

Jouko Tötterström

NELIKÄTINEN SHAMAANI

Pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia

Lisensiaatintutkinnon kirjallinen työ

Kehittäjäkoulutus

Sibelius-Akatemia

Kuopion osasto

2003

NELIKÄTINEN SHAMAANI

Pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia

Jouko Tötterström

NELIKÄTINEN SHAMAANI

Pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia



Rosina Wachtmeister: Quatre Mains

Kuvan lähde: <http://pokers.com> / Wachtmeister

© Jouko Tötterström 2003

SIBELIUS-AKATEMIA

Kuopion osasto, 2003

Tötterström, Jouko:

NELIKÄTINEN SHAMAANI

Pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia

Lisensiaatintutkimnon kirjallinen työ

Kehittäjäkoulutus

Tiivistelmä

Tämä kirjallinen työ on osa lisensiaatintutkintoa, joka kuuluu Sibelius-Akatemian jatkokoulutusjärjestelmän kehittäjäkoulutukseen. Tutkinto koostuu kirjallisesta osiosta, sävellyksistä ja soivasta osiosta. Kirjallinen osio käsittelee aluksi klaveeriduosäveltämisen historiaa. Tämän jälkeen paneudutaan pianoduosoiton käytännön ongelmiin, joita sävellykset valottavat omalta osaltaan. Soiva osio sisältää äänitteen, jossa on mahdollisuus kuulla sekä yhden että kahden pianon teoksia.

Historiaosa luo katsauksen ensimmäisistä klaveeriduosävellyksistä F. Schubertiin asti, ja siinä keskitytään pääasiassa keskeisten säveltäjien teoksiin ja osin niiden taustoihin. Erityistä huomiota saavat W.A. Mozartin ja Schubertin lukuisat duosävellykset, koska näitä säveltäjiä voidaan perustellusti pitää klaveeriduotyylin merkittävänä kehittäjinä ja puolestapuhujina. Soiton käytäntöä käsittelevässä osassa paneudutaan harjoittelussa, soittamisessa ja esiintymisissä ilmeneviin ongelmiin. Nämä on pyritty jakamaan helposti hahmotettaviin osa-alueisiin, joita on pohdittu eri näkökantojen valossa. Ongelmiin on pyritty löytämään yleispäteviä ja toimivia ratkaisuja, jotka toivottavasti tasoittavat pianoduojen soittamisen joskus kivikkoista tietä.

Sävellykset on kirjoitettu niin, että ne esittelevät sekä yhden että kahden pianon duojen erilaisia teknisiä ongelmia ja soinnillisia mahdollisuuksia. Samalla ne syventävät kuvaa pianoduon erityispiirteistä ja toimivat eräänlaisena linkkinä kirjallisen ja soivan osion välillä.

Soiva osio sisältää musiikkia eri tyylikausilta vaihdellen nelikätisistä teoksista kahden pianon sävellyksiin. Äänitteessä kuullaan myös kirjoittajan uudehkoja sävellyksiä, jotka ovat syntyneet luonnollisena osana pianoduotyöskentelyä ja tätä lisensiaatintyötä. Osio sisältää alkuperäissävellysten lisäksi myös yhden sovituksen, koska sovitusosuuksien pianoduo-ohjelmistossa on merkittävä.

Työn osiot valottavat pianoduon eri aspekteja ja tukevat toisiaan. Historiaosa luo taustatietoineen pohjaa tyyliseikkojen ja käytännön ongelmien pohdiskeluun; sävellykset ja äänite puolestaan täydentävät edelleen kirjallisen työn antamaa kuvaa. Työhön sisältyvät sävellykset havainnollistavat konkreettisesti pianoduosoiton problematiikkaa ja toimivat esimerkkinä siitä, millä tavalla pianoduolle ominaiset seikat vaikuttavat säveltäjän tapaan kirjoittaa musiikkia tälle kokoonpanolle. Äänilevy antaa sekä soivan kuvan duosoiton eri puolista että historiallisen ja tyyllillisen katsauksen ohjelmistosta.

SIBELIUS ACADEMY
Department of Kuopio, 2003

Tötterström, Jouko:
THE FOUR-HANDED SHAMAN
The Piano Duo: History and Practical Problems
Thesis for the Licentiate of Music Degree
Developer education

Abstract

This thesis is part of a Licentiate of Music Degree under the study programme of developer education in the post-graduate education system of the Sibelius Academy. The examination consists of a written part (thesis), compositions and a sound recording. The written part begins with an overview of the history of keyboard composition for piano duo. After this the writer goes into the practical performance problems of the piano duo, which the compositions illuminate for their part. The sound recording (a CD) contains several examples of works for both one and two pianos.

The introductory section presents a historical overview from the first keyboard duets up to the music of F. Schubert. It concentrates mainly on the music of the essential composers and the backgrounds of their works. Special attention is given to the numerous duets of W.A. Mozart and Schubert, because these composers are considered important developers and spokesmen of the keyboard duet style. In the second section, dealing with the practical aspects of playing, the writer addresses the problems that arise in practicing, playing and performing. He has attempted to divide these topics into easily perceived parts that are discussed in the light of different viewpoints. The writer has tried to find universally applicable and working solutions to these problems, in hope that these solutions will smooth out the sometimes rocky path leading to keyboard duets.

The compositions are written in a manner which presents the different technical problems and possibilities of timbre in duets for both one and two pianos. At the same time they deepen the view of the special features of piano duo and function as a link between the sound recording and the written part.

The sound recording (CD) contains pieces for four-handed piano and two pianos from different periods. On the recording it is also possible to hear the writer's recent compositions which were born as a natural part of the piano duo experience and this examination. In addition to original compositions this part of the examination contains one arrangement, because the number of arrangements is remarkably high in the piano duo literature.

The different parts of this examination give light to various aspects of the piano duo. The historical section with its background information creates a base for the discussion of practical problems; the compositions and the recording complement the picture presented in the written section. The compositions included in this work illustrate concretely the problematic issues of the piano duo. They also function as examples as to how the characteristics of the piano duo affect a composer's approach to writing music for this ensemble. The recording gives both an auditive picture of different aspects of duo playing and a stylistic perspective into the repertoire.

Esipuhe

Suoritin Sibelius-Akatemian yleisellä osastolla vuonna 1983 pianonsoiton diplomitutkinnon. Olin tiedostanut jo opiskeluaikanani, että paikkani musiikin maailmassa tulisi olemaan – ainakin pääosin – pedagogin työ. Pidin opiskelun päätyttyä soolopianokonsertteja ja esiinnyin muutamia kertoja orkesterin solistina, mutta eniten soitin kamarimusiikkia opettaja- ja muitten kollegojen kanssa erilaisissa kokoonpanoissa. Kamarimusiikin kautta tavallaan löysin myös pianoduosävellykset; huomasin kuinka laaja, monipuolinen ja rikas ohjelmisto odotti soittamistaan. Nuorempana en suhtautunut pianoduojen soittoon ollenkaan vakavasti (sama asenne vaivasi myös suhtautumistani esimerkiksi oopperaan tai Franz Lisztin musiikkiin), ja tähän oli suurimpana syynä tietämättömyys siitä, kuinka kiehtovasta pianotaiteen muodosta on kysymys, sekä se, etten tuntenut ohjelmistoa kovinkaan hyvin. Tutustuttuani vaimooni Riitaan syntyi luonnostaan ajatus pianoduojen soittamisesta, kunnes muutaman pienemmän yhteisesiintymisen jälkeen pidimme vuonna 1992 ensimmäisen konserttimme otsikolla *Duo Amoureux – salonkimusiikkia kahdelle pianistille ja yleisölle*. Konsertin otsikon ja Erkki Melartinin *Marionetit*-sarjan osan mukaisesti annoimme pianoduollemme sittemmin nimen *Duo Amoureux*. Tuon konsertin jälkeen olemme soittaneet yhdessä melko säännöllisesti. Ajan myötä syntyi halu ja tarve paneutua perusteellisemmin pianoduon saloihin. Toivottavasti lisensiaatintyöni on yksi välietappi tiellä kohti parempaa ymmärtämystä siitä, mistä pianoduossa on kysymys.

Aloitin lisensiaatintyöni suunnittelun keväällä 1999, osittain Sibelius-Akatemian nykyisen rehtorin Pekka Vapaavuoren ehdotuksesta ja kannustamana. Siihen aikaan puhuttiin kehittäjäkoulutuksen sijaan *soveltavasta projektista*, eivätkä tutkintomuodon sisältö tai sen suomat mahdollisuudet olleet tämänhetkiseen verrattuna täysin selkeästi hahmottuneet. Kun suunnitelmani oli hyväksytty, alkoi välillä melko hitaasti edennyt kirjoittaminen. Työni Oulun seudun ammattikorkeakoulun kulttuurialan yksikön musiikin koulutusohjelman yliopettajana tarjosi paljon uusia haasteita ja vei samalla lähes kaiken energiani. Pystyin kuitenkin työskentelemään projektin parissa lyhyempien periodien ajan, kun sain muutamia viikkoja palkallista virkavapaata. Työnantajani on tukenut muullakin tavoin taloudellisesti opiskeluani. Kesän 2002 alussa sain Sibelius-Akatemialta apurahan, jonka turvin olen pystynyt vähentämään töitani ammattikorkeakoulussa koko lukuvuoden 2002–2003 ajaksi. Apuraha antoi voimakkaan sysäyksen kirjoittamiseen, jonka parissa kesä 2002 kului lähes kokonaan. Olen kirjoittanut nuottiesimerkit tietokoneella, ja olen käyttänyt kokonaisuuden hallintaan tekstinkäsittelyohjelmaa. Tietokoneen käyttö on suuresti nopeuttanut työskentelyäni esimerkiksi asioidessani sähköpostin välityksellä ohjaajieni kanssa.

Ensimmäisen duokonserttimme jälkeen olen soittanut vaimoni kanssa useita koko illan konsertteja eri ohjelmilla. Ohjelmisto on laajentunut kaiken aikaa, mutta silti tavan takaa löytyy pianoduomusiikkia, josta en ole ollut aikaisemmin tietoinen. Mielenkiintoista soitettavaa riittää varmasti koko loppuelämäksi. Olemme saaneet mahdollisuuden kantaesittää muutamia teoksia, näistä kaikkein haastavimpana Oliver Kohlenbergin sävellyksen *Grosse Sonate für zwei Klaviere*. Koska pianoduon erilaiset ilmaisukeinot ovat (ainakin teorian tasolla) alkaneet vuosien varrella aueta, olen halunnut kokeilla myös säveltämistä tälle kokoonpanolle. Tähän antoi tärkeimmän kimmokkeen Ruotsin Piitimessä (Piteå) syksyllä 2001 vietetyn juhlatviikon konsertti, johon toivottiin uuden duosävellyksen kantaesitystä. Sävellyksiäni on tutkinut ja arvokkaita neuvoja avuliaasti antanut yliopettaja, diplomisäveltäjä Kari Kuosmanen. Hän on myös tehnyt liitteenä olevien sävellysten nuotinnuksen tietokoneella.

Haluaisin lopuksi kiittää muutamia henkilöitä, jotka ovat olleet suureksi avuksi työn aikana. Professori Erkki Tuppurainen on kirjallisella kokemuksellaan ja musiikin asiantuntemuksellaan antanut arvokkaita ohjeita, joiden avulla hapuilevaan kirjoittamiseen alkoi löytyä ryhtiä. Professorit Erik T. Tawaststjerna ja Matti Raekallio ovat niin ikään opastaneet kirjoittamistani ja jakaneet valaisevaa soiton substanssiin liittyvää tietoa. Sibelius-Akatemian Kuopion jatkotutkintoseminaarin vetäjänä toiminut professori Reijo Pajamo on edesauttanut työni edistymistä paitsi omalla esimerkillään, ahkerana ja jämäkkänä persoonana, myös kirjoittamiseen liittyvillä asiantuntevilla neuvoillaan. Seminaarissa on ollut hyvä, rakentava ilmapiiri, ja sen osanottajilta olen saanut uusia ajatuksia sekä hyödyllistä kritiikkiä. Haastatteleman pianoduot antoivat minulle runsaasti uutta valaisevaa materiaalia, josta sain tervetullutta lisäinformaatiota kirjoittamiseen. Lopuksi haluan lausua suurkiitoksen vaimolleni Riitalle, jota ilman koko projekti ei olisi ikinä edes käynnistynyt tai edennyt. Hän on ollut aina luotettava, inspiroiva ja asiantunteva duopartneri.

Oulussa 16.1.2003

Jouko Tötterström

Sisältö

1. Johdanto	5
1.1 Taustaa	5
1.2 Esittely	5
1.3 Tavoitteita	6
1.4 Lähdemateriaali ja menetelmät	7
1.5 Keskeisten käsitteiden määrittelyä	10
2. Klaveeriduon historiaa	15
2.1 Ensimmäiset klaveeriduosävellykset	15
2.2 Johann Sebastian Bach	21
2.2.1 Konsertot	21
2.2.2 Die Kunst der Fuge	22
2.2.3 Klaveeriduosovitukset Bachin teoksista	25
2.2.4 J.S. Bachin merkitys klaveeriduon tulevaisuudelle	27
2.3 J.S. Bachin pojat ja kehitys kohti wieniläisklassismia	27
2.4 Wieniläisklassisen ajan säveltäjiä	30
2.4.1 Joseph Haydn ja muita säveltäjiä	30
2.4.2 Wolfgang Amadeus Mozart	33
2.4.2.1 Lapsinerosta kohti virtuoosiduoja	33
2.4.2.2 Nelikätiset sonaatit ja muunnelmat	35
2.4.2.3 Teokset kahdelle klaveerille	36
2.4.2.4 Konsertot	39
2.4.2.5 Keskeneräiset teokset	41
2.4.2.6 Automaattiruille tarkoitettujen sekä muiden sävellysten sovitukset	42
2.4.2.7 Mozartin klaveeriduojen merkitys	44
2.4.3 Ludwig van Beethoven	45
2.5 Franz Schubert	49
2.5.1 Taustaa Schubertin nelikätisille teoksille	49
2.5.2 Ensimmäiset klaveeriduot	51
2.5.3 Ensimmäisen Unkarin kauden nelikätiset teokset	52
2.5.4 Alkusoitot vuosilta 1819 ja 1823	55
2.5.5 Toisen Unkarin kauden nelikätiset teokset	57
2.5.6 Viimeiset duosävellykset	60
2.5.7 Schubertin nelikätisten sävellysten merkitys	63
3. Pianoduon käytännön ongelmia	65
3.1 Yhteissoiton haaste	65
3.2 Rytmien hallinta	66
3.2.1 Tempo ja rytminkäsittely	66
3.2.2 Samanaikaisuus ja eriaikaisuus	68
3.2.3 Merkinanto ja vuorovaikutus	70
3.3 Sointi	72
3.3.1 Soinnin ongelmia	72
3.3.2 Soinnin tasapaino ja äänen määrä	73
3.3.2.1 Ongelmanasettelu	73

3.3.2.2 Yhden pianon duo.....	74
3.3.2.3 Kahden pianon duo.....	77
3.3.3 Soinnin harjoittelu.....	79
3.4 Dynamiikka.....	81
3.5 Pianoduon soittoteknisiä ongelmia.....	83
3.5.1 Soittoasento ja sormitukset.....	83
3.5.2 Pedaalien käyttö ja sormipedaali.....	88
3.6 Yhteistyön ongelmia.....	92
3.6.1 Tyyli- ja makukysymykset.....	92
3.6.2 Analyyttinen ja luova harjoittelu.....	94
3.6.3 Partnereitten yhteensopivuus.....	99
3.6.4 Nuotit ja sivunkääntäjä.....	102
3.7 Pianoduon esiintymiset ja niiden ympäristötekijät.....	104
3.7.1 Soittimien ominaisuudet ja sijoitus.....	104
3.7.2 Esityspaikan huoneakustiikan vaikutus.....	111
3.7.3 Konsertit ja muut esiintymiset.....	113
3.7.4 Ohjelmakokonaisuuksien valinta.....	115
4. Pohdintaa.....	119
4.1 Käytännön ongelmia.....	119
4.2 Pedagogisia ja sosiaalisia näkökantoja.....	121
4.3 Vanha musiikki ja pianoduo.....	124
4.4 Lopuksi.....	126
5. Lähteet.....	127
5.1 Painetut lähteet.....	127
5.1.1 Kirjalliset lähteet.....	127
5.1.2 Nuottijulkaisut.....	129
5.2 Äänilevyt, videot ja esittelyvihkot.....	130
5.3 Painamattomat lähteet.....	131
5.3.1 Haastattelut.....	131
5.3.2 Muut painamattomat lähteet.....	131
5.4. Internet-lähteet.....	131
6. Liitteet.....	133
6.1 Teemahaastattelun kysymykset.....	133
6.2 Kaksi sävellystä pianoduolle.....	135
<i>Valse intermezzo</i>	
<i>Grains in the Dark</i>	
6.3 Äänitteen sisältö, teos- ja taiteilijaesittelyt, cd-levy	

1. Johdanto

1.1 Taustaa

Pianistin ammatti on epäilemättä yksi musiikkialan monipuolisimmista. Pianisti voi toimia mm. esiintyvänä taiteilijana, solistina, kamarimuusikkona, säestäjänä ja pedagogina. Jokainen pianisti tulee uransa aikana soittaneeksi pianoduoja ainakin jossain muodossa: oppilaan kanssa tämän pianoläksyjä säestäen, pianokonserttoja partnerin tai opettajan kanssa harjoitellen, opiskelutovereitten kanssa nelikätisiä sävellyksiä soittaen jne. Viime aikoina on ollut selvästi havaittavissa, että pianoduosoittoon ja -musiikkiin suhtaudutaan entistä vakavammin, ja ns. Hausmusik-perinteen¹ jättämä ajattelutapa nelikätisen soiton amatöörimäisyydestä on väistymässä. Yhä useammat konsertoivat taiteilijat ovat alkaneet esiintyä pianoduoina.

Pianoduojen soittaminen voidaan nähdä monelta eri kannalta; sillä voi olla mm. sosiaalista, pedagogista, taiteellista ja historiallista merkitystä. Pianoduokonserttien merkitys musiikkielämälle ei koskaan ole ollut yhtä suuri kuin esim. jousikvartettien tai pianotriojen esiintymisten. Tälle ei kuitenkaan liene musiikillisesti painavia perusteita. Yhtenä lisensiaatintyöni motiivina onkin ollut halu osoittaa kuinka hienosta ja monipuolisesta pianotaiteen osa-alueesta klaveeriduoissa on kysymys. Samalla olen halunnut korostaa duosoiton merkitystä sekä pedagogisessa että taiteellisessa mielessä.

1.2 Esittely

Lisensiaatintyöni kuuluu Sibelius-Akatemian jatkokoulutusjärjestelmän kehittäjäkoulutukseen, jossa opinnäyte voi rakentua useammista erilaisista toisiinsa liittyvistä kokonaisuuksista. Työni koostuu kirjallisesta osiosta, sävellyksistä ja soivasta osiosta.

Kirjallisessa osiossa paneudutaan aluksi klaveeriduosävellysten historiaan ensimmäisistä duosävellyksistä Franz Schubertiin asti. Pyrin samalla ainakin sivuamaan teosten ja säveltäjien merkitystä duosoitolle pedagogiselta kannalta katsoen. Historiaosuuden jälkeen syvennytään pianoduosoiton käytännön ongelmiin. Olen pyrkinyt jäsentelemään problematiikkaa erilaisiin osa-alueisiin niiden pulmien pohjalta, joita olen vuosien varrella pianoduoja soittamalla kohdannut. Olen työn edetessä löytänyt duosoi-

¹ Ks. 2.4.3 Ludwig van Beethoven.

tosta aspekteja, joista en ole ollut aiemmin tietoinen. Niinpä olen kokenut aiheen parissa työskentelyn varsin palkitsevana.

Työni innoitti kirjoittamaan musiikkia pianoduolle, ja siksi mukana on sävellyksiäni,² jotka muodostavat työn toisen osion. Tämä sisältää kaksi keskenään hyvin erilaista sävellystä pianoduolle, joista toinen on nelikätinen, toinen kahdelle pianolle kirjoitettu. Sävellysten tekniset ongelmat ja niiden suomat soinnilliset mahdollisuudet valottavat samalla yhden ja kahden koskettimiston ääressä tapahtuvan duosoiton eroavaisuuksia. Ne rikastavat kuvaa pianoduon erityispiirteistä ja ikään kuin yhdistävät kirjallisen ja soivan osion toisiinsa.

Työn kolmas osa sisältää äänitteen, jonka ohjelmistolla pyrin valottamaan soittamisen kannalta olennaisia näkökantoja sekä antamaan katsauksen duosävellysten historiaan. Soiva osio sisältää omien sävellysteni lisäksi muita sekä yhden että kahden pianon duoja niin kontrastin luomiseksi kuin näiden osin erilaisinkin periaattein toimivien duomuotojen havainnollistamiseksi. Mikäli aika, kykyni ja tarmoni riittävät, laajennan ja syvennän työni myöhemmin tohtorintutkinnoksi, jolloin jatkan historiaosuiden kirjoittamista ja paneudun duosoiton pedagogisiin kysymyksiin entistä perusteellisemmin. Uutena tavoitteenani tulee olemaan opetuskäyttöön tarkoitettun sekä nelikätisiä että kahden pianon teoksia sisältävän kokoelman säveltäminen. Tähän tulee sekä aloittelijoille että opinnoissaan pidemmälle edistyneille soittajille tarkoitettua musiikkia.

1.3. Tavoitteita

Kymmenen vuoden ajan aktiivisesti duoja soittaneena koin tarvitsevani tutkimuksen kautta löytyvää lisäinformaatiota, jotta suhteeni pianoduolle kirjoitettuihin sävellyksiin ja niiden soittamiseen saisi uusia virikkeitä. Olen halunnut yhdistää oman soittamisen kautta syntyvää ja ulkopuolisista lähteistä saamaani tietoa keskenään ja tätä kautta esitellä syventäviä katsantokantoja duosoitosta. Toivon työni kiinnostavan pianoduoja soittavia kollegoja – ehkä he löytävät siitä joitakin uusia aspekteja ja virikkeitä tai saavat omille kokemuseräisille tiedoilleen vahvistusta. Työ voi olla myös avuksi pedagogeille ja duosoittoa aloitteleville pianonsoiton opiskelijoille, ja ehkä monet pianoduon ongelmiin löytyneet ratkaisut saattavat auttaa muidenkin kamarimusiikkikokoonpanojen työskentelyä. Tietääkseni työni kaltaista pianoduoon liittyvää tutkimusta ei ole Suomessa aiemmin tehty – ulkomaisiakin on melko niukasti – joten kenties tässä täyttyy yksi aukko kotimaisessa soittamisen ja musiikin tutkimuksessa.

² Sävellykset kirjallisen työn liitteenä.

Päämääränäni on ollut historiaosassa tutustua rajattuun klaveeriduo-kirjallisuuden alueeseen ja luoda yleiskatsaus sekä nelikätiseen että kahdelle klaveerille kirjoitettuun ohjelmistoon. Käytännön ongelmia kuvailevassa osassa puolestaan pyritään tuomaan esiin keskeisiä ja tärkeitä näkökantoja siihen, mikä pianoduosoitossa on vaikeaa, miksi se on vaikeaa, ja mitä näiden asioiden helpottamiseksi voitaisiin tehdä mahdollisimman hyvään lopputulokseen pääsemiseksi. Tavoitteenani on ollut saada aikaan eräänlainen pianoduon käsikirja. Liitteenä olevien sävellysteni avulla pyrin paitsi näyttämään, mitä erityispiirteitä pianoduosoitossa on, myös täydentämään kirjallisen työn antamaa kokonaiskuvaa tästä.

1.4 Lähdemateriaali ja menetelmät

Kirjallisen osion lähteinä olen käyttänyt sekä historia- että problematiikkaosuudessa mm. The New Grove Dictionary of Music and Musicians'in verkkoversiota³, Hans Molden-hauerin *Duo-Pianism*-kirjaa, Howard Fergusonin julkaisuja, Ernest Lubinin teosta *The Piano Duet*, Maurice Hinsonin kirjaa *Music for More than One Piano*, USA:ssa tehtyjä alan tutkimuksia, muuta alan kirjallisuutta, nuottijulkaisuja sekä muutamien äänilevyjen tai videoiden esittelytekstejä. Lisäksi olen käyttänyt internet-lähteitä⁴ sekä haastatellut neljää Suomessa vaikuttavaa pianoduoa, jotka ovat Hamsa Al-Wadi Juris & Carlos Juris, Hilka Servo-Junttu & Leena Juppala, Hui Ying Liu-Tawaststjerna & Erik T. Tawaststjerna sekä Ella Untamala & Jaakko Untamala. Päädyin näihin duohin siitä syystä, että kaikki ovat soittaneet pitkään yhdessä, joten oli oletettavissa, että heidän kokemuksensa ja tietonsa antaisivat luotettavaa aineistoa työhöni. Lisäksi neljän duon haastattelut antavat riittävän laajan ja kattavan materiaalin asettamieni kysymysten selvittämiseksi.

Grove lienee tällä hetkellä eniten ajan tasalla oleva musiikkitietosanakirja, ja sen verkkoversiota päivitetään alinomaan. Sitä pidetään eräänlaisena auktoriteettina, ja varsinkin mainittu internet-versio on sangen monipuolinen ja käyttökelpoinen hakuteos. Joidenkin sävellysten nimien kohdalla on kuitenkin tarkistamisen tarvetta, esim. F. Couperinin kohdalla nimet eivät täysin vastaa alkuperäisiä.

³ www.grovemusic.com

⁴ Internetlähteiden viitteissä olen merkinnyt käytetyn artikkelin kirjoittajan nimen ja luetun sivun koko linkin, ellei se ole ollut kovin pitkä. *Groven* tapauksessa olen merkinnyt vain pääosoitteen ja sen perään hakusanan tai hakusanaketjun, millä käytetty lähde löytyy. Hakusanaketjun osat olen erottanut toisistaan kautta-viivalla, jonka molemmin puolin on välilyönnit. (Välilyönnin avulla hakusanat eivät sekoitu sellaisiin internetlinkkeihin, joissa alahakemistot erotetaan toisistaan kautta-viivalla.) Internetviitteisiin olen lisäksi merkinnyt aina päivämäärän, milloin sivu on luettu.

Moldenhauerin väitöskirja, *Duo-Pianism* on laajin julkaistu pianoduoa käsittelevä teos. Hän on paneutunut aiheeseen sangen perusteellisesti, mutta jättää nelikätisen soittamisen kokonaan vaille käsittelyä ja keskittyy pelkästään kahden pianon duosoittoon sekä kokoonpanolle sävellettyyn musiikkiin. Teos on jo sangen vanha, julkaistu vuonna 1950, mutta sen sisältämä tieto on edelleen käyttökelpoista ja ajankohtaista. Moldenhauer on perehtynyt alalla julkaistuihin artikkeleihin ja kirjallisuuteen perusteellisesti sekä haastatellut useita Yhdysvalloissa soittaneita pianoduoja. Hankkimansa tiedon pohjalta hän on laatinut varsin kattavan ja monipuolisen teoksen, jonka saatavuus nykyaikana on heikko. Toivoisinkin, että joku editoisi ja julkaisisi teoksen uudelleen.

Fergusonin teos *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos* sisältää tiiviin klaveeriduojen teosluettelon ohessa suuren määrän hyödyllisiä käytännön ohjeita. Ferguson on perehtynyt monipuolisesti klaveerimusiikkiin, ja hän on julkaissut useita kirjoja ja antologioita. Hän on ilmiselvästi paneutunut myös pianoduojen soittamiseen, ja ko. kirja paikkaa ainakin osittain nelikätistä soittamista käsittelevän kirjallisuuden puutteen.

Lubinin kirja *The Piano Duet* on tarkoitettu oppaaksi niille, jotka haluavat tietoa nelikätisistä klaveerisävellyksistä. Teos on varsin kattava ja sisältää suppeita, osuvia kuvauksia monista sävellyksistä, mutta julkaisuaikankohdasta (1970) johtuen ei käsittele lainkaan uusinta musiikkia. Hinsonin *Music for More than One Piano* on saman tyyppinen opus kahdelle ja useammalle pianolle sävelletystä musiikista. Lubinin kirja keskittyy nelikätisten sävellysten historiaan, Hinsonin teos on puolestaan luettelon muotoon rakennettu. Molemmat sisältävät hyödyllistä taustatietoa sävellyksistä, ja johdantoluvuissa myös sivutaan, tosin valitettavan lyhyesti, soittamiseen liittyviä ongelmia.

Donald I. Sonnedeckerin *Cultivation and concepts of Duets for four hands, One keyboard, in the 18th Century* sekä Dallas Alfred Weekleyn *The One-Piano, Four-Hand Compositions of F. Schubert* ovat vanhoja USA:ssa suoritettujen tohtorintutkimojen kirjallisia töitä. Molemmat paneutuvat rajaamiensa alueiden puitteissa sekä nelikätiseen klaveerimusiikkiin että sen historiaan. Työt ovat olleet hyvä informaation lähde kirjoittamaani historiaosuuteen, mutta aivan kaikki niiden sisältämä tieto ei ole täysin yhtäpitävää uusimpien lähteitten (esim. Grove) rinnalla.

Constance Annette Gordyn tutkimus *The Duo Piano Experience: Nonverbal Communication between Ensemble Musicians* käsittelee monipuolisesti ja ansiokkaasti kahden soittajan välistä sanatonta viestintää pianoduossa. Kirjoittajalla on ollut myös omakohtaisia kokemuksia duojen soittamisesta oman partnerinsa kanssa. Tämä lisää hänen työnsä uskottavuutta, sillä monet kuvatut kommunikaatiotavat on ilmeisesti testattu myös käytännön tasolla. Toisaalta vieroksun hänen lähestymistapaansa, en-

kä ole oikein vakuuttunut hänen esipuheessaan määritellystä ongelmanasettelusta.⁵ Muita lähteitä olen kommentoinut tekstissäni, mikäli kritiikkiin tai lisähuomautuksiin on aihetta.

Historiaosuutta kirjoittaessani en ole käyttänyt ns. primäärilähteitä vaan kirjallisuutta tekstin lähdeaineistona, enkä ole pyrkinyt käytössäni ollutta materiaalia suurempaan tieteelliseen otteeseen. Työssäni käytetyt sitaattit olen suomentanut itse ja liittänyt alkukielisen tekstin alaviitteisiin, mikäli sellainen on ollut saatavilla ja olen katsonut sen asian kannalta olennaiseksi. Toisinaan olen kuitenkin joutunut turvautumaan toisen käden lähteisiin. Olen pyrkinyt tutustumaan mahdollisimman monipuolisesti pianoduo-ohjelmistoon. Nykyään on saatavissa melko runsaasti pianoduolevytyksiä, joiden kuuntelu on tehnyt teoksiin tutustumisen nopeammaksi ja helpommaksi. Koska pianoduotuotanto on kokonaisuudessaan hyvin laaja, olen katsonut viisaimmaksi keskittyä tässä osiossa vain joihinkin keskeisiin säveltäjiin ja rajannut tarkastelun loppumaan Schubertiin. Olen kirjoittanut laajemmin niistä säveltäjistä, joiden pianoduotuotanto on erityisen runsasta ja merkityksellistä.

Problematiikkaosuudessa pyrin omien kokemuksieni perusteella erittelemään keskeisiä pianoduo-ongelmia ja sitä kautta rakentamaan rungon työlleni. Problematiikkaan liittyvät kiinteästi omista duokonserteistani ja -esiintymisistäni saamani kokemukset. Esiintymisistä on lähes aina tehty äänitteet, ja näiden kuuntelu on ollut hyvin opettavaista. Olen käyttänyt nauhoittamista apuna myös ennen esiintymisiä konserttipaikalla tehtyjen minidisc-äänitteiden muodossa. Olen kokenut käytännön pianoduotyön – ”tekemällä oppii” – tukevan kirjoittamista voimakkaasti, mutta samalla kirjoittamisen vastavuoroisesti antavan virikkeitä soittamiseen. Havaintojeni pohjalta olen pyrkinyt jäsentelemään ongelmia erilaisiin osa-alueisiin. Lisätietoa olen hankkinut alan kirjallisuudesta sekä tekemistäni haastatteluista. Näitä voitaisiin ehkä nimittää teemahaastatteluiksi, koska olen pyrkinyt niissä painottamaan muutamia etukäteen harkitsemiani duosoitossa ongelmalliseksi ja tärkeäksi havaitsemiani teemoja. Olen kuitenkin esittänyt myös muita täydentäviä kysymyksiä ja antanut informanttien tarpeen vaatiessa johtaa keskustelua.⁶ Käytän haastatteluja tietolähteinä pyrkimättä varsinaiseen laadulliseen tutkimukseen, jonka ajattelin johtavan minut pelkästään tieteelliseen tutkimustyöhön ja samalla liian kauas käytännön läheisistä tavoitteistani. Lähdeaineiston lukeminen ja haastattelumateriaalin käyttö on usein tukenut työni edistymistä mutta samalla pysähdyttänyt yhä uudelleen pohtimaan pianoduon keskeisiä ongelmia.

⁵ Ks. 3.2.3 Merkinanto ja vuorovaikutus.

⁶ Haastattelujen kysymykset ovat työni liitteenä. Haastattelujen käyttö lähdemateriaalina ilmenee työni alaviitteistössä, jossa olen käyttänyt merkintätapaa ”Haastattelu xx” (xx=haastattelun numero). Useimmissa tapauksissa haastatteluja on referoitu omassa tekstissäni, mutta muutamien osuvien kommenttien kohdalla olen käyttänyt kirjakielisiä sitaatteja.

Kehittäjäkoulutukseen kuuluu sekä tiedollisia että taidollisia opintoja. Olen yrittänyt yhdistää näiden kautta hankkimiani tietoja luettavaan muotoon, mikä saattaa aiheuttaa kirjalliseen työhöni lievää oppikirjamaisuutta. Soittamisen ja harjoittelun verbaali kuvaaminen on ollut haastavaa ja vaikeaa – niinpä paljon jää vielä arvailujen varaan tai tiedostamattomaksi. En ole pohdiskellut vielä lainkaan esim. alitajunnan osuutta sävellyksen omaksumisessa ja työstämisessä. Myös kehittäjäkoulutuksen kirjallisuudelta työltä vaadittu lähestymistapa on osoittautunut ongelmalliseksi. Pitäisikö työn olla mahdollisimman tieteellinen, jolloin voisi kysyä, mikä ero sitten on kehittäjäkoulutuksen kirjallisella työllä ja tieteellisellä lisensiaattityöllä, vai olisiko syytä keskittyä pelkästään käytännön ongelmien omakohtaisiin ratkaisuihin? Työni lienee kuitenkin mainittujen kirjoitustyylien välimaastossa.

Kirjallisen työn raja- ja laajuus on osoittautunut vaikeaksi. Historiaosuutta kirjoittaessani havaitsin, että tiettyjä tärkeitä säveltäjiä ja heidän klaveeriduumusiikkiaan ei voinut sivuuttaa lyhyesti, jonka seurauksena jouduin pohtimaan uudelleen, kuinka pitkälle opintojeni tässä vaiheessa on mielekäästä edetä tällä osa-alueella. Tämän vuoksi päädyin luvussa 1.2 kuvailemaan historian rajaukseen. Vaikka pianoduojen soittamiseen liittyvästä problematiikasta onkin hyvin niukasti julkaisuja verrattuna muuhun pianonsoittoon käsittelevään kirjallisuuteen, olisi käsillä olleesta materiaalista, haastattelut mukaan lukien, pystynyt saamaan aikaan vielä paljon laajemman ja pohdiskelevamman työn. Syventämisen ja laajentamisen aika lienee seuraavan tutkintoasteen kohdalla.

1.5 Keskeisten käsitteiden määrittelyä

Agogiikka

Agogiikka tarkoittaa musiikkiesityksessä nuottikirjoituksen mukaisesta metrisestä rytmistä ja sykkeestä esityksen elävöittämiseksi tehtäviä pieniä poikkeamia. Kysymyksessä on siis rytmiiikan pienrakenteen tärkeä ominaisuus, jonka olemassaolosta ja ylläpidosta esittävä taiteilija on vastuussa.⁷ Agogiikka on sukua *rubatolle*, jossa on usein kysymys enemmän rytmien ja tempon suurempien rakenteiden, esim. fraasien käsittelystä. Agogiikan ja rubaton raja on liukuva; se riippuu jossain määrin sekä kielestä että musiikkikulttuurista.

⁷ Ingmar Bengtsson, Otava 1978, I/54.

Duo

Duo-sanana voidaan ymmärtää tarkoittavan sekä yhtyettä että sävellystyyppiä, ja sen käyttö voi aiheuttaa joskus sekaannusta, ellei erikseen mainita, kummasta merkityksestä on kysymys. Yhtyeestä puhuttaessa duo-nimitys liittyy kahteen tasavertaiseen esiintyjään, ei siis solistin ja säestäjän muodostamaan kokoonpanoon. Kun duolla tarkoitetaan sävellystä, on kysymys kahdelle soittajalle kirjoitetusta teoksesta. Säveltäjät käyttävät joskus duo-sanaa teoksen nimenä, esim. C.M. von Weberin *Grand duo concertant* Op. 48 pianolle ja klarinetille.

Säveltäjät ovat merkinneet moniin kamarimusiikkiteoksiinsa klaveerin tai pianon ykkösosuuksi; näin on menetelty esim. Beethovenin tai Brahmsin sonaateissa pianolle ja viululle. Tämä korostaa entisestään ajatusta, jossa pianisti on vähintään tasavertainen, monesti jopa hallitseva esiintyjä partneriinsa tai partnereihinsa nähden. Wieniläisklassisella ajalla klaveeri oli usein pääsoitin, jolloin toinen instrumentti säesti sitä. Tästä esimerkkeinä ovat mm. Mozartin sonaatit klaveerille ja viululle.

Käytän työssäni duo- ja pianoduo-sanoja yleisluontoisesti, jolloin ne käsitteenä tarkoittavat sekä nelikätisten sävellysten soittajia yhden pianon (klaveerin) ääressä että kahdelle pianolle sävellettyjen teosten soittajia kahden pianon ääressä. Selvyyden vuoksi olen tarpeen vaatiessa päätenyt käyttämään ilmaisuja *yhden pianon duo* tai *kahden pianon duo*. Nelikätisellä sävellyksellä tai nelikätisellä soitolla tarkoitan aina yhden pianon duoja, joissa *primo* tarkoittaa diskanttipuolen soittajaa tai hänen soittamaansa osuutta ja *secondo* bassopuolen soittajaa tai osuutta. Käytän duo- ja pianoduo-sanaa myös yleisluontoisesti sävellyksistä, jotka on kirjoitettu joko nelikätisesti tai kahdella pianolla soitettaviksi. Primo- ja secondo-sanoja vastaavat ilmaisut kahden pianon sävellyksissä ovat *ykköspiano* ja *kakkospiano*. Puhun ykköspianolle kirjoitetusta osuudesta *ykkösosuutena* ja vastaavasti kakkospianolle kirjoitetusta *kakkososuutena*. Osuus-sanana sijaan käytän toisinaan orkesterisoittajien yleisesti käyttämää *stemma*-sanaa. Olen päätenyt kuvatus kaltaiseen ratkaisuun painettujen pianoduonuottien yleisen käytännön mukaisesti, jossa nelikätisten sävellysten nuoteissa lukee aina *primo* ja *secondo*, kun taas kahden pianon sävellysten partituurimerkinnöissä *piano I* ja *piano II*.

Intonaatio, intonointi

Intonaatio-sanalla on eri merkityksiä. Otavan ison musiikkitietosanakirjan mukaan termin kaikkiin merkityksiin liittyy ”oikea sävel” (sävelkorkeus), sen otto, löytäminen tai

pitäminen.⁸ Sana tarkoittaa myös urkujen äänitystä, jota Otava kuvailee seuraavasti: ”Urkujenrakennuksessa äänitys (saks. *Intonation*) tarkoittaa niitä toimenpiteitä joilla urkujenrakentaja joutuu käsittelemään urkupilliä saadakseen siihen halutun sointisävyyn.”⁹ Intonaatio tarkoittaa jousisoittimissa sävelpuhtautta, mutta se viittaa tässä yhteydessä pianon äänen ominaissävyyn, siihen miten tasaisesti tai voimakkaasti soitin soi.¹⁰ Tämän ominaissävyn säätämistä, muuttamista ja tasoittamista sanotaan taas intonoinniksi tai äänittämiseksi, joka on virittäjän tai pianoteknikon tekemää työtä.¹¹

Klaveeri

Klaveeri on Grovemusicin mukaan yleinen kosketinsoittimen termi, joka ei alun perin viitannut mihinkään erityiseen soittimeen.¹² Saksankielisen sanan *Clavier* merkitystä on vaikea määritellä, sillä termin käyttö on vaihdellut kautta aikain. Sanaa käytettiin milloin klavikordista, milloin kosketinsoittimista yleensä.¹³ Klaveeri-sanaa voidaan tämän perusteella käyttää kosketinsoittimien yhteisnimityksenä ja se tarkoittaa tällöin pianoa, fortepianoa, tangenttiflyygeliä, cembaloa, klavikordia, urkuja jne. *Clavier/Clavier* on usein tarkoittanut instrumentin koskettimistoa, jota kutsutaan klaviatuuriksi, sormioksi tai manuaaliksi.¹⁴ Tässä työssä keskityn sellaisiin klaveeriduosävellyksiin, jotka ovat soitettavissa nykyaikaisilla soittimilla, ns. pianoduona. Käytän työni historiaosassa klaveeri-sanaa yhteisenä nimityksenä kosketinsoittimille,¹⁵ problematiikkao- sassa käytän piano-sanaa.

Kosketus

Kosketus-sanaa käytetään usein kuvaamaan käytettävissä olevan instrumentin soittotun- tumaa (esim. kevyt tai raskas kosketus). Tässä työssä kosketuksella tarkoitetaan osin

⁸ Ingmar Bengtsson, Otava 1978, III/155.

⁹ Ulf Rosenberg, Otava 1978, V/703.

¹⁰ Pianon intonaatiota koskeva määrittely puuttuu Otavan isosta musiikkitietosanakirjasta.

¹¹ Tiedot on tarkistettu pianovirittäjä-tekniikka Eero Koivistolta 10.7.2002.

¹² John Koster, www.grovemusic.com / Klavier (30.6.2002)

¹³ Vapaavuori 2001, 43–57.

¹⁴ Eva Helenius-Öberg, Otava 1978, III/457.

¹⁵ Säveltäjät eivät yleensä (1700-luvulla eivät juuri koskaan) merkinneet teostensa käsikirjoituksiin, mistä kosketinsoittimesta on kysymys. Tällöin klaveeri-sana on riittävän yleispätevä nimitys tämän työn kannalta.

kuuntelun kanssa yhteistyössä toimivaa tekniikkaa¹⁶ – osin sormen ja koskettimen välis-
tā kohtaamista, jonka hienosyinen säätely on yksi pianonsoiton haastavimmista osa-
alueista. Kosketuksella on mahdollista ilmaista loputon määrä erilaisia musiikillisia
karaktereja ja sävyjä. Otavan ison musiikkitietosanakirjan mukaan kosketus tarkoittaa
pianonsoitossa ”tapaa, jolla sormet painavat koskettimen alas ja saavat vasarat osumaan
kieliin”.¹⁷ Cembalossakin määrittely viittaa koskettimien alas painamiseen; liikkeen
seurauksena mekanismin kynnet raapaisevat kieliä. Uruissa kosketuksella säädellään
etenkin äänen aluketta ja sen sammumishetkeä,¹⁸ klavikordissa jopa sävelpuhtautta.¹⁹
Kosketuksen luonne määräytyy soitettavan teoksen musiikillisten ominaisuuksien
mukaan.²⁰ Kosketus mukautetaan soitettavaan instrumenttiin, ja se riippuu soittimen
mekanismin herkkyydestä ja *intonaatiosta*.

Rubato

Otavan ison musiikkitietosanakirjan mukaan rubato on nimitys nuotteihin merkitsemät-
tömille musiikin perustempossa tapahtuville vaihteluille,²¹ mutta termiä käytettiin 1700-
ja 1800-luvuilla myös sellaisesta soittotavasta, jossa säestävä vasen käsi piti pulssin
oikean käden soittaessa vapaasti ja hieman eriaikaisesti melodiasen kanssa (melodinen
rubato²²). Rubato tarkoittaa myös ”vapaata rytmiä”; tällaisena määritelmänä se sivuaa
osittain agogiikkaa. Metrisestä rytminkäsittelystä tehtävien poikkeamien pitäisi aina
tapahtua musiikillisesti johdonmukaisesti ja perustellusti. Rubato liittyy usein
fraseerauksen tai suurempien muotojen elävöittämiseen ja ilmenee esim. säkeessä
huippukohdan rytmisen energian tiivistymisenä ja lopun pienenä hidastuksena.

¹⁶ Omaa soittoa tarkoin kuunneltaessa soittotekniikkaa säädellään korvan kautta saatavan palautteen
avulla mm. halutun äänenvärin, tempon ja artikuloinnin vaatimalla tavalla. Tämä vaikuttaa paitsi siihen
tapaan, jolla sormet toimivat suhteessa koskettimiin, myös muuhun tekniikkaan, kuten käsivarren ja
vartalon käyttöön. Kosketus on voimakkaasti riippuvainen soiton muista osatekijöistä, joiden kanssa se
toimii yhdessä, vuorovaikutteisesti.

¹⁷ Gottfrid Boon, Otava 1978, III/527.

¹⁸ Tämä koskee ennen kaikkea mekaanisella koneistolla varustettuja urkuja, joissa soittajalla on kosketti-
miston kautta koneiston välityksellä suora yhteys pillien venttiileihin.

¹⁹ Esim. liian kovaa painettaessa kieli venyy hieman alentaen sävelen viritystasoa. Taitava klavikordin-
soittaja voi saada aikaan pitkällä sävelillä lievää vibrato-efektiä soittoonsa kosketuksen raskautta muunte-
lemalla.

²⁰ Esim. karakteri, fraseeraus, dynamiikka.

²¹ Ingmar Bengtsson, Otava 1978, V/78.

Sovitus ja transkriptio

Sovituksella tarkoitan tässä yhteydessä sävellyksiä, jotka on alun pitäen tehty jollekin muulle kokoonpanolle ja kirjoitettu jälkeenpäin pianoduolle sopivaan muotoon. Sovituksia on aikojen kuluessa laadittu erilaisiin käyttötarkoituksiin. Esimerkiksi sinfonioitten nelikätiset sovitukset palvelivat lähes yksinomaan kotimusisoinnin ja orkesterimusiikkiin tutustumisen tarpeita aikana ennen äänilevyjä. Toiset sovitukset taas pyrkivät antamaan teokselle jonkin uuden aspektin pianon välityksellä esimerkiksi soinnillisessa mielessä. Jos teos siirretään eri instrumentille tai instrumenteille sellaisenaan mahdollisimman niukin muutoksin voidaan mieluummin puhua *transkriptiosta*. Tätä nimitystä alettiin käyttää Franz Lisztin aikana.²³ Määritelmä ei ole kuitenkaan aukoton, sillä transkriptiot voidaan vielä jakaa ankariin ja vapaisiin ”siirtoihin”, jälkimmäisten ollessa suosiossa erityisesti romantiikan aikana, kun säveltäjät halusivat antaa teokselle omaa väreystään. Esimerkkinä transkriptioista mainittakoon monet Lisztin soolopianoteokset, esim. Paganini-etydit, oopperaparafraasit tai Schubert-liedit pianolle. Sovitus- ja transkriptio-sanoja käytetään usein toistensa synonyymeinä.

²² Ks. 3.2.2 Samanaikaisuus ja eriaikaisuus.

²³ Björn Englund, Otava 1978, V/478. Transkriptio-sanan alkuperä viittaa myöhäislatinan sanaan *trānscri'ptiō* = siirto, kopiointi. Englannin kielen sanasta *transcribe* tähän sopivia käännöksiä lienevät sovittaa, siirtää toiselle tietovälineelle.

2. Klaveeriduon historiaa

2.1. Ensimmäiset klaveeriduosävellykset

Virginaalille on sävelletty pääasiassa Englannissa huomattava määrä teoksia. Kapeasta mensuurista huolimatta varhaisimmat nelikätiset kosketinsoitinsävellykset ovat syntyneet nimenomaan virginalistien käsissä joko 1500-luvun lopussa tai 1600-luvun alussa. Näistä mainittakoon **Thomas Tomkinsin** (1572–1656) *A Fancy for two to play*¹ ja **Nicholas Carletonin** (s. 1570–75, k. 1630) *A verse for two to play on one virginal or organ*.² **Giles Farnaby** (s. n. 1563, k. 1640) kirjoitti ainoan kyseiseltä ajalta säilyneen kahdelle soittimelle tarkoitetun sävellyksen nimeltään *(Alman) For Two Virginals*.³ Teoksen osuudet on kirjoitettu omille sivuilleen myöhemmästä tavasta poiketen, jossa molemmat stemmat kirjoitettiin päällekkäin samalle sivulle. Tekstuuri on ykkösosuu-deltaan melko pelkistetty, ja toisen soittajan osuus rikastuttaa sitä kuvioineen ja koriste-luineen.

¹ Alaotsikoltaan *A Verse for two to play on one Virginal or Organ*. (Frank Dawes, www.grovemusic.com / Piano Duet) (19.6.2002)

² Carlton sävelsi virginaaliduolle myös teoksen *Praeludium*, jonka sisältää vain secondo-osuuden. (John Caldwell/Alan Brown, www.grovemusic.com / Carleton [Carlton], Nicholas) (19.6.2002). Sävellyksen primo-osuus on ilmeisesti tarkoitettu improvisoida.

³ Fitzwilliam Virginal Book, osa II, Oxford University Press, Dover.



Nuottiesimerkki 1. Giles Farnaby: *For Two Virginals*.

Kyseisen teoksen eri soittajien osuudet on mahdollisesti ollut tarkoitus soittaa peräkkäin eikä yhtäikaa. Tähän viittaa runsas nuottien kaksintaminen lähes unisonon tapaan. Osuudet voivat olla nuottikuvan perusteella myös saman sävellyksen eri muunnoksia.

Howard Fergusonin mukaan samalta tai hieman aiemmalta ajalta on puolentusinaa englantilaista sävellystä, jotka on tarkoitettu duoiksi, joko kahdella virginaalilla tai virginaalilla ja jollakin muulla soittimella soitettaviksi.⁴ Ne on kirjoitettu kolmelle viivastolle. Esimerkkeinä Ferguson mainitsee **William Byrdin** (s. n. 1540, k. 1623) teoksen *Ut re mi fa sol la, for two to play*⁵ ja **John Bullin** (s. n. 1562–3, k. 1628) sävellyksen *A Battle, and no Battle* (Phrygian Music)⁶.

Käytettävissä olevan lähdemateriaalin perusteella 1600-luvun jälkipuolelta ei ole säilynyt klaveeriduosävellyksiä. Heti 1700-luvun alussa, vuonna 1705 **Gaspard Le Roux** (n. 1660–1707)⁷ julkaisi teoksen nimeltään *Pièces de clavessin*, joka sisältää neljäkymmentä kaksikätistä sävellystä cembalolle. Hän on sovittanut suurimman osan näistä myös trioversioiksi, jotka on kirjoitettu kolmelle viivastolle. Teoksen esipuheessa

⁴ Ferguson 1995, 1.

⁵ Ferguson 1995, 1–2, 54–55.

