan nelikätisiä soittotuokioita:

Täytyy sanoa, että minulle oli hyvin tärkeää, että nuorena soitin paljon nelikätisesti opettajani Ralf Gothonin kanssa. Kun olin 7–8 -vuotias, joka tunnin lopuksi soitettiin usein juuri transkriptioita: Haydnin sinfonioita, Mozartin jousikvartettoja ja tietenkin Beethovenin sinfonioita. Soitimme myös sisareni kanssa nelikätisesti paljon esimerkiksi Bachin *Brandenburgilaisia konserttoja* sekä urkuteoksia, kivoja nelikätisiä versioita.

Kocsisin opettajat eivät hänen mukaansa kannustaneet soittamaan orkesterikappaleita tai opiskelemaan partituureja. Kocsis kertoi kuitenkin olevansa kiitollinen erinomaisille opettajilleen. Hän koki nimenomaan lapsuudessaan oma-aloitteisesti tapahtuneella muun kuin piano-ohjelmiston oppimisella ja soittamisella olleen ratkaiseva merkitys myöhemmälle muusikkokehitykselleen:

Opin paljon asioita itsekseni. Mahdollisesti opin myös asioita, jotka eivät juuri kyseisenä hetkenä sopineet kehitykseni, mutta jotka osoittautuivat uskomattoman hyödyllisiksi ajatellen myöhempää uraani. Koska kuusitoistavuotiaana käytännöllisesti katsoen osasin ulkoa Beethovenin ja Brahmsin sinfoniat, mahdollistaa tämä sen, että jos nyt haluan orkesteriharjoituksissa sanoa jotain Brahmsin *Sinfonia nro 3:n* toisesta osasta, pystyn sanomaan sen paljon, hyvin paljon vaikuttavammin pianolla soittaen.

Haastattelutilanteessa Kocsis antoi esimerkin soittaen pianolla katkelman edellä mainitusta Brahmsin sinfonian osasta. Vaikka Kocsisin mukaan esimerkiksi partituurin opiskeluun oli tarjolla paljon erilaisia oppaita ja menetelmiä, hän nimesi kuuntelemisen ja kuunteluelämykseen perustuvan soittamisen keskeisimmäksi oppimisen menetelmäksi, omaksi muusikkokehityksen tiekseen:

Kun ihmisen korvaan tarttuu jokin [musiikki], ja sitä sitten yrittää aikaansaada omalla soittimellaan: uskon, että tätä tehokkaampaa menetelmää ei ole olemassa. Tämä on käytännössä ollut minun tieni.

Kocsisin mukaan monet asiat eivät edes ole opetettavissa:

Mainitsen esimerkiksi vaikkapa sen, kuinka ihminen tiedostamattaan jotenkin erottaa [pianotranskriptiota soittaessaan tai kuunnellessaan] puhaltimien soinnin jousien soinnista. Näin minun kohdallani oli jo pikkulapsesta asti. Ajattelen, että kyseessä on vaistonvarainen prosessi. Varmasti se liittyy asioiden ei-opetettavissa olevaan puoleen.

Jousisoitinten ja puhaltimien soinnin erottaminen pianotranskriptiossa vaatii tarkkaa sisäistä korvaa sekä kykyä vivahteikkaiden sointi-illuusioiden kuvitteluun ja aikaansaamiseen. Sointi-illuusion syttymistä voi edesauttaa transkription onnistunut tekstuuriratkaisu. Schumann ylisti Lisztin transkriptiota Berliozin *Fantastiska sinfoniasta* juuri tästä näkökulmasta (luku 3.2.4). Kocsisin kuvaamien kokemusten perusteella voidaan päätellä, että erityisesti transkriptioiden soittaminen ja tekeminen ovat herkistäneet ja kehittäneet hänen sisäistä korvaansa ja soinnin kuvittelua merkittävästi. Luvussa 3.3.5 ollut Badura-Skodan kommentti sekä luvussa 7.4. oleva Kocsisin kuvaus pedaalinkäytön ja tiettyjen tekstuuriratkaisujen vaikutuksista havainnollistavat käytännön tasolla kuinka pianolla voi tavoitella yhtäältä pianolle ominaisia, toisaalta orkestraalisia sointitehoja.

Siitä huolimatta, että Rados ei ollut innostunut transkriptiosta teostyyppinä, hän oli silti avoimen vakuuttunut transkription ilmeisistä pedagogisista hyödyistä pianisteille:

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

Omassa transkriptioprosessissani saatoin todeta kuinka oikeassa Rados oli transkription tekemisen hyödyllisyydestä (luku 5.1.1). Keskityin prosessin aikana tavanomaiseen pianonsoitonharjoitteluuni verrattuna huomattavasti enemmän sointiasioihin ja äänten keskinäisten merkityssuhteiden punnitsemiseen. Rados ei suoraan kertonut oliko hän itse tehnyt transkriptionuotinnoksia. Kuitenkin jo haastattelun alussa kävi selväksi, että hän on koko uransa ajan soittanut paljon orkesteri-, vokaali- ja kamarimusiikkiteoksia pianolla.<sup>45</sup>

## 7.4 Piano orkesterina (orkesteri pianona?) ja pianisti sadunkertojana

Tässä projektissa olen pitänyt yhtenä lähtökohtana Brendelin artikkelia *Turning the Piano into an Orchestra* (Brendel 2001, 282–287). Viittasin kyseiseen tekstiin keskustelussa Radosin kanssa. Oli valaisevaa kohdata Radosin kriittinen näkemys kyseisiin Brendelin orkestraalisen soiton ohjeisiin. Rados piti Brendelin artikkelin

---

<sup>45</sup> Svjatoslav Richter ei koskaan halunnut konserteissaan esittää sovituksia. Kuitenkin hänen opettajansa Heinrich Neuhaus kertoi olleensa vaikuttuneempi Richterin ystäväpiirilleen esittämistä Wagnerin oopperoiden ja Mahlerin sinfonioiden pianotulkintoista kuin hänen konserttiesityksistään. ”Minkä kapellimestarin olemmekaan menettäneet!” (Neuhaus 1976, 37.)

ajatusrakennelmia merkityksettöminä. Ylipäättään Rados ei pitänyt mielekkäänä käsitettä pianon orkestraalisuudesta. Hän perusteli seuraavasti:

Jos ajatellaan vaikka mitä tahansa pianokonserttoa, niin sekä pianolle että orkesterille on kirjoitettu suurin piirtein sama musiikillinen materiaali. Muuttuuko silloin orkesteri pianomaiseksi vai piano orkesterimaiseksi? Mitä tulee käsitteeseen orkestraalinen pianosointi, epäilen, että se merkitsee vakavaa suhtautumista ääniin [stemmoihin], huolellista sävelten keskinäisten suhteiden punnitsemista ja sitä, ettei säveliä soiteta ”röykkiöinä menemään”. Mutta näin tulee menetellä aina, ei vain transkriptioiden tapauksessa. Sointiin vaikuttavat muun muassa edellä mainitut seikat, kosketuksen nopeus, sävelen koko ja intensiteetti, ajallinen kesto, soiva kesto (artikulaatio) ja resonoinnin määrä (pedaalin käyttö), mutta puhuttaessa esimerkiksi käden olotilan tai muodon, yms. vaikutuksesta sointiin, kyse on henkilökohtaisista uskomuksista. Sen tyyppinen ajattelu – kuten myös tämä Brendelin – ei merkitse minulle yhtään mitään.

Kocsis alkoi 1970-luvulta alkaen nuotintaa transkriptioita orkesterimusiikista pianolle, ensiksi erityisesti Wagnerin oopperoista. Hän kertoi oikeastaan jatkaneensa siitä, mihin Liszt jäi. Kocsisilla oli käytännöllinen käsitys siitä kuinka sopivalla pedaalien käytöllä ja tekstuuiratkaisulla pianisti voi tuottaa orkesterisoinnin illuusion:

[Kaiku]pedaalia käyttämällä voidaan suuressa määrin luoda orkestraalisuuden illuusio kuivaan, ”kopisevaan” pianonsoittoon verrattuna. Tämän eron tajusin jo pikkulapsena, joskaan en tietoisesti, vaan tiedostamattani. Näytän esimerkin. Soitan Mozartin *Pianokonsertosta d-molli* toisen osan alun... [Kocsis soittaa ja soiton aikana selittää] ...nyt orkesteri tulee sisään... [muutaman tahdin jälkeen Kocsis keskeyttää soiton] ...kuva on täysin kirkas: tekstuurin hienovaraisen muutoksen ja pedaalien käytön avulla piano kykenee sellaisiin illuusioihin, joihin mikään muu soitin ei kykene... pianon sointivärimahdollisuudet ovat niin laajat, ettei yksikään muu soitin saata kilpailla sen kanssa.

Demonstroituaan haastattelussa orkesteriteosten soittoa pianolla Kocsis otti esiin pianosävellyksiä, joilla on selkeästi orkestraalinen luonne. Hän soitti lyhyen katkelman Lisztin kappaletta *Deuxième valse oubliée* ja kuvasi tätä. Kocsis piti hyvin luonnollisena sitä, että orkestraalinen sointivärien kuvittelu välittyi kuulijoille Lisztin pianonsoitosta vakuuttavammin kuin Lisztin orkesterimusiikista:

Tässä voi tuntea sen, kuinka Liszt ajatteli orkesterin tuhansia sointivärejä. Nota bene: Lisztin todelliset orkestraatiot ovat paria poikkeusta lukuun ottamatta melko kömpelöitä esimerkiksi Wagneriin verrattuna. Kuulin juuri eilen Lisztin oratorion *Pyhän Elisabethin legenda*. Se on fantastinen kappale, mutta aika kömpelösti orkestroitu – suunnilleen kuin olisi soitinnettu jotain Wagnerin oopperaa huonosti. Sen sijaan pystyn kuvittelemaan kuinka Lisztin pianonsoitossa orkesterin sointivärit olivat niin konkreettisesti läsnä, että yleisö oli luonnollisesti aivan haltioissaan. Ihmiset eivät voineet käsittää kuinka pianosta voi saada sellaisia sointeja esiin. Tietystikin voi, jos nämä sointi-ideaalit ovat olemassa soittajan mielessä. Uskon, että orkesterin

sointivärit ja efektit tulevat täältä [osoittaa päätään], siitä, että [soittaja] asettaa soinnille vaatimuksia, ei siitä, että soitan nyt näin ja näin nopeaa tremoloa.<sup>46</sup>

Lisztin useiden pianoteosten orkestraalisesta luonteesta hyvä esimerkki on *Vallée d'Obermann*, jonka Kocsis on hiljattain myös orkestroinut.

Sen alkua [tahdit 1–8] on mahdotonta olla ajattelematta selloteemana [Kocsis soittaa esimerkin], samoin toisen teeman kohdalla [tahdistä 75 alkaen] mahdotonta olla kuvittelematta sitä huiluteemana [Kocsis demonstroi pianolla].

Tämän ja usean muun kappaleen kohdalla Kocsis piti mahdollisena sitä, että ne ovat muodostuneet pianoteoksiksi lähinnä siitä syystä, että olisi ollut hyvin vaikeaa saada sävellys orkesteriteoksena esitykseen. Oli paljon yksinkertaisempaa ja rahallisestikin kannattavampaa soittaa pianolla Pariisin eri salongeissa vaikkapa Beethovenin sinfonioita – ei tarvinnut teettää partituurista stemmojen kopioita, palkata muusikkoja tai vuokrata suuria saleja. Ylistäessään Lisztin pianoteosten värikkyyttä Kocsis myös vahvisti muun muassa Tawaststjernan esittämää näkemystä Lisztin orkestroinnin heikkouksista (ks. luku 6.2.2). Samalla hän myönsi Lisztin pianoteosten nuottitekstien tulkinnan olevan joskus pulmallista. Usein kuitenkin ongelmana on nuottien lukijan huolimattomuus. Huolimattomuus tai ymmärtämättömyys säveltäjien pedaalimerkintöjen tulkinnassa ja noudattamisessa on Kocsisin mukaan suuri ongelma niin pianotranskriptioissa kuin originaaliohjelmistossa:

Uskon, että Lisztin – joka on tehnyt eniten transkriptioiden eteen – tapauksessa hänen nuoteistaan on joskus vaikea nähdä mitä hän oikeastaan haluaa. Ja kuinka paljon hän sisällyttää esimerkiksi pedaalia soittoon. Jos kuitenkin otetaan huomioon, että Lisztin *Mephisto Walzer nro 1* on pianotranskriptio – kappale on alun perin orkesterisävellys – on heti selvää miksi hän on kirjoittanut niin pitkän pedaalimerkinnän alkuun... [Kocsis soittaa pedaali painettuna kappaleen alusta] ...hän ei siis kirjoita näin... [Kocsis havainnollistaa soittamalla ilman pedaalia] ...vaan pedaalin kanssa! Tietenkin pedaalin kanssa, koska hän pitää urkupistettä hyvin tärkeänä pitkänä soitintina. Eikä siis ole ollenkaan tärkeää tässä, kuinka sävelten repetitiot nakuttavat. Tätä ei juuri koskaan kukaan ota huomioon. Myös Beethovenilla on paljon pedaalimerkintöjä, jotka jätetään huomiotta. Joissain paikoissa pedaali pidetään alhaalla siksi, että se loisi sopivan tilan yksittäisille hyvin tärkeille musiikillisille ajatuksille. Annan tyypillisen esimerkin... [Kocsis soittaa Beethovenin *Sonaatista d-molli op. 31 nro 2* sen ensimmäisen osan kertausjaksoa edeltävän resitatiivimaisen katkelman käyttäen paljon pedaalikaikua] ...kertausjakson alku... tietysti hieman vaihtelen pedaalia... ollaan yhä dominanttissa... ja... tässä on toonika [Kocsis keskeyttää soiton]. Ja välittömästi tulee ymmärrettäväksi miksi tähän on kirjoitettu niin pitkä pedaali. Eri nuottieditioiden pohtimisen sijaan tulisi pikemminkin huomioida säveltäjien intentiot. Tämä koskee myös transkriptioita.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Kirjeessään päiväyksellä 29.12.1839 kustantaja Haslingerille Liszt antoi virtuososikilpailijalleen Thalbergille ivallisen nimityksen ”*Chevalier de Tremolo*” (Liszt 1966, 48).

