

## **INSPIROIVA LIED**

Näkökulma ilmaisuvoimaisempaan pianonsoittoon

Seminaarityö  
Kevät 2024

Opettajan pedagogiset opinnot

Jussi Littunen  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia /  
Pianon, harmonikan, kitaran ja kanteleen aineryhmä /  
Kirjallinen työ

<b>Tutkielman tai kirjallisen työn nimi</b>	<b>Sivumäärä</b>
Inspiroiva lied – näkökulma ilmaisuvoimaisempaan pianonsoittoon	39
<b>Tekijän nimi</b>	<b>Lukukausi</b>
Jussi Littunen	Kevät 2024
<b>Aineryhmän nimi</b>	
Pianon, harmonikan, kitaran ja kanteleen aineryhmä	
<p>Tässä tutkielmassa selvitettiin, miten kokemuksia liedin soittamisesta voisi hyödyntää soolopiano-ohjelmiston harjoittelussa ja opettamisessa jo pidemmälle ehtineiden pianistien tapauksessa. Työ on luonteeltaan laadullinen kirjallisuuskatsaus, ja se tarjoaa yhden näkökulman aiheeseen, joka sivuaa useita soittamisen ja sen opettamisen ydinkysymyksiä.</p> <p>Koska tutkimuskysymystä käsittelevää aiempaa tutkimusta ei löytynyt, on työn teoreettinen viitekehys koottu aiemmasta, työn aihepiirejä erillisinä käsittelevästä tutkimuksesta. Lähdekirjallisuutena on käytetty esimerkiksi liedä käsittelevää musiikkitieteellistä tutkimusta sekä aiheen kannalta relevanttia piano- ja kamarimusiikkipedagogista kirjallisuutta. Pedagogisena viitekehysenä on pianonsoiton opetus musiikin ammatillisessa peruskoulutuksessa Suomessa, mutta tutkielman ajatuksia voidaan soveltaa myös taiteen perusopetuksessa oppijoiden taitotaso huomioiden.</p> <p>Tässä työssä liedillä viitataan erityisesti saksalaisen musiikkiperinteen hengessä lauluäänelle ja pianolle sävellettyyn musiikkiin, jossa teksti toimii musiikin lähtökohtana. Varhainen, 1700-luvun loppupuoliskon lied pyrki esittämään runon säkeet selkeinä, laulu- ja soittoteknisesti helposti lähestyttävänä. 1800-luvun mittaan lied jalostui musiikinlajiksi, jossa säveltäjät johtivat teksteistä musiikillisia aiheita palvelemaan niin laulun kokonaismuotoa kuin tekstin yksityiskohtiakin. Tällainen sanojen musiikillinen kuvittaminen (nk. sävelmaalailu), kuten myös musiikin ja tekstin kyky syventää symbioottisesti toistensa sisältöjä, voi tulla pianistille tutuksi nimenomaan liedin kautta.</p> <p>Läpi pianonsoiton historian on laulua pidetty sopivana ihanteena soittamiselle. Kyse on toisaalta siitä, miten pianon sointi voisi tavoittaa vaikutelman hengittävistä ihmisäänestä, mutta myös narratiivin ja mielikuvien kaltaisista ominaisuuksista, jotka runo liittyy musiikkiin havainnollisella ja erottamattomalla tavalla. Näistä kaikista pianisti voi ammentaa inspiraatiota soittoonsa myös soolo-ohjelmiston parissa. Lied on siis yksi mahdollinen tapa monipuolistaa pianistin ajattelua ja soittoa.</p>	
<b>Hakusanat</b>	
lied, narratiivisuus, piano, pianopedagogiikka, sävelmaalailu, taidemusiikki, yksinlaulu	
<b>Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä</b>	
22.5.2024 Assi Karttunen	

# SISÄLTÖ

1 JOHDANTO .....	4
1.1 Aihevalinnan tausta ja viitekehys .....	4
1.2 Keskeiset käsitteet .....	6
1.3 Tutkimusasetelma .....	7
2 LIED JA SEN ASEMA MUSIIKIN AMMATILISESSA PERUSKOULUTUKSESSA SUOMESSA .....	9
2.1 Mitä on lied? .....	9
2.2 Lied musiikkialan perustutkinnossa Suomessa .....	13
3 LIEDIN PIIRTEITÄ .....	16
3.1 Hengitys .....	16
3.2 Sanojen kuvittaminen musiikilla .....	18
3.3 Runo nuottikuvan tulkinnan apuvälineenä .....	20
4 PIANOPEDAGOGISIA NÄKÖKULMIA LIEDIIN .....	23
4.1 Laulu pianonsoiton ihanteena .....	23
4.2 Narratiivi musiikin hahmottamisen välineenä .....	25
4.3 Mielikuvien arvo .....	27
4.4 Intertekstuaaliset viittaukset teosten välillä .....	29
4.5 Soolopianomusiikki: kamarimusiikkia yhdelle soittajalle? .....	30
4.6 Soveltaminen taiteen perusopetukseen .....	32
5 LIED PIANISTIN INSPIRAATIONA .....	33
5.1 Mitä lied voi opettaa pianistille? .....	33
5.2 Jatkotutkimusaiheita .....	36
LÄHTEET .....	37

# 1 JOHDANTO

”Se ainut musiikin ja runouden laji, jonka sisältö tänä päivänä vetoaa joka yhteiskuntaluokkaan ja jokaiseen yksilöön.”

Heinrich Cristoph Koch (1749–1816) liedistä teoksessaan *Musikalisches Lexicon* (1802)

Tämän tutkielman tarkoituksena on selvittää, miten kokemuksia liedin soittamisesta voisi hyödyntää soolopiano-ohjelmiston harjoittelussa ja opettamisessa jo pidemmälle ehtineiden pianistien tapauksessa. Aihevalintaan johti omat kokemukseni siitä, että lied kykenee antamaan uusia näkökulmia kaikkeen pianonsoittoon. Tutkielma pyrkii havainnollistamaan liedin mahdollisuuksia kehittää pianistin soittoa ilmaisuvoimaisemmaksi ja monipuolisemmaksi. Kyseessä on siis yksi näkökulma keskeiseen pianopedagogiseen haasteeseen.

## 1.1 AIHEVALINNAN TAUSTA JA VIITEKEHYS

Piano-oppilaiden soittoa ja mielikuvitusta pyritään monesti kehittämään viittaamalla laulumusiikkiin. Pianisti ja kapellimestari Kevin Class johdattelee hyvin tämän pedagogisen keinon äärelle kolumnissaan *Why Collaborate* (2009). Hänen mukaansa useat piano-opettajat kehottavat ”laulamaan pianolla” ja vertaavat Mozartin pianomusiikkia tämän oopperoihin. On kuitenkin harvinaista, että tällaisia vertauskuvia avattaisiin tarkemmin. Esimerkiksi lauluäänien imitoimiseen ei Classin mukaan riitä pelkkä kaunis legato-soitto, vaan lisäksi tarvitaan ymmärrystä puheen diktiosta eli hienovaraisesta rytmin muuntelusta, jonka oppii parhaiten työskentelemällä laulajien kanssa. Class väittää, että laulumusiikin parissa työskentely on kelle tahansa muusikolle paras tie musiikin draamallisen luonteen ymmärtämiseen. (Class 2009.)

Voin itse allekirjoittaa Classin ajatukset. Löysin laulumusiikin pariin aloittaessani pianonsoiton ammattiopinnot Helsingin konservatoriolla, jossa tutkintoon kuului pakollisena vähintään vuoden kestävä lied-seminaari. Laulajien kanssa työskentely

osoittautui minulle käännteentekeväksi kokemukseksi. Lied avasi aivan uudenlaisia näkymiä kaikkeen musiikkiin, ja liedin parissa koetut onnistumisen kokemukset olivat eräs tärkeimmistä syistä siihen, että halusin jatkaa musiikin korkeakouluopintoihin. Melko nopeasti yhteistyö muiden muusikoiden kanssa alkoi tuntua paljon mielekkäämmältä kuin yksinäinen puurtaminen soolo-ohjelmiston parissa. Tässä työssä pyrin taustoittamaan ja jäsentelemään näitä kokemuksiani.

Tutkielmassa käsiteltävät aihepiirit ovat rajautuneet omien kokemusteni ja lähdekirjallisuuden vuorovaikutuksessa. Lied ja muu laulumusiikki ovat auttaneet minua ymmärtämään musiikin dramatiikkaa, retoriikkaa, fraseerausta, ajankäyttöä ja pianotekstuureja sellaisista näkökulmista, joihin tuskin olisin törmännyt pelkkää soolo-ohjelmistoa soittamalla. Nämä näkökulmat ovat osin ominaisia vain laulumusiikille, eikä muu kamarimusiikki olisi välttämättä paljastanut musiikista kaikkia niitä mahdollisuuksia, joiden pariin laulumusiikki on minut vienyt. Siksi uskon, että juuri liedin soittaminen on pedagogisesti mielekäs ja tehokas tapa kehittää nuoren pianistin valmiuksia.

Pedagogisena viitekehyksenä työssä on pianopedagogiikka musiikin ammatillisessa peruskoulutuksessa. Tämäkin rajaus juontaa juurensa omista kokemuksistani, mutta lisäksi pidän ammattiopintojen alkua yleisestikin sopivana hetkenä lied-yhteistyön aloittamiselle. Ammatilliset oppilaitokset ovat luontevia paikkoja laulajan ja pianistin kohdata, aloittavathan laulajat lauluopintonsa usein pianisteja myöhemmin. Lisäksi ammattiopintojen alussa eletään mielestäni erityisen kiinnostavaa vaihetta soittajan kasvussa. Tuolloin pianistilla voi ajatella olevan riittävät perusvalmiudet oman instrumenttinsa hallintaan, joten hän voi siirtää yhtä suuremman osan huomiostaan sellaisiin musiikin osatekijöihin kuin muotorakenteisiin, retoriikkaan ja sävyihin. Mielestäni juuri tällaisten asioiden pohtiminen tekee soittamisesta ja sen harjoittelusta lopulta aidosti kiinnostavaa ja vangitsevaa.

Vaikka en pyrikään muotoilemaan täsmällisiä, liedistä inspiroituneita opetusmenetelmiä pianotunneille, näkyy pedagoginen viitekehys työssäni siten, että käsiteltävät aihepiirit vastaavat vaativuudeltaan musiikin ammatillisia perusopintoja. On kuitenkin syytä pitää mielessä, että monilla pianonsoiton harrastajillakin on vastaavat soittotaidot kuin ammattiopintoihin hakeutuvalla tulevalla muusikolla. Siksi työssä esitettäviä näkökulmia voi hyvin soveltaa myös pidemmälle ehtineisiin harrastajiin, taitotaso huomioiden jopa nuorempiinkin oppijoihin. Ammattiopintojen alku on rajaus, joka

selkeytensä vuoksi palvelee hyvin tätä työtä, mutta tarkoituksenani ei ole väittää, että esitettävät näkökulmat koskisivat pelkästään ammattiopiskelijoita.

## 1.2 KESKEISET KÄSITTEET

Tässä tutkielmassa lied-musiikilla (tai liedillä) tarkoitetaan saksalaisen musiikkiperinteen vaikutuspiirissä laulu-piano-duolle sävellettyä musiikkia. Liedissä teksti toimii musiikin lähtökohtana, joten tekstin ja musiikin suhde on tiivis. Laajemmassa merkityksessä liedillä voidaan viitata kaikkeen laulajalle ja pianistille sävellettyyn duomusiikkiin kielestä ja kulttuurista riippumatta. Täsmennän liedin määritelmää luvussa 2.1.

Laulumusiikilla tarkoitetaan tässä tutkielmassa kaikkea sellaista musiikkia, jonka esityskokoonpanoon kuuluu yksi tai useampi laulaja. Määritelmä kattaa siis suuren määrän teoksia, jotka voivat olla liedä, orkesterisäestyksellisiä lauluja, oopperoita, oratorioita tai kuoromusiikkia. Tämä työ keskittyy kuitenkin vain liediin.

Yhteissoitolla viitataan kaikkeen sellaiseen soittamiseen, jossa soittaja, tämän työn tapauksessa pianisti, soittaa muiden muusikoiden kanssa. Käytän termiä sateenvarjokäsitteenä, jonka alle mahtuvat esimerkiksi lied, kamarimusiikki, orkesterisoitto tai vaikkapa orkesterisäestyksellisten teosten pianosovitusten soittaminen. Tällaisessa laajassa merkityksessä esimerkiksi säestäminen tai kamarimusiisointi olisivat mielestäni puutteellisia käsitteitä. Englanninkielinen nimike 'collaborator' (jonka yleiskielinen suomalainen vastine on 'työtoveri') viittaisi mielestäni erinomaisesti pianistien erilaisiin yhteissoittomahdollisuuksiin, mutta käsitteelle ei ole vakiintunutta suomenkielistä käännöstä. Tämä nimike korostaisi hienosti pianistin ja muiden muusikoiden tasa-arvoista ja vuorovaikutteista suhdetta, ja kenties siksi esimerkiksi Martin Katz käyttää sitä aihetta käsittelevän kirjansa nimessä.

