

POHDINTOJA SOIVILTA KEHILTÄ

Soittajan emansipaatio

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ
Sibelius-Akatemian Docmus-tohtorikoulu

Marraskuu 2015

Tiina Karakorpi

SISÄLLYSLUETTELO

KIITOKSET	5
TIIVISTELMÄ	6
1 JOHDANTO	7
1.1 Elämä odottaessa	9
2 SISÄINEN KATSE.....	11
2.1 Semioottinen ja symbolinen	11
2.2 Khora	13
2.3 Teettinen	14
2.4 Abjekti	14
2.5 Muukalaisuus	17
2.6 Äiti ja nainen	18
2.7 Soittajan kehä	20
2.8 Kahden ilmaisun välissä	21
2.9 Kauhu	21
2.10 Jouissance	22
2.11 Kauneus.....	23
2.12 Melankolia.....	24
2.13 Jakamisen emansipatorisuus	24
2.14 Anteeksiannon kehä.....	25
3 KREISLERIANA.....	27
3.1 Matkalla	27
3.1.1 Sävellyksen kehä.....	27
3.1.2 Runoilija.....	28
3.1.3 Mukana.....	30
3.1.4 Matka Kreislerianaan.....	32
3.1.5 Neljäs osa.....	33
3.1.6 Kissoista	35
3.1.7 Villikissa	37
3.1.8 Moniääninen sointikudos	38
3.1.9 Kuuleminen	38
3.2 Kaksi sukellusta Kreislerianaan	39

3.2.1 Kehälle	39
3.2.2. Latautumisen kauhu	40
3.2.3 Kehällä	41
3.2.4 Ensimmäinen sukellus: Studio Roi 5.10.2014	43
3.2.5 Kokeilemisen tila	46
3.2.6 Toinen sukellus: Kellosali 12.10.2014	47
3.3 Kolmas sukellus: musiikkitalon ovella	50
3.3.1 Ilta ennen konserttia	51
3.3.2 Soittaessa	54
3.3.3 Hitautta nopeaan.....	55
3.3.4 Kun kauhu uhittelee	56
3.4 Laineilla	57
3.4.1 Veitsenterällä	57
3.4.2 Onnistuneen esityksen jälkeen.....	59
3.4.3 Lainelautailua	60
4 SOITTAMISEN ULOTTUVUUKSIA.....	62
4.1 Kosketuksia kahteen pianotrioon	62
4.1.1 Fannyn trio	64
4.1.2 Tulkinnasta	65
4.1.3 Pianistin kädet	67
4.1.4 Kätkeytyä	68
4.2 Outouden vapaus.....	70
4.3 Muusikkona toisten kanssa	72
4.3.1 Duo	73
4.3.2 Virtaa	74
4.3.3 Vierekkäin ja jakaen.....	75
4.4 Oppilaan asemassa.....	75
4.4.1 Mestari ja oppilas	75
4.5 Nuotin kanssa vai ilman?	78
4.5.1 Siirtymiä.....	78
4.5.2 Pianistin hermotesti	81
4.6 Sanat	82
4.6.1 Puhuminen ilmaisuna	82
4.6.2 Kirjoittamisen kauhu.....	83

5	SOITTAJAN EMANSIPAATIO	85
5.1	Keskeneräisyyden sietäminen	86
5.2	Soittaja-äiti	87
5.3	Mielihyvä	91
6	LÄHTEET	92
6.1	Kirjallisuus	92
	KONSERTTIOHJELMA	96

KIITOKSET

Haluan erityisesti kiittää tutkintoni kirjallisen työn ohjaajaa Katarina Nummi-Kuismaa motivoivasta, tarkasta ja omistautuneesta ohjauksesta. Ilman hänen tinkimätöntä ja myötätuntoista läsnäoloansa tämä työ ei olisi tullut valmiiksi. Kiitos!

Innostavista ideoista ja tuesta kirjoittamisen prosessissani kiitän myös Eeva Rapelia, Anne Sivuoja, Taina Riikosta ja Marja Mustakalliota. Nykytanssija Maria Kanasta kiitän ajatustensa jakamisesta äitiyden kehollisuuden vaikutuksesta tanssijan työhön. Maisa Varilaa kiitän avusta kieliasun viimeistelyssä ja Johanna Koskimiestä haluan kiittää avusta word-asetusten paikoilleen laittamisessa sekä Elina Paatsilaa kiitän tiivistelmän englanninkielisestä käännöksestä. Lisäksi kiitän monia ystäviäni, jotka ovat tukeneet minua kirjoitusprosessini aikana. Konserttikokonaisuuteni ohjelmiston ohjauksesta kiitän lämpimästi Erik T. Tawaststjerna, Eero Heinosta, Konstantin Boginoa, Paavali Jumppasta, Johannes Meissliä, Jan Söderblomia ja Hatto Beyerlea. Kanssani tutkintokonserteissani ovat soittaneet Salla Karakorpi, Annemarie Åström, Ulla Lampela, Helen Lindén, Anders Kjellberg Nilsson ja Johannes Rostamo. Kiitos teille!

Jotta olen voinut soittaa ja kirjoittaa, ovat korvaamattomana apuna lasteni hoidossa olleet Hellevi Karakorpi, Kaiju ja Eero Kallio ja Meri-Tuulia Lumivirta. Kaiju Kalliota kiitän myös käsitteiden kehän ideasta ja hahmottelusta. Kiitän miestäni Esko Kalliota myötäelämisestä prosessini aallokoissa sekä poikiani Otso ja Lassi Kalliota iloisesta ja rakastavasta läsnäolosta.

Kiitän Suomen Kulttuurirahastoa taloudellisesta tuesta.

TIIVISTELMÄ

Karakorpi, Tiina 2015. Pohdintoja soivilta kehiltä. Soittajan emansipaatio.

Kirjallisessa työssäni tarkastelen omaa soittamisen prosessiani. Olen nostanut keskiöön taiteellisen tohtorintutkintoni neljännen konsertin. Valotan sitä ja siihen läheisesti liittyvää kahta pienempää konserttia. Tuon myös mukaan harjoitusperiodin, jossa työstän tohtorintutkintoni viimeisen konsertin keskeistä sävellystä. Pohdin harjoittelun, esiintymisten sekä konserttien tallenteiden katselun ja kuuntelun esiin nostamia tuntemuksia ja niiden synnyttämiä mielikuvia, sellaisina kuin ne nousivat esiin elämyshaastattelutilanteissa ohjaajani Katarina Nummi-Kuisman kanssa. Soittamisen prosessi näyttäytyy minulle emansipatorisena, siten kuin filosofi Jürgen Habermas määrittelee.

Avaan soittamisessa keskeistä luovaa ulottuvuutta filosofi Julia Kristevan käsitteiden semioottinen ja symbolinen avulla. Semioottinen – ei-kielellinen, ei-tietoinen – mielen modaliteetti tuottaa jatkuvaa, haastavaa liikehdintää taiteilijan mielessä ja kehossa. Käytän Kristevan käsitteiden ymmärtämisessä apunani psykoanalyttikko Pirkko Siltalan esseitä.

Soittamisen keskeisiä osa-alueita tarkastelussani ovat soolo- ja duo-soittaminen, harjoittelemineen, soittaminen oppilaan asemassa mestarikurssitilanteessa, konserttiin valmistautumineen ja esiintymineen sekä äitiyden vaikutus soittoon. Valotan myös, miten soittamisen kokemus on erilainen riippuen siitä, kuinka olen valmistautunut ja soitanko nuotista vai ilman. Fanny Mendelssohnin musiikin avulla tuon historiallisen näkökulman emansipaatioon.

Avainsanat: pianisti, äiti, soittaminen, prosessi, emansipaatio

1 JOHDANTO

Kutsun soivaksi kehäksi matkaa, jonka kuljen soittoprosessissani harjoitustilanteesta konserttilavalle. Pohdin konserttitilanteita, niiden jälkeisiä tuntemuksia ja kierrän näin takaisin harjoittelutilanteisiin yhtä konserttikokemusta rikkaampana. Kuljen soivaa kehää myös joka päivä: soittamiseni myötä pääsen kosketuksiin varhaisimpien kokemusteni kanssa, jotka taas rikastavat nykyhetkeäni. Sovellan työssäni filosofi Jürgen Habermasin muokkaamaa käsitettä emansipatorinen. Emansipatorisella Habermas tarkoittaa ajatusta tai toimintaa, joka vapauttaa yksilön perinteen ohjaamasta ajattelusta ja olemisesta. Käsitteen voi liittää kaikkeen inhimilliseen olemiseen ja tekemiseen. Emansipaatio mahdollistaa tasa-arvoisen kommunikaation ihmisten kesken. (Huttunen 2014.) Laajennan emansipatorisen käsitettä tässä työssä soittamiseen ja säveltämiseen.

Ohjaajani Katarina Nummi-Kuisman tekemien elämyshaastattelujen pohjalta olen kirjoittanut omista soittokokemuksistani. Elämyshaastattelussa jaetun tilan luoman voimakkaan läsnäolon piirissä on mahdollista elää vahvasti uudestaan mennyt kokemus. Haastateltavan kokemukseen liittyviä aistimuksia ja ajatuksia tarkennetaan, jolloin muiston menneestä kokemuksesta on mahdollista nousta yksityiskohtaisesti sanallisen reflektion piiriin. Haastattelijan kysymysten lähtökohtana ovat pelkästään haastateltavan omat mielikuvat ja sanat. (Kts. Nummi-Kuisma 2010, 67.) Tässä työssäni syvennyn tuntemuksiini, ajatuksiini ja tunteisiini harjoitellessani ja esiintyessäni, siten kuin ne ilmenevät mielikuvissani haastattelutilanteessa. Kirjoittaessani olen oivaltanut esiintymiseen tähtäävän harjoittelun emansipatorisen luonteen.

Keskityn Robert Schumannin musiikkiin ja erityisesti hänen piano-sarjaansa Kreisleriana opus 16. Sen käsittelyssä olen käyttänyt peilinäni Laura Wahlforsin kirjaa *Muusikon kumousliikkeet*, jossa on

myös kristevalainen näkökulma muusikkouteen. Sukellan Kreislerianan kolmeen eri esityskertaan. Filosofi, kielitieteilijä ja psykoanalyttikko Julia Kristevan sekä psykoanalyttikko Pirkko Siltalan ajatusten ja käsitteiden avulla analysoin soittokokemuksiani. Kristevan käsitteet elävät mielestäni muusikon todellisuudessa ja Siltala kirjoittaa Kristevan ajatuksista ymmärrettävästi. Molemmat rinnastavat taiteilijan ja psykoanalyttikon työn: taiteellisen prosessin ja psykoanalyysin. Naiseus ja äitiys kulkevat mukana työssäni olennaisina aspekteina.

Pianisti-säveltäjä Fanny Mendelssohnin (1805–1847) elämä ja musiikki tuovat historiallisen näkökulman emansipaation käsitteelle. Fannyn veljen, säveltäjä Felix Mendelssohnin musiikki kuuluu länsimaisen musiikin kaanoniin. Pohdin, onko erilaista soittaa Fannyn kaanoniin kuulumatonta musiikkia kuin Felixin musiikkia. Musiikissa kaanonilla tarkoitetaan sävellysten kokonaisuutta, johon kuuluvat länsimaisen taidemusiikkikulttuuritradition ”suurimmat mestarteokset”. Kaanonit heijastavat arvojärjestelmiä ja muodostuttuaan vastustavat muutosta. (Citron 1993, 18–19.) Kysyn, millä tavoin kantaohjelmiston ulkopuolelle jäänyt musiikki voi antaa mahdollisuuden emansipatoriselle ulottuvuudelle soitossani.

Kirjoitan myös yhteissoittokokemuksistani pianistisisareni Salla Karakorven kanssa. Kamarimusiisoinnin ulottuvuuksiin kuuluu kuunteleva ja valpas vuorovaikutus, jossa energia kiertää kehää soittajalta toiselle. Jaan myös musiikillisia elämyksiä oppilaan asemasta käsin pianotaiteilija Konstantin Boginon ohjauksessa.

Taiteellisen tutkintoni tärkein ja painavin osa on soittamani viiden konsertin sarja. Erityisesti neljäs tutkintokonserttini on tämän työn keskiössä. Konsertin koko ohjelma on liitteenä.

Kirjoittamiseen syventyminen on tuonut ajatteluuni uusia tasoja. Olen kokenut kirjoittamisen laajentavan tietoistani sekä aktivoivan sisäistä liikehdintääni: ei-tietoinen virtaa vapaasti ja tiedostaminen

voi alkaa. Psykoanalyttikko Johannes Myyrä toteaa, että emansipatorinen psykoanalyysi pyrkii ihmisenä olemisen ihmeen paljastumiseen ja puhtaan kokemisen hetkeen. *“Se tarjoaa yksilölle mahdollisuuden tulla omaksi itsekseen ja kadota uusiin harhoihin omalla vastuulla.”* (Myyrä 2014, 47.) Olen voinut sanallistaa soittamisen kehollisuutta ja siihen liittyviä asennoitumisen tapoja ja siten vahvistaa symbolista itsessäni (kts 2.1). Olen löytänyt myötätunnon “muukalaistani” kohtaan (kts. 2.5). Vaikka kirjallinen työni valmistuu, etsintäni ei pääty: prosessissa eläen ja uusiin harhoihin kadoten...

1.1 Elämä odottaessa

“Elämä odottaessa.

Harjoittelematon esitys.

Ei mittatilauksen mukaan tehty ruumis.

Pää, jota ei ole harkittu.

En tunne sitä roolia, jota esitän.

Tiedän vain, että se on minun, enkä voi sitä vaihtaa.

Sen mistä näytelmä kertoo

Joudun arvaamaan näyttämöllä.

Olen huonosti valmistautunut siihen kunniaan, että saan elää,

pysyn vain vaivoin mukana minun osakseni tulleen

toiminnan tempossa.

Improvisoin, vaikka tunnen vastenmelisyyttä improvisointia kohtaan.

Joka askeleella törmään tuntemattomiin asioihin.

Vaistoni edustavat puhdasta amatöörimäisyyttä.

Käytökseni selittäminen ramppikuumeella nöyryyttää minua entistä enemmän.

Koen lieventävät asianhaarat hyvin julmina.

Sanoja tai liikkeitä ei voi ottaa takaisin,

Tähtiä ei voi laskea loppuun asti,

Luonne on kuin kiireessä napitettu takki –

tässä tuon äkillisyyden murheellisia tuloksia.

*Saisipa harjoitella etukäteen vaikkapa vain yhden keskiviikon,
tai kerrata vielä edes yhden torstain!*

*Mutta eikö vain perjantai saavu minulle tuntemattoman
käsikirjoituksen kanssa.*

Onko se oikein? kysyn.

*(ääni hieman tukkoisena,
kun minun ei annettu edes rykiä kulisseissa).*

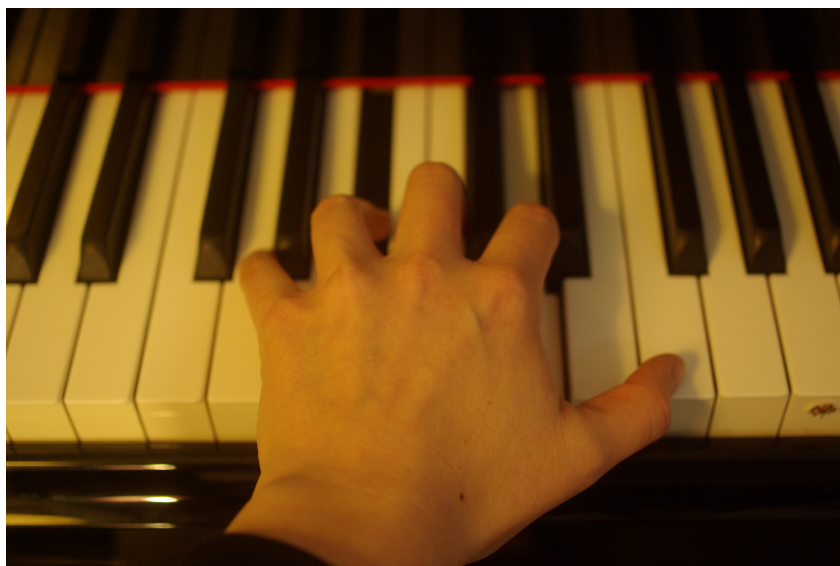
*Pettävä on se ajatus, että kyse on vain pintapuolisesta
kokeesta
joka suoritetaan tilapäiseksi tarkoitettussa huoneistossa. Ei.*

*Seison lavasteissa ja näen kuinka vankkaa tekoa ne ovat.
Minua hätkähdyttää kaikkien näyttämövarusteiden tarkkuus.
Pyörivä näyttämö on ollut toiminnassa jo pitkän tovin.
Jopa kaukaisimmat tähtisumut ovat syttyneet.
Voi, en yhtään epäile, tämä on ensi-ilta.
Ja mitä tahansa teenkin,
siitä tulee ainiaaksi sitä, mitä olen jo tehnyt.”*

Wislawe Szymborska 1976,

Elämä odottaessa,

kokoelmasta Suuri luku



2 SISÄINEN KATSE

Tartun filosofi, psykoanalyttikko ja kielitieteilijä Julia Kristevan ajatuksiin pohtiessani omaa luovaa työtäni, koska minua kiehtoo Kristevan taiteilijan sisäistä maailmaa avaava ajattelutapa. Minun on vaikea puhua soittamisesta ilman runollista aspektia. Kristevan ajattelussa yhdistyvät psykodynaamisuus ja runollisuus. Hän pureutuu myös naiseuteen ja äitiyteen vivahteikkaalla tavalla. Nämä ovat ajankohtaisia näkökulmia taiteilijuudessani.

Olen perehtynyt Kristevan ajatteluun psykoanalyttikko Pirkko Siltalan esseen *Julia Kristeva, naispsykoanalyttikko mielen hämäreiden, mutta ratkaisevien alueiden kartoittajana* innostamana. Tässä luvussa olen pyrkinyt ymmärtämään Kristevan käyttämiä käsitteitä. Jokaisen alaluvun lopussa luon katseen omaan taiteilijuuteeni käsitteitä soveltaen. Käytän lähteenä Anne-Marie Smithin kirjaa *Julia Kristeva, Speaking the Unsayable* (1998).¹

2.1 Semioottinen ja symbolinen

Kristeva kutsuu *semioottiseksi* subjektin ruumiillista, tiedostamattonta ja vietillistä ulottuvuutta. Kielen semioottisen – rytmisen ja mielihyvään liittyvän puolen – Kristeva näkee vastakkaisena kielen symbolifunktiolle (Siltala 2012, 342–343). Kristevan semioottista asuttavat aistimukset, äänteet ja mielikuvat. Se on ajan ulkopuolella, mutta koko ajan läsnä kielessä ja muissa subjektiivisten ilmentymissä (Smith 1998, 15.)

¹ Smith ei valitettavasti selvittä tekstissään, mihin Kristevan teoksiin hän täsmälleen viittaa. Näin ollen en viittaa suoraan Kristevan kirjoituksiin.

Luova työ, kuten taide, runous ja psykoanalyysi, edustaa yksilöllisen subjektin kohtaamista *symbolisen* – merkitysten ja yhteiskunnan lakien – kanssa. Näissä on tietty muoto ja rakenne. Samaan aikaan taide, runous ja psykoanalyysi taistelevat näitä muotorakenteita vastaan halun, energian ja viettien voimalla. Kristeva käyttää sanaa vallankumous viitatessaan semioottisen kumoukselliseen työhön. Primitiiviset voimat toimivat symbolisen – kielen ja järjestyksen – sisällä. (Smith 1998, 17–18.) Myös tutkija Laura Wahlfors käyttää sanaa kumousliike kuvatessaan luovaa prosessia.

Merkityksenmuodostuksella ja symbolisella on kielessä ja taiteessa aina semioottinen perusta (Siltala 2012, 342). Kristevalle symbolisen järjestys on vain illuusio: semioottinen on tiedostamattomien prosessien ilmentymä ja uhkaa koko ajan symbolista. (Smith 1998, 16.) Kristevalle luova subjekti on jatkuvassa muutoksen prosessissa. Merkitysten siirtyminen semioottisesta symboliseen vapauttaa ne kommunikoitaviksi ihmisten kesken. Semioottinen ilmenee ruumiillisena muistina sekä intensiivisenä energian ja viettien leikkinä kehossa jo ennen lapsen eriytymistä äidistä. (Smith 1998, 16.) Lapsuudessa sanallistamatta eli symbolisoimatta jäävä tunne – semioottinen – muuttuu ahdistukseksi ja masennukseksi. Tunne koteloituu, kun sitä ei voi jakaa. (Siltala 2007, 365–366.)

Kristevan mielestä taiteilijalla on etuoikeutettu suhde semioottiseen. Hän on kontaktissa viettien kaaokseen kaikkein primitiivisimmillään ja pyrkii antamaan semioottiselle muodon. Subjekti on aina sekä semioottinen että symbolinen. Kaikki merkitykset, joita subjekti tuottaa, sisällyttävät nämä molemmat modaliteetit. (Smith 1998, 19.) Kristeva assosioi semioottisen esiverbaalisena ja kahdenvälisenä suhteena äitiin, symbolisen taas suhteena kieleen ja eriytymiseen. Kristevan mukaan tekstissä semioottinen on musikaalista, rytmistä, selittämätöntä ja salaperäistä. (Smith 1998, 21.) Kielen ja muiden symbolisten ilmaisujen sisällä semioottiset

prosessit elävät jatkuvasti. (Smith 1998, 20.) Assosioin tämän vahvasti soittamiseen.

2.2 Khora

Kristeva nimittää *khoraksi* viettienergian rytmistä liikettä ja tilaa. Khora säilyttää, sulattaa yhteen, erottaa, luo ja muuttaa. Se on semioottisen ydinolomuoto. (Siltala 2007, 200–201.) Siinä on jo olemassa kielellisen jäsentelyn edellytykset, mutta siitä ei voi sanoin puhua. Siltala kirjoittaa, että khora on säiliö, joka vastaanottaa kaiken, mitä luomistapahtumassa syntyy. Khora on paikka, jossa kieltä käyttävä subjekti muotoutuu. Khorassa tietoinen mieli ei ole rakentamassa maailmaa, vaan ei-tietoinen pääsee virtaamaan vapaasti. (Kts. Siltala 2012, 343.)

Kun pohdin, mitä khora on minulle soittajana, mieleeni tulevat hyvän olon tunteet lapsuudesta:

Viikonloppuisin soitan ilman aikatauluja. Esitän valmistuvia pianokappaleita isoisälleni. Muisto liittyy vahvasti maalle, äitini kotitalon kauniiseen saliin. Vanhat ikkunalasit suodattavat elävästi valoa. Salissa on aina hieman viileää. Soittoni on se osa-alue, jossa olen hyvä. Saan levätä vanhempieni ja isovanhempieni huomiassa. Samalla soitto merkitsee minulle muutakin: se pysäyttää ajan ja paikan. Se on minuuteni jatke ja turva. Soittamisen kanssa ja sen kautta kommunikoin.

En osaa ennakoida, missä vaiheessa harjoittelemani sävellys tulee osaksi minua. Kun musiikin syvä omaksuminen tapahtuu, kitka sävellyksen ja itseni välillä häviää: säilön sävellyksen itseeni. Soittaminen on kokemusten säiliö, joka pitää mielikuvat ja keholliset kokemuksen ulottuvuudet elävinä ajasta ja paikasta toiseen. Olen onnellisimmillani, kun harjoitteluprosessi on säilömisvaiheessa.

2.3 Teettinen

Kristeva kirjoittaa, että semioottinen liikkuu symboliseen *teettisen* läpi. Ääni on tie puhuttuun kieleen: lapsen ensimmäiset äänteet ovat jo teettisiä. Raja objektin ja subjektin välillä antaa mahdollisuuden alkukantaiselle merkitykselle nousta puhuvan subjektin tietoisuuteen. Jos teettisen muodostuminen epäonnistuu, subjekti on vaarassa joutua psykoosiin. Teettisen on oltava huokoinen, jotta semioottinen pääsee sen läpi rikastamaan symbolista. Toisaalta teettisen on pysyttävä tarpeeksi kiinteänä, jotta psyyken hajoamista ei tapahtuisi. (Nummi-Kuisma 2010, 136.) Alkukantainen energia, ollessaan tarpeeksi voimakasta, raivaa tiensä teettisen läpi symboliseen, jossa se saa muodon ja se on mahdollista jakaa ihmisten kesken. Runollinen kieli on Kristevalle semioottisen ilmentymä. (Smith 1998, 22.) Merkityksen antaminen on prosessi, jota subjekti ei voi täydellisesti kontrolloida ja poeettinen kieli tuo tämän selkeästi esiin (Siltala 2007, 199). Rinnastan musiikin poettiseen kieleen. Pianonsoiton harjoittelu vaatii paljon energiaa. Soittaja työstää musiikillista materiaalia semioottisen ja symbolisen välillä teettisen läpi. (Nummi-Kuisma 2010, 138.)