<sup>47</sup> Lisztin oppilas Amy Fay kertoi Lisztin soiton erään salaisuuden piilevän hänen ainutlaatuisessa kyyvyssään luoda efektejä pedaalin avulla. Tätä kokemusta Fay kuvasi seuraavasti: ”Liszt kykeni

Mustosen mukaan piano usein herättää assosiaatioita ulkopuolelleen; tietyllä tavalla sitä voidaan ajatella myös yhden ihmisen orkesterina, joskin tällä Mustonen viittaa johonkin muuhun kuin tavanomaiseen puheeseen siitä miten eri instrumentit olisivat pianossa ”edustettuina”. Kyse on pikemminkin siitä kuinka musiikin olennaiset merkitykset välittyvät:

Uskon, että piano voi viedä asioita olennaisen suuntaan. Vertaisin tätä siihen, että yksi ihminen voi kertoa sadun uskomattoman kiehtovasti. Kuulijalle tulee sellainen olo, että hänet viedään toisiin maailmoihin, hän täysin tempautuu mukaan. On olemassa eri muotoja tarinan kerronnasta – tämä voi koskea yleisemmin myös musiikin eri formaatteja – mutta kuitenkin sadunkerronnan taiassa on jotain täysin ylittämätöntä: yksi ihminen nuotion ääressä kertoo kiehtovan tarinan. Tällainen kokemus juontaa juurensa ihmiskunnan varhaisimpaan historiaan. Esimerkiksi *Näyttelykuvia* on sävellys, josta on olemassa paljon eri orkestraatioita. Mutta ovatko ne sittenkään parempia kuin alkuperäinen Musorgskin pianoteos? Se on todella orkestraalinen pianosävellys. Mutta jos se soitetaan pianolla loistavasti ja visionaarisesti, niin sitä ei mikään voi ylittää.

## 7.5 ”Ei pianolle kirjoitettua musiikkia, vaan pianomusiikkia”

Modest Musorgskin teos *Näyttelykuvia* on suosittu sävellys sekä orkesteri- että pianokonserteissa. Mutta orkesteri ei ole välttämättä aina musiikin kannalta ihan-teellinen tai parempi instrumentti. Taitavastikin orkestroituun musiikkiin voi tulla Mustosen mukaan orkestroidun maku:

Se on maku, jonka tunnistaa ja minusta sitä pitäisi välttää. Musiikki ei saisi kuulostaa orkestroidulta. Muistan lukeneeni tämänsuuntaisia ajatuksia kauan sitten myös eräästä Stravinskyn keskustelukirjasta.

Havainnollistaakseen näkemystään Mustonen nostaa loistavaksi orkesterimusiikin esimerkiksi Ottorino Respighin teoksen *Roman pinjat*, missä musiikilliset ideat ja orkestraatio eivät ole erotettavissa; nerokkaasti orkestroitua musiikkia, joka ei kuitenkaan kuulosta orkestroidulta.

Mustosen mukaan on olemassa pianomusiikkia, jota ei voi kuvitella muulle instrumentaatiolle. Esimerkiksi Beethovenin pianosonaatit ovat tavallaan orkestraalistakin musiikkia, mutta niiden soitintaminen orkesterille tuskin antaisi niille mitään

---

irrottamaan soittamansa musiikin kokonaan pianosta ikään kuin ilmaan leijumaan. Hän loi illuusion sävellyksen henkisestä muodosta, jonka läsnäolija saattoi sisäisesti nähdä ja lähes kuulla hengittävän.” (Rowland 1993, 125.)

lisäarvoa, päinvastoin. Mustonen myös piti mahdottomana ajatuksena, että periaatteessa yksinkertaisesti orkestroituja Beethovenin sinfonioita voisi jotenkin soitintaa paremmin: ”Olisi kaamea ajatus, jos joku haluaisi soitintaa niitä uudelleen vaikkapa Ravelin tyyliin.”<sup>48</sup>

Kocsis jakoi Mustosen näkemyksen Beethovenin pianosonaattien ja pianon erottamattomuudesta. Kocsis kertoi voivansa vielä kuvitella *Sonaatin c-molli op. 13* osan *Adagio cantabile* jousikvartetilla esitettynä. Mutta valtaosaltaan Beethovenin pianomusiikki tai esimerkiksi Chopinin etydit eivät Kocsisin mukaan soveltuisi muulle instrumentaatiolle kuin pianolle:

Esimerkiksi tätä en jaksa kuvitella uskottavasti muulla kombinaatiolla [Kocsis alkoi soittaa Beethovenin *Sonaatin cis-molli op. 27 nro 2* ensimmäistä osaa]. Ei! Tämä on pianomusiikkia. Ei voisi tulla mieleenikään. Vain alaviitteenä mainitsen, että Hugo Wolffilla on tästä osasta [Kocsis alkaa soittaa sonaatin finaalia] orkestraatiohahmotelma. Huono! En myöskään koe, että Chopinin etydejä tulisi soitintaa uudestaan, koska ne ovat niin pianolle ominaisia ja soivat niin hienosti pianolla. Ne täydentävät yhdessä Beethovenin sonaattien valtaosan kanssa käsitystä siitä, ettei ole olemassa vain pianolle kirjoitettua musiikkia, vaan myös pianomusiikkia. Sanan siinä merkityksessä, miten Stravinsky sen käsitti; ei kuviteltavissa toisella instrumentaatiolla.

Kocsisin mukaan on toki olemassa myös abstraktia, instrumentaatioon sitoutumattomaa musiikkia. Tyypillisinä esimerkkeinä hän mainitsi Bachin ja Schumannin musiikin:

Ei ei sellaista musiikkia, mikä on luonnostaan kuviteltavissa huilulle, englannintorvelle, viululle; vaan ylipäätään musiikkia sanan abstraktissa merkityksessä. Siksi ei ole sattumaa, että Schumannin parisenkymmentä ensimmäistä opusta ovat pianomusiikkia.

Kocsisin mukaan Schumann soitinsi kehnosti, koska hänen musiikkinsa on helposti abstrahoitavissa. On kiintoisaa pohtia Bachin ”abstraktia” ja Chopinin ”idiomaattista” musiikkia siitä näkökulmasta, että Bachin teoksen *Das Wohltemperierte Klavier* useat preludit ja fuugat ovat ilmeisesti inspiroineet Chopinia etydien sävellyksessä.<sup>49</sup>

Myös Rados yhtyy Kocsisin näkemykseen Chopinin etydeistä oman kysymyksenasettelunsa kautta. Rados kuitenkin muistuttaa, että vaikka Chopinin etydejä ei

---

<sup>48</sup> Gustav Mahler orkestroi uudelleen muun muassa Beethovenin *Sinfonian nro 9* (Franklin 2011).

<sup>49</sup> Esimerkkeinä mahdollisista assosiaatioista: Bachin *Preludi C-duuri (Das Wohltemperierte Klavier I)* – Chopinin *Etydi op. 10 nro 1*; *Preludi a-molli (DWK II)* – *Etydi op. 25 nro 11*. *Etydin f-molli op. posth.* yksinäinen alku tuo mieleen kromaattisen teeman *Fuugassa f-molli (DWK I)*.

voi juuri kuvitella soitinnettavan muulle instrumentaatiolle, niitä on kuitenkin edelleen sovitettu pianolle:

Siis, onko olemassa sävelkuvioita, figuureja ja sointeja, jotka ovat vain pianolle ominaisia? Vai olisiko kyseessä pikemminkin se, että tähän on totuttu 1800-luvun pianokirjallisuuden perusteella? Varmastikin Chopinin etydién valtaosa on tällaista musiikkia. Mutta Godowsky sovitti nämäkin, muutamia useaan kertaan. Myös Brahms sovitti Chopinin *Etydin f-molli opus 25 nro 2*. Tosin Brahmsin ja Godowskyn Chopin-sovituksissa pysytään koko ajan pianomusiikin alueella.

## 7.6 Millainen on hyvä transkriptio?

Haastatteluissa keskusteltiin yleisellä tasolla hyvästä transkriptiosta ja sen ominaisuuksista. Rados ei pitänyt hyvän transkription määrittelyä musiikillisena kysymyksenä, eikä siksi osannut sanoa mitkä ovat ”onnistuneen tai hyvän koordinaatit” tässä asiassa. Muiden haastateltavien kanssa käydyissä keskusteluissa nousi eri tavoin esiin kysymys transkription roolista musiikin idean välittämisessä.

Transkription tulee vastata järkevällä tavalla käyttötarkoitustaan. On eri asia sovitaa Beethovenin sinfonia nelikätiseksi, käytännölliseksi transkriptioksi kotimuisointia varten kuin tehdä soolopianolle konserttikappale, joka pyrkii samaan vaikutukseen kuin originaali musiikki. Sekä konsertti- että kotimusiikkifunktio ovat liittyneet musiikillisen sivistyksen levittämisen ideaan ennen äänitallenteiden ja runsaan konserttielämän aikaa. Lisztin sinfoniatranskriptioita esitetään yhä, mutta tuskin ”yleishyödyllisessä” tarkoituksessa. Nimenomaan nelikätisiin transkriptioihin on oleellisena tekijänä liittynyt musiikinystävien oma aktiivinen musisointi, jolla on aivan tietty kokemuksellinen arvonsa. Mustosen mukaan

on hienoa, että nykyisin on mahdollista kuunnella levyjä, mutta ne saattavat myös laiskistaa. Ennen sivistyneet ihmiset ovat osanneet soittaa pianoa. On aikamoinen kokemus – vaikka hapuillinkin – soittaa omin sormin Beethovenin sinfoniaa. Tätä kokemusta soisi ihmisille enemmän, koska sitten on ihan erilaista kuunnella sinfonian orkesteriesitystä.

Minkä periaatteiden mukaan taiteellisia tavoitteita asettavan pianosovituksen tekijän olisi työskenneltävä? Orkestraation ja pianististen ratkaisujen tulee Mustosen mukaan ensisijaisesti palvella musiikin eikä muusikon päämääriä:

Sävelteoksen transkriptio on tavallaan niin kuin kääntäisi kirjan toiselle kielelle. Kirja on kuitenkin tärkeämpi asia kuin sen käännös. Käännöstyö vaatii suurta herkkyyttä ja rehellisyyttä. Tulos voi olla huono, jos tekijä keskittyy liikaa näppäryytensä ja nokkeluutensa esittelyyn. Pianotranskription tekijällä voi olla suuri kiusaus tehdä musiikista pianistista. Tätä kiusausta kannattaa varoa. Tästä näkökulmasta ihailen esimerkiksi Beethovenin *Viulukonserton* pianoversiota. Minusta se toimii fantasti-



sesti. Beethoven on malttanut olla lisäämättä sinne liikaa pianistisia tehoja sen kustannuksella mikä teoksen henki on.