Pianopedagogiikalla tarkoitetaan tässä työssä opetusta, jota annetaan pianonsoittotaitojen hankkimiseksi ja kehittämiseksi. Termi viittaa myös pianonsoiton opetuksessa käytettyihin menetelmiin.

Narratiivi on monimerkityksellinen käsite. Musiikissa narratiivin voidaan määritellä tarkoittavan sekä musiikin metaforallista muotoa että prosessia, jonka seurauksena tämä metaforallinen muoto eli kertomus on syntynyt (Männikkö 2018, 25). Narratiivia ja kertomusta pidetään tässä työssä synonyymeinä.

Amodaalisuudella tarkoitetaan aistien yhteydessä sitä, että jokin aisti-informaatio ei välttämättä ole sitoutunut yksittäiseen aistiin. Siten esimerkiksi näköaistin avulla saatu informaatio voidaan tunnistaa myös kuuloaisti-informaationa, ikään kuin kääntää kuuloaisti-informaatioksi (Nummi-Kuisma 2010, 117–118). Aistien amodaalisuuteen ei syvennyttä tässä työssä laajemmin, mutta ilmiöön viitataan muun muassa musiikillisten mielikuvien yhteydessä.

### 1.3 TUTKIMUSASETELMA

Tutkielmani on luonteeltaan laadullinen kirjallisuuskatsaus. Tutkimuskysymykseen vastaaminen edellyttää aluksi liedin erityispiirteiden määrittelyä, toisin sanoen sen ymmärtämistä, miten lied eroaa soolopianomusiikista. Esiymmärrykseni perusteella ilmeisimpiä eroja on kaksi. Ensinnäkin liedä esittää yhden muusikon sijasta kaksi muusikkoa, pianisti ja laulaja, mikä tekee siitä kamarimusiikkia. Toiseksi liedeissä on runo tai muu vastaava teksti, joka ohjaa ensin säveltäjää ja tämän jälkeen esittäjiä. Kuten seuraavasta luvusta selviää, tekstin läsnäolo on liedin leimallisin piirre. Siksi keskityn tässä tutkielmassa erityisesti niihin liedin ominaisuuksiin, jotka liittyvät laulaen esitettävän runon kanssa työskentelyyn pianistin näkökulmasta.

Koska en löytänyt tutkimuskysymykseeni suoraan vastaavaa aiempaa tutkimuskirjallisuutta, jouduin kokoamaan työlleni teoreettisen viitekehyksen sellaisesta aiemmasta tutkimuksesta, joka käsittelee työni aihepiirejä erillisinä. Näin ollen käytän lähteinä esimerkiksi liedä käsittelevää musiikkitieteellistä tutkimusta sekä aiheen kannalta relevanttia piano- ja kamarimusiikkipedagogista kirjallisuutta. Aihepiiriin olennaisesti liittyvää käytännön näkökulmaa olen löytänyt muun muassa Maria Männikön narratiivisuutta käsittelevästä tutkielmasta sekä pitkän uran pianistina, korrepetiittorina ja pedagogina tehneen Martin Katzin kirjasta *The Complete Collaborator: the pianist as partner* (2009).

Vastaus tutkimuskysymykseen on johdettu tutustumalla ensin liedin historiaan, mitä kautta hahmottuu liedin luonne musiikinlajina. Tämän jälkeen perehdytään joihinkin liedin erityispiirteisiin, joiden pariin pianisti liedä soittaessaan joutuu. Lopuksi liedä katsotaan pianopedagogisessa viitekehysessä. Tämän näkökulman tarkoituksena on havainnollistaa, miten liedin tarjoamat opit voisivat käytännössä liittyä pianonsoiton opettamiseen. Tutkimusasetelma tuottaa väistämättä vain joitain rajattuja näkymiä laajaan aiheeseen, joka sivuaa monia soittamisen ja sen opettamisen olennaisia kysymyksiä.

Lähdekirjallisuuteen tutustuessani löysin tukea sille, että tämä työ liikkuu vähemmän kartoitetulla alueella. Liedistä paljon kirjoittanut musiikkitieteilijä Susan Youens on todennut, että koska liedä on pitkään pidetty vähäarvoisempana kuin laajamuotoisia teoksia, ovat sitä koskeneet kirjoitukset jääneet yleisluonteisiksi (Youens 2002, xiv). Jay D. Zorn puolestaan kirjoittaa, että vaikka kamarimusiikkikokemusten hyödyistä esitetään muusikkopiireissä innokkaita väitteitä, ei aihetta oltu ennen Zornin väitöskirjaa muodollisesti tutkittu (Zorn 1973, 40). Tämä tutkielma johdattelee siis aihepiiriin, josta nähdäkseni riittäisi paljon lisääkin tutkittavaa.

Kaikki tämän työn suomennokset lauluteksteistä ja teosten nimistä ovat tekijän käännöksiä.



## 2 LIED JA SEN ASEMA MUSIIKIN AMMATILISESSA PERUSKOULUTUKSESSA SUOMESSA

### 2.1 MITÄ ON LIED?

Lied voidaan määritellä ainakin kahdella eri tavalla. Määritelmistä yksinkertaisempi on suora käänös: lied on saksaa ja tarkoittaa suomeksi laulua. Esimerkiksi *Yleinen suomalainen ontologia* ohjaa haun 'lied' käsitteeseen 'yksinlaulu' eli käsittelee liedä ja yksinlaulua synonyymeinä. Tällainen määritelmä onkin yleinen tämän päivän Suomessa, jossa esimerkiksi lied-opetuksen piiriin katsotaan usein kuuluvan kaikki laulu-piano-duolle sävelletty musiikki.

Liedin tarkempi määritelmä huomioi sen, että lied tarkoittaa laulua nimenomaan saksaksi. Esimerkiksi Oxfordin yliopiston *Grove Music Online* -verkkotietosanakirja ei rinnasta liedä ja kaikkea yksinlaulua, vaan keskittyy lauluun ainoastaan saksalaisen taidemusiikin viitekehyksessä. Tällöin esiin nousee erityisesti romanttinen saksalainen lied, jossa laulusävellykset perustuivat tekstistä johdetuille musiikillisille aiheille. Tämän työn keskeisiin lähdeeteoksiin kuuluva *The Cambridge Companion to the Lied* (2004) rajaa liedin samaan tapaan saksalaisen romanttisen musiikin ilmiöksi. Näin rajaten lied on erityisesti 1800-luvun ilmiö, jonka juuret ovat kuitenkin tukevasti edellisen vuosisadan puolella.

Vaikka lied rajattaisiinkin nimenomaan saksalaisen musiikin lajityypiksi, on syytä huomioida, että lajin vaikutus on ulottunut myös saksalaisen kulttuurialueen ulkopuolelle. Oivallisena esimerkkinä tästä toimii suomalainen säveltäjä Yrjö Kilpinen (1892–1959), jonka voi katsoa säveltäneen saksalaisperäisen lied-perinteen hengessä vielä lajin kukkeimman kauden päätyttyä (Böker-Heil et al. 2001).

Kuten luvussa 1.2 määrittelin, tässä työssä tunnustetaan erilaiset tavat määritellä ja rajata lied, mutta ensisijaisesti liedillä viitataan saksalaisen musiikkiperinteen vaikutuspiirissä sävellettyyn laulumusiikkiin. Siksi liediin tutustutaan ainoastaan saksalaisen taidemusiikin näkökulmasta, ja musiikkiesimerkit ovat pääasiassa 1800-luvun romanttista liedä. Jo tällainen tiukka rajaus riittää havainnollistamaan, millaisia mahdollisuuksia lied voi tarjota pianonsoiton ja sen opettamisen monipuolistamiseen.

### 2.1.1 Varhainen lied

Liedin syntyyn vaikuttivat saksalaisen kirjallisuuden 1700-luvun uudistuspyrkimykset, jotka nostivat luonnollisuuden ja yksinkertaisuuden kirjoittamisen uusiksi ihanteiksi. Eräs uudistusten voimahenkilöistä oli Leipzigin yliopiston runouden professori Johann Christoph Gottsched (1700–1766). Hän halusi vapauttaa saksalaisen runouden barokkiestetistiikasta, jota piti keinotekoisena ja koukeroisena. Barokkikoreuden tilalle Gottsched nosti luonnon täsmällisen tarkastelun Horatiuksen (65 eaa. – 8 eaa.) *Ars Poetican* klassisessa hengessä. (Parsons 2004, 37–38.)

Uudenlaiset esteettiset näkemykset vaikuttivat tapaan säveltää runoja lauluksi, ja valistuksen ajan hengessä tätäkin aihetta käsiteltiin monin kirjoituksin. Gottsched esitti teoksessaan *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen* (vapaasti suomentaen *Tutkielma kriittisestä runoudesta saksalaisille*, 1730), että laulusäveltäjän tulisi pyrkiä ”ainoastaan hyväksyttävään ja selkeään runon säkeiden lausuntaan, jonka sellaisenaan tulisi sopia sanojen luonteeseen ja sisältöön” (Parsons 2004, 38). Säveltäjä Johann Adolph Scheibe (1708–1776) omisti laulusäveltäjien evästämisensä vuonna 1738 kokonaisen numeron lehdestään *Der critische Musikus*. Säveltäjä ja lakimies Christian Gottfried Krause (1717–1770) puolestaan käsitteli aihetta teoksessaan *Von der musikalischen Poesie* (Musiikillisesta runoudesta, 1752).<sup>1</sup> Niin Scheibe kuin Krausekin myötäilivät kirjoituksissaan Gottschedin uusklassisia ihanteita. (Böker-Heil et al. 2001; Parsons 2004, 39.)

Scheibesta hyvän laulusäveltäjän tuli huomioida runon (säännöllinen) muoto sekä säkeiden, säkeistöjen ja rytmin luonne, jotta musiikki palvelisi näitä kaikkia jokaisessa säkeistössä. Yksittäisen säkeistön tarpeisiin ei pitäisi venyttellä tavuja eikä lisätä kadensseja tai sanatoistoja, jos nämä häiritisivät tekstin selkeyttä jossakin toisessa säkeistössä. Melodioiden tulisi olla lyhyitä, vapaita, virtaavia, puhtaita ja todella luonnollisia. Niiden ambituksen tulisi pysyä maltillisena ja harmonian pitäytyä lähellä tonaalista keskiötä. Näin ollen laulun voisi laulaa ensinäkemältä ja ilman erityistä ponnistelua sellainenkin henkilö, joka on muusikkona kokematon. (Parsons 2004, 39.)

<sup>1</sup> Krausen *Von der musikalischen Poesie* kuuluu samaan Fredrik Suuren hovissa julkaistujen ”oppikirjojen” joukkoon kuin esimerkiksi Carl Philipp Emanuel Bachin *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Paavo Soinnen suomennoksena *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*) sekä Johann Joachim Quantzin (1697–1773) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), joka on vastaava tutkielma huilunsoitosta. (Böker-Heil et al. 2001.)

Kuten Scheiben evästyksket antavat ymmärtää, yksinkertaiseen sävelkieleen pyrkiminen ei ollut ainoastaan tyylikysymys. Kasvavalla keskiluokalla oli aikaa harrastaa musiikkia, mistä syystä käytännöllisesti kirjoitetulle laulumusiikille oli kysyntää. Esimerkkinä ajan helposti lähestyttävistä lauluista toimivat Carl Philipp Emanuel Bachin (1714–1788) liedit. Niiden kosketinsoitinosuudet olivat tyyppillisesti diatonisia ja niin yksinkertaisia ja koristelemattomia, että laulaja saattoi säestää itseään. Soittajan oikea käsi myötäili laulua usein unisonossa tai rinnakkaisena terssikulkuna, ja näin ollen laulumelodia ja oikea käsi oli luontevaa kirjoittaa samalla viivastolle. (Böker-Heil et al. 2001.)

