

Sonja Fräki

Toistuvat toccatat

Kalevi Ahon Pianokonsertto nro 1

**Tutkielma konsertin harjoittelusta pianotekstuurista nousevien
merkitysten etsimisestä**

Sonja Fräki
Kirjallinen työ
Musiikin tohtorin tutkinto
Kesäkuu 2016
Taiteilijakoulutus
DocMus-tohtorikoulu
Sibelius-Akatemia
Taideyliopisto

Kirjallisen työn ohjaaja:
MuT Margit Rahkonen

Kirjallisen työn tarkastajat:
MuT Tuomas Mali
Prof. Lauri Suurpää

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu 2016

Kansi: Jan Rosström
Paino: Juvenes Print Oy, Tampere 2016

ISBN: 978-952-329-049-5 (painettu)
ISBN: 978-952-329-050-1 (sähköinen)

Tiivistelmä

Sonja Fräki

Toistuvat toccatat – Kalevi Ahon Pianokonsertto nro 1

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, DocMus-tohtorikoulu 2016

154 sivua + 11 liitesivua

Kirjoitus käsittelee Kalevi Ahon (1949–) ensimmäistä pianokonserttoa ja sen harjoittelua. Vuonna 1989 valmistunut teos edustaa pluralistina pidetyn säveltäjän rytmisesti ja melodisesti kompleksista 80-luvun tuotantoa jälkisarjallisine vivahteineen. Konsertto on saanut alkuinnoituksensa matemaattisesta ideasta, sykliseen lukuun perustuvasta 16-sävelisestä rivistä. Tähän ideaan myös linkittyy neliosaisen konserton dramaturginen kokonaiskaarros, sillä kunkin osan tunnelma heijastelee tapaa, jolla säveltäjä on käyttänyt riviä.

Kirjoittaja tarkastelee työssään erityisesti konserton pianotekstuuria ja kysyy, ovatko Ahon käyttämät pianotekstuurin elementit konsertossa samankaltaisia kuin hänen muissa pianoteoksissaan. Yhtäläisyyksiä on etenkin 80-luvun pianoteosten välillä. Näitä yhteisiä tekijöitä on eritelty tekstissä jaottelemalla ne seitsemään eri tekstuurityyppiin. Kategorisointi perustuu kirjoittajan omiin kokemuksiin Ahon koko pianotuotannon soittamisesta. Tekijä pohtii, miten toistuvat tekstuurin elementit ja niiden peruskaraktäärit vaikuttavat pianistin tulkintoihin.

Tekijän tausta pianistina on tekstissä voimakkaasti läsnä. Pianotekstuurin yhteiset elementit löytyivät konserton harjoitteluprosessin myötä, soittamalla. Siksi kirjoittaja kuvaa konserton harjoitteluprosessia ja pohtii erilaisten harjoittelutapojen mielekkyyttä vaikean nykymusiikkiteoksen opettelussa. Kirjoitus tuo esiin millä tavoin pianisti voi hyödyntää aiemmin oppimiaan harjoittelumetodeita, soveltaen niitä joustavasti uusien haasteiden äärellä. Esille nousi erityisesti näkökulman vaihtamisen tarkeys esiintymisvarmuuden lisääjänä ja luovuuden ylläpitäjänä harjoitteluprosessissa.

Omaa harjoitteluprosessiaan kirjoittaja tarkastelee harjoittelupäiväkirjan ja nauhoitteiden avulla. Soittokokemuksen ja esittäjän analyysin tuloksena Ahon konsertolle hahmottuu pianotuotannossa toistuvien tekstuurielementtien kautta tiettyjä tunnistettavia karaktäärejä. Havainnot auttavat pianistia sekä teoksen teknisessä hallinnassa että tulkinnan muodostumisessa. Kirjoittaja myös hahmottelee Ahon konsertolle abstraktia juonta säveltäjän oman kerronnallisuuskäsitteistön kautta.

Avainsanat: taiteellinen tutkimus, Kalevi Aho, pianomusiikki, pianoteksturi, harjoitteluprosessi, esittäjän analyysi, nykymusiikki

Abstract

Sonja Fräki

Recurring Toccatas – Kalevi Aho's Piano Concerto Nr. 1

Thesis, Artistic Doctoral Degree

University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy, DocMus Doctoral School 2016

154 pages + 11 attachment pages

The study focuses on Kalevi Aho's (1949–) Piano Concerto Nr 1. This work, complex both rhythmically and melodically, was first inspired by the mathematical concept of cyclic numbers. The material of the concerto is based on a 16-tone row deriving from cyclic numbers.

The author is mainly interested in the piano texture of the work. She asks whether there are certain elements of texture that are similar to other works of the composer. Having played the complete works of Aho, the author's experience as a pianist helps her find special characteristics in the music. In this study she distinguishes seven types of piano texture and discusses their significance to the pianist's interpretations.

The main focus in this text is articulating the pianist's way of working while learning a complex contemporary piece of music. Therefore, the author describes her own rehearsing process of the concerto by introducing and comparing the different methods used while rehearsing the piece. She also discloses how the elements of the piano texture were found during this process. Her previous knowledge on the composer's other works played a significant role in this.

Keywords: artistic research, Kalevi Aho, piano music, piano texture, rehearsing process, performer's analysis, contemporary music

Kiitokset

Kirjallinen työni sai alkusysäyksensä keväällä 2014, jolloin minulle alkoi kirkastua, miten voisin parhaiten tuoda esiin taiteellisen tutkimukseni antia. Vuosia kestänyt työskentelyni Kalevi Ahon pianotuotannon parissa alkoi näyttäytyä omissa silmissäni selkeänä kokonaisuutena ja ymmärsin, että pianokonsertton harjoitteluprosessin kuvaus tarjoaisi minulle näköaloja koko taiteellisen prosessini hyödyntämiseen.

Erityiset kiitokset ansaitsee ohjaajani Margit Rahkonen, joka on väsymättömästi luotsannut minua lämmöllä, asiantuntemuksella ja tinkimättömällä asenteella juuri oikeaan suuntaan. Suureksi avuksi monien kysymysten kanssa kamppaillessani on ollut myös Marcus Castrén, jolta olen saanut lukemattomia viisaita neuvoja niin aihepiirin kuin kirjoittamisenkin suhteen. Kiitän myös Anu Vehviläistä ja monia opiskelutovereitani arvokkaista kommentteista työhöni liittyen.

Tuukka Ilomäki on suurenmoisella tavalla lisännyt ymmärrystäni matemaattisista ja sävellysteknisistä seikoista sekä selventänyt niiden yhteydessä käytettävää terminologiaa. Markus Kuikka on ollut avuksi tekstinkäsittelyohjelman hallinnassa.

Omaan kehitykseeni pianistina, muusikkona, kirjoittajana ja ihmisenä ovat vaikuttaneet valtavasti keskustelut ja yhteiset soittohetket pianisti Niklas Pokin kanssa vuosien varrella. Olen saanut häneltä myös tätä työtä varten vastauksia mieltäni askarruttaneisiin, harjoitteluun liittyviin kysymyksiin. Kiitän Niklasta tästä kaikesta!

On sanomattoman arvokasta saada tehdä yhteistyötä säveltäjän kanssa. Olen kiitollinen Kalevi Aholle ennen kaikkea inspiroivasta musiikista, joka on ollut koko prosessin lähtökohtana, mutta myös kiinnostavista keskusteluista ja lukemattomista hyvistä vinkeistä ja kommentteista työhöni liittyen.

Pasi Mäkistä kiitän työni nuottiesimerkkien kirjoittamisesta. Aivan erityisesti kiitän häntä tuesta ja kannustuksesta silloin, kun uskoni valmistumiseen on ollut koetuksella.

Kaikesta kiitän rakkaita ja viisaita vanhempiani, joita ihailen eniten maailmassa. Heiltä saatu työnteon malli, vankka luottamus kykyihini sekä monenlainen apu on ollut korvaamatonta. Suuret kiitokset myös isosiskoilleni väsymättömästä kannustuksesta ja kaikesta käytännön avusta.

Kiitokset Suomen Kulttuurirahastolle sekä Emil Aaltosen säätiölle tohtoriopintojeni rahallisesta tukemisesta.

Meilahdessa 21.9.2016

Sonja Fräki

Sisällys

1 JOHDANTO	8
1.1 Ahon pianotekstuurit taiteellisen tutkimuksen keskiössä.....	8
1.2 Aiempi tutkimus ja analyttisen tarkastelun taustaa	10
1.3 Oma taustani Ahon musiikin tulkitsijana.....	14
1.4 Harjoitteluprosessista	16
1.5 Keskeisten käsitteiden määrittelyä	20
1.5.1 Pianotekstuuri	20
1.5.2 Kuvio	21
1.5.3 Virtuoosisuus	22
1.5.4 Toccata	22
2 KALEVI AHON PIANOKONSERTTO NRO 1	24
2.1 Aho konserttosäveltäjänä.....	24
2.2 Konserton materiaali	26
2.2.1 Matemaattinen lähtökohta	28
2.2.2 Rivit	29
2.2.3 Rivien käyttö konsertossa	34
2.2.4 Rivien tuntemisen merkitys.....	38
2.3 Teoksen ”juoni”	39
2.3.1 Säveltäjän ajatuksia narratiivisuudesta.....	39
2.3.2 Esittäjän näkemys konserton juonesta	41
3 AHON PIANOTEKSTUURISTA	46
3.1 Aho pianosäveltäjänä.....	46
3.2 Ahon pianotekstuurista yleisesti	47
3.3 Ahon tekstuurityyppejä ja -elementtejä.....	49
3.3.1 Terssitornit	50
3.3.2 Melkein-kuviot, kaksoisotejuoksutukset ja kvasikromatiikka	55
3.3.3 Trilli- ja tremoloketjut.....	60
3.3.4 Toccatat	63
3.3.5 Katastrofitekstuuri: glissandot ja klusterit	67
3.3.6 Fanfaarit	72
3.3.7 Kolmelle viivastolle kirjoitettu monikerroksinen musiikki.....	80
3.4 Tekstuurien päällekkäisyys.....	82
3.5 Esittäjän analyysia – pianotekstuurit konsertossa	85

4 PIANOKONSERTON HARJOITTELUPROSESSI.....	92
4.1 Harjoittelu yksin.....	92
4.1.1 Teokseen tutustuminen ja oppimisprosessin kulku	92
4.1.2 Oppimistekniikoita	94
4.1.2.1 Ulkoa soittaminen.....	94
4.1.2.2 Mielikuvaharjoittelu	97
4.1.2.3 Nauhoitusten kuuntelu.....	101
4.1.2.4 Partituurin tutkiminen, johtaminen ja laulaminen	102
4.1.2.5 Harjoittelun nauhoittaminen	103
4.1.2.6 Harjoittelupäiväkirja	104
4.1.3 Sormittamisesta	108
4.1.4 Epämukavuusalueella – teknisiä vaikeuksia	115
4.1.4.1 Suuret hyppyt.....	116
4.1.4.2 ”Kvasikromatiikka”	120
4.1.4.3 Trilli- ja tremoloketjut	122
4.1.4.4 Kaksoisotejuoksutukset ja vekkulat	123
4.1.5 Eri aistikanavien aktivointi harjoittelussa esiintymisvarmuuden lisääjänä	124
4.1.6 Soinnillista etsintää	127
4.1.7 Kohti esiintymistä	129
4.2 Työskentely orkesterin kanssa esitysviikolla 6.–10.10.2014	130
4.2.1 Harjoitukset kapellimestarin kanssa	131
4.2.2 Harjoitukset orkesterin kanssa	132
4.2.3 Nauhoittamisen hyödyt esitysviikolla	134
4.2.4 Esityspäivänä	136
5 LOPUKSI	140
5.1 Työskentelystä Kalevi Ahon musiikin parissa.....	140
5.2 Yhteenvedoa Ahon pianotekstuureista.....	141
5.3 Pohdintaa harjoitteluprosessista	143
5.4 Päätelmiä.....	145
5.5 Tutkimuksen jatkaminen	147
LÄHTEET.....	149
LIITTEET	155
Liite A: Kalevi Ahon esittely	155
Liite B: Luonnoskaaviot.....	156
Liite C: Jatkotutkintokonserttien ohjelmat.....	161
Liite D: Kalevi Ahon pianotuotanto	164

1 JOHDANTO

1.1 Ahon pianotekstuurit taiteellisen tutkimuksen keskiössä

Tutkielma käsittelee Kalevi Ahon ensimmäistä pianokonserttoa ja sen harjoittelua. Taiteellisen tohtorintutkintoni viidessä konsertissa olen esittänyt Kalevi Ahon koko soolopianotuotannon, molemmat pianokonsertot sekä kaksi kamarimusiikkiteosta, joissa pianolla on keskeinen rooli. Ensimmäinen pianokonsertto muodosti neljännen tutkintokonserttini ohjelman.