Mustonen toi esiin myös Bartókin version kahdelle pianolle teoksestaan *Sarja orkesterille nro 2 op. 4*. Mustosen pohdinta instrumentaatiovaihtoehdoiksi tarkastelun kohteena olevalle melodialle on kelpo esimerkki pianomusiikin kuvitteellisesta orkestroinnista – olkoonkin, että kyseinen kappale on alun perin orkesteriteos ja Mustosta todennäköisesti vain askarrutti miten Bartók on tuon kohdan soitintanut:

Tässä on Bartókin *Sarja op. 4*. Se on alun perin orkesteriteos, jonka Bartók on sovittanut kahdelle pianolle. En tunne alkuperäistä orkesterisävellystä. Veikkaan, että tässä [näyttää kyseistä kohtaa pianonuotista] on alun perin todennäköisesti sello. En tiedä onko kyseessä sellosoolo vai tuttisellot ja onko tämä mahdollisesti kaksinnettu bassolla; myös fagotti on mahdollinen. Pitkä melodia on kirjoitettu pianolle yksiaänisesti, vasemmalle kädelle. Tämä on hyvä osoitus säveltäjän kypsyydestä, esimerkki siitä, miten mestari toimii: hänellä ei ole ollut mitään tarvetta lisätä värejä. Olisihan voinut ajatella, että tähän toinen piano voisi soittaa jotain mörähdyksiä tai vähän kilinöitä; vaikkei varsinaisia ääniä, niin muita tehoja. Mutta silloin kun säveltäjä on suvereeni, hänellä ei ole tarvetta näyttää tai osoittaa mitään.

Instrumenttien fyysiset rajoitukset voidaan Mustosen mukaan kokea pikemminkin luovuutta stimuloivina kuin sitä rajoittavina tekijöinä. Tämä koskee ”suppenevien mahdollisuuksien” transkriptioita, kuten esimerkiksi orkesterisävellysten pianosovituksia, mutta myös sävellystyötä yleisesti. Rajoitukset tulisi osata muuntaa inspiraatioksi:

Joskus Beethovenin pianosävellyksestä huomaa, että kun pianon koskettimet ovat ”loppuneet kesken”, niin se onkin ruokkinut Beethovenissa valtavaa luovuutta ja hän on keksinyt vielä jotain paljon kauniimpaa ja puhuttelevampaa. Keskustelimme Einojuhani Rautavaaran kanssa joskus 1970-luvulla siitä, että instrumenttien rajoitukset ovat säveltäjälle tavallaan valtavan inspiroivia. Hän sanoi – ja tämä on mielestäni syvästi oivallettu – että elektronisen musiikin ongelma on se, että siellä rajoitteita ei ole ja voidaan tehdä ihan mitä vain. Säveltäjältä vaaditaan tavattoman paljon itseuria, kykyä asettaa itse rajoituksensa. Sävellys ei saa kuulostaa sellaiselta, että siinä on päädytty rajoitteiden sanelemiin ratkaisuihin, vaan että kaikille ratkaisuille on pakottava taiteellinen tarve. Ja kas kummaa, sehän sattuu sopimaan juuri siihen koskettimistolle.<sup>50</sup>

Kocsis kertoi inhoavansa transkriptiossa sellaista alkuperäisen teoksen tekstuurin tai tyylin muuntamista, jonka tuloksena syntyy käytännöllisesti katsoen toinen teos. Tämä tuntuu vastaavan myös Mustosen ajatusta siitä, että sovittajan oman näppäryyden tai orkesteriteoksen pianosovituksen tapauksessa pianistisuuden itsetarkoituksellinen esittely voi olla suorastaan tuhoisaa. Kocsisin mukaan onnistuneiden ja pysyvämpää asemaa tavoittelevien transkriptioiden edellytyksenä on sovittajan voimakas musiikillinen visio, jota voi verrata säveltäjän ensisijaiseen musiikilliseen ideaan: kun säveltäjä musiikillisen idean saatuaan ryhtyy säveltämään,

---

<sup>50</sup> Beethovenin aikakauden pianojen äänialat olivat nykyistä pianon äänialaa suppeampia.

itää musiikin lopullinen muoto jo työn alkaessa tiedostamattomasti hänen mielessään. Hyvä transkribentti näkee sävelteoksessa välähdysmäisesti mahdollisuuden hyvään sovitukseen, samoin kuin kuvanveistäjä näkee kivessä valmiin patsaan. Kocsisin mukaan kysymyksessä on eräänlainen *objet trouvé*.<sup>51</sup>

Hyvän transkription ominaisuudeksi Kocsis yksilöi sen, että transkription tulisi soida hyvin. Sointi on alkuperäisen teoksen ja siitä tehdyn transkription suurin (ja tarkan transkription tapauksessa lähestulkoon ainoa) ero. Kocsisin ja Mustosen kuvausten perusteella hahmottuviin hyvän transkription ”reunaehtoihin” sisältyy haasteita: kuinka muuntaa esimerkiksi orkesteritekstuuri pianotekstuuriksi alkupe-  
räistä ideaa vastaten ja samalla onnistua luomaan toimiva ja hienosti soiva piano-  
kappale? Kocsis otti esimerkiksi Lisztin transkription Wagnerin musiikista *Isolden  
lemmenkuolo*. Kocsis kertoi mitä itse kokee soittaessaan tätä musiikkia:

*Lemmenkuolon* tapauksessa en koe, että Liszt olisi lisännyt kokonaisuuteen erityisen paljon. Kuitenkin tämä [Kocsis alkaa soittaa kappaletta alusta] herättää täydellisesti sen illusion, jonka ihminen kokee, kun [alkuperäinen] *Lemmenkuolo* soi... nyt tulee käyrätorvi ...D-duuri... [muutaman tahdin jälkeen Kocsis lopettaa soittamisen]. Tässä kaikessa on niin paljon eri komponentteja, tekijöitä. Loppujen lopuksi kaikki on hyvin suuressa määrin niin vaistonvaraista, etten osaa sanoa mitä teen. Jos minun tulisi konkretisoida asiaa, niin olisin hyvin hämmentynyt siitä, mikä on ensisijaista, mikä toissijaista – yksinkertaisesti en tiedä, tämän totean vilpittömästi.

Kocsisin demonstraatio osoittaa kuinka sekä transkription kirjoittajan että sen esittäjän tulisi ymmärtää sävellyksen idea yhtä kokonaisvaltaisesti kuin säveltäjän. Kocsis aloittaa demonstraationsa puhumalla Lisztin transkriptiosta ja täysin luonnollisesti jatkaa (samalla soittaen) kuvaamaan omaa, pitkälle vaistonvaraista soitotulkintaansa. Ikään kuin Kocsisin soittaessa puheenvuoro siirtyisi Lisztille. Tällaisissa tilanteissa muusikkous sulautuu osaksi musiikin illuusiota.

Luvussa 5.1.2 todettiin kuinka Ravel on onnistunut luomaan teoksia, joita voi luonnehtia yhtä alkuperäisiksi ja tekstuuriltaan idiomaattisiksi niin pianolle kuin orkesterille. Samoin Mustosen sävellyksen *Jehkin Iivana* kolme versiota vahvistavat käsitystä säveltäjän versioiden taiteellisesta yhdenvertaisuudesta (luku 7.7.2).

---

<sup>51</sup> ”*Objet trouvé*” -termiä käytetään yleensä kuvataideteoksesta, joka koostuu valmiina löydetystä kappaleista.

## 7.7 Transkription funktioita haastateltavien työssä

### 7.7.1 Tuntematon mestariteos tunnetuksi – Zoltán Kocsisin transkriptiot

Kocsis kertoi rohkaistuneensa nuotintamaan transkriptioitaan huomattuaan, että Lisztin lisäksi monet muut säveltäjät ajattelevat musiikkia transkriptioina, parafraseina – enemmän tai vähemmän alkuperäisille teoksille uskollisina sovituksina. Kocsis tarttui erityisesti sellaisiin Wagnerin oopperasävellyksiin, joita Liszt ei ollut sovittanut.<sup>52</sup>

Kocsis kertoi kehittäneensä lapsena tiedostamattaan muusikkotaitojaan orkesterimusiikkia soittamalla. Nuorena aikuisena alkanut transkriptioiden kirjoittaminen ja esittäminen vaikuttaa tietoiselta valinnalta konserttipianistin ja säveltäjän taitojen kehittämiseksi – samoin Liszt oli tehnyt. Konsertoivana pianistina Kocsis (niin kuin aikoinaan Liszt) myös saattoi esittää pianolla ennen kuulumatonta ohjelmistoa. Transkriptiotyönsä motiiveista Kocsis kertoi seuraavaa:

Ajattelin tekeväni harvoin soitettuja ja suotta laiminlyötyjä teoksia tunnetummiksi. Tällainen on esimerkiksi Bartókin *Kaksi kuvaa op. 10*, jonka sovitin kahdelle pianolle. Transkriptio kahdelle pianolle on sitä paitsi ihan oma pianotranskriptiolajinsa; ryhdyttyäessä sellaiseen on tunnettava piano soittimena perusteellisesti.

Viime vuosina Kocsis on orkestroinut paljon pianokappaleita ja muuta orkesterikirjallisuuden ulkopuolista musiikkia. Myös orkestraatioiden motiiviksi hän mainitsi sen, että on paljon harvoin soitettuja mestariteoksia, jotka orkesteriversioina yhtäältä soivat paremmin (tuovat teoksen piilevän arvon paremmin esiin) ja toisaalta voivat saavuttaa laajemman tunnettuuden. Esimerkkeinä tästä hän mainitsee orkesterille ja lauluaänelle sovittamansa Sergei Rahmaninovin ja Bartókin laulut. Näille sovituksille on myös pianistinen käytännön syy:

Pianisti, joka osaa äidinkieltänsä tasolla säestää Schubertin liedejä, ei välttämättä selviydy Rachmaninovin tai Bartókin lauluista. Bartókin teoksessa *20 unkarilaista kansanlaulua* säestykset ovat niin vaikeita, että niitä voi verrata [Bartókin] pianokonserttojen vaativuuteen.

Kocsis kertoi oppineensa soitintamaan ranskalaisen mestareiden sekä Richard Straussin ja Schönbergin [musiikin] avulla. Hän on esittänyt, levyttänyt ja sovittanut paljon näiden musiikkia. Kocsis kertoi oppineensa niin paljon edellä mainituil-

---

<sup>52</sup> Olin 1980-luvulla Budapestissa läsnä konsertissa (konsertin tarkkaa ajankohtaa en muista), jossa Kocsis kantaesitti sittemmin julkaistun transkriptionsa Wagnerin *Tristan und Isolde* -oopperan johdannosta (*Einleitung*). Liekö Kocsisin transkriptio sittemmin tehnyt lisztmäisen vaikutuksen Malcolm Boydiin, joka *Arrangement*-artikkelissaan *Groven* tietosanakirjassa virheellisesti kirjoittaa Lisztin sovittaneen pianolle oopperan alkusoiton (Boyd 2010). Liszt transkriboi oopperasta vain loppukohtauksen, *Isolden lemmenkuolon*.

ta mestareilta, että hiljattain tunsin itsensä kykeneväksi täydentämään Schönbergin oopperan *Moses und Aron* säveltämällä siihen kolmannen näytöksen. Kertoessaan urastaan transkribenttina hän päätyi tunnustamaan:

Omasta puolestani kuitenkin tunnen, että kaikki tämä on ollut vain sijaistoimintaa. Todellisuudessa säveltäminen on minun juttuni.<sup>53</sup>

Kocsis korostaa sovituksissaankin sitä, että hän työskentelee aina tyylinmukaisesti eikä ole koskaan halunnut astua tiettyjen annettujen rajojen yli. Schönbergin oopperan täydentäminen tyylinmukaisella musiikilla vahvistaa Kocsisin itsestään antamaa kuvaa harvoin esitetyn musiikin puolesta toimivana taiteilijana. Mahdollisesti tässä yhteydessä Schönbergin oopperan täydentämisen voi tulkita jonkinlaiseksi luovan transkription äärimmäiseksi muodoksi, missä Kocsis on toteuttanut tiukkojen tyyllisten periaatteiden mukaan vapaasti säveltäjän fantasiaansa. Puhuessaan transkriptiotyönsä periaatteista Kocsis sanoi:

Uskon, että on hyvin, hyvin vaikeaa säilyttää mielikuvituksen vapaus ja samalla pysyä musiikin tyylin määrittämän ”pelikentän” sisällä.

Kocsis kertoo myös poikkeuksellisesta orkesteritranskriptiostaan, missä hän tietoisesti astuu säveltäjän asettaman kehyksen ulkopuolelle valitsemalla suuremman orkesterikokoonpanon kuin säveltäjä. Sen hän kuitenkin tekee näkemyksensä mukaan juuri kyseisen teoksen vaatimuksesta:

Kun täydensin Ravelin *Tombeau de Couperinin*, aloin sovittaa *Toccata*-osaa sille kamariorkesterille, jolle Ravel oli sovittanut teoksen neljä osaa. Mutta 20:n tahdin jälkeen sovittaminen ei enää sujunut. Se ei yksinkertaisesti ollut mahdollista. *Toccata* on niin merkittävä Ravelin kappale, että se vaatii *Daphnis [et Chloé]* -teoksen orkesteria vastaavan] -orkesterin. Vakuutan, että ensin yritin tosissani tehdä sovituksen pienelle orkesterille. Tästäkin voi päätellä, että teos (työ) itsessään luo omat lakinensa – toki taas ”pelikentän” rajojen sisällä. Luulen, että Stravinsky ja myös Bartók sanovat, että sävellysprosessin kuluessa muodostuvat ne säännöt, jotka ovat tiedostamatta idullaan jo työn alkaessa. Puhtaasti sääntöjen mukaan ei voi säveltää – jos ensisijaista musiikillista ideaa ei edes ole. Ensisijainen musiikillinen idea on ratkaiseva.