Jotkut säveltäjät ottivat selkeyteen pyrkineet ideaalit lähtökohdaksi, joiden pohjalta he kehittivät liedä yhä monipuolisemmaksi säveltaiteeksi. Esimerkiksi Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), Carl Friedrich Zelterin (1758–1832), Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) ja Ludwig van Beethovenin (1770–1827) lauluissa pianon rooli kasvoi aktiivisemmaksi samalla kun teosten harmoniamailma monipuolistui (Böker-Heil et al. 2001). Säkeistolaulujen rinnalle alkoi ilmestyä läpisävellettyjä teoksia, ja vuonna 1816 valmistui Beethovenin *An die ferne Geliebte* (Kaukaiselle rakkaalle, op. 98), joka on tiettävästi ensimmäinen varsinainen laulusarja. On huomionarvoista, että jopa *An die ferne Geliebte* on sävelletty yksinkertaisuutta vaalineiden ideaalien hengessä, vaikka muissa teoksissaan Beethoven suosi monisyisempää ilmaisua (mt.). Yksinkertaisuus siis oli varhaisen liedin tärkeä luonteenpiirre, ja on mahdollista, että tämä on leimannut liedistä vallinneita käsityksiä vielä paljon myöhemminkin.

Huolimatta joistain poikkeuksellisista teoksista, klassismin ajan liedin suurta kuvaa hallitsivat kaanonin ulkopuolelle jääneet säveltäjät, jotka tyydyttivät aikalaisyleisön tarpeita miellyttävillä ja helposti lähestyttävillä lauluillaan. Näitä lauluja julkaistiin usein kokoelmina, eikä säveltäjien nimiä aina edes mainittu. Aikakauden laulumaniaa kuvastaa erinomaisesti saksalaisille vapaaherroille suunnattu, vaikuttavasti nimetty albumi *Mildheimisches Lieder-Buch von acht Hundert lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann* (Kotoinen 800 laulun kokoelma lystikkäitä ja totisia lauluja kaikista maailman asioista sekä kaikista ihmiselämän seikoista, joista voi laulaa, 1815) (Böker-Heil et al. 2001).

### 2.1.2 Salongeista saleihin

1800-luvulla lied jalostui musiikinlajiksi, jossa laulut olivat kudelmia sanoista johdetuista musiikillisista aiheista. Nämä aiheet sekä loivat muodolle eheyttä että tehostivat tekstin yksityiskohtia. Jälleen taustalla vaikutti runouden kehitys.

Romanttisessa saksalaisessa runoudessa erilaiset klassiset ja populaarit tyyli, metrit ja teemat yhdistyivät, ja keskeiseksi aiheeksi tuli yksilön tunteiden kohtaaminen ”ulkoisten voimien”, kuten luonnon, historian tai yhteiskunnan, kanssa. (Böker-Heil et al. 2001.)

Kahden osapuolen kohtaamiselle lied-duo oli mitä luontevin esittäjä, varsinkin, kun pianon samanaikainen kehitys mahdollisti yhä voimakkaamman ja vivahteikkaan ilmaisun. Romanttisten runoilijoiden eturintamaan kuulunut Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) kirjoittikin joulukuussa 1809 säveltäjä-kapellimestari Carl Zelterille, ettei mikään lyyrinen runo ei ole täysin kokonainen ennen kuin se on sävelletty lauluksi. Tämä johtuu Goethen mielestä siitä, että lauluksi sävellettynä runo saa kuulijansa sekä ajattelemaan että tuntemaan yhtä aikaa. (Böker-Heil et al. 2001.)

Romanttisen saksalaisen liedin merkittävä kehittäjä oli Franz Schubert (1797–1828), jonka *Gretchen am Spinnrade* -laulun (D. 118, 1814) sävellysajankohtaa on toisinaan erehdytty pitämään jopa ”liedin syntymäpäivänä”. Englantilainen musiikkikirjoittaja George Grove analysoi jo vuonna 1883, että Schubertin tarvitsi vain ”lukea runo, ja sopiva melodia yhdistettäväksi kuolemattomaan säkeeseen tulvahti hänen mieleensä”. (Dittrich 2004, 85.) Myös Eric Samsin mielestä Schubertin salainen ase oli runoudelle herkkä mieli, joka kykeni kehittämään loputtoman rikasta ja vaihtelevaa musiikkia tekstien innoittamana. Schubert sävelsikin noin 660 laulusävellystä pianolle ja yhdelle lauluäänelle. (Böker-Heil et al. 2001.)

Schubertin käsissä lied kulki pitkän tien kauas 1700-luvun käyttömusiikista, jota ilkeimmät kriitikot olivat luonnehtineet ”aneemisten sointujen säestämiksi haaleiksi sävelmiksi”. Schubertille piano ei ollut säestäjä, vaan sen osa oli tasa-arvoinen laulajan osuuden kanssa – teoksen tunnelman määrittäjänä saattoi pianon rooli toisinaan olla jopa laulumelodiaa olennaisempi. Schubert valjasti runon palvelukseen kaikki sävellyksen osatekijät, kuten tyyli, muodot, melodiat, sävellajit ja pianotekstuurit, ja lainasi ilmaisukeinoja paitsi oopperasta, myös aiempien sukupolvien lied-säveltäjiltä. Aikalaisyleisö hämmästeli Schubertin ja tämän laulajaystävän Johann Michael Voglin

(1768–1840) esityksiä, sillä tapa, jolla duo vaikuttivat olevan kuin yhtä, oli jotakin uutta ja ennenkuulumatonta. (Dittrich 2004, 86; Böker-Heil et al. 2001.)

Schubertin jälkeen lied joutui aikakauden eri kehityskulkujen ristiaallokkoon. Kun romanttinen musiikki kehittyi yhä kauemmaksi liedille luonteenomaisesta yksinkertaisuudesta ja selkeydestä, alkoi lied vaikuttaa konservatiiviselta.

Samanaikaisesti laulut olivat nuorille säveltäjille helposti saavutettava tapa saada osaamiselleen huomiota. Schubertin lisäksi esimerkiksi Carl Loewen (1796–1869), Fanny Mendelssohnin (1805–1847) ja myöhemmin jopa Arnold Schönbergin (1874–1951) ensimmäiset opukset koostuvat nimenomaan lauluista. (Deaville 2004, 142–143.)

Liedistä tuli kiinteä osa 1800-luvun jälkipuoliskon musiikkielämää, kun sitä alettiin kuulla salonkien lisäksi konserttisaleissa (Deaville 2004, 143). Tähän vaikutti tunnettu baritoni Julius Stockhausen (1826–1906), joka esitti ensimmäisenä laulajana Schubertin ja Schumannin kokonaisia laulusarjoja konserteissaan. Ennen Stockhausenia laulusarjojen kokonaisesitykset eivät olleet yleisiä, vaikka esimerkiksi Ludwig Titz (1797–1850) ja Franz Liszt (1811–1886) olivatkin jo vuonna 1839 esittäneet kokonaisuudessaan Beethovenin laulusarjan *An die ferne Geliebte*. (Mt. 145.)

Musiikkikirjoittaja Paul Griffithsin mukaan lied oli varsinaisesti 1800-luvun ilmiö, joka kehittyi vielä 1900-luvun alussa mutta jonka suosio laantui sittemmin nopeasti. Siinä missä liedejä sävelsivät 1800-luvulla Johannes Brahmsin (1833–1897), Robert Schumannin ja Richard Wagnerin (1813–1883) kaltaiset, sittemmin kanonisoituun asemaan nostetut säveltäjät, ensimmäisen maailmansodan jälkeen liedejä syntyi lähinnä lajityypille omistautuneiden säveltäjien kynistä. Heistä osa jatkoi romanttisten säveltäjien viitoittamilla poluilla toisten etsiessä uutta ilmaisua. (Böker-Heil et al. 2001.)

## 2.2 LIED MUSIIKKIALAN PERUSTUTKINNOSSA SUOMESSA

Tämän tutkielman taustaksi on mielenkiintoista tietää, päätyvätkö kaikki musiikkialan perustutkinnon Suomessa suorittavat pianistit soittamaan liedä, ja jos päätyvät, niin missä laajuudessa. Kyseisen tutkinnon voi klassisessa musiikissa suorittaa 11

oppilaitoksessa, jotka ovat Helsingin, Joensuun, Keski-Pohjanmaan, Kuopion, Lahden, Oulun, Tampereen ja Turun konservatoriot, Jyväskylän koulutuskuntayhtymä Gradia, Porissa sijaitseva Palmgren-konservatorio sekä Yrkesakademin i Österbotten (Suomen Konservatorioliitto). Kukin oppilaitos määrittelee valtakunnallisen tutkintorakenteen puitteissa, minkälaista opetusta oppilaitoksessa annetaan ja miten se järjestetään. Valtakunnallisesti määritelty tutkintorakenne ilmenee alla olevasta taulukosta.

*Kuvio 1:* Musiikkialan perustutkinnon rakenne. Kaavio on piirretty E-Perusteet -järjestelmän tietojen pohjalta.

Musiikkialan perustutkinto		180 osp	
Yhteiset tutkinnon osat	35 osp	Ammatilliset tutkinnon osat	145 osp
		Musiikkialan toimintaympäristössä toimiminen	15 osp
		Osaamisalan pakolliset tutkinnon osat	85 osp
		Valinnaiset tutkinnon osat	45 osp

Vaikka musiikkialan valtakunnallisesti määritellyssä tutkintorakenteessa ei puhuta suoraan liedistä, viittauksia yhteismusisointiin löytyy kaikkien osaamisalakohtaisten pakollisten tutkinnon osien osaamistavoitteista. Ilmeisin esimerkki on opintojakso ”Musiikin esityskokoonpanossa toimiminen” (30 osaamispistettä), joka kuuluu osaamisalan pakollisiin tutkinnon osiin. Sen tavoitteena on harjoittaa opiskelijaa soittamaan tai laulamaan kokoonpanon edellyttämällä tavalla (E-Perusteet).

Jotta kuva liedin asemasta musiikin ammatillisessa peruskoulutuksessa selviäisi, tiedustelin mainituista oppilaitoksesta, tarjoavatko he opiskelijoilleen lied-opetusta ja miten tämä opetus on järjestetty. Sain vastaukset kahdeksasta oppilaitoksesta, minkä lisäksi pystyin päättelemään Helsingin konservatorion tilanteen oppilaitoksen internet-sivuilta löytyvästä opetuksen toteuttamissuunnitelmasta.

Tiedonhankinnan perusteella kaikki musiikkialan ammatillista peruskoulutusta antavat oppilaitokset tarjoavat laulajille ja pianisteille lied-opetusta. Noin puolessa oppilaitoksista se on pianisteille pakollista. Vaikuttaa olevan hieman tyypillisempää, että opetus on pelkkää seminaarimuotoista ryhmäopetusta kuin että duot saisivat myös duokohtaisia lied-tunteja. Jos pianisti saa lied-opetusta, sen määrä voi vaihdella yhdestä puolen lukukauden mittaisesta periodista koko opintojen ajan jatkuvaan, viikoittaiseen

opetukseen. Oppilaitoksesta riippuen pianistin on siis mahdollista suorittaa koko tutkinto soittamatta yhtään liedä, mutta jos liedin äärelle löytää, on jokaisella ammatillista perustutkintoa suorittavalla pianistilla mahdollisuus opiskella sitä jonkin verran.

Mainittakoon, että Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa lied ei kuulu pakollisena osana pianomusiikin kandidaatti- tai maisteriopiskelijoiden tutkintoihin vuosien 2021–2024 opetussuunnitelmassa. Vuonna 2024 voimaan astuvassa tutkintorakenteessa lied kuuluu pakollisena tutkintoihin siten, että kandidaattiopinnoissa sitä on suoritettava vähintään kaksi opintopistettä ja maisteriopinnoissa kolme (Taideyliopiston opinto-opas).

### 3 LIEDIN PIIRTEITÄ

Seuraavassa alaluvuissa esittelen liedä musiikinlajina muutamasta näkökulmasta, jotka liittyvät laulu-piano-duon erityispiirteisiin sekä tekstin ja musiikin symbioosiin. Aiheet ovat siis sellaisia, joihin ei törmää pelkkää soolopianomusiikkia soittamalla.

On syytä muistaa, että alla esitettävät tulkinnat tai ratkaisut eivät ole yleispäteviä. Nuottikuvan kokonaisvaltainen tulkinta on tilannekohtaista, ja edellyttää esittäjältään esityskäytäntöjen ja tradition tuntemusta, mielikuvitusta ja luovuutta.

#### 3.1 HENGITYS

Hengittäminen liittyy joidenkin instrumenttien soittamiseen erottamattomasti. Eräs olennaisimmista kysymyksistä laulajan ja pianistin yhteistyössä onkin laulajan tarve hengittää, sillä tämä vaikuttaa usein esimerkiksi yhteiseen ajankäyttöön. Toisin kuin laulajat, pianistit eivät tarvitse fyysistä hengitystä instrumenttinsa soittamiseen, mistä syystä laulumusiikkiin tottumattoman soittajan voi olla hankala nähdä nuottikuvasta hengityksen asettamia vaatimuksia – ja toisaalta mahdollisuuksia.