Työssäni tarkastelen erityisesti pianotekstuuria Ahon konsertossa ja selvitän millaisia voisivat olla ne harjoittelutavat, jotka johtavat konserton sujuvaan, sisäistyneeseen ja varmaan esittämiseen. Pyrin löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Onko Ahon pianomusiikissa joitakin tiettyjä tekstuurityyppejä, jotka toistuvat hänen tuotantonsa eri teoksissa? Miten niitä on käytetty konsertossa? Mikä merkitys pianotekstuurilla on konserton kokonaisuuden hahmottumiseen? Näihin kysymyksiin vastauksia etsiessäni kartoitan tekijöitä, jotka vaikuttavat oman tulkintani muodostumiseen Ahon konserton esittäjänä. Pianotekstuureiden analyysiin keskittyvä näkökulmani mahdollistaa samalla Ahon koko pianotuotannon tarkastelun.

Työni jakautuu kolmeen päälukuun. Ensimmäisessä pääluvussa (luku 2) taustoitan konserton matemaattista lähtökohtaa ja tarkastelen rivitekniikkaan pohjautuvaa musiikillista materiaalia. Hahmottelen myös konsertolle abstraktia juonta. Luvussa 3 tarkastelen konserton pianotekstuureita, eritellen niitä sen kokemuksen valossa, mikä minulla on Ahon koko pianotuotannon esittäjänä. Luvussa 4 kuvaan omaa harjoitteluprosessiani konserton parissa ja pohdin erilaisten harjoittelutekniikoiden mielekkyyttä juuri tämän teoksen kohdalla.

Tutkimuksen oleellisin sisältö kumpuaa suoraan pianistin työstäni. Käytän kirjoituksessani hyödyksi taiteellisen työskentelyn prosesseissa saatua kokemuspohjaa, mikä liittyy tutkielmani taiteellisen tutkimuksen piiriin. Taiteelliselle tutkimukselle on

ominaista tutkijan oma taiteellinen kokemus sekä tutkimuksellinen teoretisointi ja näiden hedelmällinen vuorovaikutus keskenään. Tavoitteena on säilyttää kokemuksellisuuden ainutlaatuisuus sekä avoimuus uusille löydöille. Tutkijan tehtävänä on kommunikoida, miten taiteellinen kokemus on ohjannut teoreettista tiedonmuodostusta ja toisinpäin: miten lukemisesta, ajattelusta ja keskustelusta syntyvä teorianmuodostus suuntaa taiteellista kokemusta. Parhaimmillaan taiteen tekeminen rikastuttaa tutkimusta ja tutkimus syventää taiteellista työskentelyä. Oleellista on työskentelyprosessin sanallistaminen ja jaettavuus tutkimusyhteisön sisällä. (Hannula, Suoranta, Vadén 2003, 13–17.)

Erityisen näköalan konserton parissa työskentelyyn tarjoaa aiempi kokemukseni Ahon muiden pianoteosten parissa. Koska olen soittanut Kalevi Ahon koko pianotuotannon, väitän voivani jakaa teoksista sellaista informaatiota, jota ei olisi mahdollista saada esille ilman tämänkaltaista soittajan kokemusta kokonaistuotannon hallinnasta.

Tutkimukseni aineistoa ovat konserton partituuri ja luonnokset, oma harjoittelupäiväkirjani sekä nauhoitteet ja säveltäjän haastattelu. Ensisijaisesti tutkin konserttoa itse soittamalla, nuottitekstiä analysoimalla ja teosta nauhalta kuunnellen. Omaa harjoittelua analysoin harjoittelupäiväkirjaani tarkastellen, harjoitusnauhoituksia kuunnellen sekä vertaamalla havaintojani aiempiin kokemuksiini ja muiden pianistien kirjoituksiin.

Tutkimusmenetelmäni on siis kirjava joukko erilaisia harjoittelutapoja, harjoittelupäiväkirjan pitämistä, harjoitteluni nauhoittamista ja kuuntelemista, partituurin lukemista ja havaintojeni analysointia. Lisävalaistusta aiheeseeni tuovat lukuisat keskustelut säveltäjän kanssa. Keskustelut ovat olleet monien vuosien varrella käytyjä epävirallisia juttutuokioita, ja usein olen samoissa yhteyksissä myös soittanut Aholle hänen teoksiaan. Näitä keskusteluja on paljon, enkä työssäni aina viittaa mihinkään yksittäiseen haastatteluun.

Lopuksi luon vielä katsauksen konserton esityspäivään. Esityksen onnistumista olen tarkastellut jälkikäteen konserttitaltointia kuunnellen ja katsellen. Tämä on myös osaltaan auttanut harjoitteluprosessin analysoinnissa ja johtopäätösten tekemisessä.

1.2 Aiempi tutkimus ja analyttisen tarkastelun taustaa

Yhteen nykysäveltäjään keskittyvää pianotekstuurianalyysia on tehty aiemminkin. Esimerkiksi Kimberly J. Scott Kentuckyn yliopistosta on paneutunut Rautavaaran pianoteoksiin tutkimuksessaan *Unity and Pluralism: A Stylistic Survey on Compositional Techniques of Einojuhani Rautavaara as Reflected in Selected Works for the Piano*. Scottin tutkimus painottuu Rautavaaran pianotuotannossa toistuviin elementteihin. Scott käyttää niiden yhteydessä ilmaisua *characteristic features* eikä puhu niinkään tekstuurista¹. Silti Scottin tapa analysoida Rautavaaran eri pianoteoksissa toistuvia kuvioita muistuttaa hyvin läheisesti omaa kategorisointiani toistuvista tekstuureista Ahon pianotuotannossa. Oma lähestymistapani on kuitenkin Scottia selvemmin esittäjän näkökulma. Olen pyrkinyt pitäytymään tekstuurien jaottelussani soittamisen kannalta oleellisiin seikkoihin, kun taas Scottin tutkimus syventyy pikemmin sävellysteknisiin ja tyyllisiin seikkoihin säveltäjän yhtenäistä linjaa etsiessään. Loppujen lopuksi eroa näiden välillä ei ole aina helppoa tehdä. Se, mikä on sävellystekninen tai tyyllinen ilmiö, voi samalla olla myös soittokuvio, jonka esittäjä tuntee sormissaan hyvin konkreettisesti.

Scottin tutkimus on lähellä omaa aihettani myös siksi, että Ahon ja Rautavaaran musiikeissa on joitakin samoja piirteitä. Scottin esimerkit erityisesti Rautavaaran käyttämistä asteikkotyypeistä ja symmetriasta tuovat mieleeni Ahon vastaavat mieltymykset. Tämä ei ole kovinkaan yllättävää, sillä Aho on aikoinaan opiskellut Rautavaaran johdolla sävellystä Sibelius-Akatemiassa. Scott kummastelee ja harmittelee työssään sitä, että suomalaisten nykysäveltäjien pianomusiikista on tehty toistaiseksi niin vähän tutkimusta. Hän mainitsee Rautavaaran ohella monia muitakin ansiokkaita suomalaisia säveltäjiä, ja nostaa esille myös Ahon pianomusiikin, jota kannattaisi tutkia lähemmin. Koetan tutkimuksellani vastata tähän haasteeseen.

Scott tuo Rautavaaran yhteydessä esiin käsitteen eri teosten intertekstuaalisuudesta. Tuo kirjallisuustieteen käsite tarkoittaa tekstienvälisyyttä – tekstissä esiintyviä

¹ Paitsi silloin kun Scottin mainitsevat luonteenomaiset tekijät ovat osana muuta tekstuuria.

viittauksia toisiin teksteihin. Ahon pianoteoksissa ei niinkään ole suoria lainauksia,² mutta mielestäni niiden pianotekstuurit viittaavat selvästi toisiinsa. Intertekstuaalisuus voidaan toisaalta ymmärtää myös niin, että lukija tulkitsee tekstejä aina suhteessa joihinkin niitä edeltäviin teksteihin ja myös omaan elämäkokemukseensa.³ Omassa soitossani ja analyysissäni on oikeastaan kyse juuri tämänkaltaisesta ilmiöstä: tulkitseen Ahon pianotekstuuria suhteessa aiempaan soittokokemukseeni hänen teostensa parissa. Harjoittelemani pianokonsertto vertautuu suoraan Ahon muihin pianoteoksiin ja löydän pianotekstuurien yhtäläisyyksistä tulkinnallisia vihjeitä soittooni.

Intertekstuaalisuuden käsite ei kuitenkaan mielestäni sovi kuvaamaan Ahon pianoteosten yhtäläisyyksiä. Oma tutkielmani on pidemminkin tekstuaalinen tutkimus, joka keskittyy pianotekstuureihin ja tarkastelee niiden harjoittamista ja toteuttamista esittäjän näkökulmasta. Tekstuaalinen tutkimus tarkastelee säveltäjä Mikko Heiniön mukaan tekstien välisiä yhteyksiä: ”Kontekstin muodostaa *samanluontoisten tekstien joukko*, jonka puitteissa yksittäisiä tekstejä tulkitaan. Tekstit suhteutetaan toisiinsa, niitä vertaillaan keskenään synkronisesti tai tarkastellaan diakronisesti sitä historiallista prosessia, joka johtaa tekstistä toiseen. Tällainen tutkimus on *tekstuaalista*. Perusedellytyksenä on, että tekstejä voidaan pitää vertailukelpoisina, ts. koodiltaan ja perusluonteeltaan toistensa kaltaisina. [...] Tekstuaalisen tutkimuksen ennakoedellytys on tietenkin yksittäisiin teksteihin kohdistettu tekstianalyysi.” (Heiniö 1992, 9.)

² Sen sijaan tyyllilainat ovat Aholle yleisesti ottaen ominaisia, mikä onkin eräs pluralisteja yhdistävä piirre. Intertekstuaalisuutta Heiniö on määritellyt näin: ”Kun säveltäjä lainaa teokseensa aineksia jonkun muun säveltäjän teoksesta tai muun aikakauden tyylistä, on kyse ilmiöstä, jota kirjallisuudentutkijat ovat jo kauan kutsuneet *intertekstuaalisuudeksi*. Tällä termillä on tavoitettu jotain olennaista aikamme pluralismista.” (Heiniö 1992, 40.)

³ Intertekstuaalinen tutkimusote korostaa *lukijan* asemaa ”sisällöntuottajana”. Tekstin merkityksen kannalta olennaisena ei pidetä kirjoittajan pyrkimyksiä vaan sitä, millaisen sisällön lukija antaa tekstille. Lukija voi esimerkiksi tunnistaa tai olla tunnistamatta tekstin kirjoittajan viittauksia aiempiin teksteihin. Toisaalta lukijan tulkintaan tekstistä vaikuttavat hänen tuntemansa muut tekstit. Tekstin sisältö ei näin ole ”olemassa” lukijasta erillään, vaan lukijat antavat tekstille erilaisia merkityksiä sen perusteella, millaisten tekstien valossa he kyseistä tekstiä lukevat. Intertekstuaalisessa tutkimusotteessa ”kiinnostuksen kohteena on se, kuinka tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä”. (Dunderberg 2006.)