Nykyisin Kocsis toimii paljon enemmän kapellimestarina kuin konserttipianistina. Kuitenkin hän pitää orkesterityössään tärkeänä taustaansa soittajana (aivan kuten hän oli soittajana pitänyt tärkeänä opiskella orkesterimusiikkia):

Sillä on paljon merkitystä, kuinka tuntee ja kokee musiikin ruumiillisesti, fyysisesti. Kapellimestari, joka vain johtaa orkesteria eikä soita mitään soitinta, on todella huonossa asemassa. Huitominen ja tämä elämäntyö eivät mitenkään voi korvata sitä,

---

<sup>53</sup> Kocsisin täydentämä Schönbergin ooppera *Moses und Aron* kantaesitettiin 16.1.2010 Budapestissa, Taiteiden palatsissa, Kocsisin toimiessa kapellimestarina.

että itse tuottaa soinnin, eikä välikäsien kautta. Orkesterista saan soinnin välillisesti, en välittömästi.

Kysymykseeni onko Kocsisin tapaan kokea, kuvitella ja soittaa pianolla Lisztin teos *Vallée d'Obermann* vaikuttanut se, että hän on orkestroinut teoksen, Kocsis vastasi:

Luonnollisesti *Vallée d'Obermannin* orkestroinnin jälkeen soitan myös alkuperäisen teoksen toisin. Muuten esitin sen ensi kertaa pianolla konsertissa vasta kun soitin oli valmis. Samoin on itsestään selvää, että jos jollain on sormissaan jokin kappale, hän myös soittaa eri tavalla. Esimerkkinä mainitsen Bartókin *Romanialaisen tanssin nro 1* [Kocsis soittaa esimerkin]. Tästä kappaleesta säveltäjä on tehnyt orkestroinnin. Siinä on loppu, jonka poikkeuksetta kaikki kapellimestarit, jotka eivät itse ole soittaneet kappaletta, johtavat mahdottomassa tempossa – mikä on täysin pianototeutuksen ulottumattomissa. Minä pidätin tempoa hieman, koska tiedän täsmälleen, että niin täytyy tehdä. Pianistilla positioiden vaihtamisessa sekunnin sadasosat merkitsevät. Levyttä[mme] kuulee, että niin on voinut tehdä vain sellainen henkilö, joka on itse soittanut kappaletta. Näin eri versiot siis vaikuttavat *vice versa* toisiinsa. Myös muusikon tieto ja osaaminen karttuu siitä. Ja hän pystyy jättämään kestävämpää [taidetta] jälkeensä.

Kocsis oli vakuuttunut pianistitaustansa hyödyistä orkesterinjohtajan työssä. Alla oleva Kocsisin esittämä arvio Ravelin *Pavanen* orkestraation laadusta on juuri pianistisesta näkökulmasta erityisen kiintoisa. Tällaiset näkemykset herättävät ajatuksen siitä, olisiko mahdollista tutkia vaikkapa Sibeliuksen sointikäsitystä tarkastelemalla systemaattisemmin hänen orkesteriteostensa ja omien pianoversioidensa tekstuurien vastaavuuksia? Kocsis arveli, että Bartók ja Ravel eivät soittaneet alla mainittuja pianokappaleitaan. Säveltäessään *Pelleas ja Melisande* -sarjaa (todennäköisesti ensiksi orkesterille) myös Sibelius työskenteli ainakin osittain ilman pianoa (Tawaststjerna 2003, 176). Kuitenkin esimerkiksi *Pelleas ja Melisande* -sarjan pianoversion erityiset pedaalimerkinnot viittaavat näkemykseni mukaan siihen, että Sibelius kokeili eri pianotekstuurivaihtoehtoja, tai sitten aiemman kokemuksensa perusteella ymmärsi todella erinomaisesti pianon orkestraalisia sointeja, joita – kuten Kocsis aiemmin totesi – voi aikaansaada kaikupedaalin ja sopivien tekstuuriratkaisujen avulla.

Tulos on uskottavampi, jos asian tuntee molemmiin puolin. Todennäköisesti olen ainut ihminen maailmassa, joka sekä johtaa, että soittaa Bartókin *Tanssisarjan*. Siksi meidän levytyksemme eroaa selvästi muista esityksistä, koska se huomioi ensisijaisesti pianisti-Bartókin pianistisenkin kuvittelun. Bartókhan oli erinomainen pianisti, hän ajatteli myös pianon kannalta. Jos joku ei tunne omalla ihollaan esimerkiksi *Tanssisarjan* toisen osan pianotekstuuria, siis tätä... [Kocsis soittaa] ...olen varma, ettei hän kykene tekemään tätä sellaisella pesante-karakterilla kuten pianolla soittaessa. Kerron tämän esimerkin siksi, koska *Tanssisarja* on alun perin orkesteriteos, josta Bartók teki pianotranskription. Hän ei kuitenkaan koskaan soittanut sitä. Hyvä esimerkki on Ravelin *Pavane*, jonka orkesteriversio Ravel teki liiallisesti käyrätorvia korostavalla lähestymistavalla; ilmeisesti hän ei soittanut kappaletta pianolla.

Kocsis on joskus ryhtynyt orkestroimaan teosta, jonka kokee kiinnostavaksi sävellyksenä, mutta viimeistelyltään puutteellisena. Alla oleva tarina Bartókin pianoteoksesta *Scherzo* on kuvaava. Kocsis on levyttänyt alkuperäisen teoksen sekä siitä tekemänsä orkesteritranskription. Ajatus orkestraatiosta syntyi vähitellen pianolevytyksen valmistamisen aikaan. Kocsis luettelee myös konkreettisia puutteita, joita hän soitinnuksessa halusi korjata:

Bartókin nuoruudenajan *Scherzon* kohdalla minulla oli vakava tunne vajaasta teoksesta. Kun opiskelin sitä levytystä varten, en yksinkertaisesti päässyt irti ajatuksesta, että tällaisena kappale on puolivalmis. Siinä olisi niin paljon mahdollisuuksia imitointiin, rakenteen muokkaukseen – en tarkoita muotorakenteita, vaan sointiin vaikuttavia tekijöitä – joten aloin työstää sille soitinnusta. Siitä tulikin erittäin varteenotettava orkesterikappale, joka nyt vuosien ja monen kuuntelukerran jälkeen mielestäni edustaa paljon paremmin Bartókin pyrkimyksiä kuin alkuperäinen pianoteos, jonka koen luonnosmaiseksi siihen nähden, mitä siitä saattoi saada orkesteriversiona aikaan. Tässä on kyse Bartókin myöhäisromanttisesta, Dohnányi-tyylisestä pianoteoksesta, joka tuli luonnollisesti pukea Dohnányi-Richard Strauss -tyylisen orkestraation asuun. Kun nyt olen kuunnellut levytyksiäni, niin pidän enemmän orkesteriversiosta. Tällaistaikin siis tapahtuu.

Sovittajan tekijänoikeuksien ajattelu saa Kocsisin tuhtumaan. Lisztin lailla Kocsis kokee transkriptionsa omina hengentuotteinaan:

Koen, että sovitukset, parafraasit, transkriptiotkin, tulisi katsoa sovittajan henkiseksi omaisuudeksi. Tästä kerron esimerkin: Olen ollut Péter Bartókin kanssa paljon kirjeenvaihdossa klarinetille ja pianolle sovittamastani Bartókin kappaleesta *Bagatelli nro 14*. Kappale soi todella hyvin klarinetilla. Siksi muunsin kappaleen säestyksen tekstuuria tällaiseksi... [soittaa esimerkiksi ensin alkuperäistä pianokappaletta ja transkriptionsa piano-osuutta; sovituksessa oli bassoääniä kaksinnettu, yms.]...Tähän Péter Bartók vastasi, että ole hyvä, palauta tekstuuri alkuperäiseen muotoon. Mutta jos palautan alkuperäisen tekstuurin, miksi sitten teen transkription? Miksi? Olen sitä mieltä, että joka tapauksessa aika ratkaisee mikä jää pysyväksi, mikä murenee, mille on kysyntää, mille ei. Uskon esimerkiksi, että mahdollisesti *Tombeau de Couperiniä* tullaan Ravelin tekijänoikeuksien raukeamisen jälkeen esittämään enemmän minun versionani. Jos teoksen esitys päättyy osaan *Rigaudon* (Ravelin versio), niin enpä tiedä, ei sen jälkeen oikein voi taputtaa. Se ei ole vaikuttava lopetus teokselle, niin kuin *Toccata*, joka on vastustamattoman mukaansatempaava. On tietenkin myös jokaisen makuasia, pitääkö minun versioistani Ravelin rinnalla. Mutta uskon versioni jäävän musiikin historiaan.

Puhuessaan transkriptiosta Kocsis päätyy lähes poikkeuksetta puhumaan säveltämisestä. Tämä kertoo säveltämisen ja sovittamisen toisiinsa kietoutuneisuudesta Kocsisin muusikkoudessa. Vaikka Kocsis totesi transkriboinnin olevan hänelle säveltämisen sijaistoimintaa, on hän vakuuttunut transkriptiotyönsä taiteellisesta arvosta ja historiallisesta merkittävydestä. On selvää, että Kocsisille transkription tekeminen merkitsee luovaa toimintaa, enemmän kuin sovitusta eri instrumentaatiolle. Hänen transkriptionsa pyrkivät tavoittamaan teoksen ideasta jotain muutoin kätkeytyksi jäävää.

### 7.7.2 *Jehkin Iivana* – Olli Mustosen sävellyksen kolme alkuperäistä versiota

Kocsis vertasi sovittajan oivaltavaa luovuutta säveltäjän ensisijaiseen musiikillisen idean syttymiseen (ks. luku 7.6). Minkälaisia ovat säveltäjän ensisijaiset musiikilliset ideat? Mihin musiikin komponenttiin ne liittyvät – melodiaan, rytmiin, harmoniaan vai sointiin? Mustonen kuvasi omia tuntemuksiaan musiikillisten ideoiden syntymisestä ja abstraktien ideoiden prosessoinnista:

Helposti ajatellaan, että sävellyksen lähtökohtana olevat ideat, inspiraatio (jotka tulevat alitajunnasta, tai mistä – en yhtään tiedä) ovat melodioita tai musiikillisiä motiiveja, joista sitten rakennetaan kappale. Näin voi tapahtua, mutta ideat voivat olla sointivärejä tai jotain abstraktimpaa, jonkin tyyppistä musiikkia, jokin laajempi kuva, tietty tempo tai tekstuuri. Väittäisin, että se voi olla myös väläyksenomaisena inspiraationa tuleva puolen tunnin mittainen musiikillinen muoto, jota alkaa sitten täyttää. Riippuu todella paljon tilanteesta, missä järjestyksessä musiikilliset parametrit asettuvat paikoilleen, mitkä tulevat intuitiivisesti ensin ja mitkä ovat puuttuvat parametrit, jotka siihen tietoisemmin rakentaa.<sup>54</sup>

Mustonen viittasi väläyksenomaiseen inspiraatioon puolen tunnin musiikillisesta muodosta. Kocsis puhui sävellyksen lopullisen muodon itävän säveltäjän mielessä jo sävellysprosessin alussa ja transkribentin samaan tapaan näkevän välähdyksenä jonkin teoksen sisältämän mahdollisuuden hyvään sovitukseen (luku 7.6). Myös Paul Hindemith on kertonut luovan säveltäjän kykenevän näkemään välähdyksenomaisesti ennakkoon koko teoksensa. Tällainen oivaltava visio on kuin maise- ma, jonka yöllinen salamanisku hetkellisesti valaisee (Lehtonen 1998, 47). Abstrakti musiikillinen idea pitää kuitenkin kääntää nuottikuvan kielelle, kommunikoida muusikoille; nuotintaminen on osa säveltäjän ja transkribentin työtä. Mustonen ei koe nuotintamista itsessään teoksen idean kannalta kielteisenä asiana, jollaisena sen Busoni aikoinaan koki (ks. luku 3.3.3):

Olen sen verran vanhanaikainen, että koen nuottien olemassaolon mukavana asiana. Säveltäminen on myös organisoimista ja tietynlaista logistiikkaa.