Vaikka hengitystä ei tarvittaisi äänen tuottamiseen, voi hengityksen tiedostaminen olla hyödyksi kelle tahansa soittajalle. Pitkän uran oboensoiton ja kamarimusiikin opettajana tehnyt Keijo Aho toteaa oppikirjassaan *Kamarimusiikin taito*, että pianistit voisivat oppia hengityksen taitoa puhaltajilta ja laulajilta. Hengityksen avulla pianistikin voi saada elävän musiikin hengittämään omalla luonnollisella tavallaan. (Aho 2009, 211.) Lisäksi hengitys vaikuttaa esimerkiksi aivojen ja sydämen toimintaan, hermojen hallintaan sekä keskittymiseen (mt. 139).

Kamarimusiikin kontekstissa yhteistä hengitystä voi hyödyntää myös työkaluna. Aho pitääkin sitä eräänä yhteismusisoinnin peruspilareista, sillä yhteinen hengitys helpottaa musiikin sykkeen löytämistä samalla, kun elävä musisointi ja fraseeraus puolestaan helpottavat hengitystä. Hengityksen avulla voidaan myös näyttää asioita muille soittajille tai reagoida niihin. (Aho 2009, 139.)



Pianisti ja korrepetiittori Martin Katz näkee laulamisesta (ja siten myös hengittämisestä) olevan hyötyä jokaiselle muusikolle, mutta aivan erityisesti heille, joiden instrumenttia ei soiteta ilmalla. Katzista luonnollisen hengityksen unohtaminen saattaisi hieman vaikeuttaa soolopianistinkin elämää, mutta säestäjän kohdalla moinen unohdus johtaisi katastrofiin. Siispä Katz ajattelee, että hän ei ole valmis ensimmäisiin yhteisiin harjoituksiin laulajan kanssa, mikäli hän ei ole laulanut ääneen läpi työstettävää ohjelmistoa. Katzin mielestä vain oman laulukokemuksen kautta voi hahmottaa laulajan hengitystarpeet juuri kyseisessä teoksessa. (Katz 2009, 7–8.)

Edellä mainittu Katzin ”opinkappale” kuulostaa ehdottomalta, mutta se havainnollistaa hyvin, miten hengitys on äärimmäisen olennainen osa laulumusiikkia. Vastaavaa neuvoa jakavat oman kokemukseni mukaan useat liedopettajatkin, monet tosin sellaisena, että tekstin lausuminen oikeassa rytmissä riittäisi. Harvalla pianistilla on niin hyvä laulutekniikka, että oma laulu voisi antaa luotettavan kuvan ammattilaulajan kyvystä fraseerata ja hengittää. Siispä tärkeintä lienee, että liedä soittavalla pianistilla olisi käsitys siitä, mikä on nimenomaan laulajalle mahdollista ja mikä ei; tällainen käsitys muodostuneen havainnollisimmin juuri laulajien kanssa työskennellessä.

Martin Katz havainnollistaa hengityksen yhteyttä ajankäyttöön jakamalla hengityspaikat kolmeen pääkategoriaan sen mukaan, miten hengitys vaikuttaa pianistin ajankäyttöön kyseisessä kohdassa. Ensimmäisen kategorian muodostavat hengityspaikat, joissa ajankäytöllä ei tarvitse huomioida hengittämistä, koska säveltäjä on järjestänyt laulajan hengitykselle riittävästi aikaa. Toisen kategorian muodostavat paikat, joissa pianistin on ”hengitettävä” laulajan mukana, koska laulu ja piano ovat rytmiltään täysin yhtenevät. Kolmas kategoria on ikään kuin toisen vastakohta: pianisti voi muotoilla omaa tekstuuriaan siten, että laulajan hengitykselle järjestyy tarvittava aika. Tämä on mahdollista, jos pianisti laventaa omaa tekstuuriaan hieman laulajan hengityspaikkaa aikaisemmin. (Katz 2009, 8–16.)

Katzin jäsentely osoittaa, että laulajan hengityksen huomioiminen edellyttää pianistilta kykyä muotoilla musiikkia laululinjan vaatimusten mukaisesti. Omakohtainen tutustuminen laulajan osuuteen onkin arvokas työkalu näiden vaatimusten hahmottamiseen, sillä pelkkää piano-osuutta harjoitellut pianisti alkaa helposti perustaa ajankäyttöään soittoteknisiin haasteisiin.

### 3.2 SANOJEN KUVITTAMINEN MUSIIKILLA

Kuten liedin historiaan perehtyminen osoitti, runouden ja musiikin välinen suhde on liedissä erityisen tiivis. Tiiveimmillään sanan ja sävelen liiton voi ajatella olevan silloin, kun teoksen keskeiset musiikilliset motiivit on johdettu tekstistä. Tällöin voidaan puhua sävelmaalailusta (saksaksi 'Wortmalerei', ranskaksi 'peindre de la musique', englanniksi 'word painting') (Carter 2001).

Sävelmaalailu tarkoittaa yhden tai useamman sanan kuvaamista musiikillisella eleellä. Toisinaan erilliseksi ilmiöksi erotetaan tunteiden kuvastaminen sävelin (saksaksi 'Tonmalerei', englanniksi 'mood painting' tai 'tone painting'). Sävelmaalailua on hyödynnetty jo 1500-luvun chansoneissa ja madrigaaleissa, ja sittemmin siitä on tullut osa esimerkiksi liedin, oopperan ja oratorioiden musiikillista kieltä. (Carter 2001.)<sup>2</sup>

Edustavana esimerkkinä taidokkaasta sävelmaalailusta toimii Franz Schubertin laulu *Gretchen am Spinnrade* (Gretchen rukin äärellä, D. 118, 1814). Se on sävelletty Goethen *Faust*-näytelmän tekstiin, jossa nuori Gretchen kertoo voimakkaasta, täyttymättömäksi jäävästä kaipuustaan (Reed 1997, 250). Schubert on kirjoittanut pianotekstuuriin rukin liikkeen ja sitä ylläpitävän polkemisen, ja onnistuu näin viemään kuulijat realistiselle mielikuvitusmatkalla keskelle *Faustin* kohtausta (Dittrich 2004, 85).

Rukin kuvittaminen edestakaisin kieppuvalla sävelaiheella ei ollut Schubertin aikana uusi oivallus. Jo Haydn oli säveltänyt oratorioonsa *Die Jahreszeiten* (Vuodenajat, 1801) *Spinnerliedchenin*, pienen rukkilaulun, joka hyödyntää vastaavaa sävelmaalailun tapaa (Dittrich 2004, 85). Silti *Gretchen am Spinnrade* on uraauurtava laulu siinä, että rukkiaihe toimii samanaikaisesti sekä liikettä ylläpitävänä voimana, mielenmaiseman symbolina että laulun rakenteellisena elementtinä (Reed 1997, 251). Kyse ei siis ole yksityiskohdan kuvittamisesta vaan siitä, että koko laulu perustuu yksittäisestä sanasta johdettuun musiikilliseen motiiviin.

---

<sup>2</sup> Tietyistä eleistä on tullut osa traditiota. Esimerkkinä tällaisesta koodistosta voisi mainita jo barokkisäveltäjien suosiman lamento-aiheen eli tavan kuvata valitusta ja epätoivoa kromaattisesti laskevalla tetrakordilla. Useissa messuissa *Credo*-osan tekstikohta "descendit de caelis" (astui alas taivaasta) on saanut kuvakseen laskevan sävelkulun messun sävellysajankohdasta riippumatta. (Carter 2001.)

Rukki aiheen draamallinen teho hahmottuu parhaiten laulun huipennuksesta, jossa rukki äkkiä pysähtyy runon sanoilla ”Ah, sein Kuss!” (Voi, hänen suudelmansa!). John Reedin mukaan rukkimotiivi ei olekaan vain säestyskuvio, vaan koko laulu on kuva rugin liikkeestä. Hänestä rugin äkkipysähdys korostaa tekstin sisältöä tehokkaammin kuin mikään deklamointi ikinä voisi. (Reed 1997, 251.) Tämä kohta havainnollistaakin hienosti Goethen ajatusta siitä, että lauluksi sävellettyä runo saa kuulijansa samanaikaisesti sekä ajattelemaan että tuntemaan. Lisäksi *Gretchen am Spinnrade* on erinomainen esimerkki siitäkin, että raja kuvittamisen ja tunneilmaisun välillä ei aina ole yksiselitteinen.

Sävel- ja tunnemaalailun voi katsoa ulottuvan *Gretchen am Spinnradessa* myös laulumelodiaan. Jo aivan ensimmäinen säe ”Meine Ruh’ ist hin” (rauhani on mennyttä) on sävelletty siten, että juuri rauhaa tarkoittava sana Ruh’ venyy muita pidemmäksi. Näin sana rauha muodostuu ainoaksi rauhalliseksi hetkeksi muuten levottomassa säkeessä. (Dittrich 2004, 85.) Mainittu säe ilmentää samanaikaisesti siis sekä rauhan ja rauhattomuuden vastakohtaisuutta että puhujan tunnetilaa.

Sävelmaalailu voi olla abstraktimpaakin. Schubertin *Schwanengesang*-laulusarjan (Joutsenlaulu, 1827–1828) yhdeksännessä laulussa *Ihr Bild* (Hänen kuvansa) piano kahdentaa laulumelodiaa oktaaveissa. Syntyy ontto ja pelottava sointi, joka alleviivaa runon puhujan yksinäisyyttä. Kun runossa mainittu rakastetun kuva näyttää heräävän eloon, alkaa säestyskin elää täyteläisempänä. Vastaavasti *Der Doppelgänger* -laulussa (Kaksoisolento) pelottavat kahden sävelen soinnut täyttyvät rikkaammilla harmonioilla heti rakastetun tullessa mainituksi. (Dittrich 2004, 88–89.) Tämänkaltaisten väritysmahdollisuuksien tunnistaminen auttaa lied-pianistia elävöittämään soittoaan silloinkin, kun tekstuuri vaikuttaa nuottipaperilla yksinkertaiselta.

Sävelmaalailuun on syytä suhtautua pienellä varauksella. Parhaimmillaan se on taidokkaan lied-säveltäjän loistava keino haastaa ja hyödyntää esittäjien ja yleisön mielikuvitusta. Pahimmillaan sävelmaalailu taas vaikuttaa naiivilta ja lapselliselta, kuten Carterkin aiheita käsittelevässä artikkelissaan (2001) toteaa. Joissain tapauksissa jokin sävelmaalailulta vaikuttava ele ei välttämättä ole tarkoitettu kuvittavaksi. Marie-Agnes Dittrichin mukaan ei kuitenkaan ole hedelmällistä väitellä, onko jokin musiikillinen ele tarkoitettu symboliksi, jos tämä ele kuitenkin kykenee välittämään tekstiin sopivia tunteita (Dittrich 2004, 87).

Sävelmaalailuun yhteydessä sopii jälleen siteerata Goethea. Vaikka hän olikin innoissaan siitä, miten sävelet voivat tuoda tekstiin uusia ulottuvuuksia, ei hän ollut yksiulotteisen sävelmaalailun ystävä. Goethen tiedetään sanoneen, ettei pelkkä ukkosen musiikillinen imitointi vielä ole erityisen taidokasta, mutta jos säveltäjä saa kuulijan tuntemaan samoin kuin ukkosen jyrähdyksen kuullessaan, on säveltäjä suuresti ihailtu (Dittrich 2004, 87).

Toisinaan pianisti voi itse toimia sävelmaalarina ja värittää tekstuuriaan tavalla, joka korostaa tekstin sisältöä ja tunnelmia. Martin Katz luettelee kirjassaan joitakin keinoja, joilla pianistin soitto voi esimerkiksi ilmentää erilaisia hahmoja. Tällaisia keinoja voivat olla muun muassa eri artikulaatiotapojen hyödyntäminen, pianon kudoksen sisäisen balanssin muuntelu tai murrettujen sointujen nopeuden vaihtelu. Sama murtosointu eri tavalla soitettuna kykenee Katzin mielestä kuvaamaan esimerkiksi rakkautta, vihaa tai majesteettillisuutta. (Katz 2009, 55.) Itse koen, että tällaisten väritysmahdollisuuksien etsiminen tekee liedin soittamisesta erityisen kiinnostavaa.

### 3.3 RUNO NUOTTIKUVAN TULKINNAN APUVÄLINEENÄ

Runo ohjaa laulun säveltäjän ja esittäjän työskentelyä. Siinä missä säveltäjä antaa runolle musiikillisen asun, saa esittäjä runosta avaimia tuon musiikin tulkintaan. Säveltäjä voi vahvistaa runon sisältöjä ja sävyjä musiikillaan, kun taas esittäjä voi runon avulla löytää merkityksiä musiikin eri elementeille. Seuraavassa käsittelen tekstin ja musiikin suhdetta merkitysten ja tulkinnan näkökulmasta.