Juuri Heiniön edellyttämä tekstien vertailukelpoisuus on avainasemassa tutkimusasetelmassani. Ahon pianoteokset vertautuvat helposti toisiinsa samankaltaisten pianotekstuuriensa myötä. Tekstuaalisen tutkimuksen ennakoedellytys tekstianalyysistä toteutuu työskentelyssäni siten, että olen tehnyt esittäjän analyysia kaikista soittamistani teoksista, mikä on auttanut niiden keskinäistä vertailua.

Muusikon oman työskentelyprosessin tutkimusta on tehty enenevässä määrin viime vuosina. Esittäjän analyysia, jota oma työnikin edustaa, on kaivattu teoreettisen musiikkianalyysin rinnalle (esim. Cook 2013, 33–55; Rink 2002, 33–58; Lester 1995, 197–216). John Rink painottaa teksteissään esittäjien tärkeää roolia musiikkianalyysissa. Rinkin mukaan musiikin esittäminen edellyttää esittäjältä valintoja: lukuisten päätösten tekemistä musiikillisten elementtien kontekstuaalisista funktioista ja niiden esiintuomisen keinoista. Päätösten teko vaatii huolellista harkintaa, kokemusta ja taiteellista vaistoa. Esittäjien tulkinnot ottavat analyysissaan aina huomioon musiikin ajallisuuden, teosten etenemisen ajassa. Esittäjälle on esimerkiksi luontevampaa puhua muodosta kuin rakenteesta. Muodon hahmottaminen on jotakin, joka välittömästi kuuluu soittajan fraseerauksessa ja ajankäytössä. Rinkin mukaan esittäjän analyysi ei ole sidottua tiettyyn terminologiaan, sillä samat johtopäätökset voidaan tehdä monia eri ilmaisuja käyttäen. Tärkeintä on se, miten analyysin tuoma ymmärrys kuuluu tulkinnoissa. (Rink 2002, 35–36.)

Rink tuo myös esiin käsitteen ”informed intuition”, joka ohjaa esittäjän analyysin prosessia. Tällä hän haluaa korostaa intuition tärkeää roolia esittäjän analyysissa, mutta painottaa intuition taustalla olevan paljon tietoa ja kokemusta. Intuitio ei siis ole tuulesta temmattua vaan perustuu esittäjän vankkaan tietotaitoon. Rink myös huomauttaa, että analyysiin voidaan sisällyttää mikä tahansa elementti, jolla on vaikutusta esityksen soivaan lopputulokseen. Esittäjän analyysin pääasiallinen tarkoitus on löytää musiikin muoto [shape]⁴ ja keinot sen esiin tuomiseen soitossa. Rink toteaa

⁴ ”Shape” viittaa muotoon temporaalisena käsitteenä, ts. muoto toteutuu ajassa ja näin ollen muodon analyysi vaikuttaa soittajan tapaan *muotoilla*. Vertailukohtana teoreettisempi ”form”, jolloin analysoidaan teoksen muodon hahmottumista partituurista käsin.

myös, että vaikka intuitio vaikuttaakin analyysiin, voi olla hyödyllistä käyttää lisäksi jotakin harkittua analyyttistä näkökulmaa. (Mts. 36, 39.)

Ymmärrän edellä olevan siten, että esittäjän analyysi on parhaimmillaan avoin kaikille mahdollisuuksille ja uusille tulkinnoille. Ennalta määritelty analyysimetodi voi antaa työkaluja tiettyjen asioiden löytämiselle, mutta silloin muita tärkeitä havaintoja saattaisi jäädä piiloon. Esittäjän ei siis kannata rajoittaa itseään määrittelemällä etukäteen liian tarkoin analyysimenetelmää, vaan hän voi huomioida analyysissään kaikki ne havainnot, joilla on merkitystä esityksen kannalta.

Oma esittäjän analyysini toteutuu kahdella tavalla: miten teokset soitan ja miten näistä tulkinnoistani kirjoitan. Olen tehnyt vuosien varrella valtavasti havaintoja Ahon teoksista ja lukemattomia päätöksiä musiikillisten yksityiskohtien toteuttamisesta. Soittamisen lomassa tämä on ollut suurelta osin vaistonvaraista toimintaa. Soittamisen jälkeen tapahtuva analyysi taas on luonteeltaan harkitsevampaa ja kokoavampaa. Kirjoittamisen avulla olen päässyt syvemmälle ymmärryksessäni siitä, miten olen vaistonvaraisesti johonkin ratkaisuun päätenyt. Analyysi nosti keskiöön pianotekstuurin elementit, jotka osoittautuivat ratkaisevaksi tekijäksi työskentelyssäni.

Kimmo Korhonen (1988) on tutkinut Ahon sinfonioita pro gradu -työssään *Tyyli ja sen kehittyminen Kalevi Ahon sinfonioissa*. Korhosen tutkimus paneutuu varhaisten sinfonioiden tyylillisiin piirteisiin ja muotoanalyysiin. Kiinnostavia omasta näkökulmastani ovat erityisesti Korhosen havainnot erilaisten tekstuurien esiintymisestä yhtä aikaa Ahon orkesterisatsissa, sillä olen löytänyt vastaavaa tekstuurien päällekkäisyyttä myös pianoteoksissa ja aivan erityisesti juuri pianokonsertossa. Korhosen huomiot Ahon tekstuurielementeistä, ilmaisupyrkimyksistä ja muotoajattelusta ovat niin ikään olleet työssäni avuksi.

Kalevi Ahon pianomusiikista ei sen sijaan ole tietääkseni aiemmin tehty tutkimusta. Pianomusiikista kirjoitetut tekstit rajoittuvat lähinnä teosesittelyihin ja muutamiin mainintoihin Ahon omissa kirjoituksissa ja esimerkiksi Mikko Heiniön kirjoittamassa *Suomen musiikin historia* -kirjasarjan neljännessä osassa *Aikamme Musiikki*. Ahon harmonikkamusiikista on kirjoitettu hieman enemmän. Veli Kujala käyttää oman

tohtorintyönsä tutkielmassa Ahon sonaattia kahdelle harmonikalle esimerkkinä siitä, kuinka instrumentille on kirjoitettu virtuoosista ja soittimen erityislaatua hyödyntävää tekstuuria ja kuvaa mm. sitä, kuinka käden alle saadaan mahdutettua paljon suuremmalla ulottuvuudella olevia otteita kuin pianossa, käden asentoa muuttamatta (Kujala 2010, 46, 74). Saila Korhosen musiikin maisterin tutkintoon kuuluva kirjallinen työ puolestaan käsittelee Ahon ensimmäistä harmonikkasonaattia vuodelta 1984 (kahden harmonikan sonaatti on uusi versio juuri tästä samaisesta sonaatista). Omalta kannaltani kiinnostavaa on se, että Korhonen kuvailee erittäin vaikean harmonikkasonaatin harjoitteluprosessia ja kertoo teoksen materiaalin perustuvan dodekafoniseen riviin. Korhonen mainitsee, kuinka säveltäjän pyrkimyksenä on ollut laajentaa soittimen teknisiä ja ilmaisullisia mahdollisuuksia äärimmilleen (Korhonen 2011, 5).

1.3 Oma taustani Ahon musiikin tulkitsijana

Kiinnostuin Kalevi Ahon tuotannosta nuorena opiskelijana kuultuani vuonna 1999 kantaesityksen Ahon kamarimusiikkiteoksesta *Balladi*. Tuo teos on sävelletty huilulle, fagotille, sellolle ja pianolle. Kiinnostuin musiikista, joka kuulosti samalla kertaa sekä oudolta että oudon tutulta. Balladin pianotekstuuri vaikutti inspiroivalta ja erittäin virtuoosiselta. Musiikki tuntui kertovan tarinaa, kuten teoksen nimikin tietysti vihjasi. Halusin itsekin soittaa Ahon musiikkia ja tartuin *Solo II* –nimiseen sävellykseen, joka viehätti minua, mutta oli samalla vaikeinta mitä siihen mennessä olin harjoitellut. Opettelin teosta käsinkirjoitetusta nuotista, jossa ei ollut tahtilajeja. Sävellys vaikutti tempollisesti fantasiamaiselta. Siinä oli isoja, hankalia otteita ja juoksutuksia, jotka eivät istahtaneet käteeni suinkaan itsestään. Silti alusta lähtien kappale soi maagisesti ja käytin paljon aikaa ja vaivaa oppiakseni sen.

Solo II vei minut mukanaan ja esitin sitä paljon. Huomasin muidenkin innostuvan siitä. Saksassa opiskellessani *Solo II* herätti positiivista huomiota ja ihmiset kyselivät kiinnostuneina lisätietoja sen säveltäjästä. Tutustuin säveltäjään henkilökohtaisesti ja sain soittaa teosta myös hänelle. Aloin etsiä muitakin Ahon soolopianokappaleita ja löysin seuraavaksi *Sonaatin*. Teos vaikutti lähes mahdottomalta soittaa. Harjoittelin sitä

epätoivon vimmallalla kokonaisen vuoden ennen kuin sain ratkaistua kaikki soittotekniset ongelmat. Sitten opin sonaatin ulkoa ja esitin sitäkin paljon.

Voisi sanoa, että Kalevi Ahon musiikki ei jättänyt minua rauhaan. Koin pianotuotannon jonkinlaisena kummallisena ja kiehtovana haasteena, joka vei huomioni ja vaati ratkaisua. Näin valtavasti vaivaa saadakseni teokset elämään soittimellani. Työ oli palkitsevaa, sillä teokset alkoivat puhua minulle – kertoa koskettavia tarinoita. Aloin ajatella, että voisin saman tien soittaa kaikki muutkin Ahon pianoteokset. Vähitellen teoksista alkoi löytyä keskinäisiä yhteyksiä – seikkoja, jotka myös helpottivat oppimista.

Soitin siis lopulta Ahon koko pianotuotannon, joka kattaa kuusi sooloteosta ja kaksi pianokonserttoa. Olen myös levyttänyt sooloteokset vuonna 2014.⁵ Ennen levytystä suunnittelimme yhdessä säveltäjän kanssa, mitä kaikkea levyllä soitettaisiin. Aholla oli nimittäin julkaistujen teosten lisäksi pöytälaatikossaan varhainen pianosarja *19 Preludia*, jonka otimme esille lähempää tarkastelua varten. Aho itse katsoi, että sarjasta kannattaisi soittaa vain osa ja kysyi mielipidettäni siitä, mitkä preludit olisivat parhaita ja muodostaisivat luontevimman kokonaisuuden. Sanoin haluavani levyttää ne kaikki ja soitin ne hänelle läpi. Hän hyväksyi ehdotukseni kuultuaan kokonaisuuden. Nyt *19 Preludia* on sekä julkaistu nuottina (Fennica Gehrman) että levytetty.

Yksi syy siihen, että kirjoitan juuri pianokonsertosta on sen poikkeuksellinen lähtökohta. Konserttoon kätkeytyy huikea matemaattinen systeemi, jolla on oma roolinsa myös teoksen psykologisen kokonaiskaaroksen hahmottumisessa. Konserton materiaali perustuu pitkälti sykliseen lukuun pohjautuvaan 16-säveliseen sävelsarjaan. Sitä käytetään monin paikoin dodekafonisen musiikin tapaan, mutta ennen kaikkea oman systeeminsä mukaan.

Konsertto on myös eräänlainen synteesi Ahon pianotuotannon tekstuureista – muiden pianoteosten tekstuurin erityispiirteet ovat esillä myös konsertossa. Ja mikä kiinnostavinta, konsertossa ne yhdistyvät Ahon omimpaan instrumenttiin, sinfoniaorkesteriin. Orkesterin sointitehot antavat silloin arvokasta lisäinformaatiota näiden pianististen kuvioden merkitysten etsimisessä. Pyrin työssäni erittelemään,

⁵ Kalevi Aho: *Works for solo piano*. BIS-2106.

miten muiden pianoteosten tuntemus on auttanut minua pianokonsertton oppimisprosessissa.