2.4 Abjekti

Kristeva kirjoittaa äitiydestä intiimisti. Hän kuvaa, kuinka oma lapsi edustaa kipua, jolla on synnytyksestä lähtien pysyvä paikka äidin maailmassa. *Abjekti* liittyy lapsen eriytymiseen ja symbolisaation kehitysmahdollisuuksiin. Se on "ulos heitetty" (*ab-ject*), johon täytyy saada etäisyyttä. Abjektia värittävät yhtä aikaa sekä kaipuu että kauhu ja inho menetettyä kahdenkeskisyyttä kohtaan. Kun äiti antaa lapselle mahdollisuuden nähdä itsensä erillisenä, torjua kahdenkeskisyyttä, lapsen on mahdollista kurottua kohti symbolista. Kahdenkeskisyyden menettäminen häiritsee ja aiheuttaa kaaoksen tunteen. (Smith 1998, 31.) Kun lapsi luopuu kahdenvälisyydestä äitinsä kanssa, äidistä tulee abjekti, ulos heitetty (*ab-ject*) (Nummi-Kuisma 2010, 143).

Kristevan mukaan abjekti on aina subjektin ja objektin välissä (Smith 1998, 32). Se on varhaisessa eriytymisessä muodostuva ei-vielä-objekti, jonka torjumisen kautta minuus kehittyy. Symbolinen syntyy täyttämään kaipuuta varhaiseen kahdenväliseen yhteyteen, ja näin subjekti säästyy uhkaavalta hajoamiselta. Kristevan mukaan varhaisen kahdenkeskisen äitisuhteen puutteen tunne on aina läsnä, mutta symbolinen suojaa ja lohduttaa. Siltalan mukaan vain identifioitumalla symboliseen voi tulla erilliseksi ja toimivaksi subjektiksi. (Siltala 2007, 173 ja 201.)

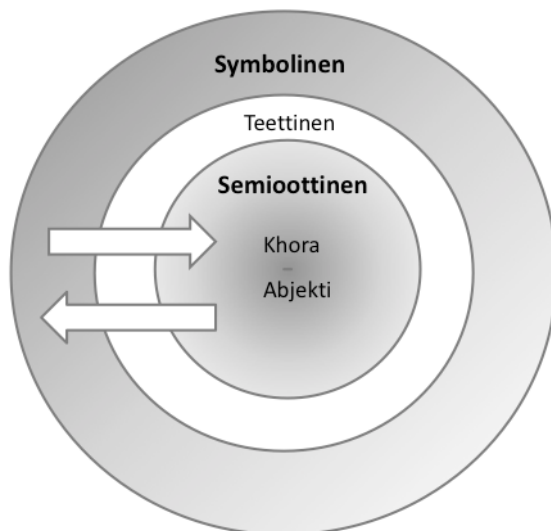
Kristevalle taiteilija, kirjailija ja psykoanalyttikko ovat modernissa yhteiskunnassa henkilöitä, joiden työssä on mahdollista nähdä abjektin terapeuttiset edellytykset. Abjekti ilmaistaan ja puhdistetaan taiteellisessa kokemuksessa. (Smith 1998, 35.) Esseessään *Rakkauden abjekti* (1982) Kristeva kirjoittaa, kuinka abjekti herättää liikkeen pois päin äidistä kohti isää. Tämä liike on edellytys idealisaatiolle, joka muodostaa perustan henkiseksi rakkaudeksi (*agape*) ja joka kytkeytyy ikuisen taisteluun intohimoisen ja tuhoavan rakkauden kanssa (*eros*). (Smith 1998, 34.) Tätä teoriaa on kritisoitu siitä, että se jakaa kärjistäen isän ja äidin roolit² ja näin ollen romuttaa mahdollista sukupuolten tasa-arvon toteutumista. Kuitenkin Kristeva näkee nimenomaan hyvin tärkeänä äitiyden ymmärtämisen psykoanalyttiselta kannalta. Hänen mukaansa Freudin psykoanalyttinen teoria ei tuottanut keskustelua äidistä itsenäisenä subjektina vaan ainoastaan suhteessa mieheen ja lapseen. Kristevan mukaan äiti on ollut Freudin ajattelussa passiivinen pinta. (Siltala 2012, 356.) Tyttären liian myöhäinen tai puutteellinen irrottautuminen äidistä saattaa johtaa väkivallan ja vihan ilmauksiin (Smith 1998, 84). Siltalan mukaan abjekti voi

² Polarisatiota kritisoi muun muassa Anna Smith tutkimuksessaan Kristevan novellista *Le viel homme et les loups* (1990).

naisella kääntyä sisäänpäin ja liian kiinteä suhde äitiin voi muuttua itseinhoksi (2007, 96). Jos abjekti on torjuttu, ihminen ei voi lähestyä semioottista.

On hyvin tärkeää sanoittaa abjekti. Sen nimeämättä jättäminen tai täydellinen kieltäminen johtaa ristiriitoihin. Terveen ja vuorovaikutuksellisen yhteiskunnan kannalta tuntuu mielekkäältä tunnustaa äidin ylivertainen asema vauvan olemassaolossa, mutta toisaalta myös tiedostaa, että lapsen on tärkeää kasvaa irti äidistä. Tytön tasapainoisen psyykkisen kehityksen kannalta on olennaista, että äiti näkee hänet erillisenä itsestään, tällöin tytön kehitys omaksi itsekseen ei jää puutteelliseksi.

Äidin tai maternaalisen funktion asema torjuttavana abjektina sekä naisen ja abjektin sekoittaminen toisiinsa ovat Kristevan mukaan keskeisiä naisiin kohdistuvan syrjinnän syitä. Hänen pyrkimyksensä onkin ollut avata niitä historiallisia prosesseja, joissa erilaiset syrjinnän muodot syntyvät. (Halttunen-Riikonen, Elina ja Ovaska, Anna 2013).



2.5 Muukalaisuus

Kristevan kirjoituksissa naisena oleminen on aina ollut läheisesti yhteydessä *muukalaisuuteen*. Kristeva on itse ollut muukalainen Ranskassa muutettuaan Pariisiin Bulgariasta vuonna 1965.

Keskeinen osa hänen ajatteluaan saattaa juuri olla maanpakolaisuus: hän on toisinajattelija, ulkomaalainen ja nainen, samaan aikaan mukana ja ulkopuolella. Kristeva toteaa, kuinka tärkeää on tunnistaa syvimmän itsen outous ja että rasismi kumpuaa siitä, kun oma muukalaisuus itselle kielletään. Kristeva kirjoittaa:

“Maanpakolaisuus, aina kivulias kohtalo, on ainoa meille auki oleva polku.” Tahattoman muistin kieli on vallankumousta ja paluuta varhaisen vuorovaikutuksen musiikillisuuteen. (Smith, 1998, 83.) Nainen tuntee maanpakolaisuutta suhteessa kielen yleistävään voimaan (Smith, 1998, 78).

Siltalan mukaan Kristeva kirjoittaa löytäneensä alkusysäyksen muukalaisuuden ymmärtämiselle Sigmund Freudin tiedostamattomaan liittyvistä käsitteistä *heimlich* ja *unheimlich* sekä niiden välisestä jännitteestä. *Unheimlich* on salaista, hämää, pelottavaa ja vierasta. *Heimlich* on kotoista, tuttua ja läheistä. Kristeva näkee psykoanalyysin matkana toisen ja itsen vierauteen sekä tätä vierautta kohtaan osoitettuna kunnioituksena. (Siltala 2012, 337–339.) Ei-tietoinen on Kristevalle muukalainen ja hänen mukaansa sen tunnistaminen itsessä säästää inholta ulkopuolista muukalaista kohtaan, mutta tekee oman itsen ongelmalliseksi. Silloin herää kysymys, voiko elää toisen ja itsensä kanssa läheisesti, toista tuomitsematta tai yhdenmukaistamatta. (Siltala 2012, 339.) Musiikista ja soittotapahtumasta kumpuavat myös väkisin esiin omat sisäiset tiedostamattomat alueet. Musiikki olemassa olevana toisena edellyttää edellä mainittua kristevalaista kunnioituksen etiikkaa.

Soittaminen on minulle yhteyttä syviin, alunperin outoihin alueisiin itsessäni. Vaikka olen ammattipianisti ja pianopedagogi, en koe

soittaessani tai opettaessani olevani loppuun asti hallitun kokonaisuuden äärellä. Työskennellessäni olen löytöretkellä. Uuden sävellyksen edessä kohtaan vieraan maailman itsessäni ja musiikissa. Harjoitteluprosessin alkuvaihe onkin usein epämukava. Silloin minun täytyy sietää omaa haparointiani ja osaamattomuuttani. Tunteeni vaihtelevat väsymyksestä ja turhautumisesta kiukkuun ja jopa aggressioon. Jossain vaiheessa toivon, että uuden oppimiseen olisi keksitty jokin helpottava keino, joka syöttäisi osaamisen minuun. Palkitsevin hetki harjoitteluprosessissa on juuri silloin, kun loputtomalta tuntuneen etsimisen ja taistelun jälkeen keho ja mieli alkavat omaksua musiikkia. Suhde harjoiteltavaan sävellykseen on kuin suhde ihmiseen: välillä musiikki tuntuu vieraalta ja kummalliselta, välillä tutulta ja ymmärrettävältä. En voi koskaan etukäteen tietää, mitä kyseinen musiikki saa minussa liikkeelle. Soittaessani palaan aina myös lapsuuteeni, ajattomiin kehollisiin tuntemuksiin, olenhan soittanut pianoa neljävuotiaasta lähtien.

2.6 Äiti ja nainen

Kristeva näkee äitiyden etiikan semioottisen ja symbolisen muodostumisen avulla: äiti on Kristevalle symbolisen semiotisaatio.

Tasapainoillessaan olemisen ja kielen rajoilla äiti edustaa samaan aikaan sosiaalista järjestystä ja uhkaa tämän järjestyksen pysyvyyttä. Varhainen äiti on jakaantunut subjekti. (Smith 1998, 33.) Tällöin teettinen jähmettyy. Teettinen ja abjekti tuottavat subjektin ja suojaavat sen reviiriä.

Äiti johtaa lapsen ja laajemmin ajatellen koko kulttuurin semioottisen ja symbolisen väliseen yhteyteen. Äiti myös ilmentää tätä yhteyttä. Oppiessaan puhumaan lapsi astuu luonnosta kulttuuriin ja kielen järjestyksen maailmaan. (Smith 1998, 22.) Äiti on kaksinkertainen hahmo ilmentäessään samalla sekä sanoittamatonta kokemusta maternaalisesta yhteydestä että siltaa puheen maailmaan, kulttuuriin ja eriytymiseen. Niin pian kun lapsi näkee äidin erillisenä itsestään, kun teettinen lapsen ja äidin välillä on

rakentunut ja äiti johtaa lapsen näin verbaalisen ajattelun kynnnykselle, tulee äidistä tietäjä, kuin semioottisten sirpaleiden tiivistymä ja siirtymä. (Smith 1998, 23.) *“Äidin suhteessa lapseen on kysymys intohimoisesta identifikaatiosta, joka on samanaikaisesti kärsivä, tuskainen ja ekstaattinen. Tätä riippuvuutta Kristeva ei pidä sinänsä naisellisena ominaisuutena, mutta äidin ja lapsen suhteen jälkeen se on kaikissa rakkaussuhteissa.”* (Siltala 2012, 356; Saarikangas 1997, 114.)

Vauvan kokemus äidistä on sulautumista, jota symbolinen ei häiritse. Eriytymisellä ei siis tässä vaiheessa ole selkeää symbolista muotoa. Vauvan ja äidin viestintä on suurelta osin ei-verbaalista. Naiset toisintavat keskenään äidin ja lapsen varhaisen ruumiillisen yhteyden sävelasteikkoa: äänetöntä kumppanuutta, silmäyksen lausumatonta lohtua, äänen väriä, eleitä ja hajuja. Naiset ovat kuin heitettyinä nimeämättömän äärelle. (Smith 1998, 32.) Lukiessani Kristevan ajatuksia pohdin, onko nainen suhteessa toiseen naiseen aina pohjimmiltaan suhteessa omaan äitiinsä.

Kristevan ajatuksen naisellisuudesta voi yhdistää semioottisen kieltä rikkoviin aspekteihin (Smith 1998, 84). Naisen seksuaalinen identiteetti, hänen jalanjälkensä symbolisessa – kielessä, yhteiskunnassa ja kulttuurissa – on vaikea ja epävarma. Naisen täytyy jatkuvasti luoda muotoja olemiselleen sosiaalis-kulttuurisessa järjestyksessä. Hänen täytyy kuunnella oman ruumiinsa vaatimuksia ja taistella sitä vastaan, että pitäisi olla samanlainen kuin mies.

Naisen kapina yhteiskunnan normeja vastaan johtuu ahdistuksesta, jonka tuottaa varhaisesta äitisuhteesta luopumisen aiheuttama melankolia. Naisen kapinan voi nähdä myös uupumisena liiallisen symbolisen latautuneisuuden edessä. (Smith 1998, 88.) Kristeva näkee, että kahdenvälinen suhde äitiin säilyy naisella läpi elämän seksuaalisuuden perustana. Poika voi siirtää halunsa äidin ruumista kohtaan suoraan heteroseksuaalisiin suhteisiin. Tytön täytyy pystyä siirtämään halunsa kohti vierasta ja tuntematonta. (Smith 1998, 92.)

Siltala kirjoittaa, että psykoanalyttista naisteoriaa on varjostanut samuuden kahlehtima logiikka. Samuuden rakenne sisältää vakavia epäkohtia naisena ja miehenä olemiselle: kummallekaan ei jää erillisyyden eikä erityisyyden kokemusta vuorovaikutuksessa toiseen. (Siltala 2012, 354.)

2.7 Soittajan kehä

Siltala (2012, 348) kirjoittaa, että subjekti on jatkuvassa muutosprosessissa. Muutosprosessi ilmenee minulle vahvimmin soittamisessani. Soittaminen tuntuu ja kuulostaa erilaiselta eri päivinä tai vuorokauden aikoina. Myös lähenevät esiintymiset muovaavat soitto- ja harjoittelukokemusta. Nuotit ja niiden soiva toteutus, jälki ovat minulle musiikissa symbolista. Nuottikuvan avulla sukellan semioottiseen työstääkseni sen teettisen läpi uudistamaan soivaa kieltä. Jos olen kuullut työn alla olevan sävellyksen aikaisemmin, minulla on jo moniulotteinen kokemus musiikista. Jos olen kuullut sävellystä jo lapsena, kokemus voi olla valmiiksi hyvinkin semioottinen ja voimakas. Muistijäljet tilanteista, joissa olen kuullut sävellystä, tulevat mukaan soittooni. Saatan tuntea menneisyydestä jopa hajuja, jotka ovat liittyneet jonkin tietyn musiikin kuunteluhetkeen. Ajattelen, että musiikki on sanoittamatonta mielikuvien kieltä. Sen puhe on kirkkaan selkeää.

Harjoitellessani sävellystä, jota en ole koskaan aikaisemmin soittanut, näen nuottikuvan noin kolmen tahdin pätkissä. Kuulen ensin mielessäni, miten nuottikuva soi. Sen jälkeen soitan sen. Tämä prosessi etenee hyvin nopeasti ja ilman taukoja, ellen sitten jää tietoisesti toistamaan kohtaa, joka mielestäni olisi voinut sujua paremmin. Katseeni on koko ajan nuotissa, mutta käteni ja korvani työskentelevät nuottikuvasta poispäin. Sormeni ikään kuin johtavat sähköä soittimeen ja soitin antaa sormieni kautta impulsseja kehooni. Reagoin korvillani ja muovaan tulevaa. Istun tukevasti ja lapaluuni ovat leveät ja alhaalla. Tällöin saan

sormiini hyvän imun ja sointi alkaa elää. Rytmit ovat kuin sanoja, joita sidon toisiinsa. Muotoilen fraaseja, jotka mielessäni rakentuvat päällekkäin ja lomittain. Musiikki ei siis tunnu etenevän järjestyksessä vasemmalta oikealle vaan muodostaa kuvioita päällekkäin, allekkain ja vierekkäin. Harjoitusprosessin aikana soittamani musiikki tulee vähitellen osaksi minua.

2.8 Kahden ilmaisen välissä

Harjoitellessani toteutan liikettä symbolisesta semioottiseen ja semioottisesta symboliseen. Ilman symbolista ei olisi minkäänlaista järjestystä. Ilman semioottista ei olisi elävyyttä eikä puhuttelevaa soivaa jälkeä. Teettisen on pysyttävä kasassa mutta tarpeeksi huokoisena, jotta liikettä semioottisen ja symbolisen välillä voi tapahtua; jotta voin kuulla kirkkaasti, kokea musiikin syvästi ja reagoida herkästi. Nuottikuva ja sen lukeminen, siirtäminen sormiin ja koskettimistoon, on symbolisessa. Jo nuottikuvan kuuleminen mielessä on symbolista. Nuottikuvan työstäminen soivaan muotoon on semioottisen vetämistä teettisen läpi uuteen symboliseen asuun. Kaikki sanoittamaton, mutta tuntuvimmin olemassa oleva tapahtuu semioottisessa. Liikun soittajana ikään kuin kahden ilmaisen välissä: siirrän nuottitekstin soivaan muotoon. (Kts. Nummi-Kuisma 2010, 3.5.2.)

2.9 Kauhu

Harjoitellessani uutta sävellystä liikun koko ajan teettisen läpi ja objektin kautta. Tämä sisäinen liike on kuin aaltoja toivon ja epätoivon välillä. Epätoivo on minulle soittajana samaa kuin kauhu, joka on hyvin oleellinen osa soittajaminääni. Ilman kauhua en ole latautunut. Tarvitsen latausta, jotta olisin hereillä ja soittoni olisi elävää, muuten esiintymiseni on ulkopuolista ja jäykkää. Latautuneessa tilassa purjehdin kauhun ja innoituksen aallokossa. Ohjailen sisäistä maailmaani vaistojeni varassa. Lavalla tunnen

olevani psyykkisesti paljas. Mitä paremmin olen valmistautunut, sen paljaampi olen. Latautuneessa tilanteessa olen aina epävarma. Esiintyessäni jätän hetki hetkeltä hyvästit musiikille, jota soitan. Vuorovaikutus yleisön kanssa tuo prosessiin mukaan toiseuden aktiivisen mukanaolon.

Kun en harjoittele esiintymistä varten, tilanteessa ei ole lopullisuuden tuntua. Julkisen esiintymisen lähestyminen nostaa harjoittelun intensiteettiä: lavalle tähtääminen on rajoja rikkovaa ja uutta löytävää, emansipatorista. Tyhjiys, jota esiintymisen jälkeen tunnen, on samaan aikaan helpottavaa ja karmivaa. Soittoni kaiut huutavat mielessäni.
(Kts. 3.4.)

2.10 Jouissance

Kristeva viittaa käsitteellä *jouissance* kielen rajat ylittävään nautinnon kokemukseen. Sitä on mahdoton sanoittaa ja se voi yltää kivun rajoille. Jouissance on kokemuksena ruumiillinen ja kulttuurien rajat ylittävä. (J. Huhta 2006, 3.) Se lähenee mystistä yhteyttä (Smith 1998, 17). Jouissance haastaa olemassa olevan ja vakiintuneen soitto- ja kuuntelukokemuksen. Tällöin soittajan sekä kuuntelijan kokemukset kurottavat mielihyvän tuolle puolen.
(Nummi-Kuisma 2010, 134.)

*Löydän liimasormet neljännen jatkotutkintokonserttini kenraaliharjoituksessa. Kun sidon äänet, ne tuntuvat liukuvan rajattomasti toisiinsa. Tiivis legatosoitto tapahtuu mielessäni ja kehossani samanaikaisesti. Sormet tietävät musiikin ja ikään kuin ohjaavat soittoani. Ne ovat liimauneet soittamaani musiikkiin eivätkä päästä irti. Äänten välillä on imu. Minulle nautinnollisin hetki esiintymis-
lavalla on silloin, kun tilanteen uhkaavuudesta huolimatta pystyn iloitsemaan soittamisesta. Hetket ovat hyvin lyhyitä*

mutta vahvoja ja olennaisia. Päättymätön linja mahdollistaa varmuuden ja nautinnon – olen lähellä jouissancea. Kehoni on osa musiikkia, en tee tietoisesti mitään. Soitin on osa minua ja minä olen osa soitinta.

Legatosoiton löytyminen ei ole minulle aina itsestään selvää. Päättymättömän linjan vietäväksi on joskus pelottavaa heittäytyä. Legaton nestemäisyys viittaa maternaaliseen ja näin ollen saattaa aiheuttaa soittajan mielessä abjektin. (Nummi-Kuisma 2010, 176.) Legatosoittoon liittyy myös soinnin kehollinen tunteminen. Soittimen konkreettinen värinä täyttää minut intensiivisessä laulullisessa soitossa. *”Soinnilta ei pääse pakoan, se koskettaa ja ympäröi, tunkeutuu sisälle kehoon, eikä sitä voi kontrolloida”* (Nummi-Kuisma 2010, 144).

2.11 Kauneus

Kristeva kirjoittaa, että ylevöittäminen tekee kuolemalle vastarintaa. Kuolemasta tulee huvia ja keveyttä, jos sitä ei kohdata sellaisenaan. (Kristeva 1987, 116–117.) Ajattelen, että taide ei ole pelkästään kaunista. Musiikki ja soittamiseen liittyvät prosessit kattavat koko sisäisen maailmani. Tällöin pystyn jakamaan asioita, jotka muutoin jäisivät sanoittamatta.

Nummi-Kuisma toteaa imitoinnin estävän soittajan läsnäolon. Saman soittotavan mekaaninen toistaminen harjoitellessa saattaa tuhota mahdollisuuden kokea semioottisen ja symbolisen kehä, päästä matkalle uuteen. (Siltala 2010, teoksessa Nummi-Kuisma 2010, 128.) Elämys tarvitsee energiaa siirtyäkseen semioottisesta symboliseen. Jos toistan mallista soittoani samalla tavalla yhä uudestaan, suljen pois energian enkä ole enää muutosprosessissa. Musiikista tulee kuin muuttumaton esine, jota voisi siirtää tilanteesta toiseen. Soittaessani musiikkia, jota en ole aikaisemmin kuullut, pääsen herkemmin kiinni semioottiseen, koska minulta puuttuu imitoitava malli.

Soittaessani neljännessä jatkotutkintokonsertissani Sofia Gubaidulinan musiikkia koen sen olevan omaa aluettani. Se on vahvemmin minua kuin vanhempi musiikki, nyky-musiikissa ilmenee muitakin kuin kauniiksi koettuja esteettisiä arvoja. Rumuutta kaihtamaton maailma ja ironia kiehtovat. Alan ajatella, että olisi ihanaa itse säveltää.

2.12 Melankolia

Melankoliassa ihminen kääntyy pois symbolisesta. Hän toimii ulkokohtaisesti ja suree varhaisen äidin ja lapsen välisen yhteyden mahdottomuutta. (Kristeva 1987, 21.) Melankolinen ihminen ei kykene sanallistamaan semioottista. Hän on selvinnyt melankoliasta pystyessään taas jakamaan merkityksiä vuorovaikutuksessa. (McAfee 2007, 73.) Melankolia on yhdistynyt esteettiseen ideaaliin. Melankoliselle soittajalle sävellys on objekti, kuin muuttumaton esine. Silloin soittajan teettinen sulkeutuu: semioottiset impulssit eivät pääse teettisen läpi uudistamaan symbolista. On kuitenkin mahdollista myös nähdä, että alun perin varhaisimmat mielikuvat, jotka ovat luovuuden pohja, syntyvät kaivatun kohteen puuttuessa.³

2.13 Jakamisen emansipatorisuus

Soittamisen prosessi yksityisestä harjoittelutilanteesta konserttilavalle kulkee kohti symbolista, konserttilavallahan soittaja jakaa prosessinsa yhden vaiheen yleisön kanssa. Ajattelenkin lavalle tähtäävän harjoittelun emansipatorisena, sillä yleisön keskittyminen ja sen synnyttämä energia konsertissa ja tilanteen lopullisuuden tuntu tekevät siitä jännitteisen ja paineisen: minulla on tämän energian ansiosta mahdollisuus tavoittaa uusia kokemisen tapoja

³ Wahlforsin mielestä masennus olisi osuvampi sana ilmiölle, jota tässä kuvaan.

suhteessani musiikkiin sekä harjoitellessani että itse konsertti-tilanteessa. Paineisessa tilassa soittajan semioottinen liikehtii aktiivisemmin ja soittaja oppii ja löytää. Minulle harjoitteluprosessi, joka ei tähtää julkiseen esiintymiseen, jää vaille tätä viimeistä luovaa mahdollisuutta. Esiintymistilanteessa tiivistyvä energia tuo soittamiseen vakiintunutta kokemisen tapaa rikkovan ja sillä tavoin emansipatorisen ulottuvuuden. Toisaalta näen, että semioottisen kuomouksellinen liikehdintä tuo soittamisen prosessiin aina rajoja rikkovan aspektin ja samaan aikaan – semioottisen tiivistyessä hetkeksi symbolisessa – liikehdintä kokoaa ja luo uutta. Tällöin emansipatorisuus on aina läsnä kaikessa luovassa toiminnassa.