Franz Schubertin laulu *Der Zwerg* (Kääpiö, D771, 1822) on dramaattinen, balladinomainen kertomus kuningattaresta ja kääpiöstä, jotka nähdään veneessä illan hämärässä valossa. Makaaberin veneretken kuluessa kääpiö surmaa kuningattaren, heittää tämän veteen ja jää itse veneeseen ajelehtimaan saapumatta enää koskaan rantaan. Syy kaikkeen on kääpiön mukaan kuningattaren, joka on hyljännyt kääpiönsä (runossa tosiaan käytetään omistusliitettä!) kuninkaan vuoksi.

*Der Zwergin* runon kirjoittanut Matthäus von Collin (1779–1824) ei mainitse kuningattaren surmaa eksplisiittisesti, mutta se on kuitenkin ilmeinen. Tekstissä sanotaan:

”Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!”

Sie sagt’s, da küsst der Zwerg die bleichen Wangen,

D’rauf also bald vergehen ihr die Sinnen

”Älköön kuolemani koituko sinulle tuskaksi!”

Hän [kuningatar] sanoo, ja silloin kääpiö suutelee hänen kalpeita poskia, ja siihen paikkaan hänen tajuntansa haihtuu

Sävellyksellään Franz Schubert tuo surman hetken kuuluviin. Susan Youens tulkitsee, että koska Schubert sijoittaa laulun voimakkaimman eleen sanoille ”Sie sagt’s”, hän määrittää, että juuri tässä paikassa kääpiö surmaa kuningattaren (Youens 2002, 46). Tämä on konkreettinen esimerkki tavasta, jolla säveltäjä voi vahvistaa runon sisältöä, tietyssä mielessä jopa lisätä kerrontaan vaihteita.

Surman tapahduttua pianosta haipuu harmonia. Jäljelle jää ontto oktaavitremolo, joka muuttuu pian enharmonisesti, alkuperäisen sävellajin fis-sävelestä ges-säveleksi. Youensin mukaan enharmonia on eräs voimakkaimmista symboleista elämän ja kuoleman dualistiselle suhteelle. Vastaavaa symboliikkaa Schubert hyödyntää muissakin lauluissaan. (Youens 2002, 46.)

Tapa, jolla Schubert käsittelee harmoniaa kuoleman kuvana, on jälleen esimerkki sävelmaalailusta, joskin hyvin symbolisella tasolla. Youens jatkaa tämän sävelsymboliikan tarkastelua vielä laajemmassakin kuvassa: hänen mukaansa kuoleman hetkellä kuultava oktaavitremolo antaa merkityksen koko laulun ensimmäiselle kromaattiselle sävelelle, alkusoitossa kuultavalle basson fis-äänelle (Youens 2002, 46). Ennen kuin laulaja laulaa ensimmäistäkään ääntä, on Schubert jo vihjannut valistuneille kuulijoilleen, että seuraava tarina ei tule päättymään hyvin.

Tehokkaana etiäisenä kuningattaren kuolemasta toimii myös bassolinja, jossa kolme kahdeksasosanuottia ja niitä seuraava puolinuotti toistuvat pahaenteisen vääjäämättöminä. Youens tunnistaa tämän viittaukseksi Beethovenin viidennen sinfonian (op. 67, 1804–1808) kuuluisaan kohtalo-aiheeseen ja muistuttaa, että Schubertin ajan yleisölle tämä viittaus on ollut ilmeinen. Erityisen tehokkaasti Schubert

hyödyntää tätä motiivia juuri ennen kuin kääpiö lausuu ”Doch muß zum frühen Grab du nun erblassen” (”mutta sinun on nyt kalvettava varhaiseen hautaan”): aihe kuullaan tuolloin yksinään ennen kääpiön kohtalokkaita sanoja. (Youens 2002, 42.)

Kohtalo-aihe tuo esiin uuden näkökulman tämän tutkielman aiheeseen: intertekstuaaliset viittaukset. Kuten *Der Zwerg* osoittaa, saavat tällaiset eri teosten väliset yhteydet erityistä syvyyttä lied-kontekstissa tarkasteltuina, koska niihin yhdistyy tällöin teksti. Palaan aiheeseen tarkemmin luvussa 4.4.

Pidän Youensin tulkintoja Schubertin laulujen sävelsymboliikasta äärimmäisen mielenkiintoisina, koska ne perustuvat säveltäjän tuotannon laajaan tuntemukseen. Erityisen pitkälle viedyt tulkinnat herättävät samalla pohtimaan, piilekö sävelsymbolien pikkutarkassa etsimisessä ylitulkitsemisen vaara. Samoin voi kysyä, miten todennäköisesti keskimääräinen kuuliija kykenee tunnistamaan hienovaraisia musiikillisia vihjauksia, ja kannattaako tällaisille symboleille siksi antaa suurta painoarvoa.

Pianistina ajattelen, että kyky tunnistaa tai kuvitella säveliin piileviä symboleja on tärkeä ennen kaikkea siksi, että se kannustaa pohtimaan omaa soittotapaa suhteessa kerrottavaan tarinaan. Näin ollen ei lopulta ole olennaisinta, onko säveltäjä tarkoittanut tietylle musiikilliselle eleelle tietyn merkityksen. Tärkeämpää on, että esittäjä kykenee musisoimaan ilmaisuvoimaisesti ja eläytyen.

Lauluteksti voi toimia tulkinnan apuvälineenä käytännöllisemmälläkin tasolla. Martin Katzin mukaan lauluteksti on kuin silmälasit, joiden avulla nuottia voi lukea tarkemmin. Hän havainnollistaa, miten sama artikulaatiomerkinä voi saada erilaisia merkityksiä kontekstin mukaan. Esimerkiksi Brahmsin *Ständchen*issä (Serenadi, op. 106) staccato-pisteet luovat serenadin tunnelman, mutta Straussin laulussa *Für fünfzehn Pfennige* (15 pennillä, op. 36) sama piste edustaa Katzille sarkasmia ja Wolfin laulussa *O wär dein Haus* (Olisipa talosi, op. 40) ikkunalasia. (Katz 2009, 61.) Luennollaan Sibelius-Akatemiassa syyskuussa 2022 Katz viittasi samaan aiheeseen: hän esitti, toki kärjistäen, että laulumusiikin esittäjän ei ikinä tarvitse arvuutella esitysmerkintöjen syitä tai tarkoituksia, sillä hän löytää kysymyksiinsä vastauksen laulun tekstistä (Katz 2022).

## 4 PIANOPEDAGOGISIA NÄKÖKULMIA LIEDIIN

Tekstin ja lauluinstrumentin läsnäolo tuo musisointiin tasoja, joita instrumentaalimusiikissa ei ole. Liedin parissa karttunut kokemus voi siksi auttaa löytämään soolosoittamiseen uudenvälisiä lähestymistapoja. Seuraavassa pohdin liedkokemusten soveltamista soolo-ohjelmiston soittamiseen ja opettamiseen pianopedagogisista näkökulmista käsin.

### 4.1 LAULU PIANONSOITON IHANTEENA

Ajatus laulamisesta pianonsoiton ihanteena ei ole uusi. C. P. E. Bach kirjoitti jo vuonna 1773, että hänen ”viimeaikaisena pääasiallisena pyrkimyksenään” on ollut soittaa ja säveltää niin laulavasti kuin mahdollista. Daniel Gottlob Türk (1750–1813) kirjoittaa *Clavierschule*-kirjassaan (1789), että paras soittaja on hän, jonka soitto pääsee lähimmäksi laulua. Türkin mielestä ”monenkirjavat juoksutukset” eivät ole mitään verrattuna ”sulavaan, sydäntä nostattavaan, aitoon melodiaan”. (Böker-Heil et al. 2001.)<sup>3</sup>

Frederic Chopin (1810–1849) viehättyi jo varhain laulutäiteestä, ja aivan erityisesti italialaisesta *bel canto* -perinteestä<sup>4</sup>, jota hän piti ihanteellisimpana mallina pianonsoitolle. Chopinin mielestä laulamisen tuli olla kaiken instrumenttiopetuksen perusta. Siksi hän kehotti oppilaitaan kuuntelemaan aikansa hyviä laulajia, kuten Giovanni Battista Rubinia (1794–1854) ja Giuditta Pastaa (1797–1865). (Eigeldinger 1986, 14.)

<sup>3</sup> Vaikka monet säveltäjät vaikuttivat vannonen laulullisuuden nimeen, poikkeuksiakin löytyi. Robert Schumann tunnusti vuonna 1839 ystävälleen Hermann Hirschbachille, ettei pidä laulumusiikkia suurena taiteena. Schumannille instrumenttimusiikki oli aina ollut ylivertaista laulumusiikkiin verrattuna. Tunnustusta, joka oli annettu Schumannin tuotteliamman lied-sävellyskauden kynnyksellä, ei ollut tarkoitettu vuodettavaksi eteenpäin. (Thym 2004, 122.)

<sup>4</sup> Otavan musiikkitieto (toim. Keijo Virtamo) määrittelee *bel canton* laulutyyliksi, joka oli tunnusomainen italialaiselle oopperalle Gioachino Rossiniin (1792–1868) saakka, ja jonka äänenmuodostus tähtää pehmeisiin, pyöreisiin ja kautta äänialan yhtenäisiin ääniin sekä kuvioinnin ja fraseerauksen keveyteen.

Chopinin tiedetään ajatelleen, että pianistin soitto hengittää ranteen avulla. Tämän oppilas Emilie von Timm (1821–1877) kuvailee, että Chopin neuvoi pianisteja kohottamaan rannettaan kohdissa, joissa laulaja olisi hengittänyt vastaavaa melodiaa laulaessaan. ”Hengityksen” jälkeen ranteen tuli puodota ”mitä notkeimmin” seuraavalle melodiaäänelle. (Eigeldinger 1986, 45.) Intensiivisen legato-soiton, täyteläisen soinnin sekä jäljittelemättömän linjan ja fraasin tajun ansiosta Chopinin kerrotaan saaneen pianon puhumaan vapaana rytmin kahleista. Hänen lavean, laulullisen soittotapansa on sanottu tavoittaneen vaikutelman hengittävästä ihmisäänestä. (Mt. 15.)

Chopinin mieltymys laulumusiikkiin on tämän tutkielman kannalta erityisen kiinnostavaa. Hänen ajatuksensa ovat oiva esimerkki siitä, miten laulumusiikkia voi käyttää konkreettisena mallina pianonsoiton opetuksessa. Lisäksi Chopinin musiikki kuuluu pianistien kantaohjelmistoon, ja hän on inspiroinut myöhempiä pianosäveltäjiä, kuten esimerkiksi Aleksandr Skrjabinia (1872–1915). Skrjabinin varhaistuotannossa kuuluvat Chopinin ja Lisztin vaikutteet, ja myöhemmällä kaudellaan hän sävelsi useita teoksia, jotka saivat nimekseen *poème*, runoelma (Powell 2001).

Chopiniakin voi hyvällä syyllä pitää musiikillisena runoilijana, sillä professori Jean-Jacques Eigeldinger tulkitsee, että Chopinille musiikki oli kieli. Eigeldingerin mielestä Chopinin jakoi Goethen näkemyksen siitä, että musiikki on ”ilmaisemattoman kieli” – kuitenkin niin, että musiikki noudattaa vastaavia lainalaisuuksia kuin puhutut kielet. Eigeldinger kutsuukin Chopinin soittotyylä ”pianistiseksi deklamaatioksi”. (Eigeldinger 1986, 14.)

Chopin opetti, että kuten hyvän puheen, myös soiton tulee liikuttaa ja vakuuttaa intonaatiollaan ja painotuksillaan. Chopinin mielestä sävellyskin jakautuu kappaleisiin, fraaseihin ja lauseisiin. Niillä kaikilla tulee olla suunta, ja niitä jäsentävät paitsi hengitykset, myös jako tavuihin – pidempiin ja lyhyempiin, painollisiin ja painottomiin. (Eigeldinger 1986, 14.) Martin Katz puhuu samasta asiasta mainitessaan, että erot tavujen pituuksissa ja painotuksissa antavat puheelle tietyn hahmon, jota ilman se kuulostaisi robotin puheelta (Katz 2009, 22).

Asiantunteva lied-pianisti tuntee puherytmin vaikutuksen musiikkiin hyvin kouriintuntuvalla tavalla. Eräs laulumusiikin ”perussäännöistä” on, että pianistin tulee ajoittaa oma soittonsa laulajan vokaaleille. Konsonantit vievät oman aikansa – erityisesti, jos niitä esiintyy useita peräkkäin tai jos laulaja hyödyntää niitä



ilmaisukeinonaan. Pianistin näkökulmasta vokaali vaikuttaa tällöin viivästyvän, mikä edellyttää hienovaraista ajan antamista. Katzin mielestä jotkut säveltäjät pyrkivät nuotintamaan puherytmin täsmällisesti ja jopa monimutkaisesti. Toiset säveltäjät taas keskittyvät suurempaan linjaan, jolloin rytmin hienovarainen muuntelu jää esittäjien tärkeäksi tehtäväksi. (Katz 2009, 22–23.)

