



# Katsaus Ferruccio Busonin *Klavierübung*in

”Bach on pianonsoiton perusta,  
Liszt sen huippu. Ne tekevät sinulle  
Beethovenin mahdolliseksi.”

EMIL HOLMSTRÖM



EST 76

DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2023

## **Katsaus Ferruccio Busonin *Klavierübungiin***

*"Bach on pianonsoiton perusta,*

*Liszt sen huippu.*

*Ne tekevät sinulle Beethovenin mahdolliseksi."*

Ferruccio Busoni kirjeessä Gerda Busonille 20.7.1898



Emil Holmström

**Katsaus Ferruccio Busonin *Klavierübungiin***

*"Bach on pianonsoiton perusta,*

*Liszt sen huippu.*

*Ne tekevät sinulle Beethovenin mahdolliseksi."*

EST 76

DocMus-tohtorikoulu

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia



Kirjallisen työn ohjaaja:

FT Markus Mantere

Kirjallisen työn tarkastajat:

FT Tomi Mäkelä

MuT Matti Raekallio

Tarkastustilaisuuden valvoja:

MuT Anu Lampela

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutus

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

EST 76

© Emil Holmström 2023

Nide:

ISBN 978-952-329-330-4

ISSN 1237-4229

PDF:

ISBN 978-952-329-331-1

ISSN 2489-7981

Kannen kuva: Otteita Ferruccio Busonin *Klavierübungin* ja *Fantasia contrappuntistica*n nuottijulkaisuista.

Taitto ja paino: Satu Grönlund / Hansaprint Oy

Helsinki 2023

## Tiivistelmä

Emil Holmström

Katsaus Ferruccio Busonin *Klavierübungin*

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu 2023

94 sivua

Kirjoitus käsittelee Ferruccio Busonin soittoteknisiä harjoituksia kokoelmassa *Klavierübung*. Busoni on yksi musiikin historian merkittävimpiä pianisteja. Tämä tutkielma selvittää niitä soittotekniikkaan liittyviä havaintoja ja periaatteita, joita hän uransa aikana keräsi ja joita hän jätti jälkipolville lähinnä harjoitusten muodossa.

Työn materiaalina on ollut valikoima *Klavierübungin* harjoituksia, Busonin kirjoittamia pianonsoittoa käsitteleviä tekstejä, aiheeseen liittyvää tutkimusta ja muutama esimerkki keskeisestä pianokirjallisuudesta. Tutkimusmetodi on ollut tämän materiaalin pohjalta soittaa itse harjoituksia ja tehdä harjoittelutilanteissa syntyneistä havainnoista johtopäätöksiä sekä luetun tiedon että vuosien aikana kertyneen soittokokemuksen perusteella. Tutkimuksen tarkoitus on ollut luoda käsitys siitä, miten Busonin harjoituksia kannattaa lähestyä ja soittaa ja mitä ne soittoteknisesti implikoivat.

Tärkein tutkimusprosessista nouseva havainto on Busonin pyrkimys yksinkertaistaa soittotilanteen fyysistä suoritusta erittäin poikkeuksellisin keinoin. Niitä ovat esimerkiksi kuvioiden ryhmittäminen, koskettimiston hahmottaminen otteiden sekä asemien mukaan ja nuottitekstin mielikuvituksellinen uudelleensommittelu. Yksinkertaistamisen päämääränä voi nähdä esityksen aikana tapahtuvan ajatustyön minimoimisen sekä ajatuksen ideaalisesta soittotilanteesta, jossa soiton ohjaaminen tapahtuu pelkästään kuulemisen kautta ja tietoinen fysiikan kontrollointi on tarpeetonta.

Avainsanat: Ferruccio Busoni, pianomusiikki, soittotekniikka, esittäjän analyysi, harjoitteluprosessi

## Abstract

Emil Holmström

Reflektioner över Ferruccio Busonis *Klavierübung*

Skriftligt arbete för konstnärlig doktorsexamen

Konstuniversitet, Sibelius-Akademien, Doktorandskolan DocMus 2023

94 sidor

Arbetet behandlar Ferruccio Busonis pianotekniska övningar i samlingen *Klavierübung*. Busoni är en av musikhistoriens mest betydande pianister och det är fascinerande att försöka förstå de iakttagelser och principer angående spelteknik han gjorde under sin karriär, och som han överlämnade kommande generationer främst i form av övningar.

Arbetets material är ett urval övningar från *Klavierübung*, texter Busoni skrivit om pianospel, forskning kring ämnet och några exempel ur den centrala pianorepertoaren. Forskningsmetoden har varit att utgående från detta material själv spela övningarna och från de iakttagelser som uppkommit under övningsprocessen dra slutsatser med hjälp av textmaterialet och min egen erfarenhet som utövande pianist. Forskningens mål har varit att konstruera en uppfattning om hur man kan närma sig och spela Busonis övningar, och vad de speltekniskt implicerar.

Den viktigaste iakttagelsen under den här processen har varit Busonis strävan att strömlinjeforma pianospelandets fysiska prestation med hjälp av mycket personliga förfaranden. Till dessa kan räknas tonföljdernas gruppering, klaviaturets iakttagande enligt handens positioner och nottextens fantasifulla vidareutveckling. Målet med Busonis strävan kan ses som minimerandet av den kontrollerande tankeverksamheten under framförandet, och idén att i idealförhållanden kontrolleras spelandet endast via hörandet, och den medvetna kontrollen av den fysiska prestationen är överflödig.

Nyckelord: Ferruccio Busoni, pianomusik, pianoteknik, interpretens analys, övningsprocessen

## Abstract

Emil Holmström

Reflections on Ferruccio Busoni's *Klavierübung*

Thesis, Artistic Doctorate Degree

University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy, DocMus Doctoral School  
2023

94 pages

This work inspects Ferruccio Busoni's technical exercises in the collection *Klavierübung*. Busoni is one of the most significant pianists in history, and it is fascinating to try to interpret the various observations about, and principles of, keyboard technique that he accumulated over the course of his career, and that he left behind mostly in the form of exercises.

The material for this study is a selection of exercises from *Klavierübung*, literature on the topic, Busoni's own essays, and examples from the piano repertoire. The method has been to rehearse the exercises, make my own observations in the process, and to draw conclusions based on them and in dialogue with the source materials. The objective has been to establish a perspective on how to best approach and execute Busoni's exercises, and what technical implications they contain.

The most important observation that emerged during this research is that Busoni aims to simplify the physical mechanisms of piano playing by very special means. They include grouping figures, grasping the keyboard through positions and fanciful developing of the original writing. The essence of this simplification can be seen as minimizing conscious control during performance, and the idea that, under ideal conditions, playing is controlled only through hearing while the active real-time motoric control becomes redundant.

Keywords: Ferruccio Busoni, piano music, keyboard technique, performer's analysis, practising process

## Kiitokset

Jatko-opintoni Sibelius-Akatemiolla alkoivat jo vuonna 2009. Opintoni kestivät siis verrattain kauan vallitseviin suosituksiin nähden. Minun tapauksessani koronapandemia koitui opintojeni pelastukseksi, kun hektinen työ muusikkona joutui väistymään rajoitusten ja epätietoisuuden luomaan tyhjiöön. Tämän tyhjiön täytti nimittäin varsin pian tätä tutkielmaa varten keräämieni langanpäiden yhteensolmiminen ja ilokseni valmista tekstiä alkoi syntyä tiiviiseen tahtiin. Tässä yksittäistapauksessa tragedia, josta tätä tekstiä kirjoittaessa ei vieläkään olla toivuttu, sai aikaan hedelmällisen tapahtumaketjun. Onneksi on kuitenkin myös runsaasti erinomaisia ihmisiä, joita voin kiittää tutkintoni loppuunsaattamisesta!

E erityisen suuri kiitos kuuluu Anu Lampelalle, joka väsymättömästi – tiukkoja puheenvuoroja kaihtamatta – jaksoi painaa tutkintoani eteenpäin. Toinen opintojeni kannalta korvaamaton henkilö on ollut Markus Mantere, joka yhtä väsymättömästi jaksoi kirkastaa tutkielmani sisältöä ja ystävällisesti oikoa ylipitkiä lauseitani. Kiitos hänelle samoin kuin tutkielmani tarkastajille Tomi Mäkelälle ja Matti Raekalliolle, joiden arvokkaiden neuvojen avulla viimeistelin tätä käsillä olevaa kirjaa. Yleisesti haluan kiittää kaikkia niitä henkilöitä, joiden luennoille ja seminaareihin osallistuin: oli kyseessä taidefilosofia, filologia, musiikillisten rakenteiden analyysi, kirjoittaminen tai joku muu pitkäjännitteistä perehtymistä vaativa aihe, koen, että syventyminen ajattelutoimintaan ja samalla yleissivistykseni laajentamiseen on ollut suunnattoman tärkeää kaiken sen kannalta mitä olen työurallani sittemmin tehnyt. Kiitän myös Margit Rahkosta, joka toimi ohjaajanani jatko-opintojeni ensimmäisten vuosien aikana ja Taideyliopiston toimistohenkilökuntaa kaikesta kuviteltavissa olevasta avusta.

Haluan kiittää tutkintoni taiteellisen osuuden lautakuntaa, johon kuului Tuija Hakkila, Ivori Ilja, Annikka Konttori-Gustafsson ja Hannu Pohjannoro. Haluan myös kiittää taiteellisen osuuden esitarkastajaa Erik T. Tawaststjerna, jota

samalla kiitän yhteistyöstä, joka alkoi vuonna 1996 Sibelius-Akatemian nuori-so-osastolla ja jatkui koko sen ajan, jonka opinahjossani olin kirjoilla. Ilman sinun määrätietoista ja kärsivällistä opetusta minusta ei olisi tullut pianistia.

Kiitän myös jatkotutkintokonsertteihini osallistuneita muusikoita. Kiitos Terhi Paldanius, Eeva & Jussi Tuhkanen (Eeva taisi silloin vielä olla Salminen) ja Petja Kainulainen kun soititte kanssani Mozartia! Kiitos myös Paavali Jumpaselle huikeasta matkasta Pierre Boulezin Structures II:n parissa sekä tenoreille Taavi Oramo, Otso Sipilä ja Joel Ward että bassoille Joonas Minkinen ja Justus Pitkänen Franz Lisztin Faust-sinfonian huipentamisesta.

Tärkeä kiitos opintojeni rahoittajille Suomen kulttuurirahastolle sekä Jenny & Antti Wihurin rahastolle! Lopuksi haluan kiittää vuonna 2018 edesmennyttä Marie-Françoise Bucquetä, joka noin vuonna 2006 tutustutti minut Ferruccio Busonin ihmeelliseen maailmaan!

Helsingissä, suomalaisen kirjallisuuden päivänä 10.10. 2023

## Sisällysluettelo

1. Johdanto	11
2. Huomioita Busonin pianistinurasta ja kirjallisesta tuotannosta	16
3. Aiempi tutkimus ja Busonin käsityksiä pianotekniikasta	27
4. Klavierübung	43
5. Analyysejä Klavierübungin harjoituksista	
<i>Asemanvaihdot</i>	47
<i>Soittotilanteen kognitiivinen hallinta</i>	65
<i>Kuuleminen soittotilanteen ohjaajana</i>	76
6. Yhteenveto	91
Lähdeluettelo	93

## 1. Johdanto

### Tutkimuskysymykset ja metodit

On huomionarvoista, että Ferruccio Busonin tasoinen poikkeuksellinen pianisti on jättänyt jälkeensä dokumentin, jossa hän esittelee näkemyksiään pianonsoiton teknisistä haasteista. On laajasti dokumentoitu tosiasia, että hänen suorituskäytöksensä koskettimistolla ja hänen ohjelmiston kvantitatiivinen hallintansa herättivät aikalaisissa yksimielistä ihailua. Tämä pakottaa miettimään, miten tämä taidokkuus on käytännössä toteutunut. Haluan tässä työssä yrittää hahmottaa Busonin soittotekniikan periaatteita. *Klavierübungissa* Busoni esittelee uransa loppuvaiheessa löytöjään soittotekniikan saralla ja toteaa: "Näiden harjoitusten perustana on todellakin kaikenkattava suunnitelma, jota ei kuitenkaan ole tuotu esiin jäykkien pedagogisten periaatteiden mukaan."<sup>1</sup> (Busoni, 1920, 89. Käännös EH.) Ilmeisesti Busoni on tämänkin projektin suhteen ollut varsin kunnianhimoinen, mutta mitä tämä holistinen suunnitelma tarkoittaa käytännössä? Voiko näistä harjoituksista vetää johtopäätöksiä soittoilanteen psykofyysisestä hallitsemisesta? Minkälaisia soittoteknisiä käytäntöjä Busoni on suosinut? Entä miten nämä käytännöt ovat sovellettavissa pianistien perusohjelmistoon?

Tässä työssä esitelty tutkimustyö on *Klavierübungin* harjoituksista tekemäni analyysi. Nämä analyysit ja harjoittelumetodien kuvaukset perustuvat ensisijaisesti omiin havaintoihini omasta soitostani. Matti Raekallio (1996) kirjoittaa kirjassaan *Sormituksen strategiat* tyhjentävästi soittotekniikan tutkimisen metodeista. Perusajatus on muotojen vertailu, musiikillisen hermeneutiikan sovel-

---

<sup>1</sup> Saksankielisen Busoni-kirjallisuuden (kuten myös Busonin itsensä) lauseet ovat usein vaikeaselkoisesti muotoiltuja ja termien merkitykset monitulkintaisia. Käännösyhtymykset ovat myös välillä varsin harhaanjohtavia, eivätkä tavoita alkuperäisten lauseiden henkeä. Liitän selkeyden säilyttämiseksi alkukielisiä virkkeitä alaviitteisiin silloin, kun koen, että se on tarpeen. Tässä tapauksessa: "Es liegt dieser Klavierübung ein zwar allumfassender Plan zugrunde, der indessen nicht nach starren pädagogischen Prinzipien dargestellt erscheint."



taminen fyysiseen tapahtumaan, ja hänen pyrkimyksensä on "elämyksellisesti ymmärtää historiallisten pianistikollegoiden tapoja suhteuttaa käsiään klaviatuuriin" (Raekallio, 1996, 22). Raekallion kirja on kronologinen kokonaiskatsaus sormituksiin läpi kosketinsoittamisen historian, ja sen metodissa merkittävää osaa näyttelee eri ratkaisujen vertailu. Omassa työssäni vertailun mahdollisuus on huomattavasti suppeampi: pystyn vertaamaan Busonin ratkaisuja ensisijaisesti muilta oppimiini käytäntöihin, omaksumaani soittotekniikkaan ja muiden soittajien esittelemiini ratkaisuihin ja havaitsemaan näihin vertailemalla Busonin omalaatuisuuksia. Raekallio kirjoittaa myös kauniisti oman eläytymisen laatuun vaikuttavista asioista:

Kyseinen hermeneuttis-fenomenologinen metodi on luonnollinen konsertoivalle ja myös opetustehtävissä toimivalle pianistille. Kummassakin työssä olen joutunut ongelmaan eläytyen miettimään eri sormitusratkaisujen luonnetta, toimivuutta ja mielekkyyttä, ensiksi opettajieni laatimia, sitten omiani ja myöhemmin muusikkokollegoiden kuten säveltäjien, muiden pianistien ja myös oppilaitteni tekemiä valintoja. Niitä eritellessään pianistina joutuu (tai pikemminkin pääsee) soveltamaan koko sitä tietoa, taitoa ja kokemusta, jonka siihenastisessa toiminnassaan musiikin parissa on kyennyt hankkimaan. (Raekallio, 1996, 23.)

Raekallio jatkaa hieman myöhemmin yhtä kirkkaasti:

Aukottomasti todistettavia havainnot eivät varmastikaan ole, mutta ehkä konserttitason pianistien sormitusvalintoja tutkittaessa onkin järkevää vaatia tutkimukselta relevanssia popperilaisittain: on sovellettava keinoja, jotka ovat kriittisesti koeteltavissa ja empiirisesti falsifioitavissa, mutta eivät välttämättä suoraan ja sitovasti johdettavissa mistään teoriasta. (Raekallio, 1996, 23.)

Tähän tekstiin en halua lisätä mitään, se tarttuu suoraan soittamisen tutkimisen perusongelmaan: tunnistan oman lähestymiseni Busonin tutkimiseen näistä sitaateista. Koska kaikki relevantti tieto soittamisesta voi vain syntyä

käytännössä kokeilemalla ja koska kaikki soittajat joutuvat itse ratkaisemaan soittotekniset ongelmat soittamalla (soittotaito ei siirry suoraan ja sellaisenaan muuttumattomana soittajalta toiselle), on täysin mahdotonta esittää jotain aina ja yleisesti pätevää teoriaa soittamisesta – tai edes perustellusti johtaa omaa tietoa suoraan jostain lähteestä. Jokainen joutuu löytämään vastauksensa itse, omien kykyjensä mukaan, mutta hyvin taustoitettujen ja informoitujen havaintojen yhteen saattaminen on työtä, joka parhaassa tapauksessa saattaa auttaa jotain kollegaa omassa työssään.

Olen pyrkinyt tiedostamaan, mistä rakennuspalikoista minulle muodostunut kyky elämyksellisesti ymmärtää spesifisti Busonia koostuu: olen perehtynyt Busonin soittoa käsittelevään kirjallisuuteen ja todennut myös, että soittamiseen liittyvä hiljainen tieto on merkityksellistä. Tätä hiljaista tietoa etsiessäni on lähtökohtanani ollut, että Busoni ei varsinaisesti muodostanut mitään koulukuntaa tai edes varsinaista luokkaa, mutta koska useat sen ajan merkittävät pianistit, kuten esimerkiksi Artur Schnabel (1882–1951), Edwin Fischer (1886–1960), Eduard Steuermann (1892–1964) ja Egon Petri (1881–1962), olivat enemmän tai vähemmän läheisissä tekemisissä hänen kanssaan, on heidän oppilaillaan ja oppilaiden oppilaillaan olemassa paljonkin tietoa siitä, kuinka Busoni käytännössä harjoitteli ja kuinka hän oletti oppilaidensa harjoittelevan. Jotain tästä tiedosta tuli vastaani käydessäni Marie-Françoise Bucquet'n (1937–2018) soittotunneilla 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Kiinnostavaa on myös ollut huomata, että pianistit, jotka eivät suoranaisesti ole Busonin seuraajia, ovat antaneet minulle erittäin hyödyllisiä soittoteknisiä neuvoja, jotka läheisesti koskettavat Busonin käytäntöjä. Oletan tämän johtuvan siitä, että Busonin harjoitukset ovat niin perustavanlaatuisesti pianonsoiton ytimessä – ne ovat syntyneet siitä tilanteesta, missä soittaja havaitsee tapoja suhteuttaa käsiään klaviatuuriin – että pianokirjallisuuteen avarakatseisesti perehtynyt pianisti on kohdannut samoja kysymyksiä ja pohtinut samankaltaisia ratkaisuja etsiessään omia vastauksiaan soittoteknisiin ongelmiin.

Esittelen tässä työssä ensin kirjallista taustatietoa, joka on vaikuttanut siihen, miten lähestyn *Klavierübungin* harjoituksia. Sen jälkeen esittelen subjektiivisia

havaintojani luottaen siihen, että kokemukseni pianistina sekä opettajilta ja muilta soittajilta omaksumani tieto antavat havainnoille relevanssia. Perusohjelmiston esimerkit, jotka eivät ole Busonia, olen valinnut teoksista, joita olen esittänyt kirjoitustyön aikana. Valikoima on siis sattumanvarainen: halusin asettaa Busonin periaatteet kokeelle soveltamalla niitä mihin tahansa pianistin kohtaamaan musiikkiin. Kaikkein tärkeintä minulle on ollut tutkia, miten harjoitusten tekeminen tai löytämieni periaatteiden soveltaminen toimii suhteessa omaan suorituskyykyyni. Millä fyysisillä keinoilla pystyn itse ratkaisemaan annetun ongelman? Kenelle tahansa, joka näitä harjoituksia kiinnostuu tekemään, on tärkeää löytää esittelemäni ilmiöt itse omien käsiensä, fysiikkansa ja hahmotuskyykynsä kautta. Uskon, että esittelemäni periaatteet ovat yleisesti toimivia, tai ne ovat ainakin pohtimisen arvoisia, mutta detaljit muuttuvia.

*Klavierübung* on valtava kokonaisuus, ja sen jokaisen aiheen käsitteleminen detaljoidusti on tämän kirjallisen työn ulottumattomissa. On myös perusteltua arvioida kirjallisen pohdinnan hyötyä: Busoni esittelee tarkoituksellisesti soitto-tekniiset näkemyksensä ilman tekstiohjeita, ja soittajan kuuluu omaa soittoaan tutkaillen löytää *Klavierübungin* sisältö. Olen päätenyt tiivistämään näkemykseni *Klavierübungista* kolmeen minulle tärkeimpään oivallukseen ja keskittynyt niitä demonstroivien harjoitusten esittelyyn. Oivallukset olen nimennyt seuraavasti: *asemanvaihdot*, *soittotilanteen kognitiivinen hallinta* ja *kuuleminen soitto-tilanteen ohjaajana*. *Asemanvaihdolla* tarkoitan tässä yhteydessä ensisijaisesti käden liikuttamista koskettimistolla ja siihen liittyviä mekanismeja, esimerkiksi käsivarren käyttöä käden liikkeen ohjaajana ja koskettimille kohdistuvan painon säätäjänä. *Soittotilanteen kognitiivinen hallinta* on keksimäni termi, joka mielestäni tarpeeksi hyvin kuvaa tapahtumaketjua, jossa nuottikuva muuttuu ajattelun ja havaitsemisen kautta liikkeiksi koskettimistolla, vaikka onkin kieltämättä terminä yleinen. *Kuuleminen* on käsitteenä kaikkein yleisin, mutta tässä yhteydessä lähtökohtani on pohtia, miten se toimii soittoa ohjaavana tekijänä ja miten Busonin ajattelu yhdistyy tähän ajatukseen. Haluan käyttämällä sanaa ”kuuleminen” sanan ”kuunteleminen” sijasta painottaa kuulemistä reaktiivisena tapahtumana, joka ei välttämättä ole tietoisesti ohjattua.

Tämän työn neljännessä luvussa esittelen valikoiman harjoituksia suurin piirtein samassa järjestyksessä kuin *Klavierübung* etenee. Busonin valitsemissa järjestyksessä voi ehkä havaita kevyen pyrkimyksen progressiivisuuteen, mutta varsinaista oppimiseen liittyvää punaista lankaa siinä ei ole: tekniset ongelmat ja ilmiöt risteilevät vapaasti kirjasta toiseen, mikä on täysin itsestään selvää, koska samoilla käsillä ja samoilla nivelillä painetaan enemmän tai vähemmän samalla tavalla alas juuri tietyllä (ja ennalta opittavalla) tavalla muotoiltuja koskettimia. Kaikki liittyy kaikkeen, maailma ei alistu kaavoihin menettämättä ominaisuuksia. Olen sijoittanut Busonin harjoitusten joukkoon esimerkkejä pianokirjallisuudesta. Niiden tarkoitus on valaista mahdollisia käytännön ratkaisuja, joita Busonin periaatteiden mukaan voi tehdä, mutta niiden kautta voin myös painottaa, että tekninen ongelma ja musiikillinen ilmaisu eivät ole koskaan toisistaan erillisiä. Vaikutelmani on, että Busonin harjoitusten lopullinen päämäärä on houkutella soittajaa kehittämään kuulemista ja soivan illuusion taidetta sekä valjastaa soittotilanteen psykofyysiset toiminnot niiden käyttöön. Jotta tämä olisi mahdollista, täytyy soittajalla olla täysin kirkastunut käsitys siitä, mitä hän haluaa kuulla. Tämä yhteys voi olla selkeämmin ymmärrettävissä tutun ohjelmiston kuin harjoitusten kautta.

## 2. Huomioita Busonin pianistinurasta ja kirjallisesta tuotannosta

Ferruccio Busoni sai hyvin varhaisessa iässä muusikonkoulutuksen vanhemmiltaan. Hänen isänsä oli varsin omalaatuinen klarinetisti ja äitinsä Anna Weiss konserttipianisti, joka Busonin omien sanojen mukaan oli

hyvin opetettu ja hänen soittonsa kuului siihen linjaan pianisteja, jotka tulevat Thalbergin koulusta: hyvin sujuvaa, hieman salonkityylistä ja pianistista sanan puhtaimmassa merkityksessä. (Busoni, 1957, 54. Käännös EH.)

Anna Weiss esiintyi Busonin mukaan ahkerasti. Hän esimerkiksi soitti Lisztille muutamaa päivää ennen kuin synnytti Ferruccion. Pianonsoittoa Busoni ei varsinaisesti opiskellut muiden kuin vanhempiensa johdolla, mutta perheen muutettua vuonna 1879 hetkeksi Graziin, Ferruccio sai siellä musiikin perustietojen opetusta Wilhelm Meyer-Rémyltä. Omien sanojensa mukaan Busonilla "ei ollut lapsuutta". Busonin tapauksessa on huomion arvoista, että hänen ilmiömäinen soittotekniikkansa syntyi ilman systemaattista ja ammattimaista alkeisopetusta. Tällä taustalla on epäilemättä ollut huomattava vaikutus niihin ennakkoluulottomiin ja omaperäisiin ratkaisuihin, joita hän kehitti soittotekniikan hiomiseen.