2.14 Anteeksiannon kehä

”Kristevalle Freudin kehittämä psykoanalyysi on intiimi vallankumous. Se sisältää useita pieniä vallankumouksia, kuten kuuntelemisen hellittämätön taito, vapaa sanallinen ja sanaton assosiaatio ja sen tuottama tiedostamaton ja tietoinen narratiivi.”

(Siltala 2012, 333.) Merkityksen jatkuva etsiminen tuottaa kärsimystä (Siltala 2012, 351). Kärsimyskö meidät pakottaa muutokseen, hakemaan anteeksiantoa itseltämme? Onko anteeksiannon ankaruus lopullista, sellainen tieto, johon päätyessämme ei ole paluuta takaisin? Siltala lisää, että taide auttaa kestäämään vihamielisiä siteitä toiseen. Tästä nousee anteeksianto, jonka vakavuus on osa elpymisen järjestystä. (Siltala 2012, 351.) Jotta vältettäisiin kuolemanvietin ikuinen paluu, ei-tietoisien täytyy siirtyä anteeksiantavan rakkauden kehälle. (Siltala 2012, 352.) Psykoanalyttinen kuuntelu ei arvostele eikä laskelmoi vaan yrittää rakentaa uudelleen. Ihminen, joka antaa anteeksi ja pyytää anteeksi, pystyy samastumaan symboliseen. *”Anteeksiannon ymmärtää hyvin vakavaksi, kun se käy läpi kauheutta, jota on mahdoton hyväksyä.”* (Siltala 2012, 353.)

Sisäinen ääneni soittaessani on kriittinen ja julmakin, mutta tiedän, että se tarkoittaa hyvää. Soittaminen on minussa tila, joka tarvitsee

säännöllisin väliajoin huoltoa ja ravintoa. Se on yhtäältä kokoava ja toisaalta rajoja rikkova. Olisin ahdistuneempi, jos en soittaisi.

Äitiyden myötä olen löytänyt soittooni myötätunnon ja anteeksiannon aspektin: lapsiani kohtaan tuntemani myötätunto ja vastuu ulottuvat myös musiikkiin.

3 KREISLERIANA

2 (74)

Schumann's Werke.

KREISLERIANA
Phantasien für das Piano forte
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 16.
Seinem Freunde F. Chopin zugeeignet.

Serie 7. N^o 16.

Composiert 1838.

Äusserst bewegt.

1.

3.1 Matkalla

3.1.1 Sävellyksen kehä

Ensimmäisen osan sykkivät aksentit. Nopeat ja sidotut vierekkäisten äänten muodostamat lyhyet kuviot, jotka laajenevat ja kohoavat supistuakseen taas uudestaan. Sisäinen pakko. Levottomuus ja hillittömyys – nousevat intervallit.

Väliosassa vuorottelevat unelmoivat laskevat intervallit, mutta musiikki on edelleen levotonta.

Toisen osan naukuva teema, joka päättyy aina mietteläästi. Kulkee ja pysähtyy, kulkee ja pysähtyy. Miten tämä toinen osa on niin pitkä ja siinä on niin erilaisia karaktäärejä? Ensimmäinen intermezzo on hilpeä kansanmusiikinomainen onni. Toinen intermezzo on laulullinen, intohimoinen, vellova

balladi g-mollissa. Raamit duurissa – liukuvaa ja valuvaa musiikkia. Nestemäistä? (Kts. 2.4 ja 2.10.)

Kolmas osa on kehä, joka kulminoituu kaoottiseen loppusoittoon. Säröinen nykyhetki peilautuu toisen todellisuuden suurta linjaa vasten. Säröt ja kaaos voittavat tällä kertaa, mutta musiikissa lehti kääntyy...

Neljäs osa on sävellyksen sydän. Väliaikaiselta tuntuva laulu, joka yhdistää kaiken musiikin.

Viides osa vaelttaa tanssillisin askelin: mollissa musiikki hyppii ovelasti kuin hämärässä etsien, duurissa taas valoisasti laulaen. Osa on kehä!

Kuudes osa keinuu kuin kehtolaulu. Musiikki herää, muistelee ja tuntee ankaruudesta toivoon.

Seitsemäs osa on pakahtunutta intohimoa, ilonsekaista tuskaa ja mustaa hysteriaa.

Kahdeksannen osan öisessä loppusoitossa jäljelle jäävät vaeltelevat melodiat. Pisteelliset kuviot jälleen pimeässä, piilossa. Tunteen väijäämättömyys. Kipeää, mutta onnellista. (Kts. 2.10.)

3.1.2 Runoilija

Robert Schumann (1810–1856) ja Clara Wieck avioituivat vuonna 1840. Avioliittoa edeltävinä vuosina Schumann sävelsi useimmat laajat pianoteoksensa. Silloin syntyivät muun muassa *Davidsbündlertänze* opus 6, *Fantasia* opus 17, *Sinfoniset etydit* opus 13 ja *Kreisleriana* opus 16.

Kreisleriana opus 16 (1838) on kahdeksanosainen sarja karaktäärikappaleita. Sävellyksen taustalla on E.T.A. Hoffmannin (1819) romaani *Kissa Murr ja hänen elämänviisautensa sekä satunnaisia*

makulatuurikatkelmia kapellimestari Kreislerin elämästä. Schumann on nimennyt Kreislerianan osat saksankielisin esitysmerkinnöin: *Äußerst bewegt* (Äärimmäisen liikkuvasti), *Sehr innig und nicht zu rasch* (Hyvin hartaasti ja ei liian nopeasti) – Intermezzo I – *Erstes Tempo* (Ensimmäinen tempo) – Intermezzo II – *Langsamer (erstes Tempo)*, *Sehr aufgeregt* (Hyvin kiihtyneesti), *Sehr langsam* (Hyvin hitaasti), *Sehr lebhaft* (Hyvin eloisasti), *Sehr langsam*, *Sehr rasch* (Hyvin nopeasti), *Schnell und spielend* (Nopeasti ja leikkisästi). Pianosarjan kahdeksan osaa on tarkoitettu esitettäväksi kokonaisuutena. Sarjan osien tunnelmat vaihtelevat äärimmäisen herkästä hellyydestä lähes hulluun raivoon.

Kreislerianan musiikissa kuuluvat Schumannin luomat luonteiltaan vastakohtaiset kirjalliset hahmot: kiihkeä Florestan ja unelmoiva Eusebius, Kissa Murr -romaanin päähenkilö Johannes Kreisler kumppaneineen ja säveltäjän kaukainen rakastettu Clara Wieck. Schumann suhtautui ohjelmamusiikkiin kriittisesti mutta käytti mielellään kirjallisuutta inspiraation lähteenä. Hän otti mallia romanttisen ironian käytöstä muun muassa E.T.A. Hoffmannilta ja Jean Paulilta. (Wahlfors 2013, 229–230.) Monesti esitetään kysymys, kuuluuko Schumannin myöhemmin puhkeava mielisairaus hänen musiikissaan (Kts. Nummi-Kuisma 2010, 10). Kristevan ja Siltalan ajatuskulkua seuraten voisi ajatella niinkin, että säveltäessään Schumann on ilmentänyt tervettä minuuttaan. Säveltämällä hän on voinut työstää symboliseen omaa muukalaistaan, muuttaa sanoittamatonta musiikin kielelle.

Musiikissa on kammottavan (*unheimlich*) (kts. 2.5) piirteitä: tuttu muuttuu vieraaksi (Wahlfors 2013, 223–224.) Onko Schumannin hulluuden ilmentymien korostaminen tapa ajaa hänen musiikkinsa kammottavan ja sairaan piiriin? Onko tämä palvelus Schumannin musiikin neroudelle? Palveleeko tämä ajatus esittäjää?⁴

3.1.3 Mukana

Ajattelen sävellyksen elävänä organismina, joka liikkuu ja muovautuu olemiseni mukana. Soittamani musiikki muovaa minua. Esiintymistilanteessa soittaja on vuorovaikutuksessa sävellyksen kanssa, jonka soiva kuva ikään kuin avautuu kuultavaan muotoon. Soivassa hetkessä kerrostuu monta ajallista ja merkityksellistä tasoa.

Olen esittänyt Kreislerianaa paljon. Ensimmäinen esitykseni oli keväällä 2002 ja viimeksi soitin sen lokakuussa 2014. Sävellyksestä on näiden vuosien aikana muodostunut minulle hyvin intiimi maailma ja olennainen osa elämääni.

Kaksitoista vuotta sitten esitin Kreislerianan näyttelijä Seela Sellan kanssa. Hän lausui otteita vanhasta testamentista ja soitin osia Kreislerianasta lomittain lausunnan kanssa. Yhdistelmä toimi yllättävän hyvin, vaikka olin ajatellut Kreislerianan musiikkina liian maalliseksi ja intohimoiseksi yhdistettäväksi Raamatun teksteihin. Sellan lausunta oli hyvin voimakasta ja tunnepitoista. Kuuntelin sitä

⁴ Toisaalta Siltala kirjoittaa lausunnossaan, että on luvallista tutkia myös psykoosin myönteisiä puolia. *”Ihmisessä on samanaikaisesti olemassa rinnakkaisia tiloja, elämysmaailma on moniääninen, rinnakkaisten tilojen ja maailmojen yhdistelmä, joka muuttuu jatkuvasti. Tähän elämyspiiriin mahtuu myös mielisairaus – ei yksinomaan kielteisenä ilmiönä – vaan rinnakkaisena tilana, vaikkapa luovuutta rikastuttavana.”* (Siltala 2015.)

kuin musiikkia. (Kts. 2.10.) En pystynyt refleктоimaan sanallisesti esityksen aikana, osaksi Sellan aistivoimaisen puheen ja toisaalta soittamiseen tarvittavan latautuneen ei-verbaalisen tilan takia (kts. Nummi-Kuisma 2010, 12).

Sittemmin soitin osia Kreislerianasta Teatteri Avoimissa Ovilla vuonna 2006. Esitys oli *Valoja ja varjoja* -monologi Robert Schumannin elämästä. Näyttelijä Reidar Palmgren esitti Robertia viimeisinä vuosinaan mielisairaalassa ja istuin Clarana pianon ääressä. Vuorosanani olivat Schumannin pianomusiikkia. Koska esiintyjiä oli lavalla koko näytelmän ajan vain kaksi, kummankin vastuu oli painava ja intensiivinen. Soittojeni väleissä reagoin vastaanäyttelijän puheeseen katseilla, pään liikkeillä tai liikkumatto-muudella. Minulla ei ollut edessäni nuotteja tai vuorosanoja. Osasin koko näytelmän ulkoa. Minun oli osattava vuorosanat musiikin lisäksi, jotta tietäisin, koska minun täytyisi soittaa. Esitys kesti väliaikoinen kolme tuntia. Esitimme *Valoja ja varjoja* -monologia kymmeniä kertoja.

Kreislerianan musiikki tuntuu usein puheenomaiselta. Varsinkin osat, joissa ei ole selkeää kehämäistä muotoa, ovat kuin spontaania kerrontaa. Lyhyet osat sopivat pituudeltaan vuoropuheluun lausutun tekstin kanssa. Soittajana koen, että on vaikeaa soittaa osia kerrallaan puhutun tekstin lomaan. Keskittyminen vaatii minulta paljon enemmän energiaa, kun joudun istumaan paikallani ja kuuntelemaan lausuntaa ennen soittoaani. Keskittymistäni auttaa, kun eläydyn lausujan äänenpainoihin kuin musiikkiin.

Kun soitan Kreislerianaa kokonaisuutena, olen mukana katkeamattomassa energiavirrassa. Karakterien dramaturgia, jonka olen luonut mielessäni, on tällöin häiriötön. Soittaessani en tunne niitä tunteita, joita musiikki herättää kuunnellessani sitä. Esiintyessäni olen herkässä, energisessä ja sisäisesti kuuntelevassa tilassa.

Harjoitustuntien määrällä on suuri merkitys. Sävellys ei aukea minulle, ellen soita sitä paljon. Jos koen vähänkin epävarmuutta esimerkiksi ulkoa muistamisessa, jää kokemus esitystilanteessa helposti ulkokohtaiseksi. Antautuminen on avainsana suurta ja pitkäkestoista soolosävellystä esitettäessä. Musiikille on avauduttava sekä harjoittellessa että esiintyessä. Kreislerianan soittaminen on psykologinen matka itseeni ja omaan historiaani. Olen tehnyt myös surutyötä soittaessani Kreislerianaa.

3.1.4 Matka Kreislerianaan

Siltala (2012, 329) kirjoittaa, että psykoanalyysi on matka toisen ja itsen vierauteen. Koen että pianosävellyksen harjoitteluprosessi on vastaavanlainen matka toisen – sävellyksen – ja oman ei-tietoisien itsen vierauteen. Uuteen sävellykseen tutustuessani olen aina tuntemattoman edessä. Yleensä hahmottelen sävellyksen itselleni soittamalla sen alusta loppuun *prima vista*. Kun minulla on kokonaiskuva musiikista, lähdän työstämään lyhyempiä yksiköitä. Kartoitan sävellystä itselleni ajassa ja tilassa sekä fyysisissä tuntemuksissa.

Tunnustelen miten musiikki muotoutuu käsissäni. Ensimmäinen askel sisälle sävellykseen onkin kaikkien ennestään tuttujen elementtien löytäminen. Tällaisia ovat muun muassa melodia- ja harmoniakulut sekä toistuvat nopeat kuviot. Schumannin musiikissa alkutyö on nopea vaihe harjoitusprosessissani, koska olen soittanut paljon hänen sävellyksiään.

Pianosävellyksen harjoitteluprosessi elää ajassa kuten musiikkikin. Soittajana olen koko ajan prosessissa: sisäinen maailmani muuttuu, kun omaksun uutta. Kohtaan ja työstän uusia merkityksiä. Joka kerta, kun soitan sävellyksen ensimmäisen tahdin, se on uusi ja erilainen. Wahlfors (2013, 285) kutsuu harjoitteluprosessin omaksumisvaihetta kotiutumiseksi: liikeradat ja ilmaisut, jotka tuntuvat vierailta saadaan harjoittelun ja toistamisen avulla omiksi, oman subjektiivisuuden piiriin. Harjoitusprosessissa matkustan

semioottisen ja symbolisen välillä (kts. 2.1). Kreislerianassa harjoitustyö on erityisen monitasoista osien lyhyiden kestoja ja tunnelmien jyrkkien vaihteluiden vuoksi. Hajanaisuus rakentaa musiikkia toisin kuin kiinteämpi muotorakenne (Wahlfors 2013, 229).

Kreislerianan harjoittelu ja esittäminen eroavat esimerkiksi wieniläisklassisen sonaatin valmistusprosessista. Materiaalin runsaus ja vaihtelevuus tekevät myös harjoittelusta fragmentaarista. Aikaa kuluu harjoitellessa huomattavasti enemmän kuin sonaattia työstäessä, sillä harjoitusprosessin aikana aukeaa hyvin runsaasti tulkinnallisia vaihtoehtoja. Wieniläisklassisen sonaatin osan voin hetkessä hahmottaa mielessäni kuin kokonaisuudeksi, sen sijaan Kreisleriana soittaessani tunsin vasta parin esityskerran jälkeen, kuinka kokonaisuus tiivistyi mielessäni.

3.1.5 Neljäs osa

“Te ette näytä, puuttui Kreisler puheeseen, – te ette näytä panevan suurtakaan arvoa unelmille, armollisin prinsessa ja kuitenkin meille voi vain unelmissamme kasvaa perhossiivet, joiden avulla pystymme pakenemaan ahtaimmasta ja paksumuurisimmastakin vankilasta ja kohoamaan koreina ja loistavina korkealle yläilmoihin.” (E.T.A. Hoffmann 1819, 164.)

Kreislerianan neljäs osa on minulle sävellyksen sydän. Osa on samaan aikaan laajan sävellyksen ydin ja liitos. Neljänteen osaan saavun kolmannen osan lopusta, joka on myrskyisä, nopea ja väkivaltainen huipentuma. Se syöksyy tuhoon. Kolmannen osan lopun musiikin kaoottisuuden jälkeen mietteliään osan ensimmäinen sointu puhkeaa kuin kysymys. Koen ensimmäiset fraasit kuin rukouksina. Kohoava ja leviävä sointimassa, puhuva kommentti koostuu puhtaasta kvartista, oktaavista ja tritonuksesta – sointi pidättelee, tahtoo purkautua. Sointu avautuu sisäänpäin. Koristekuvio ylä-äänessä laulaa. Toinen fraasi lähtee liikkeelle kivulla, joka ei helpota. Kipu vie ankaruuteen. Vasemman käden

kuvion aihe on Beethovenin *Appassionata*-sonaatin viimeisen osan kaikuja. Oikean käden sekstit reagoivat sitaattiin. Beethoven lohduttaa, vuoropuhelu päättyy helpottavaan ja huokaisevaan F-duuriin. Ensimmäinen mielteliäs ja kysyvä aihe palaa, nyt antautuneena epätietoisuuden ihanan suloiseen sumuun. Lepään epävarmuudessa, koska muuta ei ole. Vasemman käden viimeinen kommentti laskeutuu ja jää tyhjän päälle.

Wahlfors osoittaa, että Clara esitti *Appassionata*-sonaattia samoihin aikoihin, kuin Robert sävelsi *Kreisleriana*a. Lainausta Beethovenilta on kuin kurotus kohti kaukaista rakastettua. (Wahlfors 2010, 272–275.) Keskiosassa pysähtyneisyys vaihtuu kevyeksi tuulenvireeksi. Musiikki virtaa. Aika kuluu. Toiveikas sopraanon ja basson duetto kelluu kotoisuudessa ja turvallisuuden tunteessa. Kellumisen tunteen aiheuttaa kuudestoistaosanuottien virtaava liike väliäänessä. Toisaalta etäisyys sopraanon ja basson välillä luo tilan tunnun. Dueton osapuolet katsovat samaan suuntaan. Musiikki leijuu unelmissa ja kuvitellussa tulevaisuudessa. Wahlforsin mainitsema assosiaatio Bachin DWK I:n *g-molli fuugan* ja *Kreislerianan* neljännen osan välitaitteen melodiakaaren yhteydestä voimistaa kuvaa Robertin ja Claran yhteisistä unelmista. Clara ja Robert soittivat J.S. Bachin preludeita ja fuugia yhdessä ja toisilleen. Clara esitti niitä myös konserteissaan. (Wahlfors 2013, 298–299.) Kun musiikki palaa virtaavan keskiosan jälkeen ikään kuin alkuun, palataan nykyhetkeen, kysymys on jo muuttumassa varmuudeksi, lämmöksi.

Wahlfors on kerännyt E.T.A. Hoffmannin kirjoista *Kreisleriana* ja *Kissa Murr* kirjoitettuja analyyseja, jotka liittyvät Schumannin *Kreislerianan* neljänteen osaan. Hän kirjoittaa: "*Moni onkin yhdistänyt neljännen osan Kreislerin improvisoinnin kuvauksiin joko Hoffmannin Kreislerianassa tai Kissa Murrissa.*" Wahlfors (2013, 264) kokee neljännen osan improvisoituna, häilyvänä ja avoimeksi jäävänä. Minä tunnen, että tässä musiikissa pysähdyn katsomaan sisäänpäin. Olen ajatellut, että neljännen osan fraasit ovat vakavia ja

painavia, täynnä merkityksiä. Wahlfors (2013, 268) kirjoittaakin, että neljäs osa ei ole viatonta, välitöntä musiikkia vaan kantaa monia kerroksia. Hän lisää, että neljännessä osassa, Kreislerianan ytimessä, tulee tematisoiduksi koko pianosarja. Minunkin on ollut vaikea päättää neljän osan asema suhteessa edelliseen ja tulevaan, onko se siis kaiken edellä tapahtuneen musiikin loppupuhe, vai seuraavan musiikin alkulause. Se tosiaan on molempia!

3.1.6 Kissoista

Kolmas, viides ja kahdeksas osat ovat kaikki nopeita ja g-mollissa. Sama koskee myös Kreislerianan ilmestymisen aikoihin usein soitettua Scarlattiin *Kissa*-fuugaa. Wahlfors kutsuu näitä osia kissamaisiksi. Niissä toistuvat sähkökät ja rytmiset kuviot. (Wahlfors 2013, 223–254.) Wahlfors (2013, 314–321) kirjoittaa, kuinka Kreislerianan viidennessä osassa soittotuntuma houkuttelee käyttämään kättä kuin kissa käpäläänsä. Hän kuvailee veikeästi joustavia liikkeitä, kissan kynsiä, salamannopeaa käpälän vetäisyä ja viistoa kissamaista lähestymiskulmaa koskettimistoon. Koen, että soittajan mielikuvat ovat korvaamattoman tärkeitä harjoitusprosessissa. Liian konkreettisesti ajateltuina ne saattavat kuitenkin häiritä toteutusta. Kissan tassujen nopeita liikkeitä ajatellessani joudun käsieni kanssa ilmaan ja menetän kontaktin soittimeen sekä sointiin. Minulle jokaisessa tauossakin on olemassa sitkeys ja sähköisyys koskettimen sekä sormenpäni välillä. Harjoitellessani keskityn erityisesti kontaktiin soittimen kanssa ja pyrin siihen, että kontakti säilyisi myös lavalla.

24.9.2014 Ja kun soitan Kreislerianaa, ajattelen kissan häntää. Hännällä kissa viestii tunteitaan. Siro hännänpää on yhteydessä maailmankaikkeuteen kuin tutkan vastaanotin. Vertaan kissan hännänpäätä pianistin sormenpäihin, häntää pianistin käsivarteen ja pianoa maailmaan, johon viestin soitollani ja johon olen kontaktissa...

Wahlfors painottaa toistamisen tärkeyttä harjoittellessaan fysiikkaansa hankalasti istuvia kuvioita (Wahlfors 2013, 314–321). Etsiminen ja kokeilu sopivat mielestäni toistamista paremmin luovaan harjoitteluun. Toistaminen ei vastaa käsitystäni elävästä prosessista. Toisaalta Wahlforskin (2013, 258) musiikista kirjoitettaessa kritisoi valmiiseen lopputulokseen perustuva ajattelua. Lopulta onnistuneen esityksen aikaansaamiseksi minulle ei ole tärkeää löytää ”oikeita” ja autenttisia vastineita musiikille kirjallisuudesta, vaan olennaisia ovat omakohtaiset ja vahvat mielikuvani, jotka tukevat soittotapahtumaa. Tällöin matkani sävellyksen kanssa on jatkuvasti muuntuva ja vuorovaikutteinen.

Wahlfors (2013, 298) kertoo harjoitustilanteessa ilmenevästä fyysisestä soittotapahtumasta. Hän puhuu sormista ja käsivarren painosta. Ajatus pelkistä sormista ja käsivarresta saa oman fysiikkani jäykistymään.

Mielikuvassani keskityn uloshengitykseen ja pitenen. Hengitän keuhkoni täyteen, osin tietoisesti. Vatsalihakset ovat tärkeät: hengittäessäni ulos en romahda, kun tuen selkääni vatsalihaksilla. Hengitys kulkee soittaessani, mutta ei tunnu reagoivan musiikin vaihteluihin. Käsivarteni ovat vapaat ja pystyn hallitsemaan niitä. Muovaan käsivarsieni liikkeet etukäteen mielessäni. Ollessani ryhdikäs kykenen ajattelemaan pitkiä linjoja eteenpäin. Pääni tuntuu selvältä ja kirkkaalta. Mielikuvissani tunnen, miten käsivarsieni liike alkaa selästä ja sormenpäistäni samaan aikaan. Musiikin muoto ohjaa käsivarsia, kun taas läsnäolo tuntuu olevan sormenpäissä. Sointi syntyy jalkapohjista lantion kautta ja vatsalihasten avulla. Jos haluan käyttää käsivarren painoa, lapojen tiedostaminen on oleellista, jotta käsivarsi toimisi mahdollisimman elastisesti sormenpään jatkeena. Ajattelenkin usein lapaluihin siivet, jotka avaavat yläselkääni sivuille päin. Tällöin saan hartiat alas, kyynärvarret kevyiksi

ja sormenpäihin tarvitsemani liiman. Se, miten olen soittanut aikaisemmin määrää sen, miten seuraavaksi soitan. Soittoni on samaan aikaan tietoista ja ei-tietoista.

3.1.7 Villikissa

Kissa Murr miettii:

“Onko muka kahdella jalalla pystyasennossa tepasteleminen niin suurta, että Ihmiseksi itseänsä nimittävän suvun on lupa asettua meidän kaikkien valtiaaksi, jotka kuljemme tietämme neljällä jalalla, säilyttäen tasapainomme varmana? Minäpä tiedän, että he kuvittelevat jotakin suurta jostakin, mitä he sanovat itsellensä olevan päässä ja mitä he nimittävät järjeksi. Ellei järki ole muuta kuin taitoa toimia tietoisesti, en vaihda osaa yhdenkään ihmisen kanssa. – Luulenkin, että tietoisuus on vain tottumuksen avulla saavutettua.” (E.T.A. Hoffmann 1819, 12).