Laulajan kanssa soittaessaan pianisti siis tottuu siihen, että rytmejä ei aina toteuteta metronomintarkasti. Musiikin hienovaraiseen muovailuun pyrkivä pianisti voi pitää laulumusiikkia esikuvanaan silloin, kun tavoitteena on rytmisesti joustava soitto. Kuten edellä on todettu, kokonaisvaltainen laulullinen vaikutelma asettaa vaikutuksia lisäksi ainakin artikulaatiolle ja fraseeraukselle.

Jos musiikki nähdään puhutun kielen kaltaisena ilmiönä, voidaan puhetta rakentaville ja jäsentäville elementeille löytää musiikillisia vastineita. Esimerkiksi Marie-Agnes Dittrich analysoi, että Schubert hyödyntää kadensseja välimerkkien tapaan jäsennessään laulujensa musiikillis-draamallista sisältöä. Tämä perustuu siihen, että kadenssit ovat tonaalisen musiikin itsestään selvimpiä osasia, jotka laukaisevat melodian ja harmonian jännitteen. (Dittrich 2004, 89.) Oli sävellyksessä teksti tai ei, voi soittaja hakea puhutuista kielistä esimerkkejä oman kertomuksensa jäsentelyyn.

## 4.2 NARRATIIVI MUSIIKIN HAHMOTTAMISEN VÄLINEENÄ

Narratiivi on käsite, jota käytetään eri konteksteissa ja kielissä eri tavoin ja merkityksin. Pianomusiikin yhteydessä siitä on kirjoittanut muun muassa pianisti Maria Männikkö, jonka tutkielma *Kerronnan voima – narratiivi sävellyksen tulkinnassa* (2018) esittelee keinoja hyödyntää narratiivia tulkinnan rakentamisessa ja sävellyksen kokonaisuuden hahmottamisessa (Männikkö 2018, 5). Männikkö määrittelee psykologi James Sayer Brunerin (1915–2016) hengessä, että narratiivi ilmenee kahdella tasolla: tarinoiden rakennusprosessina ja tämän prosessin tuloksena syntyneinä tarinoina (mt. 23). Muusikkoa narratiivinen ajattelu voi auttaa esimerkiksi organisoimaan teoksen yksittäisiä tapahtumia peräkkäiseksi rakenteeksi, erottamaan ”epätavallista toimintaa tavallisesta” sekä löytämään oman perspektiivinsä teokseen (mt. 41–42).

Narratiivin muodostamiseen tarvitaan erilaisia ainesosia. Juonen lisäksi tällaisia voivat olla esimerkiksi mielikuvat ja metaforat, roolit, suunnat, valot ja varjot, muodot ja kuviot sekä äänenpainot ja -sävyt. Metaforat ovat brunerilaisessa ajattelussa tärkeä työkalu tehdä tapahtumia ymmärrettäviksi. Musiikissa ne voivat auttaa antamaan yksittäisille musiikillisille tapahtumille yhteensopivia mielikuvia, mikä voi auttaa elävöittämään ja sävyttämään soittoa. (Männikkö 2018, 49–62.)

Kuten luvusta 3.2 kävi ilmi, metaforat liittyvät lieidin muun muassa sävelmaalailun kautta. Voi ajatella, että siinä missä lied-säveltäjä antaa runon sisällölle ja yksityiskohdille musiikillisen asun (kuten Martin Katz ja Susan Youens havainnollistivat), voi instrumentaalimusiikin soittaja toimia päinvastaiseen suuntaan: hän voi halutessaan luoda musiikille ja sen yksityiskohdille tarinallisen asun. Näin tehdessään muusikko rinnastaa yksittäisiä musiikillisia elementtejä ulkomusiikillisiin, omasta kokemuspöiristään kumpuaviin ilmiöihin.

Liedissä kertomus on läsnä luonnollisella tavalla – kirjallisena tekstinä. Vaikka laulun sanat eivät sellaisinaan muodostaisi yksiselitteistä tarinaa, saa tekstistä kuitenkin ulkomusiikillisiä vihjeitä, joiden varaan narratiivin voi tarvittaessa rakentaa. Ajattelen, että soolosoittajalle lied voi toimia esimerkkinä siitä, miten musiikki voi olla kertomus. Siksi lieidin parissa hankitut kokemukset narratiivien kanssa työskentelystä voivat auttaa pianistia rakentamaan narratiiveja instrumentaalimusiikkiin.

Maria Männikkö näkee narratiivin olevan vastakohta paradigmaattiselle eli matemaattis-tieteellis-loogiselle ajattelulle. Narratiivista ja paradigmaattista ajattelua voi siis pitää vastaavana vastakohtaparina kuin taolaisen perinteen yin ja yang, joita kumpaakin tarvitaan harmonian saavuttamiseksi. Ilman narratiivista ajattelua sävellyksen tulkinta jää rationaaliselle tasolle, kun taas ilman paradigmaattista ajattelua soittaja ei kykene analysoimaan teosta tai vaikkapa käyttämään hyödyllisiä harjoittelumenetelmiä, kuten sormitusstrategioita, asemointia tai ulkooppimiskeinoja. (Männikkö 2018, 32-33.)

Männikön mielestä paradigmaattinen ajattelu painottuu länsimaisessa musiikin koulutusjärjestelmässä, jolloin narratiivinen ajattelu saattaa jäädä vähemmälle. Tällöin syntyy tulkintoja, jotka kuulostavat tekniseltä suorittamiselta vailla ilmaisuvoimaa. (Männikkö 2018, 33.) Voin allekirjoittaa tämän näkemyksen. Musiikin kokeminen ja tulkitseminen ovat abstrakteina aiheina huomattavasti hankalammin sanallistettavia asioita kuin esimerkiksi nuotinluku ja pianonsoiton tekniikka. Jotkut opettajat saattavat

myös ujustella tulkinnoista puhumista, onhan taiteen tulkitseminen pohjimmiltaan hyvin subjektiivista. Tekstilähtöisyytensä vuoksi lied onkin mielestäni luonteva keino tuoda kertomuksia mukaan myös pianistien opetukseen; liedin kautta narratiivi voi olla läsnä opetuksessa ilman, että tarinallisuus tuntuu päälle liimatulta.

### 4.3 MIELIKUVIEN ARVO

Mielikuvat ovat yleinen tapa havainnollistaa asioita soitonopetuksessa. Niiden tehoa on pyritty selittämään tieteellisesti. Esimerkiksi Katarina Nummi-Kuisma sivuaa aihetta väitöskirjassaan *Pianistin vire*, viitaten muun muassa Daniel N. Sternin psykologiseen tutkimukseen. Sternin mukaan aistiärsykkeet ovat luonteeltaan amodaalisia, eli ne eivät ole sidottuja tiettyihin aistielimiin. Näin ollen esimerkiksi jokin näköaistin välityksellä vastaanotettu tieto voidaan kääntää (Stern käyttää englanninkielistä termiä 'translate') kuuloaisti-informaatioksi. (Nummi-Kuisma 2010, 117–118.)

Nummi-Kuisma jatkaa, että soittaminen näyttäytyy hänen tutkimuksessaan keskeisellä tavalla amodaalisena, ja myös mielikuvat, joita käytetään soittotapahtuman tarkasteluun, ovat amodaalisia (Nummi-Kuisma 2010, 119). Hän havainnollistaa tätä väitettä esimerkiksi analysoidessaan haastattelua, jolla hän pyrki selvittämään erään pianistin mielikuvia tietystä kappaleesta. Kyseisen pianistin miellelyhtymät liitävät vapaina ja siirtyvät väreistä tietynlaiseen valokokemukseen, muotoon, lämpötilaan ja tuoksuunkin (mt. 251–252).

Maria Männikkö perustelee mielikuvien käyttökelpoisuutta esimerkiksi viittaamalla Eduard Hanslickin (1825–1904), musiikkikysymyksiä pohtineen filosofin, näkemyksiin. Hanslickin mukaan myös estetiikassa on nähtävissä fysiologisesti todennettu ilmiö, jossa yksi aisti korvautuu toisella. Niinpä on olemassa analogia esimerkiksi avaruudellisen liikkeen ja ajallisen liikkeen välillä, kuten myös esimerkiksi objektin värin, laadun, koon ja äänen korkeuden, sävyn ja intensiteetin välillä. Näin ollen on mahdollista maalata musiikillisesti esimerkiksi sellaista ilmiötä kuin lumihiutaleen putoaminen tai auringonnousu. (Männikkö 2018, 55.)

Mielikuvien syntyprosessi on oma kiinnostava aiheensa. Tämän työn kannalta on kuitenkin olennaisempaa huomata, että liedissä teksti on havainnollinen avain musiikista kumpuavien mielikuvien maailmaan. Hyvien lied-säveltäjien kyky värittää ja kuvittaa tarinaa musiikilla toimii siis erinomaisena esimerkkinä siitä, minkälaisia kuvia – ja miten – musiikilla voi maalata.

Mielikuvat ovat arvokas pedagoginen työkalu. Katarina Nummi-Kuisma toteaa, että soittamisen synnyttävät aistimielikuvat toimivat säilövästi, eli kantavat ja siirtävät merkityksiä soittotilanteesta toiseen. Tämä on arvokasta, sillä soittotapahtumaan liittyy monimutkaisia, rinnakkaisia ja amodaalisia aistimuksia, asennoitumisen tapoja ja ajatuksia. Mielikuvat kykenevät säilöämään, tiivistämään ja siirtämään kokemuksellista tietoa tilanteesta toiseen; niiden avulla on esimerkiksi mahdollista hahmottaa ja kiteyttää moniaistinen mielikuva halutusta esittämisen tavasta. (Nummi-Kuisma 2010, 116–117.)

Mervi Kianto kirjoittaa kirjassaan *Matka pianon soittamiseen*, että mielikuvat ovat kannatettava tapa yhdistää ohjattu tahto keksimisen ja mielleyhtymien eli assosiaatioiden iloon, niin opettamisessa kuin harjoittelussakin. Kiannon mukaan mielikuviutus ja assosiaatio valjastavat tunteet oppimisen työkaluksi, jolloin harjoittelusta tulee hauskeempaa. Lisäksi harjoittelija tottuu käyttämään henkistä kapasiteettiaan, ja samalla luodaan varmempi pohja myös esiintymiselle. (Kianto 1994, 113.)

Keijo Aho taas toteaa kamarimusiikkipedagogiikan oppikirjassaan, että vaikka säveltäjän nuoteiksi kirjoittama tieto onkin harjoittelun lähtökohtana, taiteellisen työskentelyn tarkoituksena on löytää nuoteille merkityksiä, näkemystä ja persoonallista ilmaisua (Aho 2009, 84). Ahon mielestä mielikuvat virkistävät mielikuviutusta, terävöittävät ilmaisua ja antavat soittoon profiilia ja väriä. Tarkempien mielikuvien ansiosta tulkintaan voi Ahon mukaan tulla uusia tasoja ja elementtejä. Aho tarjoaa luonnon helpoimmaksi lähteeksi mielikuville, kuten myös muut taiteet, joissa hänen mukaansa ilmaistaan ja pohditaan samoja aiheita kuin musiikissa, mutta eri keinoin. (Mt 87.)

Maria Männikkö toteaa, että hän pyrkii erilaisten metaforien kautta avaamaan mieltään konnotaatioille, jotka saavat hänet soittamaan sävykkäämmin ja elävämmin.

Mielikuvien arvo on siis siinä, että ne ovat keino värittää musiikillisia tapahtumia. (Männikkö 2018, 51.)

#### 4.4 INTERTEKSTUAALISET VIITTAUKSET TEOSTEN VÄLILLÄ

Monet keskeisinä pidetyt pianosäveltäjät, kuten vaikkapa Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms (1833–1897) tai Sergei Rahmaninov (1873–1943), ovat säveltäneet myös lauluja. Tietyissä tapauksissa piano- ja laulumusiikin väliltä voikin löytää intertekstuaalisia viittauksia, joiden tunteminen voi avartaa näkymiä harjoiteltavaan pianoteokseen. Nostan seuraavassa esiin kaksi tällaista esimerkkiä.

Franz Schubertin tuotantoon sisältyy useita lauluja, joiden piano-osuus muistuttaa itsenäistä pianokappaletta. Yksi esimerkki tällaisesta on laulu *Im Freien* (Ulkona, D880, 1826). John Reed analysoi, että tämän laulun pianotekstuurissa on pianoimpromptun makua. Pianon kuudestoistaosanuotit johtavat laulua tanssillaan, ja laulumelodia tyytyy lähinnä kahdentamaan pianotekstuurin ylintä linjaa. Runon maininta kaukana loistavista tähdistä on Reedin mukaan innoittanut Schubertia sävellystyössä. Toistuvien sointujen tekstuuri tuo mieleen Schubertin muut yölliset teokset.<sup>5</sup> (Reed 1997, 279.)