Kun vertailin Ahon konserttoa ja muita pianoteoksia keskenään, juuri kysymys tekstuureista nousi minulle tärkeäksi aiheeksi. Vaikutti selvästi siltä, että samat tekstuurielementit toistuivat eri teoksissa. Yhtä selvää oli se, että tekstuurivertailun avulla pääsisin syvemmälle tulkinnoissani. Tekstuureista tärkeimmäksi nousi toccatamaisuus, joka toistuu teoksissa eniten.

Miten työskentely yhden säveltäjän koko pianotuotannon parissa voi auttaa pianistia syvällisempiin tulkintoihin tämän musiikin parissa? Mitä pianisti voi oppia tällaisesta projektista? Ilman tutkimuksiakin on selvää, että säveltäjän muidenkin teosten tunteminen aina auttaa muusikkoa. Pyrin antamaan konkreettisia esimerkkejä tällaisen työskentelyn hyödyistä. Sanallistamalla oppimiseni vaiheita toivon löytäväni yleispäteviä eväitä vastaaville projekteille tulevaisuudessa. Tutkiminen on tässä tapauksessa pianistin hiljaisen tiedon tuomista esiin, ”näppituntuman” sanallistamista ja sitä kautta osaamisen ja oppimisen parempaa tiedostamista.

1.4 Harjoitteluprosessista

Aloin harjoitella Ahon pianokonserttoa kesällä 2014. Esitys Turun filharmonisen orkesterin kanssa oli sovittu tapahtuvaksi 10.10.2014. Harjoittelun tarkoituksena oli – niin kuin yleensäkin on – oppia teos ja saada se mahdollisimman hyvään esityskuntoon. Harjoitteluprosessiin liittyi tällä kertaa kuitenkin myös se, että halusin yleisemminkin analysoida harjoitteluani. Olin päättänyt kirjoittaa tohtorintutkintoon kuuluvan tutkielmani konsertton harjoittelusta. Sitä varten dokumentoin prosessia pitämällä harjoittelupäiväkirjaa ja nauhoittamalla soittoani. Harjoitteluni oli tästä syystä tavallista suunnitelmallisempaa ja analyttisempaa.

Normaaliharjoittelustani prosessi poikkesi muistakin syistä. Opeteltava teos oli minulle paljon vaikeammin hahmotettava kuin monet muut ohjelmistoni teokset. Se johtui etupäässä siitä, että konsertton orkesteriosuus vaikutti monimutkaiselta ja se oli

kirjoitettu hyvin suurelle kokoonpanolle. Siitä oli saatavilla käsinkirjoitettu partituuri, jota lukiessani en osannut kuvitella, miltä kokonaisuus kuulostaisi. Etenkin lyömäsoitinten osuuksissa oli minulle outoja instrumentteja ja tuntemattomia efektejä. Harjoitellessani yksin yritin valmistautua tulevaan esitykseen, mutta oli selvää, että monet mieltäni askarruttaneet seikat selviäisivät vasta esitysviikolla, orkesteriharjoituksissa.

Kun tässä tutkimuksessa viitataan harjoitteluprosessiin, tarkoitan oikeastaan laajemmin koko oppimisprosessia. György Sandor rajaa harjoittelun oppimisprosessin siksi vaiheeksi, jolloin totutellaan tiettyihin liikeratoihin toistojen avulla. Oppimisprosessiin kuuluu hänen mukaansa myös nuotin lukeminen, teoksen merkityssisältöjen etsintä ja ulkoa opettelu. Harjoittelu on Sandorin määritelmässä pianon ääressä tapahtuvaa teoksen nuottitekstin mukaisten soittoliikkeiden ”suorittamista” ja toistoa. (Sandor 1981, 183.)

Sandorin rajausta vaikuttaa järkevältä. Omalla kohdallani kuitenkin niin suuri osa teoksen oppimisprosessista tapahtuu pianon ääressä, että miellän harjoitteluksi myös nuottien lukemisen ja merkitysten etsimisen, jotka kummatkin useimmiten nivoutuvat myös fyysiseen soittamistapahtumaan. En siis ajattele meneväni erikseen harjoittelemaan ja erikseen lukemaan partituuria. Soitan ja luen yhtä aikaa tai vuorotellen ja yleensä pianon ääressä. Merkityksiä taas en yritä etsiä väkisin, vaan uskon niiden löytyvän vähitellen prosessin aikana. Kun harjoittelua on lähestytty monesta eri näkökulmasta, asiat lokahtavat paikoilleen ja oivallukset syntyvät pakottamatta.

Niklas Pokki määrittelee pianonsoiton harjoittelua käsittelevän tutkielmansa johdannossa harjoittelun mielestäni sangen osuvasti: ”Harjoittelu tarkoittaa muusikon näkökulmasta *kaikkea* toimintaa, joka tähtää esityksen soivan lopputuloksen parantamiseen tai oman musiikillisen ja instrumentalistisen ammattitaidon kehittämiseen” (Pokki 2003, 4).

Kun aloitin konserton harjoittelun ja prosessin dokumentoinnin, en voinut vielä tietää, että pianotekstuuri nousisi ydinkysymykseksi. Suunnittelin tekeväni vertailevaa tutkimusta erilaisten harjoittelutapojen toimivuudesta ja sopivuudesta kaltaiselleni

pianistille. Näin myös teinkin, mutta keskeiseksi seikaksi oppimisprosessissa nousi Ahon pianokonserton pianotekstuurin vertautuminen hänen muihin pianoteoksiinsa. Soittaessani koin hyvin fyysisinä yhteydet muihin teoksiin ja nämä oivallukset auttoivat minua löytämään musiikin merkityksiä. Löydöt olivat avuksi myös teknisessä hallinnassa.

Musiikkiteoksen oppimisessa pianisti tekee kaikkensa saadakseen opeteltavan teoksen haltuunsa. Hän yrittää ymmärtää ja *elää* juuri tämän musiikin sävelkieltä, rakennetta, syvempää merkitystä, tarinaa. Tässä tehtävässä hän käyttää älykkyyttään, tunteitaan, kaikkia aistejaan, aiempia kokemuksiaan, lihaksiaan ja koko kehoaan – kaikkea tätä yhtäaikaaisesti ja sulassa sovussa. Keho ei ainoastaan toteuta mielessä tapahtunutta ymmärrystä⁶, vaan ymmärrys tapahtuu myös kehossa, sen kautta. Keho ja mieli ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa toisiinsa, oppien toinen toisiltaan. Erottelua ei välttämättä ole aina edes mielekästä tehdä: keho ja mieli toimivat niin tiiviissä symbioosissa, että on usein vaikeaa määrittää, kummasta jokin uusi tieto kumpusi, missä oivallus tapahtui.

Kehon ja mielen tiiviistä yhteydestä musiikissa on kirjoittanut mm. musiikkipedagogi Emile Jaques-Dalcroze (1865–1950): ”Keho on mielen erottamaton liittolainen; kehon ja mielen tulisi suorittaa erilaiset toimintonsa sopusoinnussa keskenään, ei ainoastaan erikseen vaan yhtäaikaisesti” (Westerlund & Juntunen 2005, 118). Edelleen Jaques-Dalcroze korostaa kehon merkitystä äänten ja ajatusten välikätenä, paikkana jossa tunteukset ja ymmärrys kommunikoivat keskenään. Jaques-Dalcroze kehitti muusikon kehon ja mielen tasapainoa tukevia harjoituksia, jotka valmistivat muusikkoa toimimaan joustavasti ja keskeytyksettä vaihtuvissa musiikillisissa tilanteissa.⁷ (Westerlund & Juntunen 2005, 117–118.)

⁶ Tätä ajatusta tukee mm. David Elliotin käsite ”thinking-in-action”: musiikkiesitys ei ole ”mentaalisten” toimintojen tulosta, vaan ajattelemme toiminnan kautta, musiikillisessa tietotaidossa ”tietäminen” on yhtä kuin musiikillinen ”tekeminen” (Westerlund & Juntunen 2005, 112).

⁷ Lisää Jaques-Dalcrozen ajatuksia mm. Westerlundin ja Juntusen artikkelissa Music and Knowledge in Bodily Experience (Westerlund & Juntunen 2005, 112–122).

Kun itse opettelen uutta teosta, koen oppivani uteliaana psykofyysisenä olentona, kokonaisvaltaisesti eri aisteja hyödyntäen. Mitä pidemmälle harjoittelu etenee, sitä enemmän aistit tuntuvat sekoittuvan keskenään. En enää osaa tarkkaan sanoa, mikä ohjaa tekemistäni: jos otan tyytymättömänä jonkin kohdan uudestaan, teenkö niin sen vuoksi, mitä kuulin, mitä tunsin sormissani, mitä näin liikkeissäni, vai mitä ajatukseni tai tunteeni jossakin syvemmällä minulle kertoivat? Tunnistan kyllä yleensä syyn keskeytykseeni, eli tiedän mihin musiikissa tähtään. Sitä koetan tavoitella koko kapasiteetillani, eläytyvällä ja ymmärtävällä otteellani, herkällä vaistollani, kaikilla aisteillani.

Katarina Nummi-Kuisma kuvaa väitöskirjassaan soittamisen kokemusta moniaistisena tapahtumana. Hänen mukaansa soittamisessa ilmenee voimakasta aistimisen amodaalisuutta, aistien välistä yhdessä toimimista. Amodaalinen aistiminen tarkoittaa mm. sitä, että aisti-informaatio voidaan havaita abstraktissa muodossa, sitoutumatta mihinkään tiettyyn aistiin. Informaatio voidaan silloin tunnistaa missä tahansa aistimodaliteetissa. Voimakas aistien sekoittuminen, synestesia liitetään yleensä erityisesti varhaislapsuuteen. Synestesiätutkimukset kuitenkin osoittavat, että muuntuneet tietoisuuden tilat voivat voimistaa aikuisen ihmisen synesteettisiä kokemuksia hiljentämällä aivokuoren toimintaa ja siten myös käsitteellistä ajattelemista. (Nummi-Kuisma 2010, 117–119.)

Kun todella keskityn soittamaani musiikkiin, tietoisuuden tila poikkeaaakin arkikokemuksista merkittävästi. Aistien sekoittuminen toisiinsa tekee nähdäkseni oppimisesta syvempää ja soittamisesta sujuvampaa. Toisaalta se myös tekee oppimisprosessin sanallisesta kuvailusta jokseenkin vaikeaa.

Tämän tutkielman myötä olen kuitenkin pyrkinyt ymmärtämään paremmin, mitä omassa harjoittelussani tapahtuu. Harjoittelupäiväkirjan pitäminen ei ole ollut minulla tapana, mutta aloin dokumentoida tekemisiäni tutkielmaani varten. Myönnän ryhtyneeni siihen vastahakoisesti: koin sen aluksi ylimääräisenä vaivana, pakollisena ja tylsänä. Kuvittelin, että harjoittelupäiväkirjan pitäminen antaisi vain materiaalia tutkielmaani, mutta kävikin niin, että se tehosti itse harjoittelua. Päiväkirja on antanut

työkaluja⁸ analyysiin, mutta se on myös auttanut minua suunnittelemaan harjoitteluani paremmin. Sen ansiosta harjoittelustani on tullut kokeilevampaa, elävämpää ja monipuolisempaa.

1.5 Keskeisten käsitteiden määrittelyä

1.5.1 Pianotekstuuri

Puhuttaessa pianotekstuurista sillä usein tarkoitetaan yksinkertaisesti pianon osuutta musiikkiteoksessa. Tekstuuri käsittää siis kaikki ne yhtäaikaiset kerrokset, joita pianolle on teoksessa kirjoitettu. Teoksen eri jaksot voivat sisältää hyvinkin erilaisia tekstuureja. Tekstuuri määritellään Oxford Music Onlinessa näin: Tekstuuri kuvaa musiikin rakentumista vertikaalisesti – sen yhtä aikaa soivien osien keskinäistä suhdetta. Voidaan esimerkiksi puhua homofonisesta tai polyfonisesta tekstuurista, tai tekstuurista, jossa on melodia ja säestys. Tekstuuria määrittävät mm. sointujen asettelu (tiheä vai haja-asettelu), instrumenttien äänenväri, kuviointi, artikulaatio ja tauot. (Newbould 2007. *Texture*. www.oxfordmusiconline.com.)