Teoksen *Jehkin Iivana* versiot ovat taiteellisesti yhdenvertaisia autonomisia sävellyksiä, jotka vaikuttavat käyvän keskinäistä dialogia myös valmistuttuaan. Transkriptio on ollut osa Mustosen sävellysprosessia; toisen ja kolmannen version luominen ei kuitenkaan ole ollut vain soitintamista, vaan myös säveltämistä. Tässä mielessä transkriptio kuuluu luovaan prosessiin, se merkitsee enemmän kuin sovit- tus eri instrumentaatiolle. *Jehkin Iivana* sai muotonsa ensiksi sonaattina kitaralle, sitten syntyivät versiot pianolle ja orkesterille:

Olen itsekin hämmästynyt, että myöhemmät versiot eivät tunnu sovituksilta. En myöskään koe, että myöhemmät versiot olisivat parempia, vaan kaikki tuntuvat yhtä

---

<sup>54</sup> Ravelin teosten piano- ja orkesteriversioiden tutkimuksessa Hopkins (1969, 103–104) päätteli, etteivät Ravelin ensisijaiset musiikilliset ideat olleet sidoksissa instrumentaatioon (luku 5.1.2).

alkuperäisiltä. Kitaran vaikutus on jännittävä. Jos olisin kirjoittanut suoraan piano-sonaatin näillä samoilla musiikillisilla ideoilla, niin se voisi näyttää hieman erilaiselta, samoin orkesterikappale. Niillä on historia, hieman kuin evoluutio. Mekin ihmiset olemme olleet jossain kehitysvaiheessa matelijoita ja sitten jotain muuta. Emme olisi samanlaisia, jos olisimme kehittyneet jotain toista tietä. Ei voi sanoa, että myöhemmät kehitysvaiheet olisivat välttämättä korkeampia – matelijavaihe on jättänyt meidän piirteisiimme jotain – samalla tavalla voi sanoa, että jos orkesteriteos *Jehkin Iivana* keskustelisi tässä meidän kanssamme, niin hän kokisi ehkä kitaraversio matelijavaiheeksi itsestään. Mutta matelijavaiheen vaikutus on nähtävissä: tietyt soinnit ja tekstuurit ovat saaneet vaikutteita kitaran vapaista kielistä.

Olin kiinnostunut siitä, muuttuiko eri versioiden prosessoinnin myötä jokin Mustosen tavassa kuvitella ja soittaa *Jehkin Iivanaa* pianolla. Olin kuullut hänen pianoresitaalissaan jo ennen kitarasonaatin ilmestymistä teoksen avausosaa:

Kun orkesteriversio syntyi ja se esitettiin, niin jollain tavalla voin sanoa, että omisinkin korvissani se ei ehkä enää ole sama kappale. Ei voi unohtaa, että sen on kuullut orkesterilla ja ajatellut orkesterilla. Kyllä se on antanut jotain inspiraatiota vielä, mutta en osaa sanoa mitä nyt soittaisin pianolla eri tavalla kuin aikaisemmin. Mutta huvittavaa on, kun soittelin sitä pianolla ennen kuin pianoversiota oli olemassa, niin soitin kitaraversiota lisäämättä siihen mitään. Silloin se ehkä tuntui sovitukselta. Mutta sitten, kun teos sai pianistiset muotonsa – tosin paikoitellen hyvin hillitysti – niin silloin se ei enää tuntunut sovitukselta.

Haastattelujen aikana on puhuttu teoksista, joita on vaikea kuvitella sovituksina. *Jehkin Iivanan* tapauksessa säveltäjällä on ollut taiteellinen tarve luoda teoksesta kolme eri versiota:

Jokaisella versiolla on voinut toteuttaa ainutlaatuisia asioita. Pianolla voin toteuttaa myös jotain sellaisia, mitä kitaralla ei ole voinut toteuttaa, orkesterilla jotain sellaista, mitä pianolla ei voi tehdä. Tämä toimii kyllä kaikkiin suuntiin. Sen takia näillä kaikilla on oma persoonansa, oma välttämättömyytensä. Tuntuu siltä, että on välttämätöntä että jokainen *Jehkin Iivanan* versio on olemassa.

### **7.7.3 Kuvitteellinen orkestrointi, sävelten roolit ja ajan hengitys – Ferenc Rados opettaa**

Pianomusiikin opetuksessa on yleistä viitata orkesterisoittimiin, soitinryhmiin sekä lauluääneen tai kuoroon. Tällainen kuvitteellinen orkestrointi voidaan nähdä eräänlaisena transkriptiona tai transkriptio-ilmion heijastumana, johon useissa yhteyksissä raportissa aiemmin viitattiin. Rados avasi oman opetustyönsä tätä puolta:

Valaistakseni sävelten elämää, muotoa ja käyttäytymistä viittaan usein orkesterisoittimiin ja lauluääneen sekä näiden soimisen ja soittamisen tapaan: *Pizzicato* kuvaa staccatoa, joka ei ole lyhyt; *kyrätorstaccato* ei ole katkaistu; neljän *kyrätorven* metafora on tarkoitettu idioottimaista ylimmän äänen korostusta vastaan (ykköskyrätorvi ei ole äänekkäämpi). Käytän harppua, kelloja ja tam-tamia esimerkkeinä sävelten syttymisen ja keston kuvaamiseen; Mozartin oopperoita hänen soitinkappa-



leidensa valottamisessa; Bellinin, Donizzettin, ja muiden oopperasäveltäjien aarioita Chopinin melodioiden ja korusävelten selittämisessä. Cantabile tarkoittaa sitä, mitä laulaja tekee – siis hengittää, artikuloi, ääntää sanoja. Viittaa ilmaisulla ”jousikvartettimainen” äänten horisontaaliseen yhteensopivuuteen vastakohtana ”pianotekniseen” sointujen sarjaan.

Rados ei nähnyt mitään periaatteellista eroa transkription ja muun musiikin opettamisen välillä. Hän oli kuitenkin vakuuttunut transkriptioiden tekemisen ja esittämisen hyödyllisyydestä. Hän osoitti olevansa huolissaan vääristyneistä harjoittelutavoista soitonopiskelussa:

Transkription opettaminen ei mitenkään eroa minkä tahansa muun kappaleen opettamisesta. On kyse joka tapauksessa siitä, mitä sävelet, niiden suhteet, resonoinnit, kädet, jne. tekevät. Transkriptioiden kohdalla on erittäin tärkeää tuntea alkuperäinen instrumentaatio. Mutta samalla tavalla myös alkuperäisen pianokappaleen kohdalla pitää (pitäisi) tuntea perusteellisesti sävelten ja äänten roolit sen sijaan, että kuurosti toisellaan ”teknisesti vaikeita paikkoja” ja pakonomaisesti yritetään päntätä kappaletta ulkoa.

Opettaessaan ja tutkiessaan sävelteoksia Rados koskettaa säveltämistä ja sovittamista hyvin konkreettisella tasolla:

Omaa ja muiden oppimista edesauttaakseni soitan pianokappaleisiin koloratuureja, täyteharmonioita ja varioin eri tavoin tekstiä havainnollistaakseni pää-äänten käyttymistä sekä ajan hengitystä. Tutkin ja demonstroin pianolla muulle kuin pianolle kirjoitettua aineistoa: orkesteri-, kamari-, laulu-, urkumusiikkia, yksittäisiä melodisia linjoja (ääniä), harmoniakehystä, rinnakkaisilmiöitä, ja niin edelleen – mitä tahansa.

Edellä olevassa kuvauksessa ilmeni, että Rados improvisoi paljon pianolla. Hänen improvisointinsa ei kuitenkaan ole musiikillisen itseilmaisun väline (jollaisena improvisointia yleisesti pidetään), vaan työväline nuotinnettujen sävellysten analysointiin ja tulkintaan. Rados saattaa soitollaan ikään kuin rekonstruoida mahdollisia vaihtoehtoja, joita säveltäjä oli läpikäynyt sävellysprosessissaan. Tämän jälkeen voidaan ymmärtää paremmin kuinka säveltäjä on päätenyt ratkaisuihin ja miksi sävellys on sellainen kuin se on.

## 7.8 Haastattelujen yhteenveto

### Haastateltavien transkriptiökäsitys

Kocsisin mukaan transkriptiot voidaan jakaa sävellyksille alisteisempiin sovituksiin (joihin kuitenkin kuuluu sovittajan luova työ ollakseen mielekkäitä) sekä vapaampiin sovituksiin (joiden tulee kuitenkin pysyä sävellyksen määrittämien rajojen sisällä). Transkription tulee palvella alkuperäisen teoksen ideaa, hyvin soivaa toteutusta ja tuoda teoksen tulkintaan lisäarvoa.

Mustoselle transkriptio on käännöstehtävä, jonka onnistuminen edellyttää tekijältään herkkyyttä kääntää teoksen henki sekä kypsää harkintaa tekstuuiratkaisujen ja soittimellisten efektien suhteen. Mustoselle on tärkeää, että musiikilliset ideat ja instrumentaatio ovat erottamattomassa sopuossuussa. Musiikki ei saisi kuulostaa orkestroidulta eikä vastaavasti pianotranskriptio sovitukselta. Transkription tekijän ja esittäjän on oltava tehtäviensä tasolla tuodakseen esiin musiikin vahvuudet eikä omaa näppäryyttään tai kömpelyyttään.

Huippumuusikon tekemä transkriptio lähestyy säveltämistä (ja tavallaan etäännyttävää soittamisesta). Kocsis kokee transkriptionsa myös teoksinaan, ja Mustosen kokee sävellyksensä *Jehkin Iivana* eri versiot kaikki alkuperäisinä sävellyksinään. Luovassa transkriptioprosessissa tuntuu olevan tietty hetki, jolloin teoksen ja siitä syntyvän uuden luomuksen yhdistävä napanuora katkeaa ja sovitus muuttuu itsenäiseksi teokseksi. Itsenäistyminen ei kuitenkaan merkitse dialogin, elävän vuorovaikutuksen loppumista.

Rados määritteli pianotranskriptioiksi kaiken ”ei vain pianolle sävelletyn” musiikin, jota soitetaan pianolla. Käsitteen laajentuessa koskemaan kaikkea muuta kuin pelkkää pianomusiikkia on loogista, että transkription pohtiminen ei enää ole järkevää.

### Transkriptio musiikintuntemuksen avartajana ja opetuksessa

Mustonen ja Kocsis olivat kokeneet jo lapsuudessaan erittäin tärkeänä perehtyä omin käsin soittaen laajasti taidemusiikin aarteistoon. Kocsis nimesi korvakuulolta soittamisen parhaaksi menetelmäksi kehittää itseään muusikkona. Mustosen mukaan orkesteriteosten pianosovitusten soittaminen voi syventää myös tavallisen musiikinkuuntelijan yhteyttä teoksiin.

Radosin mukaan transkriptio kehittää pianistin kykyä kuunnella sointia ja punnita sävelten keskinäisiä suhteita huolellisemmin kuin toistoon perustuvassa rutiiniharjoittelussa. Alkuperäisen instrumentaation perusteellinen tuntemus on transkripti-

on kirjoittamisen ja soittamisen edellytys. Transkription opettaminen ei eroa muusta soitonopetuksesta, sillä opettajan tulee joka tapauksessa olla perehtynyt koko taidemusiikkikirjallisuuteen aivan kuten pianorepertuaariin.

Näitä taustoja vasten on mahdollista kohdata transkription opetustilanne samantapaisena kuin kaikki muu soitonopetus. Opettaessaan pianomusiikkia Rados viittaa usein orkesterisoittimiin ja lauluääneen sekä näiden soimisen ja soittamisen tapaan. Hän tutkii ja havainnollistaa musiikkia myös pianonsoitollaan varioiden sävellysten tekstuureja eri tavoin.

## **Orkestraalinen ja idiomaattinen pianomusiikki**

Rados arveli puheen pianosoinnin orkestraalisuudesta tosiasiallisesti viittaavan siihen, että pianisti suhtautuu vakavasti sävelten ja äänten keskinäisten suhteiden selvittämiseen. Rados sivuutti puheen mielikuvista sointiin vaikuttavina tekijöinä ja lueteli joukon pianosointiin vaikuttavia mitattavissa olevia muuttujia.

Kocsis korosti pianon muihin soittimiin nähden yliverkaisia sointivärimahdollisuuksia, joita erityisesti soittajan taitava pedaalinkäyttö ja osuvat tekstuuriratkaisut lisäävät. Tärkeimpänä pianon sointi-illuusioiden lähteenä Kocsis piti soittajan mielessä olevia sointi-ideaaleja sekä vaistonvaraista, ei-opetettavissa olevaa kykyä tiedostamatta kokea sointivärien hienovaraisia eroja.

Piano herättää assosiaatioita ulkopuolelleen, kuten orkesteriin, mutta pianon avulla voidaan myös päästä musiikin olennaisten merkitysten suuntaan. Mustosen mukaan keskeistä on pianistin kyky kertoa kiehtovasti tarina, saada soitollaan kuulijat täysin tempautumaan mukaan toisiin maailmoihin.