⁶ MB, XIX, nro 108. (Frank Dawes, www.grovemusic.com / Piano Duet) (19.6.2002)

⁷ Hinson 1983, 169. Grovemusic ilmoittaa vain kuolinvuoden, n. 1707. (Bruce Gustafson, www.grovemusic.com / Le Roux, Gaspard) (19.6.2002)

Le Roux selvittää, miten nämä triot voidaan soittaa eri tavoin, yhtenä esitystapana toteutus kahdella cembalolla. Nykyään saatavissa olevissa painoksissa ei ole lainkaan näitä trioversioita, mutta Le Roux'n kuusi erillistä duokappaletta kahdelle cembalolle saman julkaisun lopusta on painettu.⁸ Näistä viisi ensimmäistä on säveltäjän omia sovituksia kokoelman kaksikäsisistä sävellyksistä.⁹

Italialainen **Bernardo Pasquini** (1637–1710) sävelsi 1700-luvun alussa ainakin kolme kokoelmaa kamarimusiikkia, joista ensimmäinen sisältää viisitoista kolmeosaista teosta kahdelle cembalolle.¹⁰ Ensimmäisen nimi on *Partita*, toisen *A due cimbali*, kolmannella on otsikkona vain *2a*, ja loput on nimetty sonaateiksi. Useiden rakenne syntyy kolmesta osasta, *Allemande*, *Courante* ja *Gigue*, joten sävellyksiä voisi yleisen käytännön mukaisesti kutsua sarjoiksi.¹¹ Teosten nuottikirjoitus koostuu ajan käytännön mukaisesti ainoastaan numeroin varustetuista bassosystemmoista. Sonaattien toteutuksesta jää näin ollen paljon esittäjien vastuulle. Myöhemmät klaveeriduosäveltäjät eivät enää käyttäneet tämän tyyppistä kirjoitustapaa. Neljä sonaateista on julkaistu. Sonaatti d-molli on sovitettu kirjoittamalla basson päälle muut äänet kahden eri julkaisijan toimesta,¹² kun taas sonaatit e-molli (nro 10)¹³, g-molli ja F-duuri¹⁴ on painettu niiden alkuperäisessä asussa.¹⁵

Ranskalaisen klaveerityylin mestari **François Couperin** (1668–1733) on laatinut Le Roux'n tapaan kolmelle viivastolle kirjoitettuja duosävellyksiä. Teoksen *Pièces de clavecin* III ja IV kirjassa on viisi tällaista kappaletta. Näistä yhden, *La Julliet*-nimisen¹⁶ sävellyksen kohdalla Couperin huomauttaa, että se tulisi soittaa kahdella cembalolla tai spinetillä siten, että *sujet* ja *basse* soitetaan yhdellä soittimella ja sama *basse* ynnä *contre partie* toisella.¹⁷ Hän antaa ohjeeksi menetellä samalla tavalla myös neljän muun duokappaleen kohdalla.¹⁸ Couperinin kosketinsoitinsarjojen II kirjan

⁸ *Pieces for Harpsichord*, A. Fuller-Alpeg 1959.

⁹ *Pièces pour deux clavecins*: Allemande La Vaunert, Gavotte en rondeau, Menuet, Menuet II, Courante, Gigue.

¹⁰ Näiden kolmen kokoelman käsikirjoituksia säilytetään British Museumin kirjastossa Lontoossa.

¹¹ Hinson 1983, 148.

¹² W. Dackert (Nagel's Musik-Archive 231) ja J.S. Shedlock (Novello).

¹³ Bèrben 1312.

¹⁴ F. Boghen (Durand).

¹⁵ Moldenhauer 1950, 18; Hinson 1983, 148.

¹⁶ Teoksessa *Troisième livre de pièces de clavecin* (14e ordre), julkaistu yhdessä kokoelman osan *La Létiville* kanssa (16e ordre), Oxford University Press 1934.

¹⁷ *Sujet* = ylimpänä esiintyvä johtava ääni / linja, *Basse* = basso, *Contre partie* = vastaanäni, toinen stemma.

¹⁸ *Muséte de Choisi* (livre III, 15e ordre), *Muséte de Taverni* (livre III, 15e ordre), *La Létiville* (livre III, 16e ordre) ja *La Croûilli* (livre IV, 20e ordre).

yhdeksännen sarjan¹⁹ alussa on teos kahdelle cembalolle nimeltään *Allemande à deux clavecins*²⁰ (nuottiesimerkki 2). Suurin ero aiempiin kahdelle cembalolle tarkoitettuihin sävellyksiin verrattuna on siinä, että molempien soittimien osuudet ovat samanveroiset, teknisesti yhtä vaativat ja kokonaan itsenäiset.

Nuottiesimerkki 2. François Couperin: Teoksen *Allemande à deux clavecins* alku.

Couperinin perhe oli aikanaan erityisen arvostettu loistavien kosketinsoitinvirtuoosiensa ansiosta. On siis todennäköistä, että he soittivat kosketinsoitinduoja ahkerasti. Couperin antoi myös muutamaa kamarimusiikkiteokseensa ohjeeksi esittää niitä kahdella cembalolla, tilanteen mukaan täydennettynä vielä jousi- ja puhallinsoittimilla. Moldenhauerin mukaan hän ehdottaa eräässä käsikirjoituksessaan, että kaksi cembaloa voi soittaa vuoropuheluna tai unisonossa orkesterin kanssa.²¹ Mainitun kaltainen merkintä

¹⁹ Couperin käytti sarjoista nimitystä *Ordre*.

²⁰ Julkaistu alkujaan v. 1713 (Ferguson 1995, 2) tai 1716 (Hinson 1983, 42), useita nykypainoksia.

²¹ Moldenhauer 1950, 11. 14 konserttoa kokoelmista *Concerts royaux* ja *Les goûts-réunis* on kirjoitettu kahdelle viivastolle. Näistä neljän ensimmäisen (*Concerts royaux*) kohdalla Couperin mainitsi cembalon mahdolliseksi soittimeksi (mainitut konsertot sisältyivät samaan julkaisuun kolmannen cembalokirjan, *Troisième livre de pièces de clavecin*, kanssa). Couperinin kokoonpanojen suhteen varsin vapaan ajattelutavan mukaan myös nämä konsertot voidaan esittää kahdella klaveerilla. Nuottikuvan ja joidenkin instrumentaatioon viittaavien merkintöjen perusteella voidaan toisaalta päätellä, että ne olisi tarkoitettu muille

löytyy ainakin *L'Apotheose de Lully*n esipuheesta, jossa Couperin mainitsee, että triot voidaan soittaa kahdella cembalolla tai ”kaikilla muilla soittimilla”.²² Hänen esitysohjeensa antavat suuren vapauden erilaisille soitinyhdistelmille, mikä epäilemättä antaa myös mahdollisuuden käyttää kahta cembaloa konsertoivaan tyyliin. Moldenhauer luetteloi teokset, jotka edellisen perusteella on mahdollista Couperinin tarkoituksen mukaisesti soittaa kahdella cembalolla.²³

- Kuusi lyhyttä kappaletta²⁴
- *Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli, grande sonade en trio*²⁵
- *L'Apotheose de Lully*²⁶
- *L'impériale*, osa teoksesta *Les nations: Sonades et suites de simphonies en trio*²⁷

Jean Philippe Rameau (1683–1764) sävelsi Konserton nro V, jonka kaksi osaa ovat varhaista ohjelmamusiikkia, henkilökuvauksia nimiltään *La Cupis* ja *La Marais*. Samaan tapaan kuin Couperinillä, tässä Rameaun konsertossa kokoonpano on mahdollista valita melko vapaasti eri tarkoituksiin. Ykkösosuus soitettiin yleensä viululla, huilulla tai oboella, kakkososuus viola da gamballa. Säveltäjän mukaan myös kahden cembalon yhdistelmä on kuitenkin mahdollinen.²⁸

Couperinin suvun hieman myöhäisempi jäsen, **Armand-Louis Couperin**²⁹ (1727–1789) sävelsi useita duoja kahdelle cembalolle. Toinen hänen säilyneistä duosävellyksistään on *Simphonie de clavecins*.³⁰ Teos on kolmiosainen toisenkin

soittimille basso continuon kanssa. (Edward Higginbottom, www.grovemusic.com / Couperin: (4) François Couperin (ii) / 4. Instrumental chamber music) (21.6.2002)

²² Edward Higginbottom, www.grovemusic.com / Couperin: (4) François Couperin (ii) / 4. Instrumental chamber music) (14.7.2002)

²³ Moldenhauer 1950, 11. Teosten nimien kirjoitustavat Grovemusicin mukaiset (Edward Higginbottom, www.grovemusic.com / Couperin: (4) François Couperin (ii): Works) (21.6.2002)

²⁴ Ilmeisesti Moldenhauer tarkoittaa teoksia *La pucelle*, *La visionnaire*, *L'astrée*, *La Steinquerque*, *La superbe* ja *La sultane*.

²⁵ 2 vn, bc. (Pariisi, 1724)

²⁶ Alkukielinen kokonainen nimi oli *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*, kokoonpano 2 vn, 2 fl, muita soittimia (ei määritelty), bc (Pariisi, 1725).

²⁷ 2 vn, bc (Pariisi, 1726).

²⁸ Moldenhauer 1950, 16.

²⁹ François Couperin oli Armand-Louis Couperinin setä.

³⁰ Sävelletty n. 1773.

säilyneen sävellyksen, nimeltään *3 quatuors*,³¹ tapaan. Molempien teoksien alkuperäispartituureja säilytetään Pariisin konservatorion kirjastossa.³² Symphonie sisältää muutamia mielenkiintoisia esitysohjeita kuten *buffle* (rekisterin vaihdos) ja *cresc.*, jotka viittaavat siihen, että teos oli tarkoitettu kaksisormioisille cembaloille, joissa oli lisäksi polvisäätimet, jotka mahdollistivat crescendojen ja diminuendojen soittamisen.³³

Georg Friedrich Händel (1685–1759) sävelsi kahdelle cembalolle vain yhden teoksen nimeltään *Suite à deux clavecins*. Sävellyksestä on säilynyt vain yhden soittajan osuus, ja oletetaan, että tämä on nimenomaan ykkösosuus. Cembaloduo Manuel–Williamson on rekonstruoinut toisen soittajan osuuden kahteen (Prelude ja Courante) teoksen neljästä osasta.³⁴

Mainittujen melko tunnettujen nimien lisäksi on suurella todennäköisyydellä monia muitakin varhaisia klaveeriduosäveltäjiä, mutta tietoa näistä on hyvin niukasti saatavissa.

³¹ Nimi Grovemusicin mukaan (David Fuller, Bruce Gustafson, www.grovemusic.com / Armand-Louis Couperin) (19.6.2002), Ferguson: *Quatuors à deux clavecins* (Ferguson 1995, 3).

³² Moldenhauer kirjoittaa kuulleensa tiedon Philip Manuelilta, joka soitti chicagolaisessa Manuel & Williamson cembaloduossa. (Moldenhauer 1950, 17)

³³ Ferguson 1995, 3. Ferguson 1995, 3. Ferguson viittaa ranskalaisen Pascal Taskinin (1723–1793) rakentamiin cembaloihin, joissa polvisäätimillä oli mahdollista kontrolloida *peau de buffle* -rekisterissä kynsien (jotka olivat tässä äänikerrassa nahkasta valmistettuja) sijaintia kielten alapuolella ja sitä kautta säädellä niiden näppäystehoa – näin saatiin aikaan piano- ja forte-efektejä. Polvisäätimillä oli lisäksi mahdollista kytkeä likimain portaattomasti muita äänikertoja mukaan, minkä avulla oli mahdollista toteuttaa Symphonieessa tarvittava crescendo. (David Fuller/Bruce Gustafson ja William R. Dowd/John Koster, www.grovemusic.com / Armand-Louis Couperin ja Taskin, Pascal) (19.6.2002); (David Fuller 1981, 12–15, cd-levyn Harmonia Mundi musique d'abord 1901051 esittelyteksti)

³⁴ Moldenhauer 1950, 18.

2.2. Johann Sebastian Bach

2.2.1 Konsertot

Bach-biografi Philipp Spitta (1841–1894) on arvellut, että **Johann Sebastian Bach** (1685–1750) kenties tunki sekä **Wilhelm Hieronymus Pachelbelin**³⁵ (1686–1764) että F. Couperinin klaveeriduotuoannon ja olisi saanut niistä vaikutteita samankaltaisiin omiin teoksiinsa.³⁶

Bach sävelsi kahdelle cembalolle ja jousiyhtyeelle konsertot nro 1 c-molli, nro 2 C-duuri ja nro 3 c-molli (BWV 1060–1062).³⁷ Ensimmäinen on Bachin oma sovit-
tus, joka pohjautuu kadonneeseen konserttoon oboelle ja viululle. Tämän tyyppinen
teoksien tai niiden osien siirtäminen tai sovittaminen eri soittimille oli Bachille ja hänen
aikakaudelleen tyypillistä. Toinen konsertto on originaalisävellys, ja siitä on olemassa
myös versio pelkästään kahdelle cembalolle (BWV 1061a). Soitinyhtyettä käyttävässä
versiossakin toinen osa esitetään kahden cembalon soolona. Bach on kirjoittanut siihen
mielikuvitukselliset ja rikkaat klaveeriosuudet, jotka jo itsessään ovat paikoin orkestra-
alisia.³⁸ Ensimmäisen konserton tapaan kolmas on Bachin oma transkriptio, tässä tapauk-
sessa sovit- tus konsertosta d-molli kahdelle viululle (BWV 1043). Sekä ensimmäisen että
kolmannen konserton sovituksissa on nähtävissä, että klaveerin kannalta paikoin
niukahkot soolo-osuudet on soitettaessa osin improvisoitu ja ”täytetty” kirjoitettujen
soolo-osuuksien pohjalta.³⁹

³⁵ Johann Pachelbelin (1653–1706) poika. W.H. Pachelbelin on arveltu säveltäneen toccatan kahdelle kla-
veerille (*Toccata auf zwei claviere*). Philip Manuelin (ks. alaviite 32) mukaan kyseinen teos lienee
kuitenkin kaksisormioiselle cembalolle tarkoitettu. (Moldenhauer 1950, 19)

³⁶ Olettamukselle ei ole vahvistusta, ja Pachelbelin toccatan osalta Spitta mainitsee ainoastaan, että Bach
tiesi teoksen olemassaolosta. (Spitta, englanninkielinen käännös v. 1951, III/144). Spitta oli saksalainen
musiikintutkija, joka on kirjoittanut mm. laajan J.S. Bachia koskevan tutkimuksen. Hänen kirjoituksis-
saan on sanottu taiteellinen intuition yhdistyvän tieteelliseen perusteellisuuteen ja kriittiseen terävyyteen.
(Ivar Stare, Otava 1978, V/315)

³⁷ Konserttojen sävellysvuosi 1735 (Jan Hanford, Jan Koster, www.jsbach.org/bwvs1000.html)
(19.6.2002) tai nro 1 1729–1736, nro 2 1727–1730. (Hinson 1983, 7)

³⁸ Moldenhauer 1950, 25.

³⁹ Schweitzer, englanninkielinen käännös v. 1938, I/413, tähän Moldenhauer 1950, 23.

2.2.2 Die Kunst der Fuge

Yleisesti ollaan sitä mieltä, että Bach ei tarkoittanut *Die Kunst der Fugea* (BWV 1080)⁴⁰ millekään määrätyle soittimelle tai soittimille. Teoksen osia on kuitenkin usein esitetty myös kahdella klaveerisoittimella. Vuonna 1931 Donald Francis Tovey esitti väitteen, että kokoelman kaikki fuugat ovat soitettavissa klaveerisoittimella kaksikäteisesti lukuun ottamatta osia *Contrapunctus* 12 ja 13 ja että kokoelma olisikin sen vuoksi kirjoitettu juuri solistiseksi kosketinsoitinmusiikiksi.⁴¹

Moldenhauerin mukaan Bach laati alun pitäen kolmiäänisen *Contrapunctus* 13:n alaosista *Rectus*⁴² ja *Inversus*⁴³ kaksi klaveerifuugaa *Kunst der Fugen* loppuun⁴⁴ siten, että yksi esittäjä soittaa kaksi alkuperäisen fuugan kolmesta stemmasta ja toinen esittäjä puolestaan kolmannen ynnä Bachin itsensä lisäämän vapaan neljännen stemman. Spitta puolestaan sanoo, että näitä sovituksia ei ollut koskaan tarkoitus lisätä valmiiseen teokseen, ”koska tämä vääristää sitä fuugan kirjoittamisen ideaa, missä kirjoitetaan vain reaaliäänä, joista kaikista on mahdollista tehdä käänös. Toisen klaveerin lisääminen muuttaa tätä tyyliä ja karakteria radikaalisti.”⁴⁵

Albert Schweitzerilla⁴⁶ oli oma näkemyksensä *Die Kunst der Fugen* tarkoituksesta samoin kuin myös mainittujen fuugien sovituksista.⁴⁷

Koska Bachin tarkoituksena tässä teoksessa oli puhtaasti teoreettinen, hän kirjoitti ne partituurin muotoon ja kutsui niitä nimellä ”*Contrapunctus*”.

Bach sovitti viimeisen parin fuugia kahdelle klaveerille lisäten neljännen obligato-äänen, niin että molemmat soittimet olisi ”täysin varustettu”. Tässä muodossa nämä kaksi viimeistä kokoelman sävellystä olivat *Die Kunst der Fugen* liitteenä, ja kun teos julkaistiin uudelleen 1800-luvulla, klaveristit kiinnittivät huomionsa juuri tähän teoksen kohtaan, jolloin siitä tuli koko sävellyksen kaikkein suosituin osa.

⁴⁰ Tässä yhteydessä käytetään selvyden vuoksi Jan Hanfordin ja Jan Kosterin internetsivujen mukaista fuuganumerointia. (www.jsbach.org/bwv1080.html) (19.6.2002). Fuugat numeroidaan eri lähteissä sen mukaan, kummasta *Kunst der Fugen* versiosta (aiempi versio eli ensipainos tai myöhempi alkuperäispainoksen versio) on kysymys ja ovatko kahdelle klaveerille sovitettut fuugat mukana.

⁴¹ Ferguson 1995, 3–4. Väitettä voidaan pitää hieman kyseenalaisena, sillä sävelalan sopivuus klaveerisoittoon ei yksin anna täyttä varmuutta siitä, että säveltäjällä olisi ollut nimenomaan klaveerisoitin mielessään.

⁴² 13a. *Contrapunctus* nro 13a. (www.jsbach.org/bwv1080.html) (19.6.2002)

⁴³ 13b. *Contrapunctus* nro 13b. (www.jsbach.org/bwv1080.html) (19.6.2002)

⁴⁴ 18a. Fuga ja Ali modo Fuga 18b. (www.jsbach.org/bwv1080.html) (19.6.2002)

⁴⁵ Spitta 1951, III/198, tähän Moldenhauer 1950, 31.

⁴⁶ Schweitzer (1875–1965) oli saksalainen filosofi, lääkäri, musiikkikirjailija, teologi ja urkuri, joka mm. ”pyrkii edistämään Bachin urkutaiteen syvällisempää ymmärtämistä”. (Bengt Hambræus, Otava 1978, V/182) Hän kirjoitti merkittävän Bachia koskevan teoksen *J.S. Bach, le Musicien-Poète*.

⁴⁷ Schweitzer 1938, I/427, tähän Moldenhauer 1950, 40.

Moldenhauer yhtyy Schweitzerin käsitykseen. Samaan johtopäätökseen ovat tulleet myös Maurice Hinson,⁴⁸ Howard Ferguson⁴⁹ sekä Timothy A. Smith, jonka mielestä *Contrapunctus* 13:n sovitukset kahdelle cembalolle ovat peräisin Carl Philipp Emanuel Bachilta, joka olisi lisännyt nämä teokseen.⁵⁰ Jan Hanfordin ja Jan Kosterin laatimilla J.S. Bachia käsittelevillä internet-sivuilla⁵¹ on luetteloitu koko hänen tuotantonsa kokoonpanoineen. Die Kunst der Fugen kohdalla Contrapunctukset 12a, 12b, 13a ja 13b on luokiteltu musiikiksi kahdelle kosketinsoittimelle.⁵² Sama luokittelu on tehty lisäksi vielä Smithin C.P.E. Bachin sovituksiksi nimeämien 18a (*Fuga*) ja 18b (*Al modo Fuga*) kohdalla. Riippumatta siitä, onko J.S. Bach alun perin tarkoittanut teoksen tietyt osat klaveeriduolle vai ei, ne ovat olleet esikuvana ja innoituksena myöhemmille fuugatekniikkaa käyttäville teoksille.⁵³

⁴⁸ Hinson 1983, 7.

⁴⁹ Ferguson 1995, 4.

⁵⁰ <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/mirrorfuguesaof.html> / *Art of Fugue: Mirror Fugues and Canon in Augmentation & Contrary Motion* (19.6.2002). Smithin mielestä nämä sovitukset viittaavat voimakkaasti Bachin perheen yleiseen käytäntöön, jossa improvisointi oli tavallista.

⁵¹ www.jsbach.org (19.6.2002)

⁵² Contrapunctukset 13a ja 13b myös uruille (www.jsbach.org/bwv1080.html) (19.6.2002) Hanfordilta ja Kostnerilta jää kuitenkin selvittämättä, miten fuugien stemmat jaettaisiin kahden soittajan kesken. Christoph Wolff ehdottaa, että toinen klaveerinsoittaja käyttäisi vain toista kättään. (Hänkään ei määrittele jakoa tämän tarkemmin). (J.S. Bach: Die Kunst der Fuge, Edition Peters EP 8586b (spätere Fassung), esipuhe.) (www.edition-peters.de/urtext/bach/fuge_spaet/vorwort.html) (28.6.2002). Petersin Urtexteditio ei sisällä kahden klaveerin fuugia nro 18a ja 18b.

⁵³ Tästä mainittakoon esimerkkeinä mm. W.A. Mozartin teokset *Fantasia* f-molli (Orgelwalze) (nelikätinen sovitus) sekä *Fuga kahdelle klaveerille*, ks. 2.4.2.6 Automaattiuurille tarkoitettujen sekä muiden sävellysten sovitukset.



Nuottiesimerkki 3. J.S. Bach: *Die Kunst der Fuge* osa 18a, Fuuga kahdelle klaveerille, alku.

Ferguson ehdottaa, että myös Bachin Triosonaatit (BWV 525–530) voitaisiin soittaa kahdella cembalolla.⁵⁴ Näistä sonaateista on kuitenkin olemassa C.P.E. Bachin kirjoittama tieto 1750-luvun alusta, jossa niiden mainitaan olevan urkusävellyksiä, joissa on obligaatti jalkio-osuus. Myöhemmin hän nimittää triosonaatteja klaveeritrioiksi (*Claviertrio*).⁵⁵

Peter Williamsin mukaan J.S. Bachin käyttämä merkintä *à 2 Clav. e Ped.* ei usein selvästikään tarkoita kahta soitinta, ja ko. sonaatit on jo varhaisissa lähteissä sijoitettu urkuteosten joukkoon;⁵⁶ tosin teosten syntyäikaan klaveerimusiikkia soitettiin niillä soittimilla, jotka kulloinkin olivat parhaiten käytettävissä, ja kahta soitinta on aivan hyvin voitu käyttää esim. jalkiolla varustetun soittimen puuttuessa.

Kategoriaan ”J.S. Bachin teokset, joita voi esittää kahdella kosketinsoittimella” kuuluu myös Neljätoista kaanon⁵⁷ (BWV 1087).⁵⁸ Teos löydettiin verraten

⁵⁴ Ferguson 1995, 4. Ferguson toteaa aiheellisesti, että klaveeriduoesitykseen ei kuitenkaan ole mitään dokumentoitua oikeutusta. Sävellykset on kirjoitettu alun pitäen J.S. Bachin pojan Wilhelm Friedemannin ohjaukseen.

⁵⁵ Suchalla 1994 nro 190, tähän Vapaavuori 2001, 57.

⁵⁶ Williams, 8–10.

⁵⁷ *Verschiedene Canones*, sävelletty v. 1742–1746. Kaanonit luokitellaan urkuteoksiksi.

(www.jsbach.org/bwv1087.html) (27.6.2002)

⁵⁸ Ferguson 1995, 4.

myöhään, vuonna 1974. Kaanonit on kirjoitettu käsin Bachin omaan Goldberg-muunnelmien (BWV 988)⁵⁹ painetun kappaleen loppuun, tyhjäksi jääneelle paperille. Kaanoneitten pohjana on käytetty juuri muunnelmien teeman basson kahdeksan ensimmäisen nuotin motiivia.⁶⁰

2.2.3 Klaveeriduosovitukset Bachin teoksista

Kokonaan oman ryhmänsä muodostavat myöhemmin tehdyt sovitukset Bachin teoksista. Monet kantaattiaariat ja koraalit ovat päätyneet tätä kautta pianoduojen käsiin luomaan tervetullutta vaihtelua konserttiohjelmiin. Bachin tuotanto on monipuolisuudessaan lähes ehtymätön lähde erilaisille sovituksille. Nelikätsiä sovituksia ovat laatineet mm. Leonard Duck ja Myra Howe. Ferruccio Busoni puolestaan käytti Bachin soinnuttamaa koraalia Anna Magdalena Bachin nuottikirjasta pohjana kahdelle pianolle säveltämälleen fantasialle.⁶¹ Koska Bach itse mielellään sovitti sekä omaansa että muiden musiikkia, voidaan hänenkin teostensa sovittamista mitä moninaisimmille kokoonpanoille mielestäni pitää oikeutettuna.

2.2.4 J.S. Bachin merkitys klaveeriduon tulevaisuudelle

Vaikka Bach sävelsi varsin niukasti musiikkia klaveeriduolle, oli hänen muu kosketinsoittimille säveltämänsä tuotanto sekä laadultaan että määrältään poikkeuksellinen. Hän oli omalta osaltaan kehittämässä klaveeritekniikkaa ja soittimen käsittelyä kohti virtuoosisempaa suuntaa. Bach oli myös avoin erilaisille vaikutteille ja tutustui mielellään kotimaassaan kirjoitetun musiikin lisäksi muiden maiden säveltäjien teoksiin ja tyyliin. Tällaisesta aktiivisuudesta ovat selkeinä osoituksina kestoltaan liian pitkäksi venynyt matka Buxtehudea kuuntelemaan⁶² sekä Bachin useissa teoksissaan käyttämät nimet, jotka viittaavat eri ilmansuuntiin: englantilaiset sarjat, ranskalaiset sarjat, italialainen konsertto jne.

⁵⁹ Sävelletty v. 1741.

⁶⁰ Goldberg-muunnelmien teema, nimeltään *Aria*, tulee alun perin Anna Magdalena Bachin Nuottikirjasta. Kaanonien soittojärjestysehdotus on Bärenreiterin painoksen esipuheessa. (ZEN-ON Music / Bärenreiter Urtext Series 21 / Japani, editoinut Christoph Wolff, 1975) (Hinson 1983, 7)

⁶¹ *Improvisation über das Bachsche Chorallied "Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" BWV 517.*

⁶² Bach pyysi v. 1705 työstään Arnstadtissa lomaa neljän viikon ajaksi matkustaakseen Lübeckiin. Hän perusteli aikeitaan sillä, että halusi innokkaasti kuulla Buxtehuden soittoa. Bach viipyi matkalla kuitenkin melkein kuusitoista viikkoa. (Walter Emery/Christoph Wolff, www.grovemusic.com / Bach, §III: (7) Johann Sebastian Bach / 3. Arnstadt.) (8.1.2003)

Useat Bachin pojat kehittyivät isänsä opissa klaveerivirtuooseiksi ja säveltäjiksi. Kotona musisoitiin monipuolisesti, ja klaveeri oli keskeisessä asemassa mm. partituurisoiton muodossa. Oletettavasti perheessä on soitettu myös klaveeriduoja, ainakin kamarimusiikkiin ja konserttoihin tutustuttaessa, jolloin kolmas ja neljäs käsi ovat korvanneet ne soolosoittimet, joita ei ole ollut saatavilla. Isä-Bach on ainakin välillisesti vaikuttanut klaveeriduosävellysten kehitykseen, ja esim. hänen pojallaan Johann Christianilla oli suuri vaikutus Mozartin kehitykselle duosäveltäjänä.⁶³

Eniten tulevaan klaveeriduosävellysten kukoistukseen viittaa Bachin toinen konsertto, joka on loistelas ja näyttävä teos jopa versiona ilman orkesteria. Tasa-vertainen kahden klaveerin käyttö yhdessä orkesterin kanssa on tehnyt teoksesta eräänlaisen kaksoisklaveerikonsertton prototyypin.⁶⁴

⁶³ Ks. 2.3. J.S. Bachin pojat ja kehitys kohti wieniläisklassismia sekä 2.4.2.1 Lapsinerosta kohti virtuosiduoja (W. A. Mozart).

⁶⁴ Moldenhauer 1950, 25.

2.3. J.S. Bachin pojat ja kehitys kohti wieniläisklassismia

J.S. Bachin pojista kolme on säveltänyt teoksia klaveeriduolle. Veljeksistä vanhimmalta, **Wilhelm Friedemann Bachilta** (1710–1784) ovat säilyneet Konsertto F-duuri (Fk 10) ja Sonaatti D-duuri (Fk 11). F-duuri-konsertto julkaistiin ensimmäistä kertaa J.S. Bachin nimissä vuonna 1864 Johannes Brahmsin editoimana. Myös toisella julkaisukerralla vuonna 1894⁶⁵ säveltäjä on vielä ilmoitettu virheellisesti, ja vasta painoksessa vuodelta 1899 tämä on korjattu. W.F. Bach sävelsi myös konserton Es-duuri (Fk 46) kahdelle cembalolle ja soitinyhtyeelle⁶⁶.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) on säveltänyt Neljä pientä duettoa (H. 610–613)⁶⁷ kahdelle klaveerisoittimelle. Lisäksi hänellä on kaksi sonatiinia, nro 1 D-duuri (H. 453)⁶⁸ ja nro 2 B-duuri (H. 459)⁶⁹ sekä kaksoiskonsertot (*Concerto Doppio*) F-duuri (H. 408)⁷⁰ ja Es-duuri (H. 479)⁷¹. Sonatiinit ja F-duuri-konsertto on sävelletty kahdelle cembalolle ja erilaisille soitinyhtyeille, kun taas Es-duuri-konserton klaveerisoittimina mainitaan siihen aikaan uusi yhdistelmä, cembalo ja fortepiano. Lisäksi on löydetty vuoden 1766 jälkeen sävelletty Sonaatti C-duuri kahdelle klaveerisoittimelle, joka perustuu Trioon C-duuri (H. 515).⁷²

Nuorin pojista, **Johann Christian Bach**⁷³ (1735–1782) sävelsi kaksi kokoelmaa, molemmat nimeltään Neljä sonaattia ja Kaksi duettoa. Ne on julkaistu opusnumeroilla 15 ja 18 vuosien 1778 ja 1780 välillä. Aiempaan vihkoon kuuluvat sonaatin nimelläkin tunnetut duetot G-duuri⁷⁴ (Op. 15 nro 5) ja C-duuri⁷⁵ (Op. 15 nro 6), joista ensimmäinen on kahdelle, jälkimmäinen yhdelle cembalolle tai fortepianolle sävelletty teos. Jälkimmäiseen kokoelmaan kuuluvat nelikätiset duetot (sonaatit) A-duuri (Op. 18 nro 5) ja F-duuri (Op. 18 nro 6).⁷⁶ Teokset luontuvat hyvin sekä cembalolle että fortepianolle niin kuin useimmat tämän ajan klaveerisävellykset. Mainittakoon tässä yhteydessä, että J.C. Bach oli mm. niin arvostettu ja taitava muusikko, että lapsitähti Mozart

⁶⁵ Bach Gesellschaft, osa 43, 47–68, tähän Hinson 1983, 7.

⁶⁶ Yhtyeen kokoonpano: jouset, käyrätorvet ja patarummut. (Ferguson 1995, 5)

⁶⁷ Bärenreiter 499 (1942).

⁶⁸ 2 hpd, 2 fl, 2 ob, bn, 3 tpt, 2 hn, str.

⁶⁹ 2 hpd, 2 fl, str.

⁷⁰ 2 hpd, 2 hn, str.

⁷¹ hpd, pf, 2 fl, 2 hn, str.

⁷² Ulrich Leisinger, www.grovemusic.com / Bach, §III: Carl Philipp Emanuel Bach / WORKS; Ferguson 1995, 5 (27.6.2002)

⁷³ ”Lontoon Bach”, asettui Englantiin 1762.

⁷⁴ Schott 2445, Phillip / International Music Co.; useita muita painoksia.

⁷⁵ Edition Peters.

⁷⁶ Molemmat julkaissut Edition Peters.

tuotiin Lontooseen hänen ohjaukseensa vuonna 1764. Ilmeisesti opettajan vaikutus oli suuri, sillä Mozart käytti useita hänen sonaattejaan pohjana omille pianokonsertoilleen. Johann Christian Bachin sonaatit ovat olleet myös niin Mozartin kuin Clementinkin nelikätisten sonaattien esikuvina.⁷⁷

Kaikki edellä mainitut kolme J.S. Bachin poikaa edustivat omalla tavallaan isästään poiketen galanttia tyyliä. Polyfonian merkitys klaveerityylissä väheni ja muuttui toisenluonteiseksi. Itse asiassa jo isä-Bachin italialaistyylliset sovitukset mm. Vivaldin konsertoista ja hänen oma alkuperäisteoksensa Italialainen konsertto ovat olleet hyvä pohja ja esikuva pojille. Duo-ohjelmiston tekstuuri muuttui tavallaan vähemmän vaativaksi, ilmavammaksi ja myös kuulijalle helpommin hahmottuvaksi osittain sitä myöten, kun musiikkiin alkoi tulla lisää solististen ja säestävien äänten hierarkiaa.

Katalonialainen säveltäjä ja urkuri **Antonio Soler** (1729–1783) sävelsi suuren määrän kaksikätisiä klaveerisonaatteja mutta myös kuusi konserttoa kahdelle klaveerille. Hänen tyyliinsä muistuttaa usein italialaista **Domenico Scarlattia** (1685–1757), joka lienee monien sonaattiansa kautta ollut Solerille esikuvana.⁷⁸ Tuotteliaan Scarlattin ei tiedetä säveltäneen musiikkia klaveeriduolle.

Englantilainen **Charles Burney** (1726–1814) julkaisi oman väitteensä mukaan ”ensimmäiset painetut klaveeriduot”, kahdeksan sonaattia⁷⁹, jotka hän sävelsi vuosina 1777 ja 1778.⁸⁰ Teoksen esipuheessa hän kertoo näkemyksiään kahden klaveerin duosoitosta:

Useat nerokkaat sävellykset ovat todistaneet sen, että kahdella kosketinsoittimella soitettavilla duoilla voidaan tuottaa upeita ja vaihtelevia efektejä... mutta kahden cembalon tai pianoforten yhteen huoneeseen sijoittamisen epä mukavuus, ja se, että ne pysyvät täsmälleen yhdenmukaisessa vireessä vain lyhyen aikaa, on estänyt useammin tapahtuvat kokeilut kahdella soittimella, ja jopa tämän erityisen musiikkilajin jalostumisen edelleen.⁸¹

⁷⁷ Frank Dawes, www.grovemusic.com / Piano duet (27.6.2002)

⁷⁸ Konsertot on julkaistu erikseen sekä kahdelle klaveerille että kaksille uruille tarkoitettuina painoksina. (Hans Uddling, Otava 1978, V/291)

⁷⁹ Fergusonin (1995, 5) mukaan R. Bremmer julkaisi sävellykset Lontoossa. Teokset painettiin alun pitäen kahtena kokoelmana, joissa kummassakin oli neljä sonaattia. Ensimmäisen sonaattikokoelman nimi oli *Four Sonatas or Duets for Two Performers on One Pianoforte or Harpsichord*.

⁸⁰ Julkaistut sonaatit ovat F 1. kokoelmasta (Edition Schott) ja Es 2. kokoelmasta. (Douglas Townsendarin keräämässä duokokoelmassa, Presser)

⁸¹ Sonnedecker 1953, 20; Lubin 1970, 9–10. Alkukielinen teksti: ”That great and varied effects may be produced by duets upon two keyed-instruments, has been proved by several ingenious compositions... but the inconvenience of having two harpsichords, or two pianofortes, in the same room, and the short time they remain exactly in tune together, have prevented frequent trials, and even the cultivation of this species of music...”

Burney kirjoitti myös kolmelle kädelle tarkoitetun teoksen *Sonate a trois mains* (1780). Hän omisti soitinrakentaja Merlinin⁸² varta vasten duojen soittoa varten valmistaman kuusioktaavisen klaveerin. Burney kirjoittaa eräässä artikkelissaan duosoiton problematiikasta ja mainitsee mm. miten naiset hänen aikanaan pukeutuivat leveisiin hameisiin, jotka estivät heitä istumasta tarpeeksi lähellä toisiaan. Hänen mukaansa nelikätisessä soitossa myös soittajien käsien läheisyys aiheuttaa eriskummallisia käsien asentoja ja hämmennystä.⁸³ Koko 1700-luvun ajan klaveeriduojen soittamiseen liittyi musiikillisten tarkoituserien lisäksi voimakkaasti sosiaalinen ja intiimi funktio.⁸⁴ Varsinkin Bachin perheessä on ollut ilmiselvää, että monen lahjakkaan virtuoosin sukulaisuus on houkutellut soittamaan ja säveltämään runsaasti teoksia kahdelle kosketinsoittimelle.

Burneyn näkemys on osuva myös nykypäivänä pianoduo esiintymisten kannalta. Ks. myös 3.7 Pianoduon esiintymiset ja niiden ympäristötekijät.

⁸² John Joseph Merlin (1735–1803), englantilainen soitinrakentaja.

⁸³ Frank Daves, www.grovemusic.com / Piano duet (27.6.2002); Sonnedecker 1953, 20. Hämmennys-sana alkukielellä: embarrassment (muuta käännöksiä: nolous, häpeä, kiusallinen asia).

⁸⁴ Klaveeriduoja soitettiin paljon nimenomaan kotioloissa ja perheenjäsenten tai ystävien kesken. Sama käytäntö jatkui pitkään; varsinkin 1800-luvulla elettiin nelikätisen soiton kukoistusaikaa.

2.4. Wieniläisklassisen ajan säveltäjiä

2.4.1 Joseph Haydn ja muita säveltäjiä

Joseph Haydn (1732–1809) sävelsi ensimmäiset klaveerisävellyksensä cembalolle ja klavikordille, mutta 1780-luvulta, varsinkin sen jälkipuolelta alkaen nimenomaan forte-pianoa ajatellen. Useat aikaisemmat sävellykset viittaavat esim. dynamiikkamerkkien perusteella joko klavikordin tai fortepianon käyttämiseen.⁸⁵

Haydnin sangen laaja klaveerituotanto sisältää suuren joukon konserttoja kosketinsoittimille,⁸⁶ sonaatteja, trioja ja muita teoksia. Hänen tyyliinsä on selkeää, humoristista ja vaativimmillaan hyvin virtuoosista. Tämän vuoksi on sääli, että hän sävelsi vain kaksi teosta klaveeriduolle, nimiltään *Il maestro e lo scolare*⁸⁷ (Hob. XVIIa/1) sekä *Partita* F-duuri (Hob. XVII/2). Ferguson toteaa, että nämä kappaleet ovat pettymys sen perusteella, mitä Haydnin muun mestarillisen tuotannon perusteella voisi odottaa.⁸⁸ Haydnin nimeen virheellisesti liitetty *Concerto duetto* G-duuri (Hob. XVIII/G2) on alun alkaen tšekkiläisen **Josef Antonin Štěpánin** (1787–1797) sävellys.⁸⁹ Teos julkaistiin Lontoossa 1782 **Joseph Diettenhoferin** (1784–1799) nimettömänä sovituksena kahdelle klaveerille ilman orkesteria.

Muzio Clementi (1752–1832) oli monitaitoinen, italialaissyntyinen, mutta Englannissa suuren osan elämäntyöstään tehnyt säveltäjä, joka toimi esiintyvänä klaveeritaiteilijana, opettajana, kustantajana, olipa hänellä myös klaveerirakennusyritys. Hänen sonatiininsa ovat tulleet tutuiksi jokaiselle pianonsoittoa opiskelleelle nuorelle. Tästä syystä hänen suuremmat ja taiteellisilta ansioiltaan painavammat teoksensa ovat usein unohtuneet tai jääneet huomiota vaille. Hänen sooloklaveerituotantonsa on varsin mittava. Se koostuu pääosin sonaateista, joita hän sävelsi runsaasti. Virtuoosina sekä nocturnoperinteen luoja irlantilaisen **John Fieldin** (1782–1837) opettajana ja klaveeriduopartnerina Clementi ei jättänyt duosoittoakaan huomiotta, vaan sävelsi nähtävästi omaan käyttöönsä kahdelle klaveerille sonaatit B-duuri Op. 1bis (Duo) ja B-duuri Op. 12 nro 5 (Duet).⁹⁰ Lisäksi hän kirjoitti runsaasti nelikätisiä teoksia: kolme duettoa, C-duuri, Es-duuri ja G-duuri Op. 3, duo C-duuri Op. 6, kolme duettoa C-duuri, F-duuri ja

⁸⁵ Esimerkkinä tästä on Sonaatti c-molli vuodelta 1771, Hob. XVI/20 (UT 50027 Band 1b,190–195). (James Webster, www.grovemusic.com / Haydn, Joseph / 12. Keyboard music) (20.6.2002)

⁸⁶ Näistä osa on ”pikkukonserttoja” (concertinoja) ja divertimentoja.

⁸⁷ Teoksesta käytetään myös nimiä *Divertimento* tai Muunnelmia F-duuri.

⁸⁸ Ferguson 1995, 6.

⁸⁹ Georg Feder, www.grovemusic.com / Haydn, Joseph: Works (18.6.2002)

⁹⁰ Maurice Hinson mainitsee virheellisesti, että Sonaatti B-duuri Op. 46 olisi duosävellys. Hän on ilmeisesti seonnut opusnumeroissa sen vuoksi, että kaikki mainitut kolme sonaattia ovat sävellajiltaan B-duurissa.

Es-duuri Op. 14 sekä kaksi duettina kahdelle klaveerille, nro 1 C-duuri ja nro 2 G-duuri (wo 24 ja 25).⁹¹ Hänen järeä ja rehevä klaveerinkäsittelytapansa ja teostensa ajoittainen rankka intensiteetti miellytti nuorta Beethovenia ja tuo mieleen tämän varhaistyylin, jossa varmaan osittain tiedostamattakin heijastui näitä Clementiltä saatuja musiikillisia vaikutteita.

Tšekkiläinen **Jan Ladislav Dussek** (1760–1812) oli tuottelias klaveeriduosäveltäjä, jonka musiikki saa nykypäivänä melko vähän huomiota osakseen. Häntä pidettiin kuitenkin 1800-luvulla yhtenä vuosisadan suurista säveltäjistä.⁹² Hän oli erityisen kiinnostunut klaveerin lisäksi harpusta; niinpä hän nimesi useat duoteoksensa soitettaviksi joko kahdella klaveerilla tai harpulla ja klaveerilla. Tällaisia sävellyksiä ovat Duo F-duuri (C 63)⁹³, Duetto F-duuri (C 102), Duetto Es-duuri (C 170), sekä duettinot C-duuri ja F-duuri (C 189–190). Sonaatit B-duuri (C 234), Es-duuri (C 239) ja F-duuri (C 243) voidaan säveltäjän eri sovituksina soittaa joko klaveerilla nelikätisesti tai harpulla ja klaveerilla. Yksinomaan nelikätisesti soitettavaksi hän sävelsi Sonaatin C-duuri (C 144)⁹⁴, sonaatit C-duuri (C 186) ja C-duuri (C 207)⁹⁵ sekä sonaatit C-duuri, F-duuri ja B-duuri (C 230–232). Dussekin klaveeriduotuotantoon kuuluvat vielä kolmikätinen *Duet polonaise* (C 188), kolme nelikätistä fuugaa⁹⁶ sekä Konsertto kahdelle klaveerille ja orkesterille B-duuri (C 206).

Muita aikakauden merkittäviä klaveeriduosäveltäjiä olivat mm. **Johann Nepomuk Hummel** (1778–1837)⁹⁷, **Anton Diabelli** (1781–1858)⁹⁸, **Carl Maria von Weber** (1786–1826)⁹⁹ ja **Friedrich Kuhlau** (1786–1832)¹⁰⁰. He kaikki olivat hyvin tai-

⁹¹ Kustantajat nimittävät Clementin duettoja mielellään sonaateiksi. Ainakin Schirmer ja Peters ovat julkaisseet Clementin duettoja tällä nimellä.

⁹² Václav Jan Sýkora, Otava 1979, II/105.

⁹³ Duon ensimmäinen ja toinen osa kuuluvat myös duettoon C 102.

⁹⁴ Sävellys tunnetaan myös nimellä *Grande Overture*.

⁹⁵ Tunnetaan myös nimellä *Sonatina*.

⁹⁶ *3 fugues à la camera*.

⁹⁷ Hummelin nelikätiset sävellykset ovat Sonaatti Es-duuri Op. 51, Sonaatti As-duuri Op. 92 ja Nocturne F-duuri Op. 99 (Nocturnesta on myös versio kahden käyrätorven kanssa). Kahdelle klaveerille Hummel sävelsi Johdannon ja Rondon Es-duuri Op. posth. 5. (Joel Sachs, www.grovemusic.com / Hummel, Johann Nepomuk: Works / other keyboard) (26.6.2002)

⁹⁸ Diabelli sävelsi lukuisia pedagogiseen käyttöön sopivia nelikätisiä sonatiineja.

⁹⁹ Weberiltä tunnetaan ainakin sävellykset *Six petites pièces faciles* (J 9–14), *Six pièces* (J 81–86) sekä *Huit pièces* (J 236, 242, 248, 253–254 ja 264–266). (Michael C. Tusa, www.grovemusic.com / Weber: (9) Carl Maria von Weber: Works / piano four hands) (26.6.2002). Vaikka Weber eli Beethovenin kanssa samaan aikaan, hänet on usein määritelty saksalaisen kansallisromantiikan säveltäjäksi. (Gösta Percy/Per Skans, Otava 1979, V/582)

¹⁰⁰ Kuhlauin sangen laaja klaveeriduotuotanto sisältää mm. useita sonaatteja, variaatiosarjoja ja rondoja. (Gorm Busk, www.grovemusic.com / Kuhlau, Friedrich / Works / piano four hands)

tavia soittajia ja sävelsivät laajan sooloklaverituotannon lisäksi runsaasti teoksia klaveriduolle.

2.4.2 Wolfgang Amadeus Mozart

2.4.2.1 Lapsinerosta kohti virtuoosiduoja

Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) perheessä harrastettiin ahkerasti kamari-musiikkia, ja nuori Wolfgang soitti paljon sisarensa Maria Annan¹⁰¹ kanssa klaveeri-duoja. Johann Nepomuk de la Crocen maalaama Mozartin kuuluisa perhekuva on tästä visuaalisena muistona.¹⁰² Kuvassa sisarukset soittavat risteävin käsin äitinsä muotokuvan äärellä Leopold-isän pitäessä viulua kädessään.



Kuva 1. Mozartin perhe v. 1781, maalannut Johann Nepomuk de la Croce.¹⁰³

Musiikin historian kuuluisimpana ihmelapsena Mozart pääsi (tai joutui) jo varhain esiintymään runsaasti, joko yksin taikka isänsä tai sisarensa kanssa. Tästä hänen isänsä piti aktiivisesti huolta. Mozart soitti mm. sisarensa kanssa duoja Lontoossa 1764–1765 samaan aikaan kun kävi siellä Johann Christian Bachin ohjauksessa. Nelikätinen Sonaatti K. 19d C-duuri on peräisin tuolta ajalta. Leopold Mozartin väitti kirjeessään 9.7.1765, että pikku-Wolfgang kirjoitti tuolloin ensimmäisen nelikätisen kappaleensa. Lisäksi hän huomauttaa ihmelapsen isänä ilmeisen mielellään mutta virheellisesti, ettei

¹⁰¹ (1751–1829) Hänestä käytetään yleisesti nimeä *Nannerl*.

¹⁰² Maalaus valmistui v. 1781 Mozartin ollessa 25-vuotias.

¹⁰³ Kuvan lähde: Otava 1978, IV/316.

kukaan olisi aikaisemmin kirjoittanut nelikätistä sonaattia.¹⁰⁴ Myös Wolfgangin sisar mainitsee teoksen kirjeessään Breitkopf & Härtelille, mutta vasta kolmekymmentäviisi vuotta myöhemmin, vuonna 1800.¹⁰⁵

Mozart soitti nuorena paljon cembaloa ja klavikordia, ja hänen klaveerikonserttojensa *basso continuo* -osuudet viittaavat selvästi paitsi cembalon käyttöön, myös siihen, että hänen musiikilliset lähtökohtansa olivat lähellä galanttia tyyliä. Vuonna 1777 Mozart vieraili klaveerirakentaja Johann Andreas Steinin (1728–1792) luona, ja hänen tiedetään olleen varsin tyytyväinen tämän soittimien uudentyyppisen koneiston toimintaan. Mozart hankki kuitenkin itselleen vuoden 1782 aikoihin Anton Walterin (1752–1826) rakentaman soittimen. Walter kehitti klaveerin koneistoa edelleen. Hänen soittimiensa äänenvoimakkuus oli suurempi kuin Steinin instrumenteissa.¹⁰⁶

Mozart piti Carl Philipp Emanuel Bachia kosketinsoitintaiteen isänä.¹⁰⁷ Tämän ja Johann Christian Bachin vaikutus Mozartin tyyliin on kiistaton, mutta heidän lisäksi hän sai vahvoja vaikutteita ainakin itävaltalaiselta **Georg Christoph Wagenseililta** (1715–1777)¹⁰⁸, jonka teoksia hän näki yllä mainitun Lontoon vierailun yhteydessä.¹⁰⁹ Wagenseil oli itse aikansa kollegojen arvostama klaveerivirtuoosi. Hänen konserttinsa kahdelle klaveerille kuului Leopold Mozartin nuottikokoelmaan, joten nuorella Wolfgangilla oli varmasti mahdollisuus tutustua siihen.

Mozart soitti duoja sisarensa lisäksi mm. Clementin, Josepha von Auernhammerin,¹¹⁰ Barbara Ployerin ja vaimonsa Constanze Weberin kanssa. Mozart otti 25-vuotiaana osaa musiikilliseen kamppailuun Clementiä vastaan Itävallan keisarin Josef II:n kutsuttua italialaisen virtuoosin paikalle tämän Euroopan kiertueen aikana. Tässä yhteydessä Mozart sai mahdollisuuden tutustua Clementiin. Kilpailussa Mozart sai mm. improvisoida Paisiellon temasta kahden klaveerin duona yhdessä kollegansa kanssa. Kisassa ei pystytty nimeämään voittajaa, mutta Mozart oli tähän tyytymätön ja moitti isälleen lähettämässään kirjeessä kollegaansa mekaaniseksi virtuoosiksi:

Mitä Clementiin tulee, hän on hyvä soittaja, ja kun tämä on sanottu, on kaikki sanottu. Hänen oikea kätensä on todella taitava, terssien ollessa hänen pääjuoksutuksiaan, mutta muissa suhteissa hänellä ei

¹⁰⁴ Cliff Eisen, Stanley Sadie, www.grovemusic.com / Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart / 2. Travels 1763–73 (18.6.2002)

¹⁰⁵ Sonnedecker 1953, 25.

¹⁰⁶ Philip R. Belt, Maribel Meiser/Alfons Huber, www.grovemusic.com / Pianoforte, §I: History of the instrument / 3. Germany and Austria, 1750–1800. (29.6.2002)

¹⁰⁷ Moldenhauer 1950, 47.

¹⁰⁸ Wagenseilin tuotanto sisältää useiden sooloteosten ja konserttojen ohella myös kuusi konserttoa kahdelle cembalolle sekä 15 sovitusta eri konsertoista kahdelle klaveerille.

¹⁰⁹ Moldenhauer 1950, 47.

¹¹⁰ Itävaltalainen klaveristi ja säveltäjä (1758–1820).

ole penninkään vertaa [hyvää] makua tai tunnetta – lyhyesti sanottuna kaikki on pelkkää mekaniikka.¹¹¹

2.4.2.2 Nelikätiset sonaatit ja muunnelmat

Mozart sävelsi jo yhdeksänvuotiaana nelikätisen Sonaatin nro 1 C-duuri (K.19d). Luultavasti Wolfgang ja Nannerl soittivat runsaasti tätä sonaattia ja esittivät sitä mm. Swan Hoopin majatalossa Cornhillissä Lontoon matkansa yhteydessä. Kyseistä esitystä mainostettiin etukäteen sillä, että lapset soittavat sokkoina, silmät liinoilla peitettyinä.¹¹²

Nelikätiset sonaatit nro 2 D-duuri (K. 381/123a) ja nro 3 B-duuri (K. 358/186c) ovat teini-ikäisen neron säveltämää musiikkia vuosilta 1772–1774, ja ne ovat tyyllillisesti varsin kepeitä. Sonaattien tärkeitä käyttötarkoituksia ovat ilmeisesti olleet duosoitto ja esiintymiset muutamaa vuotta vanhemman sisaren kanssa, mutta tietävästi Mozart käytti näitä sävellyksiään myös opetustarkoituksiinsa myöhemmin Mannheimissa. Siellä hän tutustui mm. konserttimeistari Christian Cannabichiin, kapellimestari Ignaz Holzbaueriin ja huilisti Johann Baptist Wendlingiin. Ilmeisesti Mozartin opetustyö Mannheimissa liittyi läheisesti ehdotukseen, jossa Ferdinand Dejeanin sävellystilauksen lisäksi (kolme huilukonserttoa ja kaksi huilukvartettoa) Cannabich yritti saada Mozartia pysymään paikkakunnalla lupaamiensa kahden taitavan klaveerioppilaan avulla.¹¹³ Mozart saikin opetustyönsä vauhtiin, kun oli saanut pyynnöstään isänsä postittamina nelikätisten sonaattiensa käsikirjoitukset.¹¹⁴

Mozartille tuntui olevan vaikeaa saada tilattuja huiluteoksia tehdyiksi, ainakin hänen vuonna 1778 isälleen kirjoittamastaan kirjeestä päätellen. Hänen kuuluisa huilua koskeva tokaisunsa¹¹⁵ selittää ainakin osan hänen tuntemuksistaan ja luomisen tuskastaan siinä tilanteessa. Hän sai pyydyistä viidestä teoksesta aikaan yhden, Huilukvarteton D-duuri (K. 285). Mozartin oman klaveerivirtuoosin roolin huomioon ottaen on ymmärrettävää, että hän paneutui Mannheimissakin klaveeriteosten säveltämiseen. Tältä ajalta ei ole kuitenkaan ainuttakaan sävellystä klaveeriduolle, ainoastaan kaksikätiset sonaatit C-duuri (K. 309) ja D-duuri (K. 311).