1880-luvun alkupuolella Busoni toimi pääasiassa Wienissä ja Leipzigissa, ja tämä ajanjakso osoittautui tärkeäksi hänen urakehitykselleen. Busoni tutustui moneen aikakauden tunnetuimpaan muusikkoon ja teki heihin vaikutuksen. Näistä muusikoista tärkeää osaa näytteli Brahms, jonka kerrotaan todenneen: "Aion tehdä Busonille sen, minkä Schumann teki minulle." (Beaumont, 1985, 22, Käännös EH.) Nuoren Busonin sävellyksistä ja tavasta kirjoittaa pianolle voi päätellä, että Brahms oli niihin aikoihin tärkeä esikuva, ja hän omistikin vanhemmalle kollegalleen teoksen *6 etydiä* (op. 16).

Hugo Riemann suositteli Busonille periodia opetustoimessa, mieluiten jossain vaatimattomassa oppilaitoksessa. Ehkä Riemannin ajatuksena oli, että ihme-

lapsella olisi näin mahdollisuus kehittyä kypsäksi taiteilijaksi rauhassa ja pois julkisuuden valokeilasta. Helsingiläisillä musiikkivaikuttajilla oli tuohon aikaan jonkin verran suhteita Leipzigin konservatorioon, ja Martin Wegeliuksen välityksellä Helsingin Musiikkiopisto pystyi kiinnittämään Busonin pianonsoitonopettajaksi vuonna 1888. Opetustyö Musiikkiopistossa ei sinänsä innostanut Busonia, ja kirjeissään hän valittaa oppilaiden – ja opettajakunnan – vaatimattomasta tasosta. Vuodet Helsingissä olivat kuitenkin merkittäviä nuorelle Busonille: opiston perustaja Wegelius oli wagneriaani, ja ilmapiiri opistossa saattoi olla myönteisempi 1800-luvun uudistusmielisiä kohtaan kuin Busonin aiemmassa lähipiirissä. Busonin ensimmäiset suuret Bach-sovitukset syntyivät Helsingin vuosien aikana, ja on varsin mahdollista, että Busonin myöhempi intohimoinen kiinnostus Lisztiin sai merkittävää kannustusta Helsingissä. Busonin vaikutus Helsingin musiikkielämään on tunnetusti ollut suuri: varsin huomattavana yksittäisenä detaljina voidaan pitää ystävyyttä Jean Sibeliuksen kanssa. Paikallisesti oli käänteentekevää, että Busoni esitti valtavissa resitaaleissaan musiikinhistorian keskeisiä teoksia ja soitti suomalaisten muusikkojen kanssa. Esimerkiksi konsertissa, jossa hän muun muassa Sibeliuksen kanssa soitti Robert Schumannin pianokvintettoa, oli ohjelmassa myös Beethovenin sonaatti op. 111 sekä *Eroica*-muunnelmat ja sokerina pohjalla Lisztin *Don Juan* -fantasia. Varsin periferisessä Suomessa konserttiyleisön mahdollisuus kuulla pianokirjallisuuden keskeisiä teoksia oli ennen Busonia ollut vähäinen. Myös Busonin lahjakkuus ja hämmästyttävä pianistinen suoriutuskyky oli tyrmäävä esimerkki toiveikkaille suomalaisille musiikinopiskelijoille niistä vaatimuksista, joita kansainvälisen tason muusikkous edellyttää – ei vähiten Sibeliukselle. Erik Tawaststjerna kirjoittaa Sibelius-elämäkerrassaan ajatuksia herättävästi:

Sibelius kertoi myöhemmin: ”Ja hän [Busoni] kehotti kutakin vuorollaan improvisoimaan hänelle, ja minä käytin utterasti hyväkseni hänen suopeaa piittaamattomuuttaan pianistisen taitoni vajavuuksista”. Tarkatesaan läheltä Busonin soittoa, tämän ylivertaista tekniikkaa, erehtymätöntä muistia, ehtymätöntä ohjelmistoa Sibeliuksen on viimeistään täytynyt tajuta, ettei hänellä ollut minkäänlaisia mahdollisuuksia vastaaviin taituri-

suorituksiin. [– –] Mutta kehitellessään klaveerista ilmoille musiikillisia ideoitaan Sibelius [– –] kohosi pianikin Busonin vertaiseksi. Tämän oivaltamisen luulisi kannustaneen häntä luovaan työhön. (Tawaststjerna, 1997, 42.)

Tawaststjerna välittää myös toisen Sibeliuksen muiston vuodelta 1889:

Kun teos [a-molli jousikvartetto] oli valmis, Sibelius vei sen Busonille nähtäväksi. Kohtaus syöpyi Sibeliuksen mieleen: ”Busoni istahti heti flyygelin ääreen, soitti saman tien koko kvartetton alusta loppuun ilman että hänellä sitä ennen oli ollut tilaisuutta vilkaistakaan nuotteja. *Ja miten hän sen soitti.*” (Tawaststjerna, 1997, 45. Kursiivi ET.)

Busonin ajalta Helsingissä on harmillisen vähän soittamiseen ja opettamiseen liittyvää yksityiskohtaista dokumentaatiota. Ehkä sen aikaisten helsinkiläisten, varsinkin Busonin vähemmän tunnettujen oppilaiden kirjeenvaihdosta tai jäämistöistä vielä löytyy kiinnostavia tiedonjyviä, jotka antaisivat konkreettisen kuvan siitä, miten ja mitä Busoni uransa alussa puhui pianonsoitosta. Merkittävä Busonin yksityiselämään liittyvä tapahtuma Helsingissä oli Gerda Sjöstrandin kohtaaminen vuonna 1889. Busoni ja Sjöstrand avioituivat pian sen jälkeen, ja heidän yhteiselostaan on jäänyt jälkipolville ihmeteltäväksi laaja ja huomattavan kiinnostava kirjeenvaihto. Busoni kävi myöhemminkin Helsingissä esiintymässä, ja Sibeliuksen päiväkirjassa on muutama sympaattinen merkintä vuodelta 1912:

[23.10.] I H:fors. Busoni spelade Bach, Beethoven Op 111 c-moll.

En oförliknelig konstnär! En oförgetlig stund!

[28.10.] Busoni spelade B dursonaten (Op 106) Ett minne för hela lifvet synes mig! Aldrig har människans storhet och kraft framstått för mig med sådan tydlighet och så öfvertygande (Sibelius, 2005, 155.)

Helsingistä Busoni hakeutui vuonna 1890 Moskovaan, jossa hänelle oli tarjottu opetustyötä, mutta siirtyi jo vuonna 1891 toisen työtarjoituksen perässä Bostoniin, erosi siitäkin tehtävästä ja muutti vuonna 1892 New Yorkiin. Instituutiossa opettaminen oli selkeästi Busonille luonteenvastaista. Hän kirjoittaa vuonna 1911 varsin sapeokkaasti:

Mutta rutiini on massatuotannon tehdas. Se on ”tilauksesta tehtyä runoutta”. Se säilyy, koska se sopii valtaosalle. Se kukoistaa teattereissa, orkestereissa, virtuoosien keskuudessa ja ”Taiteiden Kouluissa”, eli instituutioissa, jotka ovat erinomaisesti organisoitu ylläpitämään opettajia. (Busoni, 1957, 185. Käännös EH.)

New Yorkista käsin Busoni teki laajoja konserttikiertueita Yhdysvalloissa, mutta kiertue-elämäänsä kyllästyneenä hän palasi vuonna 1894 Eurooppaan ja asettui pysyvästi Berliiniin, jonka taiteellinen ja älyllinen ilmapiiri oli vähitellen alkanut puhutella häntä.

1890-luvulla Busoni loi nopeasti legendaarisen maineen virtuoosina. Ei liene sattumaa, että hän niihin aikoihin perehtyi yksityiskohtaisesti Lisztin tuotantoon, joka tuli vaikuttamaan pysyvästi hänen pianonsoittoonsa ja ajan myötä myös sävellyksiin. Busoni kertoo vuonna 1910 kirjoittamassaan käsiohjelmatextissä seuraavaa:

Yli seitsemäntoista vuotta sitten [– –] olin tullut tietoisiksi sellaisista puutteista ja vioista omassa soitossani, että aloin energisellä päättäväsyydellä opiskella pianonsoittoa aivan alusta ja varsin uusin periaattein. Lisztin teokset olivat minun oppaani, ja niiden kautta hankin läheisen käsityksen hänen metodistaan. Hänen ”opinkappaleittensa” pohjalta rakensin oman ”tekniikkani”. (Busoni, 1957, 85–86. Käännös EH.)

Uransa alkuvuosien lyhyeksi jääneiden opetuspestien jälkeen Busoni ei enää toiminut säännöllisesti pianonsoiton opettajana, mutta hän johti mestariluokkia Wienissä 1907–1908 ja Baselissa 1910. Vaikka hän pyrki keskittämään huo-



mionsa säveltämiseen ja oman aikansa uuden musiikin esittelemiseen, hänen kiinnostuksensa Lisztin pianismiin ei kuitenkaan vähentynyt ja hän piti vuonna 1911 tarunhoitoisen kuuden konsertin sarjan, jossa hän esitti Lisztin keskeisen pianotuotannon. Arthur Rubinstein kirjoittaa omaan tarinoivaan tyyliinsä Busonin esiintymisistä Berliinissä 1900-luvun alkuvuosina:

Ferruccio Busoni, tuo paholaismaisen tekniikan taituri kauniine, kalpeine Kristus-kasvoineen, oli ehdottomasti mielenkiintoisin kaikista pianisteista. Kun hän soitti Bachia, hänen ylikuonnollinen kosketuksensa loiht pianosta vuoroin urkujen, vuoroin cembalon soinnin – ihanteellinen yhdistelmä. Hänen temperamenttinsa sekä täydellinen instrumentin hallintansa tekivät hänen Liszt-tulkinnoistaan ylittämättömiä [– –] Kuulu *Campanella* oli hänen esittämänään henkeäsalpaava elämys [– –] ylevä tinkimättömyys, jota hän osoitti urallaan, hänen sävellyksille asettamansa korkeat vaatimukset sekä taiteilijoille harvinainen yleissivistys tekevät hänestä suurenmoisen esikuvan kaikille muusikoille. (Rubinstein, 1981, 42–43.)

Busonin uusi asennoituminen pianotekniikan peruseräpäätteisiin kehittyi 1890-luvun ja 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aktiivisen konsertoimisen aikana kohti entistä suurempaa teknisten ratkaisujen täsmällisyyttä ja taloudellisuutta. Hänen Brahmsilta omaksumansa tendenssi kirjoittaa pianolle ylitsevuotavan runsaasti ja monimutkaisesti alkoi murtua. Busoni toimitti myös Lisztin teosten uudelleenjulkaisuja ja kiinnitti huomiota Lisztin pianismin virtaviivaistumiseen teosten työvaiheiden edetessä. Vuonna 1909 hän kirjoittaa toimittamansa Lisztin koottujen etydien esipuheessa:

Tämä kolmas ja kaikkein viimeistellyin editio merkitsee meille koko Lisztiä, koska tästä eteenpäin tekniikka kulkee käsi kädessä ajatuksen kanssa, sen avustajana! [– –] Viimeiset kehitysaskleet Lisztin pianoteoksissa löytyvät [kirjoitusasun] paremmasta sujuvuudesta ja joustavasta soitettavuudesta ja vastaavasta määrästä [helpommin saavutettavaa] vaikuttavaa tehokkuutta ja karaktääriä. Esimerkiksi f-mollietydi [Transsendentaalinen etydi nro 10] esittelee toisessa asettelussaan lähes ylitse-

pääsemättömiä vaikeuksia, jos nopeus, esityksessä vaadittava tulisuus ja virheetön suoritus otetaan huomioon. (Busoni, 1957, 161. Käännös EH.)

Myös sovittaessaan Lisztin teoksia, kuten esimerkiksi *Campanella*-etydin, Busoni vie alkuperäisen – jo kerran yksinkertaistetun – kirjoitustavan entistä viraviivaisempaan suuntaan omien pragmaattisten ja oivaltavien käytäntöjensä mukaan. Busonin omassa sävellystuotannossa tämä hakeutuminen fyysiseen suoraviivaisuuteen on varsin selkeästi havaittavissa, kun verrataan hänen 1900-luvun alun ja 1920-luvun pianoteostensa kirjoitustapaa. Erittäin kuvaavaa on myös verrata Busonin toimittamaa Bachin *Das Wohltemperierte Klavierin* ensimmäisen kirjan laitosta vuodelta 1894 ja *Klavierübungin* harjoituksia, jotka pääasiassa syntyivät 1910-luvulla. Raekallio kirjoittaa varhaisesta Bach-laitoksesta:

Yleisesti ottaen Busonin sormitukset ensiosan preludeissa ja fuugissa ovat varsin traditionaalisia. [– –] Sen sijaan Busonin nuottitekstiin liittämässä pienissä, yksittäisiä teknisiä ongelmia käsittelevissä artikkeleissa on ikään kuin idulla monia sormitusprinsippejä, jotka vasta hänen myöhemmässä toiminnassaan ja tuotannossaan pääsevät vakiintumaan ja selkiytymään. (Raekallio, 1996, 130.)

Ensimmäisen maailmansodan synnyttämä ahdasmielinen ja kansallishenkkinen ilmapiiri – josta esimerkiksi Karl Kraus kirjoittaa viiltävästi näytelmässään *Die Letzten Tage der Menschheit* – inhotti Busonia. Hän oli ulkopuolinen sekä italialais-saksalaisen syntyperänsä että kosmopoliittisen ja pasifistisen asennoitumisensa takia ja katsoi parhaaksi asettua puolueettomaan maahan. Hän muutti lopulta Zürichiin. Siellä työskentely hänen pääteoksensa, oopperan *Doktor Faustus* parissa oli nahkeaa. Stefan Zweigin muistelmateoksessa *Die Welt von Gestern* on lyhyt ja koskettava episodi Busonista:

Toinen sellainen kahden kansakunnan välissä juurettomana elävä henkilö oli Ferruccio Busoni [– –] Miten usein olinkaan konserteissa katsellut

noihin sisäisen loisteen valaisemiin kasvoihin [– –] Nyt näin hänet jälleen, ja hänen tukkansa oli harmaa ja silmät surun sumentamat. ”Mihin minä kuulun?”, hän kysyi minulta kerran. ”Kun yöllä herään, tiedän, että unessani olen puhunut italiaa. Ja kun sitten kirjoitan, ajattelen saksalaisin sanoin.” Hänen oppilaansa olivat hajaantuneet maailman eri kulmille – ”he ampuvat ehkä nyt toisiaan” [– –] Harvoin kuulin enää hänen ihanasti elävää, kirkasta nauruaan, johon aina olin ollut niin kovin mieltynyt. Kerran tapasin hänet myöhään yöllä asemaravintolassa, hän oli yksin juonut kaksi pullollista viiniä. Kun kuljin hänen ohitsean, hän viittasi minut luokseen. ”Huumaantua!”, hän sanoi osoittaen pulloja. ”Ei juopua! Mutta joskus täytyy itseään huumata, muuten ei kestä. Musiikki ei voi aina auttaa, ja työ tulee vieraakseni vain hyvinä hetkinä.” (Zweig, 1945, 305–306.)

Busoni palasi vasta vuonna 1920 Berliiniin saatuaan tarjouksen ryhtyä johtamaan sävellyksen mestariluokkaa Preussische Akademie der Künsteissä. Busonin viimeinen esiintyminen pianistina tapahtui Berliinissä vuonna 1922 Beethovenin *Keisarikonserton* solistina, ja hän kuoli kotikaupungissaan 27. heinäkuuta 1924 munuaistulehduksen komplikaatioihin.

Busonin paikkaa pianonsoiton historiassa täsmentää hyvin Matti Raekallion esittelemä ajatus sormitustapojen Yin- ja Yang-linjoista. Ajatuksen juuret voi löytää tiettyjen pianistien vapautuneesta suhtautumisesta peukalon käyttöön mustilla koskettimilla. Hieman yksinkertaistaen: linjasta riippuen sormitusten muotoutumista ohjaava periaate on joko yksinkertaisten ja selkeästi liikuteltavien, käden ehdoilla toimivien sävelblokkien käyttäminen tai vastakohtaisesti jatkuva koskettimistoa mukaileva käden liikuttaminen. Raekallio esittää, että Yang-linjan soittimellisen vapautumisen alkusysäykseen

liittyivät Beethovenilla esiintyvänä pianistina suuren tyylin nopeus- ja voimaefektit. Tämä yhdistettynä Beethovenin vulkaaniseen improvisaatiokykyyn kehitti ilmeisesti tapaa hahmottaa sormitukset entistä suurem-

pina kokonaisuuksina, entistä asemakeskeisemmin. (Raekallio, 1996, 191.)

Tämä sama pyrkimys suurempiin kokonaisuuksiin on myös osa Busonin kehityskulkua. Kuva virtuoosista, joka valtavan ohjelmiston hallitsemiseksi, suurten tehojen saavuttamiseksi ja ajankäytön järjeistämiseksi päätyy tarkkailemaan koskettimistoa mahdollisimman pragmaattisesti ja hahmotuksen kannalta yksinkertaisella tavalla, on puhutteleva. Raekallio määrittelee pianosortituksen Yang-linjaksi (Beethoven –) Liszt – von Bülow – Busoni. Vastaavasti Yin-linja on (Hummel –) Chopin – Godowsky/Schnabel – Neuhaus (Raekallio 1996, 192). Hän pohtii pitkällisesti tämän jaon raameja ja toteaa, että pianistien eri käytäntöjen muodostama asetelma on sekava, mutta siitä huolimatta määritelmä on valaiseva, ja se asettaa Busonin ajatukset pianonsoitosta historialliseen ja sisällölliseen kontekstiin, joka tämän työn kannalta on ollut hedeelmällinen.

Busoni kirjoitti koko uransa ajan ahkerasti. Hänen tekstejään julkaistiin pääasiallisesti aikakauslehdissä ja nuottien esipuheissa, mutta myös kirjeenvaihto kollegojen ja varsinkin Gerda Busonin kanssa on runsasta ja erittäin asiapi-toista. Hänelle oli ilmeisen tärkeää olla mielipidevaikuttaja ja pukea sanoiksi esteettisiä tai teknisiä vaikutelmia. Kuitenkin myös kielellinen lahjakkuus ja herkkyys kielen vivahteisiin – kielenkäyttö sinänsä – oli lähellä hänen sydän-tään. Esimerkiksi arvostellessaan Breithauptin kirjaa *Das natürliche Klavier-technik* hän nostaa sympaattisesti esille myös teoksen kielelliset ansiot:

Toinen huomionarvoisuus on hyvä ja ylläpitävä tyyli, jota Breithaupt hyödyntää – toisin kuin useimmat teoretikot – lennokkaasti ja hyvällä maula-la. Sitäkin enemmän korostuu – harvoin! – joidenkin ammattitermejä vili-sevien lauseiden epäpuhuttelevuus. (Busoni, 1905. Käännös EH.)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ein anderes Merkmal liegt in dem guten und anregenden Stil, dessen sich Breithaupt – um den meisten Theoretikern entgegengesetzt – schwung- und ge-

Busonin kirjoitukset käsittelevät mitä vaihtelevampia aiheita ja niitä yhdistää tietynlainen epäorganisoiuneisuus. Varsin kattava valikoima lyhyempiä tekstejä löytyy kokoelmasta *Von der Einheit der Musik*, jonka Busoni koosti vuonna 1922. Laajin ja perusteellisin hänen kirjoituksistaan, itsenäisenä kokonaisuutena julkaistu *Entwurf einer neuen Esthetik der Tonkunst*, on varsin fragmentaarinen ja poeettinen teos, ja siitä voi aistia, että Busoni ei ole halunnut toimia jonkinlaisena totuuksien määrittelijänä. Hänen tarkoituksenaan on ruokkia ajatuksia ja herättää keskustelua. Intohimoisesti Busonista kiinnostunut Alfred Brendel toteaa osuvasti: "Toinen busoniaaninen ilmaisu, 'lakiensäättäjä', kuvaa heitä, joille merkinnät ovat tärkeämpiä kuin musiikki" (Brendel, 2001, 302). Busonin tarkkailevaa ja kyseenalaistavaa mutta myös jollain tapaa improvisoivaa ajattelua kuvaa osuvasti, että useassa tekstissä toistuu ajatus kehityskulusta, jonka joku jossain vaiheessa tulee täydellistämään – ei siis Busoni juuri sillä hetkellä tekstiä kirjoittaessaan. Pianonsoittoa käsittelevät tekstit muodostavat täysin epäyhtenäisen kokonaisuuden: ne julkaistiin mitä erilaisimmissa yhteyksissä ja suurin osa niistä liittyy johonkin spesifiin aiheeseen tai tilanteeseen. Busonilla oli tapana heittää ilmoille tehokkaita lauseita ja provokatiivisia ajatuksia, mutta hänelle ei ollut luonteenomaista nivoa yhteen ajatuksiaan. Pianonsoittoon liittyviä kirjoituksiaan hän ei esimerkiksi koskaan kerännyt samoihin kansiin. On tyypillistä, että Busoni kirjoittaa *Klavierübungin* "kaikenkattavasta suunnitelmasta", konkretisoimatta suunnitelmaa sanallisesti. Hän tyytyy kuvailemaan vaikutelmiaan omasta työstään ja sen vaiheista, mutta konkreettinen ja vaikeasti ymmärrettävä kokoelman "*relative Vollständigkeit*" löytyy vain nuottimateriaalin opiskelun kautta (Busoni, 1922, 89).

Liitän tämän luvun loppuun viehättävän kirjoituksen *Harjoitteluohjeita pianonsoittajalle*, jonka Busoni luonnosteli kirjeessä Gerda Busonille 20.7.1898. Julkisuuteen nämä ohjeet päätyivät paljon myöhemmin, kokoelmassa *Wesen*

---

schmackvoll bedient. Um so mehr fallen einige Sätze – selten! – durch ihre Anhäufung präziser Begriffswörter als unschön auf.

*und Einheit der Musik*, joka julkaistiin Busonin kuoleman jälkeen<sup>3</sup>. Ohjeet kertovat paljon Busonin tavasta hahmottaa pianonsoiton opiskelua: samankaltaisiin ajatuksiin törmää usein muissa Busonin teksteissä, ja kaikuja niistä havaitsee lähes kaikessa Busoni-kirjallisuudessa. Tälle työlle näillä suuntaviivoilla on ollut varsin paljon merkitystä. Käännökset ovat omiani.

### **Harjoitteluohjeita pianonsoittajalle**

1. *Harjoittele kuvio [Passage] vaikeimmalla mahdollisella sormituksella, ja kun hallitset sen, soita se helpoimmalla sormituksella.*

2. *Jos jonkin jakson tekniset vaatimukset tuottavat sinulle ongelmia, käy läpi kaikki samankaltaiset jaksot, jotka muistuvat mieleesi muista kappaleista: näin voit systematisoida kyseisen soittotavan.*

3. *Yhdistä tekninen harjoittelu aina esityksen opiskeluun: usein vaikeudet eivät liity sävelten soittamiseen, vaan niiden välttämättömiin dynaamisiin sävytyksiin.*

4. *Älä koskaan tuhlaa voimiasi siihen, että annat temperamentin viedä sinut mukanas: sellaisiin kohtiin tulee tahroja, joita ei koskaan saa pestyä pois.*

5. *Älä pidä kynsin hampain kiinni siitä, että oppisit hallitsemaan kappaleita, joita olet aiemmin työstänyt huolimattomasti ja jotka siksi eivät ole onnistuneet: se on pääasiassa turhaa työtä. Jos kuitenkin olet siinä välissä kokonaan*

---

<sup>3</sup> Busonin kirjoituksista kootut julkaisut sisältävät pääpiirteittäin samat tekstit. *Wesen und Einheit der Musik* on uudelleenjulkaisu *Von der Einheit der Musikista*, mutta siihen on lisätty jonkin verran materiaalia ja myös poistettu hieman materiaalia. Englanninkielinen kokoelma *The Essence of Music and Other Papers* perustuu mainittuun uudelleenjulkaisuun, mutta sitäkin on muokattu hieman. Olen keskittänyt tämän työn viittaukset englanninkieliseen laitokseen. Alkukieliset versiot löytyvät nuottijulkaisuista, aikakauslehdistä tai yllä mainituista kahdesta kokoelmasta.