Tekstuuri on siis käsite, joka viittaa harmoniasta, kontrapunktista, soitinnuksesta, dynamiikasta yms. muodostuvaan musiikin kudusrakenteeseen. Tekstuuria voidaan kuvata myös viittaamalla sen tiheyteen, joka muodostuu kudoksen kompleksisuuden perusteella. (Isopuro & Korhonen 1994. Hakusana *Tekstuuri*.)

Tässä tutkielmassa käsittelen tiettyjä Ahon tuotannossa toistuvia tekstuurielementtejä, jotka ovat pianistiselta kannalta kiinnostavia. Voidaan ajatella kyseessä olevan yhtä lailla soittoteknisiä kuin tyylillisiäkin ominaisuuksia ja joissain tapauksissa voitaisiin varmasti käyttää muutakin ilmaisua kuin pianotekstuuri. Olen valinnut tarkastelun kohteeksi vain ne erityispiirteet, jotka itse olen kokenut oleellisiksi omassa työssäni. En yritä antaa kattavaa selvitystä kaikista pianokonsertossa käytetyistä pianotekstuureista,

⁸ Lukiessani päiväkirjaani myöhemmin huomasin tiettyjen havaintojen toistuvan harjoittelussani. Nämä koskivat nimenomaan Ahon muista teoksista tuttuja piirteitä, jotka ilmenivät konsertossakin. Analyysissäni nostin nämä piirteet esiin Ahon pianotekstuurin tyypillisinä elementteinä ja annoin niille nimet.

vaan jätän suosiolla ulkopuolelle tavalliset pianotekstuurit, kuten kahdella kädellä soitettavat unisonoasteikot. Tekstuurikategorisointini sisältää sellaisia Aholle tyypillisiä erityispiirteitä, jotka ovat sekä soittoteknisesti että karakterin kannalta juuri hänen musiikilleen ominaisia. Niillä on oma merkityksensä myös teosten kokonaismuodon hahmottumisessa.

Kimmo Korhonen toteaa, että tekstuurista on tullut tärkeä hahmotustekijä erityisesti oman aikamme musiikissa. Hän arvelee sen olevan seurausta siitä, että melodiikka, rytmiiikka, harmonia ja muotoajattelu ovat käyneet yhä komplisoidummaksi, jolloin huomio suuntautuu tekstuurin avulla tapahtuvaan musiikin jäsentämiseen. Toisaalta joissakin teoksissa juuri tekstuuri voi olla olennaisinta ainesta. (Korhonen 1988, 131.)

1.5.2 Kuvio

Kuviolla tarkoitan nimenomaan soittokuviota, jotakin tiettyä sävelten kokonaisuutta, joka hahmottuu soittajan sormissa yhdeksi asiaksi. Tällainen voi olla esimerkiksi neljän kuudestoistaosanuotin ryhmä.

Musiikissa kuvion on ajateltu usein merkitsevän samaa kuin motiivin. ”Säestyskuvio” taas viittaa musiikilliseen soluun, josta esimerkiksi tietynlainen laulusäestys voi kehkeytyä. Tanssitaiteessa *figure* merkitsee liikkeiden sarjaa, joka erottuu selkeänä osalueena kokonaisuudesta. (www.oxfordmusiconline.com. Hakusana: *Figure*.)

Kuvio onkin kenties helpoin ymmärtää erilaisten säestyskuvioden kautta. Esimerkiksi Albertin basso on tällainen selkeä yksikkö, jolla on oma vakiintunut käyttötarkoituksensa. Sen sijaan vertaaminen motiiveihin on mielestäni hieman ongelmallista. Itse käytän kuvio-sanaa usein juuri silloin, kun kyseessä ei ole selvästi hahmotettava motiivi vaan pikemminkin jokin muu yhtenäiseksi kokonaisuudeksi hahmotettava soittokuvio. Tällainen voi olla esimerkiksi korukuvio tai virtuoosijuoksutus.

1.5.3 Virtuosisuus

Virtuosisuudella tarkoitetaan yleensä soittoteknistä taituruutta. Sana on usein liitetty poikkeukselliseen, arjen yläpuolelle nousevaan soittimen hallintaan. Erityisen taitavaa muusikkoa kutsutaan virtuoosiksi ja soittoteknisesti erityisen vaikeaa teosta kutsutaan virtuoositeokseksi. Sanan etymologia taas viittaa hyveellisyyteen (virtus = hyve). Virtuositeetti voidaankin nähdä sekä tulkinnallisena hyvyytenä että esittämisen taituruutena (Boenke & Szabo-Knotik 2013, 147).

Mitä on virtuosisuus Kalevi Ahon musiikissa? Onko se pelkkää kamppailua, hyppyjä ja epämukavuutta? Minulle Kalevi Ahon pianomusiikissa virtuosisuus merkitsee soittimellista idiomaattisuutta ja usein sen vinoutunutta ja ylivoimaa versiota.

Lainatakseni Jouni Kaipaisen vuonna 1986 kirjoittamaa teosesittelyä *Solo II:sta*: ”Aho ei suorastaan kaihda perinteisiä ”pianismeja”, mutta hän ohjaa ne tarkoituksellisesti hiukan epäpuhtaiksi. Tuloksena on jännittävä yhdistelmä jotain tuttua ja turvallista sekä jotain uutta ja outoa. Tarkoituksena ei selvästikään ole löytää uutta tekstuuriratkaisua, vaan käyttää tarkasti hyväkseen perinteisiä ratkaisuja, erityisesti niiden marginaalialueita.” (Kaipainen 1986.)

Tämä tarkoittaa nähdäkseni sitä, että Aho käyttää paljon esimerkiksi Lisztiltä omaksuttuja virtuosisuutta ilmentäviä elementtejä, kuten tremoloja, oktaaveja ja terssiasteikoita, mutta totutusta poikkeavalla tavalla. Myös vanhan musiikin perinteestä polveutuvat toccatat ovat Ahon tavaramerkki. Niissä hän on kirjoittanut harvinaisen suuria hyppyjä ja isoja otteita, jolloin virtuosisuus saa kepeyden sijaan kamppailun piirteitä.

1.5.4 Toccata

Toccata (ital. *kosketettu*) vakiintui 1800-luvulla tarkoittamaan erityisesti kosketinsoittimelle sävellettyä nopeatempoista virtuoositeosta.⁹ Säveltäjät, kuten

⁹ Tässä työssä ei niinkään käsitellä toccataa sellaisena kuin se ilmenee myöhäisrenessanssin ja barokin ajan musiikissa.

esimerkiksi Aho, ovat kirjoittaneet niitä suuremman teoskokonaisuuden osiksi. Toccata voi olla myös itsenäinen kappale, kuten Prokofjevin ja Schumannin esimerkit osoittavat.

Toccatoille on luonteenomaista soittimellinen idiomaattisuus, repetitioiden runsas käyttö, tikuttavana toistuvat sävelaiheet ja käsien vuorottelu. Samojen sävelaiheiden toisto on olennaista. Toccatoja määrittävät myös nopea tempo, virtuoosisuus sekä se, että ne ovat pääsääntöisesti kosketinsoittimille sävellettyjä. Näin ollen toccatat ovat pianistisia, mutta ne sisältävät usein myös lyömäsoittimille ominaisia soittotapoja. Ahon konserton toccatassa pianon kuviot vertautuvatkin mm. ksylofonin ja vibrafonin vastaaviin kuvioihin.

Toccata-nimi, toccatamaiset osat ja toccatatekstuuri osana muuta kokonaisuutta toistuvat Ahon pianotuotannossa usein. Ahon toccatat ovat dynaamisia ja muotoutuvat rakenteellisesti tärkeiksi käännekohdiksi. Niillä on usein tärkeä funktio kiihtyneen tunnelman kasvattamisessa äärirajoilleen. Näin tapahtuu myös pianokonsertossa: kolmannen osan Toccata huipentaa musiikin lakipisteeseensä, jonka jälkeen rakennelma ikään kuin sortuu.

Aho kirjoittaa konsertossa toccatatekstuuria muuallekin kuin varsinaiseen Toccata-osaan. Toccatamainen elementti on läsnä myös ensimmäisen ja toisen osan kuvioissa, jolloin voidaan jo aavistella lähestyvää uhkaa. Finaaliosassa vielä muistellaan jo kuultua toccataa repetitioiden muodossa, ikään kuin jälkijäristyksenä.

2 KALEVI AHON PIANOKONSERTTO NRO 1

2.1 Aho konserttosäveltäjänä

Kalevi Aho (1949–) on lukuisten sinfonioidensa lisäksi säveltänyt poikkeuksellisen suuren määrän konserttoja. Hänen kunnianhimoisena pyrkimyksenään on ollut kirjoittaa konsertto jokaiselle orkesterisoittimelle ja konserttoja onkin tähän mennessä syntynyt jo kaksikymmentäkuusi. Tuo luku tulee hyvin nopeasti olemaan vanhentunutta tietoa, sillä Aholla on jatkuvasti sävellystilauksia ja useat niistä ovat juuri konserttoja. Pianolle hän on säveltänyt kaksi konserttoa, joista ensimmäinen syntyi 1988–89.

Alkusysäys moneen Ahon konserttoon on tullut muusikoiden toiveista – usein ne ovat olleet huippusolistien tilauksia. Pianokonsertton kohdalla taustalla on ollut läheinen yhteistyö pianisti Liisa Pohjolan kanssa. Pohjola oli soittanut Ahon laulusarjan *Kolme laulua elämästä* (1977) piano-osuutta ja innostuneena sen pianotekstuurista kehotti Ahoa säveltämään pianosonaatin. Sonaatti valmistui vuonna 1980 ja Pohjola kantaesitti sen. Pohjola kannusti Ahoa säveltämään seuraavaksi konserton pianolle.

Aho on kertonut aluksi hieman arastelleensa pianokonserttoon tarttumista ja pohtineensa voisiko hänellä olla tuossa teoslaajissa uutta sanottavaa. Musiikkimaailma oli kuitenkin jo täynnä mestarillisia pianokonserttoja. Ennen pianokonserttoon tarttumista Aho sävelsi konsertot omalle soittimelleen viululle (1981) sekä sellolle (1984).

Pianokonsertto on luonteva jatke Ahon 1980-luvulla syntyneiden pianoteosten joukkoon. Sonaatin (1980) työstämisprosessin aikana säveltäjä otti pianon sooloinstrumenttina hallintaansa tutustuen perusteellisesti pianokirjallisuuden vaikeimpiin etydeihin. Hän pyrki löytämään tavan kirjoittaa instrumentille luonteenomaista ja vahvasti virtuoosista musiikkia. Hänen tarkoituksenaan ei ollut kehittää varsinaisesti uusia soittotekniikoita. Sonaatissa, *Solo II*:ssa (1985) ja

konsertossa ei esimerkiksi käytetä ns. laajennettuja soittotekniikoita.¹⁰ Aho nojaa vahvasti pianomusiikin traditioon, mutta hänen pianonkäsittelynsä on silti omintakeista. Hän käyttää perinteisiä pianistisia kuvioita omalla tavallaan, vääntäen totutut kuviot hieman vinoon, rikkomalla kaavaa.

Konsertossa on paljon samankaltaisia elementtejä kuin sonaatissa ja *Solo II:ssä*. Opetellessani konserttoa nämä yhtäläisyydet tulivat ilmeisiksi ja tekemäni tekstuurianalyysi tarjosi keinon niiden lähempään tarkasteluun. Tärkeimmäksi yhteiseksi tekijäksi nousi toccatatekstuuri, joka konsertossa sijoittuu kolmanteen osaan.