Nelikätiset sonaatit nro 4 F-duuri (K. 497) ja nro 5 C-duuri (K. 521) on sävelletty Wienissä 1786 ja 1787, suurten oopperoiden, *Figaron häitten* ja *Don Giovannin* aikoihin. F-duuri-sonaatti on yksi Mozartin merkittävimmistä nelikätisistä teoksista.

¹¹¹ Ferguson 1995, 6; Moldenhauer 1950, 49.

¹¹² Ferguson 1995, 7.

¹¹³ Tämä tapahtui lokakuun 1777 ja maaliskuun 1778 välillä, jolloin Mozart oli matkustanut äitinsä kanssa Augsburgista Mannheimiin.

¹¹⁴ Schiedermaier 1914, tähän Sonnedecker 1953, 35.

Sen atmosfääri ja persoonallinen sekä rohkea sävelkieli ovat lähellä hänen parhaita sinfonioitaan ja oopperoitaan. Sonaateista viimeinen (G-duuri, K. 357)¹¹⁶ on jäänyt keskeneräiseksi. Suunnilleen samalta ajalta neljännen ja viidennen sonaatin kanssa ovat peräisin myös Muunnelmia G-duuri (K. 501).¹¹⁷ Variaatiot ovat luonteeltaan hyvin ilmavia, kepeitä ja henkeviä ja ikään kuin katsovat takaisin galanttiin tyyliin päin.

2.4.2.3 Teokset kahdelle klaveerille

Mozartin teokset kahdelle klaveerille ovat joka suhteessa vähintään yhtä mestarillisia kuin hänen nelikätiset sävellyksensä. Näistä ensimmäisenä mainittakoon virtuoosinen Sonaatti D-duuri (K. 448, 375a), joka on kirjoitettu vuonna 1781 yksityistä konserttia varten esitettäväksi Josepha von Auernhammerin kanssa tämän vanhempien¹¹⁸ kodissa. Josepha oli Mozartin oppilas, ja sonaatin vaativuudesta päätellen varsin taitava klaveristi, joka oli rakastunut komeaan ja lahjakkaaseen 24-vuotiaaseen muusikkoon. Mozart asui jonkin aikaa Auernhammerien luona ja kirjoitti sonaatin syntymävuonna ajatuksiaan Josephasta isälleen lähettämässään kirjeessä.¹¹⁹ Mozart mitä ilmeisimmin inhosi syvästi Josephaa.¹²⁰ Lisäksi hän oli tyytymätön saamaansa majoitukseen eikä viihtynyt Auern-

¹¹⁵ ”Onko mitään kamalampaa kuin huilu – on – kaksi huilua!”

¹¹⁶ K. 497a, sävellysvuosi 1791 (Cliff Eisen, Stanley Sadie, www.grovemusic.com / Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart: Works) (18.6.2002). Ks. 2.4.2.5 Keskeneräiset teokset.

¹¹⁷ Hinson pitää G-duuri-muunnelmia ja C-duuri-sonaattia (K. 521) kahdelle klaveerille tarkoitettuina sävellyksinä. Hän perustelee väittämänsä käsikirjoitusten merkinnöillä. Muunnelmien kohdalla Mozart merkitsi nuottiin alun alkaen soittajien osuuksiksi *Cembalo I mo* ja *Cembalo II do*, mutta muutti merkinnät myöhemmin muotoon *mano dritta* ja *mano sinistra*. Sonaatissa Mozart on merkinnyt soittajien osuuksiksi *Cembalo I mo* ja *Cembalo II do*. Moldenhauer puolestaan tulee siihen johtopäätökseen, että Mozartin ystävä ja kustantaja Hoffmeister olisi vaatinut muuttamaan variaatioitten merkinnän sellaiseksi, että teos soitettaisiin nelikätisesti eikä kahdella instrumentilla, koska siihen aikaan duoja soitettiin huomattavasti harvemmin kahdella klaveerilla. (Hinson 1983, 139; Moldenhauer 1950, 65)

Kyseisiä variaatioita ja Sonaattia pidetään nykyään kuitenkin nelikätisinä teoksina, eikä ainakaan nuottikuvasta anna mitään viitteitä siitä, että olisi kysymys aidosti kahden klaveerin sävellyksistä; esimerkiksi primon ja secondon osuudet jakaantuvat instrumentin koskettimiston käytön kannalta nelikätisen musiikin tapaan.

¹¹⁸ Isä Johann Michael Auernhammer, äiti Elisabeth Auernhammer, omaa sukuaan Timmer. Josepha oli heidän yhdestoista lapsensa.

¹¹⁹ ”Syön päivällistä lähes päivittäin herra Auernhammerin kanssa; nuori neiti on hirviö, mutta soittaa taitavallisesti... ..Sitten hän [Josepha] kertoi minulle: – Minulla ei ole toiveita päästä naimisiin... ja niinpä minulla ei ole muuta mahdollisuutta kuin hankkia elantoni kykyjeni avulla.” (Moldenhauer 1950, 55)

¹²⁰ Mozart nimitteli häntä kirjeessään mm. hikoilevaksi, pulskaksi maalaistytöksi. Mozartin kielenkäyttö oli kirjeissä hyvin värikästä ja todennäköisesti samalla tarkoituksellisen provosoivaa ja yliampuva. Mozartin suhde Josephaan oli hyvin kaksijakoinen, sillä näyttää siltä, ettei hän arvostanut tätä lainkaan

hammerin perheen parissa pitkään. Muutettuaan pois hän kuitenkin yhä esiintyi Josephan kanssa useita kertoja ja jatkoi hänen opastamistaan soittamisessa, koska tämä kaikesta huolimatta oli yksi tuon ajan Wienin parhaista klaveristeista.¹²¹

Edellä mainitun D-duuri-sonaatin soittajien osuudet ovat samanarvoiset, ja molemmat kehittelevät ja tuovat teemoja esiin omilla vuoroillaan. Musiikin luonne on koko ajan kevyttä, ilmavaa ja hyväntuulista, galanttia. Alfred Einstein¹²² kirjoittaa sonaatista:

Taito jolla kaksi osuutta on tehty täysin tasavertaisiksi, dialogin leikki, kuvioinnin keveys ja hienostuneisuus, soinnin tunne, jonka kahden instrumentin eri rekisterien yhdistely ja hyväksi käyttö saavat aikaan – kaikki nämä seikat osoittavat sellaista mestarillisuutta, että tämä näennäisen pinnallinen ja viihdyttävä teos on samaan aikaan yksi syvällisimmistä ja kypsimmistä Mozartin sävellyksistä.¹²³

Polyfonista nerokkuuttaan Mozart osoittaa Fuugassa c-molli (K. 426) vuodelta 1783. Teoksen sävelkieli on poikkeuksellisen ankaraa ja vakavaa, ja siinä näkyy voimakkaana Bachin *Die Kunst der Fugen* kaltainen muodon ja kontrapunktin hallinta. Hinson arvelee, että teos on Bachin jälkeen sävelletyistä fuugista kenties kaikkein merkittävin.¹²⁴ Mozart sovitti viisi vuotta myöhemmin fuugansa jousiorkesterille¹²⁵ ja lisäsi sen johdannoksi Adagion. Näin syntyi Adagio ja fuuga K. 546. Teos on tässä muodossaan niin vaikuttava ja dramaattinen, että Adagiosta on laadittu sovituksia kahdelle klaveerille (mm. F. Beyer, E. Lewicki, P. Badura-Skoda), jotta se voitaisiin esittää yhdessä fuugan kanssa. Idea tähän ei ole ollut Mozartin oma, eikä kyseisen teoksen sovituksia ole hänen ajaltaan. Adagio lisää entisestään fuugan jännitettä ja näin ollen myös teoksen käyttökelpoisuutta konserttiohjelmassa. Mozart on itse antanut fuugan esitykseen käytännön ohjeita sisarelleen kirjoittamassaan kirjeessä:

naisena mutta kunnioitti syvästi klaveeritaiteilijana. Josepha oli hyvin ihastunut Mozartiin ja antoi juorujen heidän mahdollisesta kihlautumisestaan levitä vapaasti. Tämän havaittuaan Mozart vaihtoi pikaisesti asuinpaikkaa. (Moldenhauer 1950, 55)

¹²¹ Moldenhauer 1950, 55.

¹²² (1880–1952) Saksalaista syntyperää oleva musiikkitieteilijä, joka vuodesta 1939 alkaen asui Yhdysvalloissa, kuuluisan tiedemiehen Albert Einsteinin serkku. Hän kirjoitti mm. teoksen *Mozart – His Character – His Work* (New York 1945, Lontoo 1946).

¹²³ Einstein 1946, 273, tähän Hinson 1983, 139.

¹²⁴ Hinson 1983, 140. L. van Beethoven piti fuugaa suuressa arvossa ja teki siitä omakätisen kopion (Hess 37). (Mark S. Zimmer, www.unheardbeethoven.org/search/search.pl?piece=hess37.mid) (11.1.2003)

¹²⁵ Moldenhauer väittää virheellisesti, että sovitus olisi tarkoitettu jousikvartetille, jolla kokoonpanolla teosta voi tietenkin soittaa.

Kirjoittamalla esitysohjeeksi *andante maestoso* olen huolehtinut siitä, ettei sitä saa soittaa liian nopeasti; sillä jos fuugaa ei soiteta hitaasti, toistuva teema ei kuulu erottelevasti ja selkeästi sekä menettää näin ollen tehoaan.¹²⁶

Mozart alkoi fuugaa säveltäessään kirjoittaa sille myös Preludia (Ka 44, K. 426a), mutta työ jäi pelkän fragmentin asteelle.¹²⁷ Tempo-osoituksena on Allegro, ja luonnoksen pituus on 22 tahtia.



Nuottiesimerkki 4. W.A. Mozart: Fuuga kahdelle klaveerille c-molli (K. 426), alku.

¹²⁶ Moldenhauer 1950, 59. Kirjeen sisältö on ristiriidassa sävellyksestä julkaistujen nuottien tempo-merkintöjen kanssa. Ensipainoksessa lukee *Allegro moderato*, ja samaa merkintää noudattaa myös Edition Peters nro 1327. Henlen Urtext-julkaisussa fuugan tempoksi on merkitty *Allegro* tuntemattoman henkilön käsin kirjoittaman kopion ja Mozartin oman jousiorkesteriversion tempo-osoitusten mukaisesti. Mozartin alkuperäisessä käsikirjoituksessa ei kuitenkaan ole lainkaan tempomerkintää. (Wolf-Dieter Seiffert, G. Henle Verlag HN 471).

¹²⁷ Moldenhauer 1950, 59.

2.4.2.4 Konsertot

Konsertto Es-duuri (K. 365, 316a) kahdelle klaveerille ja orkesterille muistuttaa kepeältä sävelkieleltään ja virtuoosiselta, soittimien tasapuoliselta käytöltään läheisesti edellä mainittua Sonaattia D-duuri. Teos on valmistunut Salzburgissa 1780,¹²⁸ vuotta sonaattia aiemmin, ja on soitettavissa ainakin Hinsonin mielestä hyvin myös ilman orkesteria, mikäli solistit itse soittavat kaikki *tutti*-osuudet.¹²⁹ Konsertto edustaa vastaavaa avointa ja valloittavaa tyyliä kuin samaan aikaan ja sävellajiin kirjoitettu Sinfonia Concertante viululle, alttoviululle ja orkesterille (K. 364, 320d). Mozart sävelsi tämän konserton luultavasti itselleen ja sisarelleen. Ei kuitenkaan ole säilynyt tietoa siitä, esittivätkö he teosta julkisesti. Sen sijaan Mozart soitti sävellyksen ainakin kaksi kertaa yhdessä Josepha Auernhammerin kanssa, ensin tämän kodissa pidetyssä konsertissa vuonna 1781 ja myöhemmin omassa konsertissaan vuonna 1782.¹³⁰

Muutamien muitten sävellysten tapaan konserton käsikirjoitus oli Mozartin isän ja sisaren hallinnassa, ja Mozart pyysi lähettämään nuotit itselleen konserttisesitystä varten Wieniin. Nuotit saatuaan hän laajensi orkesterin alkuperäistä kokoonpanoa kahdella klarinetilla, kahdella trumpetilla ja patarummuilla.¹³¹ Myös Einstein toteaa edellä mainitut orkestroinnin muutokset ja luonnehtii teosta varsin osuvasti. Hän löytää sen finaalista yhtymäkohtia jopa Taikahuilu-oopperaan:

Se on samanhenkinen teos sekä samassa sävellajissa olevan *Sinfonia Concertanten* (K. 364) että wieniläisen D-duuri-sonaatin (kahdelle pianolle[klaveerille]) (K. 448, sävelletty 1781) kanssa, vaikka sitä ei pidäkään suoraan mennä vertaamaan tai rinnastamaan näihin. Konsertto sisältää briljanttia kilvoittelua kahden soittajan välillä, ja orkesteri, majesteettillisella alullaan, astuu merkittävästi mukaan tähän innostuneeseen dialogiin... Mozart lainasi myöhemmin yhtä [Rondo-osan] c-molli-katkelmista ja pani sen Papagenon suuhun juuri silloin, kun tämän koominen huolestuneisuus saavuttaa huippunsa. Ylipäätään konsertto on onnen ja hilpeuden musiikkia ja pursuilee kekseliäisyyden rikkaudesta ja ilosta itsestään sekä on näin todiste siitä, kuinka vähän luovalla aktiivisuudella on tekemistä henkilökohtaisen kokemusmailman kanssa. Teos on nimittäin sävelletty juuri Mozartin elämän katkerimman kokemuksen jälkeen.¹³² Varhaisina Wienin vuosinaan Mozart esitti sen monta kertaa neiti Auernhammerin

¹²⁸ Jotkin lähteet ilmoittavat sävellysvuodeksi 1779. (Ferguson 1995, 11; Hinson 1983, 138). Myös Moldenhauer kiinnittää huomiota epävarmaan tietoon sävellysvuodesta. (Moldenhauer 1950, 56)

¹²⁹ Hinson 1983, 138–139.

¹³⁰ Moldenhauer 1950, 56. Auernhammerin kotona pidetyssä konsertissa esitettiin myös Sonaatti D-duuri kahdelle klaveerille.

¹³¹ Moldenhauer 1950, 56. Grovemusic kertoo kokoonpanoksi kuitenkin virheellisesti edelleen seuraavan: 2 pf, 2 ob, 2 bn, 2 hn, str (Cliff Eisen, Stanley Sadie, www.grovemusic.com / Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart: Works) (22.7.2002)

¹³² Einstein viitanee tällä Mozartin äidin kuolemaan (3.7.1778), jonka jälkeen isän ja pojan välit tulehtivat pahoin. Leopold syytti hautajaisten jälkeen kirjeitse Wolfgangia laiskuudesta, valehtelemisesta ja äitinsä laiminlyömisestä sekä näin välillisesti äidin kuolemasta.

kanssa, ja niitä tilaisuuksia varten hän rikastutti orkesteria lisäämällä siihen klarinetit, trumpetit ja patarummut.¹³³

Kadensseja tähän konserttoon ovat säveltäneet ainakin J.N. Hummel, Robert Casadesus¹³⁴ ja Leopold Godowsky.¹³⁵

Mozart sävelsi konserton kolmelle klaveerille ja orkesterille F-duuri (K. 242) vuonna 1776. Kamarimusiikillisessa tyyliissään, melko lyhyenä, teos on sukua J.C. Bachin konsertoille. Solistien osuudet poikkeavat suuresti toisistaan, sillä ykkösosituksen soittaja on kaikkein työllistetyin ja kakkososituudessa on muutamia kiinnostavia melodialinjoja, kun taas kolmas soittaja pääsee kovin niukasti esille. Konsertto on sävelletty ja omistettu hänen oppilaalleen kreivitär Antonia Lodronille ja tämän tyttärille Luiselle ja Josefalle. Näiden mahdollisesti soittamasta esityksestä ei ole mitään tietoa, mutta ensiesityksessä Augsburgissa oli Mozartin lisäksi mukana kaupungin kirkon urkuri Johann Michael Demmler¹³⁶, joka soitti ykkösosituksen sekä soitintenrakentaja Johann Andreas Stein¹³⁷, joka soitti kolmannen osituksen. Konsertto oli menestys jo sen ensiesityksessä, ja sitä soitettiin tämän jälkeen useita kertoja julkisesti. Einstein pitää sitä keskimääräistä tasoa heikompana teoksena Mozartin konserttojen joukossa ehkä juuri siitä syystä, että se oli sävelletty amatööreille,¹³⁸ mikä määrää eri osuuksien vaikeusastetta. Mozart laati sävellyksestä sovituksen kahdelle klaveerille ja orkesterille, ja kolmannen osituksen yksinkertaisuudesta johtuen sävellys muuttui tästä vain melko vähän.¹³⁹ Konsertosta on olemassa Mozartin omakätisen sovituksen lisäksi myös Josef Wagnerin laatima versio kahdelle klaveerille ilman orkesteria.¹⁴⁰

2.4.2.5 Keskenäiset teokset

¹³³ Vapaa, lyhennelty käännös Moldenhauerin teoksessa esiintyvän sitaatin perusteella. (Moldenhauerin käyttämä lähde on Einstein: Mozart, 295–296 Oxford University Press, New York 1945.) (Moldenhauer 1950, 57)

¹³⁴ Hinson 1983, 138.

¹³⁵ Moldenhauer 1950, 57.

¹³⁶ 1748–1785.

¹³⁷ 1728–1792.

¹³⁸ Einstein 1945, 287, tähän Moldenhauer 1950, 53.

¹³⁹ Mozart saattoi sovituksessaan jättää kolmannen osituksen helposti pois, sillä se oli tehty kreivitär Lodronin nuorempaa tytärtä varten, jonka soittotaito oli varsin vaatimaton. (Philip Ralph 1990, 5 / Teldec Video 9031-70777-3)

¹⁴⁰ Schirmer nro 1578.

Mozartin kuudennen nelikätisen sonaatin (G-duuri, K. 357, 497a osa Allegro, ja K. 357, 500a osa Andante) täydensi Offenbachin kustantamon **Julius André** (1808–1880) postuumisti. Hän oli säveltäjä ja kustantaja **Johann Anton André** (1775–1842) poika. Isä-André sai teoksen nuotit Mozartin sisarelta.¹⁴¹ Sonaatti on kaksiosainen: Allegro – Andante con variazioni (– Coda). André kertoo editiossaan, että 98 tahtia Allegron alusta ja 158¹⁴² tahtia Andantesta on Mozartin alkuperäistekstiä. Tästä ei ole kuitenkaan varmaa näyttöä, sillä käsikirjoitus ei ole säilynyt. Ernest Lubin on sitä mieltä, että André on suoriutunut täydennystehtävästään hienovaraisesti ja taidokkaasti.¹⁴³ Näyttää kuitenkin siltä, että kyseessä ei alun pitäen ole lainkaan sonaatti, vaan kaksi erillistä teosta, jotka on sittemmin koottu yhdeksi.

Varhaisin Mozartin kahdelle klaveerille säveltämistä ja keskeneräisiksi jääneistä teoksista on vuodelta 1781 peräisin oleva Larghetto ja Allegro Es-duuri (ei K.-numeroa), joka on löydetty vasta viime vuosisadan jälkipuolella. Mozart ehti laatia ykkösosuudesta 108 tahtia ja palasia kakkososuudesta. Fergusonin mukaan teoksen täydensi sittemmin Abbé [apotti] **Maximilian Stadler**¹⁴⁴ (1748–1833).¹⁴⁵

Muita keskeneräisiksi ja katkelmallisiksi jääneitä teoksia kahdelle klaveerille tai klaveerille nelikätisesti¹⁴⁶ ovat Grave ja Presto B-duuri (Ka 42, K. 375b), Sonaatti¹⁴⁷ B-duuri (Ka 43, K. 375c), Fuuga G-duuri (Ka 45, K. 375d) ja jo aiemmin mainittu Allegro c-molli (Ka 44, K. 426a) sekä Fuuga g-molli (K. 401, 375e)¹⁴⁸. Keskene-

¹⁴¹ Lubin 1970, 17.

¹⁴² Fergusonin mukaan André puhuu 160 tahdistä. (Ferguson 1995, 8). Grovemusicin luettelossa tahtien lukumäärä on 158. (Cliff Eisen, Stanley Sadie, www.grovemusic.com / Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart: Works / Sonatas / for 2 keyboards) (26.6.2002)

¹⁴³ Lubin 1970, 16–17.

¹⁴⁴ Stadler oli itävaltalainen säveltäjä, musiikkihistorioitsija ja klaveeritaiteilija.

¹⁴⁵ Ferguson 1995, 10. Tieto on ristiriidassa Hinsonin kanssa, joka mainitsee, että teos olisi perustunut Stadlerin teemaan ja että täydennyksiä olisi tehty kaksi eri versiota, G. Crollin ja P. Badura-Skodon toimesta. Ferguson lieene oikeassa – luultavasti Hinson kuvittelee virheellisesti Stadlerin täydentämää versiota Crollin tekemäksi, vaikka tämä oli teoksen löytäjä ja mainitun painoksen (Bärenreiter 4754 v. 1964) toimittaja. Ainakin Grovemusicin mukaan Stadlerilla on runsaasti täydennyksiä muitten kesken jääneisiin teoksiin, mm. ko. Mozartin sävellykseen. (Robert N. Freeman, www.grovemusic.com / **Stadler**, Abbé Maximilian [Johann Karl Dominik]) (26.6.2002). Croll on kirjoittanut sävellyksestä artikkelin, joka julkaistiin vuonna 1964. (”Zu Mozarts Larghetto und Allegro Es-dur für 2 Klaviere KV deest”, Mozart-Jahrbuch, Salzburg 1964, 28–37)

¹⁴⁶ Tässä luetteloidut sävellykset on merkitty Mozartin teosluetteloon Grovemusicissa kahden klaveerin sävellyksiksi, mutta pitäisin mahdollisena, että monet niistä ovat nelikätisiä teoksia. (Cliff Eisen, Stanley Sadie, www.grovemusic.com / Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart: Works / Sonatas / for 2 keyboards) (26.6.2002)

¹⁴⁷ Nimi on epävarma, Hinsonin (1983, 140) mukaan *Sonatensatz*.

¹⁴⁸ Fuuga ei välttämättä ole klaveeriduosävellys, sillä Fergusonin mukaan fuugassa ei ole merkintää siitä, mille soittimelle se olisi tarkoitettu. Teoksesta on myös kaksikäinen A.M. Stadlerin täydentämä versio

räiset fuugat viittaavat Mozartin vaimon sävellysmuotoa osoittaman kiinnostuksen vuoksi vuonna 1782 aloitettuun fuugakokoelmaan. Useat näistä fuugista olivat kaksikä-tisiä ja jäivät keskeneräisiksi.¹⁴⁹ Mozart ehti kirjoittaa musiikkia keskeneräisiin nelikäti-siin teoksiinsa yleensä vain noin kahdenkymmenen tahdin verran, lukuun ottamatta sä-vellystä Grave ja Presto, josta hän ehti saada valmiiksi 52 tahtia. Kyseisistä teoksista ei liene ainakaan tällä hetkellä olemassa täydennettyjä versioita.

2.4.2.6 Automaattiruille tarkoitettujen sekä muiden sävellysten sovitukset

Adagio ja Allegro f-molli (K. 594)¹⁵⁰ sekä Fantasia f-molli (K. 608)¹⁵¹ olivat alun pitäen sävelletyt automaattisille uruille¹⁵², joita kohtaan Mozartin kuitenkin tunsu inhoa.¹⁵³ Nä-mä teokset oli tilannut kreivi von Deym soitinta varten, joka oli mukana muinaisen ku-vanveistotaiteen kipsivalunäyttelyssä.¹⁵⁴ Sävellysten alkuperäiset nuotit ovat kadonneet, mutta säilyneet partituurit on kirjoitettu neljälle viivastolle, ja teokset ovat nelikätisesti soitettavissa. Ne julkaistiin ensimmäistä kertaa Mozartin kuoleman jälkeen 1790–1791 nelikätisinä sovituksina. Useimmiten teoksia soitetaan urkusovituksina, mutta ne luon-tuvat myös klaveeriduolle erittäin hyvin. **Johann-Mederitsch Gallusin** (1752–1835) vuonna 1799 tekemä sovitukset teki Fantasian tunnetuksi, ja samalla siitä muodostui eräänlainen yhteenveto Mozartin myöhäistyylistä sekä esikuva muille säveltäjille, esim.

(kahdeksan viimeistä tahtia). (Ferguson 1995, 8). Stadler täydensi myös muita Mozartin keskeneräisiä teoksia Mozartin lesken Constanzen pyynnöstä.

¹⁴⁹ Ferguson 1995, 8; Cliff Eisen, Stanley Sadie, www.grovemusic.com / Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart: Works / Miscellaneous (29.6.2002)

¹⁵⁰ Edition Peters nro 12: Fantasia I.

¹⁵¹ Edition Peters nro 12: Fantasia II.

¹⁵² (Orgelwerk in einer Uhr) Kyseinen soitin on ilmeisesti sisältänyt eräänlaisen kellomekanismin (ajasti-men), jonka avulla urkukoneisto on soittanut etukäteen määriteltävissä olevien aikaväleille sille ”ohjelmoi-dun” kappaleen tai kappaleita (Alexandr Buchner/Arthur W.J.G. Ord-Hume, www.grovemusic.com / Musical clock) (18.6.2002). Otavan musiikkitietosanakirja määrittelee kyseisen mekaanisen soittimen ”urkuja soittavaksi kelloksi” (Flötenuhr). (Arthur W.J.G. Ord-Hume/Carlo Bergman, Otava 1979, V/286). Sana *Flötenuhr* viittanee kyseisen soittimen huilusävyisiin pilleihin. Fantasiasta on myös Ferruccio Busonin sovitukset kahdelle pianolle. Kolmas Mozartin kyseisenkaltaiselle soittimelle säveltämä teos on Andante f-molli (K. 616).

¹⁵³ Mozart ei pitänyt käytössä olleen soittimen äänestä, joka soi hänen makuunsa liian korkealta ja kuu-losti lapselliselta. (Lubin 1970, 20)

¹⁵⁴ Näyttelyn nimenä oli Müller’s Kunstgalerie.

Beethovenille ja Schubertille.¹⁵⁵ Myös Mozartin oppilas **Seyfrid Ignaz von Ritter** (1776–1841) teki oman sovituksensa Fantasiasta, tällä kertaa orkesterille.¹⁵⁶

Myös useita Mozartin muita teoksia on sovitettu klaveeriduolle – osa näistä on jo tullut edellä mainituksi. Kaikkein merkittävin sovittaja lienee italialainen, Suomessakin osan elämäntyöstään tehnyt Ferruccio Busoni.¹⁵⁷ Yksi riemukkaimmista ja näyttävimmistä Mozart-sovituksista on hänen kahdelle klaveerille laatimansa versio Taikahuilu-oopperan alkusoitosta. Hän on ollut varsin uskollinen Mozartin alkuperäistekstille eikä ole tehnyt omia lisäyksiään tarpeettomasti – kaikki olennainen on luontevasti siirretty orkesterisatsista koskettimille. Busoni laati sovituksen kahdelle klaveerille myös F-duuri-konserton (K. 459) viimeisestä osasta ja antoi sille nimen *Duetтино concertante*. Siinä molemmat pianistit soittavat aivan tasavertaisina ilman minkäänlaista ”sovituksen makua”. Busonin oman kuvauksen mukaan duokonsertin ohjelman yhden ison kokonaisuuden voisi rakentaa hänen kolmesta sovituksestaan niin, että Taikahuilu-alkusointo aloittaisi, Fantasia f-molli (Orgelwalze) toimisi väliosana ja Konsertto-osan sovitus finaalina. Busoni myös editoi D-duuri-sonaatin (K. 448) ja lisäsi teokseen oman kadenssinsa.¹⁵⁸

Edvard Grieg (1843–1907) laati muutamista Mozartin soolosonaateista¹⁵⁹ versiot kahdelle klaveerille. Hinson pitää Griegin lisäämää kakkososuutta tyyliillisesti

¹⁵⁵ Ulrich Tank 1991, 6 / äänilevyn Sony Classical SK 44 915 esittelyteksti.

¹⁵⁶ Sovitustyön kuluessa Ritter luonnehti sävellystä hyvin osuvasti mutta samalla äärimmäisen pateettisesti: ”... Tuhhat erilaista tunnetilaa syntyy hirvittävän villin Allegron välityksellä, taidokkaasti kehitellyn fuugateeman kera. Järkyttävä siirtyminen etäiseen fis-molliin saa kuulijan veren kylmenemään ja hänestä tuntuu, että maa järenee hänen jalkojensa alla. Suloisessa, tavattoman hienossa As-duuri-adagiossa kuuluaan taivaallisia harmonioita; se saa meidät vuodattamaan kyöneleitä, helpotuksen ja taivaan kaipuun kyöneleitä. Allegron paluu sinkoaa meidät takaisin levottomaan ihmiseloon. Kaksi fuugan keskenään konfliktiin asetettua teemaa antavat vakavan ja voimakkaan kuvauksen inhimillisten intohimojen keskinäisestä taistelusta...” (Ulrich Tank 1991, 6 / äänilevyn Sony Classical SK 44 915 esittelyteksti)

Myös Einstein pitää teosta suuressa arvossa ja luonnehtii sitä puolestaan seuraavasti: ”...hänen fuugan parissa tekemänsä työn kruunu on Fantasia f-molli automaattiruille, joka on sävelletty hänen kuolinvuotenaan... Tässä hänen mestaruutensa saavutti täyden vapauden ankaran tyylin valloituksessa...” (Einstein 1945, 153, tähän Moldenhauer 1950, 67)

¹⁵⁷ Busoni toimi Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton opettajana v. 1888–1990. Suomessa hän tapasi myös Gerda Sjöstrandin (ruotsalaissyntyisen kuvanveistäjä C.E. Sjöstrandin tytär), jonka kanssa avioitui vuonna 1890 Moskovassa. Hän sävelsi Suomessa ollessaan nelikätisen teoksen Finnländische Volksweisen Op. 27 (perustuu suomalaisiin kansanlauluihin), joka on omistettu hänen oppilaalleen Anna Lindelöfille.

¹⁵⁸ Antony Beaumont, www.grovemusic.com / Busoni, Ferruccio / arrangements and editions / works by other composers; for piano unless otherwise stated (23.6.2002)

¹⁵⁹ G K. 189h, F K. 494, F K. 533 ja C K. 545, myös Fantasia c K. 475.

Mozartin kanssa yhteensopimattomana.¹⁶⁰ Nämä sovitukset jäänevät musiikin historiaan pelkkinä kuriositeetteina.

2.4.2.7 Mozartin klaveeriduojen merkitys

Mozart on musiikin historiassa Schubertin rinnalla merkittävin ja tuotteliain klaveeriduojen säveltäjä. Hän loi kokonaan uudenlaisen, rikkaan ja elävän duokulttuurin, jossa koko klaviatuurin monipuolinen käyttö, viehkeät melodiat ja näyttävä soittimen käsittely pääsivät valloilleen. Melko usein hänen nelikätiset teoksensa ovat aavistuksen primo-painotteisia, kun secondo rakentaa pohjaa harmonioiden ja kuvioiden muodossa – kuitenkin vivahteikkaasti ja mielikuvituksellisesti – ja antaa toisinaan tärkeitä repliikkejä tai impulsseja primolle. Osassa teoksia, kuten Sonaatissa F-duuri (K. 497), saavutetaan kuitenkin täydellinen tasapaino ja vuoropuhelu osuuksien välillä. Niissä muutamassa teoksessa, jotka Mozart laati kahdelle klaveerille, soittajien osuudet ovat täysin tasavertaiset ja samalla yhtä vaativat.

Mozart jatkoi jo C.P.E. Bachin aloittamaa nelikätisten sonaattien säveltämistä. Hän sävelsi klaveeriduolle lähes pelkästään laajoja tai laajahkoja teoksia, jotka ovat laadullisesti tasavertaisia hänen muuhun klaveeri- ja kamarimusiikkituotantoonsa nähden. Tällä tavalla hän omalta osaltaan tuli osoittaneeksi, että klaveeriduo on yhtä vakavasti otettava ”yhtye” kuin esim. klaveeritrio¹⁶¹ tai jousikvartetti. Useat hänen duosävellyksensä, esim. Sonaatti D-duuri kahdelle klaveerille, ovat varsin virtuoosisia ja ulospäin suuntautuneita. Tämä toi myös ns. suuren yleisön ulottuville ja tietoisuuteen, miten merkittävästä klaveeritaiteen osa-alueesta on kysymys. Monet Mozartin klaveeriduteokset ovat vakiinnuttaneet paikkansa nykypianistien ohjelmistossa.

¹⁶⁰ Hinson 1983, 139.

¹⁶¹ Yhtye, jossa klaveerin lisäksi käytetään viulua ja selloa. Nykyään tällaisesta käytetään yleisesti nimitystä pianotrio.

2.4.3 Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770–1827) kehitti klaveerityyliä voimakkaasti entistä ilmaisuvoimaisempaan ja rohkeampaan suuntaan. Mm. runsaat sforzatat, voimakkaat kontrastit sekä klaveerin koskettimiston ääripäiden aiempaa rohkeampi käyttö ovat hänen tyylilleen tyypillisiä. Tämä vaati entistä enemmän myös instrumenteilta, esim. voimakkaampaa ja pidempää sointia, ja näin Beethovenia voidaan välillisesti pitää yhtenä tärkeänä fortepianon kehittäjänä. Voidaan toisaalta todeta, että instrumentin kehitys puolestaan vaikutti Beethovenin tyyliin säveltää. Beethoven käytti aluksi wieniläistä fortepianoa, mutta siirtyi käyttämään englantilaisen *Broadwoodin*¹⁶² rakentamaa instrumenttia, joka voimakkaampiäänisenä vastasi paremmin hänen ilmaisutarvettaan.¹⁶³

Beethoven sävelsi varsin niukasti musiikkia klaveeriduolle. Hänen mestarillinen tapansa käsitellä klaveeria olisi varmasti antanut kaikki mahdollisuudet luoda enemmän musiikkia tälle intiimille yhtyeelle. Kamarimusiikin saralla Beethoven kuitenkin keskittyi säveltämään muita teoksia, jousikvartettoja, klaveeritrioja jne., ja hän kirjoitti huikean määrän sooloklaverimusiikkia. Beethoven sävelsi lähes kaikki klaveeriduoteoksensa verraten varhain. Hän oli yksi aikansa suurista virtuooseista ja kehitti soitotekniikkaa rohkeasti ja ennakkoluulottomasti. Hänen varhaistuotantonsa painottuu voimakkaasti klaverimusiikkiin. Ensimmäisenä nelikätisenä teoksena syntyi Kahdeksan muunnelmaa kreivi Waldsteinin teemasta¹⁶⁴ C-duuri (WoO 67), luultavasti vuonna 1792 Bonnissa, jolloin säveltäjä oli 22-vuotias. Teos julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1794.

Sonaatti D-duuri (Op. 6) on sävelletty vuosina 1796–1797. Useat kustantajat julkaisivat tämän kaksiosaisen teoksen, ja siitä tehtiin myös sovituksia sekä sooloklaverille että klaveerille ja huilulle. Donald I. Sonnedecker olettaa, että kyseinen sonaatti sävellettiin aikoinaan muitten Beethovenin klaveeriduosävellysten tapaan opetuskäyttöön.¹⁶⁵

Kuusi muunnelmaa D-duuri *Ich denke dein* (WoO 74) syntyi kahdessa eri vaiheessa. Variaatiot perustuvat Beethovenin omaan rakkauslauluun, joka on laadittu Goethen tekstiin. Toisin kuin usein on luultu, *Andenken*-niminen laulu (WoO 136)¹⁶⁶,

¹⁶² John Broadwood (1732–1812) perusti Lontoossa klaveeritehtaan, jonka osakkaaksi hänen vanhin poikansa James Shudi Broadwood (1772–1851) ja kolmas poikansa Thomas Broadwood (1786–1861) liittyivät ja jonka toimintaa nämä isänsä kuoleman jälkeen jatkoivat.

¹⁶³ Lars Hedblad, Otava 1979, IV/584.

¹⁶⁴ Alkukielinen nimi on *Variationen über ein Thema vom Grafen von Waldstein*.

¹⁶⁵ Sonnedecker 1953, 73.

¹⁶⁶ Sävellysvuosi 1808.

jonka Matthissonin alkuperäisteksti alkaa samoin sanoin¹⁶⁷ kuin Goethen runo, ei perustu samaan teemaan näiden muunnelmien kanssa. Teema on sävelletty juuri variaatioita varten, eikä Beethoven julkaissut sitä koskaan erillisenä lauluna muussa yhteydessä. Ensimmäisen kerran Beethoven työskenteli teoksen parissa vuonna 1799, jolloin hän kirjoitti neljä muunnelmaa. Nämä päätyivät lopullisessa versiossa numeroiksi 1, 2, 5 ja 6. Täydentävät variaatiot 3 ja 4 on puolestaan sävelletty vuonna 1803. Sävellys on omistettu kreivitär Therese von Brunswickille ja Josephine Deymille (omaa sukuaan Brunswick), joiden veli, kreivi Brunswick, oli Beethovenin parhaita ystäviä Wienissä.¹⁶⁸

Kolme marssia, C-duuri, Es-duuri ja D-duuri (Op. 45), on sävelletty vuonna 1803, ja ne julkaistiin Wienissä seuraavana vuonna. Beethovenin läheinen ystävä ja oppilas, **Ferdinand Ries** (1784–1838) on kertonut hauskan näihin marsseihin liittyvän tarinan.¹⁶⁹ Ries oli säveltäjänä varsin tuottelias ja kirjoitti runsaasti klaveerimusiikkia, myös nelikätisiä ja kahdelle klaveerille sävellettyjä teoksia.¹⁷⁰ Beethovenin marsseissa on orkestraalisia sävyjä, minkä vuoksi niistä on tehty runsaasti sovituksia soitinyhtyeille ja orkesterille; kenties Beethovenin suuri ihailija Franz Schubert sai niistä kimmokkeen omiin nelikätisiin marsseihinsa.¹⁷¹

Beethovenin tapa käsitellä klaveeria nelikätisissä teoksissaan eroaa Mozartista lähinnä säveltäjän tyylille tyypillisten persoonallisten vivahteiden ansiosta.

¹⁶⁷ *Ich denke dein...*

¹⁶⁸ Teema ja muunnemat nro 1, 2, 5 ja 6 oli annettu käsin kirjoitettuna yksityisesti kreivi Brunswickin sisarille jo 1799. (Douglas Johnson/Scott G. Burnham, www.grovemusic.com / Beethoven, Ludwig van: Works / piano four hands) (21.6.2002)

¹⁶⁹ Vuonna 1802, soittaessaan Beethovenin pianosävellyksiä kreivi Brownelle ja tämän ystäville, Ries improvisoi piloillaan marssin. Seurue luuli teosta Beethovenin sävellykseksi. Kun Beethoven saapui paikalle seuraavana päivänä ja joutui odottamatta vastaanottamaan kohteliaisuuksia viehättävästä marssistaan, paljastui totuus, mikä lienee ollut Riesille yhtäältä imartelevaa, toisaalta noloa. Pila selvisi pian Beethovenille, joka suhtautui tapahtuneeseen huumorilla. Kreivi Browne antoi kuitenkin tapauksen johdosta Beethovenille toimeksi säveltää Kolme marssia klaveeriduolle, jonka kreivi esitti myöhemmin Beethovenin kanssa. Marssit on kuitenkin omistettu prinsessa Maria Esterházyille. (Sonnedecker 1953, 75)

Ries oli taitava klaveristi ja säveltäjä, joka mm. menestyksekkäästi esitti Beethovenin kolmannen konserton. Beethoven piti oppilastaan arvossa, mutta ilmeisesti hänen opetuksensa oli ollut niin vaikuttavaa, että tämä alkoi – ainakin jossakin määrin – jäljitellä opettajaansa. Beethoven onkin tokaissut hie-man epäoikeudenmukaisesti, että Ries jäljitteli opettajaansa liikaa. (Cecil Hill, www.grovemusic.com / Ries / (4) Ferdinand Ries) (21.6.2002)

¹⁷⁰ Riesin nelikätinen tuotanto sisältää 3 sonaattia, Sonatiinin, 11 sarjaa muunnelmia, 5 poloneesia ja 11 marssia. Lisäksi hän sävelsi kahdelle klaveerille teoksen *Grand Introduction & Rondo* (Op.135).

¹⁷¹ Lubin 1970, 28.

Usein pääpaino on primolla, mutta variaatioissa tasapaino esittäjien välillä on parempi. Joskus päädytään herkkään vuoropuheluun D-duuri-muunnelmien tapaan seuraavasti:

The musical score is for a piano duo (Primo and Secondo) in D major, 3/4 time. It features a delicate interplay between the two hands, with the Primo part often playing a more active role. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo). The Primo part starts with a series of eighth notes, while the Secondo part provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 5 and the second system starting at measure 6.

Nuottiesimerkki 5. L. van Beethoven: Kuusi muunnelmaa D-duuri WoO 74, 3. variaation alku.

Haastavin Beethovenin klaveeriduosävellyksistä on *Grosse Fuge* (Op. 134), jonka säveltäjä laati omana sovituksenaan alun pitäen jousikvartetolle sävelletystä samannimisestä teoksesta (Op. 133). Kyseinen fuuga oli alkujaan tarkoitettu B-duuri-jousikvartetton (Op. 130) finaaliaksi, mutta Beethoven sävelsi sen tilalle uuden osan vuonna 1826 kustantajansa Artarian toivomuksesta. Artaria oli antanut fuugan ensin sovittettavaksi **Anton Halmille** (1789–1872) saadakseen teoksesta nelikätisen version, mutta Beethoven oli lopputulokseen tyytymätön ja otti työn omiin käsiinsä.¹⁷² Beethoven teki fuugan kvartettoversioon melko runsaasti muutoksia ja mm. siirsi ääniä eri oktaaveihin. Säveltäjä antoi duoversiolle oman opusnumeronsa. Siksi ainakin Ferguson on sitä mieltä, että teos on tarkoitettu myös tällä kokoonpanolla esitettäväksi, siitä huolimatta, että sovitukset on hyvin hankala soittaa.¹⁷³ Koska teksti soveltuu huonosti nelikätisesti yhdellä soittimella soitettavaksi, näyttää siltä, että se on kahdelle klaveerille tarkoitettu.

Kustantajat pyysivät useasti Beethovenia laatimaan lisää nelikätisiä teoksia, mutta tällä alalla säveltäjä ei päässyt luonnoksia pidemmälle. Klaveeriduoista alkoi

¹⁷² Lubin 1970, 29.

¹⁷³ Ferguson 1995, 49.

tuohon aikaan muodostua oma kulttuurinsa, varsinkin pedagogisessa mielessä, ja ne liittyivät ns. Hausmusik-perinteeseen¹⁷⁴, mikä ainakin osaltaan selittää kustantajien aktiivisuuden. Kyseistä traditiota oli omiaan vahvistamaan se, että kustantajat alkoivat myydä sinfonioita nelikätisinä versioina. Mm. lontoolainen kustantaja Birchall julkaisi 1798–1800 kaikki Haydnin Lontolaiset sinfoniat¹⁷⁵ tässä muodossa.

Tyylillisesti ajatellen Beethovenin klaveeriduotuotanto on melko kevyttä verrattuna esimerkiksi hänen parhaisiin kaksikätisiin teoksiinsa. Lisäksi hänen useimmat duonsa ovat melko suppeita eikä niissä päästä rakentamaan säveltäjälle tyypillisiä dramaattisia ja monumentaalisia kokonaisuuksia. Beethovenin klaveeriduot ovat kuitenkin täysipainoista ja arvokasta musiikkia samaan tapaan kuin esim. hänen monet bagatellinsa, variaationsa ja miniatyyrinsä sooloklaveerille.

¹⁷⁴ Yksi ensimmäisiä viittauksia termiin on Johann Stadenin teoksessa Hauss-Musik (Nürnberg, 1623–1628), joka sisältää soitinsäestyksellisiä hengellisiä lauluja. (Christina Bashford, www.grovemusic.com / Hausmusik)

¹⁷⁵ Tarkoittaa Haydnin Lontoossa kantaesityksensä saaneita sinfonioita nrot 93–105.

2.5 Franz Schubert

2.5.1 Taustaa Schubertin nelikätisille teoksille

Franz Schubert (1797–1828) sävelsi suuren määrän nelikätisiä sävellyksiä, jotka voidaan laadultaan rinnastaa Mozartin teoksiin. Niiden joukossa ei kuitenkaan ole ainuttakaan kahdelle pianolle sävellettyä teosta. Kiinnostus duosoittoon oli yhteistä molemmille varhain poisnukkuneille neroille. Schubert näyttää mitä ilmeisimmin olevansa omimillaan juuri kirjoittaessaan nelikätistä musiikkia, jossa soiton instrumentaaliset haasteet ovat usein eri tyyppisiä kuin sooloteoksissa.¹⁷⁶ Schubertin oma soitin oli Conrad Grafin¹⁷⁷ (1782–1851) vuoden 1810 aikoihin rakentama ja se sijaitsee nykyään Schubert-museossa Wienissä. Soitin on melko kevytrakenteinen; esimerkiksi kielten jännite on verrattain alhainen ja vasarat ovat nahkapäällysteiset. Instrumentin sointi on ohut, hienostunut ja selkeä ja se muistuttaa yläsävelrikkaana hieman cembaloa. Koneisto toimii hyvin kevyesti.¹⁷⁸



Kuva 2. Pekka Vapaavuoren omistama Conrad Grafin rakentama fortepiano (Wien n. 1827). Kuva: Jouko Tötterström

¹⁷⁶ Lubin 1970, 37–38.

¹⁷⁷ Graf oli oman aikansa tunnustetuimpia soitinrakentajia, joka myi yrityksensä 1840 Carl Steinille.

¹⁷⁸ Weekley 1969, 108. Kuvatun kaltainen sointi sopii hyvin nelikätiseen soittamiseen, koska soinnin paksuus ja kovuus, jotka ovat vaivana nykypianolla, ovat poissa.

Schubertin klaveerituotannossa ja kamarimusiikissa on samaa runollisuutta, laulavuutta ja herkkyyttä kuin hänen liedeissään. Esimerkkinä laulavuudesta ja liedmäisesti hengittävistä sävellystyylistä nelikätisessä musiikissa olkoot f-molli-fantasian ensimmäiset tahdit:

Allegro molto moderato

Nuottiesimerkki 6. F. Schubert: Fantasia f-molli, alkutahdit.

Schubertin nelikätinen tuotanto muodostaa kiistatta yhden hänen tuotantonsa painopistealueen. Osa 1800-luvulla sävelletystä nelikätisestä musiikista oli luonnostaan ajan myötä katoavaa käyttömusiikkia ja sinfonioiden tai muun orkesterimusiikin sovituksia, mutta Schubert toi pianoduolle lisää merkittävää ohjelmistoa ja ikään kuin palautti samalla tälle kamarimusiikin muodolle kuuluvan arvon. Dallas Alfred Weekley kuvaa Schubertia suurimmaksi ja tuotteliaimmaksi nelikätisen pianomusiikin säveltäjäksi mitä maailma on koskaan tuntenut.¹⁷⁹ Schubertin klaveeriduotanto sisältää yli viisikymmentä teosta, joista hänen elinaikanaan esitettiin laajemmin julkisesti vain C-duuri-alkusoittoa (*Overture D 597*).¹⁸⁰ Monet muutkin Schubertin teokset jäivät hänen elinaikanaan vaille huomiota; esimerkiksi hänen sinfonioitaan ei esitetty lainkaan.

Säveltäjän ystävien päiväkirjoista ja muistelmista on ilmennyt, miten hän ja hänen ystävänsä järjestivät iltaisin koti- tai kamarikonsertteja, joista käytettiin nimitystä Schubertiadit. Näissä esitettiin pääosin Schubertin lied- ja klaveeriduomusiikkia,

¹⁷⁹ Weekley 1969, 1.

¹⁸⁰ Weekley 1969, 1.

ja niistä muodostui intiimin musiikin esittämisen lisäksi myös sosiaalisen kanssakäymisen tapahtumia (kuva 3).



Kuva 3. Gesellschaftsspiel der Schubertianer in Atzenbrugg, 1821. Leopold Kupelwieserin (1796–1862) akvarelli.¹⁸¹

1700-luvun lopulla alkanut nelikätisen soittamisen suosio ei osoittanut ainakaan kodeissa minkäänlaisia laantumisen merkkejä Schubertin elinaikana, ja niinpä kustantajat¹⁸² pyysivät tavan takaa häntä kirjoittamaan klaveeriduoja, osin täyttääkseen kysynnän aiheuttamia tarpeita, osin tietysti hankkiakseen rahaa. Ainakin yhden teoksen kohdalla kävi säveltäjän harmiksi niin, että kustantaja jakoi kolmiosaisen duoteoksen erillisiksi sävellyksiksi lisätäkseen myyntiään.¹⁸³

2.5.2 Ensimmäiset klaveeriduot

Schubertin varhaisin säilynyt teos on hänen 13-vuotiaana kirjoittamansa nelikätinen Fantasia G-duuri (D 1) vuodelta 1810, jolloin hän kävi koulua Wienin Stadtkonviktissa¹⁸⁴ ja toimi samalla kuoropoikana keisarillisessa kapellissa. Teos on varsin laaja, ja ainakin Fergusonin mukaan se antaa melko vähän viitteitä tulevasta nerosta.¹⁸⁵

¹⁸¹ Kuvan lähde: www.aeiou.at/su-gsa-k.htm (8.7.2002)

¹⁸² Ainakin Artaria ja Probst.

¹⁸³ Weekley 1969, 3. Kyseinen sävellys on *Divertissement sur des motifs originaux français* (D 823).

¹⁸⁴ Wienin keisarillis-kuninkaallinen kaupunkikoulu.

¹⁸⁵ Ferguson 1995, 10.

Erikoisuutena mainittakoon, että se koostuu useista osista, joista lähes jokainen moduloi toiseen sävellajiin,¹⁸⁶ ja niin teos päättyy eri sävellajiin kuin missä alkoi. Vuosina 1811–1813 Schubert sävelsi ainakin kaksi klaveeriduoteosta lisää, fantasiat g-molli (D 9) ja c-molli (D 48).¹⁸⁷ Näihin säveltäjä on luonut kurinalaisemman ja selkeämmän muodon kuin ensimmäiseen nelikätiseen sävellykseensä. C-molli-fantasiasta tunnetaan kaksi versiota, joista toinen, identtisenä ensimmäisen kanssa, saa lisäyksenä finaalikseen fuugan.¹⁸⁸ Samalta ajalta on peräisin myös kaksi kesken jäänyttä teosta, Fantasia G-duuri (D 1b) ja Sonaatti F-duuri (D 1c)¹⁸⁹, joita ei ole koskaan julkaistu.

Vuoden 1817 lopulla Schubert palasi uudestaan pianoduon pariin ja kirjoitti alkusoitot D-duuri (D 592) ja C-duuri (D 597).¹⁹⁰ Nämä ovat säveltäjän omia sovituksia hänen orkesterille säveltämistään alkusoitoista (D 590 ja 591). Seuraavan vuoden tammikuussa hän sävelsi Rondon D-duuri (D 608). Teoksen alkuperäinen versio poikkeaa melko paljon ensimmäisen painoksen¹⁹¹ rohkeasti editoidusta. Primo ja secondo saavat tuoda julki omalta osaltaan tärkeitä asioita, eikä secondoa ole alistettu pelkäämään säestäjän osaan – jossa toimiessaankin se luo rikkaita harmonioita – vaan se ikään kuin ottaa osaa musiikilliseen keskusteluun.