*muuttanut soittotapaasi, niin aloita vanhan kappaleen opiskelu aivan alusta, niin kuin et tuntisi sitä.*

*6. Opiskele kaikki niin kuin se olisi äärimmäisen vaikeata; yritä katsoa aloittelijan etydeitä virtuoosin näkökulmasta. Tulet yllättymään siitä, kuinka vaikeaa jonkin Czernyn, Cramerin tai peräti Clementin soittaminen on.*

*7. Bach on pianonsoiton perusta, Liszt sen huippu. Ne tekevät sinulle Beethovenin mahdolliseksi.*

*8. Hyväksy ennalta, että pianolla kaikki on mahdollista, jopa silloin kuin se sinusta vaikuttaa mahdottomalta tai todella on sitä.*

*9. Huolehdi teknisestä apparaatistasi niin, että se aina tarvittaessa on valmiina ja varustettu. Siten voit harjoitellessasi uutta kappaletta suunnata kaiken voimasi sen henkiseen sisältöön, eivätkä tekniset ongelmat tule viivyttämään sinua.*

*10. Älä koskaan soita huolimattomasti, edes silloin kun kukaan ei kuuntele sinua tai tilaisuus vaikuttaa sinusta liian merkityksettömältä.*

*11. Älä koskaan ohita kohtaa, jossa olet epäonnistunut, kertaamatta sitä. Jos et voi tehdä sitä muiden läsnä ollessa, niin tee se jälkeenpäin.*

*12. Jos mahdollista, älä anna päivänkään kulua koskettamatta pianoasi.*

### 3. Aiempi tutkimus ja Busonin käsityksiä pianotekniikasta

Kun otetaan huomioon Busonin merkitys pianistina, on varsin yllättävää, että hänen pianotekniset huomionsa ja *Klavierübung* erityisesti eivät ole synnyttäneet laajaa kokoelmaa kirjallisia kommentaareja. Tämä saattaa osittain liittyä siihen, että *Klavierübungin* kymmenosainen laitos julkaistiin varsin pienenä painoksena Busonin kuoleman jälkeen, mutta varmasti myös siihen, että *Klavierübung* edustaa hyvin epäkonventionaalista pianistista ajattelua. Esimerkiksi maineikkaassa teoksessaan *Pianonsoiton taide* Heinrich Neuhaus kirjoittaa toistuvasti Busonista kunnioittavaan sävyyn, hieman kuin eräänlaisesta horisontissa siintävästä päämäärästä, mutta missään vaiheessa hän ei ota detaljoidusti kantaa Busonin soittoteknisiin ratkaisuihin. Muutamassa kohtaa Neuhaus kommentoi Busonia ohimennen mutta tämän tutkielman kannalta kiinnostavasti: "Kuten tunnettua Busoni kieltää tällaisen soittotavan [aukottoman sormilegaton], koska hänestä legato pianolla on vain teoriassa mahdollinen (äänen lyhyen keston vuoksi)" (Neuhaus, 1973, 118). Toisessa hieman runollisemmassa kohdassa hän toteaa:

Voin vain kuvitella, kuinka pilkallisesti tämä sivu [joka käsittelee laullisuutta fuugien soitossa] olisi saanut Ferruccio Busonin hymyilemään, hän kun ei sallinut laulun alueen sekoittamista puhtaasti instrumentaaliin. Hän kehotti unohtamaan instrumentin soitossa laulun, koska soittimilla (varsinkin pianolla) on oma tarkoin rajoitettu erikoislaatunsa, omat mahdollisuutensa ja vaatimuksensa, jotka eroavat täysin laulun erikoislaadusta ja mahdollisuuksista. (Neuhaus, 1973, 156.)

Näiden sitaattien ympärillä, ja Neuhausin tekstissä yleensä, luen hieman hapanta sormilegaton puolustelua ja pianon sointi-ideaalin suorastaan ahdasmielistä määrittelyä, mutta huomio legatosoiton kyseenalaistamisesta on erittäin tärkeä lähtökohta pohtiessani Busonin soittoa ja hänen soittotekniikkansa perusteita.



Merkittävä virstanpylväs Busoni-kirjallisuudessa on Larry Sitskyn (1986) monografia *Busoni and the Piano*. Se on katalogimainen yleisesitys Busonin toiminnasta ja erinomainen ensikosketus Busoniin. Se on myös erittäin hyödyllinen apuväline yksityiskohtien tarkistamiseen. Sitsky ei kuitenkaan pureudu pianonsoittamisen ongelmiin tai Busonin soittotekniikkaan kovin syvällisesti ja tälle tutkimukselle merkittävä taustatieto löytyykin muista lähdeeteoksista. Omaperäisin niistä lienee saksalaisen pianistin ja cembalistin Franzpeter Goebelsin vuonna 1967 toimittama kaksiosainen kokoelma *Der neue Busoni, Übungen und Studien für Klavier*. Se sisältää uudelleenorganisoidun valikoiman *Klavierübungin* harjoituksia, mutta myös runsaasti materiaalia Busonin Bach-editioista. Siinä on myös varsin kiinnostavaa taustatietoa ja sitaatteja, joiden kautta Goebels esittelee tärkeitä Busonin pianotekniikkaa määrittäviä periaatteita. Samoin erittäin arvokkaita ovat harjoituskappaleiden väleihin liitettyt täsmentävät harjoitukset. Valitettavasti toimitustyö on varsin ilmavaa ja esimerkiksi viitteet puuttuvat kokonaan tekstiosioista. Monien hienojen ja merkittävien ajatusten yhteydessä hän toteaa vain lakonisesti, että ne tulevat Busonilta, sen erityisemmin kertomatta, mistä hän on tiedon saanut. Goebels ei henkilökohtaisesti tuntenut Busonia. Huomattava busoniaani Antony Beaumont toteaa nuivahkosti kokoelman toisesta kirjasta:

Tässä kohtaa Goebels ei ole ollut valinnoissaan erityisen menestyksellinen: muutamat hänen liittämänsä Bach-variantit edustavat Busonin aikaisempaa massiivista soittotyyliä ja kontradiktoivat hänen myöhempiä periaatteitaan liikkeen taloudellisuudesta [– –] poistamalla kaikki Lisztin etydien versioinnit sekä sovitukset kevytmielisemmistä Offenbachin, Gounod'n ja muiden teoksista [Goebels] tulee esittäneeksi yksipuolisen kuvan säveltäjästä [Busonista] ja hakeutuu turhan kauas epäbusonianiseen vakavahenkisyyteen. (Beaumont, 1985, 307. Käännös EH.)

Toimitustyön viitteellisyydestä huolimatta Goebelsin kokoelma on ainutlaatuisen syventävä katse Busonin soittotekniikkaan, ja siinä esitetyt ajatukset ovat olleet tärkeä ohjenuora minulle tehdessäni tätä tutkielmaa. Goebelsin lisäämistä ja hänen mukaansa Busonilta peräisin olevista huomioista erityisen

kiinnostava on kolmen kämmenen periaate ja siihen liittyvät harjoitukset. Goebelsin mukaan Busoni jakoi kämmenen kolmeen osaan (Goebels käyttää saksaksi sanaa *Hand*, eli käsi, mutta tässä yhteydessä on mielestäni selkeämpää puhua suomeksi kämmenestä):

- 1) *Innenhand*, eli sisäkämmen: peukalo, etusormi ja keskisormi
- 2) *Mittelhand*, eli keskikämmen: etusormi, keskisormi ja nimetön
- 3) *Außenhand*, eli ulkokämmen: keskisormi, nimetön ja pikkusormi.





Näiden kolmen kämmenen välinen balanssi vaikuttaa suoraan käden tasapainon hallintaan. Goebels korostaa varsinkin ulkokämmenen merkitystä, hieman samaan tapaan kuin Neuhaus lausuu viidennestä sormesta: "vahvista kaikin voimin pikkusormeaa, tee siitä kätesi holvin vahvin tukipilari" (Neuhaus 1973, 89). Minulle ajatus ulkokämmenestä kolmen sormen muodostamana holvin pilarina tuntuu intuitiivisesti huomattavasti tehokkaammalta kuin fokuoiminen yhteen sormeen. Kämmen ja siitä jatkuvat sormet ovat käsivarren jatke, ja useampi sormi ottaa luonnollisemmin vastaan käsivarren painon. Kolmen kämmenen periaate on myös käyttökelpoinen työväline käsivarren painon kohdistamisessa eri kohtiin kättä, ja se on myös perusta kämmenen muodon muovaamiselle. Kämmenen hallittu sulkeminen ja avaaminen tulee vastaan toistuvasti Busonin harjoituksia tehdessä, ja seuraava Goebelsin esittelemä harjoitus tuo tämän periaatteen näkyville:


b) Zur Flexibilität (horizontale Drehfähigkeit der Hand) sowie Kontraktion und Extension (Zusammenziehung und Spreizung), ist eine zwar umständlich zu beschreibende, doch äußerst instruktive Übung Busonis zu empfehlen.



b) For the flexibility of the hand (the ability to move the hand horizontally), and the contracting and extending of the fingers (tightening and stretching), an instructive exercise of Busoni is recommended that is complicated to explain.

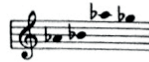
Zur Erklärung:

-  = Taste wird niedergedrückt und gehalten
-  = Finger entspannt auf der Taste ruhen lassen
-  = kurzer, fast tonloser Anschlag (nicht bis auf den Grund der Taste anschlagen sondern nur bis zum Druckpunkt; danach schnell die Lage für  erreichen)





Lediglich die Außenfinger sind in Aktion. Die mit  bezeichneten Töne klingend und legato untereinander.


Die Öffnungsbewegung der Hand mittels des 5. Fingers ist der Öffnung eines Fächers vergleichbar, ebenso die Schließung. Die Öffnungs- und Schließungsbewegung durch den Daumen: aus der engen in die weite Lage wie ein Glissando, von der weiten in die enge Lage möchte der Daumen unter dem Griffbrett durchschwingen.

Für die linke Hand singemäßig. Es ist günstig, diese Übung auch in einer Obertastenlage zu machen.



In explanation:

-  key is struck and held
-  let finger rest relaxed on the key
-  short, nearly toneless touch (do not touch the key fully) and then quickly go into position .

Only the fingers of the outside are active. The tones marked with  should be played legato.

The movement of opening and closing of the hand by the fifth finger is comparable to the opening and closing of a fan. The opening and closing movement of the thumb: from the narrow to the wide position like a glissando, from the side position to the narrow position the thumb inclines to swing below the keys.

For the left hand it is recommended to do the exercises on the black keys too.

## Esimerkki 1. Goebels, *Der Neue Busoni 1*, sivu 19.

Kämmenen balanssia ja sen harjoittamista demonstroi myös seuraava harjoitus. Siinä kiinnittää huomiotani periaate, jossa kaksi kämmentä tukevat toisiaan ja pitävät yhdessä käden tasapainossa, tässä tapauksessa keskikämmen tasapainoilee vuorotellen sisäkämmentä ja ulkokämmentä kanssa:

*Anmerkungen des Herausgebers*

Für die Übung der Gebrochenen Akkorde ist die sog. „Rückbindung“ ein Schlüsselbegriff.

Der Gefahr, innerhalb des Abrollens eines gebrochenen Akkords im 5. Finger (d. h. mit der Außenhand) umzukippen, ebenso im Daumen einzusinken, begegnete Busoni durch das Prinzip der Rückbindung, d. h. der Abstützung der jeweiligen Außen- bzw. Innenhand durch ihren Gegensatz.

Dargestellt an einem Modell:



Hieraus wird ersichtlich, daß der Daumen und der 5. Finger durch die Mittelachse 3,2 bzw. beim Septakkord 4,2, abgestützt werden und die Handränder damit von der Mittelhand gehalten werden. (Sinngemäß ist auch bei engeren und weiteren Lagen zu verfahren).

*Notes of the editor.*

For practicing the broken chords, the „countersupport“ (Rückbindung) is the basic idea. The principle of countersupport — that means the support of either the outer or the inner hand by its opposite — is Busoni's way of avoiding the danger of tipping over with the fifth finger (that means with the outer rim of the hand) or of slipping down with the thumb. Illustrated by an example:

This shows that the thumb and the fifth finger are supported by the middle axis — 3, 2, or 4 — when the chord of the seventh is played. This enables the middle hand to steady the outer parts of the hand. (This has to be done also in either the wider or the narrower positions.)

## Esimerkki 2. Goebels, *Der Neue Busoni 1*, sivu 29.

Goebels on tiivistänyt kokoelmaansa ajatuksia, jotka löytyvät Heinrich Kosnickin kirjasta *Busoni, Gestaltung durch Gestalt*. Kosnick oli Busonin oppilas, ja hänen kirjansa on varsin seikkaperäinen esitys Busonista pianistisena esikuvana; Kosnick kirjoittaa paljon pianonsoiton henkisistä ulottuvuuksista, mutta kirja sisältää myös erittäin perusteellista fysiologista pohdintaa, jonka periaatteet ovat (ainakin Kosnickin mielestä) lähtöisin Busonin myöhäisestä soitosta. Yksi kirjan keskeinen, tälle tutkielmalle merkittävä ajatus on soittotilan-

teen fyysinen *fiksaaminen* (saksaksi "fixieren" tarkoittaa mm. kiinnittää), eli käden eri osien pitäminen kontrolloidusti ja tarpeen mukaan kiinteänä ja liikukumattomana. Käsite on hieman vaikeasti avautuva, ja sitä voi lähestyä parhaiten havaintojen kautta.

Kosnick on valinnut kirjansa motoksi Busonin omasta soitostaan kirjoittaman kommentin, joka samoin kuin viihdyttävät luvussa 1 siteeraamani harjoitteleluohjeet, löytyy kirjeenvaihdosta Gerda Busonille. Kyseinen kirje on päivätty 7.3.1909, ja lause kuuluu: "Vain pianonsoitto sujuu hyvin: soitan tuskin lainkaan enää käsillä. Tämä soittotapa tekee kaikkialla suuren vaikutuksen." (Kosnick, 1971, 15.) Kosnick aloittaa tästä ilman käsiä soittamisesta hieman kuivan ja seikkaperäisen pohdinnan siitä, mitkä käsivarren ja olkapäiden lihakset ja vipuvarret ovat käytössä, ellei käsiä käytetä. Goebels, joka myös tarttuu tähän ajatukseen, toteaa, että tämä Busonin uusi soittotapa ei jäänyt huomaamatta asiantuntevilta kuulijoilta, ja esimerkiksi musiikkikriitikko Adolf Weissmann, joka useaan otteeseen kuuli Busonin soittoa, kirjoittaa, että tämä soitti "aivan kaikkien perinteiden vastaisesti jäykällä kyynärvarrella" (Goebels, 1967, 7). Myös sana "jännitteinen" esiintyy Weissmannin kielenkäytössä.<sup>4</sup> Busoni itse kirjoittaa vuonna 1917 *Don Juan* -fantasian kriittisen laitoksen esipuheessa:

koko elämän kestäneiden pianististen opintojensa aikana on julkaisijan pyrkimyksenä aina ollut pianonsoiton mekanismin yksinkertaistaminen ja sen tiivistäminen vain kaikkein välttämättömimpään liikkeen- ja voimankäyttöön. (Busoni, 1957, 94. Käännös EH.)

Tulkitsen niin, että fiksaaminen on yksi käytännön ratkaisu ajatukseen pianonsoiton yksinkertaistamisesta eli suoraviivaistamisesta. Se on helposti väärinkäsittävissä oleva termi, ja soittotilanteessa siihen voi helposti liittyä tahaton jäykkyys. Goebelsin ja Kosnickin ajatuksista voisi tulkita, että periaatteessa kaikki käden osat (sormet, kämmen, ranne, kyynärvarsi) ja niiden liikkeet

---

<sup>4</sup> Näitä havaintoja tukee Carl Adolf Martienssenin (1957) analyysit kirjassa *Schöpferischer Klavierunterricht*.

voi jännittää tai muovata mahdollisimman suoraviivaisiksi ja helposti hallittaviksi. Ne eivät liiku soittaessa, ellei niiden ole koskettimiston muodon takia pakko tehdä sitä. Ne ovat ikään kuin pysyvässä valmiustilassa soittaa, mutta lähtökohta on fiksatun raajan rentous, joka mahdollistaa sen, että raaja uudestaan ja uudestaan on valmiina elastiseen liikkeen aloittamiseen (eli kontrolloituun jännittämiseen). Tarkoitus on löytää jatkuva jännitteen ja rentouden välinen balanssi, joka pitää jäykän oloisen fysiikan elävänä. Kosnick kirjoittaa hienosti Busonin arvoituksellisesta ja vaikeasti määriteltävästä vaikutuksesta hänen soittotekniikkansa kehittymiseen, ja ehkä tästä kielellisestä epämääräisyydestä ja selittämisen vaikeudesta voi löytää kauniin yhteyden *Klavierübungin* ratkaisuun antaa pelkkien nuottien ohjata opiskelijaa ilman sanallisia selostuksia. *Klavierübung* sisältää runsaasti harjoituksia, jotka pakottavat pianistin minimoimaan fyysisen apparaattinsa käytön; harjoituksia on käytännössä mahdoton soittaa ilman fiksatua kättä. Ajatus fiksaamisesta kirkastuu toivon mukaan tämän tutkielman neljännen luvun analyysien kautta.

Olen lähtenyt purkamaan yllämainittuja ajatuksia käden fiksaamisesta tutkimalla asemanvaihtoja *Klavierübungin* harjoituksissa: soittaessani jossain asemassa käteni pysyy lähtökohtaisesti tietyssä muodossa. Matti Raekallio esittää kirjassaan *Sormitusten strategiat* runsaasti arvokkaita ajatuksia asemasoiton merkityksestä pianonsoitossa. Hän määrittelee napakasti termin *asema* ja käyttää sitä tarkoittamaan

1. Yhden käden sormituksen yksikköä, johon kuuluu peukalo ja yksi tai useampia muita sormia ja joka rajoittuu yhtäältä peukaloon ja toisaalta peukalon seuraavaa käyttöä edeltävään sormeen.
2. Yhden käden sormituksen yksikköä, joka täyttää seuraavat kaksi ehtoa: 2.1. peukaloa ei käytetä kyseisessä yksikössä ja 2.2 tästä yksiköstä pois siirryttäessä joko 2.2a ylitetään sormi toisella (esim. viides neljännellä) niin, ettei yksikään entisen yksikön sormista jää samalla paikalleen (muussa tapauksessa määrittelen entisen aseman yhä säilyvän), tai 2.2b muutetaan käden (ja käsivarren) koko sijaintia (esim. silloin kun seuraavat soitettavat nuotit ovat usean oktaavin päässä edellisistä, mutta myös

pienemmissä siirroissa) tai sitten 2.2c käytetään peukaloa. (Raekallio, 1996, 19.)

Tämä määritelmä on ihailtavan kirkkaasti muotoiltu ja sen esittämät periaatteet ohjaavat myös tätä työtä. Tämän työn kannalta on tärkeää huomata, että peukalolla on erityisrooli määritelmässä: asemat ja vastaavasti niiden vaihtaminen (yksiköstä pois siirtyminen) eivät välttämättä vaadi peukalon aktiivista käyttöä. Asema sinänsä on varsin selkeä asia, mutta havainnot siitä, mitkä kaikki mahdolliset käden muodot on eri yhteyksissä ja pianonsoiton historian eri vaiheissa kelpuutettu käyttökelpoisiksi asemiksi, ovat kiinnostavia. Raekallio esittelee erittäin perusteellisesti Daniel Gottlob Türkin (1750–1813) *Klavierschulen* sääntöjä sormittamiselle, ja erityisen huomionarvoista on yhteyksien vetäminen Busoniin esimerkkien kautta, joissa Türkin pyrkimyksenä on "situa toisiinsa mahdollisimman tarkkoina analogioina musiikin kuvioiden rakenne ja sormitusten järjestelmät" (Raekallio 1996, 37). Lennokkaasti valittu nuottiesimerkki Türkin kirjasta demonstroi Raekallion mukaan systemaattista ja yksinkertaista tapaa sormittaa asemaltaan vaihtuvia kuviota silloin, kun tempo on erityisen nopea:



Esimerkki 3. Raekallio, *Sormituksen strategiat*, sivu 38.

Samankaltaiseen ajatteluun, jossa musiikilliset muodot ohjaavat käsien muotoutumista koskettimistolla, törmäämme Raekallion luvussa Lisztistä. Raekallio painottaa Lisztin pakkomielleltä sormien tasa-arvoistamiseen ja nostaa esiin tärkeän huomion, että Lisztin sormitusmerkinnöissä "voi helposti havaita tiettyjä toistuvia ominaisuuksia: sormitukset muodostuvat usein jaksoista, jotka säilyvät samoina riippumatta klaviatuurin muodoista" (Raekallio 1996, 108). Tästä tavasta ajatella sekvenssien kautta seuraa esimerkiksi kuvioita, joissa

peukaloa käytetään vapaasti mustilla koskettimilla, ja siitä seuraa myös se, että käden on muovauduttava kaikkien kuviteltavissa olevien mustien ja valkoisten koskettimien muodostamien muotojen mukaan. Näitä muotoja kutsun koskettimiston *topografiaksi*. Musiikillisten muotojen priorisoimisella on merkitystä sen suhteen, minkälaisia asemia soittaja pystyy kuvittelemaan voivansa käyttää, mutta pitemmälle vietyä myös koko soittotilanteen hahmottamisen kannalta, kuten tulen myöhemmin esittämään. Yhdistän asemasoittoon Goebelsin kolmen kämmenen harjoituksen (ks. nuottiesimerkkiä 1), joka pitää sisällään ajatuksen kämmenen avaamisesta ja sulkemisesta. Kämmenen salammanopea muotoilu sen mukaan, miten asema asettuu koskettimiston topografiaan, on Busonin harjoituksia soitettaessa välttämätön työväline.

Lukuisten merkittävien soittoteknisten oivallusten ja niiden tehokkaan jäsentelämisen lisäksi *Sormituksen strategiat* sisältää tiiviin ja erinomaisen yleisesittelyn Busonin harjoituksista ja pianotekniikasta yleensä. Raekallio poimii nuoren Busonin editoimasta J. S. Bachin *Das Wohltemperierte Klavier 1:n* ensimmäisen mollipreludin kommentaarista oktaavisoinnin analyysin ja toteaa, että "Busonin mukaan oktaavisoinnissa on olennaista, korrektin käden perusasennon ja vastaavien seikkojen lisäksi, oktaavisarjan ryhmittely *musiikillisen rakenteen mukaan* sekä soittoliikkeiden sisältämien impulssien ja rentoutumisen tietoinen mukauttaminen näihin ryhmiin" (Raekallio, 1996, 131, kursiivi MR). Raekallio huomauttaa aiheellisesti, että Busonin myöhemmän sormitusajattelun kannalta on olennaista,

että edellämainittu oktaavitekniikan idea on sellaisenaan sovellettavissa yksittäinkin kuvioihin ja että sormituksen ryhmittely ylläolevan mallin mukaisesti kuviota vastaavaksi on sekä arvokas muistin apuväline että tehokas keino hallita kuviot soittoteknisesti (Raekallio, 1996, 131).

*Klavierübungista* kirjoittaessaan Raekallio käyttää esimerkiksi laatusanaa radikaali ja kiinnittää myös huomiota siihen, että Busoni ei liitä harjoitusten oheen sanallisia selityksiä. Tämän käytännön hän yhdistää Busonin uskoon pianistisen yksilöllisyyden keskeisestä arvosta. Erittäin kiinnostavia ovat Rae-

kallion huomiot peukalon käytöstä: hän toteaa erään asteikkoharjoituksen tii-  
moilta, että peukalon alivienti korvataan etusormen viemisellä viidennen yli,  
mutta myös, että viides sormi viedään etusormen ali. Raekallion huomiota he-  
rättää myös asemapohjainen tapa hahmottaa arpeggiotekniikkaa ja se, että  
tämä tapa ei suosi koulumaista peukalotekniikkaa ja myös ohjaa peukalon jat-  
kuvasti mustille koskettimille. Hän toteaa myös itse kokeiltuaan Busonin sor-  
mituksia virtuoositehtävinä, että ne ovat toteutettavissa nopeissa aikamitoissa  
ja että ne paljastavat "jotakin olennaista Busonin perusasennoitumisesta pia-  
notekniikan keskeisiin kysymyksiin, kuten legatosoittoon" (Raekallio 1996,  
135). Raekallio toteaa, että legato äänen katkeamattomuuden merkityksessä  
ei edes illuusiona ole aina mahdollista, ja pohtii legaton ajatusta eräänlaisena  
"soinnillisena yleisvaikutelmana, jota luonnehtii tasaisuus ja sujuvuus" (Rae-  
kallio, 1996, 136). Legatosoitto ja illuusio siitä on ilmiö, johon tulen palaamaan  
toistuvasti tämän tutkielman aikana. On ilmeistä, että se on yksi Busonin epä-  
konventionaalisten soittoteknisten ratkaisujen polttopisteistä. Tämän tutkiel-  
man kannalta erittäin käyttökelpoinen havainto liittyy asemanvaihtoihin ja Bu-  
sonin uusiin periaatteisiin organisoida sormituksia. Raekallio kiinnittää huo-  
miota mustien koskettimien tietoiseen käyttöön käden asemanvaihdosten tu-  
kipisteinä ja jatkaa:

Poikkeuksellista normaaliin 1900-luvun pianistiseen käytäntöön verrattu-  
na on asemanvaihdosten suorittaminen muilla sormilla kuin peukalolla.  
Tilanne on siis täsmälleen päinvastainen kuin totunnaisissa asteik-  
kosormituksissa, joissa peukalo on aina uuden käden asennon toisena  
rajapyykkinä ja vaihdos tapahtuu peukalon varassa, sen ollessa valkoi-  
sella koskettimella (eikä jonkun muun sormen varassa sen ollessa mus-  
talla). (Raekallio, 1996, 136.)

Tämä määritelmä tukee kiinnostavasti Goebelsin huomiota kämmenen tasa-  
painosta ja sen tukemisesta (ks. esimerkkiä 2). Myös käden liikkuessä eli siir-  
ryttäessä asemasta toiseen on olennaista hahmottaa kämmenen tasapaino, ja  
fokus on silloinkin enemmän keskimmaisillä sormilla, nimenomaisesti ei pel-  
kästään peukalolla.



Asemasoiton lisäksi huomioni kiinnittyy Busoni-kirjallisuudessa toistuvasti soitto-tilanteen ajatuksellisen hallinnan painottamiseen. Busoni jatkaa aiemmin siteeraamassani *Don Juan* -fantasian esipuheessa ajatuskulkuaan näin:

Hänen [Busonin] vakaumuksensa on, että jonkun tekniikan omaksuminen ei ole muuta kuin annetun ongelman sovittamista omiin kykyihin. Se, että tätä edistää vähemmässä määrin fyysinen harjoitus ja suuremmissa määrin tehtävän älyllinen silmäily, on tosiasia, joka ei ehkä ole ollut ilmeinen jokaiselle pianonsoiton opettajalle, mutta joka varmasti on itsestään selvää jokaiselle soittajalle, joka saavuttaa päämääränsä itsetutkiskelun ja ajattelun kautta. Ei haasteen jatkuvan toistamisen [wiederholten Angriff], vaan kokeilun [Prüfung] kautta on mahdollista myös ratkaista se. (Busoni, 1957, 94.)