Ahon ensimmäisessä pianokonsertossa on myös kiinnostavia soinnillisia Aspekteja, jotka toistuvat eräissä hänen muissakin konsertoissaan. Piano esimerkiksi ei ole aina solistisesti esillä vaan muuntautuu välillä osaksi massiivista orkesteria. Vastaavanlainen ilmiö Aholla on myös ensimmäisessä sellokonsertossaan (1984), jossa solisti tarkoituksella peittyy orkesterin alle, mikä on oleellinen osa teoksen juonta. Tuossa teoksessa Aho on tehnyt kiinnostavia sointikokeiluja, sillä siinä on useita eri instrumentaalisia kerroksia. Yhden tason muodostaa solisti, toisen orkesteri, lisäksi on ”antiorkesteri”, urut sekä vielä harpun, celestan ja kellopelin kolmikko. Kerrosten välillä on suuri epäsuhta, joka toimii dramaturgian lähtökohtana. Orkesteri pyrkii tukahduttamaan kaikki muut tasot, mikä voidaan nähdä pessimistisenä kannanottona. (Weller 1995.)

Aho on monissa muissakin teoksissaan koetellut sinfonian ja konserton raja-aitoja.

Ahon konsertot ovat yleisesti ottaen sinfonisia ja eräät sinfoniat konsertoivia.¹¹

Esimerkiksi kolmannessa sinfoniassa on viulusolisti, yhdeksännessä sinfoniassa

¹⁰ Kuten esimerkiksi pianon sisältä soittamista. Laajennetuista soittotekniikoista on kattavasti kirjoittanut Tuomas Mali tutkimuksessaan *Pianon sisältä* (Mali 2004). Aho on kertonut minulle laajennettujen soittotekniikoiden välttämisen syyksi sen, ettei hänellä ole kotona omaa flyygeliä, jolla näitä olisi voinut kokeilla. Hän on kuitenkin käyttänyt pianon sisältä soittamista kamarioopperassaan *Avain* (1978). Enimmäkseen hän on pyrkinyt laajennettuun soittotekniikkaan käyttämällä perinteisiä pianistisia kuvioita totutusta poikkeavalla tavalla.

¹¹ Aho kertoo halunneensa laajentaa sinfonian käsitettä konsertoivaan suuntaan ja kehittää konserttojaan sinfoniseen suuntaan. Konsertoissa sinfonisuus voi ilmetä muodon sinfonisesti kehittyvänä suurena kaarrokseksi ja myös siten, että soolosoitin voi välillä muuttua yhdeksi orkesterisoittimista.

pasuunasolisti ja kahdeksannessa sinfoniassa soolosoittimena on urut. Laulusolisteja on käytetty sinfonioissa nro 12 ja 16. Solistina voi olla myös ryhmä kuten 11. sinfoniassa, jossa on kuusi lyömäsoittajaa.

2.2 Konserton materiaali

Kalevi Aho on keskusteluissamme kuvaillut pianokonserttoa poikkeukselliseksi tuotannossaan ja kertonut materiaalin syntyneen hyvin erikoislaatuisella tavalla. Konserton säveltämisen aikoihin matematiikasta kiinnostunut Aho tutki paljon lukuteoriaa ja innostui syklisistä luvuista. Syklinen luku on sellainen, että kun sen kertoo eri luvuilla, syklisen luvun numerot toistuvat tuloksissa samassa järjestyksessä, mutta alkaen vain joka kerta eri kohdasta.¹²

Aho alkoi pohtia, miltä sykliset luvut kuulostaisivat sävelinä. Ongelmana oli vain se, että oktaavissa on 12 eri säveltä ja 10-järjestelmän luvuissa kymmenen eri numeroa. Aho ratkaisi ongelman alkamalla etsiä lukuja duodesimaali- eli 12-lukujärjestelmässä. Siinä lukuja kymmenen ja yksitoista vastaavat omat luvut ($10 = \alpha$ ja $11 = \beta$)¹³ ja lukua 12 vastaa luku 10. Pian Aho löysi 16-numeroisen syklisen luvun (1/15) 08579214 β 36429 α 7. Kun siinä jokaista numeroa vastaa eri sävel (0 = c, 1 = cis, 2 = d... α = b, β = h), saadaan 16-sävelinen sävelsarja, joka jakaantuu neljään neljän sävelen ryhmään. Jokaiseen näistä ryhmistä sisältyy kolmisointu ja yksi sointuun kuulumaton sävel. Tämä 16-sävelinen sävelsarja c-as-f-g-a-d-cis-e-h-dis-fis-e-d-a-b-g on suurelta osin konserton musiikillisen materiaalin perustana.

Konsertossa on neljä osaa. Ensimmäisen osan materiaali perustuu löyhästi niihin neljään nelisäveliseen motiiviin, jotka esiintyvät syklisen luvun sävelsarjassa. Toisessa osassa taas käytetään yksinomaan syklisestä luvusta johdettua 16-sävelistä sävelsarjaa. Aho kuvailee toista osaa mystiseksi ja staattiseksi, koska musiikillinen materiaali ei muutu, vaan kertaakaan itseään. Kolmannessa osassa sävelsarjasta aletaan vähitellen siirtyä

¹² Esimerkki syklisestä luvusta sivulla 28.

¹³ Käytän alfaa (α) ja beetaa (β) huolimatta siitä, että niillä on oma vakiintunut käyttötapansa. Tässä tapauksessa voisi yhtä hyvin käyttää $10 = A$, $11 = B$. Päädyin käyttämään alfaa ja beetaa siitä syystä, että se on Ahon oma merkintätapa, mikä ilmeni keskusteluissamme.

eri riviversioiden läpikäynnin myötä pois kohti finaalin maailmaa. Muutosta korostaa osan nopea tempo ja dynaaminen, toccatamainen luonne. Finaalissa käytetään vielä uutta 30-sävelistä sävelsarjaa, jonka pohjana on niin ikään luku duodesimaalijärjestelmässä. Siitä siirrytään vähitellen lukuun π 12-lukujärjestelmässä. Kun lukua π on soitettu sadan sävelen verran, loppu on materiaaliltaan vapaa. Koska luvussa π numerot tuntuvat esiintyvän aivan sattumanvaraisessa järjestyksessä, Aho halusi sen jälkeen luopua tiukasta sävelsarjasta ja antaa musiikin virrata vapaasti.

Toisin sanoen ensimmäisessä osassa on idullaan se, mitä musiikillisessa materiaalissa toisessa osassa tapahtuu. Kolmannessa osassa tästä materiaalista pyritään vähitellen pois ja finaalissa uudesta materiaalista siirrytään edelleen lopulta aivan vapaisiin ulottuvuuksiin. Tällainen systeemi on poikkeuksellinen Ahon tuotannossa.

Musiikillista materiaalia on käsitelty pitkälti samaan tapaan kuin dodekafonisessa musiikissa, erityisesti toisessa ja kolmannessa osassa. Aho on kuitenkin ottanut myös vapauksia eikä käytä sävelsarjan säveliä aina tiukasti rivin mukaisessa järjestyksessä. Rivitekniikkaa tärkeämpää hänelle on ollut musiikillinen dramaturgia, teoksen kokonaiskaarros.

Ahon tuotannossa tämä teos on poikkeuksellinen matemaattisen systeeminä vuoksi, mutta merkillepantavaa on myös se, että tämän teoksen syntyvaiheista on olemassa paljon luonnoksia. Aho on usein kertonut säveltävänsä aina suoraan valmista partituuria. Hän ei siis tavallisesti juurikaan luonnostele, vaan pohtii asiat päässään valmiiksi ja kirjoittaa ne sitten käsin suoraan paperille.¹⁴ Tämän teoksen kohdalla hän on kuitenkin käynyt musiikillisen materiaalin mahdollisuuksia läpi paperilla ja kirjannut ideat ylös. Tosin vaikuttaa silti siltä, ettei hän ole tässäkään teoksessa erityisemmin kokeillut eri vaihtoehtoja itse musiikissa, vaan kaavioiden tutkimisen jälkeen valmista musiikkia on syntynyt heti nuottipaperille. Säveltäjän tapa haastaa itsensä älyllisesti on kuitenkin selvästi nähtävillä näissä luonnoskaavioissa.

¹⁴ Aho pohtii päiväkirjamerkinnoissään oopperansa *Hyönteiselämää* sävellystyön hitautta ja työssä olleita useita katkoksia. Hän tulee siihen tulokseen, että hitaus liittyy luomistyön prosessointiin päässä, koska luonnoksia hän ei juuri tee. Katkokset ovat olleet tarpeellisia, sillä niiden aikana hän kokee saaneensa etäisyyttä jo sävellettyyn ja on kypsytellyt alitajuisesti seuraavaksi sävellettävää materiaalia. (Aho 1992, 189.)

2.2.1 Matemaattinen lähtökohta

Konserton matemaattinen lähtökohta on hämmästyttävä. Tarkastellessani syklisten lukujen ja sävelsarjojen systeemiä sävelriveistä löytyi ihmeellisen kauniita säännönmukaisuuksia. Aloitin tutkimusmatkani numeroiden maailmaan lukemalla Ahon minulle lainaamasta kirjasta *The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Numbers* syklisiä lukuja koskevan katkelman (Wells 1986, 179–183), joka Ahoa oli innoittanut. Siinä paneudutaan erityisen innokkaasti luvun 142857 tuottamiin erikoisiin säännönmukaisuuksiin. Luku tulee desimaaleista, kun yksi jaetaan seitsemällä: $1/7 = 0,142857142857142...$ Numerot toistuvat desimaaleissa aina samassa järjestyksessä ja ovat jo sinänsä kiertämässä sykliä. Mutta se on vasta alkua.

Wells selvittää numeroiden syklistä toistumisperiaatetta ensin kertomalla luvun kaikilla luvuilla yhdestä kuuteen:

$$142857 \times 1 = 142857$$

$$142857 \times 2 = 285714$$

$$142857 \times 3 = 428571$$

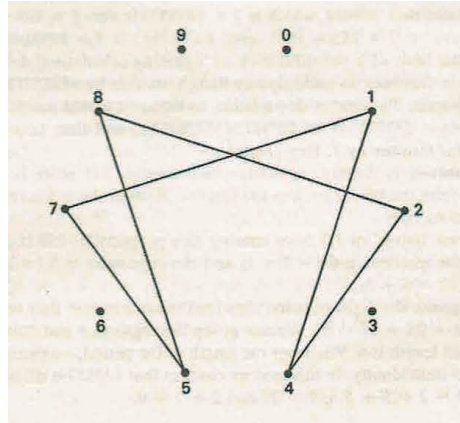
$$142857 \times 4 = 571428$$

$$142857 \times 5 = 714285$$

$$142857 \times 6 = 857142$$

Numerot toistuvat aina tuloksissa samassa järjestyksessä, mutta alkaen vain eri kohdasta. Wells demonstroi luvun symmetrian kauneutta esittämällä kuvan, jossa numerot nollasta yhdeksään on asetettu ympyrään ja luvun numerot on yhdistetty viivoilla toisiinsa. Kuvassa on helppo nähdä, miten symmetristä kaavaa luku noudattaa. Kuvaa katsoessani alan välittömästi kuulla mielessäni numeroita intervaleina ja näen, kuinka esimerkiksi numerot 4–2 ja 5–7 muodostavat keskenään saman ”intervallin” ja samoin 1–7 ja 2–8.¹⁵ Ymmärrän, miksi säveltäjä innostui juuri syklisen luvun tuottamista mahdollisuuksista sävelsarjojen etsimiseen.

¹⁵ Tosin tässä liikutaan kymmenjärjestelmässä ja siten vertaaminen intervaleihin on hieman kaukaa haettua. Kyse onkin lähinnä syklisten lukujen symmetriasta ja ajatusleikistä, mitä mahdollisuuksia voisi olla, jos saman ilmiön kääntäisi säveliksi.



Kuva 1. Wellsin demonstraatio syklisten lukujen symmetriasta.