Kaikkien haastateltavien mukaan on olemassa pianolle ominaista tai idiomaattista musiikkia. Kocsis erotti pianolle kirjoitetun musiikin (jota voidaan sovittaa muulle kokoonpanolle) pianomusiikista, joka ei ole kuviteltavissa muulla instrumentaatiolla. Jälkimmäiseen kategoriaan kuuluvat esimerkiksi valtaosaltaan Beethovenin sonaatit ja kokonaisuudessaan Chopinin etydit.

## **Transkriptio pianistin työssä**

Kocsis kokee transkriptioiden tekemisen olevan itselleen sävellystyön sijaistoimintaa, mutta näkee transkriptionsa taiteellisesti merkittäviksi. Hän kokee alkuperäisteoksen ja siitä tekemänsä transkription olevan elävässä vuorovaikutuksessa keskenään. Kokemus työskentelystä sävellysten eri versioiden (originaalien ja sovitusten) parissa kasvattaa Kocsisin mukaan muusikon osaamista yleisesti sekä kyseisten teosten tulkitsijana erityisesti. Tässä osaamisessa keskeistä on myös fyy-

sisten (kehollis-kinesteettisten) puolten vuorovaikutus: esimerkiksi musiikin rytmin- ja temponkäsittelyn kannalta on hedelmällistä tulkita tiettyä sävellystä sekä pianonsoittajan että orkesterinjohtajan ominaisuudessa. Harjoittaessaan orkesteria Kocsis usein havainnollistaa pianonsoitollaan tulkintojaan.

Kocsis kertoi orkestraationsa Lisztin pianoteoksesta *Vallée d'Obermann* muuttaneen hänen tapaansa soittaa teos pianolla. Myös Mustonen kertoi sävellyksensä *Jehkin Iivana* orkesteriversioon kuulemisen vaikuttaneen hänen pianotulkintaansa teoksesta. Kumpikaan ei tarkemmin eritellyt, mikä pianonsoitossa muuttui. On kuitenkin luonnollista, että jokainen teoksen kuuntelukerta vaikuttaa teoksen tulkintaan.

Soittaessaan ja tutkiessaan pianon avulla muuta kuin pelkälle pianolle sävellettyä musiikkikirjallisuutta Rados on päivittäin transkriptioiden kanssa tekemisissä. Radosin tapa viitata muihin instrumentteihin pianonsoitonopetuksen yhteydessä sisältyy transkription ilmiöön. Rados opettaa kuvitteellisen transkription avulla, vaikka ei ole kiinnostunut transkriptio-teosgenrestä.

## 8 Yhteenveto

### 8.1 Transkription eettisyys

Eettisten kysymysten pohdinta on osa transkription tarkoituksen ja merkityksen määrittämistä. Missä määrin sävellyksen sisältö muuttuu tai vääristyy transkriptiossa, on visainen kysymys. Tämä riippuu niin säveltäjän, sovittajan kuin esittäjän tulkinnoista sekä käsityksistä mitä musiikin sisältö on. Joskus transkriptioita on verrattu jopa väärennöksiin (Mäkelä 2005, 137). Mutta vaikka transkriptiolla tavoitellaan joskus itsekästään hyötyä, ei sillä yleensä pyritä harhauttamaan autenttisuuteen vedoten.<sup>55</sup>

Transkriptio ilmentää konkreettisesti historiallista ympäristöään. Se voi myös pyrkiä tulkitsemaan vanhempaa musiikkia transkription syntyhetkenä vallitsevien esteettisten käsitysten mukaisesti, kuten esimerkiksi Lisztin pianosovitukset Bachin urkukappaleista.

Taiturillisimmassakin orkesteriteoksen pianotranskriptiossa musiikillista materiaalia redusoidaan, tekstuuria tiivistetään usealta soittimelta yhdelle. Kuitenkin monelle esittäjälle sävelletty teos yhden muusikon esittämänä on subjektiivisuudessaan kiinnostava. Liszt ja monet muut pianistit ovat uskoneet, että taitavan pianistin transkriptioesitys saattaa välittää musiikkia herkistyneemmin kuin saman teoksen orkesteriesitys.

Transkriptioiden tekijät voivat olla vilpittömiä pyyteettömyydessään propagoida jonkun toisen säveltäjän musiikkia, mutta joskus pyyteettömyyttä sopii epäillä. Esimerkiksi Lisztin liedtranskriptioista osa on niin vaikeita, että niitä harva muu kuin Liszt pystyi edes soittamaan. Antautuminen kekseliääseen manipulointiin on kenties ollut motivoivampaa kuin Schubertin teoksen popularisointi. Toisaalta Lisztille transkriptio popularisoivanakin mediumina oli oleellisesti mestarisäveltäjän teoksen tulkintaa, ei pelkistämistä, ja hän saattoi uskoa tulkitsevansa poeettisia liedejä parhaiten juuri kompleksisilla pianistisilla ratkaisuilla. Sitä paitsi moni koptianisti ylpeili (ja ylpeilee tänäänkin) saadessaan koristella nuottitelineensä nimenomaan hurjan näköisiä nuottikuvia sisältävällä kauniilla albumilla.

Liszt editoi myös Schubertin originaalia pianomusiikkia, kuitenkin ”korjaillen” esimerkiksi Schubertin *Wanderer-fantasiassa* mielestään säveltäjän kömpelöjä pianistisia ratkaisuja. Liszt uskoi ilmeisen vilpittömästi auttavansa säveltäjää. Kirjoitustensa perusteella Liszt vaikutti tiedostavan toisten säveltäjien materiaalin hy-

---

<sup>55</sup> Kun Wilhelm Friedemann Bach antoi julkaista isänsä Vivaldin konsertoista tekemiä urkutranskriptioita omina sävellyksinään, oli kyseessä väärennös.

väksikäyttämisen epäeettisyyden, mutta ei yhdistänyt itseään hyväksikäyttäjien joukkoon.

Tarkka transkriptio ei kajoa teoksen syvärakenteisiin. Siinäkin tapauksessa, että transkription rakenne poikkeaa alkuperäisestä, voi lopputuloksena syntyä alkupe-  
räisen teoksen hengen mukainen sovitus. Tällainen sovitus tuo mahdollisesti lisä-  
arvoa myös originaalin teoksen tulkintaan.

Jokainen originaaliteoksen tai transkription elävä esitys tuottaa ainutlaatuisen ko-  
kemuksen ja tuo esille ainutkertaisella tavalla musiikin sisältöä mutta myös esittä-  
jän subjektiivisen tulkinnan musiikista. Sekä originaalimusiikin että transkription  
esittämiseen liittyy musiikin kokemista ja merkitysten tulkintaa aina eri tavalla.  
Musiikin sanoma voi välittyä tai olla välittymättä monin eri tavoin.

Transkriptio on yksi musiikkiteoksen representaation muoto, joko onnistunut tai  
epäonnistunut. Musiikin esittämistä on tieteellisesti tutkittu keskittyen esimerkiksi  
temponkäsittelyyn, fraseeraukseen, artikulointiin tai aksentointiin (esim. Friberg &  
Battel 2002, 199–218; Kurkela 1991). Näillä tekijöillä mitattuna pianotranskription  
esitys voi periaatteessa vastata originaalimusiikin esitystä. Transkriptio voi myös  
tuottaa emotionaalisesti samankaltaisen elämyksen kuin alkuperäisen sävellyksen  
kokeminen.

## 8.2 Transkription merkitys pianistin oppimisessa ja työssä

Transkriptiota on opinnäytekokonaisuudessa tutkittu käsitteenä, klaveerimusiikin  
kehityksen näkökulmasta yleisesti sekä erityisesti Lisztin *Winterreise*-transkription  
esimerkin avulla, transkriptioita pianonsoitonopetuksessa kokeilemalla, piano-  
transkriptioita tekemällä ja esittämällä sekä huippupianistien haastatteluaineiston  
valossa. Projektin tuottamien kokemusten ja tulosten perusteella voidaan  
transkription merkityksestä pianistin oppimisessa ja työssä tehdä alla oleva yh-  
teenvedo.

Transkriptiolla on ollut tärkeä tehtävä klaveerimusiikin kehityksessä. Pianomusi-  
ikissa transkriptiogenren kappaleet tulivat suosituiksi romantiikan aikaan, mutta  
transkriptiolla on merkittävä rooli myös nykypianistien toiminnassa.

Pianosoinnin tieteellinen tutkimus ei tue pianistien kuvauksia soinnin muuntautu-  
miskyvystä muiden instrumenttien sointia vastaavaksi. Pianistien työssä kuvit-  
teellinen orkestrointi ja pyrkimys luoda sointi-illuusioita vaikuttavat kuitenkin  
muodostuneen keskeisiksi tavoiksi työskennellä tuloksellisesti.

Transkription tekemisen ja soittamisen perustana on originaalimusiikin ja transkription soivan lopputuloksen huolellinen kuunteleminen, myös kuvitteellisesti sisäisellä korvalla. Juuri transkriptioiden tekeminen ja soittaminen tuntuvat sekä pedagogisen kokeilun että oman transkriptioprosessin kokemusten perusteella olevan parhaita tapoja oppia huolellista kuuntelua. Prosessi kehittää kykyä ilmaista kuultua musiikkia omalla soittimella, kuvitella sointimaailmoja sekä muodostaa sointi-ideaaleja. Sointi-ideaalit ovat edellytys rikkaalle pianonsoinninmuodostukselle ja vakuuttavalle pianonsoittotaidolle.

Transkription opiskelussa, soittamisessa ja tekemisessä pianisti vahvistaa kykyään tulkita nuottitekstin ja totuttujen käsitteiden taakse kätkeytyviä musiikin hienovaraista vivahteita muun muassa dynamiikan, rytmin- ja temponkäsittelyn, artikuloinnin, aksentoinnin, fraseerauksen ja sointivärien suhteen. Nuottitekstien tutut artikulaatio- ja dynamiikkamerkinnot saavat laajenevia merkityksiä, kun niiden tulkintoja kohdataan eri instrumenteilla, eri tavoilla soiviin ympäristöihin liittyen. Prosessi johdattaa kohti välittömämpää suhdetta soiviin maailmoihin, musiikin kokemiseen ja omaan soittamiseen. Transkriptioiden tekeminen avaa pianistille toiminnallisen väylän muusikkouden kehittämiseen ja musiikintuntemuksen laajentamiseen.

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

Transkription tekeminen kehittää improvisointitaitoja. Myös pianosovituksen edelleen sovittaminen on perusteltua, mikäli alkuperäistä teosta paremmin palveleva pianistinen ratkaisu on löydettävissä. Pianisti, joka ei muuten improvisoi, voi herkistyä spontaaniin luovuuteen transkription sointiefektejä etsiessään. Efektien kokeilu kuuluu aina uuden transkription tekemiseen. Pedagogisessa kokeilussa transkription tekemistä aloittavat opiskelijat alkoivat välittömästi ideoida pianosointiefektejä ensimmäistä kertaa orkesteripartituurin nähdessään. Tällaiset kokemukset tiivistävät pianistin otetta omaan soittimeensa. Efektien kokeilu ja improvisointi voivat innoittaa myös säveltämään.

Taiteelliseen transkriptioon sisältyy yleensä jokin elementti, jota alkuperäinen sävellys ei itsessään sisällä ja jonka transkription tekijä sovituksessaan luo. Luova elementti on kuitenkin onnistuneessa transkriptiossa sopusoinnussa alkuperäisen musiikin ideaan. Taiteellisesti orientoitunut transkriptio on tästä katsannosta luovaa työtä, enemmän kuin pelkästään alkuperäisen teoksen eheyttä vaaliva siirtokirjoitus. Luovassa transkriptioprosessissa on tietty hetki, jolloin teoksen ja siitä syntyvän uuden luomuksen yhdistävä napanuora katkeaa ja sovitus muuttuu itsenäi-

seksi teokseksi. Itsenäistyminen ei kuitenkaan merkitse vuorovaikutuksen loppumista.

Transkription nuotintaminen ei ole aina välttämätöntä, mutta nuotintaminen jäsentää musiikillista ajattelua. Monet aluksi soittamalla löytyneet, hyviltä tuntuvat pianistiset ratkaisut voivat osoittautua nuoteiksi käännettyinä huonoiksi. Myös päinvastainen kokemus on mahdollinen. Nuotintamisen ja soiton ”toisiaan kritisoi-va” vuorovaikutus ruokkii prosessia eteenpäin.

Nykyään helposti saatavien luotettavien nuottitekstien lisäksi eri soittoesitysten talletteiden kuunteleminen moninkertaistaa transkribentin mahdollisuuden kohdata ja havaita yhä suurempi määrä musiikin vivahteita. Transkriptioiden tekeminen todennäköisesti vahvistaa standardiohjelmiston opiskelua laajemmin myös musiikillista muistia. Se totuttaa kuuntelemaan ja kuvittelemaan uusia sointivärejä sekä terävöittää niin omaan soittoon kuin toisaalle suuntautuvan kuuntelun tarkkaavaisuutta.