2.5.3 Ensimmäisen Unkarin kauden nelikätiset teokset

Vuoden 1818 kesän tapahtumat innoittivat Schubertia säveltämään nelikätisiä sävellyksiä entistä aktiivisemmin. Kreivi Johann Karl Esterházy kutsui hänet opastamaan nuoria tyttäriään maatilalleen Zseléziin.¹⁹² Säveltäjä vietti siellä melkein viisi kuukautta heinäkuusta lokakuuhun ja opetti 12- ja 16-vuotiaille tytöille laulua ja klaveerinsoittoa. Hän piti myös kotikonsertteja sekä isäntäväelleen että näiden vieraille. Zselézissä Schubertilla oli varsin hyvät oltavat, ja hän sai täysihoidon lisäksi myös kohtuullista

¹⁸⁶ Jo tässä teoksessa Schubert suosii terassisukuisia modulaatioita, joista myöhemmin tuli tietyllä tavalla hänen tavaramerkkinsä.

¹⁸⁷ Monien Schubertin teosten sävellysvuosia ei tiedetä tarkkaan, ja eri lähteet antavat keskenään ristiriitaista tai epävarmaa tietoa. Esimerkiksi teosluettelon numerointi ei ole täysin kronologinen. Tässä yhteydessä käytän Grovemusicin vuosilukuja, ellen erikseen toisin mainitse. (Maurice J.E. Brown, Eric Sams, www.grovemusic.com / Schubert, Franz: Works / piano four hands) (22.6.2002)

¹⁸⁸ Teos tunnetaan suppeammassa muodossaan myös nimellä *Grande sonate*.

¹⁸⁹ Luonnos vain ensimmäisestä osasta.

¹⁹⁰ Molempien alkukielinen nimi on *Overture im italienischen Stile*. F. Busoni sovitti kyseiset alkusoitot soolopianolle.

¹⁹¹ Diabelli & Co. -painoksessa (1835) sävellykselle on annettu alaotsikko *Notre amitié est invariable*. Editioija oli säveltäjänakin tunnettu itävaltalainen kustantaja Anton Diabelli (1781–1858).

palkkaa. Hän kirjoitti ystävilleen mm. elävänsä ja säveltävänsä kuin jumala.¹⁹³ Saman kesän aikana kreivi Esterházy esitteli Schubertin paroni Karl von Schönsteinille, josta tuli Schubertin musiikin suuri ystävä.¹⁹⁴

Esterházy'n palveluksessa Schubert löysi elämäänsä ainakin väliaikaisesti tasapainoa ja harmoniaa. Sekä liedmusiikin että lähes viisi vuotta unohduksissa olleen sävellysmuodon, klaveeriduon, kohdalla säveltäjä löysi luomisvireensä uudelleen. Schubert sävelsi ainakin osan samana vuonna syntyneistä teoksistaan opetusmateriaaliksi kreivin tyttärille. Parin kuukauden jakson jälkeen säveltäjä alkoi kuitenkin nähtävästi ahdistua liian pienistä ympyröistä ja ikävöidä ystäviään sekä Wienin huvituksia ja kulttuuria.¹⁹⁵ Vaikka Schubert palasi alle puoli vuotta kestäneen Unkarin vierailun jälkeen takaisin Weniin, hän jatkoi Schönsteinin tietojen mukaan Esterházy'n tyttären opastamista. Tätä jatkui ilmeisesti vuoden 1819 toukokuuhun asti.¹⁹⁶ Seuraavalta vuodelta on säilynyt säveltäjän ystävien Schoberin ja Bauernfeldin¹⁹⁷ tieto, jonka mukaan Schubert olisi yksipuolisesti ollut rakastunut Karoline Esterházyyn.

Vuoden 1818 heinäkuusta alkaen Schubert sävelsi varsin monia nelikäisiä teoksia. Näistä varmasti Unkarissa syntyneitä ovat ainakin Neljä poloneesia (D 599), Sonaatti B (D 617), *Deutscher* (D 618),¹⁹⁸ Poloneesin ja trion luonnos (D 618a)¹⁹⁹ sekä

¹⁹² Zseléz on nykynimeltään Želiezovce Slovakiassa, joka kuului tuohon aikaan vielä Unkariin. Schubert sai työn wieniläisen lakiasian professorin Johann Karl Ungerin suosituksesta.

¹⁹³ Geraint Lewis 1989 / äänilevyn Nimbus Records NI 5178 esittelyteksti.

¹⁹⁴ Schönstein (1797–1876) oli Unkarin ministeriön virkamies, mutta samalla tunnettu ja intohimoinen amatöörilaulaja, jonka ääntä kuvailtiin jaloksi tenoribaroniksi. Schubertin lauluihin tutustuttuaan hän keskittyi lähes yksinomaan saksalaiseen lauluun ja jätti aiemmin jumaloimansa italialaisen musiikin taka-alalle. Schönstein on itse hieman omahyväisesti väittänyt, että Schubertin useat liedit on sävelletty juuri hänen äänityyppiänsä ajatellen. (Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (vi) Travel.) (22.6.2002)

¹⁹⁵ Schubert kirjoittaa kirjeissään ystävälleen Schoberille*) ja veljelleen Ferdinandille*) mm. seuraavaa: ”Zselézissä olen täysin oman onneni nojassa. Minun on toimittavana säveltäjänä, kirjoittajana, yleisönä ja taivas tietää minä muuna. Yksikään sielu täällä ei tunne tosi taidetta, korkeintaan kreivitär silloin tällöin (ellen ole väärässä). Niinpä olen yksin rakastettuni kanssa, joka minun on kätkevä huoneeseeni, pianoforteeni ja rintaani. Vaikka tämä tekee minut usein surulliseksi, niin toisaalta se ylentää minua sitäkin enemmän. Älä kuitenkaan pelkää, että pysyttelisin poissa pitempään kuin on ehdottoman välttämätöntä.” (Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (vi) Travel.) (22.6.2002). ”Minun ikäväni Weniin kasvaa päivä päivältä. Lähdemme pois marraskuun puolivälissä.” (Deutsch, englanninkielinen käännös v. 1951, 109, tähän Weekley 1969, 25)

*) Franz von Schober (1798–1882) oli sekä säveltäjä että runoilija, jonka tekstejä Schubert käytti lie-deissään. Ferdinand Schubert (1794–1859) toimi sekä opettajana että säveltäjänä.

¹⁹⁶ Weekley 1969, 43.

¹⁹⁷ Eduard von Bauernfeld (1802–1890) toimi teattereissa ohjaajana.

¹⁹⁸ Teoksen koko nimi on *Deutscher mit 2 Trios und 2 Ländler*. Se tunnetaan myös ”Saksalaisina tansseina”. *Deutscher*-sanaa käytettiin yleisnimityksenä 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alkupuolen kolmija-

Kahdeksan muunnelmaa ranskalaisesta laulusta (D 624). Kolme sotilasmarsssia²⁰⁰ (D 733) sekä Allegro ja Andante²⁰¹ (D 968) ovat saattaneet syntyä samaan aikaan, mutta varmaa näyttöä asiasta ei ole.

Weekley arvostaa suuresti B-duuri-sonaattia ja pitää sitä esimerkkinä Schubertin mielikuvituksellisesta kirjoitustavasta. Teoksessa on runsaasti omaperäisiä melodioita ja modulaatioita, ja soittajille jaetut imitoivat motiivit antavat sille lisäväriä. Sonaatti ansaitsee hänen mielestään arvostetun aseman pianoduojen vakio-ohjelmistossa.²⁰² Se on luonteeltaan herkkä ja intiimi, eikä Mozartin ilmavan tyylin vaikutusta voi kiistää. Ernest Lubin näkee sonaatin alun teemassa yhtäläisyyttä kaksikäntisen B-duuri-sonaatin (D 960) kanssa,²⁰³ joka lienee *Wanderer*-fantasian (D 760) rinnalla yksi Schubertin nerokkaimpia sooloklaveeriteoksia. Johannes Brahms löysi teoksen nimeltään *Deutscher* Stuttgartissa vuonna 1872. Sävellyksen inspiraationa ovat olleet Schubertin ajan muotitanssit, joista säveltäjä piti suunnattomasti vaikkei itse mielellään tanssinutkaan.²⁰⁴

Kahdeksan muunnelmaa ranskalaisesta laulusta on omistettu Beethovenille, jota Schubert suuresti ihaili. Teoksen teemana Schubert on käyttänyt Esterházy'n perheen suosikkia, ranskalaista laulua nimeltään *Le bon Chevalier*. Nuori Schubert suunnitteli vuonna 1822 arvostamansa, tuolloin jo kuulonsa menettäneen kollegansa tapaamista teoksen merkeissä, mutta luultavasti tämä kohtaaminen ei koskaan toteutunut. Hüttenbrenner²⁰⁵ ja Schindler²⁰⁶ kirjoittivat tapahtumasta toistensa kanssa ristiriitaista tietoa.²⁰⁷

koisista paritansseista, joita olivat mm. Ländler ja valssi. (Cliff Eisen, www.groovemusic.com / German Dance) (11.1.2003)

¹⁹⁹ Trio on käytössä D 599:ssä.

²⁰⁰ *Trois marches militaires*.

²⁰¹ Allegro moderato C ja Andante a, tunnetaan myös Sonatiinina.

²⁰² Weekley 1969, 33.

²⁰³ Lubin 1970, 46.

²⁰⁴ Leopold von Sonnleithner*) (1797–1873) kirjoitti vuonna 1857 aiheesta seuraavaa: ”Hän meni toisinaan tuttujen perheiden kodeissa pidettyihin tanssiaisiin; ei koskaan tanssinut, mutta oli aina valmiina istumaan klaveerin ääreen, missä hän improvisoi tuntikaupalla mitä kauneimpia valsseja; niitä, joista hän piti, hän toisti, painaakseen ne mieleensä, aikomuksenaan kirjoittaa ne myöhemmin muistiin.” (Deutsch, englanninkielinen käännös v. 1958, 133, tähän Weekley 1969, 36)

*)Sonnleithner oli Schubertin musiikin voimakas puolustaja, joka oli itse mukana monissa tämän teosten esityksissä ja auttoi omilla muistelmillaan välillisesti Schubert-biografioiden tekijöitä.

²⁰⁵ Schubertin ystävä Anselm Hüttenbrenner (1794–1868), itävaltalainen säveltäjä ja pianisti, mm. sovitti tämän *Keskeneräisen sinfonian* klaveerille nelikäntisesti. Hüttenbrenner kirjoitti myös Schubertia koskevat muistelmat ja antoi ne Franz Lisztille 1854. Muistelmat julkaistiin ensimmäistä kertaa vasta 1906, eikä niiden antamia tietoja pidetä luotettavina. (Maurice J.E. Brown/Ewan West, www.groovemusic.com / Hüttenbrenner, Anselm) (22.6.2002)

Schubert kirjoitti kaiken kaikkiaan kolme marssikokoelmaa, joiden kaikkien sävellysvuodet ovat hieman epävarmoja. Kolme sotilasmarssia (D 733)²⁰⁸ lienee näistä suosituin, ja teoksesta onkin laadittu lukuisia sovituksia eri kokoonpanoille, mm. puhalinorkesterille.²⁰⁹ Varsinkin teoksen ensimmäistä marssia soitetaan runsaasti. Kappaleiden joviaali luonne ei kovinkaan paljoa viittaa teoksen otsikkoon, eikä Schubert ollut koskaan varsinaisesti osoittanut mitään kiinnostusta sotilaselämään. Kenties säveltäjällä olivat enemmän mielessään armeijan juhlahetket ja niiden ulospäin suuntautunut näyttävyyks ilman ankaruutta ja aseitten pauketta. Schubert oli varmasti kiinnostunut marsseista myös sen vuoksi, että ne antoivat laajan viitekehyksen erilaisille tyyllisille mahdollisuuksille, surumarsseista tinasotilaitten kuvaamiseen. Kolme sankarillista marssia (*Trois marches héroïques* D 602)²¹⁰ edustaa samaa suoraviivaista ja selkeää sävel- ja muotokieltä kuin sotilasmarssitkin. Kuusi suurta marssia (*Six grandes marches* D 819) vuodelta 1824 on omistettu J. Bernhardtille, joka hoiti Schubertia tämän vakavan sairauden aikana edellisenä vuonna. Teoksesta tuli heti suosittu, ja säveltäjää pyydettiin usein itse esittämään sitä.

2.5.4 Alkusoitot vuosilta 1819 ja 1823

Vuoden 1819 syksyllä Schubert sävelsi alkusoitot (*Overture*) g-molli (D 668) ja F-duuri (D 675). Näistä ensimmäinen löydettiin vasta 1896 säveltäjän veljen Ferdinand Schubertin kuolleen ystävän papereiden joukosta. Tarinan mukaan Schubert sävelsi F-duuri-alkusoiton kolmessa tunnissa ja merkitsi käsikirjoitukseen seuraavan tekstin:

Sävelletty lokakuussa, herra Joseph Hüttenbrennerin²¹¹ huoneessa ”Porvarin majatalossa” kolmen tunnin kuluessa, lounasaikana ilman ruokaa.²¹²

²⁰⁶ Anton Schindler (1795–1864) oli määriläinen viulisti ja omana aikanaan kuuluisa Beethoven-biografi.

²⁰⁷ Deutsch 1958, 75 ja 325, tähän Weekley 1969, 38–39. Hüttenbrennerin mukaan Beethoven sai sävellyksen nuotit, mutta näki Schubertin vasta kuolinvuoteellaan. Schindler puolestaan kertoo, että Schubert tapasi Beethovenin, mutta oli ollut hyvin hermostunut, vaikka sai tältä ystävällisiä neuvoja muunnelmiinsa.

²⁰⁸ Sävellysvuosi 1818 tai 1822.

²⁰⁹ Sotilassoittokunnat pitivät teosta säännöllisesti ohjelmistoissaan.

²¹⁰ Sävellysvuosi 1818 tai 1822.

²¹¹ Anselm Hüttenbrennerin veli (1796–1882).

²¹² Deutsch 1958, 126, tähän Weekley 1969, 45. Käsikirjoitus on kadonnut, joten tätä A. Hüttenbrennerin kertomaa tarinaa ei voida näyttää toteen.

Schubertin sävellysnopeudesta on mainintoja monissa muissakin yhteyksissä. Alkusoitossa voidaan panna merkille tekstin orkestraalisuus akordeineen sekä secondostemman bassotremolot. Myös g-molli-alkusoitossa on orkesterimaisia piirteitä, joiden vuoksi teosta on virheellisesti pidetty sovituksena. Säveltäjä käyttää rohkeasti soittimen koko rekisteriä. Hän hyödyntää mainitun kaltaisia tehokeinoja myös sooloklaveriteoksissaan, esim. *Wanderer*-fantasiassa ja lukuisissa liedeissään, kuten *Erlkönigissä*.

Schubertin viimeiset klaveeriduolle tarkoitettut alkusoitot *Alfonso und Estrella* (D 773) ja *Fierrabras* (D 798), molemmat vuodelta 1823, ovat sovituksia hänen samannimisten oopperoittensa²¹³ alkusoitoista.²¹⁴ Kumpikaan oopperoista ei saanut osakseen huomiota säveltäjän elinaikana, eikä niitä myöskään esitetty julkisesti. On syytä olettaa, että Schubert laati sovitukset saadakseen edes niiden kautta teokset esille.

Vuosi 1823 oli Schubertille hyvin raskasta aikaa mm. sen vuoksi, että hän oli sairastunut syfilikseen, jonka tiedettiin vievän potilaan kohti kuolemaa kolmesta kymmeneen vuoden kuluessa. Sairauden aikana Schubertin oli pysyteltävä lääkärin määräyksestä pariin eri otteeseen kotona. Tämä oli hänelle vaikeaa, koska hän oli tullut hyvin tunnetuksi Wienin musiikkipiireissä ja sai alinomaa kutsuja eri tilaisuuksiin. Useat Schubertin ystävät muistelivat häntä ristiriitaisena luonteena, yhtäältä ujona ja hieman sisäänpäinkääntyneenä, toisaalta seurapiireissä liikkumaan tottuneena ja sosiaalisena, mutta myös vahvasti nautinnonhakuisena persoonana.²¹⁵ Schubertin ystävä Schober kommentoi tämän elämää ylettömän hölläkätiseksi ja aistilliseksi, minkä yhtenä seurauksena oli säveltäjän vakava sairaus. Vuoden 1824 alkupuolella Schubertin terveydentila huononi entisestään, mikä ilmeni mm. voimakkaina kipuina hänen vasemmassa käsivarressaan. Tämä sekä esti häntä soittamasta klaveeria että pakotti hänet käymään hoidoissa.²¹⁶

²¹³ D 732 ja D 796.

²¹⁴ Myös Carl Czerny laati oman nelikätisen sovituksensa *Fierrabras*-alkusoitosta Diabellin kustantamoa varten, joka julkaisi sarjan suosittuja alkusoittoja. (Lubin 1970, 70)

²¹⁵ Vuonna 1857 ja kaksitoista vuotta myöhemmin Eduard von Bauernfeld kirjoitti biografi Ferdinand Luibilille seuraavaa: ”Hänellä oli niin sanottu kaksoisluonne, wieniläinen ilomielisyys jalostuneena ja punituneena syvän melankolisen luonteen kanssa. Sisäänpäin runoilija ja ulospäin eräänlainen hedonisti.” 1869: ”Itävaltalainen elementti, hioutumaton ja aistillinen, paljastuvat sekä hänen elämässään että taiteessaan... Itävaltalainen luonne esiintyi aivan liian ankarasti tarmokkaassa ja nautintoja rakastavassa Schubertissa, ja oli myös aikoja, jolloin mustasiipinen surun ja melankolian demoni tunkeutui hänen lähelleen.” (Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (viii) Crisis.) (22.6.2002)

²¹⁶ Hoidoissa Käydessään Schubertilla oli aikaa myös kirjeitten kirjoittamiseen, ja maaliskuun lopulla syntyi seuraava Kupfelweiserille osoitettu vuodatus: ”Pidän itseäni maailman onnettomimpana ja surkeimpana olentona. Kuvittele miestä, jonka terveys ei palaa entiselleen enää koskaan, ja joka silkassa

2.5.5 Toisen Unkarin kauden nelikätiset teokset

Schubert lupautui kesäksi 1824 – toisen kerran elämänsä aikana – kreivi Esterházy'n palvelukseen Zseléziin, opastamaan uudelleen tämän tyttäriä heidän musiikin opiskelusaan. Zselézissä Schubertin kunto parani jonkin verran sekä fyysisesti että henkisesti, mihin vaikuttivat ulkoilu sekä kreivin maatilalla vallinneet säännölliset elämäntavat. Myös palkka oli kohtuullisen hyvä, ja säveltäjän huone sijaitsi linnassa, toisin kuin edellisellä kerralla, jolloin Schubertin oli pitänyt tyytyä palvelijan huoneeseen.²¹⁷

Schubert ei Zselézistä lähettämissään kirjeissä valita sairauttaan vaan vaikuttaa tyytyväiseltä ja hyvävointiselta.²¹⁸ Paronin tyttäret olivat molemmat jo sangen taitavia pianisteja, ja tästä Schubert sai uudelleen voimakkaan kimmokkeen palata nelikätisten teosten pariin. Zselézissä hän sävelsi mm. Sonaatin C-duuri (D 812)²¹⁹ ja Kahdeksan muunnelmaa omasta teemasta As-duuri (D 813), joista hän itse kirjoittaa heinäkuisessa kirjeessään veljelleen Ferdinandille ja edelleen Moritz von Schwindille²²⁰.

Kykenen nyt paremmin löytämään onnen ja rauhan itsessäni... Suuri sonaatti ja muunnelmia omasta teemastani, molemmat neljälle kädelle, jotka olen jo kirjoittanut, toimikoot todisteena tästä.²²¹

Olen säveltänyt suuren sonaatin ja muunnelmasarjan nelikätisesti soitettavaksi, ja jälkimmäinen teos on ollut erityisen suuri menestys täällä; mutta koska en täysin luota unkarilaisten makuun, jätän asian sinun ja wieniläisten ratkaistavaksi.²²²

epätoivossaan tekee jatkuvasti asioista pahempia ja pahempia paremman sijaan; kuvittele miestä, jonka hienoimmat unelmat ovat sortuneet, ja jolle rakkauden ilo ja ystävyys tarjoavat parhaimmillaankin vain piinaa, jonka innostus (ainakin stimuloivin laji) kaikkeen kauniiseen uhkaa loppua, ja kysynkin sinulta, eikö hän ole surkea, onneton olento? Rauhani on mennyt, sydämeni on sairas, enkä löydä sitä enää. Voisin yhtä hyvin laulaa nyt joka ikinen päivä, etten vetäytyessäni joka ilta vuoteeseen heräisi enää, ja jokainen aamu vain tuo takaisin eilisen murheen.” (Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (ix) Despair and resolve.) (22.6.2002); Deutsch 1951, 339, tähän Weekley 1969, 52.

²¹⁷ Schubert oli jo aiemmin rakastunut tyttäristä nuorempaan, Karolineen, saamatta vastarakkautta. Ilmeisesti hänen tunteisiinsa ei vastattu nytkään, mutta Karoline oli varmasti täysin tietoinen niistä ja kiusoitteli häntä kerran paroni Schönsteinin kuullen siitä, ettei Schubert ollut omistanut hänelle ainuttakaan sävellystään. Tähän Schubert oli vastannut, että kaikki on omistettu hänelle joka tapauksessa. (Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (ix) Despair and resolve.) (22.6.2002)

²¹⁸ Weekley 1969, 52.

²¹⁹ *Grand Duo* Diabellin ensipainoksen mukaan.

²²⁰ Kuvaamataiteilija Moritz von Schwind (1804–1871) kuului Schubertin tuttavapiiriin. (www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s472477.htm) (22.6.2002)

²²¹ Deutsch 1951, 363, tähän Weekley 1969, 52.

²²² Lubin 1970, 40.

Sonaatti muodostui eräänlaiseksi käännekohdaksi Schubertin kehityksessä. Se nosti muiden säveltäjän laajempien nelikätisten teosten ohella klaveeriduon ilmaisuvälineenä jousikvartetton ja sinfonian tasolle.²²³ Teos on aiheuttanut polemiikkaa R. Schumannin kirjoituksista lähtien, joissa kenties hieman asiantuntemattomasti väitetään, että teos olisi jotenkin yhteydessä kadonneeseen *Gastein*-sinfoniaan.²²⁴ Schumannin lisäksi ainakin Donald Tovey²²⁵ uskoi, että sävellys olisi nelikätinen versio sinfoniasta, jonka Schubert oli aikonut kirjoittaa Unkarissa.²²⁶ Olettamuksille ei kuitenkaan ole löydetty vahvistusta.

Ei ole varmaa näyttöä siitä, että Esterházyn sisarukset olisivat soittaneet Schubertin Unkarissa säveltämiä duoteoksia. Schubert käyttää sekä sonaatissa että muunnelmassa primoa ja secondoa tasapuolisesti, mikä tekee sävellyksistä erityisen sopivia pedagogisiin tarkoituksiin. Tämä viittaa siihen, että ainakin osia teoksista on saatettu soittaa yhdessä joko sisarten kesken tai Schubertin kanssa. Säveltäjä tutki Zselézsissä Bachin *Das Wohltemperierte Klavieria* ja opetti teosta myös Esterházyn tyttärelle. Kahdeksassa muunnelmassaan hän käyttää runsaasti kaanontekniikkaa, ehkä juuri Bachin innoittamana. Muunnelmat tulivat nopeasti tunnetuiksi, ja kuultuaan teoksen Schubertiadissa Schwind kirjoittaa kirjeessään Schoberille seuraavaa:

Uudet nelikätiset variaatiot ovat jotain aivan ainutlaatuista. Teema on yhtä paljon suurellinen, vapaa kuin jalokin. Kahdeksassa muunnelmassa näitä ominaisuuksia kehitellään täysin riippumattomasti ja elinvoimaisesti, ja kuitenkin jokainen variaatio tuntuu paljastavan teeman.²²⁷

Kenties Schwind oli kiinnittänyt huomiota edellä mainittujen seikkojen lisäksi myös seitsemännen muunnelman ainutlaatuisiin, suorastaan tuskallisiin kromaattisiin harmonioihin, jotka tuntuivat varmasti uusilta ja ennen kuulumattomilta.²²⁸

Schubert sävelsi Unkarin aikanaan vielä Neljä Ländleriä (D 814), Unkarilaisen divertimenton g-molli (D 818),²²⁹ Kuusi suurta marssia (D 819) sekä teoksen ni-

²²³ Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §2: Works / (v) Piano music. (23.6.2002)

²²⁴ Schumann, englanninkielinen käännös v. 1946, 116, tähän Lubin 1970, 52–53. Uudempien tutkimusten mukaan Sinfonian nro 9 C-duuri (D 944) arvellaan olevan mainittu Gastein-sinfonia (Gmunden-Gastein -sinfonia D 849, mahdollisesti sama teos kuin D 944). (Maurice J.E. Brown, Eric Sams, www.grovemusic.com / Schubert, Franz: Works / orchestral) (22.6.2002); (Sävelten maailma 1989, I/217)

²²⁵ Tovey (1875–1940) oli englantilainen säveltäjä ja pianisti.

²²⁶ Tovey 1943, 215, tähän Weekley 1969, 53.

²²⁷ Deutsch 1951, 401, tähän Weekley 1969, 60; Lubin 1970, 40.

²²⁸ Weekley 1969, 62–63; Ferguson 1995, 11; Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §2: Works / (v) Piano music. (23.6.2002)

²²⁹ *Divertissement à l'hongroise*. Joidenkin lähteiden mukaan (esim. äänilevyn Naxos 8.550555 esittelyteksti, s. 3) teos on sävelletty vasta Wienissä samana vuonna, Unkarin matkan jälkeen.

meltään Johdanto, neljä muunnelmaa omasta teemasta ja finaali B-duuri (D 603/968a).²³⁰

Neljä Ländleriä julkaistiin alun pitäen kahdenkymmenen nelikätisen ländlerin kokoelmassa, jonka ensimmäiset kuusitoista olivat Brahmsin transkriptioita Schubertin tansseista sooloklaveerille.²³¹ Sarjana soitettuina niistä muodostuu oikeastaan vain kaksi kappaletta, sillä numerot I ja III kerrataan niitä seuraavien osien jälkeen, jolloin saadaan kaksi peräkkäistä ABA-muotoa.²³²

Unkarilaisen divertimenton teema on unkarilainen laulu, jonka Schubertin kerrotaan kuulleen kreivi Esterházy'n palvelijalta. Hän omisti sävellyksen laulajatar Katherina von Lásznylle, joka oli naimisissa unkarilaisen miehen kanssa ja tunnettiin monien Schubertiadien emäntänä. Teos on kolmiosainen, tyyliltään improvisatorinen ja näyttävä, mutta täynnä säveltäjänsä salonkimusiikille tyypillisiä kertauksia, jotka saattoivat jo tuohon aikaan joskus puuduttaa kuulijoitaan. Mm. sekä Felix Mendelssohn että Richard Wagner tunsivat antipatiaa sävellystä kohtaan.²³³ Franz Liszt sen sijaan arvosti teosta ja sovitti sen kokonaisuudessaan soolopianoversioksi sekä sen keskimmäisen osan, vakavan Marssin, orkesteriversioksi. Schubert käytti teoksen kolmannen osan, Allegretton, materiaalia alun perin *Ungarische Melodie* -nimisessä kaksikäteisessä kappaleessa (D 817)²³⁴ ja laati siitä Divertimentoon nelikätisen, laajennetun version. Molemmissa ääriosissa on selvästi mustalaismusiikin vaikutteita, ja tremoloiden käyttö saa aikaan sävellyksen muutamissa kohdissa symbaalin kaltaisen sointiväriä.

Kuuden suuren marssin yhteinen tekijänä on kehysmuoto trioineen. Viides kokoelman kappaleista tunnetaan surumarssina, ja siinä on selvästi samankaltaisia piirteitä kuin Schubertin G-duuri-messun *Crucifixus*-osassa. Johdanto muunnelmiseen on Schubertin tuotannossa – tutkijoiden harmiksi – yksi niistä teoksista, joiden syntyhistoriasta tai esityksistä ei ole jäänyt juurikaan dokumentteja. Käsikirjoitus on kadonnut säveltäjän useimpien nelikätisten teosten tapaan, eikä siitäkään, miten se löysi tiensä ensijulkaisun painajalle Schuberthille²³⁵, ole mitään tietoa. Teos julkaistiin postuumistiinkin myöhään kuin vuonna 1860, ja sen alkuperästä on käyty vuosien varrella jonkin verran polemiikkia. Mm. Alfred Einstein ja Maurice J.E. Brown ovat olleet sävellyksen autenttisuudesta eri mieltä, edellisen puhuessa sen puolesta ja jälkimmäisen sitä vas-

²³⁰ Teoksen sävellysvuosi ei ole täysin varma, ja Weekley esittää, että teos olisi sävelletty jo Schubertin ensimmäisen Unkarin vierailun aikana vuonna 1818. (Weekley 1969, 29). Grovemusic ehdottaa sävellysvuodeksi 1824. (Maurice J.E. Brown, Eric Sams, www.grovemusic.com / Schubert, Franz: Works / piano four hands) (22.6.2002)

²³¹ Schubert sävelsi kaiken kaikkiaan noin 330 tanssia sooloklaveerille.

²³² Ferguson 1995, 11. Osat II ja IV toimivat näin ollen trioina.

²³³ Brown 1961, 160, tähän Weekley 1969, 67.

²³⁴ Teos julkaistiin vasta vuonna 1928.

²³⁵ Julius Schuberth & Co.

taan.²³⁶ Teoksen teema muistuttaa hätkähdyttävästi Beethovenin Muunnelmia A-duuri (Waldmädchen). Onkin mahdollista, että nimessä mainittu ”oma teema” on kustantajan lisäys.²³⁷

Parin kuukauden kuluttua Zseléziin saapumisen jälkeen Schubert alkoi optimismistaan huolimatta, ehkä parantuneen kuntonsa johdostakin, ikävöidä takaisin Wieniin.²³⁸ Hän lähti Schönsteinin kanssa Unkarista Wieniin kaksi kuukautta ennen Esterházyin perhettä ja palasi samalla, kenties huonon taloudellisen tilanteensa takia, viimeistä kertaa asumaan vanhempiensa kotiin.²³⁹

2.5.6 Viimeiset duosävellykset

Vuosi 1825 lienee ollut Schubertin jäljellä olleesta lyhyestä elinajasta kaikkein onnellisin. Hänen sairautensa oli pysähtyneessä tilassa, ja hän jopa hetkittäin kuvitteli parantuneensa, sillä vointi oli parempi kuin pitkään aikaan. Hänen sosiaalinen elämänsä oli palannut takaisin uomiinsa, ja hän vietti runsaasti aikaa ystäviensä parissa. Tältä vuodelta on peräisin teos nimeltä *Divertissement sur des motifs originaux français* e-molli (D 823). Sävellys on kolmiosainen, mutta siitä, kuuluisiko se säveltäjän mielestä esittää sellaisena, ei ole tietoa, varsinkaan kun käsikirjoitukset ovat kadonneet. Divertimento julkaistiin kahdessa eri osassa, mikä oli tyypillistä tuon ajan kustantajille.²⁴⁰ Aluksi julkaistiin *Marche brillante* vuonna 1826, ja vuotta myöhemmin *Andantino varié* sekä *Rondeau brillant*.²⁴¹ Vuoden 1825 lopulla Schubert sävelsi vielä Suuren surumarssin c-molli (D 859)²⁴² Venäjän tsaarin Aleksanteri I:n kuoleman johdosta.²⁴³ Teoksen rakenne on useille marsseille tyypillinen kehysmuoto.

Vuoden 1825 jälkeen Schubertin terveydentila alkoi taas heikentyä, mikä ei kuitenkaan näytä jättäneen jälkiään hänen sävellystyöhönsä tai luomiskykyynsä, sillä

²³⁶ Einstein 1951, 152; Brown 1954, 40; näihin Weekley 1969, 29.

²³⁷ Weekley 1969, 31.

²³⁸ Schubert kirjoitti Schoberille syyskuussa mm. seuraavaa: ”Nyt istun yksin kaukana ja syrjässä Unkarin maaseudulla, jonne valitettavasti annoin houkutella itseni toisen kerran, ilman yhtäkään henkilöä, jonka kanssa voisin keskustella järkevästi.” (Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (ix) Despair and resolve.) (22.6.2002)

²³⁹ Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (ix) Despair and resolve. (20.8.2002)

²⁴⁰ Tässä tapauksessa nuotit julkaisi Thaddäus Weigl.

²⁴¹ Kustantaja antoi sävellyksen eri vuosina julkaistuille osille omat opusnumeronsa.

²⁴² *Grande marche funèbre (pour Alexander I)*.

merkittäviä teoksia syntyi tiuhaan tahtiin. Viimeisinä vuosinaan hän sävelsi useita mestariteoksia, mm. klaveeritriot B-duuri (898) ja Es-duuri (D 929), *Notturmon* Es-duuri (D 897) klaveeritriolle sekä laulusarjat *Winterreise* (D 911) ja *Schwanengesang* (D 957). Hän sai myös tavallista enemmän huomiota osakseen sävellyskonserttinsa ansiosta.²⁴⁴

Vuoden 1826 aikana syntyi kaksi nelikätistä teosta: Suuri sankarillinen marssi (D 885)²⁴⁵ tsaari Nikolai I:n kruunajaisten kunniaksi ja Kaksi karakteristista marssia (D 886/968b).²⁴⁶ Sankarimarssi irtautuu Schubertin nelikätisten marssien kaavamaisesta muotokielestä ja sisältää joitakin poikkeuksellisia ratkaisuja. Se rakentuu oikeastaan kahdesta a-mollimarssista ja triosta, ja codassa ensimmäisen marssin motiiveja hieman muunnellaan.²⁴⁷ Karakterimarssit kulkevat 6/8-tahtilajissa ja poikkeavat tässä suhteessa Schubertin kaikista muista marsseista, joita hän ehti kirjoittaa elämänsä aikana runsaasti.

Kahdeksan muunnelmaa C-duuri (D 908) **Ferdinand Héroldin** (1791–1833) oopperan *Marie*²⁴⁸ teemasta syntyi vuoden 1827 helmikuussa. Sävellyksen pohjana ollut laulu oli hyvin suosittu aikanaan, ja ilmeisesti osittain tämän johdosta Weekley olettaa, että Schubert sävelsi variaatiot saadakseen pikaista taloudellista hyötyä teoksestaan.²⁴⁹ Se saavutti huomattavaa suosiota mutta vaipui nopeasti unohduksiin. Ehkä syynä tähän oli se, että teos loppujen lopuksi on hieman latteaa ja yksioikoinen tekijänsä parhaisiin sävellyksiin verrattuna.

Saman vuoden lokakuussa Schubert sävelsi Marssin G-duuri (*Kindermarsch* D 928), joka oli lahja hänen isäntäväkensä, Karl Pachlerin ja tämän vaimon Marien Faust-nimiselle pikkupojalle. Schubert vietti juuri ennen teoksen säveltämistä perheen luona vajaan kolmen viikon jakson, joka piristi häntä sekä ruumiillisesti että

²⁴³ Tsaari kuoli joulukuun ensimmäisenä päivänä, joten joidenkin lähteiden (mm. Weekley) ilmoittama sävellyssajankohta, alkuvuosi 1826, on yhtä mahdollinen. Tietäen Schubertin kyvyn säveltää nopeasti voi kuitenkin olettaa, että hän kirjoitti teoksen heti tsaarin kuoleman jälkeen, joulukuun aikana.

²⁴⁴ 26. maaliskuuta 1828, Beethovenin kuoleman yksivuotispäivä, merkitsi Schubertin uralle suurta taapahtumaa, kun Wienissä pidettiin ensimmäinen kokonainen hänen musiikilleen omistettu konsertti. Tilaisuus oli loppuunmyyty. Konsertissa esitettiin mm. klaveeritrio Es-duuri, jonka nuotit oli juuri painettu. Konsertin tuotto oli runsas, mutta hankittu raha ei, kuten tavallista, pysynyt kauan Schubertin hallussa. Hän maksoi ystäviään mm. kuuntelemaan Niccolò Paganinia ja kustansi näille ravintolailtoja, ja niin vähäksi aikaa paremmassa taloudellisessa tilanteessa ollut säveltäjä ajautui nopeasti lähes varattomaksi. (Robert Winter, www.grovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (xii) Beginnings and the end (1828)) (22.6.2002)

²⁴⁵ *Grande marche héroïque (pour Nicolas I).*

²⁴⁶ *Deux marches caractéristiques.*

²⁴⁷ Weekley 1969, 79.

²⁴⁸ Ranskalainen Ferdinand (Louis Joseph) Herold (1791–1833) sävelsi joukon näyttämöteoksia. *Marie* oli yksi näistä, ja Schubert käytti variaatioittensa pohjana erästä sen laulua.

²⁴⁹ Weekley 1969, 82.

henkisesti. Sävellys oli rouva Pachlerin tilaus marraskuun alussa vietettävään juhlaan, jossa teos oli tarkoitus esittää siten, että rouva Pachler soittaisi *secondoa* ja Faust *primoa*. Schubert lähetti nuotin hyvissä ajoin etukäteen, jotta pikku Faust saisi harjoitella oman osuutensa kuntoon ennen juhlia. Weekleyn mukaan sävellys ei ole mitenkään merkittävä. Alfred Einstein kirjoittaa teoksesta seuraavaa:

...Faust Pachler saattoi soittaa vain jotain alkeellista, kun aikuinen soittaja koskettimiston vasemmassa reunassa, tässä tapauksessa hänen äitinsä, hoiti leijonan osan.²⁵⁰

Vuonna 1828 Schubert kirjoitti yhden klaveeriduotuotantonsa merkittävimmistä ja tunnetuimmista teoksista, *Fantasian f-molli* (D 940). Se on omistettu kreivitär Karoline Esterházyille, jota säveltäjä kutsui toisinaan ”omaksi tähdekseen” ja joka oli muutamaa vuotta aiemmin kysynyt, miksei Schubert ollut omistanut hänelle yhtään sävellystään. Teos jakautuu neljään keskenään kontrastoivaan jaksoon, jotka soitetaan yhtäjaksoisesti ja näin muodostavat suuren sinfonisen kokonaisuuden tai eräänlaisen sonaatin.²⁵¹ Teoksessa on myös paljon polyfonista kehittelyä ja rohkeita sävyjen muutoksia ja se huipentuu loppufuugaan. Yksi sen ydinmotiiveista syntyy nousevasta kvartista, joka esiintyy teoksen kaikissa teemoissa.²⁵²

Schubertin viimeiset nelikätiset sävellykset syntyivät touko- ja kesäkuun aikana vuonna 1828. *Allegro a-molli* (D 947),²⁵³ kustantaja Diabellin nimeämänä *Lebensstürme*, julkaistiin vasta säveltäjän kuoleman jälkeen vuonna 1840. Kyseessä on vaativa ja monumentaalinen sonaattimuotoinen teos, ja niinpä monet ovat ajatelleet, että Schubert oli aikonut säveltää kokonaisen nelikätisen sonaatin, jonka ensimmäiseksi osaksi tämä kappale oli tarkoitettu.

Heti Allegron jälkeen kirjoitettu *Rondo A-duuri* (D 952) olisi samojen olettamusten mukaan toiminut samaisen sonaatin finaalina. Rondo jäi Schubertin viimeiseksi klaveeriduoteokseksi, ja sopii mainiosti sulkemaan tämän sävellyslajin aarreaitan hänen tuotannossaan. Einstein pitää teosta suuressa arvossa,²⁵⁴ eikä ihme, sillä Schubert käsittelee teemojaan romanttisen improvisatorisesti, vapaasti ja koristeellisesti.²⁵⁵ Sävellys on yksi niistä harvoista Schubertin nelikätisistä teoksista, joiden käsikirjoitus on säilynyt – näyttää siltä, että kustantajat tuhosivat useimmat säveltäjän

²⁵⁰ Einstein 1951, 282, tähän Weekley 1969, 84–85. Stemmat eivät Einsteinin väitteestä huolimatta eroa vaikeusasteeltaan kovinkaan paljoa toisistaan.

²⁵¹ Muoto muistuttaa yksiosaisuudessaan esim. Schubertin *Wanderer*-fantasiaa (D 760) ja Lisztin h-molli-sonaattia.

²⁵² Ks. esim. nuottiesimerkki 6, s. 52.

²⁵³ Schubertin veljen Ferdinandin laatiman teosluettelon mukaan nimen pitäisi olla *Duo*.

²⁵⁴ Einstein 1951, 282, tähän Weekley 1969, 97.

²⁵⁵ Weekley 1969, 97.

toimittamat alkuperäiskappaleet siinä vaiheessa, kun nuotit oli painettu. Käsikirjoituksesta ilmenee, miten Schubert oli korjaillut joitakin kohtia ennen nuotin luovuttamista kustantajalleen Artarialle. Tämä oli kuitenkin ajan yleisen tavan mukaan hieman huolimaton, ja ensipainokseen jäi muutamia virheitä. Rondon kanssa samoihin aikoihin Schubert sävelsi myös Fuugan e-molli (D952), joka luetteloidaan joko urku- tai nelikätiseksi klaveerisävellykseksi.

Marraskuun alussa 1828 Schubertin terveys petti lopullisesti, ja hän vietti elämänsä puolitoista viimeistä viikkoa lähes kokonaan vuoteen omana. Hän ei voinut enää syödä eikä juoda kunnolla, ja tämän heikentämänä hän joutui antamaan sairautelleen ylivallan ja kuoli 19. marraskuuta.²⁵⁶

2.5.7 Schubertin nelikätisten sävellysten merkitys

Schubertin kohtalona oli monien kuuluisien säveltäjien tapaan se, että hänen musiikkinsa sai suuren yleisön huomion vasta hänen kuolemansa jälkeen. Kenties hän olisi voinut nauttia työnsä hedelmistä itsekkin enemmän, jos olisi saanut elää pitempään kuin vajaat 32 vuotta. Hänen pianolle säveltämänsä nelikätinen tuotanto kuitenkin painettiin lähes kokonaisuudessaan jo hänen elinaikanaan, ja sillä on edelleen vakaa sija sekä pedagogisessa käytössä että pianoduojen konserttiohjelmassa. Schubertille yksi hyvin merkittävä motiivi kirjoittaa klaveeriduoja oli kustantajien aktiivinen kiinnostus näitä sävellyksiä kohtaan. Tämä merkitsi molemmille osapuolille tuloja, ja kun tiedetään, että Schubertilla oli hieman holtiton tyyli käyttää rahaa, on varsin ymmärrettävää, että hän saattoi kirjoittaa kappaleitaan hyvinkin nopeasti saadakseen ne mahdollisimman pikaisesti kustantajille. Säveltämisen nopeus ei toisaalta merkinnyt hänen kohdallaan laadusta tinkimistä, vaan intensiivinen työskentely oli hänelle ominaista. Inspiraation vallassa muu maailma sulkeutui pois, ja ideat siirtyivät paperille huimaa vauhtia.

Suuri osa Schubertin klaveeriduotuotannosta on pikkukappaleita, jotka on tarkoitettu opetusmateriaaliksi tai kotimusiisointiin. Monet niistä saivat ensiesityksensä Schubertiadeissa, jotka olivat kotikonserttimaisia sosiaalisia ja epävirallisia tapahtumia. Nämä konsertit kuvastavat omalta osaltaan hyvin erästä syvällisempää puolta Schubertin musiikista – Sibeliuksen jousikvartetton sanoin – *Voces intimae* (Intiimejä, sisäisiä ääniä). Intiimin sävelkielen vastapainona monet Schubertin nelikätiset kappaleet ovat pinnallisempia, puhdasta salonki- tai seurapiirimusiikkia ländlerien ja marssien tapaan. Kaikkein hienoimmat Schubertin nelikätiset sävellykset on ilmiselvästi sävelletty konserttikäyttöön. Näistä mainittakoon tässä yhteydessä mm. Sonaatti C-

²⁵⁶ Robert Winter, www.groovemusic.com / Schubert, Franz, §1: Life / (xii) Beginnings and the end (1828). (27.6.2002)

duuri, Kahdeksan muunnelmaa omasta teemasta As-duuri, Fantasia f-molli ja Rondo A-duuri.

Schubert ei itse kosiskellut suuren yleisön huomiota osakseen vaikka sitä tietysti toivoikin. Uran varrelle sattui tässä mielessä kovia kolhuja; esimerkkinä todettakoon, ettei hänen oopperoitaan esitetty lainkaan. Hänen kuolinvuotenaan pidetty sävellyskonsertti lienee ollut hänen elämänsä ja säveltäjänuransa suurin hetki, jota hänen parantumaton sairautensa kuitenkin pahoin varjosti.



Kuva 4. Franz Schubert. Tuntemattoman tekijän maalaus, n. 1827.²⁵⁷

²⁵⁷ Kuvan lähde: www.aeiou.at/aeiou.encyclop.s/s382044.htm

3. Pianoduon käytännön ongelmia

3.1. Yhteissoiton haaste

*Sama tuttu sonaatti
on nyt jotain toista musiikkia*

*Eilen vielä viattomassa andantessa
kaikki paatos ja sateenkaaren värit.*

*Sinun läsnäolosi
moduloi*

Pentti Saaritsa

Ylläoleva runo kuvastaa pianoduon kannalta katsoen niitä ongelmia, joita kaksi muusikkoa kohtaa harjoitellessaan jotain teosta yhdessä ensimmäisiä kertoja, sekä toisaalta sitä positiivista ja imponoivaa vaikutusta, joka kollegan kautta syntyy. Kollegojen näkemykset sävellyksestä saattavat olla keskenään hyvin erilaisia. Tiukan yhteissoiton tarkkuuden vaatimus yhdistettynä moniin muihin ongelmiin saattaa ajaa duon helposti tukkinnalliseen autiomaahan, jossa kukkien on vaikea kukkia. Molempipuolinen avoimuus ja vuorovaikutus voivat kuitenkin sulauttaa lopulta – yhteistyön kautta – toisistaan kaukana olevat ideat ja tiedonsirut yhtenäiseksi musiikkiesitykseksi. *Pianoduon käytännön ongelmia* -luku pyrkii pohtimaan tätä työtä eri osa-alueitten kautta ja antamaan samalla joitakin käytännön ohjeita duotyöskentelyyn.

3.2 Rytmin hallinta

3.2.1 Tempo ja rytminkäsittely

Rytmin- ja temponkäsittely on yksi pianonsoiton haasteellisimmista osa-alueista. Instrumentin mekanismi kieliä lyövine vasaroineen on saanut monet kutsumaan pianoa lyömäsoittimeksi, aiheesta tai aiheetta.¹ Pianon yksittäisen äänen tai akordin voimakkuuteen on mahdotonta vaikuttaa enää sen soidessa. Tällöin äänen syttymis- ja sammumishetkien merkitys lisääntyy varsinkin kaikkiin muihin ääniin nähden. *Agogiikalla*² on tärkeä rooli, sillä sen avulla soittimen ja ennen kaikkea soiton luonnetta voidaan muuttaa laulavampaan ja ilmeikkäämpään tai aksentoidumpaan ja rytmikkäämpään suuntaan. Sama koskee pianoduoa, jossa kahden soittajan olisi löydettävä näiden ongelmien ratkaisuun yhteisymmärrys.

Luonteva rytmin käsittely on mm. musiikin elävyyden kannalta yksi painopistealue pianoduon työskentelyssä. Rytmisen elävyyden saavuttaminen tasapainossa fraseerauksen, dynamiikan ym. musiikillisten tekijöitten kanssa on usein ongelmallista; toive onnistua tässä ilman pakonomaista tarvetta soittaa korrektisti yhteen vielä lisää haastetta. Päämäärää voisi luonnehtia duonsoiton kurinalaiseksi, luonnolliseksi vapaudeksi.³

Hyvä lähtökohta johdonmukaiselle ja riittävän vapaalle rytminkäsittelylle on valita harjoitteluvaiheessa duon molempia jäseniä tyydyttävä tempo.⁴ Hyvän, vakaan pulssin löydyttyä voi etsiä kulloiseenkin teokseen sopivaa agogiikkaa ja *rubatoa*⁵. Näiden määrä ja luonne riippuu eri tekijöistä, kuten työstettävän musiikin säveltäjän tyylistä, aikakaudesta, kirjoitustavasta, esityspaikan akustiikasta ja käytettävissä olevista instrumenteista. On hyvä tarkistaa, mitkä musiikilliset syyt teoksessa vaativat erityistä huomiota agogiikan ja rubaton osalta. Tällaisia voivat olla mm. tärkeät harmoniset käänteet, fraseeraus, sointiväri ja tekstuurin oktaaviala. Pianoduon on melko helppo

¹ Soittimen mekanisme ajatellen väitteen aiheellisuuden ymmärtää, ja tietäntyyppinen musiikki, esim. Prokofjev, antaa mahdollisuuden ”vasarointiin” tai pianon käsittelyyn lyömäsoitinmaisesti. Piano voi hyvän soittajan käsissä myös laulaa. Tämä toteutuu, kun esim. peräkkäisten melodia-äänten välinen dynamiikka luo fraaseihin linjaa ja pitkien melodianuottien kohdalla tiheämmät säestysäännet ylläpitävät jatkuvuutta. Kysymys on eräänlaisesta ”laulavasta perkussiosta”, sillä pianon ääni syttyy aina selkeän alukeen kera, joka syntyy, kun vasara lyö kieltä.

² Ks. 1.3. Keskeisten käsitteiden määrittely / *Agogiikka*.

³ ”Tosiasiata on, että kurinalaisuus ei rajoita vaan vapauttaa luovuuden lähteet. Se, että ajattelet, että se rajoittaa jo sinun omaa [soittoasi], on sellainen noidankehä sitten; se rajoittaa jo sinun omaa osaamistasiakin.” ”Kuri ja kurinalaisuus ovat pelkästään positiivisia asioita.” (Haastattelu 8)

⁴ Haastattelu 4.

⁵ Ks. 1.3. Keskeisten käsitteiden määrittely / *Rubato*.

soittaa täsmällisessä rytmissä pitämällä tiukan mekaanisesti kiinni pulssista. Tästä seuraa sinänsä tarkkaa mutta konemaista yhteissoittoa, joka korostuu entisestään, mikäli rytmiseen tarkkuuteen pyritään korostamalla vahvoja tahtiosia.⁶ Tämän välttämiseksi kaivataan joustavuutta rytminkäsittelyyn, jonka harjoitteluun duon on syytä käyttää runsaasti aikaa. Soittajien pitäisi saavuttaa ”loogisesti vapaa rubato” – joka ei ole sattumanvarainen – jotta yhteissoitto sujuisi.⁷ Musiikin tulee lopulta kuulostaa siltä, että rytmi toimii täysin luonnollisesti, ei ”tehtynä”. Pierre Luboshutz ja Genia Nemenoff sanovat mm., että esitystempon varioinnissa ei saisi olla mitään mekaanista. Heidän mukaansa esityksen taiteellisuus katoaa, jos esim. rubato tai ritardando kuulostavat laskelmoiduilta. Olisi myös hyvä laskea hiljaa itsekseen soiton aikana, jotta saavutettaisiin ”rytminen unisono”.⁸

Moldenhauer varoittaa liian nopeasta temposta, jota hänen mukaansa käytetään yhtenä duon yhteissoittoa helpottavana tekijänä melko usein. Tätä on hyvä välttää varsinkin polyfonisessa kudoksessa, jossa eri äänissä kulkevien linjojen ja fraasien hahmottuminen vaatii riittävästi aikaa.⁹ Toisaalta liian hitaasti soittamisessa on ongelmansa. Vaarana on, että musiikin pulssi ja kokonaisuus hajoavat. Lisäksi rubaton ja agogiikan käyttäminen ja säätely saattaa muuttua vaikeammaksi, jos musiikin linja hengittää liian raskaasti. Hitain mahdollinen tempo löytyy usein pisimpien aika-arvojen kautta, joiden tulisi soida mahdollisuuksien mukaan kuuluvasti loppuun asti. Vastaavasti etenkin liikkuvien sävellysten nopein mahdollinen tempo voidaan etsiä soitettavan teoksen tiheimmistä nuoteista, joiden selkeys ja ilmaisuvoima kärsii, jos tempo on liian nopea. Mikäli musiikki sisältää monimutkaisia rytmejä tai polyrytmiikkaa, yhteissoiton tarkkuuteen pitää kiinnittää suurta huomiota.