Reed ei suoraan mainitse, että *Im Freien* -laulun pianotekstuurille tosiaan löytyy mielenkiintoinen vastinpari Schubertin pianomusiikista. Kyseessä on Impromptu f-molli (D. 935 nro 1, 1827), joka on sävelletty vuotta myöhemmin kuin *Im Freien*.

Impromptun sivuteema on motiiviltaan huomattavan lähellä *Im Freien* -laulun piano-osuutta, vaikka aivan suoraa lainaa sieltä ei löydykään (Schubert 1888, [45–63]).

Impromptua soittava pianisti ei välttämättä tule ajatelleeksi, että nuottipaperilla rytmiseltä näyttävä sivuteema on hengeltään laulumusiikkia. *Im Freien*ia, kuten mitä tahansa muutakaan liedä, taas on hankala soittaa pelkästään rytmisesti; kuten todettu,

---

<sup>5</sup> Toistuvat soinnut tähtien symbolina ovat itse asiassa käytetty keino laulumusiikissa: Esimerkiksi Haydn kuvittaa *Die Schöpfung* -oratoriossaan (Luominen) tähtitaivasta vastaavalla tavalla, ja näin tekee myös esimerkiksi Beethoven tunnetussa laulussaan *Adelaide*. (Böker-Heil et al. 2001).

vapaa ja luonnollinen hengitys kuuluu olennaisena osana laulumusiikkiin. Liediä paljon soittanut pianisti on tottunut soittamaan toisteisia säestyskuvioita hengittävästi.

Robert Schumannin (1810–1856) säveltäjänntyölle oli leimallista se, että hän syventyi kerrallaan jonkun tietyn teostyyppin säveltämiseen ja otti vähitellen haltuun kaikki oman aikansa tärkeimmät muodot. Esimerkiksi hänen liedinsä ovat syntyneet pääasiassa kolmessa jaksossa: varhaiset vuosina 1827–1828, suuri joukko vuosina 1840–41 ja viimeisimmät vuosina 1849–1852. (Thym 2004, 120.)

1830-luvun pianosävellyskaudellaan Schumann hyödynsi varhaisia laulujaan uusien pianokappaleiden raaka-aineena, mistä syystä hänen tuotannostaan löytyy suoria yhteyksiä laulujen ja pianoteosten välillä (Thym 2004, 121). Erityisen ilmeistä tämä on ensimmäisessä pianosonaatissa fis-molli (op. 11, 1833–1835), jonka hidas osa, aariaksi nimetty, lainaa teeman laulusta *An Anna* (1828). Vastaavasti laulu *Im Herbst*, syksyllä, on löytänyt paikkansa g-mollisonaatin hitaana osana (op. 22, 1830–1838). (Thym 2004, 345.)

Yhteydet jonkin pianokappaleen ja laulun välillä tarjoavat luonnollisesti mielenkiintoisen näkökulman teosten harjoitteluun. Laulun teksti voi toki antaa virikkeen narratiivin muodostamiselle, mutta yhteyden laulun ja pianokappaleen välillä ei välttämättä tarvitse olla tarinallinen. Laulu ja sen teksti voivat ohjata pianistia tietynlaiseen tunnelmaan, mistä voi olla hyötyä soittamisessa siitä riippumatta, onko soiton taustalla jokin sanalliseksi puettavissa oleva kertomus.

#### **4.5 SOOLOPIANOMUSIIKKI: KAMARIMUSIIKKIA YHDELLE SOITTAJALLE?**

Kuten luvussa 4.1 kuvasin, on laulua pidetty kosketinsoittamisen ihanteena jo ainakin 1700-luvun kirjoituksissa. Tällöin on tavoiteltu ensisijaisesti tietynlaista fraseerausta, artikulaatiota ja rytminkäsittelyä. Ihanteeksi voi ottaa myös laulumusiikin kamarimusiikillisen puolen. Tällöin esimerkiksi melodian voi nähdä omana itsenäisenä instrumenttinaan, jonka mukaan muu kudos käyttäytyy.

Martin Katz havainnollistaa tällaista ajattelua kirjassaan, tyypilliseen tapansa hyvin käytännönläheisesti. Katz katsoo Chopinin Es-duuri-nokturnon (op. 9 nro 2) lauluna,

jossa oikea käsi toimii laulajana ja vasen käsi hänen duoparinaan. Niinpä vasemman käden toisteisen säestyskuvion tulee joustaa juuri oikeissa paikoissa, jotta ”laulajan” hengitykselle jäisi aikaa ilman, että musiikin virta katkeaa. (Katz 2009, 16.) On kummallista, että Katz ei tässä yhteydessä mainitse Chopinin omia näkemyksiä, jotka tukisivat hänen ajatteluaan.

Pianisti ja pedagogi Ronan O’Hora (*Guildhall School of Music and Drama*) näkee, että kamarimusiikillista ajattelua voisi hyödyntää myös yksittäisen muusikon harjoitusprosessissa. O’Hora pitää soolosoittoa kamarimusiisointina itsensä kanssa, ja siksi kamarimusiikkikokemukset tärkeiden soittokumppaneiden kanssa voivat olla hyödyksi soolomusiikissakin. Hänestä kamarimusiikkikokemuksilla voi esimerkiksi olla vaikutusta siihen, miten soittaja suhtautuu esiintymiseen. (Gaunt 2017, 34.)

O’Hora muistuttaa, että pianistit joutuvat usein soittamaan yksin, mikä on psykologisesti tarkastettuna erittäin haastavaa – ja monien muiden instrumenttien soittajiin verrattuna poikkeuksellista. Soolomusiikkia soittavan pianistin tulisi kyetä tukemaan omaa musisointia samalla tavalla kuin hän tukee kamarimusiikkiyhtyettä. (Gaunt 2017, 35.) Tukemisen voi mielestäni lukea viittauksena siihen, että kamarimusiikissa pianon tehtäviin kuuluu usein muun muassa liikkeen ja harmonian ylläpitäminen. Tämänkaltainen tuki ei saisi kadota silloinkaan, kun pianisti on yksin vastuussa koko musiikista.

O’Horan kamarimusiikilliseen ajattelutapaan liittyy myös ymmärrys siitä, että virheiden tekeminen ja hyväksyminen ovat luonnollinen osa luovaa prosessia. Hänen mukaansa soittajat ovat liian usein huolissaan vääristä äänistä, mutta eivät siitä, jos artikulaatio, karakteri tai sointiväri ovat väärät. (Gaunt 2017, 34–35.) Tulkitsen, että kamarimusiisointi ohjaa huomiota yksittäisistä vääristä äänistä sellaisiin seikkoihin, jotka ovat yhteistyön ja siten kokonaisuuden kannalta merkityksellisempiä. Aisti-informaation määrä saattaa kamarimusiikissa ylittää yksittäisen soittajan käsittelykyvyn, ja joskus on siksi välttämätöntä suodattaa ärsykeitä tavalla, joka parhaiten palvelee yhteistä päämäärää.

## 4.6 SOVELTAMINEN TAITEEN PERUSOPETUKSEEN

Tämän tutkielman pedagogisena viitekehystenä on musiikin ammatillinen peruskoulutus. Aiemmissä luvuissa esiteltyjä ajatuksia voidaan kuitenkin hyvin soveltaa myös taiteen perusopetuksessa. Osoituksena tästä toimii esimerkiksi *Lasten ja nuorten lied*, joka on pianonsoiton opettaja Marjukka Eskelisen ja laulunopettaja Saara-Maija Strandmanin kehittämä ”pedagogisesti moniulotteinen tapa opettaa lapsille ja nuorille musiikkia”. Lasten ja nuorten lied-opetusta annetaan ainakin viidessätoista musiikkiopistossa ja konservatoriossa Suomessa. (Lasten ja nuorten lied.)

Lasten ja nuorten opettamisen tueksi Eskelinen ja Strandman ovat koonneet kaksi *Lasten lied* -kirjaa, joissa tutut melodiat ja sanat ovat saaneet tuekseen Eskelisen sovittamat piano-osuudet. Julkaisut sisältävät sopivaa ohjelmistoa myös aivan alkeistasolle. Opetuksessa liedejä lähestytään leikin ja mielikuvituksen kautta maailmana, jonka avaimena runot toimivat. Tarkoituksena on, että lapset ja nuoret havainnoivat tekstiä omista lähtökohdistaan ja muodostavat sen ympärille oman soivan maailmansa yhteistyössä liedparinsa kanssa. Vuorovaikutuksen opettelemisella ja tiedostamisella on tärkeä osa opetuksessa. (Lasten ja nuorten lied.)

*Lasten ja nuorten liedin* verkkosivuilla esitetty kuvaus oppimateriaalista ja työskentelytavasta kertoo, että työskentelyn lähtökohtana on nimenomaan kulloisenkin laulun teksti. Tämä ohjaa lähestymään laulumusiikkia tekstilähtöisesti, mikä toimii hyvänä johdatuksena liedmusiikkiin yleisemminkin. Luodessaan ”omaa soivaa maailmaa” tekstin ympärille pianisti (kuten laulajakin) joutuu väistämättä rinnastamaan laulutekstin ja musiikin, ja tällöin teksti tarjoaa soittoon sellaisia uusia näkökulmia, joita soolopianomusiikki sellaisenaan ei tarjoa. Ulkomusiikilliset mielikuvat ovat käytetty keino pianonsoiton opetuksessa alkeistasolla: esimerkiksi monet alkeiskappaleet on nimetty siten, että nimi ohjaa tiettyyn karakteriin tai soittotapaan.



## 5 LIED PIANISTIN INSPIRAATIONA

Jokainen muusikko, niin esiintyvä, säveltävä kuin opettavakin, voi löytää inspiraatiota lukemattomista lähteistä. Soolopianomusiikin työstämisessä pääsee varsin pitkälle jo niinkin, että tulkitsee nuottikuvaa aiemmin hankitun tietotaidon valossa. Vaikka tässä työssä esitetään, että esimerkiksi jonkinlainen narratiivi voi toimia inspiraationa soolopianoteoksen rakennetta ja dramatiikkaa luotaessa, on hyvä muistaa, että soolopianomusiikkia ei ole välttämätöntä lähestyä jonkin tarinan kautta.

Kullekin soittajalle syntyy samasta musiikista erilaisia kokemuksia ja mielikuvia, jotka voivat toisinaan olla konkreettisempia, toisinaan abstraktimpia. Teoksen eri taitteiden luonteita, dynamiikkoja, värejä, valoja ja jännitteitä on mahdollista tarkastella myös nuotti- ja kuulokuvan perusteella, säveltäjän esitysohjeiden valossa, ilman ulkomusiikillisia mielikuvia. Uskon, että teosten kokonaisuus on mahdollista rakentaa myös tältä pohjalta. Muusikko voi siis toimia kuten taitava arkkitehti, joka sommittelee luonteeltaan erilaisista tiloista vaikuttavan ja vaihtelevan tilasarjan. Musiikin ja narratiivin suhteen soitinmusiikissa voisikin kiteyttää siten, että sävellyksen taustalla ei tarvitse olla mitään narratiivia, ei varsinkaan konkreettista, mutta sopivan narratiivin löytäminen ja kehittäminen voi toimia hyvänä työkaluna oman tulkinnan muodostamisprosessissa.

Tämä tutkielma lähti itämään kysymyksestä, miten kokemukset liedin soittamisesta voisivat rikastuttaa soolopianomusiikin harjoittelua ja opettamista. Seuraavassa pohdin vastausta tähän kysymykseen hyödyntäen paitsi tämän tutkielman sisältämää tietoa, myös omia kokemuksiani pianistina, jolle lied on ollut käänteentekevä kokemus kasvaessani aktiivisesta pianonsoiton harrastajasta ammattimuusikoksi.

### 5.1 MITÄ LIED VOI OPETTAA PIANISTILLE?

Siinä missä soolopianomusiikissa tulkinnan lähtökohtana on säveltäjän kirjoittama (ja usein jonkun muun editoima) nuottikuva, liedissä tämä peruslähtökohta on runo, jolle säveltäjä on antanut soivan muodon säveltäessään sen lauluksi. Runo tarvitsee

esittäjäkseen ihmisäänen, siis lied tarvitsee laulajan ja pianistin muodostaman instrumentin. Tapa musisoida on tällöin väistämättä tietynlainen. Musiikin linjat perustuvat tekstiin, ja siksi duon on hengitettävä tekstin luonteen mukaisesti – yhdessä. Sanat antavat merkityksiä säveltäjän ohjeille ja valinnoille, säveltäjä puolestaan ottaa kantaa tekstiin joko vahvistaen, kyseenalaistaen tai täydentäen sen sisältöä. Syntyy rikas draamallinen kokonaisuus, jonka tehokas välittyminen edellyttää muusikoilta herkkyyttä havaita ja toteuttaa erilaisia tunnelmia, tunteita ja niiden välisiä kontrasteja.