Konserttitilanteessa minun on saatava keskittyneisyyden, valppauden, reaktionopeuden ja osaamisen yhteispeli toimimaan. Tällöin koen sisäisen maailmani muuttuvan alkukantaisen energiseksi villikissaksi, jolla ei ole verbaalisen reflektion – järjen – asettamia rajoja. Villikissamielentilassa olen äärimmäisen läsnä. Kuulen herkästi.⁵ Parhaimmillani hallitsen itseni ja soittimeni täysin ja samalla antaudun suuremman voiman vietäväksi.

Olen monesti pohtinut pianon mekaanista luonnetta. Toisin kuin jousisoittaja, puhumattakaan laulajasta, pianisti ei ole suoraan yhteydessä soinnin tuottamiseen. Kielen värähtelyn ja sormenpään välissä on aina pianon mekaniikka. Wahlfors (2013, 282–283) toteaaakin, että jokaiselle pianistille taistelu instrumentin kanssa sen

⁵ Kamarimusiikkia soittaessani kuvittelen usein eri ruumiinosistani esiin nousevia tuntosarvia kurottelemassa eri suuntiin.

mekaanista luonnetta vastaan on varmasti tuttua. Hän pohtii, että piano lienee soittamista abstraktein ja älyllisin. *“Juuri abstraktin, epäsuoran ja illusorisen luonteensa ansiosta piano voi tavoitella kohti ääretöntä, sanomattoman valtakuntaa.”* Mielestäni pianistinkin on mahdollista löytää saumaton yhteys ääneen (kts. 2.10). Pianisti saa harvoin soittaa konsertissa itselleen täysin tutulla instrumentilla. Hänen täytyy aina olla valmis valloittamaan ja kesyttämään uusi vieras, uudelta tuntuva ja kuulostava soitin. (Kts. 2.5.)

3.1.8 Moniääninen sointikudos

Olen oppinut tasapainottamaan sointia basson ja sopraanon välillä. Keskirekisteriä modernin pianon soittaja oppii varomaan. Modernissa pianossa, toisin kuin esimerkiksi fortepianossa tai cembalossa, keskirekisteri peittää herkästi alleen kapeasti soivan diskantin. Pianisti painottaa helposti diskanttia ja unohtaa harmonioiden rakentuvan basson sytyttämien yläsävelten varaan. Ajattelenkin basson ja diskantin välille sitkeän langan tai kuin sateenkaaren, jonka sisässä väliäännet sytyttävät harmoniat väreiksi.

3.1.9 Kuuleminen

Jään kaipaamaan Wahlforsin tekstissä Kreislerianan esittämisen kokemuksen analysointia. Soittaminen vain itselle on eri asia kuin harjoittelu sovittua esitystä varten, esiintymistilanteesta puhumattakaan. Wahlfors mainitsee usein kuuntelevansa soittoaan itse soittaessaan. Pohdin, onko oman soiton kuunteleminen edes mahdollista. Harjoitellessani näin voi osittain olla, koska silloin voin pysäyttää äänet, harmoniat sekä fraasit ja soittaa ne uudelleen. Mutta jos jään esiintymistilanteessa kuuntelemaan omaa soittoani, olen jo myöhässä seuraavasta hetkestä.

Esiintymistilanteessa *kuulen etukäteen*. Soivan mielikuvan ollessa vahva reagoin sisäisiin olotiloihin ja olen yhteydessä fyysisiin tuntemuksiin. Minulla on oltava etukäteen hyvin voimakas tahtotila

liittyen soitettavaan kokonaisuuteen. Mielestäni tätä kuulemisen tapaa voi harjoitella vain esittämällä kokonaisuuksia yleisölle, herättämällä toisten korvat kuulemaan ja aistimalla tämän kuulemisen.

3.2 Kaksi sukellusta Kreislerianaan

Seuraavassa analysoin kolmea esiintymiskokemusta pianistin näkökulmasta. Kaksi ensimmäistä esiintymistä – Studio Roi 5.10. ja Kellosali 12.10. – olivat harjoituksia viimeistä konserttia – Camerata-sali 23.10. – varten. Erittelen tuntemuksia ja niiden herättämiä ajatuksia ennen konserttia, soiton aikana ja konsertin jälkeen sellaisina kuin ne nousivat esiintymistilanteisiin liittyvinä mielikuvina ja näiden tuottamina sanallisina ajatuksina elämyshaastattelutilanteissa ohjaajani Katarina Nummi-Kuisman kanssa (Nummi-Kuisma 2010, 159–185). Nostan esiin muun muassa harjoittelun prosessin eri vaiheita sekä esiintymiseen keskittymisen ja esiintymistilanteen hallitsemisen tapoja. Kreislerianan fragmentaarisuus ja pitkä kesto tekevät siitä soittajalle psyykkisesti ja fyysisesti raskaan. Neljäkymmentä minuuttia kestävä virtuoosista soolosävellystä soittaessani joudun kohtaamaan äärirajani.

3.2.1 Kehälle

Aloitin Kreislerianan soittamisen uudestaan parin vuoden tauon jälkeen keväällä 2014 seuraavia konserttejani varten. Kun harjoittelen esiintymistä varten, mieleni on jo konserttilavalla. Hahmotan harjoitteluajan ja ajankäyttöni konserttien mukaan. Kun kyseessä on sävellys, jota olen soittanut paljon, lähdän työstämään musiikkia hitaasti ja fyysisesti mahdollisimman rennosti. En soita musiikkia vielä lopullisissa tempoissa. Tallennan itseäni liikkeitä ja mielikuvia. Harjoittelu on silloin vakavaa, systemaattista ja keskittynyttä. Pysin istumaan hyvässä ryhdissä hartiat alhaalla. Soitan hyvin tietoisesti. Käteni tuntuvat vakailta ja sormenpääni raskailta. Soitan tukevasti, melkein epämusikaalisesti. Tarkoitukseni

on saada sävellys taas käsiini ja muistiini. Käytän pedaalia tuskin lainkaan. (Kts. 2.7.)

Haluan tuntea koskettimien pohjan. Kyynärpää on kontaktissa sormenpäähän vakaasti. Kokoan palasia yhteen keräten sävellystä itseeni. Olen fyysisesti stabiili. Tätä keskittynyttä ja meditatiivista harjoittelua ei ole tarkoitettu muiden korville. Työstän musiikkia kuin jäykkää vahaa vähitellen tunnistettavaksi muodoksi. Varsinkin isommissa otteissa, kun joudun levittämään kämmeneni, tunnen koskettimet tietoisesti. Näin harjoitellessani käteni alkavat tuntua suurilta ja saan voimaa sekä henkisesti että fyysisesti. Minulla on turvallinen olo. Tiedän mihin olen menossa ja noin kolmen vartin päästä tunnen mielihyvää rauhallisesta harjoittelusta. Mielihyvä asettuu virtaukseksi rintakehän ja pään välillä. Ajattelen selkäni leveäksi ja pehmeäksi. Lantioni on kontaktissa tuolin kautta maahan ja olen maadoittanut myös jalkapohjani....

3.2.2. Latautumisen kauhu

Harjoitellessani soitan tahallani oudosti, mauttomasti ja viipyillen, täysin härskisti. Pyrin karrikoimaan omaa soittotyyliäni, luomaan kehossani tuntevia merkityksiä ja vahvoja mielikuvia. Jotta löydän merkityksiä, minun täytyy liioitella ja etsiä äärirajoja. Jokainen melodian mutka ja harmonian sävy väreilee kehossani ja muovaa tilaa sekä aikaa. Karikatyyrisoitossa koskettimet tuntuvat syviltä ja tahmaisilta, ikään kuin tarpoisin sormillani suossa. Tämä soittotapa avaa tunnehanoja, vapauttaa energiaa, tuo varmuutta ja sulattaa turhan väärin soittamisen pelon pois: sisäistäni musiikin. Näen tämän siten, että semioottisen liikehdintä vilkastuu ja eikä symbolinen hallitse liikaa. Terveellinen kauhuenergia latautuu myös, kun soittaessani laulan suureen ääneen ja tietoisesti rentoutan leukani, poskeni ja otsani.

Uuden lähestymistavan etsintää auttaa myös soittaminen epätavomaisissa asennoissa. Seisaaltaan soittaessani kuulen oman soittoni ikään kuin etäältä. Samalla tunnen käsivarsieni ja oman kehoni painon konkreettisesti sormissani. Saatan soittaa pieniä pätkiä seisaallani ja sen jälkeen istuallani. Välillä nojaan istuessani tahallani liikaa taaksepäin ja välillä taas nojaan otsaani pianon kannen reunaan.

Tahallani vastakohtaisilla esitysmerkinnöillä soittamisen harjoittelemista kutsun narritekniikaksi: soitan vastakkaisilla karaktäreilla siihen nähden, mitä säveltäjä on merkinnyt nuotteihin. Esimerkiksi vakava onkin hupsua ja nestemäisen legaton soitankin kevyellä staccatolla. Tämä harjoittelutekniikka avaa mahdollisuuksia kokea ja kuulla sävellystä eri tavoin, pääsen vapaaksi turhasta konventionaalisuudesta. Välillä löydän näin soittaessani yllättävän osuvia tunnelmia ja kosketustapoja.

Toisaalta minun on hyvä soittaa välillä myös aivan hiljaa ja ilmeettömästi, kuin puhdistaen soitostani kaiken ulkopuolisen ja turhan. Keskittyneen hiljaisuuden ytimen löytäminen harjoittellessa auttaa minua löytämään rentouden tilan myöhemmin esiintyessäni. Soitan hiljaa, kevyesti ja kuunnellen ilman minkäänlaista fyysistä painetta. Musiikki on tällöin kuin soljuva, puhdas ja valkoinen neste.

3.2.3 Kehällä

Kissa Murr kirjoittaa:

“Muuan nerokas oppinut antaa eräässä kirjassa neuvon, että on pyrittävä ajattelemaan sillä vieraalla kielellä, jonka tahtoo nopeasti oppia. Neuvo on mainio, mutta sen noudattaminen ei ole aivan vaaratonta. Minun onnistui nimittäin hyvinkin pian ajatella villakoirankielellä, mutta syvennyin näihin villakoirankielisiin ajatuksiin niin kokonaan, että varsinainen kielitaitoni jäi kehityksessä jälkeen, enkä itse ymmärtänyt, mitä ajattelin.”
(E.T.A. Hoffmann 1819, 66).

Kun soitan hyvin hitaasti, mieleni ehtii liikkua nopeasti edestakaisin eri suunnissa. Ehdin myös huomata, että sisäinen maailmani on liikkeessä. Ajattelen korvillani, vatsallani ja sormieni päillä. Olen sisäisessä jännitteessä, mutta en fyysisesti jännittyneessä tilassa. Ehdin ajatella sekä sanallisesti että kehollisesti. Kehollisella ajattelemisella tarkoitan tässä elämyksiä, jotka täyttävät ensin ruumiini nousten sitten mieleeni. Keholliset elämykset ovat minulle hitaan harjoittelun ajattelua. Näitä elämyksiä nousee myös esiintyessäni. Hitaasti harjoitellessa löytämisen elämykset ovat kuitenkin aivan erityislaatuista: hyvin hitaasti harjoitellessa mikään tuntemus, elämys tai idea ei mene ohi. Kaikki oleellinen tallentuu minuun. Hitaasti harjoittelu on kuin hidastettu filmi, jossa yli-artikuloin musiikin itseni sisään. Sitkeys, imu, elastisuus ja rentous vallitsevat kehossani. Tunnen olevani kahden vahvan, mutta erilaisen voiman välissä. Näitä voimia kutsun semioottiseksi ja symboliseksi Julia Kristevan käsitteiden mukaan. Voimien välillä on kitka, jonka läpi energiat ikään kuin hengittävät. Tätä kitkaa aiheuttavaa materiaa kutsun teettiseksi. (Kts. 2.1 ja 2.3.)

Kuunnellessani ja katsellessani Kellosoalin esityksen tallennetta Kreslerianasta huomaan, että ensimmäinen osa, jonka esitymerkintä on äärimmäisen liikkuvasti, on soittaessani liian hidas ja kömpelö sekä väärällä tavalla jännittynyt. Päätän alkaa työstää osaa hyvin hitaasti kädet erikseen: jokainen liike, mikro-osasekunti, sormenpään tuntuma, istuma-asento, pään asento, sointi, harmonia ja hengitys olisi hyvä olla täydellisesti läsnä. Kaaret, fraasien muotoilu: kaiken tulisi tapahtua kuin hidastetussa elokuvassa, täydellisessä harmoniassa ja järjestyksessä hyvän olon vallitessa. En saa kiirehtiä asioiden edelle. Impulsiivisuus voi olla läsnä, mutta sen tulee olla valjastettuna täydellisen keskittyneisyyden palvelukseen. Soittajahallitsija itsessäni antaa ohjeita ja hyväksyy. Valtakunta on tyytyväinen, keskittynyt ja vakaa.

Kreislerianan toiseen osaan haluan löytää yksinkertaisen laulullisuuden, hartaan ja hellän leijunnan (kts.2.10). Soitan stemmoja erikseen hyvin hitaasti, mutta intensiivisesti muotoillen, siis fraseeraten, samalla pysyen ylväänä, mutta joustavana. Tämä harjoitus vaatii suurta itsekuria ja keskittymistä, toisaalta myös täydellistä avoimena olemista omille syville tuntemuksille ja kehollisille elämyksille, joita sitten tallennan tietoiseen muistiini.

3.2.4 Ensimmäinen sukellus: Studio Roi 5.10.2014

Kissa Murr kommentoi:

“Sanotut soittajasielut luovat rakastuttuaan taivaallisen innoituksen vallassa ihania teoksia eivätkä suinkaan surkeasti sorru keuhkotautiin tai tule hulluiksi.” (E.T.A. Hoffmann 1819, 164).

Koskaan en tunne itseäni niin pieneksi kuin esiintyessäni yleisölle. Toisaalta soittaessani yleisölle olen kuin turvallisessa pesässä, kaukana arkielämän huolista. Ehdin lavalla tuntea moneen kertaan nousevaa kauhua, lamaantumista ja rauhoittumista. Kuitenkin olen koko ajan keskittynyt. Esiintyminen on kuin taistelua omien sisäisten pimeiden voimien kanssa, oman vieraan kohtaamista turvallisesti ja valmistautuneessa olemisen tilassa. Yllätyksellisyyden tilanteeseen tuo oma sisäinen vieraani, muukalainen itsessäni. (Kts. 2.5.)

En ehtinyt keskittyä enkä harjoitella Kreislerianaa niin paljon kuin olisin toivonut. Kirjoitin konserttiohjelmatekstejä Musiikkitalon konserttiani varten. Pakenin keskittymistä.

Soitamme aluksi Sallan kanssa Schumannin Bilder- sarjan. Miten saisimme ensimmäiseen osaan levottomuuden? Impulsseja harvemmin? Viimeiseen osaan enemmän staattisuutta.

Kun tulee aika soittaa Kreisleriana, pyytelen yleisöltä anteeksi, että kokeilen heidän edessään, sujuuko suuri sävellys ulkoa.

On järkyttävää, kuinka helppoa ja nautinnollista soittaminen onkin! Osien alut ovat aina vaikeita: tasapaino on herkkä, jottei olisi liian varmaa muttei myöskään liian paniikinomaista. Päätän rentoutua ja vetää syvään henkeä. Pään pystyyn nostaminen ja lapaluiden alas vetäminen auttavat aina: jos ajattelen lapaluiden alapuolelle selkääni kiinni pöytätason, tukevan ja samalla joustavan, saan enemmän tilaa ympärilleni. Neljännen osan soittaminen on helpointa. Olen työstänyt mielessäni sitä niin paljon. Jokainen harmonia, ääni, rytmi...

On ollut valaisevaa huomata, kuinka soittamisesta ja musiikista kirjoittaminen sekä lukeminen tukevat ja auttavat esiintymishetkellä. Olen tietoisempi omista voimavaroistani.

Tempovalinta esiintymishetkellä on tasapainoilua kahden eri voiman välissä. Yhtäältä on tärkeää olla kylmästi ulkopuolinen ja tietoinen, jottei tempovalinnasta tule liian villi ja ettei esitys vie vääränlaiseen kaaokseen. Toisaalta minun on tärkeää tuntea musiikin virta sekä karaktääri mielessäni – ja ruumiissani! – jotta soittamani musiikki heräisi henkiin ja lähtisi liikkeelle. Jotta se ylittäisi minut ja arkitodellisuuden.

Kyse on uskalluksesta heittäytyä pimeään ja selvitä siellä. Heittäytymisen jälkeen koittaa kirkkaus ja valo. Jännitys on aina pahimmillaan juuri ennen kuin astun lavalle sekä kumartaessani yleisölle. Hetki ennen konsertin ensimmäistä soivaa ääntä on kuin vapaa pudotus. Pelon edessä olen kasvotusten kuolemanvoimien kanssa. (Kts. 3.4.) Esiintyessäni minulla ei ole tietoisuudessani aikaa eikä muistia. Olen semioottisen ja symbolisen välisessä tilassa, jatkuvassa liikkeessä. (Kts. 2.1 ja 2.3.) Parhaimmassa keskittynei-

syyden tilassa sisäinen jännitteeni säilyy esityksen alusta loppuun. Liikehdintä tietoisien ja ei-tietoisien välillä ei ole itsestään selvää. Se on sekä soittohetkellä että harjoittellessa suuren työn ja ponnistuksen takana. (Kts. Siltala 2012, 329 ja Siltala 2006, 273.)

Kreisleriana lähtee liikkeelle fyysisesti vaativalla nopealla osalla. Schumann on pianistina ollut varmasti tietoinen, kuinka pelottavaa on aloittaa suuri, pitkäkestoinen ja fragmentaarinen sävellyksenimienomaan tällaisella osalla. Ensimmäiset kahdeksan tahtia ovat loistava esimerkki taistelusta pysyä tasapainossa sisäisten ja ulkoisten jännitteiden kanssa. Tämä fraasi on nopea, aksentoitu ja synkopoitu. Oikean käden nykivä ja virtuoosinen murtosointukuvio laajenee otteeltaan fraasin loppumetreille ja päättyy vielä oktaavikurotukseen. Soiton on oltava villiä ja hallittua samaan aikaan.

Kuuntelen harjoituskonsertin taltiointia.

Kuunnellessani koen intensiivisesti oman soittoni. Elän esitystilanteen uudestaan. Se on tuskallista. Koen, että kuunnellessani tuntemani kauhu on häiriöksi. Se tekee levottomaksi, melkein lamauttaa. Toivon niin soittavani hyvin! Erotanko oleelliset asiat soitostani vai kiinnitänkö huomioni turhiin yksityiskohtiin? Oma soitto tulee helposti niin lähelle. Minusta tuntuu, että tämä kauhu liittyy siihen, että haluan niin kovasti onnistua. Toistanko tässä esiintymistilanteen kauhua? Esiintymistilanteessa ilman kauhua ei olisi latautumista. Kauhun ja sen hallinnan tasapaino kannattelee tilannetta. Esiintymistilanteen jännite syntyy, kun pidän herkästi ohjaksista kiinni, enkä anna kauhulle liikaa valtaa. Hyväksyn sen, mutta en ole sen armoilla. Lavalla olen monen asian välissä. Hetki, johon olen tähdännyt, vaatii minua antautumaan aktiivisesti. Kaikki, mitä olen, on siinä hetkessä. Minun on oltava äärimmäisen valppaana, koska lavalla olen täysin suojeleminen. Koenko kuunnellessani soittoani samaa suojeleminen kuin lavalla? (Kts. 2.4 ja 2.9.)

Abjektilla Kristeva tarkoittaa ilmiötä, joka on samalla houkutteleva ja kauhea. Minulle esiintymistilanne sisältää aina abjektin. Esiintyessä jaan pitkän harjoitteluprosessin tuloksen yhteisesti koettavaksi yleisön kanssa. Kun jaan soittoni, esiintymistä edeltänyt harjoitteluprosessi tavallaan liukuu minusta poispäin. Soittoni muuttuu vieraaksi itselleni, kun jaan sen yleisön kanssa. Harjoitellessani yksin hallitsen hetken, koska voin aina toistaa kohtia soitossani ja palata siihen, mikä ei tuntunut hyvältä. Lavalla esiintymistilanteessa minun on heittädyttävä virtaan, jota en voi pysäyttää. En voi palauttaa enää soittoa itselleni. Jakaessani soittoni yleisön kanssa tunnen esiintymistilanteen lopullisuuden. Esiintymistilanteen yhdistäminen synnytykokemukseen on minusta kiehtovaa. Tilanteissa on samaa vääjäämätöntä lopullisuutta ja hallittua hillittömyyttä. Esiintyminen toimii harjoitteluprosessissa eräänlaisena jättimäisenä magneettina, energiakentän muodostaman spiraalimaisen kehän saavuttamattomana maalina. Voisiko siinä olla jopa oman syntymähetken kanssa yhtäläisiä tuntemuksia? Esiintymistilanne vetää puoleensa ja aiheuttaa samalla kauhua. Esiintyminen on välttämätöntä, jotta voin tehdä työtäni ja kehittyä pianistina.

3.2.5 Kokeilemisen tila

Myönsin kauhun etukäteen ääneen yleisölle, kun juonsin konsertin. Pyysin anteeksi, että tulen kokeilemaan ulkoa soittamista kuuntelijoiden eteen. Kokeileva tila oli vapauttava. Se oli kuin leikinomainen potentiaalinen tila. (Nummi-Kuisma 2014, 35–36). Voisinko mennä aina lavalle kokeilemaan? Kaikki osaset loksaktivat esiintymisessä kohdalleen. Olin moninkertaisesti iloinen soittaessani. Tunsin suurta rauhaa. Koin avointa hyväksyntää ja ajattelin vain, että tässä nyt ollaan. Olin yllättynyt, että soitin niin hyvin. Huomasin ihmeekseni, että pystynkin siihen! Minusta tuntui, että yleisölläkin oli hyvä olla. Tunsin hyväksyvän ilmapiirin soittoni jälkeen. (Kts. 2.7.)

Ajattelen sävellyksen elävänä organismina, jonka kanssa olen vuorovaikutuksessa. En voi erottaa merkityksiä tuntemuksistani.

Olen jatkuvassa dynaamisessa prosessissa yhdistäessäni tarkoituksen ja kokemuksen. Käyttämäni soittamisen tapa muuttuu elämänvaiheitteni mukaan sisäisen maailmani muuttuessa. (Kts. McAfee2004, 14.)

Studio Roissa soittaessani valo tulee vasemmalta viistosti. Energiaa virtaa herkästi kuuntelevasta yleisöstä, joka istuu puolikaassa noin kahden metrin päässä minusta. Yleisö on tarpeeksi kaukana. Tunnen, että yleisö haluaa kuulla. Nautin soitostani. Olen rauhallinen ja osaamisestani tietoinen. Soitin soi räikeästi. Saan ääntä aikaan helposti. Kevennän kainaloista sointia ja ajattelen kyynärvarteni kellumaan. Kaivan sormilla enemmän.

Hyvässä esiintymiskokemuksessa pääni on kirkas ja katse on kääntynyt eteen ja ylöspäin. Tällaisessa tilassa mikään yleisöstä tuleva yllättävä ääni tai liikehdintä ei häiritse. Olen turvallisesti paikoillani ja kiinni asiassa. Piano ei ole minusta erillinen. Tällöin kauhu ei pääse fysiikkaan, olen turvassa. Kuvittelen piirtäväni molemmin käsin koskettimiin, miten musiikki kulkee. Kauhun mahdollisuus on aina kuitenkin olemassa, vaikkakin piilossa, alusta loppuun. (Kts. 2.10.)

3.2.6 Toinen sukellus: Kellosali 12.10.2014

Kissa Murr jatkaa:

”Kissaporoporvari aloittaa, vaikka olisi kuinka janoinen, maidon latkimisen aina vadin reunasta ympäri kiertäen, jottei hän tahrisi kuonoaan ja viiksiänsä maitoon, vaan pysyisi säädyllisen näköisenä, sillä säädyllisyys merkitsee hänelle enemmän kuin jano.” (E.T.A. Hoffmann 1819, 251).

Valmistauduin Kellosalin läpisoittooni huonommin kuin Studio Roin konserttiin. Psyhykkasin itseäni, että tämä on kokeilu itseäni varten. Tällä kertaa en kuitenkaan päässyt latautuneeseen tilaan. Olisin tarvinnut enemmän energia-

virtaa. Koskettimet tuntuivat tahmeilta ja muovisilta. Tunsin myös itseni ulkopuoliseksi, kuin muoviseksi. Huonossa esiintymiskokemuksessa huomaan liian tietoisesti fyysisen oloni. En saa tuntumaa vapaasta lennosta ja energia tuntuu silloin pakotetulta.

Katson soittoani videolta.