On tärkeää oppia harjoitteluvaiheessa ensin soittamaan kurinalaisesti ja tarkasti. Tämän pohjalta on sitten hyvä kasvattaa ja kehittää rytmistä vapautta, jonka sopivaa määrää voi kontrolloida esimerkiksi omien harjoitusten äänityksiä kuuntelemalla. Pianoduot eivät perinteisesti ole yleensä soittaneet liian vapaasti, joten suurin vaara piilee siinä, että päädytään rytmisesti kuivaan ja ”akateemisella tavalla” kurinalaiseen soittoon. Soiton painopistealueet voivat vaihdella horisontaalisen ja vertikaalisen välillä, mutta suurin vaikutus hyvän, luonnollisen ja vapaan rytmin syntymiseen on sillä, että duon molemmat soittajat ajattelevat riittävän pitkää linjaa ja löytävät teosanalyysin avulla musiikista huippukohdat, joita kohti yhdessä pyritään. On hyvä miettiä esim. harmonian ja tonaliteettien merkitystä musiikillisten jännitteiden ja

⁶ Moldenhauer 1950, 207.

⁷ Haastattelu 5.

⁸ Luboshutz ja Nemenoff 1941, tähän Moldenhauer 1950, 209.

⁹ Moldenhauer 1950, 207.

rakenteiden luojana. Nämä vaikuttavat omalta osaltaan fraseeraukseen, jossa tempon- ja rytminkäsittelyllä on suuri merkitys.

3.2.2 Samanaikaisuus ja eriaikaisuus

On luonnollista, että etenkin pianon kaltaisen soittimen kohdalla on hyvin vaikea välttyä kokonaan ei-toivotulta eriaikaisuudelta, eikä esiintyjien kannata sen vuoksi tehdä asiasta liian suurta ongelmaa. Pianon äänten alukkeiden eriaikaisuus kuuluu silti selvästi jo harjaantumattomankin kuuntelijan korvaan, ja siksi soittajien pitäisi pyrkiä soittamaan tarkasti yhteen. Yhtaikaa kirjoitettujen äänten eriaikaisuus on haitaksi tai hyödyksi riippuen siitä, missä yhteydessä sitä esiintyy – onko ilmiö tahallinen, toivottu, vai häiritsevä, soiton yhtenäisyyttä rikkova. Romantiikan ajan pianomusiikissa on ollut tapana soittaa harmonian ja kokonaissatsin alin ääni (joka monesti muodostaa pedaalin varaan soimaan jäävän bassolinjan) hieman ennen tai jälkeen ylä-äänen melodianuotin iskua. Eriaikainen soittotapa on kuitenkin perua jo barokin ajalta, ja se oli yleinen esimerkiksi ranskalaisilla klavesinisteilla¹⁰ F. Couperinillä ja J.P. Rameaulla.¹¹ Äänen pientä iskuun nähden agogista viivytystä kuvataan usein *suspensio*-termillä. Suspensiota varten oli oma merkintätapansa (nuottiesimerkki 7).



Nuottiesimerkki 7. Suspension merkintätapa ja toteutusehdotus.

Eriaikaisuutta ilmeni myöhemmin esimerkiksi Mozartin ja Chopinin käyttämässä soittotavassa, jossa säestävä vasen käsi piti pulssin oikean käden tehdessä rubatoa melodian kanssa.¹² Onnistuneen, tarkoituksella toteutetun eriaikaisuuden avulla soinnin eri kerrokset, harmoniat, melodialinjat sekä eri stemmat erottuvat selvästi toisistaan ja melodian laulavuus lisääntyy. Eri aikaan soitetut sävelet saattavat antaa lisäväritystä toinen toisilleen ja samalla hieman muuttaa jo soivien sävelten spektriä. Soittotapa siis helpottaa sekä kuulijaa että soittajaa hahmottamaan musiikin eri tasoja. Äänten tahallinen eri-

¹⁰ Clavecin = ranskankielinen nimitys cembalolle.

¹¹ Risto Väisänen, Otava 1978, V/378.

¹² Kuvatunkaltaista rubatoa sanotaan ns. *melodiseksi* rubatoksi. (Ingmar Bengtsson, Otava 1978, V/79). Grovemusicin mukaan tällöin on kysymys varhaisemman tyyppisestä rubatosta, joka vaatii toimiakseen esim. klassismin ajan *Albertin basso* -tyyppisen säestyskuvion tai Chopinin valssien kaltaisia vasemman käden rytmikkäitä säestyssointuja. (Richard Hudson, www.grovemusic.com / Rubato / 1. The earlier rubato.) (2.7.2002)

aikainen soittaminen saattaa myös estää häiritsevää aksentointia. Eriaikaisuuden selkiyttävää vaikututusta hyödynnetään myös esim. cembalossa, jossa eri äänikertojen porrastaminen tehdään siten, että ne syttyvät peräjälkeen eivätkä yhtäikaa.

Yllä kuvatun kaltainen, usein jopa toivottava eriaikaisuus, on käyttökelpoinen keino elävöittää pianoduon soittoa. Eriaikaisuuden käyttöä voi pitää sopivana kuitenkin lähinnä yhdelle pianolle tarkoitetuissa nelikätisissä teoksissa, joissa tekstuurin rakenne, päällekkäin soivien äänten suurempaa määrää lukuun ottamatta, muistuttaa soolopianomusiikkia. Oikeassa yhteydessä käytettynä soittotapa lisää musiikin ilmaisuvoimaa ja antaa rytminkäsittelylle lisää ulottuvuuksia. Eriaikaisuutta kannattaa kuitenkin käyttää riittävän säästeliäästi, jotta kuulija ei väsyisi ilmiöön. Tämä tapahtuu helposti silloin, jos soiton muut aspektit eivät vie hänen huomiotaan riittävästi muihin musiikillisiin asioihin.

Eriaikaisuus voi olla myös haitaksi, kuten erityisesti kahdelle soittajalle jaetuissa unisono-sävelkuluissa, (esim. Claude Debussyn *En blanc et noir* -sarjan ensimmäisen osa, nuottiesimerkki 8), juoksutuksissa, hidastuksissa, kiihdytyksissä... Myös hitaat, yksittäiset akordit ja ylipäättään hidas, paljas tai pelkistetty tekstuuri ovat tässä suhteessa ongelmallisia, kuten esimerkiksi Igor Stravinskin sonaatin¹³ hitaassa osassa.

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The tempo is 'Risoluto' and 'Meno mosso'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system (I) starts with a fortissimo (ff) dynamic and a 'sub.' (sustained) marking. The second system (II) also starts with ff and sub. The music features a mix of chords and single notes, with some slurs indicating phrasing. The measures are numbered 103 to 108.

Nuottiesimerkki 8. C. Debussy: *En blanc et noir*, I osa, tahdit 103–108.

Nelikätiseen soittoon verrattuna häiritsevää eriaikaisuutta ilmenee kahdella flyygelillä soitettaessa herkemmin johtuen siitä, että soittajat ovat etäämmällä toisistaan sekä siitä, että heidän on vaikeampaa kuulla soivaa lopputulosta erillisten soittimien äärestä.¹⁴ Pianoduo molemmissa muodoissaan vaatii yhteissoittoa suurta tarkkuutta, mutta hyvän yhteissoiton perustaksi on aina syytä ottaa musiikillinen yhteisymmärrys, impulssien antaminen ja niiden vastaan ottaminen sekä soitettavan musiikin ymmärtäminen. Samanai-

¹³ Sonaatti kahdelle pianolle, sävelletty 1943–1944.

¹⁴ Haastattelu 1.

kaisuuden tinkimätön tavoittelu johtaa helposti kuivaan ja liian kurinalaiseen soittoon. Samanasteista ongelmaa ei välttämättä kohtaa soitettaessa muiden soittimien, esim. joussien kanssa, joiden äänten alukkeet ovat pyöreämpiä tai voidaan poistaa lähes kokonaan, dynaamisin keinoin.

3.2.3 Merkinanto ja vuorovaikutus

Mm. kappaleiden aloitusten, taukojen ja fermaattien soittaminen yhteisymmärryksessä on usein pianoduolle ongelmallista. Näitä helpottamaan duon on hyvä kehittää oma yhteissoittoa tukeva merkkikielensä. Lisäksi duo voi sopia tapauskohtaisesti yhteissoiton kannalta olennaisten musiikillisten ”maamerkkien” toteuttamisesta ja tätä kautta varmistua etukäteen esityksen toimivuudesta konserttitilanteessa. Tämä vaatii duon harjoittelulta laatua ja yhteisymmärrystä.

Duon on hyvä sopia siitä, kumpi soittajista näyttää yhtäaikaiset aloitukset. Mikäli ollaan yhden pianon ääressä, kumpi tahansa voi olla merkinantaja, mieluummin kuitenkin se, jolla on kyseisellä hetkellä tärkeämpi stemma. Merkinanto voi tapahtua monella tavoin, esim. selvällä liikkeellä, joka tapahtuu kappaleen perussykkeen ja karakterin mukaan. Merkki voi olla joko kädellä, päällä tai vartalolla toteutettu kohotahtimainen ylös–alas -liike tai jopa hiljainen, yleisölle asti kuulumaton hengitys, nuuhkaus. Ferguson opastaa nelikätistä duoa käyttämään koskettimiston kannen kiiltävää sisäpuolta peilinä ja katsomaan siitä partnerin merkin antavaa käden liikettä.¹⁵

Kahden pianon duoissa soittimien sijoittelu vaikuttaa merkinantoon esiintymislavalla, ja soittajien on tarkistettava ennen konserttia, kuinka hyvin näköyhteys partneriin toimii – esimerkiksi nuottiteline saattaa toimia lievänä näköesteenä.¹⁶ Runsas merkkien antaminen soiton aikana on kuitenkin poikkeuksellista eikä sitä kannata käyttää pääasiallisena keinona selvittää yhteissoitosta kunnialla. Kaikkein tärkeintä on *kuunnella ja aistia* tarkoin, miten toinen duon jäsen soittaa. Omaa musiikin tekemistään voi mukauttaa siihen. Soittajien pitäisi pyrkiä sellaiseen vuorovaikutukseen, jossa molemmat antavat ja vastaanottavat impulsseja. Niihin reagointi luo usein musiikillisesti uusia ajatuksia, jotka saattavat onnekaasti olla jopa enemmän kuin osiensa summa. Samaan tapaan asian ilmaisee Rosina Lhevinne, joka pitää pään lievää nyökkäystä sallittuna yhtäaikaisen iskun synkronoimiseksi. Myös hän korostaa partnereitten välistä kuuntelun ja katsekontaktin tärkeyttä.¹⁷

¹⁵ Ferguson 1995, 28.

¹⁶ Haastattelu 5. Ks. myös 3.7.1 Soittimien ominaisuudet ja sijoitus.

¹⁷ Lhevinne 1949, tähän Moldenhauer 1950, 205.

Kun duon soittajat ovat sekä kyllin syvällä musiikin käsittelyssä että hyvässä vuorovaikutuksessa keskenään, on kuultavasta lopputuloksesta mahdoton havaita sellaisia rytmisiä säröjä, jotka rikkoisivat kokonaisuutta. Yhden pianon teoksissa *secondo* voi niin haluttaessaan pitää yllä, hallitakin, teoksen rytminkäsittelyä ja tempoa, koska hänen stemmansa on useimmiten harmonioitten ja säestyskuvioiden kyllästämä. Yhden instrumentin duossa on fyysisen läheisyyden vuoksi helppo aistia toisen hengitys, ja pienetkin ulkoiset eleet voivat näin vaikuttaa musiikin muotoiluun. Läheisyys saman soittimen ääressä lisää musiikillisten impulssien ja vuorovaikutuksen määrää.¹⁸

Constance Annette Gordy käsittelee perusteellisesti pianoduon soittajien välistä sanatonta viestintää. Hänen näkemyksensä mukaan näkyvien merkkien pitäminen mahdollisimman vähäisinä on nimenomaan tälle kokoonpanolle suositeltavaa. Hän analysoi sekä yhden että kahden pianon duosoittoa, joista jälkimmäisen kohdalla hän pitää soittajien välistä kommunikaatiota selvästi vaikeammin hallittavana.¹⁹ Gordyn ajatus on melko yksioikoinen eikä ota välttämättä riittävästi huomioon erilaisten muusikkotyyppien erilaisia tyylejä: Jotkut näyttävät tietoisesti (usein myös tiedostamatta) – esitystä tukevalla mimiikalla tai liikkeillä – ulospäin omia ajatuksiaan musiikista tai reagoivat musiikkiin fyysisesti näkyvällä tavalla. Ulkoinen asioiden *näyttäminen* tai *näkyminen* on pianoduositossa väistämätöntä. Onko tämä hyvästä vai pahasta, riippuu sen yhteissoitolle antamasta avusta suhteessa ”hyvään makuun” ja siitä vaikuttaako soiton visuaalinen puoli yleisön kuuloaikutelmaan. Mitä paremmin partnerit tuntevat toisensa, sen pienemmällä ulkoisilla eleillä yhteissoitto sujuu, jopa niin, että yleisö ei huomaa – ainakaan häiritsevässä mielessä – soittajien toisilleen antamia signaaleja.

¹⁸ Haastattelut 2 ja 5.

¹⁹ Gordy 1999, iii.

3.3 Sointi

3.3.1 Soinnin ongelmia

*Sointi on ensimmäinen ja tärkein kaikista keinoista, jotka pianistin tulee hallita, mutta se on vain keino, ei päämäärä.*²⁰

Parhailla soolopianisteilla sointi on aina jäljittelemätön ja omintakeinen – tunnistettava ja persoonallinen. Pianoduon soitossa tähän samaan pyrkiminen on suuri haaste ja sen saavuttaminen lienee monin verroin vaikeampaa kuin soolopianistille – ainakin soinnin ja äänenlaadun syntyyn on vaikuttamassa useampia tekijöitä kuin soolosoitossa. Kahden pianon duon luomaa kommunikaatiota, ilmaisuvoimaa ja sointia voi luonnehtia seuraavasti:

Musiikki kahdelle pianolle on erikoislaatuista, eikä sitä tarvitse (eikä mahdollisesti voikaan!) ilmaista matemaattisin tai akustisin kaavoin. Pianot voivat synnyttää harvinaisen soinnillisen taikavoiman... 176 kosketinta tarjoavat sävelellisen sanavaraston, joka ei ole vain monipuolisempi kuin yhdestä pianosta saatavissa oleva tavanomaisen 88 koskettimen vaan jolla on myös omanlaisensa ääni tai, mikäli näin halutaan ilmaista, puhe... sen runollisuus, draama ja muut ominaisuudet, naurukin, mukaan lukien...²¹

Pianoduon tuottama sointi voi kulloinkin soitettavan teoksen tyylistä riippuen vaihdella esimerkiksi vasaroinnin ja laulavuuden välillä.²² Duon sointiin on mahdollisuus vaikuttaa ennen muuta kosketuksen säätelyllä, joka vaatii herkkävaistoista yhteistyötä ja molemminpuolista äänen säännöstelyä. Erona soolosoiton soinnin säätelyyn on soittimen luonteesta²³ duolle aiheutuva komplisoidumpi soittotapahtuma, joka tapahtuu koko ajan vuorovaikutussuhteessa partnerin kanssa. Pianon yksittäisen äänen sointi voidaan yksinkertaistaen määritellä rajautuvaksi Heinrich Neuhausin tapaan: ei soi *vielä* ja ei soi *enää*.²⁴ Tässä on kysymys äärimmäisistä nyansseista, jotka ovat pianon hiljaisiin mahdollinen ääni sekä voimakkain sellainen ääni, joka vielä soi niin, ettei kuulosta väkivalloin, raa'alla voimalla soitetulta. Neuhausin määritelmä ei kuitenkaan ole täysin

²⁰ Neuhaus, suomenkielinen käännös v. 1973, 67.

²¹ Gordy 1999, 73. Tekstin on kirjoittanut R. Simon Vitya Vronskyn ja Victor Babinin äänilevyä varten v. 1960 (LSC 2417, *176 Keys, 2 Pianos*, RCA Records).

²² Ks. 3.2.2 Samanaikaisuus ja eriaikaisuus.

²³ Pianon lyömäsoitinmaisuuksien, ks. 3.2.1 Tempo ja rytminkäsittely.

²⁴ Neuhaus 1973, 66.

aukoton ja loogisesti yhteismitallinen.²⁵ Soinnin säätely etenee yksittäisten äänten laadun kontrolloinnista peräkkäisten ja päällekkäisten äänten säätelyyn. Tähän tarvitaan oman soiton tarkkaavaisen kuuntelun lisäksi herkkävaistoista ja nopeaa toisen soittajan antamien ärsykkeiden huomioimista.

”Hyvä ääni” ei välttämättä aina tarkoita kaunista tai pyöreää, miellyttävää tai siloteltua vaan soitettavaan musiikkiin sopivaa *tarkoituksenmukaista* sointia.²⁶ Heinrich Neuhaus varoittaa liiallisesta soinnin kauneuden palvonnasta ja muistuttaa vielä samassa yhteydessä pianon monipuolisesta sointimaailmasta Anton Rubinsteinin sanoin: ”Luuletteko, että piano on yksi instrumentti? Sehän on sata instrumenttia!”²⁷ Näiden ajatusten perusteella voisi päätellä, että äänen luonne määräytyy soitettavan teoksen musiikillisten ominaisuuksien ja erityispiirteiden mukaan, jotka puolestaan näyttäytyvät soittajien näkemyksen ja tekniikan kautta. Näiden yhteisvaikutuksena soittajat tuottavat lopullisen soinnin.

Hyvä ääni ja sointi ovat aina sidoksissa *kosketukseen*²⁸. Tämän pianotekniikan tärkeän osa-alueen kohdalla on suuria näkemys- ja koulukuntaakohtaisia eroja. Merkittävänä apukeinona pianoduon tasapainoisen ja rikkaan soinnin tavoittelussa voidaan käyttää soittajien keskenään muodostamaa – mahdollisimman selkeää – mielikuvaa siitä, miten he haluavat soittimen tai soittimien soivan tietyssä tilassa ja tietyssä teoksessa. Kosketus on lopulta juuri se väline, joka analyttisen kuuntelun avulla tuottaa toivotun soinnillisen lopputuloksen.

3.3.2 Soinnin tasapaino ja äänen määrä

3.3.2.1 Ongelmanasettelu

Koska pianoduolle tarkoitetuissa sävellyksissä on käsiä soolopianoteoksiin verrattuna kaksinverroin ja usein pianon koko ääniala soi, sointi saattaa muodostua turhan paksuksi ja raskaaksi. On siis syytä varoa liiallista voiman käyttöä.²⁹ Tämä pätee usein nelikätsiä teoksia soitettaessa – kahden pianon duo soi vapautuneemmin ja monesti orkestraalisemmin. Ilmiö näkyy selvästi säveltäjien tavassa kirjoittaa intiimit teokset yhdelle ja rajummat, soinnillista suuruutta vaativat teokset kahdelle pianolle.

²⁵ Esim. väkivalloin, raa’alla voimalla soitettu ääni saattaa olla ”oikealla tavalla” (tarkoituksenmukaisesti) soiva, jos esitettävän teoksen luonne sitä vaatii.

²⁶ Tässäkin ajatuksessa on ristiriita edellä kuvattuun Neuhausin malliin, ks. edellinen alaviite.

²⁷ Neuhaus 1973, 66.

²⁸ Ks. 1.3. Keskeisten käsitteiden määrittelyä / *Kosketus*.

²⁹ Haastattelu 2.

3.3.2.2 Yhden pianon duo

Yksi suurimmista haasteista soitettaessa yhden pianon duoja on soinnin ilmavuuden ja läpikuultavuuden saavuttaminen. Tähän pyrittäessä on tärkeää kuunnella eri stemmojen toimivuutta yhdessä, koska nelikätinen musiikki toimii useimmiten yhtenä kokonaissatsina. Nelikätisissä kappaleissa päällekkäisten äänten balanssia voidaan rakentaa samojen periaatteitten mukaan kuin pianomusiikissa yleensä. Merkittävä kirjoitetusta tekstuurista ja laajemmasta klaviatuurin rekisterien käytöstä johtuva ero soolopianoon verrattuna on kuitenkin täyteläisempi sointi.³⁰ Tämä johtaa siihen, että soinnin kontrollin merkitys tulee nelikätisissä sävellyksissä jopa vielä tärkeämmäksi kuin soolopianoteoksissa. Huonolla, epäbalanssissa olevalla soinnilla voi pilata koko esityksen, ja kuulijalle saattaa tätä kautta syntyä soitettavasta teoksesta epäselvä ja jäsentymätön kuva. Soinnin balanssia harjoiteltaessa on olennaista soolosoiton tapaan etsiä satsista ensin tärkeitä teemoja ja motiiveja, jotka sitten löydyttyään soitetaan selkeästi esiin säestävien äänten pysyessä riittävän etäällä, taka-alalla.

Yhden pianon duosävellyksissä *primo* soittaa usein soolo-osuutta *secondon* säestäessä. Secondon tehtävänä on silloin soittaa bassostemma ja ainakin osa harmonioista. Voisi kuvitella, että riittää, jos *primo* soittaa voimakkaammin kuin *secondo*, jolloin balanssi on kunnossa. Asia ei ole läheskään näin yksinkertainen. Hyvin usein melodiaisuus on kirjoitettu primon oikealle kädelle tai yksiaänisenä, unisono-oktaaveissa, jaettuna primon oikealle ja vasemmalle kädelle. Tämän rinnalla secondon tekstuuri voi esim. sisältää harmoniat oikealle kädelle ja bassostemman vasemmalle kädelle osoitettuna. Balanssin hallintaan voidaan soveltaa tällöin soolopianosoiton perussääntöä: tärkeimmät ja kirkkaimmin soitettavat äänet ovat kokonaissatsin ääripäissä ja pehmeämmin soitettavat keskellä. Yleisin soinnillinen ongelma nelikätisessä soittamisessa lienee, että pianon keskialueen säestysäänien sointi muodostuu liian paksuksi.³¹ Secondon on tämän mukaan oltava koko ajan tietoinen primon osuuden soinnista ja varottava peittämästä tätä etenkin oikealla kädellään. Secondon vasemman käden basso antaa soinnille pohjan; oikea käsi soittaa säestyssointuja tai -kuvioita pehmeästi ja muuhun satsiin sulautuen. Primon kannattaa ottaa soinnin suhteen aktiivisempi rooli ja tuoda melodia rohkeasti esiin. Kuvatunkaltaisesta balanssin rakentamisesta toimikoon esimerkkinä katkelma Schubertin alkusoitosta (nuottiesimerkki 9). Ferguson ehdottaa primolleen vasemman käden painokkaampaa soittamista unisono-oktaaveissa, jotta soinnista ei tulisi liian kireää ja metallista.³²

³⁰ Haastattelu 5. Monet soolovirtuoosikappaleet kuitenkin muistuttavat tässä suhteessa nelikätistä pianomusiikkia tai päinvastoin.

³¹ Haastattelu 5.

³² Ferguson 1995, 31.

Nuottiesimerkki 10. C. Debussy: *Petite suite, Menuet*, tahdit 9–14.

Hyvän soinnin kehittämiseksi on paikallaan harjoitella stemmoja yhdessä eri yhdistelmin, esim. soittamalla edellä olleen esimerkin kaltaisen satsin secondo-osuus yhdessä vain primon vasemman käden kanssa ilman oikean käden melodiaa. Tällä tavalla säästävien äänten kokonaissointi ja hahmo tulevat selväksi kummallekin soittajalle. Seuraavaksi on helppo lisätä primon oikean käden osuus, ja harjoittelun tuloksena molemmat soittajat osaavat kuunnella kokonaisbalanssia tarkemmin. Kummankin duosoittajan pitää kyetä pitämään osuutensa, tai osa siitä, taka-alalla, jos se on kokonaissoinnille eduksi. On eri asia kuulua ja pakottaa kuuliija kuuntelemaan – kaiken tämän pitää tapahtua esitettävän teoksen asettamien vaatimusten pohjalta.

Edellä olevia esimerkkitilanteita voi soveltaa helposti myös muuntyyppiin pianoduosatsiin. Tärkein stemma saattaa olla jossain muualla kuin primon oikeassa kädessä tai unisonossa molemmilla käsillä, tai satsi saattaa olla luonteeltaan polyfonista.³⁴ Polyfonisen kudoksen kohdalla sointi pitää punnita tavallista tarkemmin, jotta eri aiheet kuuluvat oikeassa suhteessa toisiinsa nähden. Yleissääntönä yhden pianon duojen soinnin hallintaan voisi pitää sitä, että tärkeät asiat erotellaan mahdollisimman selkeästi esiin sekä sitä, että soitetaan mahdollisimman ilmavasti ja eriytyneesti. Tämä johtaa monessa tapauksessa siihen, että varsinkin säästävät äänet kannattaa tekstin paksuudesta johtuen soittaa hieman hiljaisemmin kuin soolopianoteoksissa. Ferguson suosittelee lisäksi soiton liiallisen massiivisuuden välttämiseksi ajattelemaan duoissa nyanssit aina hieman kevyemmin kuin nuotissa lukee, esim. *forten mezzofortena*, *fortissimon fortena* jne.³⁵

³⁴ Polyfonian soittamisesta lisää myös luvussa 3.3.2.3 Kahden pianon duo.

³⁵ Ferguson 1995, 39.

3.3.2.3 Kahden pianon duo

Kahdelle pianolle sävelletyissä duoissa pätevät samat lainalaisuudet kuin edellä esitettiin, mutta niissä on joitakin erityispiirteitä. Tekstuuri on orkestraalisempaa, usein polyfonisempaa ja stemmat keskenään tasa-arvoisempia kuin nelikätisissä sävellyksissä. Stemmat eivät myöskään jakaannu pianon keskirekisterin kohdalla primon ja secondon klaviatuuripuoliin tai hahmotu alarekisteristä ylös rakennetun kerroksellisuuden varaan.

Monet kahdelle klaveerisoittimelle sävelletyt polyfoniset teokset on kirjoitettu siten, että soittajien stemmat saattavat liikkua paljon keskenään samassa oktaavissa. Tämän tyyppisen ongelman kohtaa esimerkiksi Mozartin Fuugassa c-molli, K. 426.³⁶ Polyfonisen satsin kirjoitustapa asettaa stemmojen väliselle soinnin tasapainolle suuret vaatimukset, ja siksi on tarkoin punnittava, mitä tekstuurista halutaan eniten kuuluville. Artikulaation merkitys sointia selkeyttävänä tekijänä korostuu. Fergusonin myös muun tyyppisiin duosävellyksiin soveltaen sopivat ohjeet fuugan soittamisesta voidaan tiivistää seuraavasti:³⁷

- Kaikki teemat karakterisoidaan tarkoin valitun artikulaation avulla.
- Teemojen ja kontrasubjektien artikulaatio rakennetaan kontrastoivaksi.
- Karakterisoidaan fuugan taitteet.
- Pidetään tekstuuri mahdollisimman kevyenä.
- Teeman ei aina tarvitse tulla ”ulos”, muutkin äänet ovat tärkeitä.
- Kuuluville haluttua aihetta painotetaan vain hiukan, karakterisointi ja keveys hoitavat loput.
- Liikkuva ääni kuuluu parhaiten, se soitetaan kevyesti.
- Pyritään selkeyteen.

Kahden pianon sävellyksissä on usein suurempi vaara soittaa liian massiivisesti kuin yhden pianon duoissa. Lisäksi soittajien on eriytettävä satsi vielä tarkemmin, ja heidän on osattava päättää, milloin soittimien äänet saavat sulautua toisiinsa niin että kuulijan on mahdotonta paikantaa erikseen instrumentteja, milloin taas jokin sisäinen stemma saa erottua selkeästi muusta ympäristöstä.

Moldenhauer siteeraa Lhevinne-duon³⁸ sekä Luboshutz–Nemenoff -duon käsityksiä balanssin muodostumisesta seuraavasti:

Soittajien täytyy pitää korvansa ja mielensä koko ajan valppaana balanssin muutoksille – täytyy tietää, kummalla instrumentilla on tärkeä viesti kerrottavana, mikä on juuri oikea hetki luovuttaa se partnerin

³⁶ Ks. 2.4.2.3 Teokset kahdelle klaveerille, nuottiesimerkki 4.

³⁷ Ferguson 1975, 155.

³⁸ Josef ja Rosina Lhevinne.

käsiin, kumpaa pianoa väliaikaisesti hillitään ja kumpaa tuodaan esille. Juuri saman tyyppinen ongelma on tietenkin olemassa minkä tahansa kaksikäntisen kappaleen esittämisessä, erityisesti Bachin ja Brahmsin kaltaisten säveltäjien teoksissa, joissa taidokas kontrapunktinen kuviointi voi siirtyä ylärekisteristä keskirekisteriin ja bassoon – mutta toteutuksesta tulee jopa vielä hienosyisempi, kun kahden ihmisen täytyy päättää siitä samalla hetkellä.

Ensimmäinen askel yhteistyössä on balanssin jakaminen. Enemmän aikaa ei ole olemassa ”ykköspianoa” tai ”kakkospianoa”. Kukin instrumentti pitää hallussaan tärkeää ääntä tietyn tahtimäärän ajan ojentaakseen sen sitten toiselle; tämä ylempien ja alempien äänien edestakainen luovuttaminen ja vastaanottaminen vaatii suurta tarkkaavaisuutta. Sitä voisi verrata pallopelin syötön antamiseen ja vastaanottamiseen. Ei saa olla yli- tai alipelaamista – ei pallon pudottamista. Kuulijan pitää katsoa nähdäkseen missä balanssin vaihto tapahtuu; ei koskaan kuulla sitä. Balanssi äänten välillä määräytyy musikaalisen tarkkuuden ja tietoisuuden kautta, ja hyvähenkinen tiimityö harjoittelussa turvaa sujuvan [musiikillisen] liikkeen.³⁹

Yllä olevan sitaatin mukaan kahden pianon pitäisi sulautua täysin yhdeksi instrumentiksi. Kun lainauksessa lukee, ettei yleisö saisi *kuulla*, missä balanssin vaihto tapahtuu, sillä ilmeisesti tarkoitetaan sitä, että vaihdon pitää olla niin hienovarainen, ettei sitä voi huomata ja ettei voi kuuntelemalla tietää, kumpi mitäkin stemmaa soittaa. Tämä pitäisi pystyä havaitsemaan ainoastaan katsomalla.⁴⁰ Soinnin balanssin pitäisi olla kunnossa niin että esim. säestys- ja melodiaäänet ovat oikeassa voimakkuussuhteessa toisiinsa nähden. Pianojen sulautuminen yhteen on kuitenkin täysin sävellyskohtainen kysymys. Riippuu kokonaan soitettavasta tekstuurista, miten balanssin suhteen on meneteltävä, eikä mitään yleispätevää ohjetta ole olemassa, kerrottuja yleisiä lainalaisuuksia lukuun ottamatta.⁴¹

Soinnin kehittämiseksi Moldenhauer suosittelee pianoduolle oman soittonsa äänitteiden kuuntelemista säännöllisin väliajoin sekä harjoitusten että konserttien välissä.⁴² Tämä auttaa soittajia hahmottamaan, miten yleisö kuulee heidät.

³⁹ Lhevinne J. ja R. 1933; Luboshutz ja Nemenoff 1941, näihin Moldenhauer 1950, 217.

⁴⁰ ”No, ehkä pääasia kun harjoittelemme, on että saamme äänen sulautumaan... ei vain pedaalin avulla, vaan mielikuvituksella, puhumattakaan sitten kosketuksesta, että se olisi, ei vain yhdessä mutta *yhtäläistä*, ja ettei kukaan pystyisi erittelemään, että nyt II soitti, nyt HH soitti... Meidän ihanteemme olisi, että kukaan ei pystyisi sanomaan kumpi meistä teki mitä... että se kaikki olisi... ehjää... äänellisesti.” (Haastattelu 8)

⁴¹ Ks. myös 3.3.3 Soinnin harjoittelu.

⁴² Moldenhauer 1950, 218.

3.3.3 Soinnin harjoittelu

Nelikätisten sävellysten harjoittelussa on paikallaan soittaa mahdollisimman varhaisessa vaiheessa yhteen, koska sitä kautta mm. oppii nopeasti aistimaan soinnin ja tietämään, mikä on oman osuuden funktio soivassa kokonaisuudessa.⁴³ Soittajien pitää olla hyvin tietoisia ”kilkattavuuden”⁴⁴ vaarasta. Monesti primon oikean käden (ylimmän stemman) tulee varoa kosketuksen liikaa hakkaavuutta tai ylitehokkuutta, jotta ääni säilyisi läpi-kuultavana ja miellyttävänä. Ylä-äänien kireyteen päädytään monesti tekstin paksuuden tähden, jos runsaasti nuotteja sisältäviä säestysääniä ei soiteta riittävän kevyesti ja äänten oikea tasapaino luodaan pelkästään tärkeiden äänien volyyymia nostamalla tai jos päästemman lineaarinen nyansointi on riittämätön. On kysymys saman tapaisesta soinnin jäsentelystä, mistä puhutaan usein erityisesti romanttisen pianomusiikin kohdalla, kun säveltäjät ovat halunneet, että koko pianon ääniala soi samanaikaisesti.

Hyvän duosoinnin tavoittamisessa on suuri apu siitä, että oman partnerin kanssa soitetaan mahdollisimman paljon ja samalla pyritään koko ajan harjaannuttamaan sointitajua. Vuorovaikutteisesti *kuuntelemalla* koko ajan, mitä toinen soittaja tekee, miten hän mm. fraseeraa ja rakentaa huiput, ja *sopeuttamalla* omaa soittoa tähän, voi kehittää duon sointia paljon. Usein saattaa olla hyödyllistä kuunnella enemmän toista kuin itseä – silloin ainakin tulee antaneeksi hänen soittamilleen äänille riittävästi soinnillista tilaa. Pianoduo työskentelee aina tiiminä, jossa otetaan huomioon sekä kumppanin että oma tapa tehdä ja hahmottaa asioita. Suositeltava tapa harjoitella sointia ja äänenlaatua on soittaa harjoituksissa niin, että pyritään vuorottelemaan siinä, kumman stemmaan kiinnitetään enemmän huomiota. Usein unohdetaan, että säestävät äänet, niiden laatu ja selkeys nostavat koko soiton kvaliteettia. Näin secondon stemman soittajalla on äänenlaadun kannalta varsin suuri vastuu.

Pianoduon olisi hyvä käyttää harjoittelun apuna mielikuvia siitä, miten soitettava teos olisi mahdollisesti soitinnettu. Duon tasapaino muotoutuu näin enemmän orkestraaliseen suuntaan solistisen sijasta, ja soinnista tulee hieman täyteläinen, mutta silti jäsennelty ja erotteleva. Esimerkiksi Schubertin C-duuri-sonaatissa (Grand duo) voidaan panna merkille sellaisia säveltäjän soittimenkäsittelylle ominaisia piirteitä, joita voidaan luonnehtia yhtäältä orkestraalisiksi,⁴⁵ toisaalta liedmäisiksi. Pianoduon soittaessa teosta on varmasti hyödyllistä kuvitella mielessään eri aiheitten mahdollista soitinnusta. Tällaiset mielikuvat saavat soittajat löytämään instrumentista rikkaita

⁴³ Haastattelut 1 ja 8.

⁴⁴ Sekä soittajasta että soittimesta riippuva pianon ylärekisterin rasittava, kireä sointi.

⁴⁵ Ainakin Joseph Joachim on tehnyt C-duuri-sonaatista orkesteriversion vuonna 1855.

sointivärejä, ja väärä, esittäjää helposti hämäävä ajatus epäpianistisuudesta⁴⁶ katoaa musiikkiin uppoutumisen myötä. Ihannetilanne olisi, jos kaksi soittajaa pystyisivät yhdistämään lämmön, eriytyneisyyden ja soinnillisen karakterisoinnin keskenään luopumatta musiikin vaatimasta iskevyydestä ja dramatiikasta. Luboshutz–Nemenoff -duo kertoo kahden pianon duosävellysten orkestraalisuudesta:

Kahden pianon duotyöskentelyn arvo on ennen kaikkea sen orkestraalisessa rikkaudessa – ja orkestraalinen rikkaus puolestaan riippuu soittimista, jotka muodostavat sen. Orkesterin tekee niin yliver-
taisen miellyttäväksi se tosiasia, että siinä on viuluja, huiluja, oboeita, jotka eivät kuulosta toistensa kaltaisilta vaan sulautuvat yhteen yksilöllisine eroineen ja mukautuvat temaattisten äänien jakoon. Tämä johti meidät ajattelemaan täysin päinvastaisesti aiempaan sävyjen samankaltaisuuteen pohjautuvaan ideaamme verrattuna. Siitä lähtien olemme yrittäneet sopeuttaa yksilöllisen sointimme, emme toisiimme, vaan soittamamme musiikin äänten orkestraaliseen balanssiin. Joskus sinfoniassa teema voidaan ensiksi esitellä ja vielä toistaa huilulla; sellaisissa tapauksissa yritämme saada [pianojen] sointiväriä kuulostamaan mahdollisimman paljon toistensa kaltaisilta. Mutta toisinaan teema voidaan esitellä huilulla ja toistaa oboella; sellaisissa tapauksissa yritämme saada aikaan sointisävyyn muutoksia saadaksemme aikaan lisää värejä. Koska kahdella pianolla ei ole keskenään erilaista äänensävyä (vastakohtana eri orkesterisoittimien selvä soinnillinen ero), nämä vaihtelut pitää kokonaan saada aikaan pianistien kosketuksen luomilla väreillä ja äänen voimakkuuden vaihteluilla.⁴⁷

⁴⁶ Todennäköisesti väite Schubertin pianotuotannon tietystä epäpianistisuudesta johtuu yksinomaan siitä, että hän käytti melko harvoin soittimen keinovaroja itsetarkoituksena, ts. virtuoosisuuden ulkoisena ilmentymänä. Alfred Brendel muistelee resitaalia New Yorkin Carnegie Hallissa, jossa eräs musiikin opiskelija soitti Schubertin Sonaatin G-duuri (D 894): Eräs poika oli sanonut tyttöystävälleen esityksen jälkeen: 'En pidä siitä. Se on kokonaan musiikkia.' (Brendel 1976, 66). Sonaatti tunnetaan myös nimellä *Fantasia*.

⁴⁷ Luboshutz ja Nemenoff 1941, tähän Moldenhauer 1950, 215. Ks. myös 3.6.3 Partnereitten yhteensopivuus.

3.4 Dynamiikka

Frederic Chopinin soitosta kerrotaan, että hän oli suurimpien dynaamisten huippujen käytössä hyvin säästeliäs. Huipentava *fortissimo* ei kestänyt koskaan kovinkaan monta tahtia mutta teki juuri ainutlaatuisuudessaan suuren vaikutuksen. Chopinin tapa voisi olla ohjenuorana myös pianoduosoitossa. Moldenhauer muistuttaa, että jokaisen hyvin ymmärretyn ja psykologisesti tehokkaan esityksen takana on tärkeä periaate: vain yksi huipennus!⁴⁸ Edellisen kanssa samanhenkinen ja vanha viisaus siitä, että voimakkaasti soittaminen ei ole läheskään niin vaikeaa kuin hiljaa ja kevyesti soittaminen, sopii pianoduojen esittämiseen. Tämän vuoksi on tärkeää, että varsinkin soitettavan teoksen hiljaisemmat nyanssit on harjoiteltu erityisen pikkutarkasti. Riittävä musiikillinen lataus ja soitettavan teoksen jännitteiden analyysi vievät kohti sellaista soittoa, missä kevyissä paikoissa itsessään on riittävästi musiikillista sisältöä ja missä huipennus tuntuu riittävän suurelta ilman tarpeetonta soinnin pakottamista. Toisaalta ääri-nyanssien käyttö ja voimakkuusvaihtelut voivat olla suurempia soolosoittoon verrattuna, jotta dynamiikan erot eivät jää liian pieniksi.⁴⁹ Tällä luodaan musiikkiin riittävästi jännitteitä ja kontrasteja, mutta samalla varmistutaan siitä, että pianoduosävellyksille ominaisia laajoja soinnillisia ulottuvuuksia ei jätetä käyttämättä.

Duon on välttämätöntä opiskella yhteisymmärryksessä ja tarkasti soitettavan teoksen dynamiikka sekä silloin, kun säveltäjä on merkinnyt itse täsmällisesti esitysohjeet, että silloin, kun merkinnät puuttuvat nuoteista kokonaan tai lähes kokonaan. Esimerkiksi Haydn ja Mozart – puhumattakaan varhaisemmista säveltäjistä – eivät yleensä kirjoittaneet kovin monia esitysohjeita, jolloin suurin osa dynamiikan rakentamisesta jää soittajien vastuulle. Riittävästi notaatiota ja aikakauden yleistä käytäntöä tutkimalla voi löytää satsin sisään rakennettuja vihjeitä dynamiikasta ja musiikin jännitteistä. Duosoittajien on löydettävä looginen ratkaisu siihen, vievätkö molemmat stemmat musiikkia samaan vai eri suuntaan ja onko stemmojen karakteri yhtenevä vai kontrastoiva.

Joan Last kehottaa pianisteja käyttämään ainakin kahtakymmentä yksittäisen äänen erilaista voimakkuusastetta.⁵⁰ Tämä ajatus yhdistettynä pianoduo-oon nostaa eri asteiden tarpeellista määrää vielä lisää. Varsinkin päällekkäin soivilta ääniltä vaaditaan usein monta eri tasoa, jotta oikeat, motiivisesti tai harmonisesti tärkeät sävelet saavat riittävästi tilaa. Karl Leimer jakaa käyttökelpoisimmat nyanssit perinteisesti seitsemään

⁴⁸ Moldenhauer 1950, 212. Musiikissa voi olla myös useita peräkkäisiä huipennuksia, jolloin niiden keskinäinen hierarkia pitäisi selvittää. Tämän tyyppinen tilanne voi esiintyä esim. Sergei Rahmaninovin musiikissa – siitä huolimatta, Rahmaninov itse korosti juuri yhden huipun merkitystä.

⁴⁹ Haastattelu 4.

⁵⁰ Last 1975, 44.

peruskategoriaan, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *poco f*, *f* ja *ff*, ja lisää näiden ääripäihin vielä harvinaisemmat *ppp*, *pppp* ja *fff* sekä *ffff*.⁵¹ Näistä tulee yhteensä vain yksitoista erilaista merkintää, joita voidaan vielä rikastuttaa *più*- tai *meno*-liittein. Tämä malli täydennettynä erilaisin aksentein ja vähittäisin dynamiikan muutoksin antaa auttavan tavan hahmottaa (dynamiikan osalta) soivaa todellisuutta ja jaotella jatkumoa karkeahkosti. Neuhaus toteaa, kuinka vajavainen *nuottikirjoituksen* dynamiikka on siihen nähden, mitä pianistit soittaessaan käyttävät. Hänen mielestään todellisen dynamiikan asteiden määrä on noin kymmenkertainen.⁵² Soittajien fyysiset rajoitteet voivat joskus sulkea voimakkaimmat äärinyanssit pois, mikä ei pianoduon osalta ole välttämättä niin suuri vahinko kuin soolosoittajalla, sillä kokoonpanon toinen soittaja voi oikeilla hetkillä antaa lisätukea dynamiikan huippukohdille.

Melko usein dynaamiset merkit toteutetaan liian kirjaimellisesti. *Piano* tarkoittaisi siten tulkittuna *hiljaa*. Oikeampi tapa siirtää merkintä nuoteista soivaan musiikkiin edellyttäisi kuitenkin sellaista kokonaissatsin ”läpikuultavaa” sointia, jossa tärkein stemma saisi tulla selvästi esiin. Tällöin muut, vähemmän merkitykselliset äänet olisi soitettava riittävän hiljaa, jotta kokonaisilmeestä tulisi kevyt. Piano-merkinnän vertikaalinen soiva toteutus muodostuu tässä tapauksessa karkeasti jaotellen nyansseista pianissimon ja mezzoforten väliltä. Soittajien on syytä olla koko ajan tietoisia dynamiikan yhteydestä koko musiikilliseen kontekstiin. Heidän kannattaa käyttää analyysiä ja musiikillista vaistoaan apuna sekä dynamiikan säätelyssä että dynaamisten merkkien toteutuksessa.

⁵¹ Leimer 1938, 27.

⁵² Neuhaus 1973, 163.

3.5 Pianoduon soittoteknisiä ongelmia

3.5.1 Soittoasento ja sormitukset

Yhden pianon duossa on ongelmana hankala soittoasento: vasemmalla istuvan pianistin oikealle kädelle ja sen kyynärpäälle on tilaa varsin niukasti, ja vastaavasti oikeanpuoleisella soittajalla on sama ongelma vasenta kättä koskevana. Käden käyttö ei muutenkaan aina muodostu soolopianosoittoon verrattuna ihanteelliseksi, mikä vaikuttaa toisinaan voimakkaasti soittotekniikkaan ja sormituksiin. Lisäksi vasemmanpuoleisen soittajan jalat joutuvat epämukavaan asentoon silloin, kun tarvitaan pedaaleja.⁵³ Hankalaan soittoasentoon tottuminen vie aikansa, ja tästä syystä on hyvä välttää nelikätisissä teoksissa paikkojen vaihtoa.⁵⁴ On hyödyllistä aloittaa uuden nelikätisen teoksen harjoittelu soittamalla se ensin yhteen. Kannattaa heti miettiä, mihin asioihin soittoasento vaikuttaa, jotta yksin harjoiteltaessa tietää varautua yhdessä soitettaessa esiintyviin ongelmiin.

Myös soittajien fyysinen koko saattaa asettaa rajoituksia nelikätiselle soittamiselle. Kahden suurikokoisen henkilön voi olla vaikea mahtua yhden klaviatuurin ääreen. Jotkut duot ovatkin tilan ahtauden ja hankalan soittoasennon pakottamina päätyneet soittamaan nelikätisiä teoksia kahdella soittimella. Tällaisessa ratkaisussa sisempien käsien (ja sävelten) kohtaaminen, ristikkäisyys tai päällekkäisyys eivät mutkista soittamista. Ferguson ei kuitenkaan pidä tätä suositeltavana, sillä vaikka soittaminen muuttuu tällä keinolla helpommaksi, se on ”välineitten” tuhlausta ja ristiriidassa musiikin syntyyn vaikuttaneiden instrumentaalisten rajoitteiden tai ehtojen kanssa.⁵⁵ Piano-duosävellyksen kirjoitustapaan ja sisältöön vaikuttaa voimakkaasti, onko se sävelletty yhtä vai kahta soitinta ajatellen.

Yksin soitettaessa pianisti hakee vapaata ja luonnollista soittoasentoa. Eräs tämän ajatuksen peruslähtökohtia on, että ranteen kulma on sekä horisontaalisesti että vertikaalisesti tarkoituksenmukainen soitettavaan musiikkiin nähden. Yksi monista hyvistä perusasunnoista on sellainen, jossa ranne ikään kuin jatkaa kättä kevyesti koholla oleviin tukipisteisiin – siis rystysiin – asti, joista sormet jatkuvat kauniilla kaarella pyöreinä koskettimistolle. Tällöin ranne pidetään usein käsivarren, samalla joskus myös painettavan koskettimen suuntaisena. Tämän perusasennon ylläpitoon tarvitaan käsivarren ja kyynärpään aktiivista sivusuuntaista liikettä, muuten kulma jää

⁵³ Ks. 3.5.2 Pedaalien käyttö ja sormipedaali.

⁵⁴ ”...fyysisesti siinä ollaan hankalassa asennossa, ja nyt olemme päättäneet, että soitamme aina samassa istumajärjestyksessä, niin että BB soittaa diskanttia ja minä bassoa. Silloin opettelemme koko ajan saman hankalan asennon, eikä käsille tule vaurioita asennon vaihdon vuoksi.” (Haastattelu 1). Ks. myös 3.7.4 Ohjelmakokonaisuuksien valinta.

⁵⁵ Ferguson 1995, vi–vii.

huonoksi eikä käden paino siirry sormien päälle oikeaan paikkaan. Näistä asennoista on nelikätisessä soitossa usein luovuttava, varsinkin sisempien käsien osalta, koska kyynärpäät muuten osuvat toisiinsa ja häiritsevät käsien työskentelyä koskettimistolla. Sisempien käsien ranteen kulma jää näin käden painon kannalta epäedullisemmaksi, jolloin sormien kontrollille ja sen tarkkuudelle tulee entistä suurempi merkitys.

Nelikätisissä sävellyksissä sisemmilla käsillä esiintyy usein yhteisiä ja päällekkäisiä säveliä. Tämä tarkoittaa tilannetta, jossa toinen pitää alhaalla kosketinta, joka toisen on soitettava, tai sitä, että sama ääni toistuu kiusallisen usein vuorotellen eri soittajilla. Tilankäytön kannalta voi toisinaan olla syytä muuttaa tekstuurin jakoa sisempien käsien osalta sellaiseksi, että ääniä eri soittajalle siirtämällä musiikillinen sisältö säilyy entisellään mutta soittotapahtuma tulee mukavammaksi ja helpommaksi.⁵⁶ Tällaisessa tapauksessa on ehkä apua nuottien uudelleen editoimisesta esimerkiksi liimaamalla alkuperäisen nuotin päälle itse kirjoitetut nuottiliuskat, jotta nuotinluku säilyisi helpompa.⁵⁷

Soittoasento vaikuttaa erityisesti sisempien käsien sormijärjestyksiin. Tyyppillisesti nämä sormijärjestykset muistuttavat Chopinin (ks. Etydi a-molli Op. 10 nro 2) tai vanhan musiikin sormituksia⁵⁸ secondon soittaessa oikealla kädellä asteikkoa ylöspäin. On usein paras ratkaisu ylittää kolmossormella nelonen tai nelosella viitonen (varsinkin valkoiselta mustalle koskettimelle mentäessä), jos peukalon alivienti on hankalaa tai jopa mahdotonta ranteen kulman ja käden asennon vuoksi.⁵⁹ Maksimaaliseen luontevuuteen ja helppouteen ei voida päätyä aina nelikätisissä sormituksissa varsinkaan sisäkäsien osalta. Jos Yin-linjasta⁶⁰ pakolla luopuminen saattaa tuntua turhauttavalta, on syytä muistaa, että ne sormitukset, jotka kussakin tilanteessa toimivat, ovat parhaat, vaikeivät aina olisikaan mukavimmat. Ferguson viittaa C. Burneyn 1777 julkaisemien sonaattien⁶¹ esipuheeseen, jossa tämä kehottaa käyttämään kekseliäisyyttä käsien aseteluun ja kiinnittämään huomiota sormituksiin.⁶²

⁵⁶ Ferguson 1995, 33.

⁵⁷ Myös valokopioita voidaan käyttää apuna, jolloin alkuperäistä nuottia ei tarvitse turmella.

⁵⁸ Ferguson 1975, 67–77.

⁵⁹ Ferguson 1995, 30.

⁶⁰ Raekallio määrittelee Yin-linjan ”pyrkimykseksi mukauttaa käsi sormitusten avulla mahdollisimman luontevasti ja vaivattomasti klaviatuurin maastoon, sen avaruusgeometrian ominaisuuksiin”. (Raekallio 1996, 13–15)

⁶¹ Ks. 2.3. J. S. Bachin pojat ja kehitys kohti wieniläisklassismia.

⁶² Ferguson 1995, 27. Alkukielinen Burneyn teksti: ”Though, at first, the near approach of the hands of the performers may seem awkward and embarrassing, at little use and contrivance with regard to the manner of placing them, and the choice of fingers, will soon remove that difficulty.”



Kuva 5. Tyypillinen käsien asento nelikätisessä soitossa. Kuva: Juha Ignatius.

J.N. Hummelin sormitustavoista muutamia voidaan soveltaa nelikätisessä soitossa.⁶³

- Pitemmän sormen vienti lyhyemmän yli, tai lyhyemmän vienti pitemmän ali.
- Yksiäänisten kuvioiden jakaminen [myös eri soittajien] käsien välille ja käsien risteilyt toistensa ylitse.
- Polyfonisessa tekstuurissa kuvioiden jakaminen [myös eri soittajien] käsien välille ja yleensä polyfonian⁶⁴ sormitus.

Soittajien on syytä varoa peittämästä koskettimistolla kollegan soiton aikana hallussaan pitämää tilaa, ellei siihen ole erityistä syytä. Tähän pyritäessä soittajan pitäisi panna merkkeille, missä kohtaa kirjoitetussa tekstuurissa sisemmät kädet lähestyvät toisiaan eniten. Tällä kriittisellä hetkellä on hyvä käyttää viitossormea partnerin kättä lähimpänä sijaitsevan nuotin kohdalla. Sen jälkeen voi tutkia tekstuuria taaksepäin ja löytää sormituksen, mikä vie parhaiten viitosta kohti.⁶⁵

Partnerin tulee mahdollisuuksien mukaan antaa tilaa kollegan käsille työkennellä mahdollisimman vapaasti ja ottaa pitemmillä tauoilla käsi kokonaan pois kla-

⁶³ Hummel 1828, tähän Raekallio 1996, 94.