Soitonopetuksessa on tuttua, että oppimistehtävän suorittaminen, kuten transkription soittaminen tai tekeminen, ei välittömästi johda musiikillisen osaamistason havaittavaan kohenemiseen. Tietystä oppimistehtävästä opitut tiedot ja taidot vaikuttavat oppijan kehittymiseen myös tiedostamatta ja usein vasta pitkällä aikavälillä. Kaikkea koettua oppimista ei välttämättä muisteta, mutta silti kokemus vaikuttaa myöhempään harkintaan, käyttäytymiseen ja osaamiseen. Pohdinnan voi tiivistää alla olevaan viiteen toisiinsa kietoutuneeseen transkription funktioon.

## **Ohjelmiston ja musiikintuntemuksen laajentaminen**

Pianotranskriptiolla voidaan opiskella ja esittää musiikkia, jota ei alun perin ole kirjoitettu pianolle. Pianisti voi laajentaa ohjelmistoaan soittamalla ja tekemällä transkriptioita. Eräs transkription funktio liittyy vanhan musiikin tulkitsemiseen ajanmukaisen esteettisen käsityksen valossa. Joskus transkription tekijä ja esittäjä voivat transkription kautta tietoisesti tai tiedostamattaan samastua säveltäjän asemaan.

Koko länsimaisen taidemusiikin ohjelmisto on tiettyyn rajaan asti soitettavissa pianotranskriptiona. Muusikoksi – käsitteen syvässä merkityksessä – pyrkivän pianistin tulisikin opiskella koko taidemusiikin ohjelmistoa pianoa soittamalla. Transkriptio voi myös kääntyä orkestraatioksi ja tarjota välineitä instrumentaation oppimiseen ja orkesterin toiminnan ymmärtämiseen.



## **Pianonsoittotekniikan edistäminen**

Romantiikan aikaan, transkriptioiden ja pianon soittimellisen kehityksen kulta-aikaan, pianonsoittotekniikka ja pianon ilmaisuasteikko laajenivat merkittävästi. Transkriboidessaan originaalirepertuaarin ulkopuolisia teoksia myös nykypianisti voi kokeilla uusia sävellystyylejä ja sointimaailmoja sekä keksiä yhä uusia pianotekniikan sovelluksia. Pianotranskriptioilla on teostyyppinä ollut yhteys etydiohjelmistoon siinä katsannossa, että molempien teostyyppien kappaleet voivat olla muusikon työn päämääriä (säveltää, transkriboida tai esittää) tai muusikkouden kehittämismuotoja (harjoitella säveltämistä, instrumentointia tai soittamista), jopa molempia yhtäaikaisesti.

## **Kuvitteellinen soitintaminen**

Alkuperäistä piano-ohjelmistoa voidaan tiettyyn rajaan asti lähestyä kuvitteellisen transkription avulla, ajattelemalla pianomusiikkia muille instrumenteille sävellettyinä musiikkina. Tämän menettelyn funktiona on

- saada esiin pianon ja pianomusiikin kätkeytyneet sointiväriä
- löytää mielekkäitä tapoja jäsentää pianomusiikkia fraseerauksen, artikuloinnin, sointibalanssin, tempon- ja rytminkäsittelyn suhteen
- rikastaa pianoteoksen tulkintaa ja
- havainnollistaa orkesterisoitinten ja lauluäänen kuvittelun avulla pianomusiikkia opetustilanteessa.

Myös transkriptioita voidaan lähestyä kuvitteellisen transkription avulla. Esimerkiksi lauluäänelle ja pianolle sävelletystä teoksesta tehdyn pianotranskription tekstuuri voi palautua orkesterimusiikkiin.

## **Imago**

Transkriptiot ovat olleet tärkeä väline pianistin taiteilijaimagon (altruistinen propagoija tai ylivertainen tulkitsija) luomisessa. Transkriptioita esittämällä pianisti voi antaa itsestään kuvan musiikin tulkitsijana, joka kykenee yksin pianolla yhtä vaikuttaviin esityksiin kuin esimerkiksi samaa musiikkia tulkitsevat orkesterit. Transkriptiot ovat palvelleet myös varteenotettavana tulonlähteenä niin sovitusten tekijöille kuin kustantajille.

## Toisaalle suuntautuva etsiminen

Sekä konkreettisten että kuvitteellisten transkriptioiden tarkoitus, tehtävä ja merkitys pianistin oppimisessa ja työssä kiteytyvät sanoihin *toisaalle suuntautuva etsiminen*. Transkription avulla pianisti vahvistaa mielikuvitustaan ja muodostaa ideaalejaan, joihin vaikuttava musiikin tulkinta ja soitto perustuvat.

Pianonsoiton vaikuttavuus ei riipu käytettävissä olevista efekteistä, vaan soittajan taidosta kertoa tarina. Kiehtovasti kerrottu tarina saa kuulijat täysin tempautumaan toisiin maailmoihin, olennaisen suuntaan.

# LÄHTEET

## I Kirjallisuus & elektroniset lähteet

- Aho, K. 1988. Einojuhani Rautavaara sinfonikkona. Sibelius-Akatemian julkaisusarja 5. Helsinki: Hakapaino.
- Aikio, A. & Vornanen, R. 1982. Suomen kielen sanakirjat 1. Uusi sivistyssanakirja. Helsinki: Otava
- Almila, A. & Panula, J. 2010. Vaistoa on vaikia opettaa. Juva: WS Bookwell Oy.
- Altenburg, D. 1994. Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era. 19<sup>th</sup> Century Music XVIII/1, 46–63.
- Anttila, P. 2005. Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta. Artefakta 16. Hamina: Akatiimi Oy.
- Barenboim, D. 1993. Elämäni musiikissa. Suom. Seppo Heikinheimo. Juva: WSOY.
- Berman, B. 2000. Notes from the Pianist's Bench. New Haven and London: Yale University Press.
- Blum, D. 1980. Casals and the Art of Interpretation. Berkeley: University of California Press.
- Boyd, M. 2010. Arrangement. Grove Music Online. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) 20.10 2010.
- Brendel, A. 2001. Alfred Brendel on Music. Collected Essays. Chicago: A Cappella.
- Busoni, F. 1987. Essence of Music and Other Papers. Käänt. Rosamond Ley. New York: Dover Publications.
- Caldwell, J. 2011. Keyboard music, §I: Keyboard music to c1750. Grove Music Online. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) 2.2.2011.
- Cooke, F. 1999. Great Pianists on Piano Playing. Godowsky, Hofman, Lhévinne, Paderewski and 24 Other Legendary Performers. New York: Dover Publications.
- Dahlhaus, C. 2000. Αισθητική της μουσικής (Musiikin estetiikka). Käänt. Apostolos Oikonomou. Ateena: Stachy.
- Dahlhaus, C. 1980. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Wiesbaden: Athenaion.
- Davidson, J. & Correia, J. 2002. Body movement. Teoksessa R. Parncutt & G.E. McPherson (toim.) The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning. New York: Oxford University Press, 237–250.
- Deaville, J. 1993. The Politics of Liszt's Virtuosity: New Light on the Dialectics of a Cultural Phenomenon. Teoksessa M. Saffle (toim.) *Analecta Lisztiana I. Liszt and his World. Proceedings of the International Liszt Conference held at Virginia Polytechnic Institute and State University 20–23 May 1993.* Franz Liszt Studies Series #5. New York: Pendragon Press, 115–142.
- Dent, E. J. 1974. Ferruccio Busoni. A Biography. London: Eulenburg Books.
- Dolinszky, M. 1987. Schubert-dalok Liszt átíratában (Schubertin liedit Lisztin transkriptioina). Budapest: Muzsika 3, 28–33.
- Drillon, J. 1986. Liszt transcripteur, ou la charité bien ordonnée. Arles: Actes Sud.

- Eckhardt, M. 1997. Liszt és Schubert (Liszt ja Schubert). Budapest: Muzsika 12, 11–12.
- Eckhardt, M. 1996. Liszt Ferenc: Schubert *Alfonso és Estrellája* (Ferenc Liszt: Schubertin *Alfonso ja Estrella*). Budapest: Muzsika 5, 24–27.
- Eckhardt, M. 1986. Liszt Ferenc Emlékmúzeum (Franz Liszt -museo). Katalógus. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont.
- Ellingson, T. 2011. Transcription i. Grove Music Online. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) 2.2.2011.
- Erickson, R. 1975. Sound Structure in Music. Berkeley: University of California Press.
- Fischer-Dieskau, D. 1976. Schubert. A Biographical Study of his Songs. Southampton: The Camelot Press Ltd.
- Franklin, P. 2011. Mahler, Gustav. 7. Vienna, 1897–1907. Grove Music Online. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). 2.2.2011.
- Friberg, A. & Battel, G.U. 2002. Structural communication. Teoksessa R. Parncutt & G. McPherson (toim.) The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning. New York: Oxford University Press.
- Furtwängler, W. 2001. Μουσική και λόγος (Ton und Wort). Käänt. Vasilis Tomanas. Ateena: Printa.
- Gadamer, H.-G. 2006. Truth and Method. Käänt. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall. London, New York: Continuum Publishing Group.
- Gadamer, H.-G. 2004. Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Gellrich, M. & Parncutt, R. 1998. Piano Technique and Fingering in the eighteenth and nineteenth Centuries: Bringing a forgotten Method back to Life. British Journal of Music Education, Vol. 15 (1), 5–23.
- George, J.M.Jr. 1976. Franz Liszt's Transcriptions of Schubert Songs for Solo Pianoforte: A Study of Transcribing and Keyboard Techniques. Michigan: Umi Research Press.
- Georgiades, Th. 1985. Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht.
- Goehr, L., Sparshott, F.E., Bowie, A. & Davies, S. 2011. Philosophy of music, §II: Historical survey, antiquity-1750. 1. Hellenic and Hellenistic thought. Grove Music Online. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) 2.2.2011.
- Grabócz, M. 2003. Zene és narrativitás. Írások 18–19. századi és kortárs zeneművekről (Musiikki ja narratiivisuus. Kirjoituksia 18.–19. vuosisadan ja aikamme musiikkiteoksista). Pécs: Jelenkor Kiadó.
- Grabócz, M. 1986. Morphologie des ouvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentals. Budapest: MTA Zenetudományi intézet.
- Gyóri, L. 2008. "A lényeg, hogy föltedd a megfelelő kérdéseket" ("On oleellista tehdä osuvia kysymyksiä"). [www.muzsikalendarium.hu](http://www.muzsikalendarium.hu) 20.10.2010.
- Hamburger, K. 1980. Liszt. Budapest: Gondolat.
- Hannula, M., Vadén, T. & Suoranta, J. 2003. Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat. Tampere: Juvenes print.
- Hintikka, J. 2001. Filosofian köyhyys ja rikkaus. Nykyfilosofian kartoitusta. Helsinki: Art House.

- Hopkins, J. 1969. Ravel's orchestral transcription technique with Phantasms for orchestra (original composition). Princeton University.
- Horowitz, J. 1999. Arrau on Music and Performance. New York: Dover Publications Inc.
- Howard, L. 1995a. Franz Liszt. The Complete Music for Solo Piano. The Schubert Transcriptions I. CD-levyn teosesittelyt.
- Howard, L. 1995b. Franz Liszt. The Complete Music for Solo Piano. The Schubert Transcriptions II. CD-levyn teosesittelyt.
- Hyry, E.K. 2007. Matti Raekallio soitonopetuksensa kertojana ja tulkitsijana. Oulu: Oulu University Press.
- Kabisch, T. 1984. Liszt und Schubert. Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 23. München: Musikverlag Emil Katzwichler.
- Karma, K. 1985. Components of auditive structuring. Towards a theory of musical aptitude. Council for Research in Music Education. Bulletin 82, 1–13.
- Kazdin, A. 1991. Glenn Gould soittaa. Luovaa valehtelua. Suom. Seppo Heikinheimo. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kennedy, M. 1992. The Concise Oxford Dictionary of Music. Oxford: Oxford University Press.
- Kertész, I. 2003. Nyílt levél Schiff Andrásnak (Avoim kirje András Schiffille). Muzsika 1, 4.
- Kocsis, Z. 2011. Kocsis Zoltán honlapja. Átiratok (Zoltán Kocsisin kotisivut. Transkriptiot). <http://www.kocsiszoltan.hu> 21.2.2011.
- Krause, A. & Sulyok, I. 1995. Preface & Critical Notes. Teoksessa A. Krause & I. Sulyok (toim.) Liszt. Transcriptions VI. Schubert. Schwanengesang. Winterreise. Budapest: Editio Musica Budapest, x–xv; 153–156.
- Kregor, J. 2010. Liszt as Transcriber. New York: Cambridge University Press.
- Króó, G. 1986. Az első Zarandokév. Az albumtól a suite-ig (Ensimmäinen vaellusvuosi. Albumista sarjaksi). Budapest: Zeneműkiadó.
- Kurkela, K. 1997. Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamiikka. Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, K. 1991. Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa. Helsinki: Hakapaino.
- Kvale, S. 1996. InterViews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Legány, D. 1984. Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886. Wien-Köln-Graz: Verlag Hermann Böhlhaus Nachf.
- Lehtonen, K. 1998. Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. Jyväskylä: Kopi-Jyvä Oy.
- Liepsch, E. 2003. Beethoven szimfóniáinak zongorapartitúrai (Beethovenin sinfonioiden pianopartituurit). Teoksessa E. Liepsch (toim.) Liszt és Beethoven kiállítás (Liszt ja Beethoven -näyttely). Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, 69–80.
- Liszt, F. 1998. Selected Letters. Translated and edited by Adrian Williams. Oxford: Clarendon Press.