Tästä ajattelutyöstä kirjoittaa erittäin hienosti Grigory Kogan kirjassaan *Busoni as Pianist*. Se on viehättävä teos, joka tiiviissä muodossa tarjoaa oivallisen yleiskuvan Busonista. Kirjan on erinomaisesti toimittanut ja kääntänyt Svetlana Belsky. Aiheet vaihtelevat esteettisistä ja maailmankatsomuksellisista kysymyksistä soittoteknisiin havaintoihin, ja tämän tutkielman kannalta erityisen mieleenpainuva on yhdestoista luku, jossa Kogan puhuu ajatustyöstä ja nuottikuvan hahmottamisesta.

Kogan käyttää käsitettä *ajatuksellinen uudelleenryhmittäminen*, jonka hän on kehittänyt Busonin käsitteestä *tekninen fraseeraaminen*. Busoni esittelee käsitteensä samassa Bach-editionsa oktaavisoittoanalyysissä, johon myös Raekallio kiinnittää huomiota. Teknisen fraseeraamisen ajatus oktaavisoitossa on ryhmittää pitkä oktaavikulku pieniin osiin siten, että jokaisen osan fyysinen toteutettavuus on mahdollisimman selkeä ja helppo, mutta Koganin mukaan Busonin soitannolliset ja pedagogiset käytännöt osoittavat, että samat periaatteet pätevät muihinkin soittotekniikoihin. (Kogan, 2010, 56). Kogan demonstroi ajatuksellista uudelleenryhmittämistä hausalla ja yksinkertaisella esimerkillä:

The essence of the method is this: Busoni had noticed that the ease and speed of playing of a passage consisting of a string of sounds of equal length depends greatly on how one mentally subdivides this string, how the constituent sounds are grouped together. While Busoni voiced this observation (in the Appendix to Fugue X, Book I of his edition of the *Well-Tempered Clavier*<sup>8</sup>) in regard to octave passages, his performing and pedagogical practice showed that it is equally worthwhile and productive applied to other types of piano technique, and even beyond that. Imagine, for example, that your task is to pronounce rapidly the following:

*ookbookbookbookbookb*, and so on

It is obvious to anyone that this string consists of several repetitions of a unit of four letters, and to pronounce this tongue-twister one will mentally subdivide it:

*ookb-ookb-ookb-ookb*, and so on

Now try to regroup the same string of letters differently:

*(ook)-book-book-book*, and so on

The difficult, as if by magic, becomes easy: the ease and speed of pronunciation increase “by themselves” by at least half.

Esimerkki 4. Kogan, *Busoni as pianist*, sivu 56.

Tämä näppärä trikki on yksinkertaisuudessaan riemastuttava, ja Kogan jatkaa siitä esittelemällä mieleenpainuvan hetken eräältä Egon Petrin mestarikurssilta Moskovasta 1920-luvulla. Petri pyysi oppilasta soittamaan seuraavan kuvion nopeasti, *prima vista* ja ilman valmistautumista:



Ex. 12. Broken tenths

Then, after some luckless attempts on the part of the students, Petri suggested that they mentally regroup the notes in such a way that the first note became an upbeat,<sup>9</sup> and the rest—a progression of broken octaves:



Ex. 13. Broken octaves

Esimerkki 5. Kogan, *Busoni as pianist*, sivu 57.

Esimerkit ovat yksinkertaisia, mutta juuri siksi tehokkaita, ja on jotenkin sympaattista lukea Petrin oppitunnin suuresta vaikutuksesta moskovalaisiin. On ollut vaikea löytää näin konkreettisia esimerkkejä Busonin opetuksesta ja varsinkin Petri, jota laajalti pidetään Busonin merkittävimpanä oppilaana, on erityisen kiinnostava ja luotettava lähde. Esimerkiksi Kosnick toteaa, että Petrillä oli suunnitteilla esitellä hänelle ajatuksiaan Busonin soittotekniikasta, mutta suunnitelma ei koskaan toteutunut (Kosnick, 1971, 32).

Kogan pohtii hyvästä syystä, miksi tietyt muodot ovat helpompia hallita kuin toiset, millä tapaa ne liittyvät fyysisiin automaatioihin tai psykologisiin prosesseihin ja mikä niiden suhde eri ilmenemismuodoissaan on nopeuteen. Pianon koskettimiston muoto vaikuttaa tietenkin myös siihen, miten kuviot ovat hahmotettavissa. Lähtökohta on, että useampi yksittäinen toiminto yhdistetään yhdeksi monijakoiseksi tapahtumaksi, jota ohjaa yksi tiedostettu impulssi. Mitä useamman yksittäisen toiminnon pystyy yhdistämään tapahtumaketjuun, sitä vähemmän tarvitaan tietoisia impulsseja ja sitä nopeammin pystyy suorittamaan yksittäiset toiminnot. Kogan pitää tärkeänä yhdistää sävelkulkuja mahdollisimman pitkiksi ja samankaltaisiksi ketjuiksi. Olen kokenut ajatuksellisen uudelleenryhmittämisen, jota itse jatkossa kutsun yksinkertaisesti *ryhmittämiseksi*, sekä tiedostetut impulssit, joita vastaavasti kutsun *kiintopisteiksi*, erittäin hyödyllisiksi ellei suorastaan välttämättömiksi työkaluiksi Busonin harjoituksia soittaessani.

Toinen mielenkiintoinen käytäntö, josta Kogan puhuu kirjan kahdennessatoista luvussa, on Busonin tapa kehittää variantteja harjoiteltavasta kuviosta:

But what is the purpose of transforming the first Prelude:



Ex. 17. J. S. Bach, Prelude I, WTC I

into:



Ex. 18. J. S. Bach, Prelude I, WTC I, Busoni's variant

Esimerkki 6. Kogan, *Busoni as pianist*, sivu 61.

Koganille varianttien merkitys on ensisijaisesti pianistin valmistautumista kaikkiin vastaan tuleviin tilanteisiin: yhdestä säveliköstä monistetaan monen muun erityyppisen tilanteen kuviot. Busoni kirjoittaa samasta asiasta, mutta vastakkaisesta näkökulmasta toisessa harjoitteluohjeessaan. Koskettimiston itsensänselvästi pysyessä aina samannäköisenä ovat sointukulut ja tiettyjen sointujen muodot rajallisia, ja tarpeeksi paljon erilaisia tilanteita kohdannut pianisti selvittää vastaan tulevat haasteet helpommin, kun muistissa oleva kirjasto tilanteita on mahdollisimman laaja. Ajatus harjoitella tietty kuvio varioiduilla sävelillä ja vastaavasti myös erilaisella fyysisellä toteutuksella johtaa myös kiinnostaviin jatkokysymyksiin. Jos jonkin kohdan suorittaminen paranee ilman, että sitä soittaa sen kohdan varsinaisilla sävelillä, mistä oppimisprosessissa on kysymys? Soittotilanteen kognitiivisten prosessien tiedostamiseen liittyy myös ajatus soittotilanteen tietoisesta kontrolloimisesta. Mitä soittaja

*pystyy* kontrolloimaan tietoisesti, ja mitä *kannattaa* kontrolloida tietoisesti? Tämä on äärimmäisen kiinnostava kysymys, johon on vaikea ja ehkä tarpeetonta löytää yhtä konkreettista ratkaisua, mutta Busonin tiimoilta olen kohdannut sitä koskettavia hyödyllisiä ajatuksia.<sup>5</sup> Tulkitsen Busoniin liittyvää kirjallista materiaalia hyvin intuitiivisesti omien analyysieni yhteydessä, mutta koen, että tulkintani ovat relevantteja ja että ne tarjoavat ravintoa omalle työskentelylleni.

Goebelsin mukaan tärkeä periaate Busonin soittotekniikassa on se, että tietoinen fyysinen toteutus aina ajallisesti seuraa kuulemistä ja siihen reagoimista: "Sävelet tai sävelkulut ja ne teknisesti tuottavat toiminnot ovat tulosta kuulon ja hermoston impulsseista. [– –] Siten toteutus on aina myöhässä, ajattelun tulosta." (Goebels, 1967, 7. Käännös EH.)<sup>6</sup> Soittoa ohjaa nimenomaan *kuuleminen* ja siihen reagoiminen, mutta jotta se olisi mahdollista, on fyysinen toteutus, joka siis hidastaa soittoa, täydellisesti suunniteltava ennalta. Erityisen tärkeää on oppia hallitsemaan sitä, että omaan soittoon reagoiminen ja siihen liittyvä mielikuvituksen juoksu eivät johda fyysisen toteutuksen häiriintymiseen. Myös Busoni varoittaa neljännessä harjoitteluohjeessaan antamasta soittotilanteesta valtaa temperamentille, ja hän kirjoittaa arvostelussaan Rudolf Breithauptin urauurtavasta ja aikanaan suurta huomiota herättäneestä kirjasta *Die natürliche Klaviertechnik*, erityisen painokkaasti:

---

<sup>5</sup> Soittotilanteen erikoislaatuista tietoisuutta ja siinä tapahtuvaa reaktiivisuutta on Katarina Nummi-Kuisma (2010) tutkinut perusteellisesti kirjassaan *Pianistin vire*. Sen herättämät ajatukset ovat vaikuttaneet siihen, miten tulkitsen omia reaktioitani soittotilanteessa, mutta Busonin harjoitusten konkreettinen vertaaminen Nummen esittämisiin prosesseihin on liian mittava työ tämän tutkielman puitteissa. Nummen ajatukset kuulemisesta ovat rohkaisseet minua syventymään intuitiivisesti siihen, kuinka mieleni toimii soittotilanteessa, ja haluan siksi mainita ne tässä yhteydessä.

<sup>6</sup> Ton oder Tonfolge und die sie technisch hervorbringende Funktion sind Ergebnis eines Hör- und Innervationsimpulses. [– –] So ist die Realisation immer verspätet, den Gedanken abschließend.

<sup>7</sup> – kuvion ”mielikuvan” täytyy jo ennen kuin se soi olla valmiina aivoissa ja koskettimistolle hahmotettuna; kädessä on jo määriteltynä kuvion piirustus – aivan kuten ilotulitusraketissa, joka pitää sisällään ne koristeet, jotka se tulee tuottamaan[.] (Busoni, 1905. Käännös EH.)

Busonin ensimmäinen harjoitteluohje – periaate harjoitella kappaleita mahdollisimman vaikeilla sormijärjestyksillä – auttaa pianistia ymmärtämään kuulemisen ja fyysisen suorituksen yhteyttä. Ymmärrän tämän ohjeen niin, ettei idea ole pelkästään se, että vaikean sormijärjestyksen jälkeen kätevä sormijärjestys tuntuu helpolta, vaan se, että sormijärjestyksiä vaihtamalla ja sormien luontevaa koskettimille hakeutumista vastustamalla on soittajan pakko hahmottaa koskettimiston topografian ja soivan lopputuloksen yhteys abstraktina kokonaisuutena, jota ei häiritse soittajan fysiikka. Raekallio tiivistää yhdestä merkittävimmästä Lisztin seuraajasta, Hans von Bülowista (1830–1894) kirjoittaessaan hieman samansuuntaisia ajatuksia:

Hän [Bülow] näkee ”modernin” pianotekniikan tärkeimpänä ominaisuutena pyrkimyksen riippumattomuuteen mustien ja valkeiden koskettimien ”maastosta”. von Bülowin mielestä on siksi myös luovuttava ”vanhan koulun mukaisista”, klaviatuurin topologian sanelemista sormitusratkaisuista. Hän pelkistää tilanteen rohkeasti: von Bülowin mielestä paras sormitus on se, joka sallii pianistin ilman edeltävää harjoittelua soittaa annetun teoksen missä tahansa sävellajissa (sormituksen siis pysyessä samana). (Raekallio, 1996, 114.)

Von Bülowin ajattelu on tietoisien radikaalia ja hänen sapeksalle luonteelleen tyypillisesti varsin provokatiivista, mutta siinä voi aistia poikkeuksellisen suori-  
tuskyykyisen virtuoosin oivalluksen koskettimiston hallinnasta ja nimenomaan

---

<sup>7</sup> – – die Idee, dass das “Bild” einer Passage schon vor ihrem Erklingen im Gehirn fertig vorhanden und auf der Tastatur ideell gesehen werden muss; – dass die Hand die Zeichnung der Passage – wie die Rakete das Feuerornament, das sie produzieren wird – schon in sich formuliert enthält[.]

musiikillisten muotojen ja fyysisten liikkeiden muuntuvasta yhteydestä. Tämä esitys on jossain määrin ristiriidassa sen kanssa, mitä Kosnick ja Goebels esittävät Busonista: heidän mukaansa jokainen fyysinen suorite tulee suunnitella ennalta aivojen kuormittamisen vähentämiseksi. Minun näkemykseni mukaan nämä kaksi asiaa tukevat toisiaan. Pystyn havaitsemaan itsessäni, että kun olen sisäistänyt jonkin kuvion vaatiman yhden mahdollisen fyysisen toteutustavan, mutta myös koskettimiston topografian ja soivan lopputuloksen abstrakti yhteys on kirkas, minun ei enää tarvitse ohjata soittoni fyysistä toteutusta yhtä tarkkaan kuin aiemmin. Voin antaa korvieni ohjata soittotapahtumaa luottaen siihen, että aivoillani on niin paljon tietoa kyseisen kohdan koodinimisesta, että kädet itsestään hakeutuvat oikeille koskettimille.

#### 4. Klavierübung

*Klavierübung* syntyi vuosien 1917 ja 1924 välillä, ja se sisältää harjoituksia, harjoituskappaleita, joita Busoni yleensä kutsuu preludeiksi, muiden säveltäjien etydejä Busonin editoimana tai sovittamana ja joitain originaalisävellyksiä. Preludit sijoittuvat usein harjoitusten yhteyteen ja asettavat edeltävien harjoitusten tekniset ongelmat musiikilliseen kontekstiin. Harjoitukset syntyivät yllämainittujen vuosien aikana, mutta harjoituskappaleiden joukossa on myös paljon aiemmin kirjoitettua materiaalia, kuten esimerkiksi Chopin-variaatiot vuodelta 1894 ja otteet kokoelmasta *An die Jugend* vuodelta 1909. Aiemmat teokset Busoni on valinnut ja muokannut siten, että ne edustavat niitä uusia pianoteknisiä periaatteita, joihin hän uransa loppupuolella oli päätenyt.

*Klavierübungista* on olemassa kaksi laitosta, jotka rakenteellisesti eroavat toisistaan: ensimmäinen laitos julkaistiin viidessä osassa vuosien 1918 ja 1922 välillä ja toinen korjattu ja laajennettu laitos julkaistiin kokonaisuudessaan postuumisti vuonna 1925. Ensimmäisen laitoksen harjoitukset julkaistiin yksittäisissä vihkoissa siinä järjestyksessä kuin ne syntyivät ja hieman sattumanvaraisesti yhteen aihepiiriin keskittyen. Projektin edetessä Busonia alkoi ilmeisesti houkutella kokonaisvaltaisemman näkemyksen esittäminen, ja hän ryhtyi järjestämään aihepiirin mukaan uudelleen jo julkaistuja harjoituksia ja lisäämään uutta materiaalia näihin kokonaisuuksiin. Ensimmäisen laitoksen kolmanteen kirjaan, joka käsittelee staccatosoittoa, Busoni kirjoitti vuonna 1920 esipuheen, jonka ilmeisesti oli tarkoitus avata koko *Klavierübung*-projektin taustoja. Olen jo aiemmin siteerannut tätä esipuhetta, mutta siihen on syytä palata: Busoni kirjoittaa mystisestä "kokonaisvaltaisesta suunnitelmasta" ja toteaa, että sitä "ei kuitenkaan ole tuotu esiin jäykkien pedagogisten periaatteiden mukaan" ja saavuttaakseen "suhteellisen kokonaisvaltaisuuden" (*relative Vollständigkeit*) täytyy työhön "liittää sitaatteja tekijän töistä Bachin ja Lisztin tiimoilta". Hän jatkaa ajatuskulkuaan:

Ahkeroin myös hieman sen kanssa, että muovasin harjoitukset ylläpitäviksi, antaen niille välillä viihteellisiä ilmenemismuotoja: oppijan tulisi si-



ten saada käsitys siitä, että taide on hahmotettavissa miellyttävyytenä. (Busoni, 1925, 89.)<sup>8</sup>

Kun vertailen *Klavierübungin* ensimmäistä ja toista laitosta, huomaan, että Busoni seuraa nimenomaan näitä suuntaviivoja. Kokoelmaan tulee lisää harjoituskappaleita, mutta ei enää kaavamaisia harjoituksia. Lopullisessa muodossaan *Klavierübung* sisältää seuraavat kymmenen kirjaa:

1. Tonleitern – Asteikot
2. Von Tonleitern abgeleitete Formen – Asteikoista johdettuja kuvioita
3. Accordisches – Soinnuista/Arpeggioista
4. A trois mains – Kolmelle kädelle
5. Triller – Trillit
6. Lo staccato – Staccatosoitto
7. Acht Etüden nach Cramer – Kahdeksan etydiä Cramerin mukaan
8. Variationen und Varianten nach Chopin – Variaatioita ja variantteja Chopinin mukaan
9. Sieben kurze Stücke zur Pflege des polyphonischen Spiels – Seitsemän lyhyttä kappaletta polyfonisen soiton vaalimiseksi
10. Etüden nach Paganini–Liszt – Etydejä Paganini–Lisztin mukaan

*Klavierübungin* lopullisesta laitoksesta pystyy aistimaan tietyn tekotavan kiireellisyyden. Busonille oli selkeästi tärkeää saattaa soittotekniset ajatuksensa jonkinlaiseen muotoon, mutta heikkenevä terveys ja *Doktor Faustuksen* vaivalloinen ja aikaa vievä loppuunsaattaminen ovat ilmeisesti rajoittaneet häiritsevästi sitä panosta, jonka hän pystyi projektille antamaan. Laitoksessa on varsin paljon kierrätettyä ja käsittelemätöntä materiaalia, eikä voi olla tulemat-ta mieleen, että kiireissään Busoni on kerännyt uransa varrelta tärkeitä pia-nonsoittoon liittyviä töitä, mutta vanhan materiaalin perusteellinen editointi ja

---

<sup>8</sup> Auch wandte ich einigen Fleiß daran, die übungen anregend zu gestalten, sie stellenweise ins Unterhaltsame arten zu lassen: Dem Lernenden sollte dadurch das Bewußtsein erhalten werden, die Kunst als etwas Gefälliges aufzufassen.

kokonaisuuden loppuunsaattaminen ovat jääneet kesken. Lienee mahdotonta koskaan tietää, johtuuko harjoituskappaleiden lisääminen (varsinkin vanhan materiaalin kierrättäminen) ja uusien systemaattisten harjoitusten ehtyminen vakaumuksellisesta suunnitelmasta vai ajanpuutteesta. Beaumont kiinnittää esimerkiksi huomiota siihen, että pedaalinkäyttöön liittyviä harjoituksia ei sisälly *Klavierübungiin*. Toisaalta Busonin harjoitusten esittämä haaste sormilegaton orjalliselle toteuttamiselle sisältää implisiittisesti sofistikoituneen ja epäkonventionaalisen näkemyksen pedaalinkäytöstä. Todennäköisesti kaava- maisten pedaaliharjoitusten säveltäminen olisi ollut Busonille vierasta. On ajateltavissa, että monet myöhempien kirjojen sovituksista ja kappaleista nimenomaan implikoivat harjoiteltavia asioita. Ne eivät itsessään ilmeisellä tavalla liity aiempiin harjoituksiin, mutta liittämällä usein monimutkaisen musiikillisen rakenteen tekniseen ongelmaan ne tuovat kokoelmaan sitä täydennystä, josta Busoni kirjoittaa mainitessaan kokonaisvaltaisen suunnitelmansa. Määritelmien irtonaisuus ja sitä kautta ajatteluun provosoiminen on myös *Klavierübungissa* osa Busonin työskentelytapaa niin kuin esseissäkin. Lukijalle, ja *Klavierübungin* tapauksessa soittajalle, tämä tuottaa päänvaivaa ja luo hie man ärsyttävän sfinksimäisen vaikutelman kokonaisuuden ylle, mutta hyväntahtoinen opiskelija voi nähdä tämän kannustavana ja progressiivisena oppimismetodina.

Kierrättäminen saattaa vaikuttaa laiskalta tai epätoivoiselta tavalta kerätä materiaalia, mutta Busonille se ei ollut mitenkään epätavanomainen käytäntö, ja usein hänen parhaimmat työnsä ovat monen kerrostuman summa. Anthony Beaumont on osoittanut erittäin vakuuttavasti, kuinka lukuisat Busonin viimeisten vuosien teokset ovat tavalla tai toisella päätyneet tai olleet suunnitellu la päätyä Busonin pääteokseen, oopperaan *Doktor Faustus*. Busonin viimeiset pianokappaleet ovat lisäksi *Klavierübungiin*, ja Beaumont toteaa, että "kahta niistä ei löydä muualta, ja ne kaksi itsessään tekevät kokoelmasta erityisen kiinnostavan, koska molempien kappaleiden oli tarkoitus päätyä *Doktor Faustuksen* puuttuvaan viimeiseen kohtaukseen" (Beaumont, 1985, 305, Käännös EH). On huomionarvoista, että kaksi lähtökohdiltaan niin erilaista teosta kuin *Doktor Faustus* ja *Klavierübung* yhdistyvät tällä tapaa. Viimeiset

kaksi harjoituskappaletta syventävät *Triller*-kirjan harjoituksia: ne ovat soitto-tekniisiltä vaatimuksiltaan hämmästyttäviä luomuksia, mutta myös huomiota herättäviä säveltaso-organisaatioiltaan. Samalla niiden oli tarkoitus liittyä osaksi sitä täysipainoisinta musiikkia, mitä Busoni uransa aikana sävelsi, osaksi hänen testamenttiaan, jos niin haluaa ajatella. Minun mielestäni tämä musiikillisen ilmaisun ja soitto-tekniikan tutkimusmatkan saumaton liitto kuvastaa runollisesti *Klavierübungia* prosessina ensimmäisten harjoitusten puhtaasta motoriikasta viimeisten kappaleiden kokonaisvaltaiseen teknis-taiteelliseen ilmaisuun. Soittajan tekniikka on vajaa, se ei ota huomioon kaikkia soittimellisia parametrejä, ellei se ole katkeamattomassa yhteydessä ilmaisuun. Busonin omin sanoin vuodelta 1910:

Tekniikan, täydellisenä ja itsellisenä, voi löytää mistä tahansa hyvin rakennetusta automaattipianosta. Kuitenkin jokaisen merkittävän pianistin pitää ensin olla merkittävä tekniikko; mutta tekniikka, joka muodostaa vain osan pianistin taidetta, ei löydy pelkästään sormista ja ranteista tai voimasta ja kestävyydestä. Tekniikka todellisessa merkityksessään sijaitsee aivoissa ja se koostuu geometriasta – etäisyyksien arvioimisesta – ja viisaasta koordinaatiosta. Mutta myös sekin on vasta alkua, koska kosketus kuuluu myös todelliseen tekniikkaan, kuten hyvin erityisesti pedaalien käyttö. (Busoni, 1957, 80. Käännös EH.)

*Klavierübungin* toinen laitos ei jostain syystä koskaan saavuttanut suurta myyntimenestystä, eikä uusia painoksia tehty. Painetut kappaleet ovat harvinaisuuksia, ja suomalaisittain on hauska detalji, että Sibelius-Akatemian kirjaston ainoa kappale on ollut aikanaan Ernst Lingon omistuksessa. (Tosin nuotti ei osoita minkäänlaisia käytön jälkiä.) Tässä työssä keskityn pääasiassa *Klavierübungin* neljään ensimmäiseen kirjaan ja polyfonisiin kappaleisiin. Niissä Busoni esittää keskeisimmät haasteet opiskelijalle. Muiden kirjojen sovitukset ja originaalikappaleet täydentävät ja syventävät Busonin näkemystä ja ovat erittäin viihdyttävää soitettavaa, mutta pystyn mielestäni esittämään tämän työn kannalta oleellimmat huomioni rajatulla materiaalilla.

## 5. Analyysejä Klavierübungin harjoituksista

### Asemanvaihdot

Kirja 1, Tonleitern. Presto ja Allegro moderato

On kuvaavaa, että Busoni aloittaa harjoituskokoelmansa asteikoista ja nimenomaan C-duuriasteikosta. On myös kuvaavaa, että heti ensimmäinen tahti asettaa perinteisen asteikkosoittamisen uuteen uskoon:

**KLAVIERÜBUNG** 1  
Studien und Vortragsstücke  
Erstes Buch  
Tonleitern  
Ferruccio Busoni

The image shows the first measure of the 'Presto' exercise from Busoni's 'Klavierübung'. The music is in C major and begins with a forte (f) dynamic. The tempo is marked 'Presto'. The notation includes fingerings (1-5) and a fermata over the final note of the first measure.

Esimerkki 7. *Presto. Klavierübung* 1925, sivu 1.