⁶⁴ Hummelin polyfonisen musiikin sormitusideologia oli legatopainotteinen. Siitä huolimatta hän ehdottaa Bach-esimerkeissään toisinaan – pakon sanelemana – vierekkäisiä nuotteja soitettavaksi samalla sormella. (Raekallio 1996, 101) Tällainen saman sormen siirto voi olla hyödyllinen apukeino myös nelikätisessä soittoon, varsinkin sisäkäsien tilanpuutteen vuoksi.

⁶⁵ Ferguson 1995, 29–30.

viatuurilta tai ainakin nostaa käsi partnerin käden yläpuolelle, jolloin tämän kyynärpää ja ranne vapautuvat. Tästä esimerkkinä on palanen Busonin suomalaisista kansanlauluista, joissa kuvio on jaettu primon ja secondon välille. Jos kädet osuvat kuvion saumakohdassa toisiinsa, rytmin syke ja kuvion jatkuvuus voivat häiriintyä.

Nuottiesimerkki 11. F. Busoni: *Finnländische Volksweisen* Op. 27 s.10 ja 11 alku.⁶⁶

Soittaja voi luoda klaviatuurin ääreen tilapäisesti tilaa laittamalla taukojen ajaksi partnerin puoleisen kätensä selkänsä taakse. Tällä tavoin hän antaa sekä kumppanilleen että itselleen mahdollisuuden liikkua vapaammin hetken aikaa.⁶⁷

Duon soittajien sisempien käsien ristiin kirjoitetut stemmat antavat soittamiseen ja sen seuraamiseenkin aivan oman ulottuvuutensa. Säveltäjillä voi olla erilaisia syitä antaa käsien risteillä. Yksi syy voi olla halu tuoda soittoon lisämausteeksi hieman akrobaattisuutta ja virtuoosisuutta, duosoiton sisäpiirimentaliteettiin liittyvää ilmettä ja huumoriakin, mutta toisinaan syy lienee puhtaasti musiikillisesti perusteltu, kuten oikeasta C. Debussyn Pienen sarjan nuottiesimerkistä (nro 12) ilmenee. Melodian sointi sekä koko satsin balanssi toteutuu parhaiten säveltäjän merkitsemällä soittotavalla, jossa oktaaveissa kirjoitetun melodian muotoilu on kokonaan primon soittajan vastuulla.

⁶⁶ Nuotin painetussa versiossa primo- ja secondotemmat ovat eri sivuilla. (C. F. Peters vuonna 1953)

⁶⁷ Haastattelu 2.

Primon vasen käsi soittaa säestävistä äänistä huolehtivan secondon oikean käden kanssa ristikkäin.

Nuottiesimerkki 12. C. Debussy: *Petite suite*, I osa *En bateau*, tahdit 17–22.

Nelikätisissä sävellyksissä käsien ristiin meno voi siis olla musiikin ja äänenkuljetuksen havainnollistamisen kannalta tarkoituksenmukaista, vaikkei se välttämättä ole soittoteknisesti helpoin ja sujuvin ratkaisu. On tärkeää miettiä tarkkaan, kummalla soittajalla käsi menee toisen soittajan käden yli, kummalla taas ali. Tällä vähennetään sisäkäsien soittamisen kömpelyyttä. Järkevästi tehdyt tekstin jaon muutokset voivat auttaa, mikäli käsien ristikkäisyyden aiheuttama tekninen epämukavuus estää musiikillisen idean sujuvan toteutuksen.⁶⁸

Duon istuma-asento kannattaa aina miettiä tarkkaan. Tilan ahtaus ilmenee erityisen selvästi, jos soittajat ovat samankokoisia ja istuvat osapuilleen samalla korkeudella. Tilannetta saattaa parantaa tuolien ulkoreunojen kääntäminen hieman soittimeen päin (kuva 6). Istuttaessa tämän seurauksena hieman viistosti koskettimistoon nähden saadaan sisemmille käsille hieman enemmän tilaa. Samalla tosin ulompien käsien soittoasento muuttuu epämukavammaksi. Ratkaisu lienee kuitenkin suhteellisen hyvä kompromissi, jota myös keskenään erikokoiset duosoittajat voivat kokeilla.

⁶⁸ Haastattelu 6.



Kuva 6. Pianotuolien asento soittajien takaa katsottuna.⁶⁹

Toinen hyvä vaihtoehto tuolien sijoittamiselle, mikäli jompikumpi istuu korkeammalla, on asettaa penkit mahdollisimman lähemmäksi. Näin soittajat voivat istua lähempänä toisiaan kuin edellisessä vaihtoehdossa, ja sisempien käsien kulma ei jää enää kovin hankalaksi. Tässäkin ratkaisussa on vaikea välttyä kyynärpäitten törmäyksiltä, mutta koska korkeammalla istuvan käsivarsi on hieman toisen pianistin sisäpuolen käsivarren yläpuolella, sen alapuolelle jää hieman enemmän liikkumatilaa kuin samalla korkeudella istuttaessa. Kohta, jossa klaviatuurin ääressä istutaan, on syytä tarkistaa aika ajoin, koska soiton fyysinen epämukavuus voi entisestään lisääntyä, mikäli soittajat istuvat vahingossa esimerkiksi muutaman senttimetrin enemmän vasemmalla kuin yleensä.⁷⁰

3.5.2 Pedaalien käyttö ja sormipedaali

”Pedaali on pianon sielu.”

Pedaalin käytöllä on pianonsoitossa keskeinen asema hyvän ja monipuolisen soinnin tavoittelussa; tämä pitää paikkansa duosoiton osalta vähintään samassa mittakaavassa. Pedaalin avulla voidaan luoda kauniita, tunnelmallisia sointikenttiä ja -värejä impressionistisessa musiikissa, huipentaa massiivisia sointurakenteita beethoveniaaniseen tapaan C. Czernyn sonaatissa (nuottiesimerkki 13) tai luoda loputon määrä erilaisia harmonisia ja soinnillisia värejä ja funktioita. Pedaali alhaalla soitetut sävelet paitsi sulautuvat yhteen myös antavat lisäväritystä toisilleen ja muuttavat hieman jo soivien sävelten spektriä. Lisäksi pedaalia voi käyttää legaton apuna, harmonioitten yhteen sitojana, kaiun luomiseen jne. Pedaalin merkitys soiton elävöittäjänä on mittaamaton. Sitä voisi verrata jousisoittimien vibratoon, jonka avulla ääneen saadaan luoduksi sielukkuutta ja

⁶⁹ Pianotuolin kuva: www.harmonyonline.com/JPDLA.htm (8.7.2002)

⁷⁰ Haastattelu 1.

elämää. Pedaalin käyttö – tai oikeastaan *pedaalien* käyttö – on nelikätisen soiton yksi keskeisistä ongelma-alueista. Duon pitää sopia harjoitteluvaiheessa tarkoin kaikupedaalin⁷¹ käyttämisestä; missä, kumpi ja miten käyttää. Ernst Lingon klassikoksi muodostunut tokaisu ”Pedaalin normaaliasento on ylhäällä”⁷² kelpaa hyväksi lähtökohdaksi.⁷³

Nuottiesimerkki 13. Carl Czerny: Sonaatti f-molli Op. 178, tahdit 329–332.

Yhdellä pianolla soitettaessa pedaalia voi käyttää vain toinen, ja siksi tästä on aina erikseen sovittava. Perinteisesti bassopuolen soittaja käyttää pedaalia, koska hän on harmonioitten suhteen yleensä hallitsevampi osapuoli. Estettä päinvastaiselle käytännölle ei varsinaisesti ole, vaikka primon soittajan ei ole istumajärjestyksestä johtuen yhtä helppo viedä oikeaa jalkaa polkimelle kuin secondon soittajan. Mikäli primolla on oma soolo ja secondolla tauko, on tarkkuuden kannalta parempi ja varmempi ratkaisu antaa primon huolehtia pedaalista. Pedaalin käyttöön liittyy yhteissoiton vuoksi tavallista suurempi tarkkuuden vaatimus, koska nelikätisessä musiikissa on usein käytössä pianon äänialue lähes kokonaan. Sama lisääntyneen tarkkuuden tarve pätee toisinaan kahdella pianolla soitettaessa, koska pedaalia painettaessa soitin resonoi hieman toisen soittimen äänten kanssa.

Hyvässä pianoduosoitossa pedaali palvelee kokonaisuutta. Yhden pianon duossa on tuskin hankalampaa ja suurempaa kontrollia vaativaa asiaa kuin pedaalinkäyttö. Pedaalia painavan soittajan – tässä tapauksessa puhutaan siis useimmiten secondosta – on mukauduttava molempien stemmojen tarpeisiin ja huolehdittava paitsi oman stemmansa harmonioitten tai muun tekstin puhtaudesta myös pedaalin

⁷¹ Jatkossa pedaali-sana viittaa ns. *kaikupedaaliin*, ellei toisin mainita.

⁷² *Takiaisia*, käsinkirjoitettu juhlaKirja Ernst Lingon (1889–1960) koottuja lausahduksia, koonnut Meri Louhos lahjaksi Lingon 70-vuotissyntymäpäiville. (Puhelinkeskustelu Meri Louhoksen kanssa 8.7.2002)

⁷³ Tällä Linko tarkoitti nähtävästi sitä, että pedaalia ei pidä koskaan käyttää ilman perusteltua syytä.

tarkkuudesta suhteessa primon tekstiin.⁷⁴ Tässä yhteydessä kohtaamme seuraavia pedaalinkäytön peruskysymyksiä:

- pedaalin painallusten pituus, vaihtojen tarkkuus ja oikea-aikaisuus
- pedaalin painallusten syvyys (osa- ja kokopedaali)

Duoissa nämä soittajille muualta tutut ja opitut asiat tuntuvat mutkistuvan, ja mahdolliset virheet kertautuvat. Soiton muun samanaikaisuuden lisäksi pedaalin käytön ajoitus on tärkeää. Jos pedaalin vaihdon hetki ei ole riittävän tarkka, riittää siitä seurannutta epäpuhdasta tai sameaa sointia seuraavaan vaihtoon tai ennalta suunnittelemattomaan pedaalin korjaukseen asti. Primon melodiaäänien mukaan tehtävä vaihto vaatii erityistä tarkkuutta. Sen onnistumiseksi secondon on ennen kaikkea kuunneltava tarkkaan. Tällaisten vaihtojen onnistumiseksi on hyvä harjoitella niin, että primo soittaa oman osuutensa, johon secondo lisää pedaalin. Secondon soittaman osuuden voi lisätä, kun pedaalinkäyttö alkaa toimia primon tekstuurin kanssa.

Pedaalin painallusten pituus riippuu ensisijaisesti säveltäjän ideoista. Säveltäjät ovat vaivautuneet merkitsemään pedaalin käyttöä verrattain harvoin ja tekevät sen silloinkin melko suurpiirteisesti. Ohjeet eivät välttämättä sovellu aina aivan suoraan nykyisille soittimille, joiden sointi itsessään on esim. Beethovenin käyttämiin soittimiin verrattuna huomattavasti pidempi. Mm. Béla Bartók on toki merkinnöissään hyvin täsmällinen. Pedaalien painallusten pituuteen vaikuttavat harmonioitten ja melodia-änten liike ja vaihtuvuus, mutta myös instrumentin viritys. Mitä huonommassa vireessä soitin on, sitä tiheämpään pedaalia joutuu vaihtamaan, sillä epävireisten kielikuorojen sointi sotkeutuu pedaalin kanssa nopeasti pelkäksi huminaksi. Virittäjän osuus pianoduokonsertin onnistumisessa on tärkeää myös tästä syystä.

Kunkin käytettävissä olevan instrumentin kohdalla on syytä tarkistaa, onko pedaalin säätö asianmukaisessa kunnossa. Polkimen liikkeessä saisi olla lievästi välystä, esim. noin puoli senttimetriä, ennen kuin se alkaa liikuttaa sammuttajia. Jalka toimii ihanteellisesti silloin, kun se suunnilleen päkiän kohdalta lepää kevyellä painolla pedaalin päällä ja tuntee, missä kynnyks, jossa sammuttajat nousevat irti kielistä, sijaitsee. Pedaalinkäytön syvyys on sitten helppo kontrolloida kapean painamis sektorin alueella, noin yksi senttimetri alaspäin, tai vähemmän, riippuen halutun pedaalikaiun määrästä. Jalkaa ei tulisi nostaa pedaalilta kokonaan irti vaan vaihdoissa ainoastaan sen verran, että vanhasta kaiusta saadaan haluttu määrä sammumaan. Tarkan kuuntelun ja herkän jalan avulla vältetään ylimääräinen humina ja häiritsevät pedaalin käsittelyäännet,

⁷⁴ Haastattelut 5 ja 7.

jotka voivat ilmetä töminänä, suhahteluna tai kolinana, kun kengänpohja laskeutuu metalliselle painikkeelle. Koska duosoitto vaatii tarkkaa rytmistä soittamista, on vielä syytä varoa, ettei pedaalia painava (tai toinenkaan) jalka lyö vahingossa tahtia ja aiheuta näin lisää häiritseviä hälyääniä.

Pianoduon kaikupedaalinkäyttö ei siis suuresti eroa soolopianosta, mutta varsinkin silloin, kun kaksi soittajaa käyttää samaa instrumenttia, tulee olla riittävän varovainen kaikenlaisen suttuisuuden välttämiseksi. Koska pianoduosävellykset ovat usein varsin täyteläisesti kirjoitettuja, osapedaalin eri asteita – puolipedaali, neljäsosapedaali jne. – kannattaa käyttää monipuolisesti.

Urkupistepedaalia käytetään melko harvoin. Kannattaa harkita tarkkaan, milloin sitä tarvitaan. Yksi sen parhaista käyttötavoista on basson linjan pitkien sävelten soinnin ylläpito silloin, kun se ei ole mahdollista sormella tai kaikupedaalilla. *Una corda* eli *vaimenninpedaali* on pianoduositossa erittäin käyttökelpoinen. Sen avulla saadaan tekstin massiivisuutta hieman ohennetuksi ja sointiin hiukan hauraampaa lisäväriä. Lisäksi *una corda* on verraton apu silloin, kun soittimen intonaatio sattuu olemaan liian kova, jolloin soinnin herkemmat sävyt ovat vaarassa jäädä varjoon. Tällöin vaimenninpedaalia ei ole pakko painaa aivan pohjaan asti, vaan sitä voidaan käyttää varovaisemmin. Pääasia on, että vasarat siirtyvät sen verran sivulle, ettei niiden kovin kohta lyö kieltä. *Una corda* käytöstä on hyvä sopia nelikätisissä sävellyksissä tarkoin, jotta *secondo* ei paina sitä alas odottamatta, jolloin esim. *primon* kosketuksella hakema hauras sointiväri saattaa muuttua liian ohueksi.

Merkittävä lähinnä galantin tyylin ja wieniläisklassismin pedaalinkäyttöä vastaava soittotapa on ns. *sormipedaalin* käyttö. Tässä harmonioitten, pääasiassa ”Albertin basso” -tyyppisten säestyskuvioiden sävelet jätetään soimaan yli kirjoitetun aikaarvon pitämällä koskettimia alhaalla. Sormipedaalin käyttömahdollisuudet ovat hyvin monipuoliset. Sen avulla voidaan joskus selvittää muuten mahdottomalta tuntuvasta kaikupedaalin vaihdosta, saada aikaan bassorekisterin lisäksi muuhun tekstuuriin mehevämpää sointia tai tuoda harmonioitten jännitteitä esiin. Sormipedaali on erityisen käyttökelpoinen ratkaisu varsinkin nopeisiin osiin, joissa juoksutusten tai muiden pianon ylärekisteriin kirjoitettujen kuvioitten selkeys kärsii hiukankin epätarkasta ja huolimattomasta kaikupedaalin käytöstä. Myös sormipedaalin ja osapedaalin yhdistelmä on usein käyttökelpoinen; sen avulla voidaan saavuttaa molempien soittotapojen parhaat puolet. Nykypianolla soitettaessa voidaan kompensoida pitkän soinnin kaikupedaalin käytölle aiheuttamia ongelmia käyttämällä sormipedaalia silloin, kun näyttää siltä, että fortepianolle pitkiksi ajatellut pedaalit saavat liikaa sotkuisuutta aikaan.

3.6. Yhteistyön ongelmia

3.6.1 Tyyli- ja makukysymykset

”Jokainen musiikkiesitys on jo itsessään sovitus.”

Vanhan klaveerimusiikin soittamiseen nykyisellä pianolla suhtaudutaan vielä nykyäänkin joskus melko kriittisesti. Kiistanalaisuus saattaa vielä korostua soitettaessa kyseistä musiikkia nelikäsisesti tai kahdella pianolla. Pianoduosoitossa taiteelliset ja tyyllilliset seikat toimivat samojen lainalaisuuksien mukaan kuin muussakin musiikissa. On hyvä olla selvillä sekä eri aikakausien esityskäytännöistä että klaveerisoittimien rakenteen ja luonteen kehityksestä. Soittimien kehitystä ovat soitinrakentajien ammattitaidon ja näkemyksen muuntumisen lisäksi ohjailleet myös säveltäjien toivomukset soinnin suhteen (esim. Beethoven kaipasi suurempaa ääntä⁷⁵). Nykyisillä soittimilla soitettaessa ikään kuin tehdään transkriptio teoksesta, koska monet sointiin ja soittotekniikkaan liittyvät asiat toimivat nykyisillä soittimilla täysin eri tavoin kuin historiallisilla instrumenteilla.

Esitettäessä nykyaikaisella soittimella esimerkiksi Mozartin ja Schubertin klaveeriduoja on hyödyllistä ottaa huomioon heidän käyttämiensä soittimien ominaisuudet: ohuempi, lyhyempi ja yläsävelrikkaampi ääni kuin nykyajan soittimessa, kevyempi ja herkempi kosketus, kapeampi klaviatuuri.⁷⁶ Näiden seikkojen perusteella on helppo päätellä, että soittoa on hyvä jo harjoitteluvaiheessa ohjata kevyeen, ilmavaan ja henkevään suuntaan.⁷⁷ Mozartin läpikuultava tapa kirjoittaa klaveerille saa aikaan sen, että soittajat eivät pysty peittämään esityksen heikkouksia ja musiikillisia puutteita mitenkään. Duon kohdalla tilanne saattaa herkästi vielä korostua, elleivät esiintyjät ole riittävän pitkällä taidoissaan. Soinnin oikean tasapainon löytäminen ja kosketuksen keveys ovat henkevän näkemyksen ohella niitä keinoja, joilla on suuri vaikutus soivaan lopputulokseen. Mozartin – ja monen muun säveltäjän – kohdalla on vaarana ajatella, että näennäinen yksinkertaisuus, joka näkyy nuottikuvan selkeytenä, merkitsee samalla

⁷⁵ Ks. 2.4.3 Ludwig van Beethoven.

⁷⁶ Ks. myös 2.5.1 Taustaa Schubertin nelikäsisille teoksille.

⁷⁷ Juuri tätä Vladimir Horowitz kaipasi erityisesti käytettävien tempojen osalta eräässä keskustelussaan. Hän sanoo mm.: ”Haluan tehdä lopun siitä ylenpalttisen hitaasta tyylistä, jota kaikki harrastavat nykyään.” [...] ja edelleen...” ”En usko, että sellainen 1700-luvun ihminen kuin Mozart, joka ei ollut milloinkaan tylsä, voisi soittaa yhtä hitaasti ja jäykästi kuin hänen musiikkiaan soitetaan nykyään.” (Dubal 1992, 102–103). Horowitz on oikeassa, kun muistetaan, että Mozartin ajan klaveerisoittimien sointi oli paljon lyhyempi kuin nykyaikaisen flyygelin. Tämä ei antanut kovin hitaisiin tempoihin mahdollisuuksia, jos haluttiin että pitkät äänet kuuluvat loppuun asti.

helppoa soinnin toteutusta.⁷⁸ Ei ole kuitenkaan syytä välttää ilmavuuden ja keveyden tavoittelun vuoksi rehevää ilmaisu- ja keveyden ilmaisua, jotta soitosta ei tulisi liian latteaa. Tyylliseikat ja säveltäjän käytettävissä ollut soitin asettavat ainakin osittain kehykset, joiden sisällä on lupa kokeilla erilaisia äänenpainoja. Kehysten ylitys voi merkitä persoonallisten painotuksien lisääntymistä mutta kääntyy liiallisena itseään vastaan.

Soittajien on päätettävä, missä määrin kannattaa rekonstruoida alkuperäinen esityskäytäntö ja missä määrin taas soveltaa vapaasti ja luovasti tietoja menneestä. Joka tapauksessa soittamisen historialliset tyylikysymykset antavat ajattelemista myös nykyisiä soittimia käyttävälle pianoduolle. Vastuu vanhan musiikin duojen esittämisestä on ainakin osittain nykypianoa soittavilla duoilla; vanhoilla instrumenteilla kuullaan melko harvoin klaveeriduokonsertteja eikä klaveeriduolevytyksiäkään ole julkaistu kovinkaan monta.

Tiellä hyvään musiikkiesitykseen on apuna omien musiikillisten elämysten ja kokemusten lisäksi harjoiteltavan musiikin säveltäjän muita teoksia koskeva tieto ja tuntemus. Tiedostamatonta ja tavallaan kontrolloimatonta oppimista tukee tiedostettu ja analyttinen harjoittelu, johon kuuluu teoksen ja sen taustojen tutkimisen ohella musiikin historian riittävä tuntemus. Lisäksi duo voi esimerkiksi nauhoittamalla omia harjoituksiaan arvioida, mitä muutoksia soitto vaatii toteutuakseen sen kaltaisena, mitä soittajat esitykseltään odottavat.

Josef Hofmann mainitsee Anton Rubinsteinin kertoneen hänelle osuvasti soittajan tyylin ja maun merkityksestä pianonsoitolle seuraavin sanoin:

Tiedätkö miksi pianonsoitto on niin vaikeaa? Koska sillä on taipumus olla joko maneerien vaikutuksen alainen tai niiden vaivaama; ja kun nämä kaksi karikkoa on onnellisesti vältetty on sillä taipumus olla – kuivaa! Totuus on jossain näiden kolmen ongelman välissä.⁷⁹

Musiikin affekti ja karakteri liittyvät tiiviisti tyyli- ja makukysymyksiin. Erikseen tehtävä teoksen tunnetilojen ja musiikillisen luonteen analyysi antaa hyvän pohjan toteuttaa esittäjän omaa näkemystä soitettavasta musiikista. Tämän jälkeen yritetään yhdistää ja sulauttaa partnerin ideat omiin ajatuksiin ja etsitään yhteinen ilmaisu- tai tulkintatyyli. Josef Lhevinne esittää kolme kultaista ohjetta otsakkeenaan ”Pysähdy ja kuuntele.”⁸⁰

- Ilmaisetko säveltäjän ajattelua ja mielialaa?
- Ilmaisetko mitä tunnet ja toivot?

⁷⁸ Tämän voisi tiivistää erään kollegan sarkastisin sanoin: ”Mozart on lapsilta kielletty!” Tällä huomautuksella tarkoitetaan ainoastaan henkilön musiikillista, ei fyysistä ikää.

⁷⁹ Hofmann 1976, 65.

⁸⁰ Lhevinne 1972, 40.

- Mitä hyvänsä se onkaan, joka tapauksessa ilmaise jotain!

Claudio Arraun ajatukset menevät ristiin Lhevinen viimeisen ohjeen kanssa, sillä hän vastustaa jyrkästi omavaltaista musiikin esittämistä. Tämän tyyppisellä soittamisella pyritään turhamaisesti sensaatiohakuisuuteen ja soittajakeskeisyyteen. Hänen mukaansa nykyään on paljon esiintyjä, jotka ovat tämän tyyppisen ajattelutavan vastakohtia ja pyrkivät rehellisempään ja (musiikin kannalta) oikeudenmukaisempaan esitystapaan. Arrau sanoo mm.:

Taideteoksen ei pitäisi esimerkiksi olla taiteilijalle veruke omien tunteittensa ilmaisuun. Hän ei myöskään saisi yrittää käyttää teosta itsensä esiin tuomiseen; oikeastaan esiintyjällä on pyhä velvollisuus esittää koskemattomasti soittamansa säveltäjän ajatukset.⁸¹

Arraun näkemyksissä on paljon ajattelemisen aihetta ja sulatteleminen nykymaailman muusikoille. Silloin tällöin kohtaa musiikin ammattilaisia, joille ego on yhtä tärkeä tai tärkeämpi kuin esitettävän musiikin ”aitous”. Sellaisenkin taiteilijan konsertissa on silti mahdollisuus kuulla yhtä nautittavia esityksiä kuin Arraun toivoman nöyrän tai epäitsekään pianistin soittaessa. Kysymys on kolikon kääntöpuolista, jos toinen puoli on tyhjä, on raha arvoton. Kumpaa puolta pitää kauniimpana ja tärkeämpänä, lienee ma kuasia. Voisi kuitenkin todeta, että jos oma minä nousee esille musiikkiesityksessä liikaa, voi käydä niin, että musiikki ei enää saakaan sille kuuluvaa osaa ja arvoa. *Video barbam et pallium, philosophum non video.*⁸²

Pianoduon hyvän toimivuuden kannalta on vaikea kuvitella, että kaksi egokeskeistä soittajaa voisivat päästä tyyli- ja makukysymyksissä riittävän nopeaan yhteisymmärrykseen. Mikäli tällaiset muusikot kuitenkin aikovat työskennellä yhdessä, on välttämätöntä että ainakin toinen antaa riittävästi periksi omissa näkökannoissaan.⁸³

3.6.2 Analyttinen ja luova harjoittelu

Pianoduosoiton kuten kaiken kamarimusiikin harjoittelun hyvä laatu on ensiarvoisen tärkeää tähdättäessä vaikuttavaan konserttiesitykseen. Harjoittelu on aina aikaa ja kärsivällisyyttä vaativa prosessi, jossa on lukematon määrä muuttujia ja erilaisia lopputulok-

⁸¹ Horowitz 1982, 112. Alkukielinen teksti: ”A work of art should not be a pretext for the artist to expel his feelings, let’s say. Neither should one try to use the work to show oneself off; really, the interpreter has a sacred duty to render intact the thinking of the composer whose work he interprets.”

⁸² Näen parran ja viitan, en filosofia.

⁸³ Ks. myös 3.6.3 Partnereitten yhteensopivuus.

seen vaikuttavia tekijöitä. Mitä varhaisemmassa harjoitteluprosessin vaiheessa yhteis-
soitto aloitetaan, sitä paremmaksi kokonaisuus muodostuu. Matti Raekallio sanoo:
”Varsinainen teoksen harjoittelu alkaa ensimmäisestä esityksestä. Ensimmäistä esitystä
ei oikeastaan pitäisi olla.”⁸⁴ Nykyaikana konserttiyleisö on joka puolella niin asiantun-
tevaa, että ns. harjoituskonsertteja on ilmaisun varsinaisessa merkityksessä enää mahdo-
tonta järjestää. Duon kannattaa esiintyä mahdollisimman aktiivisesti, sillä teoksen hah-
mottaminen, hallinta ja taiteellinen ilmaisu paranevat esityksestä toiseen.

Pianoduon harjoittelu voidaan jakaa karkeasti ainakin viiteen eri vaihee-
seen. Ensimmäisessä vaiheessa teos käydään yhdessä läpi ja pyritään muodostamaan
siitä mahdollisimman selkeä käsitys, jolla luodaan pohja teoksen varsinaiselle opiske-
lulle.⁸⁵ Jo tässä vaiheessa olisi syytä tutustua perusteellisesti myös partnerin stemmaan,
miettiä sen vaikutus kokonaissatsiin ja havaita kumman osuudessa on kulloinkin tärke-
ämpää musiikillista sisältöä.⁸⁶ Toisessa vaiheessa pianistit työskentelevät itsenäisesti
harjoitellen ja rakentavat mahdollisimman hyvän perusosaamisen ja -varmuuden omaan
osuuteensa. Toisen vaiheen kuluessa on hyvä palata ensimmäiseen, jotta yhteissoittoon
liittyvät ja teoksen kannalta olennaiset perusasiat eivät pääsisi unohtumaan. Yhteisoi-
ton selkeyden tavoittelussa auttaa usein, jos soittajat tilapäisesti vähentävät ääniä koko-
naissatsista soittamalla vain eräänlaisen rungon musiikista. Tämä lyhentää mm. tempon
yhtenäisyyden löytymiseen käytettävää aikaa. Lisäksi soiton selkeyttä voi hakea jättä-
mällä kaikki nyanssit hetkeksi pois, jotta jokainen ääni tulisi soitettua huolellisesti.⁸⁷
Harjoittelun kolmannessa vaiheessa pyritään yhdistämään ensimmäisen ja toisen aikana
opitut asiat soivaksi ja loogiseksi kokonaisuudeksi työskentelemällä pääasiallisesti yh-
dessä. Kolmannen vaiheen merkitys on kaikkein ratkaisevin, sillä siinä soitto pyritään
viimeistelemään mahdollisimman yhtenäiseksi ja tasapainoiseksi. Neljäs vaihe harjoitte-
lussa ovat konsertteja edeltävät saliharjoitukset, joissa pitää huomioida akustiikan ja
instrumenttien vaikutus yhteisnäkemykseen.⁸⁸ Viides harjoittelun vaihe – johon ei aina
ole mahdollisuutta (vaikka pitäisi olla!) – olisi konserttiesityksestä tehdyn nauhan
kuuntelun ja analyysin inspiroima työskentely, jossa musiikki löytää soittajien kautta
”lopullisen” hahmonsaa.

Luboshutz–Nemenoff -duo suosittelee, että duopianistien olisi hyvä yh-
dessä työskennellessään nimenomaan harjoitella eikä vain kenraaliharjoitusmaisesti
käydä teoksia läpi. Duo opastaa soittamaan yhdessä jopa teknisiä harjoituksia, mutta
korostaa myös erillisen harjoittelun merkitystä, jossa tulisi varmistaa rytmin ja teknisen

⁸⁴ Luento Sibelius-Akatemiassa v. 1986.

⁸⁵ Haastattelut 3 ja 8.

⁸⁶ Haastattelu 4 ja 6.

⁸⁷ Haastattelu 4.

⁸⁸ Ks. 3.7.1 Soittimien ominaisuudet ja sijoitus ja 3.7.2 Esityspaikan huoneakustiikan vaikutus.

osaamisen riittävän korkea laatu. Lisäksi he korostavat, että esitykselliset asiat pitäisi kuitenkin harjoitella yhdessä.⁸⁹ Tekniikkaa voidaan siis harjoitella sekä yksin että erikseen. Teknisessä mielessä hyvin hallinnassa oleva teos on myös musiikillisessa mielessä tukevalla ja varmalla pohjalla, sillä sujuva osaaminen vapauttaa duon luovia ja taiteellisia voimavaroja. Tekninen osaaminen ei siis ole mitenkään ristiriidassa musiikillisen kanssa. Kun uuden sävellyksen harjoitteluprosessissa esittäjille syntyy selkeä visio siitä, miten teos tulisi musiikillisessa ja taiteellisessa mielessä soittaa, se sanelee tekniikan, millä kukin asia soitetaan. Neuhaus kirjoittaa, että tekniikka itsessään on taidetta.⁹⁰ Tällainen tekniikan ja musiikin symbioosi-synergia luo harjoitteluun johdonmukaisuutta ja tarkoitushakuisuutta. Tekniikkaa ei näin ollen ole aina tarpeen harjoitella erillisenä asiana, vaan se voidaan liittää kiinteästi musiikkiin – tai suoranaisesti pitää sitä yhtenä musiikillisen ilmaisun keinona. Musiikillinen ja taiteellinen sekä toisaalta tekninen aspekti ovat harjoittelun aikana voimakkaassa vuorovaikutuksessa. J. Lhevinne pitää tekniikan merkitystä niin suurena, että suosittelee käyttämään päivittäisestä harjoittelusta noin puolet tekniseen työhön.⁹¹

Teoksen harjoitteluun tulisi liittää riittävästi älyllistä analyysiä, joka sisältää muotorakenteen, fraseerauksen, musiikillisten jännitteiden ja vuorovaikutuksen pohdintaa. Teoksen muotoanalyysi auttaa hahmottamaan kokonaisuutta ja rakentamaan selkeästi teoksen kulminaatiopisteet ja taitekohdat. Fraseerauksen ja pienmuotojen sekä artikulaation yhteistä toteutusta kannattaa pysähtyä miettimään. Edellä mainittuihin seikkoihin vaikuttavat vielä keskeisesti musiikin harmoninen rakenne ja sen mukanaan tuomat jännitteet, jotka on toteutettu pianoduosävellyksissä usein sooloteoksia täyteläisemmin tai orkestraalisemmin. Lisäksi kannattaa käyttää aikaa säveltäjän tekstuurin ja tyylin tutkimiseen.⁹² Tästä R. Lhevinne kirjoittaa seuraavaa:

...partnereiden pitää keskustella ja päästä yksimielisyyteen dynamiikasta, balanssista, ilmaisusta ja fraseerauksesta ja pitää samalla mielessään kunnioitus säveltäjää kohtaan samaan tapaan kuin soolosoitossa. Uuden teoksen opiskelun alkuvaiheessa molempien soittajien pitää lukea partituuri yhdessä päättääkseen, kumpi osuus soveltuu kunkin taipumuksiin parhaiten. Sen jälkeen partnereiden tulisi analysoida sävellyksen rakenne ja karakteri päättääkseen parhaasta esityksen metodista. Muodon, tempon ja huippukohtien analyysi auttaa suuresti, ja tietenkin kunkin soittajan täytyy harjoitella osuutensa erikseen hallitakseen tekniset ongelmat yksin. Yhteisharjoitukset pitäisi käyttää pääasiassa yhteisongelmien ratkaisemiseen.⁹³

⁸⁹ Luboshutz ja Nemenoff 1941, tähän Moldenhauer 1950, 196.

⁹⁰ Neuhaus 1973, 11–12.

⁹¹ Lhevinne 1972, 43.

⁹² Ks. myös 3.6.1 Tyyli- ja makukysymykset.

⁹³ Lhevinne 1949, tähän Moldenhauer 1950, 199.

Teoksen hahmottamista edesauttava analyysi nopeuttaa omaksumisvaihetta ja parantaa esiintymisvarmuutta. Toisaalta analyttisen työskentelyn ei välttämättä tarvitse edeltää teoksen opiskelua klaviatuurin ääressä – analyysi voidaan nähdä esiintyjän kannalta sävellyksen teoriana, ja sellaisenaan vain yhtenä työkaluna monien joukossa.⁹⁴ Jokaisen teoksen kohdalla on siis tärkeää ikään kuin luoda ja elää se uudelleen. Tämän ajatuksen perusideologiana on siis, että sävellyksen omaksuminen on luova prosessi, instrumentaalinen draama, joka yhdessä duon synergian kanssa muodostaa jotakin, joka on enemmän kuin kahden yksittäisen soittajan vaikutusten summa. Teoksen harjoittelun aikana löytyvät musiikilliset ideat projisoituvat soittajien kautta esityksessä.⁹⁵

Soittajan – ja kuulijan – kannalta soitettavan musiikin kautta syntyvä kokonaisvaltainen elämys on tärkein asia, ja tämä päämäärä on otettava sekä harjoittelussa että esittämisessä huomioon. Sävellysprosessin ymmärtäminen auttaa joskus esittäjiä soittamaan paremmin. Kenties enemmän on kuitenkin apua siitä, jos voi hankkia tietoonsa sävellyksen taustatietoja, esimerkiksi mistä säveltäjä sai alkusysäyksen kyseisen teoksen kirjoittamiseen tai onko sävellyksellä mahdollisesti jotain ulkomusiikillisia lähtökohtia. Nämä mielikuvitusta ruokkivat tiedot ovat usein musiikin emotion toteutuksen kannalta analyysiä hyödyllisempiä.

Kaiken musiikin harjoittelemisen tulisi sisältää luovia tapahtumia – harjoiteltava teos siis ikään kuin löydetään, keksitään uudelleen. Yhtäältä säveltäjän tarkoituksiin pyrkien ja alkuperäiselle notaatiolle uskollisesti painoa antaen, toisaalta oman intuition ja järjen yhteispeliä hyödyntäen harjoittelusta saadaan mielekäs ja kiinnostava tapahtuma, seikkailu, jonka pariin haluaa – ja on pakottava tarve – päästä yhä uudestaan ja uudestaan. Pianoduon osalta kiinnostavuutta lisää vielä mahdollisuus antaa ja vastaanottaa: partnerin kanssa voidaan vaihtaa erilaisia impulsseja. On ensisijaisen tärkeää, että tällaisen prosessin ollessa kysymyksessä annetaan riittävästi tilaa luovuudelle; musiikin analysointi ja kontrolli ainoastaan palvelevat ja edesauttavat lopulliseen päämäärään – esitykseen – pyrkimistä. Tällaisen luovan tapahtuman pohjalta Ralf Gothoni kirjoittaa:

Luovan tilan vastapeluri on kontrolli, jonka kautta luovuus ilmenee, ja jonka avulla muusikko tarkkailee tuloksiaan, oppien niitä säätelämään, muuttamaan.

Vaikka musikaalinen esitys vaatii suuren määrän kirkasta kontrollia, ilmenee kontrolli luovuudessa yhtä yksinkertaisen kauniina ja helppona voiman välittäjänä kuin valokuvauslevylle rekisteröity alkeishiukkasten kosminen tanssi ja tarvittavat fyysiset toiminnot yhtä väistämättöminä kuin marionettinuket liikkeiden kauneus taitajan käsissä.⁹⁶

⁹⁴ Sävellyksen analyysi sisältää paljon muutakin kuin perinteistä muoto- tai harmoniaoppia. Näiden rinnalla olisi tärkeää mm. ymmärtää teoksen tunnetiloja ja säveltäjän tapaa rakentaa musiikillisia jännitteitä.

⁹⁵ Haastattelu 6.

⁹⁶ Gothoni 1998, 20, 26.

Géza Révész⁹⁷ jakaa luovan prosessin neljään eri vaiheeseen: valmistelu-, hautumis-, keksintö- ja muotoamisvaiheeseen sekä saman syklin toistumiseen.⁹⁸ Tämän tyyppinen ajattelutapa auttaa duoa pysymään työskentelyssään riittävän pitkäjänteisenä, sillä työskentelyn suurimpana haittana on usein se, että haluttaisiin hypätä suoraan muotoamisvaiheeseen. Sävellyksen harjoittelu on toisaalta osittain hallitsematon ja alitajuinen prosessi, jolle voi olla jopa haitallista liiallinen eri oppimisvaiheitten tiedostaminen, koska oppimisessa tapahtuu lukematon määrä eri tasoisia, limittäisiä tapahtumia.

Duon on hyvä käydä harjoituksissa keskustelua yhteissoitollisesti vaikeilta tuntuvista asioista. Duokirjallisuudessa on paljon myös sen tyyppisiä sävellyksiä, että keskustelu ei ole tarpeen, vaan soittajien eleet, liikkeet, hengitys ja muut sanattomat tekijät riittävät kommunikaatioksi. Sen sijaan, mitä monimutkaisempaa ja musiikillisesti monimuotoisempaa tai -selitteisempää sanomaa soitettava teos ilmentää, sitä perusteellisempaa yhteisen ajatuksen löytymiseksi tehtävän työn olisi oltava. Lienee suuressa määrin kysymys sopeutumisesta siihen, että toisella henkilöllä on erilaisia näkemyksiä ja ajatuksia harjoiteltavasta teoksesta. Tällöin musiikin käsittelyyn ja muotoiluun liittyvät ristiriitaisuudet olisi ratkaistava yhdessä.⁹⁹ Duosoitossa on syytä käyttää paljon ”musiikillista suurennuslasia” – ts. soittaa yhteen hitaassa tempossa, jotta molemmille pianisteille syntyisi riittävän selkeä kuva sekä omasta, partnerin että yhteisestä soitosta. Tätä harjoittelutapaa Neuhaus kehottaa käyttämään ennen kaikkea laulavan soittotavan saavuttamiseksi.¹⁰⁰ Riittävä määrä toistoja, ehdottoman kontrolloidusti ja tarkkaan kuunnellen, parantaa yhteissoiton kvaliteettia tehokkaasti.

Esiintymiseen valmistautuessa on avuksi, jos oppii tuntemaan kumppanin tavan reagoida konserttitilanteeseen. Esiintymisjännitys vaikuttaa eri ihmisiin eri tavoin, ja tällöin voi tulla yllätyksiä konsertin aikana esim. ennakoitua nopeampina tempoina.¹⁰¹ Kun konserttitilanne lisää soittajien keskittymistä, voi sitä kautta vapautua yhteissoittoon uusia voimia:

Tietyt asiat, jotka harjoituksissa tuottavat yhteissoitollisia vaikeuksia... jotenkin sitten konsertissa usein onnistuvat kuitenkin yllättävän hyvin. Jotenkin se tilanteen lataus... siihen tulee sellainen tietty

⁹⁷ Révész on unkarilaissyntyinen Hollantiin muuttanut psykologi, joka on tutkinut myös musiikkia.

⁹⁸ Grunwald 1997, 227–228. Grunwald on hollantilainen psykologi, jolla on runsaasti kokemusta huippusuorituksiin tähtäävästä henkisestä valmennuksesta. (Grunwald 1997, 13)

⁹⁹ Haastattelu 7 ja 8.

¹⁰⁰ Neuhaus 1973, 71.

¹⁰¹ ”Mutta nyt äkkiä tulisi mieleen, että juuri tällainen, mikä on kummankin temperamentista johtuvaa... että minä olen sen tyyppinen soittaja, että sitten kun minä käyn kuumana, niin minulla saattaa olla hyvin kuumat tempotkin. Muistan, että joskus DD sanoi, että muista sitten, ettet ota niin kauheata tempoa ja...” (Haastattelu 3)

henki päälle molemmilla... Yllättävän usein saattaa jokin sellainen asia onnistua, mikä ei ikään kuin harjoitustilanteessa suunnittelemalla onnistunut.¹⁰²

...totta kai aina konsertissa soittamme paremmin... konsertissa kun molemmat keskittyvät...

Pitäisi voida ratkaista [ongelmat niin, että] molemmat ehkä olisivat sillä hetkellä ainakin lavalla tyytyväisiä. Mitä tahansa voi tapahtua, ja pidämme korvan auki yrittäessämme koko ajan tuottaa sitä yhteisnäkemystä, joka ehkä varsinaisesti syntyy esiintymistilanteessa, osin spontaanisti.¹⁰³

Edellä sanotun perusteella näyttäisi siltä, että etukäteen tehdyn työn vaiva on unohdettava esiintymistilanteessa ja soittajien tulisi käyttää harjoittelun mukanaan tuomaa soittovarmuutta konsertin aikana eräänlaisena kimmokkeena ”uudelle tasolle”, jossa voi taiteellisessa mielessä syntyä etukäteen suunnittelemattomia, spontaaneja ja arvokkaita esityksellisiä tapahtumia. Jos tällaiselle luovalle soittamiselle ei anneta tarpeeksi tilaa myös harjoittelun aikana¹⁰⁴, konsertista voi tulla kuiva tai ”paperinmakuinen”. Taiteellisessa mielessä pianoduolla on mahdollisuus kompastua liialliseen laskelmointiin ja etukäteissuunnitteluun.

3.6.3 Partnereitten yhteensopivuus

Pianoduo eroaa muusta kamarimusiikista lähinnä soittajien keskinäisen yhteensopivuuden ja käytettävän instrumentin tai instrumenttien vuoksi. Kokoonpanon olisi hyvä tuntea toisensa tavallista paremmin varsinkin musiikillisen ajattelun ja pianistisen tyylin kannalta. Pitkään yhdessä työskenneltäessä soittajat oppivat tuntemaan toistensa tavat muotoilla musiikkia, jolloin voidaan ennakoida tai aavistaa mitä toinen aikoo seuravaksi tehdä.¹⁰⁵ Kovin erilaisten musiikillisten persoonien saattaa olla vaikea kommunikoida keskenään suurta homogeneisuutta vaativien tehtävien ääressä. Eniten keskustelua herättävien seikkojen, kuten esimerkiksi soinnin, agogiikan, tyyli- ja makukysymysten parissa työskenneltäessä olisi hyvä löytää mahdollisimman nopeasti riittävän yhtenäinen näkemys soitettavista teoksista. Joskus voi kuitenkin käydä niin, että jopa etukäteen ajatellen yhteen sopimattomat pianistit saattavat yhdessä soittaessaan saada duon toiminaan hyvin. Tällöin suurin vaikutus hyvälle lopputulokselle on löytynyt työn alla olevasta musiikista, joka ikään kuin ottaa vallan ja auttaa soittajia tekemään kompromisseja.¹⁰⁶ Duon soittajien pitäisi kuitenkin mielellään olla samalla tasolla niin teknisissä kuin ilmaisullisissa taidoissa, jotta riittävä tasapaino

¹⁰² Haastattelu 5.

¹⁰³ Haastattelu 6.

¹⁰⁴ Tätä tarvitaan varsinkin harjoittelun kolmannen vaiheen aikana.

¹⁰⁵ Haastattelut 6 ja 8.

¹⁰⁶ Haastattelut 3 ja 6.

soittamiseen muodostuisi helpommin.¹⁰⁷ Parhaimmillaan pianoduo soittaa niin, että lopputulos on luova synteesi molempien persoonista, kokemuksista, taidoista ja näkemyksistä.

Hyvin solistiselle muusikkotyypille pianoduosoitto voi olla joskus vaikeaa, jopa epätoivottavaa sekä solistin omalta että partnerin kannalta. Tämä selviää kuitenkin vasta sitten, kun yhteistyötä on jatkettu jo jonkin aikaa, sillä yhteisymmärryksen tai oikeanlaisen duobalanssin löytyminen ei tapahdu aina aivan hetkessä. Parhaimmillaan ja näyttävimmillään voidaan päätyä kahden huippuvirtuoosin briljanttiin kilvoitteluun ja vuoropuheluun, esimerkkinä duo Martha Argerich – Nelson Freire.

Voidaan ajatella, että yhtyetyöskentely rikastuttaa soolopianistin työtä ja vastaavasti soolotyöskentely yhtyetyöskentelyä.¹⁰⁸ Varsinkin solistisen pianistin työn luonne on varsin yksinäistä ja samalla ehkä hieman negatiivisessakin mielessä egoistista. Pianoduosoittoon kuuluu sekä pianistinen että henkilökohtainen luottamus, ystävyys ja yhteisymmärrys partnereitten välillä. On yleensä paljon vaikeampaa ottaa vastaan ehdotuksia toiselta pianistilta kuin muussa kamarimusiikissa esimerkiksi viulistilta, joka ei varsinaisesti itse ole niinkään pianonsoiton kuin *musiikin* asiantuntija.¹⁰⁹ Joskus vie aikaa, ennen kuin yhteisymmärrys soitettavasta musiikista tai yhteistyöstä syntyy. Työskentelyssä voi tällöin kohdata seuraavan esimerkin kaltaisia ongelmia:

Kyllä me olemme paljon samaakin mieltä – sanoisin, että nykyisin paljon enemmän samaa mieltä kuin aikaisemmin. Silloin alkuaikoina yhdessä soitettaessa tuli sellainen olo että AA rupeaa opettamaan minua, ja minä suutuin kauheasti... Tai oikeastaan hän ei suoranaisesti ruvennut opettamaan minua, mutta sanoi aina, miten soitetaan. Siitä minä tulistuin ja sanoin, että en soita ollenkaan, jos sinä koko ajan sanot miten soitetaan. Nykyisin olemme päässeet tämän alkuvaikeuden yli.¹¹⁰

Pianistin harjoittelu on paljon yksinäistä puurtamista. Niinpä kaikki yhteissoitto ja kamarimusiikki tuo tervetulleeseen sosiaalisen aspektin hänen työhönsä.¹¹¹ Kamarimusiikin kautta sekä musiikin pienempien (fraasit) että suurempien (teoksen kokonaisuus) yksikköjen hahmottaminen kehittyy hieman eri tavalla kuin pelkästään yksin soitettaessa, koska on otettava muut soittajat huomioon. Nelikätisten ja kahden pianon sävellysten soittaminen eroavat kuitenkin kamarimusiikillisessa mielessä toisistaan. Kahden pianon duo on luonteeltaan kamarimusiikillisempi sillä perusteella, että siinä on molemmilla

¹⁰⁷ Haastattelu 7.

¹⁰⁸ Gordy 1999, 74; haastattelu 8.

¹⁰⁹ Haastattelu 5.

¹¹⁰ Haastattelu 2.

¹¹¹ Haastattelu 1.

oma soitin, välimatkaa partneriin ja suurempi tarve katsekontaktiin.¹¹² Toisaalta kahden pianon duoa voidaan pitää myös orkestraalisempaan ja tällöin vähemmän kamarimusiikillisena kuin yhden pianon duoa.¹¹³ Nelikätisissä sävellyksissä kumppanin läheisyyden myötä musiikilliset ideat ja yhteissoitto vaativat suurempaa yksimielisyyttä, koska käytössä on vain yksi soitin. Soittajien on hyvä kokeilla molempia pianoduomuotoja – voi käydä niin, että eri seikoista johtuen vain jompikumpi soittotapa sopii jollekin parille. Pianoduo voi molemmissa muodoissaan laajan sävelalansa ja monipuolisuutensa ansiosta vastata kokonaista orkesteria, joten sillä on ainakin soinnilliselta kannalta katsoen mielikuvitusta lisäävä ja soiton värikkyyttä rikastava vaikutus.¹¹⁴

Pianoduo sopii hyvälle kamarimuusikolle, jolla on paljon kokemusta yhteissoitosta sen eri muodoissa. On oltava mukautuvainen, joustava ja herkkä kuuntelija sen lisäksi, että tehtävän niin vaatiessa kykenee myös virtuoosiseen soittoon. Kokoonpano sopii hyvin myös sellaisille pianisteille ja pedagogeille, jotka eivät halua esiintyä solisteina mutta pitävät konsertoinnista. Soittamisen paineet suuntautuvat pianoduossa ehkä enemmän musiikin ja hyvän taiteellisen yhteishengen luomiseen kuin omaan selviämiseen tai huoleen kappaleitten muistamisesta. Tämä koskee paitsi esiintymistilannetta, myös duon harjoittelua, jossa vastuu ja kontrolli jakaantuu soittajien kesken.¹¹⁵

Soittajien fyysinen läheisyys on yksi erityispiirre nelikätisessä soittamisessa. Sen pitäisi mielellään tuntua molemmista soittajista miellyttävältä. Nelikätisiä sävellyksiä soittavat duot ovat useimmiten joko sisaruksia (esim. Alfons ja Aloys Kontarsky, Katia ja Marielle Labèque, Anthony ja Joseph Paratore), elämänkumppaneita (esim. Josef ja Rosina Lhevinne, Cyril Smith ja Phyllis Sellick) tai muuten läheisiä ystäviä ja kollegoja. Yhteistyölle syntyy luonteva pohja, kun vierustoveri tuntuu kotoiselta. Vierekkäin, lähes kiinni toisessa istuttaessa on helppo aistia toisen soittajan hengitys ja mielentila. Tästä on etua yhteissoiton onnistumisen kannalta, mutta se voi aiheuttaa harjoitusten aikana myös konflikteja. Näissä tilanteissa soittajien temperamentin ilmaisun tulisi kuitenkin viedä musiikillista ajattelua eteenpäin ja lopulta lähentää soittajien yhteisymmärrystä. Ihanteellinen yhteistyö syntyy siitä, kun kumpikin duon soittajista ottaa musiikillisesti johdonmukaisesti sopivassa paikassa ohjat omiin käsiinsä ja ”vie” musiikkia toisen myötäillessä ja seuratessa tarkkaavaisesti.¹¹⁶

Duo voi aloittaa yhteistyönsä monella eri tavalla, esimerkiksi alkeisopeutuksessa. Opettaja saa joko toista instrumenttia tai saman soittimen bassopäätä käyttämällä ja säestystä sekä vasta-ääniä soittamalla pikkupianistin yksinkertaisen melodian

¹¹² Haastattelu 2.

¹¹³ Ks. 3.3.2 Soinnin tasapaino ja äänen määrä.

¹¹⁴ Haastattelu 1. Ks. myös 3.3.3 Soinnin harjoittelu.