*Juonnan konsertin. Heilun puhuessani levottomasti. Se on häiritsevää. Olen ajatellut kehollista ilmaisuani. Elävyys on aina hieno asia, mutta liiallinen levottomuus on pakene-
mista. Epävarmalla olemuksellani varmistan sen, etten olisi vain muiden silmissä naurunalainen. Tämä on riman alittamista. Heiluminen ja levottomuus eivät palvele puheen tai musiikin sisältöä millään tavalla. Yleisön keskittyminen konsertissa on tärkeää ja esiintyjä luo sen tilan, missä yleisö voi keskittyä. Esiintyjän intensiivisyys on yleisön intensiivisyyttä. Konsertti on intensiivisyyden kehä.*

Kun yritän hätäntyneenä soittaa kylmän rauhallisesti, mikään ei enää toimi. Minusta tuntuu, että olen hidas ja ilmeetön. En kuule enkä reagoi. Kuulen vain väärät äänet, jotka johtuvat jäykkyydestä ja keskittymättömyydestä. Toisaalta kuunnellessani nauhoitusta jälkikäteen yllätyn tempojen nopeudesta. Alussa turhaan hätäilen. Jospa voisin tyytyä ja antaa kulloisenkin soittoni levätä vallitsevassa olotilassa. Miksi etsin ideaalia olotilaa? Ja onko sellaista edes? (Kts. 2.11 ja 2.12.) Kun pyrin hallitsemaan soittoani, menen lukkoon. Soitostani tulee ulkokohtaista ja fyysisesti jäykkää. Tällöin en ole enää avoimesti vuorovaikutuksessa tilanteen, yleisön tai musiikin kanssa.

Studio Roin soittimeen verrattuna piano ei ole yhtä hyvä, ei yhtä vireessä eikä yhtä sävykäs. Tila on kylmempi ja valaistuksen valkoisuus lisää kalseaa tunnelmaa sekä tunkkaista olotilaani. Ylläni on lyhyt ja kapea mekko. Tulen

*ajatelleeksi, että soitan vapaammin pitkissä, leveissä
hameissa. Silloin voin rauhassa istua jalat rentoina. Nyt
joudun rajoittamaan liikkumistani luonnottomasti.
Huomaan, etten osaa luottaa musiikissa yksinkertaisuuteen.
Jään ihmettelemään harmonioilla hiukan teennäisesti.
Minulla on epämukava olo...*

Tasapainoilenko minäkin kuin Kissa Murr säädylisyyden ja janoisuuden välissä? Koen olevani fyysisesti ja henkisesti jumissa. Mietin soittaessani, miksi en vaikka hyppinyt tasajalkaa ennen konserttia saadakseni vereni kiertämään ja lihakseni lämpimiksi. Täydellinen keskittyminen on vaikeaa, kun lihakset eivät jousta. Energiavirtojeni olisi osaltaan myös avannut konserttiohjelman soittaminen hitaasti ja harkitusti läpi ennen esiintymistä. En pysty soittamaan pelkällä päälläni! Pystyykö joku? (Kts. 2.11 ja 2.12.) Kun olen esiintyessäni epävarma osaamisestani, koen musiikin kuin kuolleeksi esineeksi, jota yritän epätoivoisesti pitää käsissäni. Epävarmuus aiheuttaa myös fyysistä jännitteisyyttä ja jäykkyyttä.

Ensimmäisessä osassa olen ulkokohtainen poroporvari ja toisaalta ulkokohtaisesta olotilastani johtuen hätääntynyt taiteilija. Voisinpa vain asettua olotilaani ja antaa musiikin tulla ja olla! Toisessa osassa on hyviä hetkiä. Pystyn soittamaan elävästi ja pakottomasti. Rakastan kolmannen osan välitaitetta, mutta en saa sitä onnistumaan toivomallani tavalla. On tärkeää löytää lento ja liito, aineettomuus. Neljännessä osassa on mahtavaa löytää rauha. Asettuminen tapahtuu aina siinä. Miten oppisin asettumaan jo aikaisemmin?

Hitaat osat toimivat. Niissä pystyn rauhoittumaan. Ehkä hitaissa osissa on kulloisenkin olotilani luonnollinen tempo. Hitaassa tempossa kykenen läsnäoloon. Jokainen nopeampi osa epäonnistuu. Ajatukseni ovat hajallaan. Ajatus, keho ja musiikki ovat lokahtaneet väärille paikoille suhteessa toisiinsa. Mielenkiintoista! Kaikki hidas,

hiljainen ja hupsu onnistuu, intohimoinen ei sitten millään. Miksi olen näin eksyksissä? (Kts. 2.5.) Epävarmuudessani joudun turvautumaan tietoisuuteen, järkeen. Uuden tuntemattoman edessä oleminen häiriintyy. Soittoni on valheellista, koska pyrin hallitsemaan jotain sellaista mitä en pysty hallitsemaan. Soittoni muuttuu minulle muukalaiseksi, joka on itseni ulkopuolella: täysin vieras ja outo.

3.3 Kolmas sukellus: musiikkitalon ovella

Olen ruvennut soittamaan Kreislerianaa läpi esitystempoissa, kotona turvallisessa ympäristössä ja turvallisella mielellä. Liikkeitä on hyvä vähitellen nopeuttaa, samoin reaktioherkkyttä.

Noin viikko ennen esityspäivää joka sävel tuntuu sisällyttävän itseensä koko sävellyksen. Sävellys tiivistyy mielessäni. Hahmotan kokonaisuuden hetkessä, ja toisaalta hetki on osa suurempaa linjaa. Yhden äänen tai harmonian aikana tapahtuu sekä horisontaalista että vertikaalista liikettä sisälläni. Olen myös tietoisempi hengityksestäni.

Virittäydyn esiintymiseen kirjoittamalla tuntemuksia muistikirjaani. Laitan tietokoneen kiinni konserttia edeltävänä päivänä kello kolme. Jos katson mielikuvassani valmistautumistani, se on kuin mustavalkoinen elokuva. Hiljenen ja käännyn sisään päin. Minusta tuntuu, että olen ulospäin hitaampi, vakaampi ja vakavampi. Suuntaan katseeni alaviistoon. Silmäni liikkuvat vähemmän ja puheääneni on matalampi. Alavatsan kihelmöinti on tyypillistä.

Nuorempana matka esiintymispaikalle oli aina järisyttävän pelottava. Se oli matka kohti kauhun hetkeä, sitä hetkeä, jossa olemiseni ja soittoni punnitaan. Enkä tarkoita tässä ainoastaan

esityksen kritisoimista. Esiintymistilanteessa punnitaan myös kyky selviytyä. (Kts. 2.9.)

3.3.1 Ilta ennen konserttia

*Pyrin seisomaan tukevasti maassa ja tuntemaan
jalkapohjani. Polveni ovat hieman koukussa, vedän
häntäluuta sisäänpäin. Energia kumpuaa maasta, mutta
tiedostan painoni, joka suuntaa maahan päin. Psyyke
nousee. Tästä syystä hartiatkin on hyvä ajatella alas. Psyyke
on kuin vesihöyryä, joka kohoaa korvieni molemmilta
puolilta viistosti ylöspäin, kuin muodostaen kärjellään
seisovan kolmion. Höyry elää ja liikkuu ylöspäin kuin
hidastetut tulenlieskat. Psyyken rajattomuus pelottaa, joten
en päästä vesihöyryä haihtumaan hallitsemattomasti.
Fokusoin samaan aikaan ajatukset soittamiseen ja
sävellykseen. Katson jonnekin, mutten tiedosta näkemääni.
Katson, mutten näe. Ankkuroin ajatuksiani ja luon tiloja
sisääni. (Kts. 2.1 ja 2.3.)*

Luotan kehoni muistiin. On pakko päästää irti hallinnasta ja toisaalta hallita, aistia semioottisen kumouksellinen liikehdintä ja suunnata energia musiikkiin. Tavallaan olen jo lavalla ja soitan mielessäni jatkuvasti.

Valmistaudun kotona pojat seuranani.

*Pyrin keskittymään sisässäni, vaikka ympärilläni touhuavat
väsyneet pienet pojat. Ajattelen sisääni tiloja. Aina välillä
olen myös konserttilavalla. Mietin yleisöä: keitä tiedän
sinne saapuvan? Mitä tuntemuksia eri ihmiset minussa
herättävät? Toivon, että pystyn huomenna olemaan avoin
ja läsnä. Haluan olla valpas, mutta rento.*

*Nyt poikien äänet kuuluvat lastenhuoneesta. He tutkivat
siellä maailman karttaa ja lukevat maiden nimiä ääneen.*

Heidän äänensä, olemisensa ja tarpeensa täyttävät tilaani, mutteivät onneksi täytä minua kokonaan. Heidän tilansa minussa hahmottuu edessäni, pääni korkeudella, kasvojeni ja rintakehäni läheisyydessä. Kuulen poikieni jutut hyvin selvästi, melkein liian selvästi. Jutut huvittavat minua. Poikien tila minussa väreilee koko ajan ja muuttaa muotoaan riippuen siitä, kuinka äänekkäitä, touhukkaita ja tarvitsevia he ovat. Konserttitilanteen ajattelemisen tuntuu ensin vatsassa, kunnes musiikki levittyy ympärilleni, taakseni, yläpuolelleni.

“TYY-NI-ME-LI, KA-NA-DA, YH-DYS-VAL-LAT, AL-GEN-TII-NA, KHII-LE, PE-LU!!!”, 4-vuotias lukee ja innostuu joka kerta, kun ymmärtää lukemansa. Toistelee sanoja monta kertaa erilaisilla äänensävyillä. Nyt 6-vuotias selittää 4-vuotiaalle jotain pingviineistä. Itse tahtoisin mennä nyt yksin ulos juoksulenkille, saada veren kiertämään ja lihakset lämpimiksi.

”Kanadassa on kanoja!”, nauraa 4-vuotias.

Jotta en luhistuisi täydellisesti ja joutuisi paniikkiin, luon sisääni tiloja, joilla on omat muotonsa ja paikkansa. Luon tilan myös poikieni äänille, mutta konserttiin keskittyvä tila sisälläni on suurin. (Kts. 2.1 ja 2.6.) Minun on vaikea määritellä sisäisten tilojen sisältöjä. Joka tapauksessa energian voimakas vellonta tuntuu kehossani ja saa mielessäni aikaan kuvia, lauseita, musiikkia ja tuntemuksia soittamisesta. Aistimukset ja merkitykset virtaavat mielessäni. Jotta sisäisen maailmani tilat säilyttäisivät muotonsa, tarvitaan jotakin pitämään niitä kasassa. Tämä koossa pitävä elementti rinnastuu mielestäni teettiseen. Hahmotan teettisen kuvaavan sisäisten tilojen rajapintoja (kts. 2.3). Lähestyvä esiintyminen aiheuttaa voimakkaan energiavirran ja se on saatava jollain tavalla hallintaan. Poikieni läsnäolo pakottaa minut jakamaan sisäistä tilaani, jotta pystyisin

henkisesti valmistautumaan konserttiin. Tiedostan voimakkaasti olevani äiti.

Saliharjoituksessa löydän liimasormet. Suunnattoman suuri löytö. Liimasormet tietävät, mitä tehdä ilman tietoista hallintaani. Sormet ovat kiinni sävellyksessä. Kämmentpuolella käsissäni on lämpö ja sähkö, jota koskettimet vetävät puoleensa. Saliharjoituksissa on hälinää ja tulee keskeytyksiä, mutta liimasormet eivät häiriinny. Vaikka minulle puhutaan ja reagoin puheeseen ystävällisesti, liimasormet pysyvät asiassa. (Kts. 2.10.)

Liimasormissa kyse ei ole ainoastaan konkreettisesta legatosoitosta, vaan olemisen tavasta soittaessani. Liima ei tällöin ole vain sormissani vaan myös sisäisen maailmani ja soittamani musiikin välillä. Tällainen kokonaisvaltainen saumaton yhteys on mahdollinen vain silloin, kun osaan soittamani musiikin hyvin. Tunne on kuin täydellinen yhtyminen soittimeen ja soittamaani musiikkiin. Olen lähellä jouissancea, mielihyvän tuolle puolen kurottavaa soittokokemusta.

Kun saavun konserttisaliin en huomioi tietoisesti soitinta lavalla. Pianistina en kannan soitinta konkreettisesti mukani, mutta se on kuitenkin aina mukana kehossani. Varsinkin juuri ennen esiintymistä tunnen soittimen ja sävellyksen sormissani, kämmenissäni ja käsivarsissani. Valmistautuessani esiintymiseen musiikki tuntuu sijaitsevan rintakehäni ja vatsani seuduilla ja siirtyvän sieltä energiavärinänä kohti sormenpäitani. Kun soitan mielessäni ilman soitinta, tunnen lämpöä kainaloissani ja käsivarsissani, aivan kuin hermoradat alkaisivat lähettää viestejä sormenpäihini.

Hetki juuri ennen saliin menoa on kauhea. Harmaa, kylmä porraskäytävä ja kylmän kalseat valot. Vahtimestari huolehtii, ympärilläni on ihmisiä, kaikki on liian tietoista. Saliin astumisen hetki tulee aina yllättäen. Sali ja yleisö

tuntuvat vierailta. Minun ja konserttisalin välissä on kuin kulmikas, tumma ja kova seinä, jonka läpi minun täytyy mennä. Voinko todella mennä sen läpi? Mieluummin juoksisin toiseen suuntaan, ja kovaa. Jotten juokse karkuun, minun tarvitsee päättää. Päätös antaa minulle energiaa astua sisään. Kauhu hellittää ennen soittoa, kun soitin imee puoleensa. Tartun pianoon ja hengitän kumartaessani yleisölle. Musiikki on jo ympärilläni...

Sisälläni vaikuttaa kaksi vastakkaista modaliteettia: esiverbaalinen ja vietillinen semioottinen sekä kirkas ja selkeä symbolinen (kts. 2.1). Esiverbaalinen semioottinen on kokemuksessani kehoni tuntemuksia ja muistini aistimuksia. Soitossa symbolinen on minulle nuottikuva, rakenteita sekä korvin kuultavaa musiikkia. Hahmotan teettisen huokoiseksi väliaineeksi, jonka läpi työstän semioottista energiaa symboliseen rikastamaan merkityksiä.

3.3.2 Soittaessa

Soittaessani Kreislerianaa en koe yhtäkään mitään-sanomatonta hetkeä. Jos rentoudun – siis päästän irti latauksesta – joudun kuin kauhun kaivamaan ansaan, josta en pääse pois. Musiikki kulkee, mutta en pääse mukaan. Välillä ajattelen, että luottaminen auttaisi ja kokeilen ottaa etäisyyttä, sillä kaipaen rentoutta, hallintaa ja selkeyttä. En kuitenkaan pysty siihen tällä kertaa. Joudun jättäytymään suuremman voiman vietäväksi.

Sähläykset Kreislerianassa harmittavat. En kykene pitämään virtaa yllä niin, että soittaisin täysin puhtaasti. Tilanne on kuitenkin lämmin. Pystyn suhtautumaan virheisiin myötätunnolla ja nojaamaan epävarmuuden vastatuuleen. Päätän, että elämä jatkuu.

Olen väsynyt esiintymishetkellä. En ole nukkunut hyviä yöunia viikkoon. Käteni ovat myös väsyneet. Virheistäni

johtuva harmi tuntuu päässäni. Huomaan, että salissa on vaikea hengittää. En saa tilaa palleani. Esiintymispuvun kireä yläosa saattaa olla osasy. Vedän unohdusten jälkeen syvään henkeä ja puku kiristää vielä enemmän. Unohdusten ansoissa kadotan hetkeksi liimasormet. Tiedostan soittaessani videoinnin ja lautakunnan läsnäolon. Nämä häiritsevät demonit pitävät osaltaan yllä kauhua.

3.3.3 Hitautta nopeaan

Kreisleriana soittaessani saan otteen hitaisiin osiin. Luotan niihin. Tunnen ymmärtäväni musiikkia ja soittoni on läsnäolevaa ja reagoivaa. Koen, että pystyn soittamaan hitaat osat soinnillisesti haluamallani tavalla.

Aloitan Kreislerianan ensimmäisen osan hillittömästi. Ehkä hieman liian hillittömästi. Kertauksessa hallitsen tempon paremmin. Heti, kun ajattelen lautakuntaa ja videokameraa, joudun ansaan. Yritän ottaa etäisyyttä, hallita musiikkia ulkopuolelta. Heti iskee kauhu ja ansa uhkaa. Luulen, että jos olisin luottanut liimasormiin, ei unohduksia olisi tapahtunut.

Konsertin jälkeen pohdin, olisiko auttanut, jos olisin soittanut päivittäin nopeita osia systemaattisesti eri tempoissa. Ilmaisun kannalta on kuitenkin parempi, etteivät liikeradat ole liian läpikäytyjä ja varmoja, liian rutinoituneita. Hitaissa osissa olen aiemmin puristanut fyysisesti. Nyt minusta tuntuu, että olen vihdoin löytänyt vapaan kontaktin koskettimen pohjaan.

Sointi on kuulas. En enää pakota. Pysyn vapaana. Nopea tekstuuri karkaa helpommin käsistä. Sulaudun esiintyessäni koskettimen pohjaan, pohjaa ei tunnu. En havaitse, missä kosketin alkaa kun sormi osuu siihen. Käteni tuntuvat suurilta. Sormenpäätäni ovat kuin kimmoiset tyynyt. Käsi ja käsivarret ovat kuin läpikuultavaa kangasta. Käsivarteni

tuntuvat pitenevän. Voima soittooni tuntuu mielikuvissa tulevan takaani, selästä sormiin päin. Äänet ovat kuin vapaita kipinöitä. Päästelen ääniä vapaiksi ja samaan aikaan olen kiinni soittimessa. Hallitsen voimaa, joka liikuttaa käsiäni. Reagoin siihen mitä kuulen ja hurmaannun... (Kts. 2.1 ja 2.10.)

3.3.4 Kun kauhu uhittelee

Kun minulle tulee esiintyessäni tunne, että kohta hukun, laajennan näkökenttääni. Katson tietoisesti silmäkulmistani pilkottavia näkymiä ja annan soiton virrata. Voin myös nostaa katseeni takaseinään ja laulaa mielessäni mukana. Aivoni tuntuvat silloin laajenevan ja pääsen pois tunnelista. Musiikki ympäröi minut. Ilman kauhua esiintymistilanne olisi kapea ja yhdentekevä. Silloin en kokisi tilannetta niin tärkeäksi. Kauhun mahdollisuus on ylläpitävä voima. Jos olen soittoni suhteen välinpitämätön, en löydä mieleni tasoja. Silloin myös soitan enemmän pieleen.

Kun palaan soittaessani mielessäni turvalliseen harjoitteluhetkeen ja kuvittelen soittavani vain tukevasti sekä pelkistetyksi ääniä pohjaan, saan kauhun häviämään. Esiintymistilanteessa tämä mielikuva auttaa muuttamatta soittoani kömpelöksi tai kulmikkaaksi. Se auttaa myös ryhdistäytymään ja saamaan takaisin mielen liikkeiden hallinnan.

Miten esiintymisen tahtotilan sitten löytää? Pakottamalla se ei tule. Itselleni kauhu on elinehto. Minulle vaihtoehdot ovat olla joko henkisesti kuollut tai elää kauhun kanssa. En vihaa kauhua, se kuuluu elämääni. Välillä kyllä vihastun sille. En ymmärtänyt kauhun merkitystä elämässäni, ennen kuin kadotin sen. Minulle kauhu ei ole negatiivista, se on energiana lähellä intohimoa. (Kts. 2.9 ja 2.10.)

3.4 Laineilla

3.4.1 Veitsenterällä

Konserttipäivänä 23.10.2014 matkalla Musiikkitaloon

*Nyt olen bussissa matkalla Helsinkiin. Vatsanpohjassa
nipistelee. Kuitenkin uskon, että hyvä voittaa. Kun kumarran
jonnekin, pyllistän toisaalle. Valinta merkitsee aina muista
vaihtoehtoista luopumista. On uskallettava valita. En voi
saada kaikkea samaan aikaan. Selkeä valinnan tekeminen
parantaa myös laatua. Nyt valitsenkin soittamisen ja
konserttiin keskittymisen. Olen.*

Kesti melkein kuukauden ennen kuin uskalsin katsoa Musiikkitalon konsertin tallenteelta Kreislerianan. Opiskeluaikana nauhoitin omaa soittoani useammin kuin nykyään. Katsoin myös enemmän soittoani videolta. Auttoiko oman soiton katsominen ja kuunteleminen nauhalta jollain tavoin? Entä jos se lukitsi kehittymisen mahdollisuuksia ja teki olon soittaessa vain häiritsevällä tavalla paljaammaksi?

*Tuijotan kuvaruutua. Tyhjä lava. Flyygeli lavalla yksin. Nyt
tulen ovesta sisään ja kävelen kirkkaan punainen hame
hulmuten. Musta vasten kirkasta vai kirkas vasten mustaa?
Paha paikka. Soittaessani hermostuneisuus näkyy ilmeinä
kasvoillani. Jos en kuulisi pianon ääntä, luulisin että kärsin.*

*Niin kärsinkin. Olen rohkea. Heittäydyn ja kuitenkin
hallitsen. Yllätyn nopeitten tempojen hurjuutta. Kuinka
pystynkin hallitsemaan noin? Päällepäin näyttää ja
kuulostaa, että hallitsen soittoani, kun tosiasiassa hallitsen
sisäisten äänteni ja energioitteni vilkasta valtakuntaa. Olen
veitsenterällä soittaessani. Olen veitsenterällä kuunnellessani ja katsellessani nyt jälkikäteen: en voi pysyä
paikallani. Heilun, huojun ja tanssin.*

*Minua paleltaa ja sisälläni asuu onttaus. Samalla tunnen
kuinka esiintymistilanteen energiat nousevat syvältä
sisäلتäni. Minua naurattaa ja itkettää yhtä aikaa.*

*Pelkäsin ja häpesin. Tiesin hyvin, etten ole mikään sliipattu
kaunotar joka soittaa nätisti kaunista pianomusiikkia.*

*Elävyyteni häiritsee minua. Olen liian auki. Olen liian paljas.
Hyväksytäänkö minut? Hyväksytäänkö soittoni? Hyväksynkö
itse itseni?*

*Onko tuo pianoa soittava ihminen tuossa ruudussa
ylipäättään minä? Kuka se on?*

*Uhri vai hallitsijatar? Tai kumpaakin samaan aikaan ja
vuorotellen. (Kts. 2.4, 2.5 ja 2.9.)*

Harjoitellessani sävellystä säilön sen omaan kehooni ja mieleeni. Kun esitän ja jaan sävellyksen kuulijan kanssa, synnytän intiimiä sisäistä maailmaani muille kuultavaksi ja tunnettavaksi. Tilanne herättää kauhua, koska esiinnyttyäni julkisesti en saa sillä hetkellä jakamaani intiimiä enää takaisin. Esiintyessäni koen eroahdistusta omasta harjoitteluprosessistani ja säilömästäni musiikista. Esiintymishetkessä on aina lopullisuuden tuntu. Kun katson soittoani videolta, näen ja kuulen itsestäni paineisuuden. Katsominen tuntuu liian henkilökohtaista, sillä oman intiimin tilani näkyville tulo häiritsee. Kun katson itseäni, tunnen saman kauhun kuin soittaessani. En haluaisi näyttää kärsivältä ja eläväiseltä. Minulle ideaali soittajan kuva on tyyni, lähes ilmeetön ja selkeä. Kun katsoessani soittoani koen esiintymistilanteeseen liittyvän paineen, lakkaan hengittämästä.

Luomisprosessissa on kysymys ei-tietoisesta siirtymisestä symboliseen. Prosessi aiheuttaa surua, koska taiteilija joutuu aina luopumaan ensihurmiosta ja muuttamaan ei-tietoiset kokemukset jaettavaan muotoon sekä jakamaan tuloksen, joka syntyy. Luovassa

prosessissa soittaja luopuu myös yhä uudestaan intiimistä kahdenvälisestä yhteydestä. Kun taiteilija jakaa muiden kanssa sisäisestään, hän joutuu tyytymään kulloiseenkin lopputulokseen ja nöyrytymään yleisön edessä. Esiintyjä asettuu alttiiksi torjutuksi tulemiselle ja arvostelulle. Sävellys esittäjän mielessä ei ole koskaan valmis. Taiteilija ei ole koskaan valmis.

Olen usein kuullut soittajien sanovan konsertin jälkeen, että taas on yksi esiintyminen ohi ja ollaan lähempänä kuolemaa. Kommentti paljastaa konserttitilanteen vakavuuden ja lopullisuuden. Konsertti on aina yhden luomisprosessin kuolema. Kuolemanvietin valtakunta on semioottisessa. Kuolemanvietti on olemassa ihmisen sisimmässä ei-tietoisessa ja samaan aikaan ei-tietoinen on symbolisen sisällä. Uni ja taide vievät kuolemanvoimien lähteille. (Siltala 2007, 273.)

Siltala toteaa, että taiteen voimana on olla kasvatusten kuolemanvoimien kanssa. Esteettinen kauneus ei riitä näiden voimien läpi elämiseen ja jakamiseen. Kuolemanvoimien kanssa kasvatusten olemiseen taiteilija tarvitsee energiaa, jolla pystyy iskemään läpi ajattelua ja totuutta ohittavien kliseiden. Siltala sanoo: *”Taide hahmottaa niitä kuolemanvoimia, joiden keskellä elämme, joita tuotamme ja joilta suojaudumme oman torjuntamme ja tietämättömyytemme kehikkoon.”* (2007, 273.)