2.2.2 Rivit

Konserton lähtökohtana oleva sävelrivi löytyi duodesimaalijärjestelmän syklisistä luvuista. Aho kokeili sopivia lukuja¹⁶ ja valitsi luvun, joka saadaan duodesimaalijärjestelmän luvun $1/15$ loputtomasti kertautuvasta jakojäännöksestä. Tulokseksi tulleen luvun desimaaliosa on $08579214\beta36429\alpha7$. Ja kuten Wellsin esimerkissä kuusinumeroisen luvun saattoi kertoa kuudella luvulla, jolloin numerot vielä toistuivat samassa järjestyksessä, kuusitoistanumeroisen luvun voi kertoa kuudellatoista luvulla niin että syklisyys säilyy.

Aho sai sävelrivin pohjaksi siis luvun $08579214\beta36429\alpha7$. Tämä muunnettuna säveliksi on c-as-f-g-a-d-cis-e-h-dis-fis-e-d-a-b-g (ks. esimerkki 1). Sävelrivissä esiintyy neljä neljän sävelen ryhmää, joista kukin muodostaa kolmisoinnun lisättynä yhdellä sointuun kuulumattomalla sävelellä (ks. esimerkki 2).¹⁷ Ja koska oktaavissa on kaksitoista eri säveltä ja tässä rivissä kuusitoista, muutamat sävelet toistuvat siinä. Toistuvat sävelet ovat a, e, g ja d.¹⁸

¹⁶ Luonnoksista näkee, että muutamia vaihtoehtoja on harkittu. Aho kertoo haastattelussa (2015), että hän löysi sopivan rivin hyvin pian.

¹⁷ Aho on käyttänyt dodekafonista riviä myös mm. ensimmäisessä harmonikkasonaatissaan (1984). Siinäkin rivin sävelet muodostavat kolmisointuja. (S. Korhonen 2011, 7.)

¹⁸ Nämä sävelet ovat sattumalta samat kuin viulun kielet.

Hämmästykseni oli suuri kun kävin kaikki mainitut rivit läpi. Aho oli siis löytänyt luvun, joka muunnettuna säveliksi tuotti kolmisointuja lisäsävelineen, kokosävelasteikon, kromaattisen asteikon, kummankin asteikon yhdistelmän, terssipinoja muodostaen sekä vähennettyjä että ylinousevia harmonioita, ja lisäksi vielä kvarttipinoja, kvinttejä ja tritonuksia. Miten kaunis rivi!

Olisi voinut kuvitella, että numeroiden pohjalta saatu sävelrivi olisi sattumanvaraisempi. Sen sijaan rivi johdannaisineen on täynnä mitä perinteisimpiä länsimaisen musiikin rakennusaineita. Ja jokainen pystyrivi noudattaa uskomattoman kaunista säännöllisyyttä. Toisaalta juuri sama ilmiö on myös syklisissä luvuissa: kun syklisen luvun numeroita yhdistelee eri tavoin, saadaan hämmästyttäviä tuloksia, kuten esimerkiksi Wellsin osoittama numeroiden 142857 palaaminen tuloksissa aina lukuun 9 (Wells 1986, 180–181).²⁰

Aho on epäilemättä ollut innoissaan sävelrivin symmetriasta ja sen lukemattomista mahdollisuuksista. Originaalirivi on jo itsessään loistava, ja lisäksi sen eri kertomat²¹ (tai *monikerrat*, eli alkuperäinen luku kerrottuna eri luvuilla), inversiot ja rapukäännökset tuovat vielä lisää liikkumavaraa. Rivissä mielenkiintoista on myös se, että se tuottaa paljon sellaista musiikillista raakamateriaalia, joka on mielestäni tunnistettavissa Ahon muistakin sävellyksistä. Tuntuu siis jopa hieman siltä kuin hän olisi tässä sävelsarjassa löytänyt omimmalle sävelkielelleen eräänlaisen systemaattisen kieliopin. Kaikki tämä symmetria ja systemaattisuus joka tapauksessa vahvistaa aiempaa käsitystäni Kalevi Ahosta persoonana, joka rakastaa älyllisiä haasteita, kielellisiä vitsejä ja arvoituksia.

Inversio eli käännösrivi eri monikertoineen tuottaa paljon kiinnostavaa materiaalia. Käännösrivi tarkoittaa sitä, että alkuperäisen rivin intervallisuhteet pysyvät samoina, mutta ne on käännetty peilikuvamaisesti toisin päin (kun originaalirivi alkaa pienellä

²⁰ Esim. $142857 \times 7 = 999999$; $142 + 857 = 999$; $14 + 28 + 57 = 99$ jne.

²¹ *Kertoma* on sana, jota Aho itse luonnoksissaan käyttää. Matemaattis-teoreettisesti oikeampi termi tässä yhteydessä lienee kuitenkin *monikerta* ja sitä käytänkin jatkossa tarkoittamaan samaa asiaa.

seksillä ylöspäin²², inversio alkaa pienellä seksillä alaspäin), jolloin saadaan uusi sävelrivi. Sävelet voidaan muuntaa jälleen numeroiksi, jolloin sävelriviä vastaa uusi luku. Myös käänösrivin luvun Aho on kertonut eri luvuilla, jolloin saadaan käyttöön kuusitoista eri riviä. Kun tutkii näitä rivejä allekkain, näyttää aluksi siltä kuin inversion ”melodia” (joka alkaa c, e, g, f jne.) toistuisi joka rivillä transponoituna puolisävelaskelta ylöspäin ja alkaen eri kohdasta. Viidessä ensimmäisessä toteutuukin ainakin melodian neljä ensimmäistä ääntä juuri näin. Mutta tämä logiikka kuitenkin loppuu, kun päästään aloitusääneen f. Jokaisella rivillä on kuitenkin jokin konsertosta tunnistettava motiiviaines, ja yhdennellätoista rivillä alkaa soida taas originaali rivi.

Rapurivi (eli alkuperäinen rivi luettuna lopusta alkuun, takaperin) ja sen monikerrat eivät näytä kaikki tuottavan aivan yhtä kiinnostavia tuloksia. Syklinen symmetria ei enää toistu yhtä kauniisti kuin muissa kaavioissa, eihän rapurivin sarjakaan numeroiksi muutettuna (03279β8496720α15) ole enää syklinen luku. Jotkut riveistä näyttävät hieman yksitoikkoisilta, kuten esimerkiksi seitsemän monikerrassa, joka yllättäen tuottaa vain neljää eri säveltä (e, g, es, as), jotka toistuvat. Toisaalta eräät rapurivin monikerrat tuottavat sellaisiakin harmonioita, joita muissa riveissä ei ole. Esimerkiksi molliharmonioissa olisi kiinnostavia uusia mahdollisuuksia, kuten mollisoitu, jossa on lisäsävelenä pieni sekunti perussävelestä (monikerta12: d, f, a, ja es), kun yleensä konserton mollisoinnuissa on suuri sekunti lisäsävelenä. Rapurivin monikerta 12 myös tuottaa duuriharmonian, jossa lisäsävelenä on ylinouseva kvartti perussävelestä eikä puhdas kvartti kuten alkuperäisen rivin duureissa, ja näitä säveliä onkin käytetty konserton aivan ensimmäisessä motiivissa.

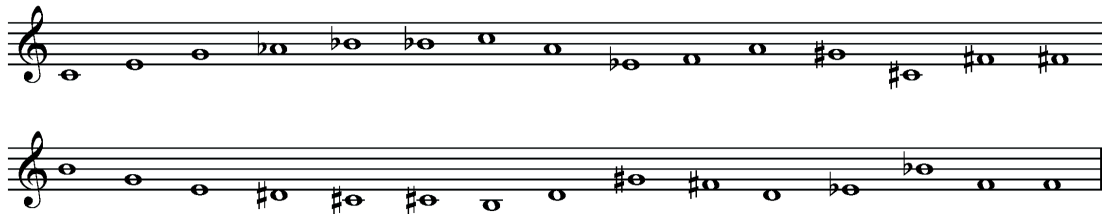
Sitten on vielä rapukäänösriivi ja sen monikerrat. Aivan samoin kuin tavallisessa rapurivissä, tässäkin juuri seitsemän monikerta erottuu muista yksitoikkoisuudellaan. Ne muistuttavat toisiaan suuresti ja alkuun rapukäänösrivin seitsemän monikerta näyttäisi olevan suora inversio tavallisen rapurivin seitsemänneistä monikerrasta. Näin ei kuitenkaan ole, ja tässä monikerrassa on itse asiassa viittä eri ääntä neljän sijaan. Rapukäänösrivin kymmenes monikerta on täsmälleen sama kuin ensimmäinen ja

²² Tarkasti ottaen rivin sävelten intervalleilla ei ole suuntaa, joten ei voida oikeastaan sanoa, että rivi alkaisi pienellä seksillä ylöspäin. Yhtä hyvin se alkaa suurella terssillä alaspäin, jolloin sävelet ovat samat. Rivi sisältääkin aina nämä molemmat mahdollisuudet. Käytin tällaista ilmaisua kuitenkin demonstroidakseni asiaa selkeästi.

sama ilmiö on myös tavallisen rapurivin kymmenennessä monikerrassa. Sen sijaan käännösrivin kymmenes monikerta on sama kuin käännösriivi, mutta alkaen eri kohdasta (kymmenes monikerta alkaa suoraan toiselta ääneltä, jolloin alkuperäinen ensimmäinen ääni on rivin viimeisenä, sama ilmiö on myös originaalin kymmenennessä monikerrassa).

Muita huomioita rivistä: rivin jälkipuolisko on alkupuoliskon käännös. Samoin tietenkin käännösriivi puolesta välistä eteenpäin soitettuna on alkuperäinen riivi.

Aho käyttää konserton finaalissa vielä uutta sävelriviä (ks. esimerkki 3). Se perustuu 30-numeroiseen sykliseen lukuun, joka muodostuu 12-järjestelmässä luvun $1/27$ kertautuvasta jakojäännöksestä. Sen jälkeen hän ottaa käyttöön luvun π sata ensimmäistä desimaalia duodesimaalijärjestelmässä ja muuttaa nekin säveliksi. Riviin π siirrytään johdonmukaisen prosessin seurauksena 30-sävelisestä rivistä. Tämä metamorfoosiprosessi²³ on nähtävillä liitteen luonnoskaavioissa.



Nuottiesimerkki 3. 30-sävelinen riivi.

Aho on itse asiassa ollut kiinnostunut eräänlaisesta syklisyydestä jo nuoruudenteoksessaan, pianopreludissa nro 17 (preludit on sävelletty vuosina 1966–1969), joka sai innoituksensa Uuno Kailaan runosta ”Ympyrä”. Siinä musiikki kiertää kehää löytämättä ulospääsyä. Sama materiaali kertautuu yhä uudelleen, tosin transponoituna ylöspäin, jolloin myös tempo kiihtyy ja tunnelma muuttuu yhä

²³ Riviin π siirrytään vähitellen siten, että 30-sävelistä riviä toistetaan, mutta sen säveliä muutetaan rivin kertauksissa joka kerta lähemmäs π – riviä, kunnes π on saavutettu. (Ks. liite 2: $1/27$:n muuttuminen π : ksi.)

levottomammaksi ja ahdistavammaksi. Aho on käyttänyt pianokonsertton 30-sävelistä riviä vielä kerran myöhemminkin, teoksessaan *Nuppu* huilulle ja pianolle (1991).

2.2.3 Rivien käyttö konsertossa

Poimin tässä kappaleessa muutamia esimerkkejä rivien käytöstä konsertossa. Olen valinnut tarkasteluuni sellaiset kohdat, joilla on esittäjän kannalta eniten merkitystä. Kattavaa rivianalyysia tässä kappaleessa ei siis tehdä.