¹¹⁵ Haastattelut 1, 2, 4 ja 5.

¹¹⁶ Haastattelu 7.

kuulostamaan hienolta ja värikkäältä. Tämä antaa oppilaalle ensimmäisen tuntuman kamarimusiikista, herättää ja rakentaa sekä harmonian jännitteiden ymmärtämistä että parempaa rytmitajua. Tällä tavalla jo varhain saadaan luotua kamarimusiikin soittamisen motivaatio. Helppoja nelikätisiä teoksia voidaan soittaa oppitunneilla jopa etukäteen harjoittelematta, jolloin niistä tulee hyviä *prima vista* -opiskelua tukevia harjoituksia.¹¹⁷ Tästä on lyhyt matka nelikätisten tai kahden pianon sävellysten esittämiseen toisten oppilaiden kanssa, mikä saattaa johtaa edelleen pidempiaikaiseen yhteistyöhön. Näin partneri saattaa löytyä ainakin joksikin aikaa. Myöhemmässä opintojen vaiheessa opettaja voi soitattaa oppilailla nelikätisiä tai kahden pianon teoksia, jotta hän voisi paremmin hahmottaa, missä musiikillisessa kehitysvaiheessa nämä ovat menossa.¹¹⁸ Lisäksi duojen soittamista voidaan käyttää eräänlaisena terapiana silloin, kun lukukausi on lopullaan ja oppilaitten energia on vähissä.¹¹⁹

3.6.4 Nuotit ja sivunkääntäjä

Nelikätiset sävellykset soitetaan yleensä yhteisestä nuotista. Sävellyksiä on editiosta riippuen painettu kahdella eri tavalla. Yksi käytäntö on, että primo ja secondo soittavat omilta sivuiltaan, jolloin kumpikaan ei juuri joudu kääntämään katsettaan sivulle päin. Tämän painoasun haittapuolena on se, että nuottikuva ei kerro, mitä kollega soittaa, ellei sitä poikkeuksellisesti ole painettu esim. taukojen aikana pikkunuoteilla omalle sivulle. Painoasu on normaalisti tehty nuotinlukua helpottavasti vaakatason sivulle; nuottivihko on siis matala ja leveä. Tämän tyyppiset nuotit sopivat hyvin duosoittamisen alkeita opiskeleville lapsille, koska nuottikuva säilyy näin yksinkertaisempana. Toinen julkaisutapa, joka saattaa olla sävellyksen hahmottamisen kannalta kannatettavampi, on painaa molempien stemmat päällekkäin, sivun muotona pystyarkki (korkea ja kapea). Näin molemmat soittajat voivat oman osuutensa lisäksi nähdä suoraan nuottikuvasta, mitä vierustoveri soittaa, ja epäselvyyksien riski pienenee. Tämä koskee lähinnä harjoittelutilannetta; konsertissa asialla ei ole enää suurta merkitystä, sillä molempiin julkaisutapoihin tottuu nopeasti. Oletettavasti säveltäjät käyttävät käsikirjoituksissaan aina kokonaissatsin hahmottumisen kannalta parempaa päällekkäistä, partituurimaista kirjoitustapaa. Useista nelikätisistä teoksista näyttää olevan tarjolla molemmilla tavoilla painettuja nuotteja.

¹¹⁷ Haastattelu 7.

¹¹⁸ Haastattelu 8.

¹¹⁹ Haastattelu 8.

Nelikätisessä soitossa duon on hyvä kehittää oma merkkikielensä sekä nuottiin kirjoitettavien muistitukien että soiton aikana tapahtuvien signaalien antoon.¹²⁰ Koska nelikätiset tai kahden pianon sävellykset voidaan luokitella kamarimusiikiksi, on suositeltavaa soittaa konserteissa nuoteista.¹²¹ Näin yhteissoiton jatkuminen varmistuu siinä tapauksessa, että jommallakummalla sattuisi jokin odottamaton virhe tai erehdys. Nuotit ovat esillä muistin tukena, suurin osa soitetaan kuitenkin yleensä ulkoa.¹²² Tässä lienee soittajakohtaisia eroja, ja jotkin kokeneet kamarimuusikot ovat tottuneet soittamaan niin, ettei käsiin tarvitse katsoa. Tällöin voi halutessaan seurata nuoteista teoksen etenemistä kaiken aikaa.

Mikäli sivunkääntäjää (tai -kääntäjiä) tarvitaan, hänen (heidän) kanssaan kannattaa kokeilla etukäteen, miltä soittaminen tuntuu ja miten kääntäminen sujuu. Käytännön kokemus on osoittanut, että varsinkin nelikätisissä teoksissa sivunkääntäjä on usein haitaksi ja aiheuttaa jo muutenkin ahtaasti pianon ääressä istuvan duon tilaan tarpeetonta ylimääräistä liikettä. Toisinaan kääntäjälle voi sattua vahinko, kun hän esimerkiksi pudottaa nuotit tai kääntää väärässä paikassa. Kahden pianon teoksissa avustajien käyttö on kuitenkin joskus välttämätöntä, mikäli soitettava musiikki on virtuoosista ja nopeaa, jolloin aikaa kääntämiselle on hyvin niukasti. Ferguson ehdottaa erillisestä sivunkääntäjästä luopumista. Lisäksi hän suosittelee, että nelikätisissä sävellyksissä soittajat merkitsevät selkeästi nuottiin, millä kohdin sivun kääntö tapahtuu ja kumpi käännön tekee.¹²³ Ilman kääntäjää soittaessa paras kääntökohta ei välttämättä (kokonaisuuden kannalta) ole aina sivun viimeinen tahti – joskus pari tahtia aikaisempi tai myöhäisempi kääntö voi olla tarkoituksenmukaisempi. Tällaisessa tapauksessa soitetaan lyhyt musiikin osuus ulkoa siihen asti, kunnes toinen ehtii kääntää. On etukäteen suunniteltava sekä käännön kohta että kääntäjä. Tekstuurin salliessa voidaan muuttaa stemmojen jakoa hetkeksi siten, että toisen soittajan toinen käsi vapautuu hetkeksi kääntöä varten.¹²⁴

Nuottiin voi merkitä muistin tueksi joitain yhteissoiton kannalta kriittisiä asioita. Tällaisia ovat stemmojen väliset yhteiset sävelet, mahdolliset alkuperäisen jaon muutokset, tarpeelliset pedaalimerkinnät jne. Merkintöjä kannattaa tehdä mahdollisimman vähän ja rajoittaa ne vain oleellisiin ja kriittisiin asioihin. Ylipäänsä on hyödyllistä *muistaa*, mitkä asiat ovat tärkeitä, ja harjoitella kaikki etukäteen niin varmaksi, ettei esityksessä tarvitse epäröidä tai soittaa muistiinpanojen varassa.

¹²⁰ Ks. 3.2.3 Merkinanto ja vuorovaikutus.

¹²¹ Kamarimusiikki soitetaan yleisen käytännön mukaan nuoteista. Poikkeuksia toki on; mm. Maurizio Pollini soittaa ainakin viulu-piano-duosävellykset ulkoa.

¹²² Haastattelu 7.

¹²³ Ferguson 1995, 28; myös haastattelu 5.

¹²⁴ Haastattelu 1.

3.7 Pianoduon esiintymiset ja niiden ympäristötekijät

3.7.1 Soittimien ominaisuudet ja sijoitus

Soittimen tai soittimien intonaatiolla¹²⁵ ja yleisellä kunnolla on suuri merkitys pianoduokonsertin onnistumiselle. Yhden pianon duossa intonaation pitäisi mielellään olla pehmeähkö, jotta voitaisiin ennalta ehkäistä ylärekisterin epämiellyttävän kova ja kireä sointi kappaleissa, joissa diskanttia käytetään paljon. Soittimien intonaation on oltava lisäksi hyvin tasainen ilman kolahtavia tai muihin verrattuna liian vaimeita, soimattomia ääniä. Konserttitilanteessa kahden soittajan on vaikea ennakoida soittimen epätasaista toimintaa.

Kahden pianon duoissa soittimien intonaation tulisi olla sillä tavalla samanlainen, että soittajien eri luonteet huomioon ottaen soinnin voimakkuus kuulostaisi osapuilleen samalta molemmilla soittimilla. Muuten on se vaara, että sointisävyt erottuvat liikaa toisistaan ja kuulijoitten huomio kiinnittyy voimakkaampiääniseen pianoon.¹²⁶ Jos instrumentit ovat soinniltaan riittävän samankaltaisia, on esiintyjien vaivatonta soittaa samanlaista äänenväriä kaipaava musiikki yhtenevästi, kun taas erityisväritys luodaan kosketuksen eri vivahteilla. Soittimien ei silti välttämättä pidä olla täysin identtisiä, ja lienee makuasia, kuuluuko niiden äänien sulautuakaan täysin toisiinsa vai tavoitellaanko enemmän esimerkiksi vasen–oikea -sointia, eräänlaista stereokuvaa.¹²⁷ Duoilla tuntuu olevan tästä erilaisia käsityksiä. Myös soittimien sijoittelu esiintymislavalla vaikuttaa sointiin. Soittimien tulee joka tapauksessa antaa esiintyjille mahdollisuudet toteuttaa omia musiikillisia ideoitaan ilman rajoituksia. Pianoduo tuskin pääsee siihen soolopianisteillekin harvinaiseen tilanteeseen, että soittajalla on Arturo Benedetti Michelangelin tavoin mukanaan oma instrumentti – ja oma virittäjä – matkoilla ympäri maailman.¹²⁸ Tällainen mahdollisuushan poistaisi konserttitilanteesta yhden lisämuuttujan.

¹²⁵ Ks. 1.3 Keskeisten käsittelyjen määrittelyä / *Intonaatio*.

¹²⁶ Yhden pianoduokonsertin jälkeen eräs kuuntelija kertoi, miten soittoamme oli mahdoton erottaa toisistaan soinnillisesti (positiivisessa mielessä). Ennen konserttia olimme tarkastaneet soittimien kunnan virittäjän kanssa ja esittäneet toivomuksia niiden säädön suhteen. Onnistuneesta pianoduokonsertista kuuluvat usein erityiskiitokset myös virittäjälle.

¹²⁷ Haastateltavat A ja E toivoivat, että soittimet voisivat soida hieman eri värisesti, jotta kuuliya voisi erottaa soittajien osuudet paremmin toisistaan. (Haastattelut 1 ja 5)

¹²⁸ Per Skans/Anna-Liisa Koskimies, Otava 1978, I/340; Schoones 2001 (*International Piano* nro 16); Giuseppe Angilella, <http://connect.to/abm> / Anecdotes. (10.1.2003). Michelangeli oli maanisen tarkka soittimestaan, ja hänen mm. perui Japanin konserttinsa sen vuoksi, että flyygeli oli liian huonossa kunnossa kuljetuksen jälkeen.

Kaksi pianoduoa on kiertänyt kotimaassaan omat soittimet mukanaan, ks. alaviite 135.

Pedaalin säätö on soinnin onnistumisen kannalta varteenotettava tekijä. Secondo joutuu yhden pianon duoissa sopeutumaan koko satsin vaatimuksiin, ja siksi pedaalien käytössä on oltava erityisen tarkka. Jos pedaali irrottaa sammuttajat kielistä liian aikaisin tai liian myöhään, on vaarana, että sen aiheuttamat mekaaniset äänet pilaa- vat tai osittain sotkevat äänenlaatua tai että pedaalien käyttäminen harmonioitten ja pri- mon mahdollisen melodian mukaan tulee vaikeaksi. Myös soittimien virityksen pitää ol- la tarkka ja samalla korkeudella, muuten epävireisten kielikuorojen sointi edellyttää soinnin siivoamiseksi liian tiheitä pedaalinvaihtoja eikä säveltäjän tarkoittamaa pedaali- efektiä mahdollisesti voida toteuttaa.¹²⁹ Virityksen tason olisi hyvä olla sama molem- missa soittimissa myös sen vuoksi, että kahden pianon duoissa saattaa aika ajoin esiin- tyä unisono-kulkuja, joissa korkeusero kuuluu selvästi.¹³⁰

Alfred Brendelin kriittisesti siteeraama vanha sanonta ”on vain huonoja pianisteja, ei huonoja pianoja” korostuu pianoduon osalta sekä positiivisessa että nega- tiivisessa mielessä.¹³¹ On olemassa selkeä raja sille, kuinka huono soitin on vielä kel- vollinen hyvän musiikkiesityksen toteutuksen kannalta. Parhaatkaan pianistit eivät voi saada aikaan kaunista sointia tai briljanteja kuvioita, jos soittimet eivät ole riittävän hy- vässä kunnossa. Brendel määrittelee soolopianistin soittimelle asettamat perusvaatimuk- set. Samat kriteerit sopivat täydellisesti sekä yhden että kahden pianon duolle ja voidaan tiivistää seuraavasti:¹³²

- Intonaation on oltava tasainen koko klaviatuurin laajuudelta kaikilla voimak- kuusasteilla kokeiltuna.
- Pianon soinnin pitää olla kirkas ja avoin ilman säröä tai riipivyyttä. Tämä takaa sen, että soittimella saadaan tuotetuksi tarpeeksi sointivärejä.
- Pianon äänenvoimakkuuden asteikon pitää yltää ”kuiskauksesta karjahduk- seen”.
- Sammuttajien pitää toimia täsmällisesti ja äänettömästi pedaalien kanssa. Muuten monipuolinen ja värikäs pedaalinkäyttö on vaikeaa.
- Vaimenninpedaalin ei pitäisi liikaa ohentaa ääntä vaan saada aikaan tietty lyyrinen pyöreys äänenvärimuutoksiin.
- Virityksen pitäisi pysyä kunnossa koko konsertin ajan.

¹²⁹ Ks. myös 3.5.2 Pedaalien käyttö ja sormipedaali.

¹³⁰ Ks. nuottiesimerkki 8.

¹³¹ Brendel 1974, 129. Brendel esimerkiksi olettaa, että pianon kunnosta tarkka Busoni olisi huonon soit- timen nähtyään kieltäytynyt soittamasta ja poistunut paikalta.

¹³² Brendel 1974, 132–133.

Duon kannattaa etukäteen ottaa selvää soittimista, joilla se tulee esiintymään. Näin vältetään ikäviltä yllätyksiltä esim. sellaisessa tapauksessa, että kahden pianon teoksissa soittimien koko tai laatu eivät ole riittävän samanlaiset. Käytännössä kuitenkin esiintymispaikalla on melko harvoin kahta yhtä hyvää soitinta. Duo joutuu usein tekemään kompromisseja, kun instrumentit ovat joko erikokoisia tai ääneltään erisävyisiä.¹³³ Moldenhauer kertoo, että ainakin kaksi tunnettua pianoduoa on kuljettanut omia soittimiaan mukanaan konserttimatkoillaan.¹³⁴ Tällaisessa tapauksessa soittimien erilaisuuden aiheuttama ongelma on eliminoitu, mutta soittimet tuskin ovat pysyneet jatkuvan siirtelyn ja erilaisten sääolosuhteiden vuoksi pitkään hyvässä kunnossa, joten pianonviritäjälle ja -teknikolle on riittänyt runsaasti työtä.

Soittimien sijoittelu konserttipaikalla riippuu eniten soittajien omista mieltymyksistä. Yksi yleisesti käytetty tapa saada kahdesta flyygelistä mahdollisimman tasapuolinen sointi on poistaa niistä kannet. Näin molempien ääni pääsee vapaasti kantautumaan saliin, eikä esimerkiksi rinnakkain asettelussa taaemman soittimen ääni peity edemmäksi sijoitetun soittimen kannen taakse. Soittimien sijoittelun kaksi yleistä tapaa ovat asettelut rinnakkain (kuvat 7, 8 ja 9) tai vastakkain (kuva 10), joista viimeksi mainittu on usein käytetty. Rinnakkain sijoittelussa on olemassa erilaisia variaatioita; kenties kuvien kaltaiset ovat tavallisimmat. Kaikissa vaihtoehdoissa on vielä mahdollisuus lisävariaatioihin, joissa mm. soittimien keskinäinen etäisyys sekä kansia käytettäessä niiden aukeamiskulman vaihtelut luovat mahdollisuuden säädellä sointia, soittimien välistä äänenvoimakkuuden tasapainoa sekä äänikuvaa syvyysuunnassa.

¹³³ Haastattelu 4.

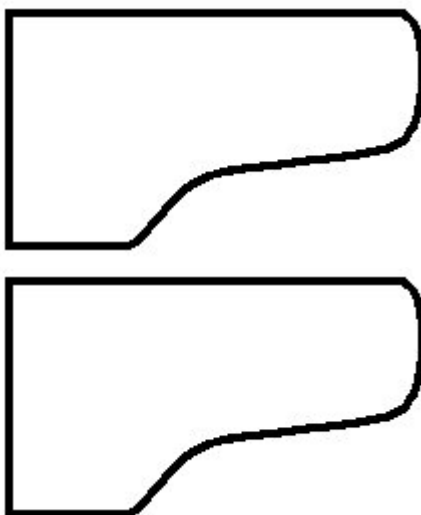
¹³⁴ Moldenhauer 1950, 252. Mainitut pianoduot ovat Ethel Bartlett – Rae Robertson ja Arthur Whittemore – Jack Lowe.

”Heidän käyttämänsä Chrysler-merkkisen henkilöauton perässä on kuljetusvaunu, jossa flyygelit on kiinnitetty seiniin kyljelleen jalat irrotettuina. Näiden välissä on tyhjää tilaa vaatepusseille, jotka riippuvat katosta. Tällä tavoin vaatteet säilyvät rypistymättä, eikä niitä tarvitse silittää ennen konserttia.

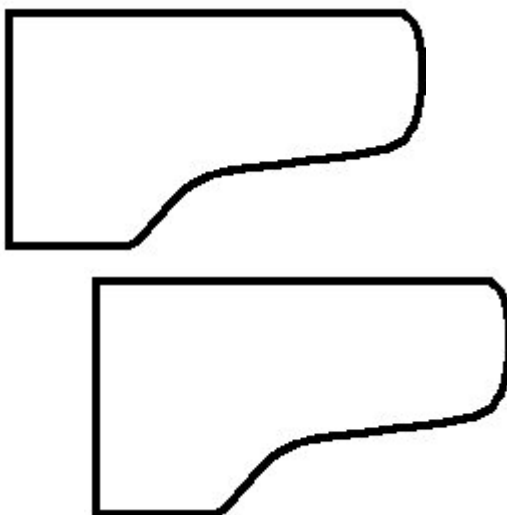
Tämä moderni muunnelma mustalaiselämästä säästää Bartlett–Robertson -duon jatkuvilta matkalla olon vaivoilta, kuten juniin ehtimiseltä, kyydin järjestämiseltä paikkoihin, joihin julkinen liikenne ei kulje, kantajien odottamiselta, taksien käytöltä jne. sekä syömiseltä asemakuppiloissa.

Heidän autonkuljettajansa ja apumiehensä on neiti Bartlettin veli, entinen lentäjä Arthur Bartlett, joka koko sodan ajan toimi ylläpitouseerina pommikoneläivueessa. Hänen vaimonsa kulkee karavaanin mukana ja hoitaa ruokahankinnat ja muut käytännön asiat matkan aikana.

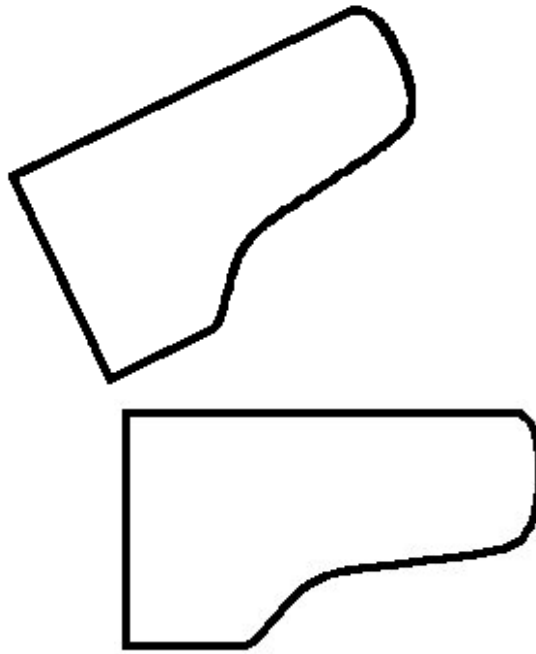
Raskas kuorma, kuljetusvaunu kaksine flyygeleineen pitää purkaa paikan päällä, ja niinpä muutto- liikkeen miehet on sovittu etukäteen paikalle. Yliopistokaupungeissa tämän työn hoitavat yleensä paikalliset opiskelijat.” (*Musical Courier* maaliskuu 1949, tähän Moldenhauer 1950, 252–253)



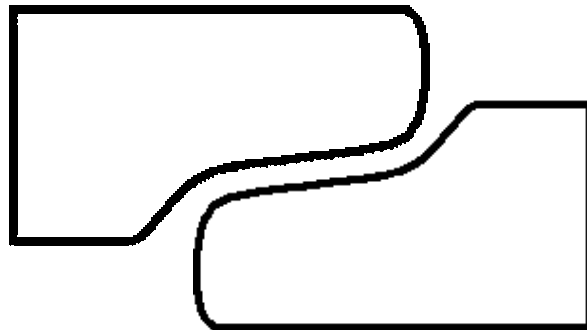
Kuva 7. (ykköspiano lähempänä yleisöä)



Kuva 8. (ykköspiano lähempänä yleisöä)



Kuva 9. (ykköspiano lähempänä yleisöä)



Kuva 10. (kakkospiano lähempänä yleisöä)

Kaikilla sijoittelutavoilla on etunsa. Rinnakkain soitettaessa partnerin liikkeitä, hengittystä ja eleitä on likimain yhtä helppo seurata kuin yhden pianon duossa.¹³⁵ Yhteissoitto on tällöin helppoa ja luontevaa, ja vierekkäin asettelua voi suositella varsinkin silloin, kun soitettavissa teoksissa on vielä joitakin epävarmalta tuntuvia asioita. Kuvan 7 sijoittelulla voidaan hieman tasata soittimien intonaation erilaisuutta asettamalla kovempisävyinen soitin yleisöä lähempänä olevan instrumentin taakse. Kummankin soittimen kannen tulisi tässä tapauksessa olla paikoillaan; sen sijaan kannet olisi syytä poistaa, mikäli

¹³⁵ Haastattelu 5.

soittimien äänenvoimakkuus on kutakuinkin sama. Varsinkin kuvan 8 mukainen sijoittelu on soittimien tasapuolisen kuulumisen kannalta toimiva ratkaisu. Tässä asettelussa kansia ei tarvitse poistaa, koska yleisöstä katsoen taaemman flyygelin kannen ääntä heijastavasta pinta-alasta suuri osa jää näkyviin. Kuvan 9 mukaisessa asettelussa on mahdollisuus tasapainottaa erilaisista intonaatioista johtuvia balanssiongelmia. Taaempi flyygele kuulostaa asentonsa vuoksi salissa hieman vaimeammalta. Mikäli tällaisessa asettelussa soittimet ovat soinniltaan keskenään yhtä voimakkaita, kannattaa hyvän sointitasapainon saavuttamiseksi avata edempänä sijaitsevan flyygelin kansi vain puoliksi, kun taas taaemman kokonaan.¹³⁶ Yleisön kannalta kuvien 8 ja 10 mukainen sijoittelu on miellyttävin, koska näissä on molempiin soittajiin esteetön näköyhteys. Kuvan 9 sijoittelussa yleisö näkee ainakin osittain taaemman soittajan.

Vastakkain asetetut flyygelit antavat oivan mahdollisuuden saada soittimien ääni sulautumaan toisiinsa, koska äänen siirtyminen soittimelta toiselle tapahtuu likimain samassa linjassa, syvyysuuntaisen sijaan. Vastakkaisasettelussa vaaditaan hieman suurempaa varmuutta ja toisen soittajan musiikillista tuntemista, jotta esitys voisi olla täysipainoinen. Tällöin yhteissoitto toimii ikään kuin enemmän musiikin ehdoilla.¹³⁷ Lisäksi tässä soittimien sijoittelussa pitäisi aina poistaa ainakin lähempänä yleisöä olevan soittimen kansi (kuva 11) tai molempien kannet, jotta soinnin tasapaino säilyy. Jos taaempaan olevan soittimen kansi jätetään paikalleen, se heijastaa myös lähempänä olevan ääntä saliin.

¹³⁶ Haastattelu 7.

¹³⁷ ”Me DD:n kanssa päädyimme kyllä oikeastaan sitten hyvin pian – ehkä jopa jo ensimmäisessä konsertissamme – soittamaan vastakkain, ei vierekkäin. Tämä yhteissoitto toimii musiikin ehdoilla, että tavallaan, kun soittaa kauan yhteen siinä melkein kuin tuntee toisen ajatukset että... ja toisen korvan sillä lailla että pystyy soittamaan yhdessä vaikka ei näe [toista pianistia]. Alussa kun soitimme vierekkäin, minun mielestäni tuntui siltä, että jotenkin sai katsekontaktilla liikaa [apua] ja yritti yhtäaikaaisuutta, ja se ei onnistu sitä kautta.” (Haastattelu 3)



Kuva 11. Tyypillinen soittimien asettelu kahden pianon duokonsertissa. Kuva : C. Fragasso.¹³⁸

Vastakkainasettelussa on mahdollista soittaa myös niin päin, että ykköspiano on yleisöä lähempänä. Erään duon pianistit ovat soittaneet koko konsertin ajan samojen instrumenttien ääressä, mutta vuorotelleet siinä, kumpi soittaa ykkösstemmaa.¹³⁹ Myös muissa sijoittelussa lienee mahdollista poikkeuksellisesti määritellä ykköspianoksi kumpi tahansa soitin.¹⁴⁰ Yleisölle soittajien istumajärjestyksellä ei ole musiikillisessa mielessä juurikaan merkitystä, koska kahden pianon teoksissa stemmat ovat useimmiten yhtä tärkeitä. Sen sijaan visuaalisessa mielessä on kenties vaikea mieltää kahdesta vierekkäin istuvasta pianistista taaempaa ykkösosisuuden soittajaksi.

Ferguson esittää vielä viidennen vaihtoehdon flyygeleiden sijoittamiseksi (kuva 12).¹⁴¹ Duo Shelley–Macnamara¹⁴² on käyttänyt tätä asettelua, jonka etuina ovat, että molempien on helppo nähdä toistensa kasvot ja että ykköspianon soittaja näkee esteettä kakkospianon soittajan kädet. Asettelu vie kuitenkin lavalla hieman muita enemmän tilaa eikä sitä voi käyttää esimerkiksi kahden pianon konserttoja soitettaessa, jossa paras asettelu lienee kuvan 10 mukainen. Kapellimestari seisoo silloin ykköspianon takana. Vastakkainasettelua voi suositella varsinkin joihinkin kahdelle pianolle ja pienelle

¹³⁸ Kuvassa duo Genova–Dimitrov. Lähde: <http://home.t-online.de/home/Genova.Dimitrov/a&l7x.jpg> (10.7.2002)

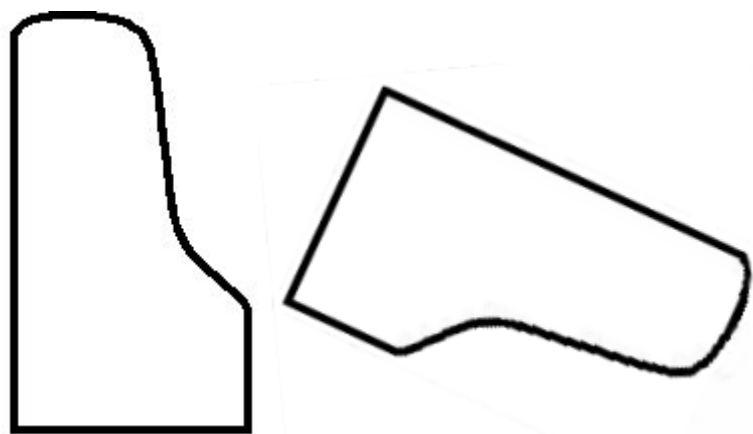
¹³⁹ Haastattelut 3 ja 4.

¹⁴⁰ Tätä ei ehkä kannata tehdä kuvan 6 mukaisessa sijoittelussa (jos soittimien kannet ovat paikoillaan), ellei takana olevan soittimen ääni ole voimakkaampi.

¹⁴¹ Ferguson 1995, 35–37.

¹⁴² Howard Shelley ja Hilary Macnamara.

soitinyhtyeelle sävellettyihin teoksiin. Sijoittelu tulee kuitenkin aina ratkaista tapauskohtaisesti, ja siihen vaikuttavat soittimien ominaisuuksien lisäksi esiintymislavan koko, soitettava teos sekä soittajien henkilökohtaiset mieltymykset ja tottumukset. Yleensä on parasta pitäytyä yhteen, yhdessä hyväksi havaittuun asetteluun.



Kuva 12. (ykköspiano vasemmalla, soittaja selin yleisöön)

3.7.2 Esityspaikan huoneakustiikan vaikutus

Huoneakustiikalla on suuri merkitys soittajien musiikillisten ideoitten toteutumisen kannalta. Akustiikka voi vaikuttaa esityksen luonteeseen voimakkaasti ja pakottaa usein tekemään esitystapaan viime hetken muutoksia. Akustiikka vaikuttaa aina sekä agogiikan että rubaton käyttöön. Jos jälkikaikua on paljon, äänet sammuvat tilassa hitaasti. Tämä saattaa heikentää soiton selkeyttä ja yksityiskohtien erittelyä. Siirtymä normaalista pienehköstä harjoittelutilasta suurempaan saliin vaatii sopeutumista. Pienessä tilassa soiton agogiikka ja retorinen ajan käyttö voi toimia jo melko pienin ”siveltimen vedoin”, kun taas suuremman tilan kaiku saattaa kaivata enemmän aikaa musiikin muotoilulle. Esimerkiksi fraasien *bel canto* -tyyppiset huiput rytmisine venytyksineen vaativat suuren salin akustiikassa runsaasti huomiota, jopa alleviivaamista, jotta ne eivät jäisi kuulijalta huomaamatta. Hyvä, sopivan kaikuinen sali inspiroi pianoduoa kuuntelemaan soittoaan enemmän kuulijan korvin ja synnyttää soittoon sellaisia Aspekteja, joita luokka-akustikassa ei tule ajatelleeksi.

Pianoduosävellysten usein runsas, täyteläinen kirjoitustapa saattaa saada liian hätäisesti soitettuna aikaan jopa kaoottisen vaikutelman. Agogiikan ja rubaton käytössä olisi hyvä kiinnittää huomiota yhtenäisyyteen ja johdonmukaisuuteen, jotta se palvelisi hyvin sekä sävellyksen että kuulijan tarpeita. Musiikillisesti loogista rytmistä va-

pautta tulisi mielellään olla riittävästi – liioittelun vaara on pienempi kuin mitä yleisesti kuvitellaan – paljon helpompaa lienee soittaa liian akateemisesti ja kuivasti.

Jos huoneakustiikka on ”kova”, duon pitää olla varuillaan erityisesti soinnin laadun suhteen; on helposti vaarana soittaa liian tukevasti ja räikeästi, jolloin kuulijat tuntevat olevansa äänellisen jyrän alla. Parhaat pianoduot saavat soinnin kuulostamaan ilmavalta ja tasapainoisen pakottomalta säännöstelemällä kaikkein voimakkaimpien nyanssien käytön varsinaisiin huipennuskohtiin, jolloin niiden vaikutus on suurempi.¹⁴³ Kahden pianon duo voi samassa esityksessä toimia intiimin soolosoittimen tavoin, kuin hieno kamariyhtye tai kuin suuri sinfoniaorkesteri – kaikkeen tähän tarvitaan soittajien yhteispeliä, tarkkaa oman soiton kuuntelua ja herkkyyttä sille, miten esitystilan akustiikka vastaa soittimien ääneen. Jos sointia arvioidaan pelkästään sen perusteella, miltä soitto kuulostaa instrumentin ääressä, voidaan saada aikaan kuulijan kannalta vääränlaisia sävyjä. Duon jäsenet voivat olla suureksi avuksi itselleen ja toinen toisilleen, jos he siirtyvät harjoituksissa vuorotellen instrumentin äärestä salin puolelle kuuntelemaan partnerin sointia.¹⁴⁴ Useissa saleissa akustiikan liiallinen kaiku vähenee ja kovuus pehmenee, kun yleisö saapuu paikalle, joten akustiikan aiheuttamat soinnilliset ongelmat saattavat olla hieman vähäisempiä kuin mitä harjoittelutilanteessa oletetaan.¹⁴⁵

Konserttipaikka, jossa on hyvin vähäkaikuinen ja pehmeä akustiikka edellyttää virittäjältä intonointia¹⁴⁶, jolla molempiin soittimiin pyritään saamaan poikkeuksellisen kirkas sointi, jotta musiikin kaikki nyanssit saadaan esille. Rytminkäsittelyn selkeyden kannalta kyseisenlainen sali on tavallaan helpompi kuin kaikuisa tila, koska ääni sammuu siellä nopeammin. Agogiikkaa ja rubatoa ei tarvitse käyttää aivan niin paljon kuin kaikuisassa salissa, koska yleisö kuulee musiikin ”suoremmin”.¹⁴⁷ Rytmisten vapauksien musiikillista merkitystä lisäävää vaikutusta ei silti ole syytä aliarvioida, jotta ei päädytä liian suoraviivaiseen esitystapaan.

Samat akustiset seikat, jotka säätelevät agogiikan, rubaton ja soinnin käsittelyä, vaikuttavat konserttipaikalla tapahtuvaan tempoalintojen ja pedaalinkäytön hienosäätöön. Pianoduon on helppo soittaa täsmällisesti yhteen, jos tempo on riittävän liikkuva.¹⁴⁸ Tavoitettu hyöty voi vaihtua haitaksi¹⁴⁹ varsinkin kaikuisessa akustiikassa, jos

¹⁴³ Ks. myös 3.4 Dynamiikka.

¹⁴⁴ Myös nauhurin käyttöä harjoitustilanteessa voi suositella. Olemme itse käyttäneet viime aikoina pienikokoista Minidisc-laitetta akustiikan vaikutuksen ja yhteissoiton arviointiin.

¹⁴⁵ Brendel 1976, 131. Brendel käyttää esimerkkinä Wienin *Musikverein*-salia, jossa ongelmallisen akustiikan seurauksena esim. orkesterimuusikot kuulevat ainoastaan konsertissa toistensa soiton kunnolla.

¹⁴⁶ Ks. 1.3 Keskeisten käsittelyjen määrittelyä / *intonointi*.

¹⁴⁷ ”Kuivassa” akustiikassa ns. heijastuneita ääniä on huomattavasti vähemmän kuin kaikuisassa tilassa. Kuiva akustiikka syntyy usein siitä, että tilassa on käytetty runsaasti (liikaa) ääntä imeviä materiaaleja.

¹⁴⁸ Moldenhauer 1950, 207.

¹⁴⁹ Mts. 207.

unohdetaan kuulijan ajan taju, joka eroaa jyrkästi esiintyjän joskus kiihkeästä, adrenaliinin vaikutuksen alaisesta ja hermostuneesta olotilasta. Hyvä tempo ei voi aina olla sama tilanteesta riippumatta, vaan kaikuisassa tilassa on usein hyvä soittaa hivenen hitaammin kuin kuivassa.¹⁵⁰

Pedaalinkäytön ongelmat ovat eri tyyppisiä kaiuttomassa tilassa kuin akustisesti hyvässä salissa, jossa soittajan jo lopettama ääni vaimentuu vähitellen pois esim. puolentoista–kahden sekunnin aikana. Pedaalinkäytön pitäisi olla kaikuisassa tilassa huolellista, joskus jopa mahdollisimman niukkaa.¹⁵¹ Osapedaalit saavat suuren merkityksen, ja vaihtojen pitää olla ehdottoman tarkkoja. Flyygelit reagoivat ainakin vähän toistensa sointeihin pedaalit avoinna; kun tähän lisätään salin vaikutus, voi huolimattomalla pedaalinkäytöllä turmella koko esityksen. Ongelma on kuitenkin suurempi soitettaessa nelikätisiä sävellyksiä.¹⁵² Joissain tapauksissa runsaan pedalin ja salin kaiun yhteisvaikutus voi olla päinvastainen: saadaan aikaan äänikuva, joka ikään kuin leijuu ilmassa. Tämän tyyppisestä soinnista on paljon hyötyä esimerkiksi impressionistisissä duosävellyksissä. Kuivan akustiikan kohdalla voisi ajatella, että runsaalla, silti hallitulla pedaalinkäytöllä pystytään ainakin jossain määrin kompensoimaan esiintymistilan sointia latistavaa vaikutusta. Brendelin mukaan voi vielä lisätä, ettei yleispäteviä pedaalinkäytön [eikä tietenkään muitakaan aukottomia ja täysin ehdottomia soittamisen] ohjeita ole olemassakaan esiintymispaikkojen erilaisten akustisten olosuhteiden vuoksi.¹⁵³

Lukematon määrä erilaisia soittajista riippumattomia, mutta samalla heille tärkeitä ulkopuolisia tekijöitä vaikuttaa jokaisen musiikkiesityksen syntyyn. Konserttipaikalla on tässä asiassa viime vaiheessa paljon merkitystä: pianoduo rekonstruoi, luo teoksen uudelleen kerta kerran jälkeen erilaisissa akustisissa tiloissa toimivaksi.

3.7.3 Konsertit ja muut esiintymiset

Nelikätisten sävellysten soittamiseen on aina liittynyt yhdessäolon ja kodikkaan musiisoimisen aspekti. Kenties tästä johtuen monet pianoduot soittavat myös itsekseen, esiintymättä aina julkisesti. Säveltäjät ovat kautta aikain ymmärtäneet pianoduojen soittamisen intiimin luonteen, koska monilla heistä on ollut itse mahdollisuus soittaa duoja. Näin on esimerkiksi Mozartin tapauksessa, joka soitti sisarensa Nannerlin kanssa. Niinpä säveltäjät ovat kirjoittaneet merkittäviä sekä nelikätisiä että kahdelle soittimelle tar-

¹⁵⁰ Ks. myös 3.2.1 Tempo ja rytminkäsittely.

¹⁵¹ Hoffmann 1976, 32.

¹⁵² Ks. 3.5.2 Pedaalien käyttö ja sormipedaali.

¹⁵³ Brendel 1976, 130.

koitettuja teoksia ainakin osittain omiin tarpeisiinsa. Suuri yleisö on toisinaan mieltänyt pianoduon pelkäksi kotipuuhesteluksi, eikä sitä ole aina otettu tarpeeksi vakavasti edes ammattimuusikkojen keskuudessa:

Kun soolotaiteilijana esiintyvät pianistit soittavat myös nelikätisesti, jostakin syystä yleisö ja ihmiset ajattelevat, että soittajien ammattitaito ei ole tarpeeksi hyvä, vaan on pakko soittaa nelikätisesti, joka on helpompaa, kun ei tarvitse soittaa ulkoa. Ihmiset löytävät kaikenlaisia syitä [vähätelläkseen pianoduoa taidemuotona]...¹⁵⁴

Useat pianistit ovat löytäneet tämän rikkaan kamarimusiikin alueen ja alkaneet pitää pianoduoiltoja. Ehkä kiinnostus duojen soittamiseen on viime aikoina jossain määrin jopa lisääntynyt. Uskottavuutta konserttiyhtyeenä luodaan tuomalla duokirjallisuutta esiin rohkeasti ja ennakkoluulottomasti ja soittamalla julkisesti mahdollisimman monipuolista ohjelmistoa eri tyylikausilta. Uskottavuuden kannalta on syytä pitää soiton laatu sekä teknisessä että taiteellisessa mielessä mahdollisimman korkealla. Konserttien lisäksi pianoduon esiintymiset ovat omiaan juhlien ohjelmanumeroiksi. Kahden pianistin työskentely yhden instrumentin ääressä on hauskaa ja mielenkiintoista seurattavaa.

On runsaasti sävellyksiä, joissa pianoduon lisäksi soittaa tai laulaa joukko muita muusikoita. Esimerkkeinä tästä mainittakoon mm. Robert Schumannin teos *Andante und Variationen Op. 46* kahdelle pianolle, kahdelle sellolle ja käyrätorvelle, Johannes Brahmsin *Liebeslieder*-valssit¹⁵⁵ sekä Béla Bartókin sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille. Tällaisilla sävellyksillä voidaan elävöittää duokonserttia ja antaa sille lisäväriä. Lisäksi ohjelmaan voidaan luoda vaihtelua yhdistämällä siihen sekä nelikätisiä että kahdelle pianolle sävellettyjä teoksia.

Pianoduokonsertin järjestäjät kohtaavat monia käytännön ongelmia, kuten kahden pianon virittäminen, kahden pianistin palkkion maksaminen, sopivan konserttipaikan löytäminen, paikallisen yleisön maku jne. Duokonsertin valmistelut vaativat ehkä tavallista suurempaa vaivannäköä, ja sekä käytännölliset että taloudelliset seikat voivat toisinaan koitua jopa esteeksi konsertin järjestämiselle.

¹⁵⁴ Haastattelu 8. Lähes kaikki haastateltavat ovat kohdanneet samantyyppistä pianoduon tai pianoduosävellysten aliarviointia. Jotkut soittajat pitivät itsekkin duojen soittamista aluksi hieman outona ja pelkäsivät etukäteen ihmisten reaktioita. (Haastattelu 1)

¹⁵⁵ *Liebeslieder-Walzer Op. 52* ja *Neue Liebeslieder-Walzer Op. 65* vokaalikvartetolle ja pianolle nelikätisesti. Teoksista on myös säveltäjän omat versiot pianolle nelikätisesti, Op. 52a ja Op. 65a.

3.7.4 Ohjelmakokonaisuuksien valinta

Pianoduon on mahdollista esittää samassa konsertissa sekä nelikätisiä että kahdelle pianolle sävellettyjä teoksia. Tämä laajentaa ilmaisun skaalaa kamarimusiikillisesta, intimitä, näyttävämmäksi, konsertoivammaksi ja sinfonisemmaksi. Soittajat voivat kappaleiden vaihtuessa vaihtaa rooleja keskenään, siis secondosta primoksi sekä ykköspianon soittajasta kakkospianon soittajaksi tai päinvastoin. Yhden pianon sävellyksissä tällä roolipelillä on suurempi merkitys siitä syystä, että primon osuus on usein hallitsevampi ja solistisempi. Ferguson kuitenkin kehottaa molempia duon soittajia erikoistumaan vain yhteen osuuteen, koska yleensä on havaittu, että partnereitten erilaisten ominaisuuksien vuoksi jompikumpi osien jako tuottaa tasapainoisemman lopputuloksen.¹⁵⁶ Kahden pianon teoksissa soittajien osuudet ovat tasavertaisempia, ja niinpä ei voida puhua nelikätisen musiikin tapaan primosta ja secondosta.¹⁵⁷ Tämän ansiosta roolinvaihdos onnistuu kahden pianon sävellyksissä huomattavasti helpommin kuin nelikätisissä teoksissa. Ohjelman laatimiseen vaikuttaa olennaisesti se, millaisessa paikassa konsertti pidetään. Aina ei ole kahta pianoa käytettävissä, ja tällöin on tyytyminen nelikätiseen ohjelmistoon.

Konserttiohjelma tai soitettava ohjelmisto sovitaan yleensä yhdessä, jotta varmistutaan siitä, että soitettavat teokset miellyttävät ja kiinnostavat molempia duon soittajia.¹⁵⁸ Kokemus osoittaa, että pianoduon ohjelman pitäisi olla riittävän vaihteleva ollakseen mielenkiintoinen, mutta sen pitäisi myös rakentua sellaisen juonen tai idean ympärille, joka pitää ohjelman koossa. Juoni voi liittyä mihin tahansa musiikilliseen, miksei ulkomusiikilliseenkin, historialliseen tai sävellysten taustoihin viittaavaan ajatukseen. Hyvää konserttiohjelma on sellainen, jonka sisältöä voi luonnehtia muutaman sanan mittaisella otsikolla. Iskevä otsikko edistää tilaisuuden markkinointia.

Seuraavassa pari esimerkkiä omien konserttiemme ohjelmista:¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ferguson 1995, 28; ks. myös 3.5.1 Soittoasento ja sormitukset. Myös haastattelussa 1 tuli esiin sama ajatus.

¹⁵⁷ Ks. 1.3 Keskeisten käsittelyjen määrittelyä / *Duo*.

¹⁵⁸ Haastattelu 4.

¹⁵⁹ Tarkemmat tiedot, mm. osien nimet tai tempomerkinnät on jätetty tässä yhteydessä pois.

*Konsertti I**Päärynänmuotoinen konsertti*

J.S. Bach: Schafe können sicher weiden (sov. M. Howe) (2p)¹⁶⁰

W.A. Mozart: Alkusoitto oopperasta taikahuilu (sov. F. Busoni) (2p)

F. Schubert: Fantasia f-molli Op. 103 (4k)¹⁶¹

– väliaika –

R. Schumann: Andante und Variationen Op. 46 kahdelle pianolle, kahdelle selolle ja käyrätorvelle (2p)

E. Satie: Trois morceaux en forme de poire (4k)

Tässä ohjelmassa suppeammat sävellykset, tyyllisesti kevyempi ohjelmisto sekä sovitukset esitetään konsertin alussa ja lopussa, kun taas laajat, pitempiketoiset ja taiteellisesti painavammat teokset on sijoitettu väliajan kahta puolen. Molempien puolien päärynänmuotoa muistuttava rakenne¹⁶² vastaa konsertin nimeä, joka on otettu soitetuista Satien kappaleista. Lisäksi ohjelmajärjestys etenee sävellysajankohdan mukaan kronologisesti.

*Konsertti II**Busoni ja Mozart*

J.S. Bach: Kristus, valo valkeuden (sov. L. Duck) (4k)

W.A. Mozart: Sonaatti D-duuri, K. 381 (4k)

W.A. Mozart: Teema muunneltiin G, K. 501 (4k)

F. Busoni: Duettino Concertante F-duuri (Busoni-Verz. B 88) W.A. Mozartin pianokonsertton K. 459 finaalin mukaan (2p)

– väliaika –

¹⁶⁰ (2p) = kahden pianon sävellys.

¹⁶¹ (4k) = nelikätinen yhden pianon sävellys.

¹⁶² Konsertin kokonaismuoto on kaksi vastakkain asetettua päärynää.

W.A. Mozart: Adagio ja Fuuga c-molli, K. 546 ja 426 (Adagion sov. E. Lewicki) (2p)

W.A. Mozart: Fantasia f-molli, K. 608 (sov. kahdelle pianolle F. Busoni) (2p)

F. Busoni: Improvisaatio Bachin koraalista „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele“ BWV 517 (1916) (2p)

Tämän ohjelman juoni muodostuu Mozartin musiikista, Busonin näkökulmasta siihen sovitusten muodossa ja Busonista niin säveltäjänä kuin musiikkifilosofina, ”sovitustsideologina”. Alkunumerona on Bachin koraali, joka konsertin päättävän koraali-improvisaation kanssa sulkee musiikillisen ympyrän.

4. Pohdintaa

4.1 Käytännön ongelmia

Tekemistäni haastatteluista sekä kirjallisuudesta saamani materiaalin perusteella näyttää siltä, että olin ollut oikeilla raiteilla omissa päätelmissäni siitä, mitkä ovat keskeisiä pianoduon ongelmia. Kokoamani tieto tukee entuudestaan olemassa olleita käsityksiäni voimakkaasti. *Pianoduon käytännön ongelmien* alaviitteet ovat usein ikään kuin informanttien ja muiden lähteiden vahvennuksia jo osin olemassa olleille ajatuksilleni, mutta osa on myös täysin uutta tietoa. Hyvin harvoissa tapauksissa keräämäni tieto on ristiriitaista – toisaalta olisin ehkä kuitenkin kaivannut löytäväni juuri uusia, erilaisia ja keskenään poikkeavia ajatuksia. Keskeiset ongelmat näyttävät olevan kaikilla duoilla samankaltaisia. Esimerkiksi nelikätistä soittamista vaivaava tilan ahtaus sekä pedaalinkäytön hankaluus ovat yleisiä ongelmia. Juuri näiden vuoksi yksi haastattelemistani duoista on keskittynyt soittamaan pelkästään kahden pianon teoksia. Muut ovat soittaneet sekä nelikätisiä että kahden pianon sävellyksiä ja ovat myös sisällyttäneet niitä molempia konserttiohjelmiinsa. Tämän mukanaan tuoma eräänlainen roolinvaihdos antaa sopivasti lisämaustetta ja kontrastia yhteistyöhön.

Nelikätisten ja kahden pianon duojen soittamisessa on olennaisia eroja. Nelikätisten sävellysten suurimpia ongelmia ovat jo edellä mainitut hankala, ahdas soittoasento sekä pedaalinkäyttö. Yhteisen soittimen mukanaan tuoma stemmojen äänialueitten rajauskin aiheuttaa vaikeuksia. Soittajilla on käytössä enemmän aikaa vain oma koskettimiston puolikkaansa, joka karkeasti ottaen jaetaan kahtia yksiviivaisen oktaavin tietämissä. Myös tekstuurin ”kokonaissatsimainen” luonne aiheuttaa hankaluuksia. Äänen epätoivottu eriaikaisuus on ärsyttävän helppo havaita. Nelikätisessä soitossa yhtäältä hankalaksi koettu läheisyys voi toisaalta tuoda mukanaan kodikkuuden tuntua ja auttaa yhteissoittoa kumppanin liikkeiden ja hengityksen aistimisen kautta. Kahden pianon duoissa soittajat kokevat olevansa joka suhteessa paljon vapaampia, koska saavat käyttää yksin koko instrumenttia; soittaminen tuntuu ”normaalimmalta”. Toisaalta soittimien ja soittajien välinen suurempi etäisyys koetaan ongelmalliseksi. Tästä aiheutuu yhteissoiton kuunteluun ja arviointiin vaikeuksia, joiden selvittämiseksi käytetään usein apuna konserttipaikalla harjoituksissa tehtyjen äänitteiden kuuntelua.

Pianoduosoiton suurin yksittäinen ongelma näyttää olevan soinnin eri aspektien hallinta. Yleisin soinnillinen virhe on, että soitetaan liian voimakkaasti ja liian paksusti. Tekstuurin eriyttäminen niin, että tärkeimmät äänet erottuvat riittävän selkeästi sekä soiton yleinen keveys ja ilmavuus ovat keskeisiä tavoitteita. Sekä horisontaalisen että vertikaalisen nyanssoinnin tulisi olla rohkeasti, johdonmukaisesti ja

selkeästi rakennettua. Soitin tai soittimet asettavat tiettyjä rajoituksia esitykselle. Kahden pianon konserteissa ei ole aina välttämätöntä pyrkiä siihen, että soittimet olisivat keskenään täsmälleen identtiset. On kuitenkin parempi soittaa kahden pianon duoja välittämättä soittimien erilaisuudesta kuin ettei soittaisi niitä ollenkaan. Usein soitetaan jopa flyygeli–piano -kombinaatiolla, joka soinnillisesti epätasapainoisena vaatii molemmilta esiintyjiltä oman soiton sopeuttamista tilanteeseen. Myös akustiset olosuhteet konserttipaikoilla saattavat vaihdella suuresti. Näyttää siltä, että pianoduon on oltava muihin kamarimusiikkikokoonpanoihin verrattuna hieman valmiimpia ottamaan vastaan erilaisten ympäristömuuttujien mukanaan tuomia haasteita.

Sivunkääntäjien käyttöä ei juurikaan pidetä tarpeellisena. Usein on käynyt niin, että kääntäjä on tehnyt jonkin ratkaisevan virheen, josta on ollut haittaa soittamiselle. Duojen olisi tästä syystä hyvä totuttautua kääntämään sivut itse jo harjoitteluvaiheessa. Kääntäjään lienee joskus pakko turvautua, jos soitettava musiikki on kaiken aikaa niin vauhdikasta, ettei omalle käännölle löydy soitettavasta teoksesta sopivia paikkoja.

Kaikkien haastattemieni duojen työskentely tuntuu olevan kausiluontoista: harjoitellaan silloin, kun konsertti tai muu esiintyminen on tulossa. Säännöllistä, lähes ympärivuotista harjoittelua ei monikaan duo ole harrastanut. Osa kertoi kuitenkin harjoitelleensa enemmän silloin, kun ohjelmisto ei ollut vielä tuttua. Siinä, minkälaisella aikataululla konsertteihin valmistaudutaan, näyttää olevan suuria eroja. Osa duoista harjoittelee pitkän aikaa konserttiin, ja valmistautuminen aloitetaan jo noin vuotta aikaisemmin. Toiset enimmäkseen ”lämmittävät” vanhaa, jo tuttua ohjelmistoa ja harjoittelevat vain muutaman viikon ajan juuri ennen konserttia. Kolmas kategoria oli duot, jotka harjoittelevat hyvin tiiviisti konserttia varten kahden–kolmen kuukauden ajan.