On pianisteja, jotka soittavat heti konsertin jälkeen juuri esittämänsä sävellykset itselleen. Usein he soittavat musiikin vielä hiljaa ja hitaasti. Tämä jälkisoitto ei ole tarkoitettu muiden korville. Tällainen rituaali on tuskin kovin yleinen, mutta ymmärrettävä. Se pehmentää irrottautumista esiintymistilasta sekä helpottaa eroa juuri esitetystä sävellyksestä. Jälkisoitto myös keventää konsertin jälkeistä lopullisuuden tuntua ja palauttaa soiton soittajalle itselle, intiimiin tilaan.

3.4.2 Onnistuneen esityksen jälkeen

Olen itse tehnyt työn, mutta joku suurempi voima on liikutellut minua. Tuntuu, kuin olisin purjehtinut pienellä veneellä myrskyn

keskellä. En huku, jos jaksan lakkaamatta olla henkisesti herkkä. Suuret vesimassat vievät ja minä ohjaan. Kreislerianassa koen, että voima on väriltään ruskeaa tai tumman vihreää ja se kumpuaa jostain syvältä. Musiikissa ei ole esteettisiä ulkokohtaisia vaikuttimia. Motiivi ei ole esteettinen. Jos kuuntelen omaa onnistunutta esitystäni jälkikäteen, en koe, että itse soitan. Saatan yllättyä, kuinka hyvältä soitto kuulostaa.

Soitto tuntuu sekä sisällä että ulkona, se läpäisee seinät ja huonekalut. Lyyriset ja hitaat asiat tunnen sisälläni, nopeat ja intohimoisemmat selkäni takana. Musiikki on kuitenkin joka puolella. Ja jos sallin, se läpäisee koko maailmani.

3.4.3 Lainelautailua

Pohdin hitaiden ja nopeiden osien harjoittelua. Nopeissa osissa vauhdin tuntu sanelee. Minun täytyy jossain harjoittelun vaiheessa antaa lupa nopeudelle. Nopeutta sinänsä täytyy myös harjoitella. Kuinka monessa mutkassa voin olla täysin mukana? Kuinka monen mutkan voin antaa mennä? Aikaisemmin olen nopeassa soitossa halunnut aina varmistaa. Nyt olisin voinut vain luottaa. Harjoittellessa haluan muodostaa kokonaisuuksia. Nopeissa osissa minun on hyvä päättää etukäteen, mitkä fraasit haluan liittää yhteen. Harjoittelen nopeita osia nopeasti pienemmissä pätkissä mieluummin kuin hitaasti varmistaen kaikkea.

Parhaimmillaan nopea soitto on lainelautailua auringossa. Silloin luotan käsiin ja musiikkiin. Olen syvän virran vietävänä. Näen kaiken yläpuolelta, pysyn pystyssä ja aistin seuraavan aallon. Luotan virtaan. Kun epävarmuus iskee, yritän soittaa ammattimaisesti ja otan etäisyyttä. Silloin joudun aallon pohjaan. Haluan luottaa suuntaan ja heittäytyä sinne. Esitystilanteessa pyrin harjoittelu-mielentilasta irti. Kuulen musiikin etukäteen pidempinä kokonaisuuksina. Esiintyessä en tee mitään tietoisesti, se

olisi liian kömpelöä. Sormet tarttuvat ääniin, hengitän pidempiä yksiköitä.

Hitaissa osissa voin kuin pysähtyä ja katsella taaksepäin. Virtaus on rauhallisempaa. Ajattelen korvillani. Äänet ja harmoniat eivät koskaan kuole. Tauot ovat osa musiikkia, virtaa. Musiikin lävistää sitkeä lanka. Hitaissa osissa olen miettinyt karakterit tarkkaan etukäteen, silti reagoin hetkessä. Voisin harjoitella nopeita osia samoin kuin hitaita. Mekaaninen soitto on sudenkuoppa.

Kun voin hyvin, näen ympärilläni keltaista, kirkasta ja loistavaa tilaa. On oltava vahva. Nyt voin taas nostaa selkärangan pystyasentoon ja leuan ylös. Voin kohottaa katseen yläviistoon. Yläselkä hieman kohoaa ja samalla palleaan tulee enemmän tilaa. Leuan alle kaulaan saan ilmaa. Voin taas hengittää. Tunnen istuinluut tasapainoisesti tuolia vasten. Tuoli on osa minua. Koskettimet tuntuvat sileiltä ja pehmeiltä. Myös hieman raskailta. Koskettimet upottavat sormieni alla noin sentin. Ne loistavat puhdasta valoa. Itsevarmuuden täydellisyys on pelottavaa. Toisaalta tiedän, että juuri tämä ryhdikkyys ja omanarvontunto on arvokasta.

Jos nyt lähtisin taas työstämään Kreislerianaa, aloittaisin nopeista osista. Purkaisin kaiken mekaanisen soiton. Aistisin jokaisen äänen ja harmonian ensin. Sitten nopeuttaisin tempoa ja pidentäisin yksiköitä sekä punnitsisin tarkkaan, mille äänille ja harmonioille annan painoa. Tunnustelisin ja päättäisin, mihin fraasien imu vie. Tunnen, että voisin päästä Kreislerianan kanssa nyt pitkälle.

4 SOITTAMISEN ULOTTUVUUKSIA

4.1 Kosketuksia kahteen pianotrioon

Fanny Hensel o.s. Mendelssohn (1805–1847) sai saman musiikkikoulutuksen kuin veljensä säveltäjä-kapellimestari Felix Mendelssohn (Bach 2009, 16). Veljeään neljä vuotta vanhempana Fanny säilyi tämän musiikillisena neuvonantajana koko elämänsä. Vaikka Fanny oli taitava säveltäjä ja pianisti, hän julkaisi sävellyksiään omalla nimellään vasta viimeisenä elinvuotenaan veljensä ja edesmenneen isänsä tahtoa vastaan. Felix julkaisi Fannyn liedejä oman nimensä alla vuosina 1827 ja 1830.⁶ Fanny sävelsi elämänsä aikana yli neljäsataa sävellystä: muun muassa liedejä, piano-kappaleita, kuorolauluja ja kamarimusiikkia (Bach 2009, 19–22). Fanny ei soittanut koskaan julkisissa konserteissa, joista olisi saanut rahallisen korvauksen. Hän sai toteuttaa muusikkouttaan pianistina, säveltäjänä ja kapellimestarina suljetussa seurapiirissä perheensä kodissa Berliinissä. Hän esiintyi myös ulkomaanmatkoilla koti-konserteissa ja sävelsi jatkuvasti. Kuitenkin hänen muusikkoudestaan puuttui viimeinen riskin ottaminen, julkisuuteen tähtääminen. Ajattelen taiteilijan julkisen esiintymisen konserttilavalla rajoja rikkovana emansipatorisena jakamisena.

Fanny lähti vuoden kestäneelle matkalle 27. elokuuta 1839 Roomaan miehensä Wilhelm Henselin ja yhdeksänvuotiaan poikansa Sebastianin kanssa. Matkalla he viettivät viikon Felix Mendelssohnin ja Felixin vaimon Cécilen luona. Leipzigissa Fanny kuuli ensimmäistä kertaa veljensä pianotrion d-molli opus 49. Mielestäni Fannyn Rooman-matka oli emansipatorinen: se vahvisti hänen itse-

⁶ Opus 8: *Das Heimweh, Italien ja Suleika und Hatem*. Opus 9: *Sehnsucht, Verlust ja Die Nonne*.

varmuuttaan säveltäjänä ja pianistina ja johti viimein omien sävellysten julkaisemiseen. Charles Gounod (1818-1893) kuuli ensimmäistä kertaa J. S. Bachin Preludeja Fannyn soittamana: Fanny oli Roomassa ollessaan saksalaisen musiikin asiantuntija ranskalaisille taiteilijoille. (Mustakallio 2003, 96, 115.)⁷

23.4. 1840:

”Bousquet ja Dugasseau⁸ eivät koskaan unohda, mitä olen heille soittanut. Kannustavampaa yleisöä olisi mahdotonta löytää. Sävellän nyt myös paljon, koska kiitos inspiroi minua, ja ankara arvostelu masentaa. Harvoin tapaa musiikista niin innostunutta ihmistä kuin Gounod. Hän pitää hyvin paljon venetsialaisesta kappaleestani, kuin myös pianokappaleesta h-mollissa, jonka olen säveltänyt täällä; myös Felixin Duetosta ja Capricciosta a-mollissa, mutta yli kaiken Bachin konsertosta, jota minun on täytynyt soittaa Gounod’lle ainakin kymmenen kertaa.”
(Weissweiler 1983, 93.)

Ammattilaisuus ei ollut Fannylle olemassa oleva vaihtoehto: vaikka hän toimi säveltäjänä ja pianistina sekä saksalaisen musiikin sanansaattajana Roomassa, matka oli yhteisön silmissä loma. (Tillard 1992, 282–283.) Rooman-matkan vaikutus oli kuitenkin rohkaiseva: etäisyys Berliiniin pakotti Fannyn näkemään muusikon elämäänsä rajoittavat olosuhteet uudella tavalla, emansipatorisesti. Uskon, että matka antoi hänelle rohkeutta julkaista sävellyksiä lopulta omalla nimellään.

⁷ Olen suomentanut otteet Fannyn kirjeistä ja päiväkirjasta käyttäen apuna R. Larry Toddin (2010) ja Carl Klingemannin (1881) englanninkielisiä käännöksiä.

⁸ Säveltäjä Georges Bousquet (1818–1854) ja taidemaalari Charles Dugasseu (1812–1885) Ranskan akatemiasta kuuluivat Henselien ystäväpiiriin Roomassa (Todd 2010, 247).

4.1.1 Fannyn trio

Fannyn ja Felixin äiti Lea kirjoitti Felixille toivovansa, että veli rohkaisisi Fannya julkaisemaan. Felix kieltäytyi. Keskustelua käytiin kirjeitse jo heinäkuussa 1837. Vasta yhdeksän vuotta myöhemmin, 9.7. 1846, sisar kirjoitti veljelleen:

“[– Joten naura minulle, tai älä naura, kuten haluat: Pelkään veljiäni 40-vuotiaana samalla tavoin kuin pelkäsin isääni 14 -vuotiaana – tai tarkemmin ilmaistuna haluan miellyttää kaikkia rakkaitani. Kun nyt tiedän etukäteen, että asiani ei tule miellyttämään sinua, tunnen oloni kutakuinkin epämukavaksi. Sanalla sanottuna, aloitan julkaisemisen.–]”⁹ (Tillard 1992, 325.)

Samoihin aikoihin Fanny sävelsi d-mollipianotriionsa. Triossa on samankaltainen muoto ja sama sävellaji kuin Felixin triossa. Ainoa poikkeus on Fannyn trion kolmas osa *Lied*, jonka teema on suora lainaus Felix Mendelssohnin *Elias*-oratorion (1846) Obadiaksen aariasta: *Jos koko sydämestäsi etsisit minua.*¹⁰ Teema toistuu yhteensä seitsemän kertaa. Fanny lähtee ikään kuin musiikilliseen vuoropuheluun veljensä kanssa. (Todd 2010, 340–341.) Pian Fannyn

⁹ 9.7. 1846 “[– den lache mich aus, oder nicht, ich habe zu 40 Jahren eine Furcht vor meinen Brüdern, wie ich sie zu 14 meinem Vater gehabt habe, oder vielmehr Furcht ist nicht das rechte Wort, sondern der Wunsch, Euch u. Allen die ich liebe, es in meinem ganzen Leben recht zu machen, u. Wenn ich nun vorher weiss, dass es nicht der Fall seyn wird, so fühle ich mich rather unbehaglich dabei. Mit einem Wort, ich fange an herauszugeben, --]” (Citron 1987, 611–612.)

¹⁰ “So ihr mich von ganzem Herzen suchet”
“If with all your hearts ye truly seek me.”

kuoleman jälkeen Felix antoi yllättäen Fannyn sävellyksiä julkaistaviksi Leipzigiin. Näistä yksi oli d-mollipianotrio. (Bach 2009, 18–19.)

Fannyn triossa piano vie musiikkia – jousten teemat lepäävät liikkeen varassa. Voima kasvaa pianosta: se sysää musiikkia liikkeelle. Piano on Fannyn triossa sooloinstrumentti, yhtäältä kannatteliija, toisaalta solisti. Fannyn sävellystyylillä pianolle on omintakeista ja erityislaatuista. Kun soitan Fannyn musiikkia, en voi olla ajattelematta häntä itseään pianon ääreen.

Fannyn trion ensimmäiset tahdit. Pianon äänet vyöryttävät musiikin jostain syvältä kuin epätoivoiset aallot. Jouset tulevat mukaan rytmikkäämmin. Musiikki ei ole haurasta, se on melkein pä itsevarmaa.

Fannyn musiikissa on maan läsnäolo ja vetovoima, kutkuttava ja tumma.

Kuin aalto, joka sykkii ylös ja alas.

4.1.2 Tulkinnasta

Miten voisin löytää Fanny Henselin musiikin tyylin ja ytimen? Mitä pianotrion alkutahti minussa herättää?

3

T R I O .

F. Mendelssohn - Hensel, op. 11

Violino. Allegro molto vivace.

Violoncello. Allegro molto vivace.

Pianoforte. Allegro molto vivace.

Kuudestoistaosat vasemmassa kädessä vyöryvät nyanssissa *piano*. Kuinka kuivasti ja hiljaa tämän voi soittaa? Beethovenin *Appassionata* -sonaatissa sain soittaa samantapaista tekstuuria, mutta sointimaailma, jota silloin etsin, oli täysin erilainen. Beethovenia soittaessani etsin kirkasta, selkeää ja rapeaa artikulointia. Olen ajatellut Fannyn trion alun 16-osien yllä alkavan joustien ja pianistin oikean käden melodian laululliseksi ja valittavaksi. Ensimmäisen osan tempomerkintä on *Allegro molto vivace*. Osa on siis nopea ja elävä. Verratessani trion sävelkieltä Fannyn liepeihin ja pianokappaleisiin, koen trion hyvin rapsodiseksi suuren muodon sisällä. Musiikki sisältää valtavasti pieniä yksityiskohtia. Sonaattimuodossaankin trion ensimmäinen osa tuntuu rönsyävältä. Trio ei ehditty julkaista Fannyn elinaikana, mutta tulee tunne, ikään kuin hän olisi säveltänyt tietoisesti tätä laaja-muotoisinta kamarimusiikkiteostaan julkaistavaksi.

Kun ajattelen pianistina soittamaani musiikkia, en erota säveltäjien tyylejä ainoastaan kuultuina vaan myös käsituntumana. Felixin trion piano-osuutta soittaessani tunnen kädessäni pianotekstuurin konventionaalisuuden. Kuulen myös mielessäni musiikin etukäteen, olen musiikin historian kaanonin turvallisessa uomassa. Fannyn trio soittaessani olen tuntemattoman edessä. Piano-osuuden teksturi tuntuu uudelta ja oudolta ja muotoutuu myös siitä syystä minulle omakohtaiseksi ja koskettavaksi.

Felixin pianoteksturi on käsilleni tutumpaa ja tällöin pianostemman harjoittelu on myös helppoa organisoida. Beethoven oli J.S. Bachin ohella Fannyn ja Felixin lempisäveltäjä. Felixin pianolle kirjoittaman tekstuurin ajattelen Beethovenin pianotekstuurin kevyeksi ja helmeileväksi jatkumoksi (kts. Rosen 1995, 569–582). Soittajan fyysiset liikkeet ovat aina vuorovaikutuksessa soitettavaan musiikkiin. Minun on helpompi ymmärtää Felix Mendelssohnin pianotrion pianostemman vaatimia kehollisia eleitä kuin Fannyn trion pianostemman. Johtuuko tämä vain siitä, että olen lapsuuteni

ja opiskeluajan tottunut soittamaan Felixin sävellysten vaatimia liikeratoja?

Fannyn musiikki elää tässä hetkessä. Se vyöryy, lepattaa, kuhisee, säkenöi, nousee ja laskee aaltoillen villisti.

Sivuteema F-duurissa esitysmerkillä Cantabile. Piano sulaa taustalle sointutremoloon, jonka päällä sello laulaa, viulu tulee mukaan. Piano yhtyy oktaaveilla viulun teemaan tremolon jatkuessa vasemmassa kädessä. Teema on päättymätön, se ei koskaan tee täydellistä kadenssia toonikalle. Musiikissa on käsi kädessä onni ja kipu. Teema särkyy pianon vähennettyihin alas suuntaaviin nelisointuihin.

4.1.3 Pianistin kädet

Fannyn trion pianotekstuurin raskaus yllätti minut. Felixin trion piano-osuus sopii paremmin käsilleni: olen soittanut paljon Felixin trioa aikaisemmin. Soitin sitä muun muassa Trondheimin kansainvälisessä kamarimusiikkikilpailussa vuonna 2007. Fannyn trioa ei ollut valittavissa kilpailun ohjelmistoon. Musiikkikilpailut omalta osaltaan pitävät huolen siitä, ettei musiikin historian kaanon tuuletu ja uusiudu.

Fannyn trion pianotekstuuri asettaa minulle soittajana suuremmat vaatimukset kuin Felixin pianomusiikki. Ensimmäisen osan suurin huipentuma on soittajalle niin raskas, että herääkin kysymys, pyrkikö Fanny tässä rikkomaan naispianistiin liitettyjä ennakkokäsityksiä. Vasemmassa kädessä alkavat nopeat oktaavikulut ja samaan aikaan oikeassa kädessä soi teema levein soinnuin, kunnes oikea käsi yhtyy vasemman oktaavikuvioihin.

Felixin pianotekstissä ei ole yhtä paljon laajaotteisia sointuja. Pianotekstuurin vaikeus ja tekninen monipuolisuus paljastavat Fannyn loistavat pianistintaidot ja yllättävän suuret kädet. Voi olla, että Fanny soitti enemmän ja säännöllisemmin kuin

veljensä, ja tällöin hänen kätensä olivat myös voimakkaammat. Fanny suuntasi musiikkiaan soitettavaksi lähinnä itselleen. Felix sävelsi julkaistavaksi.



4.1.4 Kätettyä

Siltala kirjoittaa Kristevan todenneen, että tämän tuska ja ahdistus ovat hänen filosofiansa kääntöpuolia, kätettyjä puolia, niiden mykkä sisar (Siltala 2012:337, Kristeva 1998, 16). Soittaessani tunnen, että tukahduttaminen sävyttää Fannyn musiikin syviä kerroksia. Voisivatko musiikin suodattamat aiemmin tukahdutetut tunteet ja ajatukset tehdä sen myös raskaammaksi soittaa? Säveltävänä naisena Fanny piti itseään kummajaisena. Hän eli muukalaisena myös perheensä juutalaisuuden vuoksi. (Kts. 2.5.)

Fanny kirjoittaa kirjeessään Franz Hauserille 24.11.1843:

“Dilettantti on hirvittävä olento, naispuolinen säveltäjä on vielä hirvittävämpi. Mutta kun nuo kaksi yhdistyvät samassa persoonassa, on tietenkin tuloksena kaikista hirvittävin olento maan päällä.”¹¹ (Todd 2010, 289.)

Tällainen itseironinen sävy on tyypillinen Fannyn kirjeissä ja päiväkirjamerkinnöissä. Hänen soitostaan ei löydy lehtiartosteluja. Hyväntekeväisyyskonsertit olivat Fannylle kuitenkin soveliaita esiintymistilanteita. Hän kertoo esiintymisestään kirjeessään Klingemannille 27.2. 1838.

“Viime viikolla hienostomaailma oli innoissaan hyväntekeväisyyskonsertista – yksi tuollaisista harrastelijamaisista tapauksista, jossa liput maksavat kaksinkertaisen hinnan ja kuoro koostuu kreivittäristä, suurlähettiläiden puolisoista ja virkamiehistä. Nainen minun yhteiskuntaluokastani oli tietenkin pakotettu soittamaan, niinpä esiinnyin julkisesti ensimmäistä kertaa elämässäni ja päätin soittaa Felixin g-mollikonserton. En ollut yhtään hermostunut, ystäväni hoitivat sen asian puolestani.” (Todd 2010, 225.)

Kirjeestä kuultaa asenne, joka Fannylla oli hyväntekeväisyys-tilaisuutta kohtaan: hän oli pakotettu esiintymään harrastelijoiden joukossa, hän tiesi olevansa ammattilainen. Sivistysporvariperheen taiteilijanaisten olosuhteet ovat synnyttäneet itseinhon, sisäänpäin kääntyneen objektin. (Kts. 2.4.)

¹¹ *“A dilettante is a dreadful creature, a female author even more so, but when the two are joined into one person, of course the most dreadful being of all results.” – Fanny to Franz Hauser, November 24, 1843 (Todd 2010, 289)*
“Ein Dilettant ist schon ein schreckliches Geschöpf, ein weiblicher Auto rein noch schrecklicheres, aber...”

4.2 Outouden vapaus

Minulle kaikessa musiikissa ilmenee sekä feminiinisiä että maskuliinisia ominaisuuksia. Olen pianistina keskusteluyhteydessä sävellyksen kanssa. Silloin musiikin ominaisuudet ovat kontaktissa persoonani vastaaviin puoliin. Tätä vuorovaikutusta minun on mahdotonta hallita, sitä säätelevät yhtäältä soittajaminäni ja toisaalta soittamani musiikki.

Fannyn sävellykset ovat syntyneet ilman julkisuuden luomia ulkopuolisia laadullisia ja tyylillisiä odotuksia. Rajoitettu tila saattaa joskus toimia sisäisiä rajoja avartavanakin tekijänä. Fanny on kuitenkin pyrkinyt omassa elämässään toteuttamaan muusikon uraa. Tällöin olosuhteiden asettamat rajat ovat toimineet esteinä luovuudelle. Viimeistä riskialtista ja emansipatorista askelta Fanny ei soittavassa muusikkoudessaan ottanut.

Pohdin Fannyn elämää ja musiikkia aiemmin esittelemieni käsitteiden *heimlich* ja *unheimlich* läpi (Siltala 2012, 337–338). Fannyn musiikin julkinen esittäminen oli kielletty. Missä sen elintilan oli ajateltu silloin olevan? Oliko naisen säveltämässä musiikissa se kammottavaa, että sitä ei oikeastaan olisi pitänyt olla lainkaan olemassa? Eikö kieltäminen ollut tällöin täydellistä? (Kts. 2.5.) Olisiko Fannyn musiikki ollut Felixille abjektin asemassa (kts. 2.4)? Veljelle siskon sävellykset olivat mahdollisesti liian intiimejä. Siskolle veljen sävellykset olivat puolestaan lähes ikoneja. Intiimi voi liian lähelle tullessaan muuttua itselle vieraaksi. Toisaalta läheisen sisaruksen sävellyksen ihannoiti ja ylevöittäminen voi muuttaa tutun ja turvallisen vieraaksi ja jopa pelottavaksi. Kummassakin tapauksessa sävellykset sisältävät sekä *heimlich*- että *unheimlich*-käsitteet.

Säveltäjän ammattiin kuuluu oman musiikin julkaiseminen ja se, että musiikkia esitetään ja siitä kirjoitetaan julkisesti. Musiikintutkija Marcia Citron (1992) lisää, että länsimaisen kaanonin piiriin kuuluva

musiikki sisältää ylevämielisiä tuntomerkkejä, kuten säveltäjän nerouden ja sävellyksen esteettisen etäisyyden. Patriarkaalisen kulttuurin mieli-ruumis-dikotomiassa taiteilijanaisten on ollut mahdotonta päästä kaanonin piiriin. 1800-luvulla vain miehillä oli Euroopan musiikkielämässä pääsy tärkeisiin asemiin julkisissa instituutioissa. Esimerkiksi Felix Mendelssohn johti useita orkestereita, kuten Leipzigin *Gewandhaus*-orkesteria, ja sai näin nimeään esille. (Citron 1992, 80–82.)

On turvallista asettua muottiin, joka on huomattu hyväksi (kts. 2.5). Sivistysporvariperheen tyttärenä ja nimekkään sekä varakkaan juutalaissuvun jälkeläisenä Fanny piti huolta perheen maineesta. Hän rohkaistui julkaisemaan sävellyksiään vasta elämänsä myöhäisessä vaiheessa pitkän pohdinnan jälkeen. Clara Schumann, joka eli vapaammassa sosiaaliluokassa kuin Fanny, esiintyi pianistina ammatikseen. Kuitenkin myös Clara epäili, onko naisesta säveltäjäksi. (Reich 1985, 216.) Mitkä olivat lopulta Felixin motiivit, kun hän kielsi siskoaan julkaisemasta sävellyksiään omalla nimellään? Oliko se pyyteetöntä suojelua? Vai olisiko se voinut olla puhdasta kateutta?