Huomiota tässä herättää sormitus, jossa ensimmäinen sormi seuraa viidettä sormeä. Vaikka koko asteikon ylle on kirjoitettu kaari, en tulkitse sitä niin, että jollain hämmentävällä tavalla ensimmäisessä asemanvaihdossa olisi tarkoitus sormilegatoa käyttäen sitoa g-sävel a-säveleen; kaari tarkoittaa vain, että *vai-kutelman* tulee olla *legato*. Ratkaisu piilee aivan muualla, ja palaan tähän harjoitukseen tarkasteltuani ensin seuraavaa harjoitusta:

**Allegro moderato.** 3

The image shows the first measure of the 'Allegro moderato' exercise from Busoni's 'Klavierübung'. The music is in C major and begins with a forte (f) dynamic. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The notation includes fingerings (1-5) and a fermata over the final note of the first measure.

Esimerkki 8. *Allegro moderato. Klavierübung* 1925, sivu 3.

Tässä harjoituksessa huomiota herättää jälleen sormitus, eikä ole ihme, että Raekallio on poiminut sen esimerkiksi *Sormituksen strategioihin*. Kiinnostavaa on siirtyminen viidennen sormen jälkeen toiselle sormelle ylöspäin mentäessä – jolloin toinen sormi ylittää viidennen sormen – ja vastaava liike paluumatkalla. Raekallio esittää, että kuvion paluumatkalla viides sormi kannattaa viedä toisen sormen ali perinteisen asteikkosoiton periaatteita noudattaen tai vaihtoehtoisesti käyttää Türkin termin viidennen sormen "viereistämistä" riippuen käden ominaisuuksista (Raekallio, 1996, 133). Minulle selkeintä on hahmottaa tilanne niin, että viides sormi ylittää toisen (tarkkaan ottaen toisen sormen sijainnin sen jo siirryttyä eteenpäin seuraavaan asemaan), vaikka käytännössä toimenpide muistuttaa "viereistämistä". Yritän selvittää, miksi ajattelen näin. Alkajaisiksi en fokusoi g-as-liikkeeseen ja suhtaudun tilanteeseen kuin asemanvaihtoon, ja yksinkertaisesti hyppään säveleltä toiselle. Tämä nimenomaisen asemanvaihdon voi visualisoida oikean käden osalta soittamalla kuviota siten, että pitää c-sävelen alhaalla ja lisää as-sävelen pariaksi f-sävelen seuraavalla tavalla:



Esimerkki 9. Timanttipäiset nuotit osoittavat kiintopistesäveliä.

Kuten esimerkistä näkee, alaspäin tultaessa voi apuna käyttää c-säveltä ensin neljännellä ja sitten ensimmäisellä sormella. (Vasen käsi toimii samalla tavalla peilikuvana.) Ylimääräisen sävelen lisääminen auttaa huomattavasti kontrolloimaan käden muotoa asemanvaihdon aikana, ja sen avulla voi myös fiksata käden asennon asemassa olemisen ajaksi. Se auttaa myös ylläpitämään käden tasapainoa Goebelsin kolmen kämmenen harjoituksen mukaisesti (vrt. esimerkit 1 ja 2). Kun kuvio alkaa hahmottua lisättyjen sävelten kanssa, voin jättää ne pois, mutta yhä edelleen kuvitella soittavani ne, jolloin paljastuu niiden toinen ja soittotilanteessa tärkeämpi funktio: tarkoitus on siirtää fokus kosketinta alas painavalta sormelta muualle kuin seuraavaan soittavaan sor-

meen. Näitä tämänkaltaisia ajatusta ja hahmottamista ohjaavia säveliä tulen jatkossa kutsumaan *kiintopisteiksi* (joita näissä nuottiesimerkeissä edustavat timantinmuotoiset nuotinpäät). Ne voivat olla joko kuviteltuja säveliä tai luonnollisesti myös soitettuja säveliä.

Se, että fokusoin muuhun kuin alas painettuun tai kohta painettavaan koskettimeen, auttaa tässä tapauksessa hahmottamaan kämmeneen kohdistuvaa painoa. Kun keskityn siihen, että käsivarsi siirtää sormen uudelle paikalleen, joudun keventämään käsivarren painoa liikkeen vaatimalla tavalla ja pääsen irti yksittäiseen sormeen kohdistuvasta painosta. Kun fokus ei ole sormenpään kohdistuvassa painossa vaan siinä kohtaa kättä, joka liikkuu, ja siinä paikassa, minne käsi siirtyy, paranee myös asemanvaihdon tarkkuus. Erityisen tärkeää on seurata omaa kättään ja hahmotuskykyään, kun valitsee näitä kiintopisteitä. Ne eivät välttämättä ole kaikille samoja, ja tärkeää on, että kiintopiste tuntuu mahdollisimman mukavalta ja tukevalta soitettaessa ja että se on helppo ja selkeä hahmottaa.

Mitä kädessäni tapahtuu, kun siirryn g-säveleltä as-f-terssille, tai paluumatkalla as-säveleltä c-g-kvintille, jos lähtökohtana on maksimaalinen kontrolli, tässä tapauksessa se, että kaikki koskettimet pitää voida painaa alas kohdittuun ylhäältäpäin ja mahdollisimman tukevasti? Kiintopisteitä on neljä, eli asemat c-g, f-as, as-c ja c-g.

1) Käsivarsi liikkuu oikealle ja siirtää kämmenen ja sen mukana sormet oikealle kohdalle, liike on ehdottoman suora.

2) Jos nostan 2. sormeaa samalla, kun käsivarsi tekee liikettään, ja lasken sen as-sävelelle, kun liike on valmis, huomaan, että sormen muodostama matka on puolikaari. Se on lyhyin mahdollinen reitti, ja mikä kiehtovinta, reitti kulkee viidennen sormen alkuperäisen sijainnin yli.

3) Juuri sillä häviävän pienellä, mutta merkittäväällä hetkellä, kun käsivarsi siirtää kämmenen kiintopisteeltä toiselle, käden paino ei luonnollisesti voi kohdistua koskettimiin.

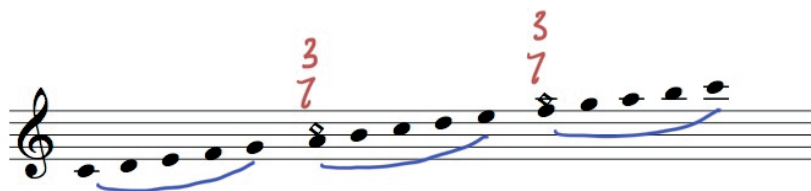
4) Legaton vaikutelma g- ja as-sävelten välillä on soinnillinen illuusio, jonka voin luoda eri keinoin (artikulaatio, pedaalinkäyttö) ja jota voin harjoitella siinä missä minkä tahansa sormilegatolla soitetun melodian soinnillista muotoilua.

Näistä havainnoista voin johtaa itselleni tärkeät lähtökohdat Busonin harjoituksiin: käsivarsi liikuttaa kämmentä (tähän ei tarvita rannetta: se rajoittuu olemaan vähäeleinen jousi, joka ottaa vastaan alaspäin suuntautuvan liikkeen painetta), sormet vaihtavat asemaa yläkautta ja käsivarren paino on alati muuttuvassa tilassa.

Kämmeneen kohdistuvan painon hahmottaminen ja painon jatkuvan kalibroimisen hallinta ovat lähtökohta sujuvalle soitolle, mutta näiden fyysisten tunteusten visualisoiminen tai käsitteellistäminen on hankalaa. Minulle tämän ongelman ensisijainen syy on fyysisen tunteen muuntaminen sanalliseksi ilmaisuksi. Oletan, että Busoni on tämänkaltaisissa tilanteissa tiedostanut kielellisen diskommunikaation riskin ja siksi muovannut harjoituksensa siten, että ne luovat niin äärimmäiset vaatimukset käsivarren painon hallitsemiselle, että harjoituksia tehdessään soittajan on pakko kohdata oman fyysiikkansa kautta keinot, joilla kalibroi painonkäyttöä. Kun teen näitä harjoituksia niiden sanoitettavissa olevia ohjeita noudattaen, tulen opettaneeksi itselleni fyysisesti sen, mitä ei sanoin tai kuvakkein tyydyttävästi pysty selittämään. Minun ei välttämättä tarvitse voida sanallisesti käsitteellistää fyysistä tuntemusta voidakseni oppia sen.

Tämän pohdinnan jälkeen minulla on työkaluja palata *Klavierübungin* ensimmäisen harjoituksen pariin ja sen huomiota herättävään sormitukseen. Edellisiä havaintoja noudattaen voin kokeilla soittaa harjoitusta siten, että ensimmäinen sormi siirtyy uuteen asemaan viidennen sormen yli ja että käsi pysyy fiksattuna koko ajan. Asemanvaihtoa voi tässä tapauksessa hahmottaa kol-

mannen sormen avulla, eli tässä tapauksessa a-sävelen parina olisi c-sävel, suurin piirtein näin:



Esimerkki 10.

Tällä tapaa soittaessani huomaan, että peukalon liike on selkeä ja helposti hallittavissa: se tekee saman puolikaaren kuin toinen sormi esimerkin 8 harjoituksessa. Perinteisen asteikkosoiton yksi periaate on ollut peukalon vieminen kämmenen alta, sen siirtäminen ikään kuin odottamaan vuoroaan lähemmäksi uutta paikkaansa; ehkä tarkoitus on säästää aikaa asemanvaihdossa ja antaa mahdollisuus aukottomalle sormilegatoille. Käytännössä tämä periaate kuitenkin vaikeuttaa käden asennon ja käsivarren liikkeen hallitsemista. Peukalon liikuttaminen kämmenen alle luo turhaa jännitettä ja vaikuttaa häiritsevästi kämmenen muotoon, ja peukalon kurkottaminen seuraavalle sävelelle sormilegatoa hakien häiritsee käden tasapainoa ja käsivarren yhteyttä kämmeneen. Tämän lisäksi ennakoiminen sekä aukoton sormilegato eivät yleensä edes toteudu täysin, koska peukaloa on lähes mahdotonta saada täysin paikoilleen. Erittäin oleellinen havainto on myös, että peukalon lihaksen on kämmenen alla varsin hankala liikkua koskettimen painamisen kannalta optimaaliseen suuntaan, eli alaspäin. Aloittamalla massiivisen harjoituskokoelmansa tehtävällä, jossa perinteinen peukalonkäyttö ei edes ole mahdollista, Busoni implikoi vahvasti, että peukalo ja sen käyttäytyminen asemanvaihdossa ovat asioita, joiden periaatteet tullaan määrittelemään uudelleen. Myöhemmät harjoitukset ovat näiden periaatteiden kehittelyä ja soveltamista alati monimutkaisuvissa yhteyksissä.

Määriteltyäni itselleni peukalon toiminnan näin voin vielä tehdä yhden havainnon esimerkin 8 harjoituksesta: jos haluan saada irti täyden hyödyn Busonin harjoitusten tekemisestä, minun ei kannata tulkita normaalin näköistä sormijärjestystä (vaikkapa vasemman käden ensimmäisessä tahdissa tai oikean



käden siirtymisessä b-säveleltä c-sävelelle) kutsuna soveltaa perinteistä peukalonkäyttöä. Ne, ja kaikki vastaavat tilanteet, kannattaa harjoitella ikään kuin asemanvaihtoina edellä mainituin periaattein.

Kirja 2, *Von Tonleitern abgeleitete Formen. Schema ja variaatioita* sekä *Pre-ludio. Andantino*

*Klavierübungin* toinen kirja esittelee tilanteita, jotka liittyvät asteikkoihin tai asteliikkeen soittamiseen. Kirja sisältää varsin runsaasti erityyppisiä harjoituksia, ja on kiinnostavaa, miten se syventää ja täydentää ensimmäisessä kirjassa esiteltyjä periaatteita. Tarkastelen ensin harjoitusta *Schema* ja sen variaatioita.

Schema.

The image shows a musical score for an exercise titled "Schema." It consists of two systems of piano music, each with a treble and bass staff. The first system has fingerings 4 3 4 3 in the treble and 2 3 2 3 in the bass. The second system has fingerings 2 3 2 3 in the treble and 4 3 4 3 in the bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Esimerkki 11. *Schema. Klavierübung* 1925, sivu 21.

Tämän harjoituksen perusmotiivi näyttää harhaanjohtavasti perinteiseltä huokauseleeltä, jossa paino on ensimmäisellä sävelellä ja kevennys toisella. Tämä ei voisi olla kauempana siitä, mitä tässä yhteydessä haetaan: harjoituksen kannalta merkittävä asia on säveltoisto. Asemanvaihto on jälleen huomion keskipisteenä, ja se tapahtuu nimenomaan säveltoiston kohdalla. Harjoittelen ensin siirtymistä kolmannelta sormelta neljännelle: edellisten harjoitusten periaatteiden mukaan käsivarsi siirtää sormen paikalleen, ja tarkkailun ja totutte-

lun kohde on taas se pieni hetki, jolloin käsivarsi kannattelee kämmentä. Ajattelen, että Busoni on muotoillut tämän harjoituksen juuri tämänkaltaiseksi sen takia, että toistettava kosketin on pakko nostaa, jotta sen voisi painaa alas uudelleen, eli tämän harjoituksen puitteissa ei ole mahdollista tehdä asemanvaihtoa täydellisessä legatossa. Siihen voi kuitenkin pyrkiä, ja kohtaan jälleen illuusion legatosoitosta. Asemanvaihdon ja käden muodon hallitsemiseen voin jälleen käyttää avukseni kiintopisteitä, tässä tapauksessa alaspäin mentäessä peukaloa (c-sävelen kanssa g-sävel, h-sävelen kanssa f-sävel) ja ylöspäin mentäessä viidettä sormea.

Vaikutelmani on, että *Klavierübungin* harjoitukset eivät erityisesti fokusoi sormityöhön, ja tulkiten tämän siten, että Busoni pyrkii minimoimaan sormilla soittamisen ja siirtämään fokuksen käsivarteen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö olisi mahdollista kokeilla eri näkökulmia sormien liikuttamiseen myös näissä harjoituksissa. Esimerkiksi *Schemassa* voi käsivarren painon hallitsemiseen auttaa myös fokusoiminen sormityöhön. Tarkastelen sormen liikkeen ääri rajoja, liikkeen laajuuden suhdetta soiton nopeuteen, ja lopulta voin pohtia sormen liikuttamisen hyödyllisyyttä varsinaisessa soittotilanteessa.

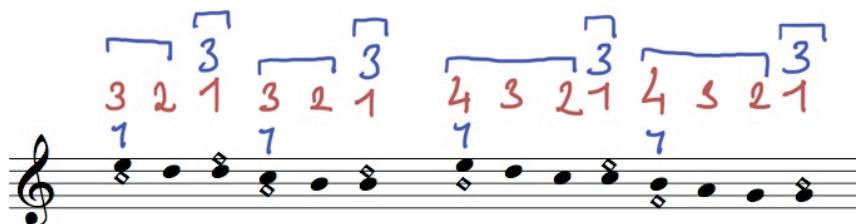
Tätä voin kokeilla seuraavan harjoitteen kautta: pidän lähtökohtaisesti sormia varsin korkealla ja soitan kuviota hyvin hitaasti; nostan kosketinta painavan sormen niin korkealle kuin luontevasti pystyn samalla, kun seuraava sormi painaa koskettimen alas niin korkealta kuin pystyy. Näiden liikkeiden tulisi olla räjähtävän nopeita ja rentoja, vaikka tempo on hidas – ajatus on, että sormet ovat aina valmiustilassa. Asemanvaihdot tapahtuvat kuvion tuottamassa epä-säännöllisessä tahdissa ja aina räjähtävän nopean liikkeen kohdalla. Tavoite on tehdä asemanvaihto rauhassa, samalla kun sormen liike on äärimmäisen nopea. Käsivarren painolla ei tällä tavoin soitettuna voi juurikaan auttaa sormen liikkeitä, käsivarren tehtävä on vain siirtää kättä sivusuunnassa. Kun kiihdytän tempoa, sormien liikkeet pienenevät itsestään liikkeiden nopeutumisen myötä ja voin tietoisesti jättää pois tarpeettoman ja epäergonomisen sormienkäytön, mutta käsivarressa oleva keveys ja tunne siitä, että se ei osallistu alaspäin suuntautuvaan liikkeeseen, säilyy. Keveyden tunne ei missään ni-

messä ole pysyvä olotila soittaessani Busonin harjoituksia: käsivarren alaspäinen liike on keskeinen tapa tuottaa ääntä, mutta on välttämätöntä myös tiedostaa, miltä kevyt käsivarsi tuntuu, ja osata käyttää sitä hyödykseen sekä hahmottaa sormityön suhdetta käden painoon.



Esimerkki 12. *Variaatio 1 ja 2, oikea käsi. Klavierübung 1925, sivu 21.*

*Scheman* variaatioissa 1 ja 2 Busoni tekee asemanvaihdosta hieman monimutkaisempia ja ottaa mukaan peukalon, mutta itse harjoite ja sen periaatteet eivät muutu. Harjoituksesta on varsinaisesti hyötyä, jos aiemmin mainittujen periaatteiden mukaisesti vastustaa kiusausta liikuttaa peukaloa kämmenen alle: peukalo liikkuu muiden sormien yli ja peukalon liike kohdistuu lähtökohteisesti suoraan alaspäin. Liikesarjojen haastavuus on varsin eritasoista riippuen siitä, soitanko kuviota ylös- vai alaspäin. Kiintopisteet demonstroivat jälleen selkeästi, miten asemat (ja käsi niiden mukana) liikkuvat koskettimilla:



Esimerkki 13.

Kiintopisteillä harjoittelun lisäksi näihin variaatioihin kannattaa soveltaa samaa sormilla soittamisen ylikorostamista kuin *Schemaan*. Pyrkimys repetitioiden

vaatimaan käden keveyteen on olennaista koko harjoituksen ajan, myös silloin, kun asteikkona eteneviä säveliä on enemmän kuin repetitioita.

Tämän harjoituksen toinen minulle tärkeä oivallus tulee näkyviin *Scheman* kolmannessa tahdissa. Sävelikkö muuttuu, ja mustat koskettimet liittyvät mukaan. Sävelvalikoima vaikuttaa varsin sattumanvaraiselta, mutta se käy läpi suurimman osan mahdollisista kahden vierekkäisen koskettimen yhdistelmistä eli tuo esiin koskettimiston topografian. Tällä on pitkälle menevät vaikutukset asemasoittoon. Mustien ja valkoisten koskettimien yhdistelmät eivät luonnollisestikaan tunnu aina itsestään selvällä tavalla mukavilta sormien alla. On myös selvää, että kaikkien soittajien kädet ovat hieman erilaisia, ja koska sävelyhdistelmät väistämättä tuottavat topografialtaan monimutkaisia muotoja koskettimistolla, on jokaisen soittajan itse löydettävä tapa muovata kämmensä muotoa siten, että koskettimet sijaitisivat mahdollisimman luontevasti sormien alla.

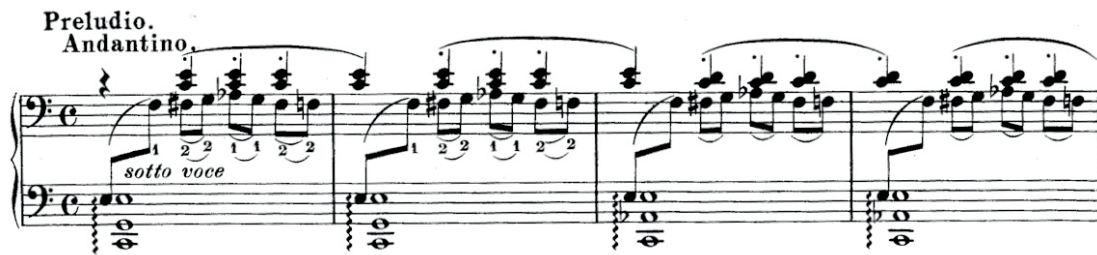
Voin eri tavoin muovata kättäni suhteessa harjoituksen sekunti-intervallien esille tuomiin koskettimiston muotoihin: käsi voi esimerkiksi liikkua koskettimella koskettimen pituussuuntaan, rannetta voi liikuttaa sivusuuntaisesti (käsivarren pysyessä paikoillaan), tai sormia voi koukistaa eri tavoin. Jokainen soittaja löytää varmasti intuitiivisesti oman kätensä luontevat tavat muovautua koskettimiston mukaan, ja riippumatta siitä, mikä kyseisen soittajan fysiikalle on luonteenomaista, on pyrkimyksenä löytää kädelle asento, jossa sormet ideaalitapauksessa voivat levätä koskettimilla koko käden painolla ja jossa sormet pystyvät painamaan koskettimia suoraan alaspäin. Toisin sanoen asennon tulee olla suoraviivainen, tukeva ja varma.

Kun yhdistän tähän haasteeseen aiemmat periaatteet asemanvaihtoista ja sormien räjähtävästä liikkeestä, tulee tästä harjoituksesta varsin monimutkainen: sen lisäksi, että käsivarsi vie sormet uudelle paikalleen, on kämmenen myös samalla muotouduttava uudestaan. Jokaiseen uuteen asemaan siirryttäessä tulisi käden muodon olla heti valmis. Ideaalitulanteessa minun pitää pystyä soittamaan *Scheman* kaksi ensimmäistä tahtia, joissa asemanvaihto-

jen myötä käden muoto ei vaihdu nimeksikään (asetelma ei voi olla yksinkertaisempi!), ja neljä seuraavaa tahtia, joissa käden muoto vaihtuu jokaisen aseman välillä, täsmälleen samalla ketteryydellä. Asetelma monimutkaistuu entisestään, kun variaatioiden kuvioilla soveltaa *Schman* sävelikköä ja vastaan tulevat asemat muuttuvat erittäin epäsäännöllisen muotoisiksi.

Näiden yllä mainittujen taitojen hallintaan saattaa liittyä Percy Graingerin (1882–1961) mainio havainto Busonin soitosta: "Hän ei vaikuttanut 'tunnustelevalle' tietään klaviatuurilla koskettamalla ennakoiden viereisiä säveliä – kuten suurin osa meistä tekee – hän läimäsi sormensa suoraan keskelle kosketinta" (Dubal, 1997). Tämä kommentti saattaa vaikuttaa hieman naiivilta, mutta kun tietää, että sen on lausunut Graingerin tasoinen huippupianisti, sitä kannattaa miettiä vakavasti. Yksi tapa ymmärtää Graingeriä hedelmällisesti voisi olla, että Busonin soittaessa vaikutelma fyysisestä selkeydestä ja taloudellisuudesta johtui siitä, että hän kykeni liikuttamaan käsivarsiaan ja muotoilemaan kämmeniään koskettimistolla tavalla, joka mahdollisti joka tilanteessa suoran ja ongelmattoman yhteyden sormen ja koskettimen välille.

*Klavierübungin* toisessa kirjassa on jonkin verran harjoituksia, jotka keskittyvät mustilta koskettimilta valkoisille liukumiseen. Se on vanha ja laajalti käytetty kikka, joka helpottaa monien kuvioiden sormittamista, mutta tässä yhteydessä sillä on laajempi merkitys. Kun sormea liu'uttaa koskettimelta toiselle, on liikkeen tärkein hallittava tekijä käsivarren paino. Tässä kohtaa *Klavierübungia* käsivarren painon hallitseminen ja sen harjoittaminen liittyy myös asemanvaihtoihin ja tätä preludia edeltäviin harjoituksiin, joissa asemanvaihdon yhteydessä on pakko hetkellisesti vapauttaa sormen kontakti koskettimeen. Näissä harjoituksissa ei ole haastavaa hyppyä tai asemanvaihtoa siinä kohdassa, jossa käsivarren paino on huomion kohteena, vaan liikkeet ovat varsin helppoja ja mukavia ja ne tarjoavat oivallisen tilaisuuden keskittyä pelkästään käsivarren ja sormen yhteyteen.



Esimerkki 14. *Preludio. Andantino. Klavierübung 1925, sivu 17.*

Tässä esimerkissä asetelma on yksinkertaisimmillaan. Oikea käsi on tasapainossa, kun Goebelsin termejä käyttäen ulkokämmenellä soitettavat neljäosot tasapainottavat sisäkämmenen liukuja. Ulkokämmenen säveltoistojen legato-vaikutelma toteutetaan pedaalin avustuksella, ja sen puhutteleva muotoilu pakottaa sointi-illuusion huolelliseen suunnitteluun. Busoni asettaa harjoiteltavan liikkeen musiikilliseen kontekstiin. Palaan tämän luvun loppupuolella pedaalinkäyttöön, mutta tässä vaiheessa on hyvä tiedostaa, että säveltoistot pakottavat toistuvasti nostamaan ulkokämmenen koskettimilta (pisteet sävelten päällä alleviivaavat samaa asiaa). Sisäkämmenelle tämä ei ole täysin välttämätöntä, jos väkisin haluaa viedä peukalon kämmenen alle, mutta aivan, kuten aiemmissa harjoituksissa, käsivarren ja kämmenen tasapainon hallinta on selkeämpää, jos peukalon tarpeeton siirtäminen ei sotke liikesarjaa. Ulko- ja sisäkämmen toimivat tässä esimerkissä synkroniassa, ja koko käsi nousee ulkokämmenen mukana. Monimutkaisemmissa polyfonisissa tilanteissa tämä ei luonnollisesti ole välttämätöntä tai edes mahdollista.