On ilmeistä, että pianoduon käytännön ongelmat sivuavat paljon muutakin kamarimusisointia. Duopianisteista saattaa kehittyä tavallista herkkäkorvaisempia kamarimuusikkoja, jotka osaavat kiinnittää huomiota ennen kaikkea pianon sointiin ja sen sulautumiseen muihin stemmoihin.

4.2 Pedagogisia ja sosiaalisia näkökantoja

Näyttää siltä, että pianoduo-ohjausta annetaan suhteellisen vähän, enemmän kuitenkin siinä vaiheessa, kun opiskelijat ovat jo taidoissaan edistyneempiä. Silloinkin aloite soittamisesta tulee useimmiten opiskelijoilta itseltään. Olisikin toivottavaa, että perinteisen soitonopetuksen lisäksi voitaisiin nykyistä enemmän suunnata resursseja pianoduojen systemaattiseen ohjaukseen. Musiikkioppilaitoksissa tai -korkeakouluissa pianoduoja ei yleensä olla mielletty kamarimusiikiksi samalla tavalla kuin esimerkiksi jousisoittajan ja pianistin yhdessä soittamia teoksia. Tämän vuoksi olisi suotavaa, että opiskelijat voisivat valita pianoduojen soittamisen ainakin osaksi kamarimusiikkiopintojaan; tarpeen vaatiessa voitaisiin jopa antaa mahdollisuus keskittyä siihen. Kaikkein tärkeintä kuitenkin olisi, että pianoduoja alettaisiin soittaa runsaammin jo alkeisopetusvaiheessa. Tällöin luotaisiin riittävän varhain pohjaa mahdolliselle duopianisti- ja kamarimuusikkoukulle ja ainakin annettaisiin mahdollisuus tutustua kokoonpanolle sävellettyyn musiikkiin. Pianoduo vaatii muuhun kamarimusiikkiin nähden suurempaa mukautumista kollegan soittoon, joten se voi toimia hyvin johdantona tai tukiaineena kamarimusiikkiopinnoille. Pianistit ovat usein enemmän individualisteja verrattuna esim. jousisoittajiin, jotka oppivat jo opintojensa varhaisessa vaiheessa soittamaan sujuvasti yhteen mm. erilaisissa orkestereissa. Oppilaille tulisi antaa monipuoliset mahdollisuudet nähdä pianistin työ ja harrastus monelta eri suunnalta. Tässä mielessä pianoduoa ei voida sivuuttaa.

Tekemissäni haastatteluissa ja kirjallisuudessa tulee painokkaasti esiin, että pianoduojen työskentelyssä on erityisen tärkeää ottaa partneri huomioon sekä persoonana että muusikkona. Haastatellut henkilöt kokevat yhteistyön sekä hedelmälliseksi että kasvattavaksi. Omien näkemysten ja kollegan ajatusten yhteen sovittaminen on aikaa ja voimia vievä prosessi, jossa soiton parantuessa myös ihmiset kehittyvät sekä musiikillisessa että sosiaalisessa mielessä. Harjoittelun aikana annettujen ja vastaanotettujen impulssien vaikutus nähdään poikkeuksetta mielekkäänä, vaikka lähes jokainen duo on kokenut ensi alkuun yhteisen ongelman: on haluttu tuoda esiin aivan erilaisia asioita soitettavasta musiikista. Toisaalta, kun teos on valmistunut ja sitä on päästy esittämään, on saatu paljon iloa ja onnistumisen elämyksiä sekä omasta työskentelystä että yleisön antamasta palautteesta. Haastatteluista ilmeni, että pianoduokonserteista ei valitettavasti ole kirjoitettu kritiikkejä läheskään yhtä innokkaasti kuin monista muista musiikkitahtumista. Ns. suuri yleisö ja lehdistö saattaakin vielä ajatella, ettei pianoduo ole taidemuotona kyllin arvokasta tai että se kuuluu enemmän kotoisiin tilaisuuksiin kuin konserttilavoille. Kysymys lienee kuitenkin enemmän ihmisten tietämättömyydestä kuin painavasta mielipiteestä. Myöskään kokoonpanolle sävellettyä musiikkia ei pitäisi aliarvioida, vaan on hyvä muistaa, että osa joidenkin säveltäjien mestariteoksista on

sävelletty nimenomaan pianoduolle. Tästä esimerkkinä mainittakoon Schubertin nelikätinen f-molli-fantasia tai Bartókin Sonaatti kahdelle pianolle ja lyömäsoittimille.

Voisi ajatella, että nykyisenä solistipainotteisena ja kulttihakuisena aikana pianoduo ei olisi muotia. Yhtäältä asian voisi nähdä niin, että ainakin *soittajien* kannalta kokoonpanolle sävelletty musiikki on varteenotettava pianotaiteen osa-alue. Sen soittaminen saattaa olla myös pedagogille yksi tärkeä keino pitää itseään ”soiton syrjässä kiinni”. Toisaalta näyttää siltä, että pianoduosta on tullut – tai on ainakin tulossa – yhä haastavampi ja samalla kenties aiempaa vakavammin otettava pianotaiteen muoto sen myötä, että monet huippuvirtuoosit lyöttäytyvät yhteen duoiksi. He ovat havainneet, miten paljon esittämisen arvoista musiikkia pianoduokirjallisuudesta löytyy ja ovat sekä levyttäneet että soittaneet konserteissa duoja hyvinkin ahkerasti.

Sosiaaliselta kannalta katsoen pianoduojen soittaminen voi olla monelle avartava ja vapauttava kokemus. Pianistien maailma on nykyään täynnä kilpailuja ja menestymisen tarpeen luomia paineita. Tämä saattaa tuntua monesta alalle hakeutuneesta nuoresta armottomalta ja kovalta. Kollegan kanssa duona työskentely voi lievittää omaa tuskaa, kun huomaa, että soittimen ääressä ja musiikin parissa kohdataan samantapaisia ongelmia. Erilaiset soittajatyypit voivat antaa toisilleen vaikutteita ja ajatuksia, jotka saattavat stimuloida myös soolosoittoa. Pianoduojen soittaminen tukee ajatusta, että musiikkia voidaan – ja on lupa – hahmottaa, rakentaa ja muotoilla monin eri tavoin. Tätä kautta on mahdollisuus tiedostaa, että oma näkemys soitettavasta musiikista on vain yksi monien joukossa. Duon soittajien musisoimista voikin luonnehtia eräänlaiseksi musiikilliseksi symbioosiksi, jossa molempien tyylilliset näkemykset ja erilainen maku otetaan huomioon ja sulautetaan yhteen. Toiselta ihmiseltä saatu idea ei oman itsensä kautta toteutettuna ole kuitenkaan enää aivan identtinen alkuperäisen kanssa, ja siksi on edelleen mahdollista, että molempien taiteellinen persoona kuuluu ja näkyy esityksessä. *Duo cum faciunt idem, non est idem.*¹⁶³

Nykymaailmassa yksilön persoonan merkitys ja käsitys sen vaikutuksesta soitettavaan musiikkiin on kenties joskus muuttunut hieman vääristyneeksi – ajoittain unohdetaan kunnioittaa riittävästi säveltäjän ideoita ja itse teosta. Erään haastattelun mukaan tällaista saattaa tapahtua varsinkin silloin, kun ns. jatkuva esillä olo on soittajalle tärkeämpää kuin soitettava musiikki.¹⁶⁴ Valitettavasti tällöin päädytään toisinaan esiintymään liian lyhyen harjoitusajan jälkeen. Hyvin solistinen ”ego-pianisti” saattaa kokea duojen soittamisen jopa rajoittavana sekä teknisessä että musiikillisessa mielessä,

¹⁶³ Kun kaksi tekee saman, se ei kuitenkaan ole sama.

¹⁶⁴ Haastattelu 4. Myös Ralf Gothoni käsittelee samaa aihetta kirjassaan *Pyörikö kuu*. Hän puhuu muusikon vaurioituneesta itsetunnosta ja sen kautta syntyvästä informaatiosta, joka ”ei edusta luovuutta vaan menestyksen ja hyväksytyksi tulemisen kerjäämistä”. (Gothoni 2001, 119)

eikä hänen tule väkisin ahtautua duosoiton muottiin. Niin kuin vanha viisaus sanoo, kaikista ei ole kaikkeen.

4.3 Vanha musiikki ja pianoduo

Se aika, jolloin vanhan musiikin specialistit ja pianistit kinastelivat keskenään siitä, mitä tai miten vanhaa musiikkia pianolla saa soittaa, on luultavasti takana päin. Nykyään suhtaudutaan musiikin harjoitteluun ja esittämiseen luovasti ja uudistavasti, ja on totuttu ajattelemaan, etteivät tietyt historialliset seikat pelkästään ”sido soittajien käsiä” vaan voivat olla pohjana uudennaiselle ajattelulle. Tällaisen uudistavan ja luovan ajattelun yksi puolestapuhuja on ollut – ja on edelleen – Nikolaus Harnoncourt. Hänen pitkäaikainen, ennakkoluuloton toimintansa kapellimestarina ja luennoitsijana sekä hänen kirjansa *Puhuva musiikki* ovat tervetulleella tavalla tuulettaneet monien muusikkojen näkemyksiä. Harnoncourt kirjoittaa mm., miten Mozart oli etukäteen suunnitellut, minkälaisen vaikutuksen hänen säveltämänsä sinfonia tulisi tekemään kuulijoihin. Lisäksi hän toteaa, että nykyajan yleisö kiinnittää usein huomionsa enemmän esitykseen kuin soitettavaan musiikkiin.¹⁶⁵ Duopianisteille riittää haastetta siinä, että he saisivat soittamallaan musiikilla aikaan ainakin jonkinlaisen vaikutuksen kuulijoissaan, vaikka toteutus ei aina olisikaan ”tyylinmukaista”. Hyvässä konsertissa esiintyjä saattaa jopa jäädä taka-alalle musiikin – ei esityksen – ottaessa ”vallan” kuulijoistaan.

Myös duopianistien on oltava ainakin jossain määrin tietoisia eri aikakausien esityskäytännöistä. Jos tuntee soitettavan teoksen tyylikauden ja soittimet tarkoin, voi pianonsoittoon ammentaa paljon erilaisia vaikutteita. Pianolla ei tule aivan suoraan jäljitellä cembalon, klavikordin tai fortepainon soittamista, mutta näiden soittimien erilaiset sointimaailmat voivat antaa nykypianoa soittaville taiteilijoille paljon soinnillisia virikkeitä. Esimerkiksi Mozartin ja Schubertin käyttämien fortepianojen sointiväri on nykypianoon verrattuna varsin yläsävelrikas ja ilmava; äänet sammuvat nopeammin ja tähän liittyen pedaalin vaikutus on lievempi. Näiden seikkojen pitäisi vaikuttaa jotenkin siihen, miten mainittujen säveltäjien klaveeriduoja soitetaan nykyinstrumenteilla. Vaikutus voi liittyä ainakin karakterisointiin, tempoon, agogiikkaan, rubatoon sekä nyanssointiin. Pedaalinkäytön tulisi olla hienovaraista ja pitkiä painalluksia sekä täysin avointa pedaalia olisi hyvä käyttää säästeliäästi. Voidaankin sanoa, että juuri Mozartin ja Schubertin teokset ovat monipuolisuudessaan ja soiton ilmapuuden tarpeessaan oikea tie tutustua pianoduomusiikkiin ja -soittoon.

Valitettavan harvoin kuulee duoja alkuperäissoittimilla soitettuina. Tässä mielessä pianisteilla on miellyttävä tehtävä tuoda esille sellaista ohjelmistoa, mitä ei muuten kuultaisi. Pianoduon konserttiohjelmisto voikin olla niin monipuolinen, että se

¹⁶⁵ Harnoncourt 1986, 291–296.

kattaa eri tyyliä J.S. Bachin kaksoiskonsertoista nykymusiikkiin. Duo saattaa samalla jopa luoda jotain uutta ja arvokasta soittaessaan nykyinstrumentilla vanhempaa musiikkia.

Sävellysten syntyyn liittyy usein jokin tarina tai historiallinen tapaus – tai teosten syntyäikaan säveltäjän elämässä on ollut merkittäviä tapahtumia. Tällaisten tietojen hankinta voi olla tutkijalle antoisaa, koska musiikki elää tekijänsä elämää omalla tavallaan.¹⁶⁶ Teoksen taustoja selvitettyään esittäjän lienee helpompaa eläytyä soitettavaan musiikkiin. Kun lukee esimerkiksi Schubertista kertovia artikkeleita, huomaa alkavansa yhdistää toisiinsa monia asioita hänen nelikätisessä musiikissaan ja elämänsä tapahtumissa. Joskus teoksen syntyhistoria saattaa olla niinkin arkinen, että säveltäjä on kirjoittanut sen ainoana motiivinaan hankkia rahaa. Schubertin kohdalla näyttää kuitenkin siltä, että kun hänellä oli muutenkin tapana työskennellä kuumeisesti ja nopeasti, ei sävellyksen alkuperäisellä, joskus arkisella käyttötarkoituksella välttämättä ole mitään tekemistä sen lopullisen taiteellisen arvon kanssa.

¹⁶⁶ Toisaalta musiikki elää myös omaa elämäänsä siitä hetkestä alkaen, kun säveltäjä on piirtänyt sävellykseen viimeisen merkintänsä.

4.4. Lopuksi

Pianoduon eri aspekteja on tutkittu aivan liian vähän. Kokoonpano ja sille sävelletty musiikki muodostavat yhdessä moniulotteisen ja kiinnostavan aiheen, joka ansaitsisi tulla huomioiduksi tähänastista näkyvämmiin. Teema tarjoaa tutkijoille runsaasti erilaisia kiehtovia osa-alueita, joista aiemmin kirjoitettua – valitettavan niukasti saatavissa olevaa – syvällistä pohdintaa kaipasin laatiessani työtäni.

Nelikätinen shamaani paneutuu käytännön kannalta keskeisiin duosoiton ongelmiin. Koin kirjoittamisen aikana erityisen kiinnostavaksi duon soittajien vuorovai-
kutusta, harjoittelun problematiikkaa sekä persoonakohtaisten näkemysten yhteen sulauttamista koskevan pohdiskelun. Uskoisin näkökannoillani olevan pianisteille laajemminkin mielenkiintoa, ja toivon, että työni voisi toimia ainakin keskustelun avaajana pianoduon taiteellisten, pedagogisten ja sosiaalisten puolien valossa.

5. Lähteet

5.1 Painetut lähteet

5.1.1 Kirjalliset lähteet

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria (1753)* (suomentanut ja viitteillä varustanut Paavo Soinne)
Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki 1982
Saksankielinen alkuteos *Versuch über das wahre Art das Clavier zu spielen*
Berliini 1753
- Brendel, Alfred: *Musical Thoughts & Afterthoughts*
Robson Books, Lontoo 1976
- Brown, Maurice J.E.: *Schubert, A Critical Biography*
Macmillan and Company, Ltd., Lontoo 1961
_____: *Schubert's Variations*
Macmillan and Company, Ltd., Lontoo 1954
- Deutsch, Otto Erich: *Schubert: Memoirs by His Friends* (saksankielisestä alkuteoksesta kääntäneet Rosamund Ley ja John Nowell)
W.W. Norton and Company, Inc., New York 1958
Saksankielinen alkuteos *Schubert: die Erinnerungen seiner Freunde*
Leipzig 1957, 1974
_____: *The Schubert Reader: A Life of Franz Schubert in Letters and Documents* (saksankielisestä alkuteoksesta kääntänyt Eric Blom)
Oxford University Press, New York 1951
Saksankielinen alkuteos *Franz Schubert: Die Dokumente seines Lebens*
München 1914
- Dubal, David: *Keskusteluja Horowitzin kanssa* (suomentanut Seppo Heikinheimo)
WSOY, Juva 1992
Englanninkielinen alkuteos *Evenings with Horowitz. A Personal Portrait*
Birch Lane Press, New York 1991
- Einstein, Alfred: *Mozart. His Character, His Work* (saksankielisestä alkuteoksesta kääntäneet Arthur Mendel ja Nathan Broder)
Oxford University Press, New York 1945
Saksankielinen alkuteos *Mozart: sein Charakter, sein Werk*
Bermann-Fischer, Tukholma 1947
_____: *Schubert: A Musical Portrait*
Cassell, Lontoo 1946
Oxford University Press, New York 1951
- Ferguson, Howard: *Keyboard Interpretation*
Oxford University Press, Lontoo 1975
_____: *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos*
Oxford University Press, Oxford 1995
- Gordy, Constance Annette: *The Duo Piano Experience: Nonverbal Communication between Ensemble Musicians*
Concordia University, Montreal 1999
- Gothoni, Ralf: *Luova hetki*

- Kustannusosakeyhtiö Ajatus, Helsinki 1998
 _____: *Pyörikö kuu*
- Kustannusosakeyhtiö Ajatus, Helsinki 2001
- Grunwald, Dolf: *Anna persoonallisuutesi puhua*
 Helsinki University Press, Helsinki 1997
- Hummel, Johann Nepomuk: *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel*
 Tobias Haslinger, Wien 1828
- Harnoncourt, Nikolaus: *Puhuva musiikki* (Suomentanut Hannu Taanila)
 Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki 1986
- Saksankielinen alkuteos *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuem Musik-verständnis*
 Residenz Verlag, Salzburg 1982
- Hinson, Maurice: *Music for More than One Piano*
 Indiana University Press, Bloomington 1983
- Hofmann, Josef: *Piano Playing With Piano Questions Answered*
 Dover Publications, Inc., New York 1976
- Horowitz, Joseph: *Arrau on Music and Performance*
 Dover Publications, Inc., New York 1982, 1992
- Last, Joan: *Interpretation in piano study*
 Oxford University Press, Lontoo 1960
- Leimer, Karl: *Rhythmik, Dynamik, Pedal nach Leimer-Giesecking*
 B. Schott's Söhne, Mainz 1938
- Lhevinne, Josef: *Basic principles in pianoforte playing*
 Theo. Presser Company, Philadelphia 1924
 Dover Publications, Inc., New York 1972
- Lhevinne, Josef ja Rosina: *Four Hands That Play As Two*
The Etude 1933, LI, 809–810
- Lhevinne, Rosina: *The Spirit of Ensemble*
"Pan Pipes" 1949, XLI/3, 162–164
- Lubin, Ernest: *The Piano Duet. A Guide for Pianists*
 Grossman Publishers, New York 1970
- Luboshutz, Pierre ja Nemenoff, Genia: *The Art of Piano Ensemble*
The Etude 1941, LIX, 5,58
- Moldenhauer, Hans: *Duo-Pianism*
 Chicago Musical College Press, Chicago 1950
- Musical Courier*
 Maaliskuu 1949
- Neuhaus, Heinrich: *Pianonsoiton taide* (suomentanut Arja Gothoni)
 Kirjayhtymä, Helsinki 1973
- Saksankielinen käännöksen alkuteos *Die Kunst des Klavierspiels*
 Gerig, Köln 1968
- Venäjänkielinen alkuteos *Ob iskusstve fortepiannoi igri*
 Sovjetskij kompositor, Moskova 1958
- Otavan iso musiikkitietosanakirja, osat I–V*
 Otava 1978
- Raekallio, Matti: *Sormituksen strategiat*
 Sibelius-Akatemia, Helsinki 1996
- Schiedermair, Ludwig (toim.): *Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie*
 Georg Müller, München 1914

- Schoones, Eric: *Music made for the inexpressible*
International Piano 2001 nro 16
- Schumann, Robert: *On Music and Musicians* (saksankielisestä alkuteoksesta kääntänyt Paul Rosenfeld, editoinut Conrad Wolff)
 Pantheon Books, Inc., 1946
 Saksankielinen alkuteos *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*
 Leipzig 1854
- Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach* (saksankielisestä teoksesta englanniksi kääntänyt Ernest Newman)
 A. & C. Black, Ltd. Lontoo 1911 ja 1938
 Saksankielinen (ranskankielisestä laajennettu) alkuteos *J.S. Bach*
 Breitkopf & Härtel, Lontoo 1908
 Ranskankielinen alkuteos *J.S. Bach: Le Musicien-poète*.
 Leipzig 1905
- Sonnedecker, Donald I.: *Cultivation and concepts of Duets for four hands, One keyboard, in the 18th Century*
 Indianan yliopisto 1953
- Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach, His Work and Influence on the Music of Germany, 1685–1750* (saksankielisestä alkuteoksesta kääntäneet Clara Bell ja J.A. Fuller-Maitland)
 Dover Publications, Inc., New York 1951
 Saksankielinen alkuteos *Johann Sebastian Bach I–II*
 Leipzig 1873 ja 1880
- Suchalla, Ernst Hrsg.: *Bach, Carl Philipp Emanuel, Briefe und Documente*
 Kritische Gesamtausgabe Band I, Göttingen 1996
- Sävelten maailma*
 WSOY, Helsinki 1989
 Englanninkielinen alkuteos *Milton Cross' Encyclopedia of the Great Composers and their Music*
 Doubleday & Company, Inc., 1953, 1962 ja 1969
 Uusi teksti: *Heritage of Music* by ja Alan Blackwood 1989
- Tovey, Donald: *Essays in Musical Analysis*
 Oxford University Press Lontoo 1935–1939
- Vapaavuori, Pekka: *Viisi muunnelmaa Anders Wählströmin teemasta*
 Sibelius-Akatemia, Kuopio 2001
- Weekley, Dallas Alfred: *The One-Piano, Four-Hand Compositions of F. Schubert*
 Indianan yliopisto 1968
- Williams, Peter: *The Organ Music of J.S. Bach I*
 Cambridge 1980

5.1.2 Nuottijulkaisut

- Bach, Johann Sebastian: *Clavierwerke Band 8*
 Bach Gesellschaft Edition, osa 43.1
- Beethoven, Ludwig van: *Originalkompositionen für Klavier zu vier Händen (4k)*¹⁶⁷
 C.F. Peters nro 285

¹⁶⁷ (4k) = nelikätistä musiikkia yhdelle pianolle.

- Busoni, Ferruccio: *Finländische Volksweisen* (4k)
C.F. Peters, New York 1953
_____: *Improvisation über das Bachsche Chorallied "Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" BWV 517* (2p)¹⁶⁸
Edition Breitkopf nro 4941
- Czerny, Carl: *Grande Sonate Op. 178* (4k)
Edition Kunzelmann GM 1339, Waldshut 1992
- Debussy, Claude: *Klavierwerke Band VII* (4k)
Edition Peters nro 9078h, Leipzig 1972
_____: *Klavierwerke Band IX* (2p)
Edition Peters nro 9078i, Leipzig 1974
- Haydn, Joseph: *Sämtliche Klaviersonaten* (2k)
Wiener Urtext Edition UT 50027, 1996
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Original-Kompositionen für Klavier zu 4 Händen* (4k)
Edition Peters nro 12 (7241), Lontoo
_____: *Adagio und Fuge*
G. Henle Verlag HN 471, München
_____: *Sonate und Fuge K. 448, 426, Adagio zur Fuge (Einleitung zur C moll Fuge K. 426)* (Adagion sovitus Ernst Lewicki) (2p)
Edition Peters nro 1327
_____: (sov. Busoni, Ferruccio) *Fantasie für eine Orgelwalze f* (2p)
Edition Breitkopf nro 5220
- Schubert, Franz: *Fantasie für Klavier zu vier Händen Opus 103* (4k)
G. Henle Verlag, München 1986
_____: *Zwei Ouvertüren im „italienischen Stile“* (4k)
Bärenreiter BA 5627, Kasse 1984

5.2 Äänilevyt, videot ja esittelyvihkot

- Couperin, Armand-Louis: *Symphonie & Quatour pour deux clavecins*
William Christie & David Fuller
Harmonia Mundi musique d'abord 1901051, 1981, 1990
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Concertos for two & three Pianos*
Murray Perahia & Radu Lupu
Sony Classical SK 44915, 1991
_____: *Concertos for 2 Pianos K. 365, Concerto for 3 Pianos K. 242*
Daniel Barenboim, Andras Schiff, Sir Georg Solti, English Chamber Orchestra
Teldec Video 9031-70777-3, 1991
- Schubert, Franz: *Piano Works for four Hands*
Jenő Jando & Ilona Prunyi
Naxos 8.550555, 1992

5.3 Painamattomat lähteet

5.3.1 Haastattelut

¹⁶⁸ (2p) = musiikkia kahdelle pianolle.

Jaakko Untamala 30.3.2001
 Ella Untamala 30.3.2001
 Leena Juppala 8.6.2001
 Hilkka Servo-Junttu 8.6.2001
 Erik T. Tawaststjerna 27.8.2001
 Hui-Ying Tawaststjerna 27.8.2001
 Hamsa Al-Wadi Juris 28.8.2001
 Carlos Juris 28.8.2001

5.3.2 Muut painamattomat lähteet

Puhelinkeskustelu Meri Louhoksen kanssa 8.7.2002

5.4 Internet-lähteet

<http://connect.to/abm> Giuseppe Angilellan laatimat Arturo Benedetti Michelangelille omistetut internet-sivut
<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/bachindex.html> Timothy A. Smithin laatimat J.S. Bachin kaanoneita ja fuugia käsittelevät internet-sivut
<http://pokers.com> Taide- ja julistemyymälä internetissä
www.aeiou.at/aeiou *Das annotierbare elektronische interaktive österreichische Universal-Informationssystem* (Itävaltalainen internet-tietokanta)
www.edition-peters.de/urtext Edition Petersin Urtext-julkaisujen internet-sivut
www.grovemusic.com *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition*
www.harmonyonline.com Harmony On-Line, piano- ja musiikkitarvikkeiden internet-myymlä
www.jsbach.org Jan Harfordin ja Jan Kosterin ylläpitämät J.S. Bachille omistetut internet-sivut
www.piano-duo.com Pianoduo Genova & Dimitrovin internet-sivut
www.unheardbeethoven.org Mark S. Zimmerin laatimat L. van Beethovenin harvoin kuultuja teoksia esittelevät internet-sivut

6. Liitteet

6.1 Teemahaastattelun kysymykset

1. Kerro lyhyt pianistielämäkertasi.

- faktat ja vuosiluvut

2. Kerro, miten päädyit soittamaan pianoduoja.

3. Kerro pianoduo-ohjelmistostasi.

- Jos olet soittanut sekä yhden että kahden pianon duoja, kerro, miten niiden soittaminen mielestäsi eroaa toisistaan.

4. Kerro duosi työskentelystä ja harjoittelusta.

- säännöllisyys ja määrä
- työskentely- ja harjoittelutavat
- menet

5. Mitä olet oppinut pianoduosävellyksistä ja niiden soittamisesta?

- Minkälaisiin ongelmiin olet törmännyt pianoduoja soittaessasi?

6. Kerro, onko pianoduojen soittaminen muuttanut jotenkin musiikillista työskentelyäsi ja ajatteluasi kamarimusiikissa tai soolosoitossa?

- Jos muutoksia on tapahtunut, mitä ne ovat olleet?

7. Kerro pianoduo esiintymisistäsi.

9. Opetatko pianoduoja?

- Mitä pedagogisia näkökulmia haluat pianoduosoiton osalta tuoda esille?

6.2 Kaksi sävellystä pianoduolle

Jouko Tötterström

Valse Intermezzo

Piano, 4 hands

2001

© Jouko Tötterström 2001

Valse intermezzo

omistettu vaimolleni Riitalle

1

♩=60-68

Lento e molto espressivo, con calore

Jouko Tötterström

2001 (29.9.)

Primo

mp

cantabile

Secondo

pp

con Ped.

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

7

tr

tr

(8)

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

13

tremolando

marcato

(8)

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

upwards active,
downwards quasi sospiro

19

poco rit. *pp a tempo*

poco rit *marcato a tempo*

(8)-| 8^{va} 8^{vb} 8^{vb} 8^{vb}

25

(*pp*)

3 3 3

(8)-| 8^{va} 8^{vb} 8^{vb} 8^{vb}

30

poco brill.

poco f

8^{vb} 8^{vb}

33 **Tranquillo**

(l.h.)

p

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

36 **Meno mosso**

ritard.

Meno mosso

pp

libero, quasi cadenza

(8)

8^{vb}

8^{vb}

Ped. lunga al Fine

40

pp

8^{va}

Jouko Tötterström

Grains in the dark

(Nocturno e Toccata ostinato)

Two pianos

2001

© Jouko Tötterström 2001

Grains in the Dark

1

Nocturne e toccata ostinato
for two pianos (2001)

Jouko Tötterström

Andante libero ♩=60-76

Piano I

r.h. cluster (all chromatic notes)

l.h. *mf*

Ped. lunga

Piano II

secco l.h. *pp* r.h. *sfz pp* *sfz pp*

Pno I

3

Pno II

ppp tremolando (free amount of notes) *sospiro* *acc.* *5*

p *p* *espr. p* *mp*

Ped. *

Pno I

6

sospiro *fp* *mp*

con Ped. *mf*

Pno II

repeat notes in free order, free amount of repeats

acc. cresc. *allegro mf dim.* *andante pp*

con Ped.

11 free amount of notes

Pno I

mf secco *mf* *pp poco accel.*

Pno II

5 *keep down!* *r.h.* *l.h.*

Ped. lunga

15

Pno I

sospiro *tr* *tr* *5* *ritard.*

andante marziale ostinato
♩ = 80-90

Pno II

** mp very clear sound*

19

Pno I

pp *leggierissimo*

Pno II

begin whenever you want, but
end up together with the first
beat of the following bar.

21 *l.h.* *8va* *sfz* *pp*

Pno I

Pno II

24 *mp* *e dolce ma accentuato*

Pno I

Pno II

28 *mp* *sospiro* *p*

Pno I

Pno II

Ped. *cresc. poco a poco*

32

Pno I

pp *cresc.* *mp* *cresc.* *mf*

Pno II

mf *dim.* *mp* *dim.* *p* *dim.*

36

Pno I

pp poco accelerando

Pno II

pp *pp* come prima *leggierissimo* *sfz* *sfz* poco accelerando

39

Pno I

ritard.

Pno II

dim. *ritard.*

41

Pno I

ritard. *a tempo* *pp*

Pno II

a tempo *dolce* *mp* ma accentuato

44

Pno I

sempre pp

Pno II

free amount of notes

non forte, dolce

Measure 44: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 45: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 46: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).

47

Pno I

Pno II

free amount of notes

cluster

l.h. p

Ped.

Ped. lunga

Measure 47: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 48: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 49: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 50: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 51: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).

52

Pno I

sffz

l.h. sffz

Pno II

pp

libero tremolando

ritard.

Measure 52: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 53: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).
Measure 54: Pno I (R.H. chords, L.H. notes), Pno II (R.H. melodic line, L.H. tremolo).

56 *leggierissimo*

Pno I *pp*

Pno II *secco* *cluster* *r.h.* *l.h.* *mp* *Ped. lunga*

*

58 *lunga*

Pno I *sffz* *p* *ppp*

Pno II

Andante dolce
♩ = 60-72

63

Pno I *ppp* *ritard.*

Pno II *ppp* *Ped. lunga*

*

Agitato ritmico

7

68 $\text{♩} = 80$

Pno I

f

Pno II

ff

8vb

70

Pno I

Pno II

72

Pno I

Pno II

74

Pno I

8va

Pno II

Measure 74: Pno I treble staff has a rapid sixteenth-note run. Pno I bass staff has an 8va marking and a slur over two notes. Pno II treble staff has a chord. Pno II bass staff has a descending line.

Measure 75: Pno I treble staff has a rapid sixteenth-note run. Pno I bass staff has an 8va marking and a slur over two notes. Pno II treble staff has a chord. Pno II bass staff has a descending line.

76

Pno I

Pno II

Measure 76: Pno I treble staff has a rapid sixteenth-note run. Pno I bass staff has a slur over two notes. Pno II treble staff has a descending line. Pno II bass staff has a descending line.

Measure 77: Pno I treble staff has a rapid sixteenth-note run. Pno I bass staff has a slur over two notes. Pno II treble staff has a descending line. Pno II bass staff has a descending line.

77

Pno I

Pno II

Measure 77: Pno I treble staff has a rapid sixteenth-note run. Pno I bass staff has a slur over two notes. Pno II treble staff has a descending line. Pno II bass staff has a descending line.

Measure 78: Pno I treble staff has a rapid sixteenth-note run. Pno I bass staff has a slur over two notes. Pno II treble staff has a descending line. Pno II bass staff has a descending line.

78

Pno I

Pno II

Measure 78: Pno I (treble clef) has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II (bass clef) has a whole note chord of D3 and F#3. Measure 79: Pno I has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II has a whole note chord of D3 and F#3. The Pno II part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand.

79

Pno I

Pno II

Measure 79: Pno I (treble clef) has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II (bass clef) has a whole note chord of D3 and F#3. Measure 80: Pno I has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II has a whole note chord of D3 and F#3. The Pno II part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand.

80

Pno I

Pno II

Measure 80: Pno I (treble clef) has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II (bass clef) has a whole note chord of D3 and F#3. Measure 81: Pno I has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II has a whole note chord of D3 and F#3. The Pno II part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand.

81

Pno I

Pno II

Measure 81: Pno I (treble clef) has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II (bass clef) has a whole note chord of D3 and F#3. Measure 82: Pno I has a whole note chord of D4 and F#4. Pno II has a whole note chord of D3 and F#3. The Pno II part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand.

82

Pno I

Pno II

Measure 82: Pno I (Treble and Bass clef) has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II (Treble and Bass clef) has a whole note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Measure 83: Pno I has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass.

83

Pno I

Pno II

Measure 84: Pno I (Treble and Bass clef) has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II (Treble and Bass clef) has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Measure 85: Pno I has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass.

84

Pno I

Pno II

Measure 86: Pno I (Treble and Bass clef) has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II (Treble and Bass clef) has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Measure 87: Pno I has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass.

85

Pno I

Pno II

Measure 88: Pno I (Treble and Bass clef) has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II (Treble and Bass clef) has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Measure 89: Pno I has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass. Pno II has a half note chord (F#4, A4) in the treble and a whole note chord (C3, E2) in the bass.

86

Pno I

Pno II

Measure 86: Pno I has a whole rest in the treble and a half note G2 in the bass. Pno II has a whole rest in the treble and a continuous eighth-note pattern in the bass. Measure 87: Pno I has a whole rest in the treble and a half note G#2 in the bass. Pno II continues the eighth-note pattern in the bass.

87

Pno I

Pno II

Measure 87: Pno I has a half note G#2 in the bass and a whole rest in the treble. Pno II has a whole rest in both staves. Measure 88: Pno I has a whole rest in both staves. Pno II has a whole rest in both staves.

88

Pno I

Pno II

Measure 88: Pno I has a continuous eighth-note pattern in the treble and a whole note G2 in the bass. Pno II has a whole rest in both staves. Measure 89: Pno I has a continuous eighth-note pattern in the treble and a whole note G2 in the bass. Pno II has a whole rest in both staves.

89

Pno I

Pno II

Measure 89: Pno I has a continuous eighth-note pattern in the treble and a whole note G2 in the bass. Pno II has a whole rest in both staves. Measure 90: Pno I has a continuous eighth-note pattern in the treble and a whole note G2 in the bass. Pno II has a whole rest in both staves.

90

Pno I

Pno II

This system contains measures 90 and 91. Pno I (top) plays a continuous sixteenth-note melody in treble clef, featuring a sequence of sharps and naturals. Pno II (bottom) plays a melody in bass clef, consisting of eighth-note chords and single notes, with some slurs. The key signature has one sharp (F#).

91

Pno I

Pno II

This system contains measures 91 and 92. Pno I continues the sixteenth-note melody. Pno II continues its bass-line melody, which includes some chromatic movement and a change in articulation. The key signature has one sharp (F#).

92

Pno I

Pno II

This system contains measures 92 and 93. Pno I continues the sixteenth-note melody, which now includes flats and naturals. Pno II continues the bass-line melody. The key signature changes to one flat (Bb) in measure 92.

93

Pno I

8va

poco ped.

Pno II

94

Pno I

(8)

Pno II

95

Pno I

(8) 1

Pno II

96

Pno I

Pno II

Measures 96-97. Pno I plays a complex melodic line with many accidentals. Pno II plays a supporting line with some accidentals.

97

Pno I

Pno II

Measures 97-98. Pno I continues the complex melodic line. Pno II has a rest in measure 97 and then plays a line in measure 98.

98

Pno I

Pno II

pp

Measures 98-99. Pno I plays a complex melodic line. Pno II has a rest in measure 98 and then plays a line in measure 99. The dynamic *pp* is marked in measure 98.

99

Pno I

Pno II

f

15^{ma}

Measures 99-100. Pno I plays a complex melodic line. Pno II plays a line with a slur. The dynamic *f* is marked in measure 99. A 15^{ma} (15th measure) is indicated above the Pno I staff.

101

Pno I

Pno II

8^{vb}

Measures 101-102. Pno I plays a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. Pno II has a long sustained note in the treble and a lower note in the bass, both spanning the two measures. An 8va line is indicated in the bass of Pno II.

103

Pno I

Pno II

8^{vb}

Measure 103. Pno I continues the complex melodic line. Pno II has a long sustained note in the treble and a lower note in the bass, both spanning the measure. An 8va line is indicated in the bass of Pno II.

104

Pno I

Pno II

(8)-

15^{mb}

Measure 104. Pno I continues the complex melodic line. Pno II has a long sustained note in the treble and a lower note in the bass, both spanning the measure. An 8va line is indicated in the bass of Pno II, and a 15mb line is indicated in the bass of Pno II.

106

Pno I

Pno II

(15).....J

Measure 106: Pno I (treble clef) plays a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, then down to A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Pno II (bass clef) plays a bass line starting on C3, moving up stepwise to G2, then down to F2, E2, D2, C2. Measure 107: Pno I plays a half note B4. Pno II plays a half note C2. A rehearsal mark (15).....J is at the start of measure 106.

107

Pno I

Pno II

subito f

Measure 107: Pno I has a whole rest. Pno II plays a continuous eighth-note pattern starting on C3, moving up stepwise to G2, then down to F2, E2, D2, C2. Measure 108: Pno I plays a half note B4. Pno II plays a continuous eighth-note pattern starting on C3, moving up stepwise to G2, then down to F2, E2, D2, C2. A dynamic marking *subito f* is above Pno I in measure 108.

108

Pno I

Pno II

ff

f

Ped.

*

Measure 108: Pno I has a whole rest. Pno II plays a continuous eighth-note pattern starting on C3, moving up stepwise to G2, then down to F2, E2, D2, C2. A dynamic marking *ff* is above Pno I in measure 108. A Ped. marking is below Pno II in measure 108. Measure 109: Pno I plays a half note B4. Pno II plays a continuous eighth-note pattern starting on C3, moving up stepwise to G2, then down to F2, E2, D2, C2. A dynamic marking *f* is above Pno I in measure 109. A * marking is below Pno II in measure 109.

110

Pno I

ff

ff

Red.

Red. lunga

17

Pno II

8^{va}

8^{va}

112

Pno I

libero, free amount of notes

Pno II

8^{va}

113

Pno I

sffz

dim.

8^{va}

Pno II

18

115

Pno I

Pno II

repeat the preceding
8 notes as wanted

ritard.

Ped.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 115 and 116. Pno I (Piano I) is shown with a single long note in the right hand, spanning the measure, with a fermata above it. Pno II (Piano II) is shown with a rapid chromatic scale in the left hand, starting on a B-flat and moving upwards. A box with the text 'repeat the preceding 8 notes as wanted' is placed over the Pno II staff. The word 'ritard.' (ritardando) is written above the Pno II staff. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the Pno II staff.

116

lunga

Adagio

Pno I

Pno II

full chromatic
cluster

mp-ff
Ped. lunga
nuance depends how soon
or late you play the cluster

sffz

sffz

rep. libero
x times

pp

Ped. *mf*

pp

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 116 and 117. Pno I (Piano I) is shown with a long note in the right hand, spanning the measure, with a fermata above it. Pno II (Piano II) is shown with a cluster of notes in the left hand. A box with the text 'nuance depends how soon or late you play the cluster' is placed over the Pno II staff. The word 'sffz' (sforzando) is written above the Pno II staff. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the Pno II staff. The word 'rep. libero' (repetition at liberty) is written below the Pno II staff, followed by 'x times'. The dynamic 'pp' (pianissimo) is written below the Pno II staff. The dynamic 'mf' (mezzo-forte) is written below the Pno II staff.

6.3. Äänitteen sisältö, teos- ja taiteilijaesittelyt, cd-levy

Duo Amoureux

Jouko ja Riitta Tötterström, piano



Bizet Beethoven Busoni Tötterström
Mozart Lutosławski

Georges Bizet (1838–1875)

Jeux d'enfants Op. 22

(Lasten leikkejä)

- 1 2. La Toupie, Impromptu (1:07)
Hyrrä, Impromptu
- 2 3. La Poupée, Berceuse (2:04)
Nukke, Kehtolaulu
- 3 4. Les Chevaux de bois, Scherzo (1:20)
Puuhevoset (Karuselli), Scherzo
- 4 6. Trompette et Tambour, Marche (2:26)
Trumpetti ja rumpu, Marssi
- 5 9. Colin-Maillard, Nocturne (1:33)
Sokkoleikki, Yölaulu
- 6 11. Petit mari, petite femme!..., Duo (2:24)
Pikku mies, pikku vaimo!..., Duo
- 7 12. Le Bal, Galop (2:05)
Tanssiaiset, Galoppi

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

- 8 **Lied mit Veränderungen ”Ich denke dein” WoO 74 (5:50)**
(Kuusi muunnelmaa D-duuri)

Ferruccio Busoni (1866–1924)

Finnländische Volksweisen Op. 27 (KiV 227)

(Suomalaisia kansanlauluja)

- 9 I Andante molto espressivo - Allegretto moderato (5:32)
- 10 II Andantino - Tranquillo - Vivace (5:29)

Jouko Tötterström (1956–)

- 11 **Valse Intermezzo (2:15)**

Jouko Tötterström

- 12 **Grains in the dark (Nocturno e toccata ostinato) (2001) (8:19)**
(Hiukkasia pimeässä)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

- 13 **Fantasia f-molli K. 608 (9:58)**
(kahdelle pianolle sovittanut F. Busoni, KiV B91)
Allegro - Andante - Allegro

Ferruccio Busoni

- 14 Improvisation über Bachs Chorallied "Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" BWV 517 (KiV271) (13:32)**
(Improvisaatio J.S. Bachin koraalista)

Witold Lutosławski (1913–1994)

- 15 Wariacje na temat Paganiniego (1941) (6:05)**
(Muunnelmia Paganinin teemasta)

Levyn kokonaiskesto 70:09

Äänitys on tehty Oulussa Tulindbergin salissa 30.–31.12.2002 ja 2.–3.1.2003.

Äänitys: Joonas Widenius

Editointi: Kimmo Pihlajamaa

Masterointi: Jussi Lappalainen

Tuottaja: Kimmo Pihlajamaa

Levyllä käytettävien Steinway-flyygeleiden sarjanumerot :

Raidat 1–10: 86052, valmistusvuosi 1896

Raita 11: 514855 valmistusvuosi 1990

Raidat 12–15: 514855 (I piano) ja 86052 (II piano)

Pianonvirittäjä-tekniikko: Eero Koivisto

Levytysprojektia on tukenut Oulun seudun ammattikorkeakoulu.

Georges Bizet

Lasten leikkejä

Bizet muisteli lapsuuttaan kaipauksella, kun hän sävelsi tätä teosta vuonna 1871. Teos on täynnä erilaisia tunnelmia, jotka vaihtuvat elegantin kepeästä ja hellästä riehakkaaseen ja kirpeään. Otsikoiden kautta on mahdollista löytää yhtymäkohtia Schumannin lapsikuviin (Kinderszenen), vaikka säveltäjien tyylit poikkeavatkin kovasti toisistaan. Bizet piti itse kovasti teoksestaan, mistä on osoituksena mm. se, että hän sovitti sarjan viisi osaa omaksi orkesterisarjaksi.

Ludwig van Beethoven

Kuusi muunnelmaa D-duuri

Teos syntyi kahdessa eri vaiheessa. Variaatiot perustuvat Beethovenin omaan rakkauslauluun, joka on laadittu Goethen tekstiin. Toisin kuin usein on luultu, *Andenken*-niminen laulu (WoO 136), jonka Matthissonin alkuperäisteksti alkaa samoin sanoin kuin Goethen runo, ei perustu samaan teemaan näiden muunnelmien kanssa. Teema on sävel-

letty juuri variaatioita varten, eikä Beethoven julkaissut sitä koskaan erillisenä lauluna muussa yhteydessä.

*Ich denke dein,
wenn mir der Sonne Schimmer von Meeren Strahlt,
ich denke dein,
wenn sich des Mondes Flimmer in Quellen Mahlt.*

Ferruccio Busoni

Suomalaisia kansanlauluja Op. 27

Busoni toimi Helsingin Musiikkiopiston pianonsoiton opettajana v. 1888–1890. Suomessa hän tapasi myös Gerda Sjöstrandin (ruotsalaissyntyisen kuvanveistäjä C.E. Sjöstrandin tytär), jonka kanssa avioitui vuonna 1890 Moskovassa. Hän sävelsi Suomessa ollessaan nelikätisen suomalaisiin kansanlauluihin pohjautuvan teoksen, joka on omistettu hänen oppilaalleen Anna Lindelöfille. Kansanlaulut saavat Busonin käsittelyssä uusia värejä ja ulottuvuuksia.

Jouko Tötterström

Valse intermezzo

Intiimi valssi on sävelletty syksyllä 2001. Teoksessa käytetään säveltäjän 25 vuotta aiemmin kirjoittaman pianosonaatin hitaan osan neljä tahtia pitkää ydinmotiivia. Sävellys alkaa atmosfääriltään mystisenä, kasvaa kohti väliosan lyhyttä kulminaatiota ja häipyä lyyristen kuvioiden myötä pois.

Jouko Tötterström

Grains in the dark

Teos syntyi pikaisella aikataululla Piteässä lokakuussa 2001 pidetyille festivaaleille, joiden yhteydessä Duo Amoureux kantaesitti sen. Sävellyksessä on pyritty hakemaan uusia sointivärejä kahden pianon maailmasta, ja se perustuu tiiviisti yksinkertaisiin motiiveihin, joista nousee esiin erilaisia taitteita ennalta määrätyn improvisaation kaltaisesti. Teos hahmottuu kahteen yön jännittäviä tunnelmia heijastavaan jaksoon. Tästä on syntynyt teoksen lisänimi Nocturno e Toccata ostinato.

W.A. Mozart

Fantasia f-molli K. 608

Fantasia oli alun pitäen sävelletty automaattisille uruille. Se julkaistiin ensimmäistä kertaa Mozartin kuoleman jälkeen 1790–1791 nelikätisenä sovituksena. Myöhemmin Ferruccio Busoni sovitti teoksen kahdelle pianolle. Hän on ollut melko uskollinen Mozartin alkuperäistekstille ja on tehnyt omia lisäyksiään ja pieniä muutoksia harkiten – kaikki olennainen on luontevasti siirretty koskettimille. Kahden pianon sovitus on värikkäämpi ja nelikätistä versiota paremmin soiva.

Ferruccio Busoni

Improvisaatio J.S. Bachin koraalista ”Wie wohl ist mir, o Freund der Seele”

Teos pohjautuu Busonin varhaisemman toisen viulusonaatin Op. 36a (1898) viimeiseen osaan, jonka säveltäjä kirjoitti kokonaan uudelleen 18 vuotta myöhemmin kahdelle pianolle. Teoksen päämotiivina on J.S. Bachin koraali, joka löytyy Anna Magdalena Bachin nuottikirjasta. Koraalimotiivia käytetään pohjana sekä kuvioinnille, rytmikkäille akordeille että hitaalle teemalle. Lisäksi koraalimelodia esiintyy teoksessa sellaisenaan selkeästi tunnistettavassa muodossa. Busoni on onnistunut yhdistämään improvisatorisen ajattelun kiinteään ja johdonmukaiseen musiikin arkkitehtuuriin, johon persoonallinen harmonia- ja sävelkieli nivoutuu.

Witold Lutoslawski

Paganini-muunnelmat

Lutoslawski sävelsi Paganini-muunnelmansa keskellä toista maailmansotaa v. 1941. Ilmeisesti kyseinen repivä aika on vaikuttanut teoksen kirpeään sointimaailmaan ja kontrastien voimakkaaseen dramaturgiaan. Teos perustuu Paganinin tunnettuun viulukapriisiin, jonka muotoa Lutoslawski noudattaa melko vapaasti, samalla pianistisesti mukailen.

Duo Amoureux

Riitta ja Jouko Tötterströmin oululainen *Duo Amoureux* -niminen pianoduo on esiintynyt yhdessä vuodesta 1991. Kokoonpanon laajaan ohjelmistoon kuuluu musiikkia sekä yhdelle että kahdelle pianolle Bachista nykymusiikkiin. Duo on kantaesittänyt mm. Carl Armfeltin, Pertti Jalavan ja Oliver Kohlenbergin sävellyksiä sekä levyttänyt Kohlenbergin teoksen *Grosse Sonate für zwei Klaviere*.

Riitta Tötterström

on syntynyt Kemissä, josta hän musiikkiopisto- ja lukio-opintojen jälkeen siirtyi opiskelemaan Sibelius-Akatemian solistiselle osastolle Jaakko Someron oppilaaksi. Hän on myös opiskellut mestarikursseilla mm. Stanislav Knorin, Rudolf Kehrerin, Timo Mikkilän ja Pentti Koskimiehen (lied) johdolla. Keväällä 1983 Tötterström suoritti pianonsoiton diplomitutkinnon.

Riitta Tötterström on toiminut pianonsoiton lehtorina Länsi-Pohjan musiikkiopistossa Kemissä (1980–1985) ja Oulun konservatoriossa (1985–2000) ennen siirtymistään Oulun seudun ammattikorkeakoulun palvelukseen. Sivutoimisesti hän on työskennellyt mm. Sibelius-Akatemiassa (musiikin opettajien poikkeuskoulutus) ja Käpylän musiikkiopistossa. Hän on opettanut myös Tervolan ja Sotkamon musiikkileireillä sekä OAMK:n kulttuurialan yksikön järjestämällä pianonsoiton mestarikurssilla.

Hän on työskennellyt syksystä 2000 lähtien lehtorina Oulun seudun ammattikorkeakoulussa kulttuurialan yksikön musiikin koulutusohjelmassa. Syksystä 2002 alkaen hän toimii myös musiikin koulutusohjelman johtajana ja opettaa pianonsoittoa, pianodidaktiikka-

kaa, kamarimusiikkia, säestää opiskelijoita sekä ohjaa liedseminaarin duoja yhdessä yliopettaja Airi Tokolan kanssa.

Tötterström on esiintynyt lähinnä kamarimuusikkona ja lied-pianistina kotimaassa, Ruotsissa ja Norjassa. Hän on levyttänyt mm. pohjoisten säveltäjien Oliver Kohlenbergin ja Yrjö Mikkosen musiikkia.

Jouko Tötterström

(s. 1956) aloitti musiikkiopintonsa Salon musiikkiopistossa ja siirtyi sieltä vuonna 1975 Sibelius-Akatemiaan, missä häntä ohjasivat mm. Eero Heinonen, Liisa Pohjola ja Matti Raekallio. Hän on osallistunut mm. Stanislav Knorin ja Timo Mikkilän mestarikursseille. Erinomaisin arvosanoin v. 1983 suoritetun diplomitutkinnon jälkeen hän piti ensikonserttinsa vuotta myöhemmin Helsingissä.

Vuosina 1980–1985 Jouko Tötterström on työskennellyt lehtorina Länsi-Pohjan musiikkiopistossa, 1985–1999 Oulun konservatorion pianonsoiton yliopettajana ja vuodesta 1999 alkaen Oulun seudun ammattikorkeakoulussa kulttuurialan yksikön yliopettajana. Hän on toiminut Sibelius-Akatemian sivutoimisena tuntiopettajana ja opettanut useilla mestarikursseilla mm. Oulussa, Sotkamossa ja Tervolassa.

Jouko Tötterström on konsertoinut kotimaan lisäksi entisessä Neuvostoliitossa, Norjassa, Ruotsissa ja entisessä Tšekkoslovakiassa. Paitsi soolopianistina hän on toiminut runsaasti kamarimuusikkona ja liedpianistina. Jouko Tötterström on viime aikoina palannut kahdenkymmenen vuoden takaa rakkaaksi jääneen säveltämisen pariin.