Sävellys elää omaa elämäänsä soittajan ja kuulijan tietoisuudessa. Länsimaisen musiikin historian kaanonissa säveltäjäneron sävellykset asetetaan jalustalle, jolloin niiden arvoa eikä idealisoitua kauneutta kyseenalaisteta. Sävellyksen nostaminen itseriittoiseksi objektiksi saattaa saada aikaan soittajassa sulkeutumista, melankoliaa. (Kts. McAfee 2007, 73, kts. 2.11 ja 2.12.)

Soittamani musiikki muuttaa minua. Musiikin outous aktivoi uudella tavalla, se kommunikoi oman sisäisen vieraani kanssa. Yhteys ennestään itselleni tuntemattomaan musiikkiin on tasa-arvoinen ja avoin. En soittajana työskentele jo yleisesti hyväksytyn vallitsevan

mielipiteen varjossa, vaan voin kasvaa vapaammin sävellyksen esittäjänä. Fannyn trion soittamiselta puuttuu katkeamaton esittämisen traditio.¹² Jokainen muusikko ottaa toiminnallaan kantaa länsimaisen musiikin kaanonin ja marginaalin vastakkainasetteluun.

4.3 Muusikkona toisten kanssa

Soittaminen on pelastanut minut. Musiikki on antoisimmillaan, kun tietää musiikin kautta kommunikoivansa toisen kanssa. Sillä ei loppujen lopuksi ole väliä, kenen toisen tai kuinka monen toisen. Mutta sillä on väliä, millä tavalla virittyneen toisen. (Kts. 1.1.)



¹² Tuomas Mali kirjoittaa Georges Crumbin musiikin esittämisestä: *“Kun kuulin Crumbin teoksia lähinnä vain niitä itse soittaessani, minun oli hyvin vaikeaa irrottaa toisistaan soiva musiikki ja soittamisen toiminta – puhumattakaan siitä, että olisin kyennyt erottamaan “oman tulkintani” “tavanomaisesta” tavasta soittaa teokset.”*

4.3.1 Duo

Olemme samasta kohdusta. Yhteinen geeniperimä ja historia. Jopa samat opettajat ja oppilaitokset. Kun kävelen siskoni kanssa lavalle koen, että kannamme yhteistä historiaamme kaikille nähtäväksi. Olen siskoni vierellä aistivoimaisessa ja sanoittamattomassa tilassa. Soitossamme onnistuu kaikki se, jonka annamme mennä vaistolla. (Kts. 2.2.)

Luottamus lavalla ulottuu toiseen. Heittäytyminen on kamarimusiikin soitossa moninkertaista: minun täytyy luottaa myös toisen luottamukseen. Soitamme koko ajan kuin kolmella kädellä: vierekkäisten käsiemme kyynärpäät tuntuvat sulautuvan yhdeksi. Kun toinen soittaja on jatkuvasti itsessä fyysisesti kiinni, tuntuu oma tila kapenevan. Yhdessä soittaessa impulsiivisuuden on oltava erilaista kuin yksin soittaessa. Sen täytyy kommunikoida. Nojaan siskoni olemiseen. Olen vastaanottavassa tilassa ja täysin valpas. Ei ole kireyttä, ei tarvitse puskea. Siskon kanssa yhteissoitto on helppoa, luottamus riittää.

Siskoni suuntaa energian paineessa ulospäin ja minä sisäänpäin. Koen erilaisuutemme vahvasti ennen lavalle menoa. Erilaisuutemme on voimavara. Siskoni, pianisti *Salla Karakorpi* on mutkattomampi itsensä ja muiden ihmisten suhteen. Hän kääntää pelon energiaksi. Itse taas tunnen pelon vakavana. Kauhuhu on minulle tapa kohdata haastava tilanne etukäteen. Kun olen käynyt etukäteen mahdollisimman syvällä, voin rauhoittua. Kysymme ennen lavalle menoa yhteen ääneen: miten tämä tilanne on taas näin yhtäkkiä edessä.

Heti kun yritämme soittaa tietoisesti ja hallitusti, menemme metsään. Bilderissä minun vasen ja Sallan oikea ovat välillä kuin yksi kymmensorminen käsi. Esiintyessämme energiani tuntuu tulevan takaa ja koukkaavan Sallan kautta. Minun on

aistittava Salla koko ajan ja silloin korvani tuntuvat suurenevan. Ajattelen meidät saman kuplan sisään.

4.3.2 Virtaa

Koin, että soittomme oli hyvin virrassa. Joitakin kysymyksiä jäi mieleeni: voisimmeko soiton samanaikaisuuden sijaan keskittyä yhdessä koettuihin fraasisuuntiin sekä rytmeihin ja elää ne yhdessä. Avain onnistuneeseen yhteissoittoon on yhteinen elämys ja sitä voi ilman muuta harjoitella. En tullut ajatelleeksi asiaa, ennen kuin kuuntelin konserttitaltioinnin. Koin soolosoitossani nopeat osat heikompina, ja pohdin nopean soiton fokusoituneempaa harjoittelua. Sama asia tulee mieleen duoissa. Voisimme harjoittaa lyhyitä yksiköitä tarkasti tunnustellen, yhdessä hengittäen. Hankalimmat rytmit ja epäselvät fraasit voisimme soittaa vuoronperään ja ymmärtää vaiston kautta toisen tuntemukset. Kamarimusisointi on yhtäältä reagoimista ja muovautumista, toisaalta taas hyvin aktiivista läsnäoloa ja jatkuvaa impulssien antamista. Soitamme yhtäaikaan, kun koemme yhteisen tuntuman.

Jos ajattelen tietoisesti, että nyt näytän kädelläni äänen alun, soitamme eri aikaan. Nelikätisessä soitossa kädet ovat rytmikkäät ja kimmoiset. Soittaessamme näin lähekkäin alan vaistomaisesti muovata omaa soittoani Sallan mukaan ja kätemme alkavat elää yhdessä. Soiton kuuleminen lähtee molempien aivoista ja tiivistyy pianon sisään kuin kiila. Olemme hyvin yhdessä musiikin voimavirrassa. Soittajaminäni on valjastettu kamarimusiikin palvelukseen. En tunne soittaessamme sormia, en tiedosta ulkokohtaisesti tempoja, olen yhteissoiton pulssissa.

Harjoittellessamme voisimme enemmän luottaa vaistoihimme.

4.3.3 Vierekkäin ja jakaen

On maagista soittaa oman siskon kanssa samaa soitinta yhdessä ihan vierekkäin. Musiikin ja soittamisen kautta avautuu yhteinen todellisuus, joka on toisella tasolla kuin arkitodellisuutemme.

Huomasin kuunnellessani konserttitaltiointia, että kaikkia ajanotto- ja fraseerausratkaisuja emme olleet vieneet ihan loppuun asti. Mutta toisaalta pohdinkin, että jotain saattaa menettää jos varmistaa tulkinnallisia ratkaisuja liikaa etukäteen. Yhtäältä esiintymistilanne yllättää aina, joka tapauksessa.

Esiintyvän taiteilijan on uskallettava kamarimusiikissa jakaa oma sisäinen tuntematon toisen kanssa. On tärkeää luottaa toisen osaamiseen ja myös luottamukseen, olla tietoinen ja toimia kirkkaasti. On tärkeää pitää väylät tiedostamattomaan auki, jotta liikettä tapahtuisi moneen suuntaan. On hyväksyttävä itsensä sellaisenaan, jotta voi hyväksyä toisen ja olla läsnä. (Kts. 2.5 ja 1.1.)

4.4 Oppilaan asemassa

4.4.1 Mestari ja oppilas

Kissa Murr miettii:

“Runouden jumalallisuus ilmenee varsinkin siinä, että vaikka loppusointujen löytäminen toisinaan maksaakin erinäisiä hikipisaroita, herättää säkeiden sepittäminen kuitenkin ihmeellistä sisäistä mielihyvää, joka täydelleen voittaa maisen tuskan, kuten esimerkiksi on oltu huomaavinaan, että se useastikin on hälventänyt nälän tunteen ja hammassärryn aiheuttaman kivun.” (Hoffmann 1819, 367.)

Menen soittamaan pianisti Konstantin Boginolle 30.10.2014.

Bussissa matkalla.

Tunnen itseni ohueksi ja hauraaksi. Soitin juuri oman konsertin ja tunnen, että käytin latautuneen energian sinne. Toisaalta, jos menisin nyt soittamaan uutta konserttia, olisin latautuneempi, hakisin voimaa sisältä. Nyt menen soittamaan opettajalle ja olen jo valmiiksi muovailtavassa tilassa. Haluan tänään kokeilla, kuinka pitkälle voin Kreislerianan kanssa päästä. Nauhoitan pianotunnin. Tämä on laboratorio.”

Kuuntelen tunnin jälkeen soittoani nauhalta. Temponi ovat hurjat. Olen saavuttanut huippunopeuteni. En hahmottanut sitä soittaessani. Ensimmäisessä osassa saisi olla enemmän kitkaa, jotta musiikki puhuisi. Kahden sävelen kaaret saisivat tuntua. Vauhti on liian helpon oloista ja hillitöntä tosiaan. Kuulen nyt myös ajoittain polyfonian puuttumisen. Oikea käteni saisi olla lempeämpi ja vasen taas rohkeampi. Sointini on hyvin diskanttivoittoista.

Sali on suuri ja ilmava. Yleisön tuolit kohoavat ylöspäin. Flyygeli on uusi ja täysipitkä Steinway. Suuri ja muovisen tuntuinen. Lava on tilava.

Olen keskellä ilmaa. Edessäni on suuri soitin. Liimasormisuus tuntuu tällä kertaa onnistuvan. Hiljaiset ja hitaat osatkin onnistuvat taas kerran. Kuulen Boginon liikkeitä ja nuottipaperin rapistelun selvästi, mikä ei kuitenkaan häiritse soittoani.

Kun musiikki on nopeaa ja voimakasta, alan turhaan painaa kyynärvarsista, huutaa soittamalla. Mutta olen matkalla kohti ydintä. Koristeet saisivat olla laulavampia ja bassokulut syvemmin elettyjä. Bogino sanoo, että minun täytyy luottaa enemmän osan karaktääriin, pysyä sen kuplassa alusta loppuun. Hän on oikeassa: tempoilen turhaan laidasta laitaan.

Rakastan toisen osan toista Intermezzoa (*Etwas bewegter*), mutten osaa soittaa sitä niin kuin haluaisin. Joko se on liian hidas tai nopea.

Aina siellä on epäpuhtauksia. Ikään kuin en antaisi itseni soittaa sitä hyvin, koska rakastan sitä niin paljon. Mikä siinä on niin vaikeaa? Miksen anna itseni soittaa sitä hyvin?

Kolmas osa alkaa. Olen kuin tulessa. Tempot juoksevat. Käytän voimaa hallitsemattomasti. Soitan vauhdikkaasti kuin hullu. Tarvitsen lisää malttia, jotta löydän tasapainon ja haluamani soinnin. Toisaalta voin olla karaktäärien kanssa selkeämpi. En saa antaa vauhdille liikaa valtaa. Se saattaa pahimmillaan tuhota musiikin. Viides osa saa olla kuiskaus. Hiljaista, mutta hyvin artikuloitua.

Miten harjoitella tätä musiikkia takaisin käsiin niin, ettei siitä tulisi turhan varmisteltua? Nyt kun kuuntelen soittoani, huomaan kontrastien puuttuvan. Enkö ole tietoisesti ymmärtänyt pianissimon ja staccatojen sekä mezzoforten ja legaton yhteyksiä ja eroja? Kuulen suuren huipennuksen, se onnistuu. Kiihko, suuruus ja sävyjen vaihtelut ovat tasapainossa.

Kun opettajan kanssa löydän yhteisen aaltopituuden ja intensiteetin, saatan tuntea yhteisen voiman niin suurena, että minun tekee mieli paeta. Tunteessa on jotain yleismaailmallista kehoillisuuden ja henkisyuden nautintoa. Nautinto syntyy varmuudesta, että juuri näin on hyvä. Toisaalta se syntyy myös siitä, että en ole päässyt huippuhetkeen nopeasti enkä helposti. (Kts. 2.10.)

Bogino puhuu nopeiden jaksojen hallitsemisen harjoittelusta: harjoittellessa voin vaihdella tempoja mielivaltaisesti. Tärkeintä on, että ohjat pysyvät käsissäni: minä määrään tempoja eikä se minua. Ajanotto saa kuulostaa vapaalta, mutta täysin vapaata se ei voi kuitenkaan olla. Rubatoa täytyy harjoitella: voisin ajatella kuminauhaa. Sitä voi kiristää ja löysätä, muttei kumpaankaan suuntaan liikaa.

Kuinka oppilas-opettaja-asetelma vaikuttaa soittooni? Suoritan ehkä enemmän, haluan niin kovasti näyttää osaavani. Soitanko musiikkia

ikään kuin suorittaisin jonkinlaista tenttiä: näytänkö, että näin minä tämän musiikin ymmärrän? Tällöin soitossani ulkokohtaiset asiat painavat liikaa. Konserttitilanteessa olen ratkaisujeni kanssa yksin. Konsertissa ei ole pysähtymisen, selittämisen tai paluun mahdollisuutta. Se on aina yhden prosessin osan päätös. Opetustilanteessa oppilaana antaudun muovattavaksi. Boginolle soittaessani en ole yhtä latautunut kuin konserttitilanteessa. Kuvittelen hallitsevani soittoni paremmin kuin konsertissa, en koe kauhua. Latautuminen antaa soittooni syvyyttä, voimaa ja yksityiskohtien kirkkautta, ja kauhu on minulle latautumisen edellytys. Kun olen latautunut, reagoin herkemmin.

4.5 Nuotin kanssa vai ilman?

Palautetilanteessa konserttini jälkeen pianisti *Tuija Hakkila* nosti esiin kysymyksen nuoteista ja ulkoa esittämisen eroista. Olen sitä mieltä, että kannattaa aloittaa konsertti sävellyksillä, jotka soittaa ulkoa ja säästää nuoteista soitettava musiikki jälkipuolelle konserttia. Yksi ero nuoteista ja ulkoa soitettaessa on tarvittavan energian ja valmistautumisen määrä. Muistin varassa soittaessani tunnen olevani enemmän oman itseni sisässä. Nuotit nuottitelineellä ovat ikään kuin toinen, johon voin nojata.

4.5.1 Siirtymiä

Kävelen Helsingin Musiikkitalon Camerata-salin lavalle takahuoneen porraskäytävästä. Vahtimestari avaa kaksinkertaisen ja raskaan oven. Oikeassa kädessäni puristan Sofia Gubaidulinan Musical Toys -pianosarjan nuottivihkoa. Nuotit on teipattu niin, ettei minun tarvitse kääntää sivua osien aikana. Paperi on osittain rullalla. Kun kävelen soittimen luo, nuottien mukana olo häiritsee minua.. Kun esitän musiikkia ulkoa, soitan mielestäni reippaammin ja varmemmin. Olen eri tavalla keskittynyt. Suuntaan energiani enemmän sisäänpäin, koska kaivan silloin musiikin

itsestäni. Nyt asettelen nuotit nuottitelineelle ja mietin yleisön ajattelevan: "Tuossa se nyt asettelee nuotit telineelle." Ajattelen, että ulkoa oppiminen olisi viimeinen askel kohti esitystä. Gubaidulinan musiikin kohdalla en astunut sitä askelta.

Sivunkääntäjä nostaa tuolin valmiiksi paikoilleen omani viereen. Joku siis istuu vieressäni soittaessani. Tilanne tuntuu erilaiselta, kuin jos istuisin pianon ääressä yksin – muistini varassa. Minulla ja sivunkääntäjällä on yhteinen tila musiikin energiakentän sisällä: minun on pakko luottaa häneen. Kun soitan yksin, vastuu on vain itselläni. Jos osaan soittamani musiikin hyvin ja myös ulkoa, luotan itseeni. Tällaisessa tilanteessa en käytännössä tarvitsisi nuottia edessäni. Olen riippumattomampi ja vapaampi. Tällöin esiintymiskokemuksessani toteutuu myös vahvemmin emansipatorinen aspekti, vaikka nuotit ovatkin edessäni. (Kts. 5.) Kun osaan ulkoa sävellyksen se on osa minua. Silloin luon uutta tilaa sisälleni ja uusi värittää kaiken vanhan. Epävarmuus on helpompi sietää soolo-sävellystä soittaessani kuin yhteissoitossa. Yksin soittaessani olen vastuussa vain itselleni. Kamarimusiikkia soittaessani tunnen olevani vastuussa myös toisten muusikoiden onnistumisesta.

Nuottikuvan kanssa symbolinen hallitsee. Kun nuotit ovat edessäni tunnen ajan kulun lavalla eri tavalla. Nuotit paperilla vangitsevat ajan ja nuottikuva hallitsee silmieni edessä. Hetki tiivistyy, mutta musiikki hajoaa ulos minusta. Nuottikuvan kanssa soittaessani olen enemmän kiinni konkreettisessa ja arkisessa tilassa. Nuottien kanssa esittäminen on lähempänä kotiharjoitteluhetkeä ja arkista olotilaa: tunnelma on rennompaa. Nuottikuva antaa turvaa ja estää sähköistävän kauhun syntymisen. Soitostani saattaa tulla ajoittain koulumaista, ylisuorittavaa ja liikaa yksityiskohtiin pysähtyvää, kun näen esityserkinnät koko ajan. Nuottikuva on kuin professori, joka kertoo minulle, mitä minun pitää tehdä. Nuottiteline myös estää minua kuulemasta pianon yksityiskohtaisinta sävykirjoa.

Esiintyminen on minulle vähemmän emansipatorista, kun soitan soolosävellyksiä konsertissa nuoteista. Kamarimusiikin esittäminen nuoteista on erilaista. Jostakin syystä yhteissoitossa nuotit auttavat vapautumaan ja tällöin reagoin herkemmin soittokumppanieni impulsseihin. Johtuisiko tämä siitä, että harjoittelen eri tavalla musiikkia, jota minun on tarkoitus esittää nuoteista?

Nuotti on esiintymistilanteessa edessäni kuin välähdys. Näen kokonaisuuden ja tunnen nuottikuvan samalla hetkellä käsissäni. Musiikki tulee minusta, vaikka turvaankin nuotteihin. Nuottikuva on kuin energiatykki. Kuva sinkoaa silmistäni käsiini ja on heti kuultavissa: esityksessä siirtymä nuottikuvasta kuulokuvaan on täysin välitön. On vapauttavaa turvata esiintyessä nuottiin. Voin nojata enemmän taaksepäin ja hengittää vapaammin. Jos soitettava tekstuuri on vaativaa, käytän liimasormia. Tällöin sormien tieto auttaa minua. Pohdin, kokeekohan yleisö kuuntelemisen vähemmän antoisana, kun minulla on edessäni nuotit.

Harjoitellessani nuottikuva on painavampi. Olen enemmän siinä kiinni ja käteni ovat painavammat. Soitan tietoisemmin ja kosketin tuntuu painuvan syvemmälle. Sisäisen korvan kuulokuva ohjaa esiintyessä soittoani. Harjoitellessa nuotti on kartta ja ohjekirja. Harjoitellessani nuotin kanssa esiintymistä opin nuottikuvan ”muodon”. Saattaa olla kohtalokasta vaihtaa nuottikuvan painoasua juuri ennen esiintymistä. Sivunkäännön paikalla on soittajalle suuri merkitys. Nuotin kanssa esiintyessä silmäykset, niiden suunnat ja nopeudet on myös harjoiteltava etukäteen.

Kun soitan, nuottikuva tukee minua. Nuottikuva tuntuu sormien alapinnoilla, kämmenissä ja käsivarsissa. Se tuntuu koko kehossa musiikin liikkeenä. Nuotin olemassaolon vuoksi muisti ja liike toimivat visuaalisin impulssein. Tunnen pitkiä pätkiä musiikkia käsissäni etukäteen. Nopealla vilkaisulla saatan nähdä koko sivun ja kuulla sen samalla hetkellä. Silmäys ja kuulo menevät edellä ja fysiikka tulee hieman

perässä. Ulkoa soittaessani tarvitsen enemmän villiä latausta.

Kun aloitin Kreislerianan soittamisen väliajan jälkeen, tunsin olevani väsynyt. Nyt kävi niin, että olisin hukkunut jos olisin levännyt soittaessani. Kreisleriana on konserttiohjelmassani suurin ja raskain kokonaisuus soittaa. Vaikka olisin soittanut sen nuoteista, olisin kuitenkin tuntenut samaa väsymystä.

4.5.2 Pianistin hermotesti

Ulkoa soittaminen on pelottavampaa kuin nuotin kanssa soittaminen, koska olen oman muistini varassa. Silloin kauhu on enemmän läsnä, mutta samalla tunnen kuulevani kirkkaammin. Johtuuko se siitä, että ulkoa soittaessani voin soittaa vaikka silmät kiinni? Näköaisti ei häiritse silloin kuuloaistia.

Ulkoa soittaessani elän vahvemmin kehoni kautta: nuotista nuottiin ja hetkestä hetkeen siirtyminen on intensiivisempää. Ilman nuotteja soittaessani olen enemmän kiinni soittohetkessä ja hetket tuntuvat venyvän koska olen enemmän läsnä. Tulkitsen tämän niin, että semioottinen liikkuu vilkkaammin: voin aina löytää jotain yllättävää ja uutta. Symbolinen on tällöin alisteinen semioottiselle. (Kts. 2.1.) Ilman nuotteja pääsen lentoon, enemmän irti tietoisesta, syvemmälle mielikuvini. Ulkoa soittaessani emansipatorisuus toteutuu itsestään selvemmin.

Minkä takia koen nuotista tai ulkoa soittamisen konserttitilanteessa arvokysymyksenä? Sävellyksen opetteleminen ulkoa vaatii ainakin kaksinkertaisen ajan siihen verrattuna, että sen voisi esittää nuoteista. Pianistille löytyy runsaasti soitettavaa. Mitä soittaja hyötyy siitä, että ohjelmisto jää kapeaksi? Laajasta ohjelmistosta on helpompi valita itselleen sopivaa musiikkia. Eikö olisi etu, jos opiskeluaikana pianistit esittäisivät ohjelmistoa myös nuoteista?

Tällöin ohjelmistosta muodostuisi laajempi ja esiintymiskokemusta kertyisi enemmän. (Kts. 2.8.)

4.6 Sanat

4.6.1 Puhuminen ilmaisuna

Puhuminen tulevassa tohtoritutkintoni tarkastustilaisuudessa huolestuttaa minua. Ajattelen, että asiantuntijana minun on puhuttava eri tavalla kuin yleensä puhun. Kesällä 2015 soitan konsertin Ylivieskan Akustiikka-salissa. Konsertin nimi on *Uudelleen*: soitan kahteen kertaan saman sävellyksen. Soittojen välissä on haastattelu- ja yleisökeskusteluosuus. Tilaisuuden tarkoitus on tehdä musiikkia tutummaksi ja elävämmäksi yleisölle sekä antaa minulle soittajana mahdollisuus kokoe musiikki uudella tavalla sanallistamisen ja haastattelun vaikutuksesta muuttuneen yleisösuhteen välityksellä. Puheosuuden jälkeen ymmärrän oman tapani reagoida puhumiseen yleisölle. Haastatteluosuuden jälkeen ymmärrän, että voin itse määrätä tapani puhua. Puhe on erilainen ilmaisu kuin soitto. Yleisölle puhuminen on minulle vaikeaa, puheeni sisällön virta katkeaa usein. Yleisö kuitenkin kommentoi jälkikäteen, että puheeni oli rehellistä ja koskettavaa. Minun ei siis tarvitse muuttaa olemisen tapaani puhuessani yleisölle. Puhumiseni vaikuttaa minuun molemmilla soittokerroilla. Ennen puhetta tunnen soittaessani erilaista hermostuneisuutta kuin jos vain pelkästään soittaisin konsertissa. Koen olevani enemmän paljas ja orpo kuin jos vain soittaisin. Joudun harvoin puhumaan suurelle yleisölle. Puhumisen aiheuttama jännitys heijastuu soittooni.

Koska en tiennyt, mitä haastattelija tai yleisö kysyisi minulta, en voinut miettiä puhettani etukäteen. Olin ainoastaan valmistautunut kertomaan soittamani sävellyksen taustoista. Huomasin, että voin enemmän luottaa puheeni virtaan silloinkin, kun en ole etukäteen muotoillut asiasisältöjä. Voin sallia itseni puhua rohkeammin ja vuolaammin. Puheellani on semioottinen perusta, tunnen sen. Ajatukset, sanat kimpoavat jostain vatsan seudulta. Tarvitsen kehoni

liikkeen puhuessani. Ensin viestini kohteena tuntui olevan koko yleisö kokonaisuutena. Sitten vähitellen kohdistin puheeni yksittäisille ihmisille. Puhumisen jälkeen tunsin lämpöä: oli hyvä olo mennä soittamaan. Näyttämisen tarve oli poissa. Olin etukäteen pelännyt haastattelua, mutta kun olin avannut sanallisesti omaa historiaani, ajatuksia soittamastani sävellyksestä, muusikkoudesta ja harjoittelusta yleisön edessä, tunsin ettei minulla ole enää mitään menetettävää tai peitettävää. Haastattelun ja keskustelun jälkeen jotain suhteessani yleisöön muuttui. Tämän vuorovaikutuksen vuoksi koin, että yleisö oli lähempänä minua. Pelkäsin sitä vähemmän. Mieleni takana väreilevä epäluulo, että yleisö olisi vihamielinen, katosi.