Asetelma kehittyi preludin edetessä: myöhemmissä vaiheissa kaikki kolme kämmentä liukuvat vuoron perään eikä käsivarren paino lepää minkään tuen varassa. Kämmeniä pitää kannatella käsivarrella eriasteisesti sen mukaan, miten liu'ut ja tavanomaisesti sormitetut kulut tulevat vastaan harjoituksessa. Soittaessani joudun siis hahmottamaan, kuinka käsivarren painolla (eli kannattamalla käsivarttani painovoimaa vastaan) reagoin erityyppisiin tilanteisiin. Sen lisäksi joudun ottamaan huomioon kämmenen muodon jatkuvan muo-

vaamisen, sillä otteet vaihtelevat koko ajan varsin laajoista erittäin tiiviisiin tilanteisiin:



Esimerkki 15. *Allegro moderato. Klavierübung 1925, sivu 20.*

### Esimerkkejä Busonin pianotuotannosta

Busonin tutkimusmatka oman soittonsa parissa johti hänet myös sävellyksellisiin ratkaisuihin, joissa hänen uusi suoraviivainen tapansa hahmottaa asemanvaihtoja ja koskettimistoa tulee kirkkaasti näkyviin. Näistä pianoteoksista hän on myös poiminut otteita *Klavierübungiin*. Liitän tähän muutaman esimerkin niistä, koska ne demonstroivat kiinnostavasti kaavamaisten harjoitusten soveltamista käytännössä. Niissä voi havaita vaikkapa viidennen sormen viemisen minkä tahansa sormen yli, minkä tahansa sormen viemisen viidennen yli ja neljännen sormen viemisen kolmannen sormen yli. Lisäksi niissä havaitsee asemanvaihtojen sijoittamisen rytmisesti painokkaille iskuille ja sävelten ryhmittämisen asemiksi mahdollisimman yksinkertaisella tavalla, eli käytäntöjä, joita käsitelen tämän luvun jaksossa *Soittotilanteen kognitiivinen hahmottaminen*.





Esimerkki 16. Busoni: *Toccata*. (*Klavierübung 1925, kirja 6, sivu 107.*)



Esimerkki 17. Busoni: *Etude en arpéges*. (*Klavierübung 1925, kirja 3, sivu 49.*)



Esimerkki 18. Busoni: *Perpetuum mobile*. (*Klavierübung 1925, kirja 9, sivu 203.*)

### Esimerkkejä pianokirjallisuudesta

Busonilta on peräisin hauska lausahdus "ollakseen enemmän kuin virtuoosi pitää ensin olla virtuoosi" (Busoni, 1922, 144). Ajatus on tietenkin hieman provokatiivinen, jos sen haluaa ymmärtää väärin, mutta oivallus piilee siinä, että samoilla teknisillä keinoilla, joilla tyylikkäästi selvitetään äärimmäisen vaativat sävelkulut, voi myös selvittää huomattavasti yksinkertaisempia kulkuja. Buso-



nin pyrkimys yksinkertaistaa ja rationalisoida motorinen suoritus johtaa nopeasti äärimmäisiin sormituksiin, jotka kuitenkin virtuoosisissa jaksoissa selkiytävät soittotilannetta ja joita useimmiten soittaja ei silloin kyseenalaista, vaikka ne toisivat uusia haasteita esimerkiksi legatosoittoon. Soittaja käyttää silloin taitojaan siihen, että soiva lopputulos olisi ymmärrettävä ja puhutteleva, vaikka sormitus ei tue sitä. Parhaassa tapauksessa ja oikein sovellettuna samankaltaiset äärimmäisen oloiset ratkaisut tuovat yksinkertaisemmissa jaksoissa soittotilanteeseen ergonomisuutta ja antavat siten tilaa soinnin hallinnalle ja musiikillisen muotoilun vapautumiselle. Uskon, että tämä periaate kirkastuu tarkastelemalla myös esimerkkejä pianokirjallisuuden standarditeoksista Busonin harjoitusten käytäntöjä noudattaen. Kokeillakseni tätä ajatusta käytännössä olen sijoittanut tähän lukuun harjoitusten lomaan pohdintoja muutamista teoksista, joita olen kirjoitustyön aikana harjoitellut. Valikoima on siksi täysin sattumanvarainen, mutta juuri sattumanvaraisuus havainnollistaa mielestäni hyvin Busonin periaatteiden yleistä käyttökelpoisuutta.

### Liszt: *Ballade nro 2*

Lisztin tuotannosta löytyy runsaasti esimerkkejä sormitusratkaisuista ja kuviosta, jotka ovat perusta Busonin tavalle hahmottaa asemanvaihtoja. Niiden metsästäminen ja Busonin soittoteknisten periaatteiden alkulähteiden perusteellinen valottaminen olisi hauska tehtävä, mutta se ei ole osa tätä työtä. Liittän silti tähän aivan pienen näytteen edustamaan tämänkaltaisia kohtia Lisztin tuotannosta:



Esimerkki 19. Liszt: *Ballade nro 2*, tahdit 81–82.

Tässä kuviossa huomiota herättää jokaisen viiden sormen käyttäminen asemassa ja sen seurauksena se, että viides sormi ylittää ensimmäisen sormen asemanvaihdossa. Tässä kuviossa vuodelta 1853 on pähkinänkuoressa jo samat periaatteet, jotka Busoni esittää esimerkin 7 harjoituksessa, ja siinä esiintyy sama asemapohjainen ajattelu, jonka Busoni vie äärimmilleen *Toccatassa* (esimerkki 16).

### Schumann: *Fantasiakappaleita op. 111, osa 3*

Schumannin myöhäisissä fantasiakappaleissa tulee vastaan jakso, josta löytyy kiinnostavia hyppyjä:

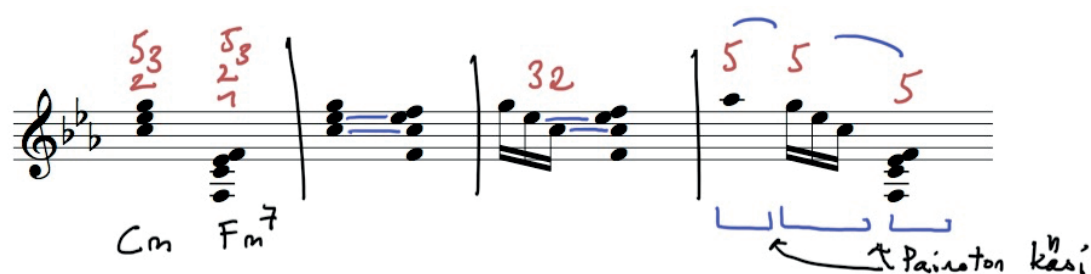


Esimerkki 20. Robert Schumann: *op. 111/3*, tahdit 21–24. Hakaset osoittavat käsittelemiäni hyppyjä.

Kuudestoistaosakulkuja seuraaviin sointuihin on hieman epämukava osua, jos haluaa ylläpitää jokseenkin sujuvaa tempoa. Voin löytää niihin ratkaisun tarkastelemalla huolella asemasoittoa ja asemanvaihtoja. Erityisen tärkeässä roolissa ovat asemien yhteiset sävelet tai lähekkäiset sävelet, joiden avulla voin hahmottaa käden sijaintia ja muotoa. Sormituksia kokeillessa täytyy pitää mielessä, että kaikkien kädet ovat hieman eri muotoisia ja että kaikki sormitukset eivät sovellu kaikille. Jos haluan saada Busonin käytännöistä mahdollisimman paljon irti, on tärkeää, että löydän asemia ja asemanvaihtoja, jotka omaan käteeni tuntuvat mahdollisimman mukavilta ja ergonomisilta. Kuten *Klavierübungin* harjoituksissa, on myös esitystilanteessa lähtökohta se, että aseman sävelet pystyy painamaan alas ilman jännitteitä tai tarpeettoman vääntyneitä käden asentoja. Toki pianokirjallisuudessa on runsaasti sävelkul-

kuja, jotka on sävelletty niin, että sormitusten valinnanvara on lähes olematon, mutta vaihtoehtoisia reittejä tarpeeksi kauan ja ennakkoluulottomasti hakiesaan soittaja harjaantuu vähitellen löytämään ensisilmäyksellä outoja, mutta toimivia vaihtoehtoja. Nämä esimerkit olen sormittanut minun käteeni sopiviksi, mutta uskon, että periaatteet ovat niin selkeät, että itse kukin pystyy muovaamaan yksityiskohtia omaan fysiikkaansa soveltuviksi.

Toinen kuluista on kiinnostavin. Sitä voi ensin lähestyä yksinkertaistuksella ja siitä hakeutua takaisin varsinaiseen kuvioon:



Esimerkki 21. Hakaset osoittavat asemia ja viivat yhteisiä säveliä.

Samassa oktaavissa soitettuna progressio on helppo: es- ja c-sävelet pysyvät paikoillaan, ainoa liike ja muutos käden asennossa on viidennen sormen siirtyminen g-säveleltä f-sävelelle. Käden muotoa kannattaa tarkkailla. Seuraavaksi siirrän Fm7-aseman alas oikeaan rekisteriinsä ja harjoittelen hyppyä. Oleellista on säilyttää ajatus liikkeestä, joka oli helppo samassa oktaavissa soitettuna: käsi ei hypätessä tee muuta kuin vaihtaa muotonsa seuraavaan sointuun. Kun tämä liike on hallinnassa, murran Cm-soinnun ja soitan Fm7-soinnun taas samassa oktaavissa. Liike ei ole sen monimutkaisempi kuin sointuina soitettuna, murtosoinnussa käden asento pysyy koko ajan samana. Lopuksi siirrän soinnun oikeaan paikkaansa ja kulku on valmis. Ajatuksen arvoinen yksityiskohta on kulun aloittava as-sävel: jos haluan pitää käden muodon mahdollisimman yksinkertaisena, se kannattaa soittaa viidennellä sormella. Soitan as- ja g-sävelet siis viidennellä liukuen. Liukuminen auttaa myös käsivarren painon hahmottamiseen: jos haluan saada aikaan mahdollisimman saumattoman hypyn ylemmästä asemasta alempaan, ei käsi voi olla kovin

painava ylemmässä asemassa. Viidennellä sormella liukuminen pakottaa tähän painon tiedostamiseen ja käsivarren keventämiseen, koska liukuminen ei muuten ole mahdollista.

Jakson kolmannessa kuviossa voin fokusoida kulkuun es–c–es sormituksella 3–2–1. Kulkua voi harjoitella siirtämällä ensin es-sävelen ja sitten soinnun ylem্পään oktaaviin. Es-sävelen käyttäminen kiintopisteenä on oleellista, kun siirrän soinnun oikeaan oktaaviin. Huomaan samalla, että terssissä es–c sormilla 3–2 käsi sijaitsee samassa kohtaa kuin edeltävissä hypyissä. Jotta hyppy onnistuisi vaivattomasti, tarvitsen murtosoinnun aikana samaa keveyttä käteeni kuin edellisessä esimerkissä. Jakson ensimmäisessä hypyissä voin aloittaa harjoittelun fokusoidulla liikkeeseen es–d sormilla 1 ja 2 ja sijoittamalla taas hypyn intervallin samaan oktaaviin. Seuraavaksi lisään harjoitukseen kaikki soinnun sävelet, eli ensin sävelet c–g–es ja sitten g–d–h edelleen samassa oktaavissa. Tässä vaiheessa on hyvä tiedostaa, että peukalo hyppää d-säveleltä h-sävelelle, mutta mieleni fokusoi liikkeeseen es–d. Kun tämä progressio on hallussa ja siirryn murtamaan Cm7-sointua, voin välivaiheena käyttää G-duurisoinnun sijasta kvarttia d–g. Viimeinen vaihe on siirtää G-duurisointu alempaan oktaaviin ja pitää mielessä, että käden asento ei ole erilainen kuin ylem্পässä oktaavissa, ja yhä edelleen fokusoin liikkeeseen es-säveleltä kvarttiin d–g. Seuraava nuottiesimerkki demonstroi näitä vaihteita, ensin kolmannen ja sitten ensimmäisen hypyn kohdalla:

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff has four measures. The first measure has a chord with fingerings 54 over 32. The second measure has a chord with fingerings 32 over 7. The third measure has a chord with fingerings 3 2 7. The fourth measure has a chord with fingerings 3 2 7. The second staff also has four measures. The first measure has a chord with fingerings 54 over 21. The second measure has a chord with fingerings 52 over 7. The third measure has a chord with fingerings 7 2. The fourth measure has a chord with fingerings 7 5. Blue brackets highlight the 3-2-7 fingering in the first staff and the 7-2 and 7-5 fingerings in the second staff.

Esimerkki 22.

Sormitan koko jakson seuraavasti:

Esimerkki 23. Robert Schumann: *op. 111/3*, tahdit 21–24. Hakaset osoittavat asemia.

Samasta kappaleesta löytyy muutamaa tahtia myöhemmin hauska vasemman käden kulku, jonka voisi ratkoa seuraavasti:

Esimerkki 24. Robert Schumann: *op. 111/3*, tahdit 31–32. Hakaset osoittavat asemia.

Voin yksinkertaistaa kulun soinnuiksi:

Esimerkki 25. Viivat osoittavat yhteistä intervallia.

Sointukulku on mukava ja sointujen murtaminen kuudestoistaosaliikkeeksi on helppoa. Huomioni keskittyy käsivarren liikkeeseen ja kämmenen muodon vaihtamiseen asemanvaihtojen kohdalla. Ensimmäisessä muutos tapahtuu cis- ja es-sävelten aikana: käsi lepää neljännellä sormella cis-sävelellä, se supistuu, kun toinen sormi siirtyy es-sävelelle ja laajenee taas, kun kolmas ja viides sormi vaihtavat paikkaa. Siirtymä on siis varsin legatomainen – käden supistaminen ja laajentaminen liikkeessä on tärkeää – mutta se ei sekoita liikeratoja, koska sävelet pysyvät samoina. Seuraavassa asemanvaihdossa voin soveltaa busoniaanista peukalon ylivienti -periaatetta. Toinen sormi lepää es-sävelellä ja peukalo hakee d-sävelen yläkautta samalla, kun käsi hakeutuu d–h–g–f-soinnun muotoon. Viimeisessä asemanvaihdossa sovellan myös sormen ylivientiä: tällä kertaa neljäs sormi liikkuu viidennen yli, samalla kun käden muoto supistuu. Käden muodon hahmottamista voin helpottaa fokuoimalla tersseihin h–g ja es–fis, jotka molemmat soitetaan toisella ja neljännellä sormella.

### **Soittotilanteen kognitiivinen hallinta**

*Kirja neljä, A trois mains. Alla Tarantella*

*Klavierübungin* neljäs kirja käsittelee ilmiötä, jota pianonsoiton historiassa on kutsuttu kolmen käden efektiksi. Ilmiö on huomattavasti kiinnostavampi kuin voisi ensi alkuun kuvitella. Sen harjoitusten avulla voin erinomaisesti kehittää koskettimiston topografian hallintaa ja varsinkin työstää soittotilanteen kognitiivisia haasteita. Harjoituksen kohteena on erilaisten hahmojen ja toistuvuuksien havaitseminen ja hyväksikäyttäminen sekä soittotilanteessa tehokkaan fokuoimisen kehittäminen. Tämä käy selkeimmin ilmi nuottiesimerkkien avulla. Kirja alkaa mainiolla kolmen kappaleen sovituseleikittelyllä, joista ensimmäinen asettaa heti soittajalle haasteen:

## Viertes Buch

51

Preludio.  
„À trois mains“  
Alla Tarantella.

The image shows a musical score for a piece titled 'Preludio. „À trois mains“' by Busoni. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score consists of four measures. The piano part is marked 'm. d.' (mezzo-forte) and the violin part is marked 'm. s.' (mezzo-soprano). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, while the violin part features a melodic line with eighth notes and rests.

Esimerkki 26. *Alla Tarantella* (fragmentti Busonin *Elegiasta All'Italia*). Klavierübung 1925, sivu 51.

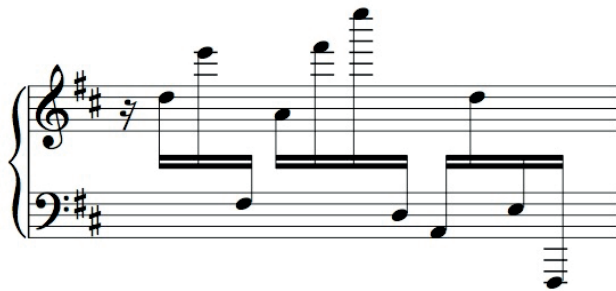
Kolme viivastoa demonstroi kolmen linjan yhteiselämää, mutta varsinainen haaste on ehtiä toteuttaa kaikki viivastojen väliset hypyt nopeassa tempossa. Tapahtumatiheys on niin suuri, että on mahdotonta katseella tai ennakoiden varmistaa osumatarkkuus. Myös kaikkien sävelkulun vaatimien liikkeiden hahmottaminen reaaliaikaisesti soittaessa on mahdotonta, varsinkin harjoituksen myöhemmissä vaiheissa. On siis pakko keksiä keinoja hallita soittotilannetta tarpeeksi selkeästi, mutta havaintokykyä kuormittamatta.

1800-luvun aikana kehittyneen virtuoosisoiton seurauksena pianokirjallisuuden on löytänyt tiensä kasapäin kuvioita, joiden kautta on mahdollista oivaltaa eri oktaavien hahmotuksellinen rinnakkaisuus koskettimistolla: jokaisen oktaavin topografia toistuu aina samana, ja soittaja kuin soittaja havaitsee hyvin nopeasti, että saman sävelen löytäminen seuraavasta oktaavista ei ole erityisen hankalaa. Olen itse päätenyt ajattelemaan, että pianon kaikki oktaavit ovat hahmottamisen kannalta tasavertaisia. Sävelkulut tai hypyt, jotka sijoittuvat eri oktaaveihin, voi tiivistää yhden oktaavin sisälle. Tätä oktaavialojen hahmottamista auttaa seuraava yksinkertainen harjoitus. Otetaan jokin tuttu tasainen melodiakuvio, minun tapauksessani Bachin D-duuripreludin alku:



Esimerkki 27. J. S. Bach: *Preludi* D-duuri, DWK 1, taudit 1–2.

Opettelen ensin soittamaan tämän kuvion pari ensimmäistä tahtia verkkaisessa tempossa yhdellä sormella. Periaatteessa sen voi tehdä ja se kannattaakin tehdä millä tahansa sormella, mutta käden sijainti on helpointa hahmottaa etutai keskisormen kautta. Liike kannattaa tehdä koko käsivarrella käsivarsi rentona, eikä turhan raskaalla kädellä. Sormen tehtävä on vain vastaanottaa käsivarren tuottama liike. Tämä pitää myös opetella tekemään sokkona. Kun tämä vaihe harjoitusta sujuu, niin alan systemaattisesti siirtämään jokaisen sävelen eri oktaavialaan, esimerkiksi näin:



Esimerkki 28.

Tärkeää on olla suunnittelematta kulkua ennalta ja vain antaa käden liikkua siihen kohtaan, joka tulee soittohetkellä mieleen. Pikkuhiljaa päähän alkaa rakentua selkeä kuva siitä, että tietyt sävelet sijaitsevat aina tietyssä samassa kohtaa, ja kuvion pystyy lopulta soittamaan yllättävän ripeästi täysin vapaaviltaisilla oktaavialoilla.

Tarantellan opiskelun voi aloittaa siirtämällä kummatkin kädet yhteen oktaaviin:





Esimerkki 29.

Näin soitettuna kaikki sävelet ovat kätevien etäisyyksien päässä toisistaan ja niiden löytäminen sokkona varsin helppoa. Terssikuviossa tapahtuu verrattain paljon asteliikettä, mutta käsi pysyy kuitenkin pääasiassa paikallaan ja käden sijaintia voi selkeyttää soittamalla koko asemaa klusterina. Kun käden sijainti on täysin tuttu, voin alkaa hahmottaa kuviota kiintopisteiden kautta, minun tapauksessani cis keskisormella ja gis peukalolla. Sen jälkeen voin vain foku- soida niihin, samoin kuin aiempien esittelemieni harjoitusten tapauksessa:



Esimerkki 30.

Tärkeää on välttää muun asteliikkeen seuraamista ja pystyä soittamaan kuvio pelkästään cis- tai gis-säveliin keskittyen. On mahdollista opetella tilanne, jos- sa aivoillaan keskittyy yhteen säveleen, mutta sormet soittavat automaattisesti jo opeteltua kuviota ja korvat toteavat sen oikeaksi. Kun kuvion pystyy hallit- semaan kiintopisteiden kautta, voi sävelkulun siirtää varsinaisiin oktaa- vialoihinsa. Sitä voi valmistaa esimerkiksi seuraavan harjoitteen avulla (jälleen cis-sävelet keskisormella ja gis-sävelet peukalolla):



Esimerkki 31.

Voin myös toistaa esimerkin 30 harjoitteet hyppyjen kanssa. Eri oktaaveissa tapahtuvat liikkeet keskittyvät kaikki kiintopisteiden ympärille, ja käsi pysyy periaatteessa enemmän tai vähemmän samassa asemassa oktaavialasta riippumatta. Pienet muutokset käden muodossa tapahtuvat suhteessa kiintopisteisiin, ja kaikki hyppyt ylemmälle cis-sävelelle pystyy toteuttamaan sokkona. Samoin esimerkin 30 harjoituksissa voi fokusoida keskiviivaston kiintopisteisiin ja soittaa ylä- ja alaviivaston linjat sokkona.

Käsien yhteen saattaminen vaatii oman vaivansa: hyppyjen ja koordinoitavien tapahtumien määrä lisääntyy suuresti ja vaarana on, että kokonaisuuden hallinta hämärtyy. Oleellista on, että ei anna tapahtumatiheyden häiritä, vaan jatkaa samojen kiintopisteiden käyttämistä. Minua auttaa välivaiheena kiintopisteiden varmistaminen katseella kaikissa kolmessa käytössä olevassa oktaavissa ja kolmannessa ja neljännessä tahdissa cis-gis-intervallin hahmottaminen.

## Viertes Buch

Preludio. „À trois mains“  
 Alla Tarantella.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 6/8. The first system is marked 'm. d.' and 'm. s.'. Red circles are drawn around specific notes in both hands across the first four measures of each system, indicating pivot points for finger exercises.

Esimerkki 32. *Alla Tarantella*. Ympyröidyt sävelet osoittavat kiintopisteitä.

Kun tämä asetelma on tuttu, voin ideaalitulanteessa varsin vaivattomasti keskittyä koko ajan yhteen säveleen noin kahden tahdin ajan ja antaa opittujen liikeratojen tiedostamattomasti hoitaa loput. Aivoni pystyvät siis varsin vähäisen tiedostetun kontrolloinnin avulla ohjaamaan erittäin monimutkaista psykofyysistä suoritusta. Tässä tapauksessa linja, jota seuraan, on keskiviivaston kulku cis–gis–ais–gis.

Harjoituksen edetessä Busoni varioi melodialinjaa, mutta fokuksen voi yhä edelleen säilyttää samassa sävelkulussa: pystyn hahmottamaan variaatioiden uusien sävelten sijainnit suhteessa edellisiin kiintopisteisiin.

Materiaali on lähtökohtaisesti hyvin irtonaista eikä vaadi minkäänlaista perinteistä legatosoittoa, mutta on hyvä tiedostaa, että kaikki tämän harjoituksen sävelet soitetaan käsivarresta. Liike suuntautuu suoraan alaspäin ja hyppyjen aikana suorasta liikkeestä tulee puolikaari, koska käsivarsi liikkuu sivusuunnassa, aivan kuten sormen liike asemanvaihoissa, mistä kirjoitin esimerkin 9 yhteydessä. Sormien ja kämmenen tehtävä on ottaa vastaan koskettimet oikean muotoisena.

### **Robert Schumann: *Fantasia op. 17*, toinen osa**

Robert Schumannin kuuluisassa *Fantasiassa* on toisen osan lopussa syystäkin pahamaineinen jakso, joka syntyajoistaan saakka on tuottanut pianisteille päänvaivaa. Tarkastelen sitä niiden ajatusten kautta, joita Busonin harjoitusten tekeminen on minulle antanut. Jakson kaksi hankalinta kohtaa ovat seuraavat:

Viel bewegter.

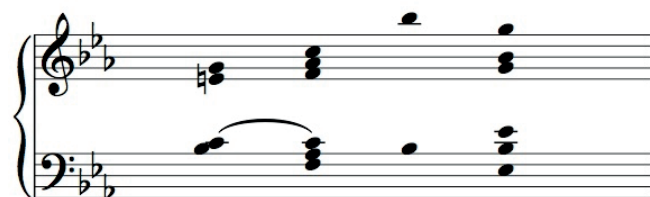


The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic pattern with many slurs and ties. A forte dynamic marking (f) is present at the beginning of the second staff. The notation is dense and challenging, reflecting the 'difficult' nature of the passage mentioned in the text.



Esimerkki 33. Robert Schumann, *Fantasia op. 17*, toinen osa, tahdit 232–236.

Tämän jakson vaativuus liittyy molempien käsien samanaikaisiin ja täysin epäsäännöllisen oloisiin hyppyihin, joista kaikkia ei ole mahdollista varmistaa katseen avulla. Kuviosta löytyy kuitenkin enemmän punaisia langanpäitä kuin ensinäkemältä kuvittelisi; minulle on tärkeää löytää ensin koskettimistolta ne kiintopisteet, joiden kautta hahmotan muut sävelet. Redusoin aluksi esimerkin ensimmäisen kuvion alun näin:



Esimerkki 34.