- Liszt, F. 1989. *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835–1841.* Translated and annotated by Charles Suttoni. Chicago: The University of Chicago Press.
- Liszt, F. 1966. *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886.* Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Budapest: Akadémiai kiadó.
- Mach, E. 1988. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves. Volume 2.* New York: Dodd, Mead and Company Inc.
- Mach, E. 1980. *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves. Volume 1.* New York: Dodd, Mead and Company Inc.
- Majjala, P. 2003. *Soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana.* *Studia Musica 20.* Sibelius-Akatemia. Helsinki: PB-Printing Oy.
- Marin, R.-M. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt–Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyyrioiden ratsastuksen pianosovituksista.* Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. DocMus -yksikkö. Sibelius-Akatemia.
- McPherson, G. & Gabriellson, A. 2002. *From sound to sign.* Teoksessa R. Parncutt & G. McPherson (toim.) *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning.* New York: Oxford University Press, 99–115.
- Michels, U. 1995. *Ατλας της μουσικής (Musiikin atlas).* Ateena: Philippos Nakas.
- Morris, R. 1996. *Franz Schubert's C Major Symphony and other Writings by Robert Schumann.* <http://www.franzschubert.org.uk/articles/art00011.html> 20.10.2010.
- Mueller, R. 1995. *Liszt's Schubert Lieder Transcriptions. Introduction to the Dover Edition: Franz Liszt. The Schubert Song Transcriptions for solo piano. Series I.* New York: Dover, ix–xiii.
- Murtomäki, V. 2005a. *Romantiikan aikakaudesta ja sisäisestä olemuksesta.* *Romantiikka musiikkitylinä.* <http://muhi.siba.fi> 1.1.2011.
- Murtomäki, V. 2005b. *Romantiikan piano- ja urkumusiikki. Liszt säveltäjänä ja ihmisenä.* <http://muhi.siba.fi> 1.1.2011.
- Mutanen, A. 2009. *Käytäntölähtöinen tutkimus.* <http://www.kever-osaja.fi> 20.10.2010.
- Mäkelä, T. 2005. *Länsimaisen taidemusiikin tutkimus.* Teoksessa T. Eerola, J. Louhivuori, P. Moisala (toim.) *Johdatus musiikintutkimukseen.* Vaasa: Ykkös-Offset Oy, 131–147.
- Mäkelä, T. 1991. *Friedrich Wieck – Clara Schumann-Wieckin isä ja Robert Schumannin opettaja. Suomentajan alkusanat.* Teoksessa Wieck, F. *Kauniin soinnin jalo taide. Opettavaisen suorasukaisia kirjoituksia pianonsoitosta ja laulutaiteesta.* Suom. Tomi Mäkelä. Helsinki: Yliopistopaino, vii–xi.
- Neuhaus, H. 1976. *Szvjatoszlav Richter.* Teoksessa M. Papp (toim.) *Szvjatoszlav Richter. Tanulmányok (Svjatoslav Richter. Tutkielmia).* Budapest: Zenemükiadó, 36–37.
- Niiniluoto, I. 1994. *Järki, arvot ja välineet. Kulttuurifilosofisia esseitä.* Keuruu: Otava.
- Parncutt, R., & Troup, M. (2002). *Piano.* Teoksessa R. Parncutt & G. McPherson (toim.) *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning.* New York: Oxford University Press, 285–302.
- Pesce, D. 2004. *Expressive Resonance in Liszt's Piano Music.* Teoksessa R. L. Todd (toim.) *Nineteenth-Century Piano Music.* New York and London: Routledge, 395–452.

- Pitkäniemi, H. 2000. Opetuksen käsitteen teoreettisesta tutkimuksesta. *Kasvatus* 31 (5), 443–455.
- Poikela, S. 2003. Ongelmaperustainen oppiminen ja tutorin osaaminen. *Acta Electronica Universitatis Tamperensis*; 250 . <http://acta.uta.fi> 11.11.2010.
- Rácz, J. K. 2002. "...hangművész és zongorász...". Kocsis Zoltán hangszerről, zenekarról és egyebekről ("...säveltaiteilija ja pianisti...". Zoltán Kocsis [puhuu] soittimesta, orkesterista ja muista asioista). *Muzsika* 5, 3–6.
- Rácz, J. K. 1993. A Liszt-kutatás: nehézipari ágazat. Beszélgetés Alan Walkerrel (Liszt-tutkimus: raskaan teollisuuden haara. Keskustelu Alan Walkerin kanssa). *Muzsika* 8, 18–20.
- Raekallio, M. 1996. Sormituksen strategiat. Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista. EST-julkaisusarja, n:o 6. Sibelius-Akatemia. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Raijas, R. 1996. Συνοπτικό λεξικό της κλασικής μουσικής (Klassisen musiikin synoptinen sanakirja). Ateena: Philippos Nakas.
- Ramann, L. 1880. Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Erster Band. Die Jahre 1811–1840. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- Rosen, C. 2002. *Piano Notes. The World of the Pianist*. New York: The Free Press.
- Rosen, C. 1998. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rowland, D. (toim.) 1998. *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rowland, D. 1993. *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russel, B. 2001. Länsimaisen filosofian historia. 2. osa. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: WSOY.
- Saarinen, E. 1999. Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin. Juva: WSOY.
- Sava, I. 1993. Taiteellinen oppimisprosessi. Teoksessa J. Porna & P. Väyrynen (toim.) *Taiteen perusopetuksen käsikirja*. Suomen Kuntaliitto. Helsinki: Kuntaliiton painatuskeskus, 15–43.
- Schiff, A. 2003. *A Zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról* (Musiikista, säveltäjistä, itsestään). Budapest: Vince kiadó.
- Schonberg, H. 1987. *The Great Pianists. From Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster Inc.
- Schröder, G. 1998. Bearbeitung. IV. Änderungen der klanglichen Façon bzw. der Besetzung. 3. Transkription. Teoksessa: L. Finscher (toim.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopedie der Musik*. Sachteil. Kassel: Bärenreiter, 1322–1331.
- Schröter, A. 2003. Liszt Ferenc Beethoven-recepciójának szempontjai (Ferenc Lisztin Beethoven-reseption näkökulmat). Teoksessa E. Liepsch (toim.) *Liszt és Beethoven kiállítás (Liszt ja Beethoven -näyttely)*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, 7–18.
- Schumann, R. 1853. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag. Ks. Morris 1996.

- Schön, D. 1983. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- Siljander, P. 1988. Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntauokset. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia 55. Oulu: Oulun yliopisto.
- Sirén, V., Hartikainen, M., Kilpeläinen, K., Murtomäki, V., Tiilikainen, J., Ahtokari, R. & Blomstedt, S. 2011. Sibelius. Jean Sibelius pianistina. [www.sibelius.fi](http://www.sibelius.fi) 1.2.2011.
- Suttoni, C. 1989. Ks. Liszt, F. 1989. *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835–1841*. Translated and annotated by Charles Suttoni. Chicago: The University of Chicago Press.
- Suttoni, C. 1981. Johdanto teoksessa: Liszt, F. 1981. *Complete Piano Transcriptions from Wagner's Operas*. New York: Dover Publications Inc.
- Tarasti, E. 1998. *Sävelten sankareita – eurooppalaisia musiikkiesseitä*. Juva: WSOY.
- Tawaststjerna, E. 2003. Sibelius. Tawaststjerna E.T. (toim.) Keuruu: Otava
- Tawaststjerna, E. 1990. *Voces intimae. Muistikuvia lapsuudesta*. Keuruu: Otava.
- Tawaststjerna, E. 1989. *Jean Sibelius II*. Keuruu: Otava.
- Taylor, R. 1986. *Franz Liszt. The Man and the Musician*. London: Grafton Books.
- Teosto. 2011. Mikä on sovittamista? <http://www.teosto.fi> 7.2.2011.
- Turunen, K. E. 1998. *Minusta näyttää – johdatus reflektiiviseen filosofiaan*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Törne, B. von 1965. *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Újfalussy, J. 1979. *Az esztétika alapjai és a zene. Az Országos Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hallgatói részére (Estetiikan perusteet ja musiikki. Liszt Ferenc -musiikkikorkeakoulun opiskelijoille)*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Uusikylä, K. & Atjonen, P. 1999. *Didaktiikan perusteet*. Helsinki: WSOY.
- Vapaavuori, P. 2001. Viisi muunnelmaa Anders Wåhlströmin teemasta. Soinnin ja soitettavuuden muuttujat Wåhlström-klavikordin rekonstruktioissa. Sibelius-Akatemia. <http://ethesis.siba.fi> 11.2.2011.
- Walker, A. 1983. *Franz Liszt. The Virtuoso Years. 1811–1847*. London: Faber and Faber Limited.
- Watson, D. 1994. *The Wordsworth Dictionary of Musical Quotations*. Chatham, Kent: Mackays of Chatham PLC.
- Weber, H. 1995. Liszt's *Winterreise*. Teoksessa A. Laubenthal (toim.) *Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel: Bärenreiter, 591–601.
- Westerby, H. 1936. *Liszt, Composer, and his Piano Works. Descriptive Guide and Critical Analysis, Written in a Popular and Concise Style*. London: William Reeves Bookseller Limited.
- Wilson, K. S. 1977. *A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's "Années de Pèlerinage"*. University of North Carolina at Chapel Hill. University Microfilms International.
- Wilde, D. 1976. *Transcriptions for Piano*. Teoksessa Teoksessa Walker, A. (toim.) *Franz Liszt. The Man and the Music*. London: Barrie & Jenkins, 168–201.



Youens, S. 1989. Johdanto teoksessa Schubert, F. 1989. *Winterreise*. The Autograph Score. New York: Dover Publications Inc., vii–xvii.

## II Käsikirjoitukset ja nuottijulkaisut

- Liszt, F. Vuosiluku tuntematon. *Winterreise*-transkription käsikirjoitus. Ms. mus. L. 8. (osat 4, 6 ja 7 puuttuvat, osa 12 keskeneräinen). R. 246 (S. 561). 1–16., 22–27.p. – 26x34 cm. Soolopiano. Nimisivulla useita eri nimiversioita, esimerkiksi: *Wintereise* (sic!). *Pérégrination d’hiver. Etudes mélodiques d’après Schubert*.
- Liszt, F. 1996. The Schubert Song Transcriptions for solo piano. Series II. The Complete *Winterreise* and Seven Other Great Songs. Reproduced from early editions, 1835–1846. New York: Dover Publications, Inc.
- Liszt, F. 1995. Klavierwerke. Transkriptionen VI. Schubert. *Schwanengesang. Winterreise*. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Liszt, F. 1981. Complete Piano Transcriptions from Wagner’s Operas. With an Introduction by Charles Suttoni. New York: Dover Publications Inc.
- Raijas, R. 2010a. Transkriptio pianolle Jean Sibeliuksen sävellyksestä *Tuonelan joutsen*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Raijas, R. 2010b. Transkriptio pianolle Jean Sibeliuksen sävellyksestä *Sinfonia nro 1, Finaali (Quasi una Fantasia)*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Schubert, F. 1989. *Winterreise*. The Autograph Score. New York: Dover Publications Inc.
- Sibelius, J. *Pelleas & Melisande op. 46*. Suite für kleines Orchester aus der Musik zu dem Drama von M. Maeterlinck. Berlin: Robert Lieneu Musikverlag.
- Sibelius, J. *Pelleas & Melisande op. 46 I*. Suite aus der Musik zu dem Drama von M. Maeterlinck für Klavier 2händig. Berlin: Robert Lieneu Musikverlag.
- Sibelius, J. *Der Schwan von Tuonela. Legende aus dem finnländischen Volksepos Kalevala op. 22 Nr. 2*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Sibelius, J. *Der Schwan von Tuonela op. 22 Nr. 3*. Für Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von Otto Taubmann. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Sibelius, J. *Symphonie Nr. 1 e-moll op. 39*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.