4.6.2 Kirjoittamisen kauhu

Kirjoittaessani koen samankaltaista kauhua kuin harjoitellessani soittoa konserttia varten. Asetetut aikarajat tekevät kirjoittamisestani paineita. Mielikuvassani tunnen, kuinka teksti vyöryy alavatsasta ja selästäni. Jos jään välillä ajattelemaan tietoisesti liian pitkäksi aikaa, ajatus katkeaa. Kaikki ihmisten tuottamat taustaaänet häiritsevät kirjoittamistani. Kun vuoron perään soitan pianoa ja kirjoitan, saan aukaistuksi tuntemuksiani kevyemmin sanoiksi ja lauseiksi. Pääsen hetkeksi ikään kuin vapaaksi tietoisien rajoista. Kun soittaessani saan nojata liimasormiin, löydän myös sanallisten ajatusteni vapaan, mutta intensiivisen virran. (Kts. 2.10). Menen kuitenkin pianon ja tietokoneen ääreen aina vähän vastustellen. Miksi? Onko sisäinen liikehdintä niin voimakasta, että siihen heittäytyminen on aina vähän pelottavaa? Sanojen ja lauseiden tuottaminen ja muokkaaminen, semioottisen työstäminen teettisen läpi symboliseen on raskasta. (Kts. 2.3). Koen myös, että kirjoittaessani kyseessä saattaa olla oman keskeneräisyyteni kohtaamisen pelko. Kirjoitetut sanat jäävät paperiin. Pelkään lukea niitä. Kirjoitetun tekstin lopullisuus on edessäni samalla tavoin kuin

esiintymistilanteen lopullisuus. Mitä paperiin jää, sitä en saa takaisin.

5 SOITTAJAN EMANSIPAATIO

Ajattelen emansipaation voimaksi, joka valaisee vanhaa luoden samalla uutta. Jotta vältän olemassaoloni jähmettymisen, tarvitsen soittamisen – ja erityisesti esiintymistilanteen – kumouksellista voimaa. Soittamani musiikki muovaa minusta sen soittajan, mikä olen. En koe käyttäväni tai soittavani musiikkia, ennemminkin sävellys synnyttää soittajaminäni sillä hetkellä kun soitan sen. Esiintymistilanteessa tiivistyvä energia tuo soittamiseen vakiintunut soittamisen tapaa rikkovan ja sillä tavoin emansipatorisen ulottuvuuden. Näen, että semioottisen kuomouksellinen liikehdintä tuo soittamisen prosessiin aina rajoja rikkovan aspektin ja samaan aikaan – semioottisen kohdatessa symbolisen – tämä liikehdintä kokoaa ja luo uutta. Emansipatorisuus on aina läsnä kaikessa luovassa toiminnassa.

Käytän emansipatorisuuden käsitettä soittamisesta kirjoittamiseen siten kuin filosofi Jürgen Habermas sen määrittelee: emansipatorinen intressi on ihmisen vapautumista sellaisesta olemisesta, joka määrätään hänen ulkopuoleltaan. Emansipaatio toteuttaa sekä itsereflektiota että pyrkimystä kypsään ihmisyyteen (kts. Huttunen & Heikkinen 2015). Psykoanalyttikko Pirkko Siltala kirjoittaa lisensiaattityöstäni antamassaan lausunnossa, että emansipatorisuudessa myös perinne ja mennyt jättävät jälkensä uuteen kokemukseen. Vapautumiskamppailu perinteestä saa aikaan ristiriidan, jolla on hallussaan myös uutta luova voima. (Siltala 2015.)

Kun tähtään esiintymiseen, pyrin lopputulokseen, johon voin olla tyytyväinen. Todellisuudessa tiedän, ettei ole oikeaa tapaa soittaa. Se, että pyrin lähemmäksi sitä, miten haluan sävellyksen soittaa, käynnistää sisäisen liikkeen ja kutinan. Emansipaatio – uutta luova olemisen taso – alkaa avautua heti, kun tuleva esiintyminen on tiedossani. Sisäinen kutina on kuin kauhua ja villiä voimaa. Osa minusta yhtäältä hallitsee ja kesyttää tätä kauhun voimaa, ja

toisaalta osa minusta heittäytyy ja päästää irti. Pysyminen musiikin ja energiakentän sisällä vaatii paljon energiaa ja keskittymistä. Se on vahva tahtotila. Tarvitsen suuremman tilan kauhulle kuin hallinnalle, jotta pysyn musiikin sisällä. Uutta luova kauhun tila ei synny itsestään eikä hetkessä: se edellyttää minulta paljon yksinäistä työtä, omaa tilaa ja aikaa.

Esiintymisen lähestyminen on kuin katsoisi kohti ovea, joka vie ikuisuuteen. Se, että harjoitteluprosessilla on päätepiste, loppu, tekee esiintymisen hetkestä ikuisen. Ikuisuuden tilan sietäminen kysyy kykyä elää kauhun kanssa. Tila merkitsee valtavaa määrää erilaisia vaihtoehtoja: muun muassa omien rajojen löytämistä ja epäonnistumisen mahdollisuutta. Kaipaen ikuisuuden tilaa ja sen aiheuttamaa kauhua. Jos en saa soittaa haasteiden alla, jos minulla ei ole sovittuja esiintymisiä, olen apaattinen ja tulen huonolle tuulelle pienimmistäkin arjen asioista. Kauhun tasapaino on elämässäni oleellista. Kauhu on minulle itseni haastamisen ja heittäytymisen yhdistelmä. Se on esiintymistilanteen energiaa, joka heijastuu myös harjoitteluvaiheeseen.

5.1 Keskeneräisyyden sietäminen

Keskeneräisyyden sietäminen on minulle soittajana vaikeaa mutta oleellista. Harjoitusprosessin aikana olen jatkuvasti vastakkain oman riittämättömyyteni kanssa. Lavalla esiintyessäni yleisölle tyydyn sen hetkiseen soittooni, missä vaiheessa prosessi sitten onkin. Kun hyväksyn oman keskeneräisyyteni ja prosessieni hallitsemattomuuden, tyydyn keskeneräisyyteen myös ympärilläni. Kokeilemisen tuntu, muovautuva hetkellisyyden ja keskeneräisyyden olotila aukaisee luovuuden, leikin ja syvän keskittyneisyyden tilan. Ympärilläni vallitsevan kaaoksen hyväksyminen taas avaa tien omaan hiljaiseen ytimeeni. Tällöin kykenen ihmettelemään ja tyytymään kulloiseenkin asioiden tilaan.

Se, minkä verran voin sallia semioottisen vyöryä sisässäni samalla kun soitan, riippuu harjoitteluprosessin vaiheesta. Alkuvaiheessa nojaan enemmän nuottiin, symboliseen. Jos osaan hyvin, semioottisen määrä on suurempi. Mitä lähemmäksi esiintymishetki tulee, sen enemmän kaipaen hiljaisuutta ja tilaa ympärilleni. Vaikka olen oppinut selviytymään vauhdin ja metelin keskellä, keskittymiseni ja soittamiseni onnistuvat paremmin esiintymistilanteessa, jos saan aikaa olla yksin.

Nyt tiedän, että tarvitsen kolme vuorokautta ennen konserttia yksinäisessä tilassa, jossa on soitin. Esiintymiseen valmistautumisen kannalta aktiivisen soittamisen väleissä pitämäni tauot ovat myös tärkeitä. Oleellista on, että saan kiinnittää huomioni itse valitsemiini asioihin ilman ympäristön jatkuvia vaatimuksia. Tarvitsen aikaa ja rauhaa esimerkiksi lukea nuotteja, ajatella esiintymistilannetta etukäteen, liikkua ja nukkua tarpeeksi.

5.2 Soittaja-äiti

Tämän työn kirjoittaminen on avannut minulle uusia tapoja sanoittaa äitiyttä osana soittajaminääni. Äitiyden pimeät tunteet: kuilu äidin ja lapsen välillä, säröjen sietäminen äitiydessä ja tällöin myös taiteilijan työssä sekä rajankäynti minun ja lapsen identiteettien välillä ovat samalla muuttuneet itselleni helpommin ymmärrettäviksi (kts. Kristeva 1977). Huomaan, että hetkien arvaamattomuus toteutuu minulle äitiydessä paljaimmalla tavalla.

Äitiys on minulle niin mullistava ja kokonaisvaltainen kokemus, etten pysty irrottamaan sitä erilleen itsestäni kun soitan. Jos pystyisin eriytymään äitiyden kokemuksesta soittaessani, muuttuisiko soittoni paremmaksi? Saako soitossani olla lasteni olemassaolon vaikutusta? Näen soittajan arjessani omat lapseni yhtäältä häiriötekijänä, toisaalta koen, että heidän mukanaan tuomansa elämän sisältö, värikkyys ja arvaamattomuus tuovat syvyyttä soittooni. Äitiyden ja taiteilijuuden kokonaisvaltaisuus vie

kuitenkin välttämättä elämässäni ristiriitaan. Äitiys vaikuttaa suuresti minun soittajan arkeeni, mutta myös soittamisen kokemukseen. Olen joutunut huomaamaan, että taiteen maailmassa ei ole soveliaista puhua lasten olemassaolon vaikutuksesta. Äitinä identiteettini soittajana on todella erilainen verrattuna soittajaminääni ennen lapsia. Äitiyttä suhteessa taiteeseen ei pohdita mielestäni tarpeeksi ja se ohitetaan valitettavan usein ikään kuin sillä ei saisi olla vaikutusta taiteilijan työhön. Äitiydestä täytyy voida puhua myös taiteen kentällä!

Raskaus, synnyttäminen ja äitiys ovat tehneet minut tietoisemmaksi kehollisuudesta soitossani. Ymmärrän paremmin, mistä lihaksesta haen voimaa ja toisaalta, mitkä osat kehostani on hyvä pitää rentoina. Vastaavanlaista kehollisuuden avartumista äitiyden kautta olen löytänyt tanssijan kokemuksesta. Nykytanssija Maria Kananen kertoo haastattelussa 25.5.2014:

“Tällä hetkellä tanssissani on keskiössä kokemuksellisuus. Aikaisemmin oli oleellisempaa, miltä tanssini näyttää ulospäin. En käytä enää videota työkaluna yhtä paljon kuin käytin opiskeluaikana. Kokemuksellisen kokemisen tavan vahvistuminen mahdollisti jollain tavalla äitiytteni. Kokemuksellinen tapa tanssia ei tavoittele jotain tiettyä ulkoista ihannetta sulkematta pois pyrkimyksiä, tavoitteita ja analyttisyyttä. Sallivuus on taiteessani lisääntynyt ja vaatimukset ovat vähentyneet. Äitiys vaatii nimenomaan sallivuutta. Raskaus muovaa kehon ja tätä muovaamis-tapahtumaa on mahdotonta hallita. Koen, että raskaus on naiselle hieno mahdollisuus fyysisenä kokemuksena: ainakin minulle se toi uuden kehotietoisuuden. Keho on tanssijan työkalu. Tanssija onkin todennäköisesti tietoisempi oman raskautensa kehollisuuden kanssa kuin jonkin muun ammatin edustaja.”

Koska äitiys on pakottanut minut ikään kuin palaamaan omaan kehooni, en äidiksi tuloni jälkeen katso itseäni enää samalla tavalla peilistä tai videolta. Syvä tuntemus kehostani on mukana katseessani. Kuuntelen myös tallennettua soittoani eläytyen kehollisesti joka hetkeen. Äitiyden outous perinteisellä konserttilavalla antaa minulle ikään kuin tilaa ja vapautta toteuttaa taiteilijuuttani omalla tavallani.

Äitiyden myötä olen joutunut joiltain osin luopumaan soittajan uraani kohdistuvista tavoitteista. Muusikkouteni taas aiheuttaa sen, että joudun joiltain osin luopumaan äitiyteen liittyvistä omista odotuksistani. Sekä äitiys että soittajuus täyttävät olemassaoloani: joudun tietoisemmin jakamaan aikaani eri tehtävien kesken. Työskentelyni ja soittoni on tietoisempaa, kun ymmärrän ajan rajallisuuden. Olen varmempi siitä, mitä haluan. Ennen ensimmäistä raskautta soittoni haki suuntaa. Olin valjastanut itseni täydellisen kuulokuvan etsintään ja tuottamiseen. Äitinä pyrin kokemaan kaikki musiikilliset ideat kehoni kautta. Tämä mahdollistaa myös sen, että harjoitellessani lapseni pyörivät ympärilläni ja silti pystyn keskittymään työhöni. Jaan sisäisen maailmani ikään kuin tiloihin tässä hetkessä. Tilat tuntuvat eri osissa kehoani työskennellessäni. Tanssija jatkaa:

“Äitiydessä on ollut paljon pelottavaa tanssitaiteeni kannalta. Tanssiminen on kehon hallintaa, kouluttamista ja kesyttämistä. Äitiydessäni minun on pakko luovuttaa hallinnasta. Hallinta tuleekin haastetuksi äitiyden myötä. Hallitsenko asian? Hallitsenko kehoni? Hallitsenko mieleni?”

Äitiys tekee minulle kauhusta konkreettisempaa kuin ennen. Elämässäni on paljon riskitekijöitä, joita en voi enää hallita. Kauhun kanssa on opittava elämään myös arjessa. Oma sisäinen muukalaiseni tuijottaa minua omien lasteni silmistä ja sen katseen kanssa minun on tultava toimeen. Äitiydessä on aina mukana huolen ja

tuskan vivahde. Oman rajallisuuteni lisäksi kannan mukanani lasteni rajallisuutta. Toisaalta omien lasteni herkäät kasvuprosessit, joista olen vastuussa joka hetki, tuovat minulle iloa ja energiaa, mutta yhtälailla epävarmuutta ja hämmennystä. Lasteni tunteet ja kokemukset tulevat osaksi minunkin kokemusmaailmaani, mutta samalla ymmärrän, etten voi tuntea lasteni tunteita. En voi kantaa heidän huoliaan, vaikka haluaisin. Sitovuus on kivuliasta, mutta niin on myös irti päästäminen. Nämä kivut tulevat mukanani kokemusmaailmaani; kehooni ja soittooni. Toisaalta soittaessani kykenen käsittelemään äitiyteeni liittyviä syyllisyyden tunteita ja näin ollen vapautumaan niistä: äitiys on mahdollistanut myötätunnon soitossani, anteeksianto ulottuu muukalaiseen itsessäni. Äitiyden kokemuksessani valtavan suuret sisäiset voimat taistelevat keskenään. Mitä kaoottiselta vaikuttavasta erilaisten energioiden ja hetkien vellonnasta voi koostua symboliseen? Pianistina olen sisäisen dynamiikkani johdosta pakotettu työstämään kaaostani teettisen läpi, kiteyttämään sitä ja jakamaan sitä muiden kanssa (kts. 2.3). Tähän prosessiin antautuminen tarkoittaa emansipaatiota omalla kohdallani. Uskaltautuessani prosessin syövereihin minun on pakko aika ajoin raivata oma tila suhteessa ympäristööni, instituutioihin ja perheeseeni.

Julia Kristeva (1979) kirjoittaa:

“---Lapsen syntymä johdattaa äidin harvinaisen kokemuksen labyrinthteihin: rakkauteen toista kohtaan. Ei itseään kohtaan eikä identtistä olentoa kohtaan, johon “minä” sulautuu (rakastunut tai seksuaalinen intohimo). Vaan huomion, pehmeiden ja itsensä unohtamisen hitaaseen, vaikeaan ja herkulliseen oppimiseen. Täyttää tämä tehtävä ilman masokismia ja ilman oman tunteellisen, intellektuaalisen ja ammatillisen persoonallisuuden kieltämistä – tällainen on syyllistämättömän äitiyden pelipanos. Äitiydestä tulee sanan

voimakkaassa merkityksessä luomista.---” (Kristeva 1979, suom. Saarikangas 1993.)

5.3 Mielihyvä

Sormenpääni ovat lyijypuntit ja käsivarteni vapaat siivet. Pianon ääni vaatii tummana kuulemaan.

Käsivarteni myötäillessä liikettä sormeni kaivavat pohjattomilta tuntuvia koskettimia.

Käperryn sisäänpäin ja kuulen helmeilevän väreilyn. Tiedostan painoni juurtuneen pianotuoliin.

Jalkapohjissani kihelmöi maan vetovoima ja hartiani laskeutuvat.

Katseeni nousee yli mustan soittimen pitkien kielten.

Tunnen valon otsassa ja silmieni edessä tila kirkastuu. Fraasi on edessäni täydellisenä kaarena.

Nyt kuulen musiikin, en kuuntele. Olen läsnä. Rytmii sykkii lantiossani ja jalkapohjissani. Melodiamato kulkee sormenpäissä ja ranne muotoilee melodian kaarta. Selkäni on suuri ja soiva valomeri. Musiikki tulee takaani, ohi pääni, hartioitteni

ja sekoittuu äänten aaltoihin...

6 LÄHTEET

Bogino, Konstantin 30.10.2014. Pianotunnin äänitallenne.

Konserttiäänite 2014. Tiina ja Salla Karakorven konsertti Kellosoalissa, Tapiolassa 12.10.2014.

Nummi-Kuisma, Katarina 2014 ja 2015. Kirjallisen työn ohjaustuntitilanteet Tapiolassa 10.9., 24.9., 1.10., 3.12. ja 8.12.2014 sekä 25.7., 10.8., 13.10. ja 3.11.2015.

Nykytanssija Maria Kanasen haastattelu Tiistilässä 25.5.2015.

Siba-TV (tuottaja). Jatkotutkintokonsertin videotalliointi 23.10.2014. Helsingin Musiikkitalo.

Ylivieskan Akustiikka-salin Uudelleen-konsertti 10.6.2015, Tiina Karakorpi, piano.

6.1 Kirjallisuus

Bach, Judit 2009. *Fanny's Music. A Tale of Two Piano Trios*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller Aktiengesellschaft & Co.

Citron, Marcia J. 1987. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. USA: Pendragon Press.

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

Halttunen-Riikonen, Elina ja Ovaska, Anna 2013. Sukupuolieron ajattelijat – keskeisiä teemoja ja käsitteitä, *Niin&Näin -lehti* 3/13, <http://netn.fi/artikkeli/sukupuolieron-ajattelijat-keskeisia-teemoja-ja-kasitteita>

Hensel, Sebastian 1879. *Die Familie Mendelssohn 1729-1847 nach Briefen und Tagebüchen, vol. II*. Berliini: B. Behr.

Hoffmann, E.T.A. 1819. Suom. Havu, Teijo 1946. *Kissa Murr ja hänen elämänviisautensa sekä satunnaisia makulatuurikatkelmia kapellimestari Kreislerin elämästä*. Helsinki: Oy Suomen Kirja.

Huhta, Jarmo 2006. *Vokalistin kehollinen läsnäolo ja sen vaikutukset kuuntelijaan – esimekkinä trip hop –artisti Tricky*. Tampereen yliopisto. Tulostettu 7.11.2014
<https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/93727/gradu01266.pdf?sequence=1>

Huttunen, Rauno 2010, 2014.

Hägg, Vuokko & Lindqvist, Marja (toim.) 2014. Myyrä, Johannes: *Psykoanalyysi taiteena. Psykoanalyysi ja taide. Pirkko Siltalan juhlakirja*. Helsinki: Therapie-säätiö.

Kristeva, Julia 1986: *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell.

Kristeva, Julia 1987, 1999. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Käänt. Siimes, Mika & Sivenius, Pia. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino OY.

Kristeva, Julia 1992: *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.

Kristeva, Julia 1993b: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.

Mali, Tuomas 2004. *PIANON SISÄLTÄ*. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Edit Prima Oy.

McAfee, Noëlle 2007. *Julia Kristeva*. New York, London: Routledge.

Mendelssohn-Hensel, Fanny 1846. *Trio d-moll für Klavier, Violine und Violoncello op. 11*. München: Verlag Walter Wollenweber.

Mendelssohn, Felix 1839. *Klaviertrio op. 49*. München: G. Henle Verlag.

Metodix. *Tieteellisen ja soveltavan tutkimuksen, menetelmien ja niiden oppimisen verkkoympäristö*. Tulostettu 7.11.2014

http://www.metodix.com/fi/sisallys/02_viitekirjasto/dokumentit/viittausopas

Mustakallio, Marja 2003. *”Teen nyt paljon musiikkia”: Fanny Henselin (1805-1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa*. Turku: Åbo Akademi University Press.

Nummi-Kuisma, Katarina 2013. *PIANISTIN VIRE – Intersubjektiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Pendle, Karin 2001 (edited). *WOMEN & MUSIC. Second Edition*. Bloomington: Indiana University Press.

Perkiö, Soili 2014. *”Musikaalisuus ei ole osaamista!”*, *Meidän perhe* 3.9.2014 , tulostettu 7.11. 2014
http://www.meidanperhe.fi/artikkeli/meidan_perhe_lehti/soili_perkio_musikaalisuus_ei_ole_osaamista

Schumann, Robert 1839. *Fantasia OPUS 17*. München: G. HENLE VERLAG.

Schumann, Robert 1838. *Kreisleriana OPUS 16*. München: G. HENLE VERLAG.

Reich, Nancy B. 1985, 2001. *Clara Schumann – The Artist and The Woman*. USA: Cornell Paperbacks.

Siltala, Pirkko 2007. Symbolisaation kehitys, 164–207. *Askelista, jotka otamme – psykoanalyttisia esseitä*. Helsinki: Terapia-säätiö.

Siltala Pirkko 2012. JULIA KRISTEVA – naispsykoanalyttikko mielen hämäreiden, mutta ratkaisevien alueiden kartoittajana.

Psykoanalyttisia esseitä. Helsinki: Prometheus kustannus Oy.

Smith, Anne-Marie 1998. *JULIA KRISTEVA – Speaking the Unspeakable*. London: Pluto Press

Szymborska, Wislawa 2004. *HETKI*. Suom. &toim. Martti Puukko. Helsinki: LIKE.

Tillard, Françoise 1992. *Fanny Mendelssohn*. Oregon, USA: Amadeus Press.

Todd, R. Larry 1983. *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Cambridge: University Press.

Todd, R. Larry 2010. *Fanny Hensel. The Other Mendelssohn*. Oxford: University Press.

Wahlfors, Laura 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Weissweiler, Eva 1983 (toim.). *Fanny Mendelssohn Italienisches Tagebuch*. Saksa: Societäts-verlag.

KONSERTTIOHJELMA

Neljäs tutkintokonsertti Camerata-salissa Musiikkitalossa 23.10.2014

“Fantasiaa ja ääniä lastenhuoneesta pianolle yksin ja kaksin”.

Tiina Karakorpi ja Salla Karakorpi, piano

Robert Schumann (1810-1856): Bilder aus Osten. Kuusi Impromptua pianolle nelikätisesti op. 66 (1848)

1. Lebhaft (Eloisasti)
2. Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen (Ei nopeasti ja hyvin laulavasti)
3. Im Volkston (Kansanlaulun tapaan)
4. Nicht schnell (Ei nopeasti)
5. Lebhaft
6. Reuig andächtig (Surumielisen totisesti)

Sofia Gubaidulina (1931-): Musical Toys (1969)

1. Mechanical Accordion (Mekaaninen harmonikka)
2. Magic Roundabout (Taikakaruselli)
3. The Trumpeter in the Forest (Trumpetisti metsässä)
4. The Magic Smith (Taikaseppä)
5. April Day (Huhtikuun päivä)
6. Song of the Fisherman (Kalastajan laulu)
7. The Little Tit (Pikku-tintti)
8. A Bear Playing the Double Bass and the Black Woman (Bassoa soittava karhu ja tummaihoisen nainen)
9. The Woodpecker (Tikka)
10. The Elk Clearing (Hirvien metsäaukio)
11. Sleigh with Little Bells (Kilisevät pienet kulkuset)
12. The Echo (Kaiku)
13. The Drummer (Rumpali)
14. Forest Musicians (Metsämuusikot)

Robert Schumann: Kreisleriana, Fantasien, Op. 16 (1838)

1. Äußerst bewegt (Äärimmäisen liikkuvasti)
2. Sehr innig und nicht zu rasch (Hyvin hartaasti ja ei liian kiirehtien) –

Intermezzo I – Erstes Tempo – Intermezzo II –Langsamer (erstes Tempo)

3. Sehr aufgeregt (Hyvin kiihtyneesti)
4. Sehr langsam (Hyvin hitaasti)
5. Sehr lebhaft (Hyvin eloisasti)
6. Sehr langsam
7. Sehr rasch (Hyvin nopeasti)
8. Schnell und spielend (Nopeasti ja leikkisästi)

**Robert Schumann: 12 kappaletta pienille ja isoille lapsille pianolle
nelikätisesti op.85 (1850), 6 osaa**

Geburtstagsmarsch (Syntymäpäivämarssi)

Trauer (Suru)

Am Springbrunnen (Suihkulähteellä)

Verstecken's (Piilosilla)

Gespenstermärchen (Kummitustarina)

Abendlied (Iltalaulu)