Ensimmäisessä hypyssä oikealla kädellä on oktaavi, joka on suhteellisen helppo löytää sokkona. Vasen on helppo, se pysyy samassa asemassa. Fokusoin oikeassa kädessä g-säveleen ja vasemmassa c-säveleen. Toinen hyppy on vaikein, mutta sen kohdalla huomaan, että molemmilla käsillä on sama f-mollisointu. Sitä voi ensin hahmottaa siirtämällä hyppysten sävelet samaan oktaaviin: tämän avulla voin vakiinnuttaa käden muodon, joka voi olla täsmälleen sama riippumatta siitä, kumman oktaavin sointua soitan. Pystyn hahmottamaan siirtymisen oikealla kädellä as-säveleltä c-sävelelle ja vasemalla as-säveleltä f-sävelelle peilikuvina, ja käden muodon ollessa fiksattu ei eri oktaaviin siirtymisessä ole ylimääräisiä häiriötekijöitä. Ainoastaan käsivarsi liikkuu, ja sen liikettä ohjaa pääni sisällä oleva kartta siitä, missä (tässä tapa-

uksessa) f-mollisoitu perusmuodossaan sijaitsee koskettimistolla. F-mollisoinnulle tultaessa on vasemman käden c-sävel jo ennalta mielessä, ja kun siihen yhdistää oikean peukalolla f-sävelen, ovat hypyn kiintopisteet selkeät.

Kolmas hyppy on myös hankalahko, mutta molemmat kädet päätyvät b-sävelelle ja oikealla as-sävel on jo valmiina edellisestä soinnusta. Viimeinen hyppy on helppo: molemmat kädet pysyvät oktaavin sisällä g- ja es-sävelillä.

Tämä prosessi, jossa opettelen ensin reduktion ja sitten soittamaan varsinaisia säveliä reduktiota ajatellen, on käytännössä pakko ensin tehdä kädet erikseen. Aivan kuten esimerkin 30 harjoituksessa on kiinnostavaa seurata, kuinka vähitellen kulun sävelet kiinnittyvät kiintopisteisiin ja kuinka ei-fokuksessa olevat sävelet oppii löytämään sokkona. Kun saatan käsiäni yhteen, minua auttaa suuresti kiintopisteiden hahmottaminen intervalleina:



Esimerkki 35.

Intervallin voi hahmottaa yksikkönä, joka näyttää ja tuntuu koskettimistolla tiettyä ja aina samalta. Ajatukseni on hävittää oikean ja vasemman käden eriytyneisyys ja keskittyä yksikköön, jonka muoto on käsien välisen intervallin muoto. (Kolmannen hypyn b:t, kuten kaikki oktaavit, pystyn ajattelemaan yhtenä sävelenä.) Tätä reduktiota voi työstää mieleensä eri tavoin. Minulle toimii esimerkiksi kiintopisteiden muodostaman melodialinjan laulaminen, sävelten nimien lausuminen äänen, tai niiden (ja vain niiden) seuraaminen katseella. Tärkeää on, että en ajattele muita säveliä, vaan luotan koko ajan siihen, että kiintopisteiden avulla osun niihin sokkona. On myös mahdollista ja suositelta-

vaa rakentaa kuvion kuvaa omaan mieleen ajattelemalla välillä tietoisesti täysin eri linjaa (esimerkiksi ylä-äänen kulkua g–c–b–g) ikään kuin katsoisi esi-  
 nettä monesta eri kulmasta oppiakseen sen muodon. Olen kuitenkin huomannut, että soittotilanteessa on tärkeintä, että olen päättänyt ja opetellut yhden  
 kiintopisteiden jatkumon, joka onnistuneen harjoitteluprosessiin tuloksena itsestään nousee tietoisuuteeni siinä häviävän nopeassa hetkessä, jolloin vaa-  
 tiva kohta tulee vastaan. Minulle toimiva kulku tässä tapauksessa on ollut g–f–  
 b–b. Oikean käden korkeaa c-säveltä voi auttaa ainakin harjoitteluvaiheessa  
 ennakoimalla sitä katsella.

Viel bewegter.



Esimerkki 36. Ympyröidyt sävelet osoittavat kiintopisteitä.

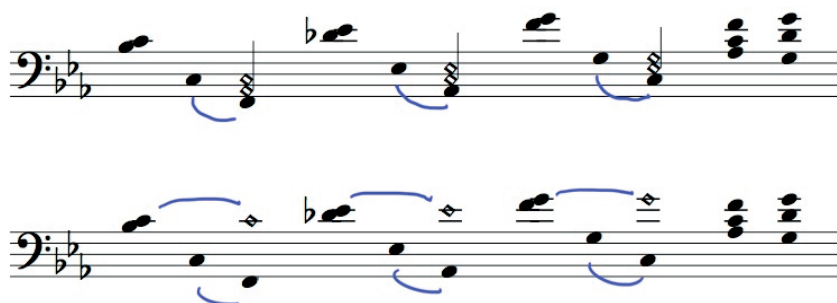
On hyvä tiedostaa, että tietyt sävelet jossain kulussa ovat todennäköisesti ai-  
 na kätevämpiä kiintopisteitä – esimerkiksi oktaavit tai toistuvat sävelet ovat  
 selkeitä hahmottaa – mutta viime kädessä jokaisen soittajan tulee löytää omil-  
 le aivoilleen paras kiintopisteiden jatkumo.

Esimerkin toisessa sävelkulussa oikean käden hyyt ovat viimeistä lukuun ot-  
 tamatta selkeitä. Vasen liikkuu rauhattomammin paitsi silloin, kun oikean hy-  
 pyt ovat vaikeimmillaan. Minulle toimivat kiintopisteet ovat seuraavat:



Esimerkki 37. Ympyröidyt sävelet osoittavat kiintopisteitä.

Oikean käden oktaavihyppy etusormen ja pikkurillin välillä ovat vaikeat, mutta pikkurillin säveliin pystyy osumaan sokkona, jos sävelkulun kuva on hyvin mielessä. Toki kulkua voi ja kannattaa harjoitella myös fokusoiden yläääneen. Viimeinen hyppy on jälleen hahmotettavissa ja harjoiteltavissa yksinkertaisena G-duurisointuna, samoin kuin aiemmassa sävelkulussa f-mollisointu. Vasemmassa kädessä minua auttaa kvinttihypyn hahmottaminen: voin ensin auttaa itseäni siirtämällä sointua bassoa seuraten ja sen avulla fiksaata käden muodon mahdollisimman selkeäksi ja mukavaksi. Sen jälkeen fokusoin ensin c-säveleen (sekä peukaloilla että pikkurillillä) ja sitten ajattelen siitä kvintin alas.



Esimerkki 38.

Käsien saattaminen yhteen on hauskaa, kun kiintopisteet hyppäävät kädeltä toiselle. Olen huomannut, että vaikka löydän suurimman osan sävelistä sokkona, tässä kohdassa minua auttaa kontrolloitu katseen käyttäminen: seuraan ensisijaisesti oikeaa kättä, mutta ennakoin katseella vasemman käden kvinttihyppyä ja myös oikean käden viimeistä valtavaa hyppyä g-sävelelle.

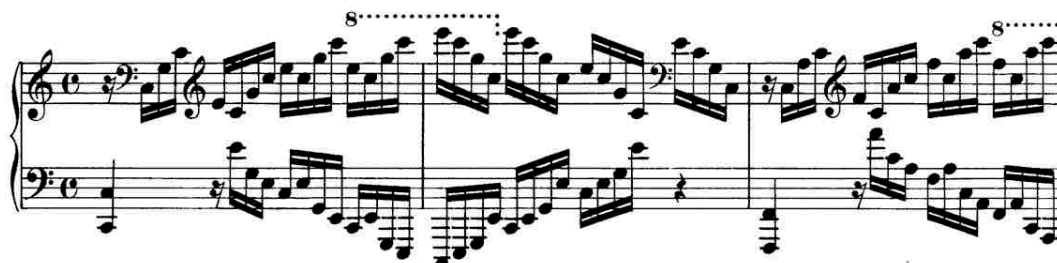
### Ryhmittäminen

Soittotilanteen kognitiiviseen hallintaan liittyy myös sävelikköjen ryhmittäminen, jota olen käsitellyt esimerkkien 4 ja 5 yhteydessä ja joka myös tulee näkyviin asemanvaihtojen yhteydessä esimerkissä 16. *Klavierübungin* kirjassa 8



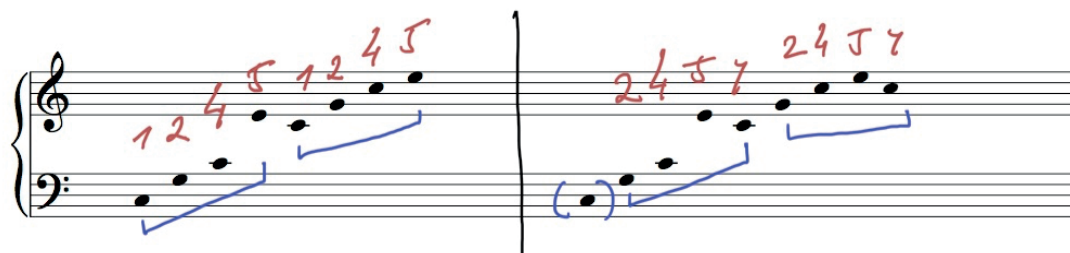
on hauskoja Chopin-sovituksia, joista *Etydiä* op. 10/1 voi käyttää ryhmittämisen havainnollistamiseen:

„Erst der Spiegel der Variante vom Urbild zeigt das Interessante!“



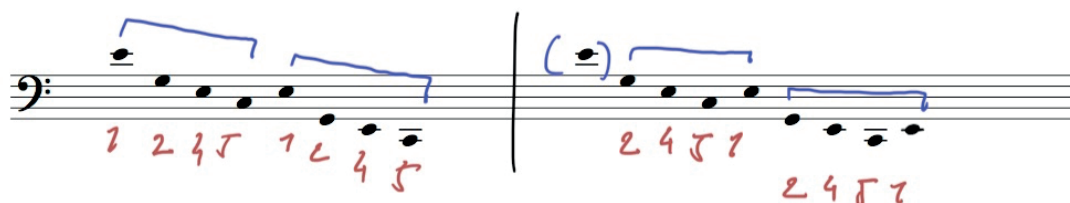
Esimerkki 39. *Varianteen zu Etüden und Präludien von Chopin. Klavierübung* 1925, sivu 168.

Chopinin ensimmäisen etydin yksi haaste on hirviömäisen suuret otteet ja niiden epämukavasti asetettuihin säveliin osuminen nopeassa tempossa. Haastetta voi tarkastella ryhmittämällä sävelet eri tavoin:



Esimerkki 40.

Busonin nerokkaassa vasemman käden peilikuvavariaatiossa vastaavat ryhmitykset menisivät näin:



Esimerkki 41.



Samaa logiikkaa voi soveltaa kuvion liikkua alaspäin. Ensimmäinen vaihtoehto tulee yleensä ensiksi mieleen, varmaankin koska kuvio alkaa c-säveleltä (ja Busonin variantissa e-säveleltä), mutta jälkimmäinen ryhmitys on paljon helpompi soittaa ja myös aivojen hahmottaa, kun käyttää sitä asemana: kaikki sävelet asettuvat silloin oktaavin sisään ja sijoittuvat mukavasti sormien alle. Toisen ryhmityksen käyttäminen johtaa yhteen nimenomaiseen tekniseen haasteeseen: asemasta seuraavaan siirtyessäni joudun muovaamaan käden muotoa. Oikean käden kuviossa käsi supistuu ensin peukalon hakeutuessa c-sävelelle ja ensimmäinen ja viides sormi muodostavat terssin c–e. Sen jälkeen kämmen laajenee saman tien ensimmäisen ja toisen sormen muodostuksessa kvintin c–g. Näiden toimenpiteiden välissä liikkeet ovat varsin yksinkertaisia. Jälkimmäistä ryhmitystä harjoitellessani voin ottaa ohjenuoraksi, että tämän etydin haaste ei olekaan laajojen otteiden hieman krampmainen hallinta ja käden epäergonominen venyttäminen, vaan salamannopea kämmenen muodon muovaaminen. Sama haaste, mutta pienemmillä liikkeillä löytyy harjoituksesta *Schema ja sen variaatiot* (esimerkki 11). Kämmenen otteen nopea laajentaminen ja supistaminen asemien välissä, varsinkin siirryttäessä oktaavialasta toiseen, on haastavaa missä tahansa eteen tulevassa pianotekstuurissa ja sen hallitseminen on välttämätön taito.

### **Kuuleminen soittotilanteen ohjaajana**

*Klavierübungia* selaillessa tulee säännöllisesti vastaan harjoituskappaleita, jotka ovat täysipainoisia sävellyksiä. Ne ovat joko varta vasten sävellettyjä pieniä preludeja tai Busonin omasta tuotannosta ja pianokirjallisuuden perusohjelmistosta sovitettuja fragmentteja. Minulle niiden läsnäolo ilmaisee teknisten harjoitusten päämääränä olevan soivan lopputuloksen välttämättömyyttä oppimisprosessille. Soittotilanteen fyysiset liikkeet ja soiva lopputulos ovat toisistaan erottamattomia asioita; tekninen harjoite ilman mielekästä soivaa lopputulosta on tarpeeton, ehkä suorastaan vahingollinen asia. Tämän lisäksi sävellykselliset ideat yleensä ja ideoiden sävellyksellisesti kiehtova kehittäminen varsinkin etäännyttävät sävelkulut nopeasti koskettimistolla luontevista ja it-

sestäänselvistä ratkaisuksista ja luovat siten uusia haasteita sekä fyysisten liikkeiden toteuttamiselle että niiden mielensisäiselle hahmottamiselle. Harjoituskappaleissa ja erityisesti kunnianhimoisissa laajemmissa pianoteoksissa Busonin provokatiiviset sormitukset ja soittotekniset oivallukset tulevat kiehtovasti näkyville.

### *Kirja 9, Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels. Nach Mozart*

*Klavierübungin* yhdeksäs kirja käsittelee polyfonisen soiton vaalimista. Busoni julkaisi sen alkujaan viiden kappaleen kokoelmana vuonna 1923 ja muokkasi sitä *Klavierübungia* varten. Alkuperäinen viiden kappaleen versio on omistettu varsinkin Bach-tulkinnoistaan tunnetulle Edwin Fischerille, ja se on hyvä muistutus siitä, kuinka musiikilliset vaikutteet lonkeroituvat soittajalta toiselle, myös ilman varsinaista opettaja–oppilas-suhdetta. Kokoelma on sekä fantastinen näkökulma pianoon moniäänisenä soittimena että täysipainoista musiikkia: muutama osa päätyi esimerkiksi Busonin pääteokseen, oopperaan *Doktor Faustus*. Erityisen huomiota herättävä kappale kokoelmassa on sovitus W. A. Mozartin *Taikahuiluun* kirjoittamasta koraalipreludista. Siinä on lukuisia varsin perinteisiä eri sointitasojen hallintaan liittyviä tilanteita:

The image shows a musical score for a piece titled "Corale". It is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (F major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is polyphonic, with multiple voices. The right hand has a melodic line with some grace notes and a "marc. ten." marking. The left hand has a steady bass line with some chords. There are some fingerings indicated, such as "2" for the second finger.

Esimerkki 42. *Nach Mozart. Klavierübung 1925*, sivu 193.

Näiden kohtien ratkaiseminen liittyy enimmäkseen artikulaation johdonmukaiseen toteuttamiseen ja dynamiikan hallintaan, aika lailla samantapaisesti kuin Bachin fuugia soitettaessa. Minulle mielekäs tapa fyysisesti kontrolloida eri sointitasoja samaan aikaan yhdellä kädellä on käden painon käyttäminen.

Tässä tapauksessa on hyödyllistä ajatella Goebelsin esittämää periaatetta kolmesta kämmenestä. Useimmissa tilanteissa riittää, kun ymmärtää selkeästi, kohdistuuko käsivarren paino ensisijaisesti kämmenen jommallekummalle reunalle vai keskelle, ja sen mukaan ohjaa kämmenen tasapainoa. Kuten muissa Busonin harjoituksissa, varsinkin käden keveyden (tässä tapauksessa kämmenen jakoihin kohdistuvan painon) tiedostaminen on tärkeää. Tämän kaltainen polyfonian kontrolloiminen edustaa kuitenkin tarpeellisuudessaankin varsin tavanomaista pianotekniikkaa, ja alan purkaa esimerkin 42 erityisempää antia tenuto-viivoilla merkatusta koraalimelodiasta, sen sormituksesta ja uskottavan kuuloisesta muotoilusta. Käytännössä sen voi toteuttaa näin:



Esimerkki 43.

Huomionarvoista tässä sävelkulun ja sormituksen yhdistelmässä on, että irrallaan tämä ratkaisu näyttää järjettömältä ja tarpeettoman monimutkaiselta. (Sormenvaihdot kahdella viimeisellä sävelellä auttavat minua löytämään seuraavan aseman, niillä ei ole mitään tekemistä legato-soiton kanssa.) Tämän melodialinjan muotoiluun liittyvä erittäin yksinkertainen oivallus on, että se on toteutettavissa myös tällä sormijärjestyksellä. Nämä seitsemän peräkkäistä säveltä pystyy muotoilemaan uskottavasti ilman huolellista sormilegatoa tai käsivarren painon ohjaamista saumattomasti sormelta toiselle. Oleellista on toisiaan seuraavien sävelten dynaaminen ja soinnillinen jatkumo, tai tarkemmin sanottuna jatkumon ymmärrettävyys ja esitystilanteessa myös puhuttelevuus. Esimerkin kuudestoistaosatauot ovat suorituksen kannalta ylimitoitettuja, mikäli ei tulkinnallisista syistä halua korostaa melodian jäähmyttä: huolella harjoiteltuna siirtymät ovat toteutettavissa häviävän pienillä aikayksiköillä. Harjoittelun voi tuki aloittaa selkeällä ja helpolla sormituksella ja hahmottaa tälle melodialle ominainen kuulokuva ilman hyppyjä ja taukoja, mutta kun kuu-

lokuva on muotoutunut, se pitää opetella toteuttamaan myös lopullisella sormituksella.

Toinen tämän melodialinjan soittamiseen liittyvä ja minua kiinnostava kokeilu on sen soittaminen mahdollisimman paljon kuulemisen varassa. Soitan sitä ensin yhdellä sormella, esimerkiksi peukalolla, sokkona, ja kuvittelen mielessäni sävelten väliset intervallit. Käytän hyväkseni samaa koskettimiston topografian mielensisäistä hallintaa, jota aiempi Bach-harjoitus (esimerkki 28) pyrkii kehittämään. *Kaikkien intervallien etäisyydet ja sijainnit ovat lopulta aina juuri tiettyjä ja muuttumattomia, ja jos korva kuulee ennalta esimerkiksi kvintti-hypyn c-säveleltä g-sävelelle, pystyvät aivot rakentamaan kuvan liikkeestä koskettimistolla ja ohjaamaan käden löytämään seuraavan sävelen.* Esimerkin 43 melodia on yksinkertainen eikä sen omaksuminen ole suuri haaste, mutta harjoitusta voi kehittää edelleen esimerkiksi soittamalla sattumanvaraisia melodioita niin, että aloitussävelen jälkeen kuvittelee intervallin ja sokkona soittaa sen toistaen prosessia, kunnes koskettimet alkavat löytyä. Ensimmäin voi apuna käyttää muistikuvaa koskettimistosta, mutta varsinkin lyhyen harjoittelun jälkeen huomaa, että jos kirkkaasti kuulen mielessäni intervallin myös käteni löytää sen ilman koskettimiston tietoista ajattelemista ja varsinkin silmän apua. Aivan erityisen kiinnostavaksi *Taikauihu*-soitus tulee, kun polyfonia tiheenee ja vähäisimmässäkään määrin mukava soitettava loistaa poissaolollaan:



Esimerkki 44. *Nach Mozart, Klavierübung 1925*, sivu 196.

Busonin säästeliäästi käyttämät sorminumerot ohjaavat lähes aukottomasti soittajaa (itse joudun hieman muuttamaan trillin sormitusta, koska käteni on

varsin pieni, mutta se ei muuta mitenkään kokonaiskuvaa). Oikealle kädelle sijoitetut melodialinjat hahmottuvat minulle seuraavasti:

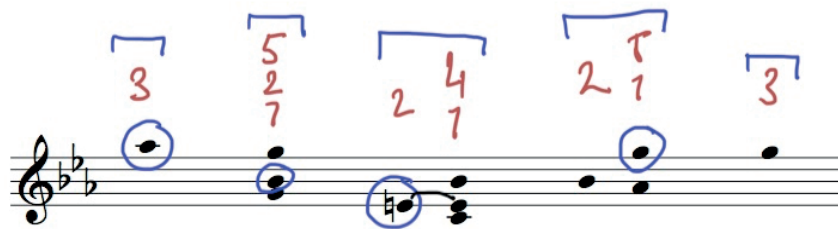
The image shows a musical score for three staves, likely for guitar. The top staff contains two measures of music with red handwritten numbers '5 3 5' above the notes and blue brackets below labeled 'pe 2'. The middle staff contains two measures with red handwritten numbers '2 4 3 5 3 2 1' above the notes and blue brackets below labeled 'pe 2'. The bottom staff contains two measures with red handwritten numbers '1 2 1' above the notes and blue brackets below labeled 'pe 2'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

Esimerkki 45.

Aivan kuten edellisessä yksinkertaisemmassa esimerkissä, jokainen linja pitää soittaa melodian kuljettamisen kannalta monimutkaisella sormituksella, mutta se ei taaskaan tee mahdolliseksi linjan hyvää muotoilua. Samoin on taas välttämätöntä muodostaa aukoton kuulokuva linjasta ennen kuin opetteleen toteuttamaan sen epäkäytännöllisellä sormijärjestyksellä. Ylimmän linjan huokausele toteutuu samalla sormen yliviemisen periaatteella kuin asemanvaihto esimerkissä 9, ja sen apuna voi käyttää kiintopisteenä g-sävelen kanssa b-säveltä, joka sijaitsee kätevästi väliäänessä. Tärkeää on havaita, että käsi on varsin kevyt as-b-trillin aikana ja että se kevenee entisestään trillin loppuessa ja siirryttäessä g-sävelelle. Väliääni on helpoin, sen ainoa erityispiirre on käden painopisteen siirtyminen ulkokämmeneltä sisäkämmenelle. Alimman äänen yksinkertaisuus verrattuna sormituksen kömpelyyteen on huvertavaa: sitä soittaessa on hyvä pitää mielessä, että siirtyminen g-säveleltä e-sävelelle on myös asemanvaihto, jossa kannattaa käyttää sormen yliviemisen periaatetta ja välttää tarpeetonta peukalon jättämistä kämmenen alle. Peukalon voi kätevästi siirtää suoran c-sävelelle, jolle se on matkalla joka tapauk-

nessa, ja c-sävelen kanssa voi kiintopisteinä käyttää halutessaan b-säveltä. Busoni on armeliaasti merkannut pisteitä alimman linjan sävelille. Minun silmissäni ne ohjaavat ensisijaisesti soittotapahtumaa: sävelten on kyllä tarkoitus soida legatomaisesti, mutta ne pitää toteuttaa irtonaisina ja kevyellä kädellä, mahdollisesti pedaalia käyttäen.

Jakson varsin kuiva bassolinja pakottaa säästeliääseen pedaalinkäyttöön, ja soittajalle pitäisi olla lähtökohtaisesti mahdollista toteuttaa oikean käden linjat halutessaan minimaalisella pedaalin avustuksella. Huomaan, että tarvitsen itse ylimmän linjan huokauseleelle hieman pedaalia, samoin aavistuksen pedaalit tarvitsevat alimman linjan ensimmäinen sävel asemanvaihdon takia sekä sen päällä oleva intervalli soidakseen luontevasti. Näistä kolmesta samanaikaisesta tapahtumasta tulee kiinnostava asemanvaihtojen, käsivarren painon ja kämmenen tasapainon hallitsemisen vyyhti:



Esimerkki 46. Hakaset osoittavat asemia ja ympyröidyt sävelet kiintopisteitä.

Tämän jakson nuottipaljous on kuten aiemmissa tapauksissa tiivistettävissä varsin selkeäksi reitiksi kiintopisteeltä toiselle. Käden liikuttaminen helposti hahmotettavalla tavalla on tässä jaksossa varsin helppoa, mutta se, mikä ei ole yksinkertaista, on soivan musiikin hahmottaminen. Kiehtova ja kehittävä haaste on yhdistää tähän kiintopisteiden jatkumoon aina tarvittava dynaaminen ja soinnillinen sävy sekä jokaisen sävyn toteuttamiseen vaadittavat muutokset käden painossa ja kämmenen sisäisessä tasapainossa. Hahmotan itse suurin piirtein seuraavan toimintatavan:

1) Rakennan mieleeni yksittäisen melodian vaatiman soinnillisen muotoilun.

2) Hahmotan polyfonisen tilanteen asettamat rajoitukset käden liikkeille ja sormitukselle ja opettelen liikesarjan, jolla toteutan melodian kuulokuvan.

3) Joudun useamman kerran kulkemaan kolmiäänisen ja yksiäänisen tilanteen välillä hahmottaakseni, miten kolme linjaa ovat yhdistettävissä (vertauskuvallisesti kolmiulotteinen muuttuu kaksiulotteiseksi).

4) Lopuksi luotan siihen, että voin keskittyä kuulemaan valitsemaani linjaa (ja mahdollisesti katseella tai ajatuksella seurata kiintopisteitä) ja että aivoillani on harjoittelun tuloksena tarpeeksi informaatiota koskettimistosta ja käteni toiminnasta, jotta tarvittavat fyysiset toimenpiteet toteutuisivat automaatioina sen mukaan, mitä kuulen – varsinkin ne liikkeet, joihin en pysty tietoisesti keskittymään.