Herkkä heittäytyminen tekstin vietäväksi on olennainen osa lied-musisointia. Jos musiikkia ei valjasteta palvelemaan tekstiä, ei tekstin laulaminen välttämättä tuo lisäarvoa verrattuna siihen, että teksti luettaisiin tai lausuttaisiin. Voisi kärjistäen väittää, että tällainen huolimaton lied-tulkinta ei oikeuttaisi tekstin esittämistä laulettuna vaan lähinnä pilaisi tekstin, sillä klassiseen laulumusiikkiin tottumattoman kuulijan on todennäköisesti hankalampi ymmärtää tekstiä laulettuna kuin lausuttuna.

Liediä paljon soittava pianisti tottuu lukemaan piano-osuutta, siis pianomusiikkia, tekstin kautta. Hän oppii huomaamaan, miten voi tai miten on pakko soittaa, jotta kokonaisuus toimisi parhaalla mahdollisella tavalla niin kamarimusiikillisesti kuin draamallisestikin. Liedin vaikutus on kokonaisvaltainen: tekstien kanssa työskentely inspiroi soiton dramatiikkaa ja retoriikkaa, ja totumisesta laulajan hengitykseen saattaa seurata, että soittaminen ilman fraasien välisiä hengityksiä alkaa tuntua luonnottomalta. Erilaisten tekstipohjaisten merkitysten ja symbolien löytäminen pianotekstuurista voi olla kääntäen hyödyllistä: esimerkiksi musiikista syntyvien mielikuvien kirjo on todennäköisesti rikkaampi, jos on ylipäänsä tottunut näkemään, että musiikilla voi olla joskus konkreettistakin sanottavaa.

Siinä missä lauluinstrumentti hengittää luonnollisesti ja viestii sanallisesti suoraan ihmiseltä ihmiselle, on piano pahimmillaan vain koliseva mekaaninen kone – usein kuuleekin aiheellisesti muistutettavan, että piano on lyömäsoitin. Klassisen pianomusiikin esittäminen edellyttää pitkälle hiottua tekniikkaa, jonka omaksuminen on työläs prosessi. Teknisesti korkeatasoinen toteutus on usein edellytys pianokappaleen vakuuttavalle tulkinnalle, mutta yksinään se harvoin riittää.

On kiinnostavaa, että Frederic Chopin, joka piti laulullisuutta suurena hyveenä pianonsoitossa ja sävelsi runsaasti runollista pianomusiikkia, kehitti ja laajensi myös pianonsoiton tekniikkaa etydikokoelmallaan. Hänelle tekniikka oli selkeästi väline, joka

oli valjastettu palvelemaan musiikillista kokonaisuutta. Chopinin etydejä soittavasta saattaa tuntua jopa paradoksaaliselta, että näin tekniikkalähtöisen musiikin taustalla on henkilö, jonka oma musiikillinen filosofia perustui draaman, retoriikan ja lauluäänen tajulle.

Oma kokemukseni on, että Chopinin etydien onnistunut soittaminen edellyttää toisaalta teknisten haasteiden kurinalaista ja huolellista selvittämistä, mutta samanaikaisesti luonnollisella tavalla hengittävää otetta. Esimerkiksi kaikkein kiperimpiä siirtymiä ei yksinkertaisesti pysty soittamaan Chopinin metronomimerkintöjen mukaisella nopeudella. Harmonian jännitteitä ja pianotekstuurien luonteita tarkastelemalla on mahdollista havaita, ettei edes Chopinin etydejä ole tarkoitettu nakuteltavaksi samassa tempossa alusta loppuun.

Hengittävä fraseeraus, ymmärrys erilaisten pianotekstuureiden ilmaisuvoimasta sekä kyky kehittää narratiiveja ja merkityksiä ovat kaikki asioita, joita pianisti voi hyvin oppia soittamatta ikinä yhtään liedä. Kyse on pohjimmiltaan luovuudesta ja yleisestä musikaalisuudesta. Tämän tutkielman tarkoituksena ei ole väittää, etteikö pianisti voisi hankkia vastaavia taitoja muillakin tavoilla. Keskeistä on, että lied on tehokas ja havainnollinen tapa monipuolistamaan pianistista ajattelua. Se yksinkertaisesti pakottaa pianistin soittamaan tavalla, joka huomioi liedin erityispiirteet.

Jos lied nähdään pianopedagogisena mahdollisuutena, nostaisin sosiaalisen näkökulman musiikillisten näkökulmien rinnalle. Koska piano ei ole orkesterisoitin, puuttuu nuorilta pianisteilta harmillisen usein mahdollisuus yhteissoittoon – orkesterisoitinten soittajathan tottuvat yhdessä musisoimiseen parhaimmassa tapauksessa jo pienestä pitäen. Lied on pianistille yksi mahdollisuus musisoida yhdessä toisen muusikon kanssa. Tekstinsä ansiosta se kykenee luomaan ainutlaatuisen yhteyden esittäjien ja yleisön välille, mutta yhtä lailla se kykenee yhdistämään kaksi muusikkoa intiimillä ja rohkeuttakin kysyvällä tavalla.

## 5.2 JATKOTUTKIMUSAIHEITA

Tämän työn tarkoituksena on taustoittaa ja jäsentää tekijänsä ajatuksia siitä, miten kokemuksia liedin soittamisesta voisi hyödyntää soolopianomusiikin soittamiseen ja opettamiseen erityisesti musiikin ammatillisessa peruskoulutuksessa. Kuten jo johdannossa totesin, tutkimuskysymystäni suoraan käsittelevää lähdekirjallisuutta on ollut hankala löytää. Tämä työ nojaa siksi aihetta sivuavaan aiempaan tutkimukseen ja pyrkii eri näkökulmia ja huomioita yhdistelemällä antamaan jonkinlaisen yleiskuvan liedin mahdollisuuksista soolosoiton ja sen opettamisen inspiraation lähteenä.

Yksi mahdollinen tapa tutkia aihetta lisää olisi haastatella sellaisia kokeneita liedpianisteja ja -pedagogeja, joilla olisi säilynyt kosketus myös soolopianomusiikkiin. Heidän ajatuksensa ja kokemuksensa voisivat tarjota mielenkiintoisia vastauksia tämänkin työn tutkimuskysymykseen. Tällaiset haastattelut voisivat olla hyvinkin inspiroiva pianistille, joka etsii soittoonsa tai opetukseensa uudenlaisia näkökulmia.

Liedin ja soolopianomusiikin yhteydet tarjoaisivat myös mahdollisuuden vertailla laajemminkin jonkin yksittäisen säveltäjän liedejä ja soolopianomusiikkia. Näistä voisi nousta esiin selkeitä yhtäläisyyksiä esimerkiksi teosten nimistä, tekstuureista, rakenteista, karaktereista tai muista ominaisuuksista. Muusikon on aina hyödyllistä tuntea säveltäjän tuotantoa käsillä olevaa teosta laajemminkin, joten tällainen tutkimus voisi antaa mielenkiintoisia uusia näkökulmia soittamiseen.

Tämä työ sivuaa myös laajempaa kysymystä siitä, miksi tietynlainen musiikki vie ajatuksemme tai tunteemme tiettyyn suuntaan ja herättää meissä joskus konkreettisiakin mielikuvia. Sivusin tähän liittyen esimerkiksi amodaalisuuden käsitettä, mutta aihepiiristä olisi minusta kiinnostavaa tietää lisääkin. Toisaalta taiteen kokeminen on prosessina siinä määrin subjektiivinen, että sen selittäminen tyhjentävästi ei ole mahdollista eikä varsinkaan tarpeellista – jokainen kokee taiteen omalla tavallaan, omista lähtökohdistaan käsin.

## LÄHTEET

### Kirjalliset lähteet

Aho, Keijo. 2009. *Kamarimusiikin taito*. Helsinki: Classicus Oy.

Deaville, James. 2004. *A multitude of voices: the Lied at mid century*. Teoksessa *The Cambridge Companion to the Lied*, toimittanut James Parsons, s. 142-167. Cambridge: Cambridge University Press

Dittrich, Marie-Agnes. 2004. *The lieder of Schubert*. Teoksessa *The Cambridge Companion to the Lied*, toimittanut James Parsons, s. 85-100. Cambridge: Cambridge University Press

Eigeldinger, Jean-Jacques. 1986. *Chopin: Pianist and teacher – as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press

Gaunt, Helena. 2017. *Apprenticeship and empowerment: The role of one-to-one lessons*. Teoksessa *Musicians in the making: Pathways to Creative Performance*, toimittanut John Rink & Helena Gaunt & Aaron Williamon, s. 28-56. New York: Oxford University Press

Katz, Martin. 2009. *The Complete Collaborator: the pianist as partner*. New York: Oxford University Press

Kianto, Mervi. 1994. *Matka pianon soittamiseen*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Männikkö, Maria. 2018. *Kerronnan voima – narratiivi sävellyksen tulkinnassa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu

Nummi-Kuisma, Katarina. 2010. *Pianistin vire – Intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosiydin soittamiseen*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, DocMuc-yksikkö.

Parsons, James. 2004. *The Eighteenth-century Lied*. Teoksessa *The Cambridge Companion to the Lied*, toimittanut James Parsons, s. 35-62. Cambridge: Cambridge University Press

Reed, John. 1997. *The Schubert Song Companion*. Manchester: Mandolin/Manchester University Press

Thym, Jürgen. 2004. *Reconfiguring the Lied*. Teoksessa *The Cambridge Companion to the Lied*, toimittanut James Parsons, s. 120-141. Cambridge: Cambridge University Press

Youens, Susan. 2002. *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song-Cycles*. Cambridge: Cambridge University Press

## Artikkelit

Böcker-Heil, Norbert & Fallows, David et al. 2001. "Lied." *Grove Music Online*. Haettu 9.11.2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16611>

Carter, Tim. 2001. "Word Painting." *Grove Music Online*. Haettu 17.12.2023. <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>

Class, Kevin. 2009. *Why Collaborate*. *The American Music Teacher* 58 (4), sivu 60.

Powell, Jonathan. 2001. *Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich*. *Grove Music Online*. Haettu 14.12.2023.

<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.25946>

Zorn, Jay D. 1973. *Effectiveness of chamber music ensemble experience*. *Journal of Research in Music Education* Vuosikerta 21 (1), sivut 40–47.

## Internet-lähteet

E-Perusteet: Musiikkialan perustutkinto

(<https://eperusteet.opintopolku.fi/#/fi/ammattillinen/7846219/tiedot>), viitattu 5.5.2023

Lasten ja nuorten lied (<https://lastenlied.fi>), viitattu 9.11.2023

Suomen Konservatorioliitto: (<http://www.konservatorioliitto.fi>), viitattu 13.3.2023

Taideyliopiston opinto-opas (<http://opinto-opas.uniarts.fi>), viitattu 9.11.2023

## Nuotit

Schubert, Franz. 1888. *Impromptu f-molli* D. 935. Nuotti. Leipzig: Breitkopf & Härtel

## Tiedonannot

Seuraavat henkilöt ovat antaneet tietoja liedopetuksen toteuttamisesta eri oppilaitoksissa:

Autio, Marko (Ammattillisen koulutuksen koulutuspäällikkö, Turun konservatorio) sähköpostitse 9.10.2023

Haapaniemi, Marja (Klassisen laulun lehtori, klassisten ammattiopiskelijoiden vastuuolettaja, Palmgren-konservatorio) sähköpostitse 18.12.2023

Hautamäki-Hänninen, Annika (Pianonsoiton lehtori, Tampereen konservatorio) sähköpostitse 10.10.2023

Hynninen, Anneli (Apulaisrehtori ja laulunopettaja, Joensuun konservatorio) sähköpostitse 9.10.2023

Karén, Virva (Laulun lehtori, Oulun konservatorio) sähköpostitse 18.10.2023

Kärkkäinen, Mia (Opinto-ohjaaja, Gradia) sähköpostitse 17.10.2023

Lehtonen-Ayikar, Sonja (Opintokoordinaattori, Lahden konservatorio) sähköpostitse 9.10.2023

Pulkka, Laura (Pianonsoiton opettaja ja säestäjä, Kuopion konservatorio) puhelimitse 8.11.2023

### **Muut lähteet**

Katz, Martin. 2022. ”Introduction to collaborative piano.” Muistiinpanot opetusvierailuun liittyneestä esitelmästä. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki, 30.9.2022.