Kuulemisen yhteyttä soittotilanteen hallitsemiseen demonstroi oivallisesti myös *A trois mains* -kirjan kappale *Nach Offenbach*, charmikas sovitus kuuluisasta Barcarollesta Jacques Offenbachin operetista *Hoffmannin kertomukset*. Kuten aiemmin esittelemässäni saman kirjan *Tarantellassa*, Busoni asettaa taas kolmelle viivastolle itsenäisesti liikkuvaa materiaalia, mutta tällä kertaa materiaalin soinnilliset ominaisuudet ovat harjoitteen fokuksessa nopeuden ja osumatarkkuuden ollessa taka-alalla:

(Nach Offenbach.)  
Barcarole.  
dolciss.  
sostenuto dolce  
con Pedale

Esimerkki 47. *Nach Offenbach. Klavierübung 1925*, sivu 53.

Asettelu on varsin yksinkertainen eikä erityisen hankala soittaa: keskiviivastolla kulkee melodia, jossa paikoitellen ylä-äänessä on mukana säestäviä ääniä. Keskiviivaston sointukulun sijainti (ja liikkeet) koskettimistolla on helppo hahmottaa säestävien sävelten – ensin d:n ja sitten cis-sävelen – ympärille. Linjan soittaminen sokkona on todella helppoa: voin käyttää kaiken keskittymiseni melodialinjan muotoiluun. Huomionarvoista asettelussa on, että sävelet vaihtelevat oikean ja vasemman välillä, ja kappaleen edetessä myös kämmenten painopiste vaihtelee koko ajan:

The image shows a musical staff in G major with a treble clef. The melody consists of the following notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Above the staff, the right hand fingerings are written in blue: 'Oikea' followed by '3' above the first measure, '3 4 3' above the second, '3 4 5' above the third, and '4 3' above the fourth. Below the staff, the left hand fingerings are written in red: 'Vasen' followed by '1 1' below the first measure, '1 1' below the second, and '1 1' below the third. The fourth measure has no left hand notation.

Esimerkki 48.

Melodialinjaa harjoitellessani voin halutessani viedä käsien vuorottelun entistä pidemmälle. Yksi lukuisista vaihtoehtoista voisi mennä näin:

The image shows a musical staff in G major with a treble clef. The notation consists of chords and melodic lines. The first measure has a chord of D4-F#4-A4. The second measure has a chord of G4-B4-D5. The third measure has a chord of D4-F#4-A4. The fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The tenth measure has a chord of G4-B4-D5. The eleventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The twelfth measure has a chord of G4-B4-D5. The thirteenth measure has a chord of D4-F#4-A4. The fourteenth measure has a chord of G4-B4-D5. The fifteenth measure has a chord of D4-F#4-A4. The sixteenth measure has a chord of G4-B4-D5. The seventeenth measure has a chord of D4-F#4-A4. The eighteenth measure has a chord of G4-B4-D5. The nineteenth measure has a chord of D4-F#4-A4. The twentieth measure has a chord of G4-B4-D5. The twenty-first measure has a chord of D4-F#4-A4. The twenty-second measure has a chord of G4-B4-D5. The twenty-third measure has a chord of D4-F#4-A4. The twenty-fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The twenty-fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The twenty-sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The twenty-seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The twenty-eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The twenty-ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The thirtieth measure has a chord of G4-B4-D5. The thirty-first measure has a chord of D4-F#4-A4. The thirty-second measure has a chord of G4-B4-D5. The thirty-third measure has a chord of D4-F#4-A4. The thirty-fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The thirty-fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The thirty-sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The thirty-seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The thirty-eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The thirty-ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The fortieth measure has a chord of G4-B4-D5. The forty-first measure has a chord of D4-F#4-A4. The forty-second measure has a chord of G4-B4-D5. The forty-third measure has a chord of D4-F#4-A4. The forty-fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The forty-fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The forty-sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The forty-seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The forty-eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The forty-ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The fiftieth measure has a chord of G4-B4-D5. The fifty-first measure has a chord of D4-F#4-A4. The fifty-second measure has a chord of G4-B4-D5. The fifty-third measure has a chord of D4-F#4-A4. The fifty-fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The fifty-fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The fifty-sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The fifty-seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The fifty-eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The fifty-ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The sixtieth measure has a chord of G4-B4-D5. The sixty-first measure has a chord of D4-F#4-A4. The sixty-second measure has a chord of G4-B4-D5. The sixty-third measure has a chord of D4-F#4-A4. The sixty-fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The sixty-fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The sixty-sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The sixty-seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The sixty-eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The sixty-ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The seventieth measure has a chord of G4-B4-D5. The seventy-first measure has a chord of D4-F#4-A4. The seventy-second measure has a chord of G4-B4-D5. The seventy-third measure has a chord of D4-F#4-A4. The seventy-fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The seventy-fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The seventy-sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The seventy-seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The seventy-eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The seventy-ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The eightieth measure has a chord of G4-B4-D5. The eighty-first measure has a chord of D4-F#4-A4. The eighty-second measure has a chord of G4-B4-D5. The eighty-third measure has a chord of D4-F#4-A4. The eighty-fourth measure has a chord of G4-B4-D5. The eighty-fifth measure has a chord of D4-F#4-A4. The eighty-sixth measure has a chord of G4-B4-D5. The eighty-seventh measure has a chord of D4-F#4-A4. The eighty-eighth measure has a chord of G4-B4-D5. The eighty-ninth measure has a chord of D4-F#4-A4. The ninetieth measure has a chord of G4-B4-D5. The hundredth measure has a chord of D4-F#4-A4.

Esimerkki 49.

Tärkeintä on oivaltaa, että melodialinja kuulostaa samalta riippumatta siitä, kummalla kädellä soitan: jos mielessäni on tarpeeksi kirkaana melodian kuulo kuva ja sen muoto ja tuntuma koskettimistolla, voin soittaa täysin sattumanvaraisesti hetken mielijohteesta melodiaa sointuineen kummalla kädellä tahansa ja lopputulos kuulostaa samalta. Soittotapahtuman kannalta ei ole merkittävää, kummalla kädellä soitan, sillä kummatkin kädet pystyvät kuuleman perusteella muotoutumaan seuraavan (sisäisen kuulon ennakoiman) soinnillisen tilanteen mukaisiksi. Käsien täydellistä tasa-arvoa ja hahmotuksellista yhteensulamista demonstroi myös tämä yksinkertainen esimerkki samasta kappaleesta:





Esimerkki 50. *Nach Offenbach. Klavierübung 1925, sivu 53.*

Busonin harjoitukset ja myös originaalisävellykset ovat täynnä vastaavanlaisia tilanteita, joissa oikea ja vasen käsi vuorotellen soittavat samaa materiaalia. Tilanteita, joissa käsien jako on täysin valinnanvaraista tai, kuten tässä esimerkissä, tarkoituksellisen nurinkurista, löytyy myös runsaasti:

56

Esimerkki 51. *Nach Beethoven. Klavierübung 1925, sivu 55.*

Minulle tämä näyttäytyy pyrkimyksenä hävittää käsien eriytyneisyys: pyrkimyksenä on siirtyminen kahdesta viisisormisesta yksiköstä yhteen kymmensormiseen ja siitä eteenpäin kokonaisvaltaiseen soivan tilanteen tuottamiseen. Jos näitä harjoituksia tekee systemaattisesti muodostaen kiintopisteitä,

vahvistaen mielikuvaa koskettimiston muodosta ja luottaen kuulemiseen ohjaavana tekijänä, muodostuu soivasta lopputuloksesta yksi blokki, jota kädet automaationa toteuttavat. On oleellisempaa hahmottaa kuulokuva ja koskettimiston muoto kuin kontrolloiden ajatella yksittäisiä säveliä ja niiden soittamista. Kuuleminen on tahtotila, joka ohjaa tulkintaa – mutta myös tekniikkaa.

### **Ferruccio Busoni: *Fantasia Contrappuntistica, Fuga I***

Busonin syystäkin mainetta ja kauhunsekaisia tunteita herättävä fantasia J. S. Bachin viimeisen keskeneräisen fuugan tiimoilta sisältää loputtoman tunteisen määrän erityyppisiä pianonsoittoon liittyviä haasteita. Tämä esimerkki demonstroi ensisijaisesti kuulokuvan illuusiomaisuutta ja sitä, että illuusio on mahdollinen, vaikka soittotapahtuman fyysinen toteuttaminen on erittäin epäkätevää, ei mahdollista perinteistä legatosoittoa eikä muutenkaan luontevaa melodiaänten toisiinsa liittämistä:



Esimerkki 52. Busoni: *Fantasia Contrappuntistica*, sivu 14.

Minun käsilläni soitettuna yksittäiset linjat toteutuvat seuraavin tavoin:

The image shows a musical score for Example 53, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Handwritten red annotations are present: '5 →' above the first staff, '3 4 3 5' above the second staff, '2 7 2 2', '2 3 4 3', '2 3 4 3', and '1' above the third staff, and '1 →' above the fourth staff. A dashed arrow points from the fourth staff to the second staff. Blue wavy lines are drawn below the bottom two staves, indicating pedal use. The first wavy line is under the first two staves, and the second is under the last two staves.

Esimerkki 53. Aaltoviivat osoittavat pedaalinkäyttöä vain kohdissa, joissa se on erityisen haastavaa.

Epäkätevien sormitusten ja sormilla toteutetun legaton puuttumisesta olen kirjoittanut aiempien esimerkkien yhteydessä, ja vastaavasti kuulokuvan rakentaminen ja sen fyysisen toteuttamisen suunnittelu on tässäkin välttämätöntä. Edellisiin esimerkkeihin verrattuna tässä tapauksessa huomioni kiinnittyy erityisesti siihen, että pedaalinkäyttö on edellytys illuusion luomiselle. Busoni oli kuuluisa taianomaisesta pedaalinkäytöstään, ja hän huomioi myös kirjoituksissaan sen välttämättömyyden, esimerkiksi vuonna 1910 seuraavasti:

Pianolla on ominaisuus, joka on täysin sen oma, jäljittelemätön väline, taivaan kuva, kuunsäde – pedaalit. Niiden mahdollisuudet eivät ole vielä kuluneet loppuun, koska ne ovat jääneet ahdasmielisen harmonisen teoretisoinnin orjiksi; niitä käytetään kuin yritettäisiin kuvastaa ilman ja veden liikkeitä geometrisin muodoin. (Busoni, 1957, 79.)

Valitettavasti Busoni ei konkretisoinut pedaalinkäyttöä erityisin harjoittein. Ehkä yksi syy siihen on voinut olla sofistikoituneen pedaalinkäytön intuitiivisuus ja Busonin haluttomuus kuvastaa "ilman ja veden liikkeitä" nuottikuvan hädintuskin kolmiulotteisen matriisin sanelemin rajoittein. Tässä *Fantasia Contrapuntistica*n taitteessa (kuten lukuisissa muissakin) tulee väistämättä eteen harmonisesti ja melodisesti suttuisia tilanteita, ja ainoa ulospääsy ymmärrettävää polyfonista soittoa kohti on äärettömän tarkka soinnillinen kontrolli ja sen yhdistäminen hienovaraiseen pedaalin jatkuvaan osittaiseen puhdistamiseen. Sointi ja balansointi kulkevat käsi kädessä pedaalinkäytön kanssa. Mahdollisuudet pedaalinkäytön nyansointiin ovat niin runsaat ja loputtoman tuntuiset, että niitä on vaikea hahmottaa muuta kuin itse soittamalla, kuuntelemalla, kokeilemalla ja arvioimalla. Ainoa lähestyminen, joka ei ole mahdollinen, on tylsämielinen ehdottoman puhtaan pedaalinkäytön vaatimus. Kuten Mozart-esimerkissä, tässä käsien lisäksi myös jalan toiminta löytyy korvan avulla ja sen voi koulia reagoimaan automaattisesti kuulemiseen. Minulle tulee mieleen, että Busonin elämänmittainen projekti tulkita Bachin polyfoniaa modernilla flyygelillä ja tehdä Bachin teoksista virtuoosisovituksia on johtanut hänet kompromissittomien musiikillisten rakenteiden pariin ja nämä rakenteet ovat vastaavasti ohjanneet häntä radikaalien pianististen oivallusten löytämiseen. Musiikillisen materiaalin ankaruus pakottaa rikkomaan älyllisesti joustamattoman tai mukavuudenhaluisen pianismin rajoja.

### **Ludwig van Beethoven: *Sonaatti op. 27/2*, ensimmäinen osa**

Busonin harjoituksia tutkiessa voi tehdä sen päätelmän, että minkä tahansa melodian pystyy periaatteessa soittamaan millä tahansa sormijärjestyksellä. Se on radikaali ajatus, ja sitä ei välttämättä sellaisenaan kannata käyttää esitystilanteessa, mutta se on erinomainen työvaihe, kuten Busoni neuvoo ensimmäisessä harjoitteluohjeessaan. Kokeilen tätä neuvoa Beethovenin maineikkaan *Kuutamosonaatin* alkuun:



Esimerkki 54. Beethoven: *Sonaatti op. 27/2*, ensimmäinen osa, taudit 1–5.

Soitan oikean käden triolikuviota ensin vain peukalolla. Busonin asemanvaihtoperiaatteita noudattaen huomaan, että siirrän käsivarrella koko kämmentä ja joudun tiedostamaan jokaisen sävelvaihdon kohdalla niiden välisen intervallin ja jokaisen sävelen kohdalla sen sijainnin koskettimiston topografiassa. Liikkeiden hahmottaminen ei heti tapahdu itsestään, tällä sormituksella asemia on yhden sijaan kolme. Sen jälkeen kokeilen soittaa saman kulun vaihtuvalla sormella, ja valitsen hovin vuoksi päinvastaisen sormituksen kuin mitä yleensä käyttäisin. Voin käyttää hyödykseni kiintopisteitä käden tasapainoa varten:



Esimerkki 55.

Tällä sormituksella ei ole oleellisesti vaikeampaa toteuttaa kuvioita kuin yhdellä sormella, mutta koska asemanvaihtojen hyyt ovat entistä suurempia ja jokainen sävel soitetaan eri kämmenellä, joudun entistä paremmin tiedostamaan sekä sävelvaihtojen intervallit että niiden topografian. Huomaan, että kun kuuntelen siirtymiä ja intervaleja, tiedostan kulun melodisen rakenteen paljon kirkkaammin kuin yksinkertaisella sointuja murtavalla sormituksella. Sen sijaan, että vaivattomasti painan alas koskettimia, jotka mukavasti yhdessä asemassa lepäävät sormien alla, opin kokemaan fyysisesti jokaisen pienenkin melodisen jännitteen, joka jokaisella sävelellä on. Sävelkulusta tulee jonkinlaisessa avaruudessa kelluvaa liikettä, jolla on soivia ja topografisia ominaisuuksia. Se herää henkiin eikä ole enää mekaanista koskettimien pai-

namista. Tämä sonaatinosa on kuuluisa Beethovenin vaatimuksesta käyttää runsaasti pedaalia, ja pedaalin avulla pystyn muotoilemaan triolikuviota soivan lopputuloksen täydellisesti myös anarkistisilla sormituksilla. Tiedostan, että pystyn myös erittäin säästeliäällä pedaalinkäytöllä samaan.

Seuraavalla rivillä tulee vastaan triolikuviota pariksi kontrastoiva laulava melodia, joka päättyy seuraavasti:

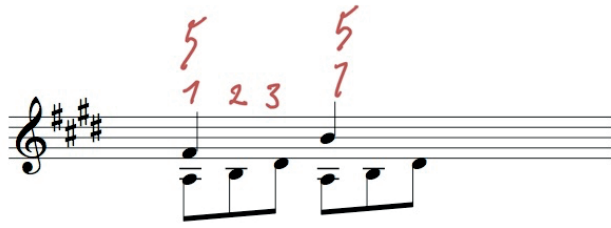


Esimerkki 56. Beethoven: *Sonaatti op. 27/2*, ensimmäinen osa, tahdit 7–9.

Melodiaa tarkastellessani huomaan, että sen voi oikeastaan soittaa vain yhdellä sormituksella: jokainen sävel soitetaan viidennellä sormella. Tämä ei ole mitenkään uusi oivallus, pianisteille on ollut muutama vuosisata tuttua muovata tätä linjaa (ja lukuisia muita oktaavimelodioita) viidennellä sormella, mutta tässä melodialinjan herkkyyden vaatii täydellistä soinnin ja legaton hallintaa. Beethoven tuo tässä melodian kuuntelemisen ja sointi-illuusion haasteet näkyviin. Kohtaan tässä esimerkissä vuodelta 1802 samat periaatteet, joita olen tässä työssä jäljittänyt ja tutkinut. On jollain tapaa runollista nähdä ja ymmärtää yhteys Busonin äärimmäisten johtopäätösten ja pianistien vakiintuneiden käytäntöjen välillä.

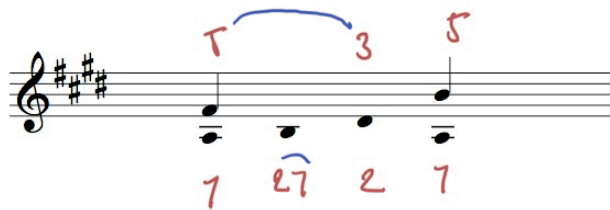
Pieni busoniaaninen yksityiskohta lopuksi: melodialinjan toiseksi viimeinen siirtymä fis-säveleltä h-sävelelle on perinteisesti sormitettuna minun varsin pienelle kädelleni epämukava:





Esimerkki 57.

Joudun venyttämään käteni äärimmilleen voidakseni soittaa noonin a–h, ja siirtyminen sille dis–fis–terssiltä vaatii riskialttiin ja erittäin nopean kämmenen laajentamisen, joka häiritsee melodian kuuntelua, luo turhia jännitteitä käteen ja hämärtää tuntumaa koskettimiin. Olen ratkaissut kohdan seuraavasti:



Esimerkki 58.

Sormenvaihdot eivät pyri mahdollistamaan sormilegatoa (olen jo oppinut soittamaan alun ilman sitä), niiden tarkoitus on valmistaa käden muoto noonia varten. Kun soitan terssin dis–fis toisella ja kolmannella sormella, voin niiden aikana rauhassa levittää käden ääriasentoon. Voin soittaa kaikki sävelet kämmen mukavan muotoisena ja jännitteettömänä, ja koko kapasiteettini keskittyy kuulemiseen. Fyysinen mukavuus ja soivan lopputuloksen hallinta toimivat pysyvässä kontaktissa ja vuorovaikutuksessa.

## 6. Yhteenveto

Olen tässä työssä mielestäni pystynyt konkretisoimaan Busonin yhteyttä niihin soittoteknisiin periaatteisiin, joita Matti Raekallio yhdistää ideoimaansa pianonsoiton Yang-linjaan: tärkeimpinä taipumus "suosia *systemaattisuutta, yksinkertaisuutta ja symmetriää*" sekä ratkaisuja, jotka alistavat "klaviatuurin musiikin ja soittajan palvelukseen" (Raekallio, 1996, 13, Kursiivit MR). Busonin keinot koulia soittajaa havaitsemaan systemaattisuutta ja selkeyttä pakottavat kuitenkin hienovaraiseen oman fyysisyyden tiedostamiseen. Koskettimiston alistaminen on dialogia sen muuttumattoman topografian ja soittajan muuntautumiskyvyn välillä. Muuntautumiskyky on soittajalle välttämätöntä, mutta sillä on rajansa, jotka ylitettyään soittaja ei enää kontrolloi soittotilannetta. Ratkaisu ei löydy väkivaltaisesti pakottamalla vaan ymmärtämällä oman suorituskyvyn mahdollisuudet ja sovittamalla ne koskettimiston muotoihin mahdollisimman kekseliäin keinoin.

Ensimmäinen askel tämän periaatteen toteuttamiseen on käyttää fyysisesti mahdollisimman selkeitä ja ergonomisia sormituksia ja yhdistää ne taloudellisiin asemanvaihtoihin. Tämä tuo mukanaan epäkonventionaalisia soittoteknisiä ratkaisuja, joiden toimivuus on kiistaton, mutta joiden soveltaminen perusohjelmistossa, esimerkiksi suhteessa legatosoittoon, on herättänyt keskustelua.

Periaate soittotilanteen fyysisestä suoraviivaistamisesta on mielestäni selkeästi luettavissa Busonin harjoituksista ja myös kirjallisista lähteistä. Toinen mielestäni tärkeä havainto – se, että selkeät fyysiset liikkeet voi yhdistää sävelten mahdollisimman selkeään ryhmittämiseen – on luettavissa Busonin seuraajien oppaista, ja Busoni vähintäänkin implikoi sitä harjoitusten kirjoitustavalla ja sormituksilla. Sävelikköjen redusoiminen helposti hallittaviksi hahmoiksi ja vastaavasti liikesarjojen redusoiminen yksinkertaisemmin hallittaviksi kokonaisuuksiksi keventää ajatustoimintaa soittotilanteessa. Soittotilannetta ohjaavien mielenliikkeiden hallittu kouluminen ja ohjaaminen yksinkertaisten kiintopisteiden avulla parantaa soittajan suorituskyyä. Jokainen tarpeeton



tietoinen käsky hidastaa ja monimutkaistaa soittotilannetta ja tekee siitä epäluotettavamman. Prosessin päätepiste on tulkintani mukaan tila, jossa soiton psykofyysinen hallinta on reaktiota soivaan lopputulokseen. Ideaalissa soittotilanteessa fyysinen suoritus kommunikoi suoraan kuulokuvan kanssa ilman, että häiritsee sitä tietoisella kontrolloimisella. Olen päätenyt tähän päätelmään intuitiivisesti, oman soittamisen kautta, mutta mielestäni Busonin harjoitukset, hänen omat lauseensa sekä seuraajien pohdinnat antavat sille tukea.

Tämän työn puitteissa en ole pystynyt syventämään tätä ajatusta erityisen perusteellisesti, mutta uskon, että soittotilanteen psykofyysisiä tosiasioita ja niiden muodostamia tapahtumaketjuja voidaan tutkia jatkossa hedelmällisin tuloksien. Uskon myös, että erityisen taidokkaiden instrumentalistien kokemuseräiset havainnot ja havaintojen ennakkoluuloton tulkitseminen ovat välttämättömän tiedonlähde, myös silloin, kun niiden tieteellinen todentaminen on käytännössä mahdotonta tai vähintäänkin erittäin haastavaa. Busonin *Klavierübung* on tästä hyvä esimerkki ja tarjoaa jokaiselle soittajalle huikean matkan oman soiton ja kehollisuuden peruskysymysten äärelle.

## Lähdekirjallisuus

### Nuottijulkaisut

Busoni, Ferruccio 1925. *Klavierübung in Zehn Büchern*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Goebels, Franzpeter 1967, *Der Neue Busoni*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

### Kirjat ja artikkelit

Beaumont, Antony 1985. *Busoni the Composer*. London: Faber and Faber.

Brendel, Alfred 2001. *On Music*. Chicago: A Cappella Books.

Busoni, Ferruccio 1905. *Die Musik*, IV vuosikerta, 22. vihko, Besprechung 240. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler.

Busoni, Ferruccio 1922. *Von der Einheit der Musik – Verstreute Aufzeichnungen*. Berliini: Max Hesses Verlag

Busoni, Ferruccio 1956. *Wesen und Einheit der Musik*. Berliini: Max Hesses Verlag.

Busoni, Ferruccio 1957. *The Essence of Music and other Papers*. Engl. Rosamond Ley. New York: Dover Publications.

Dubal, David 1997. *Ferruccio Busoni plays Liszt, Bach-Busoni & Chopin*. Levynkansiteksi, Nimbus Records (NI8810).

Kogan, Grigory 2010 [1964]. *Busoni as Pianist*. Toim. Svetlana Belsky. Rochester: University of Rochester Press.

Kosnick, Heinrich 1971. *Busoni, Gestaltung durch Gestalt*. Regensburg: Bosse Verlag.

Martienssen, Carl Adolf 1957. *Schöpferischer Klavierunterricht*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag

Neuhaus, Heinrich 1973 [1967]. *Pianonsoiton taide*. Suom. Arja Gothóni. Helsinki: Kirjayhtymä.

Nummi-Kuisma, Katarina 2010. *Pianistin vire*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

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

Rubinstein, Arthur 1981 [1973]. *Huima nuoruuteni*. Suom. Arja Gothóni. Helsinki: Kirjayhtymä.

Sibelius, Jean 2005. *Dagbok 1909–1944*. Toim. Fabian Dahlström. Helsingfors: SLS i Finland / Stockholm: Bokförlaget Atlantis.

Sitsky, Larry 1986. *Busoni and the Piano. The Works, the Writings, and the Recordings*. New York: Greenwood Press

Tawaststjerna, Erik 1997. *Sibelius*. Toim. Erik T. Tawaststjerna. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava

Zweig, Stefan 1945 [1942]. *Eilispäivän maailma*. Suom. Alf Krohn. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.



On huomionarvoista, että Ferruccio Busonin tasoinen poikkeuksellinen pianisti on jättänyt jälkeensä dokumentin, jossa hän esittelee näkemyksiään pianonsoiton teknisistä haasteista. On laajasti dokumentoitu tosiasia, että hänen suorituskäytöksensä koskettimistolla ja hänen jättäjäismäinen ohjelmistonhallintansa herättivät aikalaisissa yksimielistä ihailua. Tämä pakottaa miettimään, miten tämä taidokkuus on käytännössä toteutunut.

Tämä kirjoitus käsittelee Ferruccio Busonin soittoteknisiä harjoituksia kokoelmassa *Klavierübung* ja selvittää niitä soittotekniikkaan liittyviä havaintoja ja periaatteita, joita hän uransa aikana keräsi ja joita hän jätti jälkipolville lähinnä harjoitusten muodossa.

EST 76

PAINETTU

ISBN 978-952-329-330-4

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-331-1

ISSN 2489-7981

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**X SIBELIUS-AKATEMIA**

TAITEILIJAKOULUTUS  
DocMus-tohtorikoulu