Konsertton ensimmäisen osan päämotiivit muistuttavat rivin materiaalia suuresti. Niiden nelisäveliset yksiköt muodostuvat kolmisoinnuista, joissa on lisäksi yksi sointuun kuulumaton sävel. Kuitenkin Aho on kertonut jo aloittaneensa ensimmäisen osan säveltämisen siinä vaiheessa kun hän vasta löysi syklisen luvun sävelsarjan. Rivitekniikkaa käytetäänkin varsinaisesti vasta toisesta osasta eteenpäin. Oli sattumaa, että löytynyt rivi oli niin lähellä ensimmäisen osan jo olemassa olevaa motiivista materiaalia. Toisaalta tämä sattuma ratkaisi sen, että Aho valitsi käyttöönsä nimenomaan tuon sävelrivin, joka vaikutti juuri tälle teokselle hedelmälliseltä lähtökohdalta. Aholla on ollut myös ajatuksena, että rivitekniikka on ensimmäisessä osassa vasta ikään kuin esittelyssä, kun taas toisessa ja kolmannessa osassa sen käyttö on olennaista. Neljännessä osassa siitä vapaudutaan, jolloin musiikki virtaa vapaasti. Rivien käytön systeemi siis liittyy olennaisesti myös teoksen kokonaiskaaroksen muotoutumiseen. (Ahon haastattelu 2015.)

Kaikkein selvimmin havaitsen sävelrivin konsertton toisessa osassa ja erityisesti sen toisessa soolokadenssissa (alkaen tahdistista 34), jossa perusrivin nelisäveliset solut ovat muodostuneet rikkaasti soiviksi soinnuiksi. Harjoiteltuani konserttoa jo jonkin aikaa ja ryhdyttyäni pohtimaan sävelrivin esiintymistä teoksessa, juuri tämä kohta nousi mieleeni ensimmäisenä. Siinä vaiheessa en ollut vielä nähnyt kaavioluonnoksia, tiesin vain mikä sävelrivi konsertton materiaalin pohjana oli. Tästä kadenssista se oli kaikkein ilmeisimmin ja nopeimmin tunnistettavissa, sillä soinnut muodostuvat suoraan rivin sävelistä. Ensimmäinen sointu on f-molli + g, toinen A-duuri + d, kolmas H-duuri + e ja viimeinen g-molli + a. Sointuun kuulumaton sävel on kaikissa soinnuissa asetettu

alimmaksi ääneksi ja näin muodostuva bassolinja g–d–e–a tuo samalla näkyväksi (tai pikemminkin kuuluvaksi) rivin toistuvien sävelten melodian.

Kyseinen soolokadenssi saa erityistä painoarvoa konsertossa monestakin syystä. Ensinnäkin f-mollisointua toistetaan aluksi monta kertaa²⁴ piano-osuuden tullessa *crescendolla* vähitellen orkesterin massasta esiin ja jääden sitten etualalle, päärooliin, soolokadenssiksi. Toiseksi kohta muistuttaa niin paljon Rahmaninovin toisen pianokonserton alkutahteja kirkonkelloineen, että se vie ajatukset romanttisen pianokonserttokirjallisuuden ytimeen. Ja koska tässä kohdassa on niin selvät kolmisoinnut lisäsävelineen, musiikki assosioituu hieman muuallekin, kuten Šostakovitšin ja Rautavaaran musiikkiin. Lisäksi tämä jakso on niitä harvoja, joissa liikutaan edes hetken aikaa vain yhdessä rekisterissä ja jossa myös muodostuu selkein melodia. Edellä mainituista syistä tämä tuntuu olevan yksi konserton avainkohdista. Ei liene sattumaa, että myös sävelrivin nelisäveliset perusainekset ovat selvimmin kuultavissa juuri tässä kadenssissa, korostaen vielä sen merkitystä. Bassolinja taas tuo kuultavaksi rivissä toistuvien sävelten melodian.

Kuvailemani kohdan jälkeen toisen osan materiaali jatkuu käyttäen originaalirivin toista monikertaa. Toisessa monikerrassa on samat sävelet samassa järjestyksessä kuin perusrivissäkin, mutta alkaen eri kohdasta. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että jos edelleenkin materiaalia järjestetään nelisävelisiksi yksiköiksi, soinnut eivät ole enää samoja. Rivin toinen monikerta alkaa sävelellä cis ja ensimmäinen nelisävelikkö on näin ollen cis–e–h–dis. Tuloksena ei siis enää ole kolmisointu, vaan kahden terssin muodostama klusterimainen yhteissointi (tai toisin ajateltuna sävelet muodostavat H-duuriasteikon neljä ensimmäistä säveltä). Lähempi tarkastelu osoittaa, että seuraava nelisävelikkö taas onkin kolmisointu lisäsävelineen (fis–e–d–a), kolmas jälleen kahden terssin rypäs ja viimeinen d-mollisointu g:llä lisättynä. Muuttuva järjestys saa aikaan alati hieman muuntuvaa sointimaisemaa. Konserton toisessa osassa tämä on aistittavissa staattisuutena ja mystisenä tunnelmana: sointimaailmana, jossa toistetaan alati samaa materiaalia, mutta pienin vivahde-eroin.

²⁴ Haastattelussa Aho kertoo, että toisto on tahallista, jotta kuulija ei huomaisi riviä.

Eri monikerrat mahdollistavat siis tuttujen kolmisointuyhdistelmien lisäksi klusterimaisempia sävelryppäitä. Kaikkien monikertojen nelisäveliköissä ei edes esiinny kolmisointuja vaan vierekkäisten neljän sävelen yhdistelmiä. Tästä tulee kiinnostavia poikkeamia samanlaisena kertautuvaan äänimaisemaan. Aho jatkaa toisessa osassa monikertojen materiaalin läpikäymistä, hyödyntäen tätä jatkuvaa pientä muuntautumista.

On vaikea sanoa, missä määrin kuuliija kokee materiaalin toistuvan samana. Minulle itselleni kappaletta lukemattomia kertoja harjoitelleena ”samuudet” ovat hyvin ilmeisiä. Ennen teoksen minkäänlaista analyysia aistin samana toistuvat aiheet sekä kuulevilla korvillani että soittavilla sormillani.²⁵ Toisen osan soolopianon materiaali koostuu pitkälti ”terssitornitekstuurista” eli tekstuurista, jossa piano loihitii alhaalta ylös kiipeilevien terssien ja sointujen sarjoja, ja nämä kuviot hahmottuvat epäilemättä kuulijalle ilmeisimmin toistuvina eleinä. Mutta niiden lomassa kuullaan myös melodisia aiheita, joissa materiaalin kertautuminen on myös kuultavissa tiettyjen intervallien toistuessa yhä uudestaan. Kuuliija kaiketi pyrkii hahmottamaan mieleenpainuvia melodioita. Ainakin itse soittajana hahmotan erityisesti toistuvat, peräkkäiset kvintti- ja terssi-intervallit ilmaisuvoimaisina ja mieleenpainuvina melodisina aiheina. Ne ovat suoraan rivistä.

Kolmannen osan alussa on käytetty käännösriiviä. Käännösrivin ensimmäiset sävelet ovat c–e–g–f, muodostaen siis C-duurisoinnun, jossa on lisäsävel f. Nämä sävelet ovat kolmannen osan ensimmäisessä motiivissa, jonka soittavat oboet ja klarinetit. Aho tosin laittaa sävelet järjestykseen e–c–g–f, jolloin motiivi on sama kuin aivan kappaleen alussa kuultu pääaihe, sillä erotuksella, että ensimmäisessä osassa f oli ylennettynä fis-säveleksi. Motiivi on siis kuulijalle jo tuttu – sitä on itse asiassa toistettu ensimmäisessä osassa varsin paljon ja on tässä vaiheessa varmasti tunnistettavissa.

Kolmas osa kuitenkin jatkuu käyttäen rivin säveliä aivan tiukassa järjestyksessä. Jouset jatkavat ensimmäisen motiivin jälkeen kauniin hauraalla melodialla es–b–ces–as–des, joka on merkitty soitettavaksi ilman vibratoa. Sitten oboet ja klarinetit pääsevät jälleen

²⁵ Tosin aloitettuani analyysin aloin toki löytää näitä samuuksia merkittävästi lisää, ja löysin perusteluita jo aiemmin aavistelemilleni samuuksille.

vuorollaan ääneen soittaen päättäväisessä fortessa a–fis–gis–ais–dis–d–f, johon käänösriivi päättyy. Sen jälkeen Aho siirtyy käyttämään suoraan seuraavaa käänösriiviä, eli käänösriivin toista monikertaa. Viulut aloittavat sellojen myötäileminä c–a–e–dis–g–cis, ja kakkosviulut ja alttoviulut täydentävät riviä soittamalla tremoloa sävelillä a–d–b–g. Rivistä näyttäisi jäävän nyt välistä sävel h. Sitten jatketaan riviä cis–eis–gis–fis, tosin jälleen motiivin mukaisesti järjestyksessä eis–cis–gis–fis. Aho siis käyttää riviä välillä tiukasti, välillä taas sallien itselleen pieniä vapauksia musiikin niin vaatiessa.

Kolmannen osan Toccata, jossa soolopiano vasta tulee mukaan, alkaa käyttämällä käänösriivin viidettä monikertaa. Siitä eteenpäin rivejä käydään läpi enemmän tai vähemmän järjestyksessä. Kolmannessa osassa ylipäätään on käytetty rivin monia muunnoksia – inversioita, rapurivejä ja rapukäänöksiä – korostamaan dynaamista muutosta.

Toccatan piano-osuus on todella vaikeaa soitettavaa, mikä osaltaan johtuu siitä, että sävelet ovat soittajan käteen nähden melko sattumanvaraisessa järjestyksessä. Sävelten muodostamat ryhmät eivät tue käden luontaista asettumista klaviatuurille. Pianisti joutuu siirtelemään kättään hankaliin asentoihin, hakemaan oikeaa kulmaa, miettimään kumpi käsi on päällä oikean ja vasemman soittaessa epämukavasti lähekkäin, ja pohtimaan kuinka selviytyä jälleen ajoissa seuraavaan hyppyyn. Epämukavuudet herättävät mieleen kysymyksen, voisivatko ne olla seurausta sävelriivin sattumanvaraisuudesta. Toccatasta on käytetty käänösriiviä, rapurivejä ja rapukäänösriiviä monikertoineen. Alati muuttuva rivimateriaali kenties tuo tähän kohtaan sopivaa kaoottisuutta.

Neljännän osan musiikki on selvästi vapautuneempaa kuin koko konserton muu materiaali. Tätä korostavat soolopianon arpeggiot, vapaassa tahdissa nopeutuvat repetitiokuviot ja odotusta luovat pitkät tauot, kuin ilmaan heitetyt kysymykset. Musiikki ei ole enää tiukan strukturoitua, vaan hengittää vapaasti. Syntyy vaikutelma, kuin säännöistä luovuttaisiin kokonaan ja ajan ja paikan kahleista päästäisiin irti. Rivien käytöstä luovutaankin pikkuhiljaa kokonaan. Aho on kuitenkin käyttänyt vielä viimeisessäkin osassa melko monimutkaista, matemaattista systeemiä. Hän siirtyy

käyttämään hetkeksi vielä uutta, 30-sävelistä riviä ja sen jälkeen muuntaa säveliksi luvun π sata ensimmäistä desimaalia 12-järjestelmässä.²⁶

2.2.4 Rivien tuntemisen merkitys

Tarkasteltuani rivejä ja niiden esiintymistä konsertossa aloin pohtia, miten rivitekniikan käyttö mahdollisesti vaikuttaa kuulijoihin ja esittäjiin. Mielestäni Aho on säveltänyt musiikkia, joka ei kuulosta ollenkaan rivitekniikan sanelemalta. Hän onkin käyttänyt rivejä melko vapaasti, palvelemaan musiikillisia pyrkimyksiään. Silloinkin kun rivejä on käytetty tiukimmin, eli sävelet esiintyvät juuri rivin mukaisessa järjestyksessä, kuulija ei välttämättä tiedä rivistä mitään. Rivin esiintyminen yhä uudelleen erilaisina versioina vain tuo tunteen siitä, että materiaali kertaautuu. Kuulijalle saattaa myös tulla tunne johdonmukaisesti etenevästä musiikista. Juoni etenee mielestäni konsertossa kuin hyvässä tarinassa, ja siihen Aho on muotokaarroksen huolellisella suunnittelulla epäilemättä pyrkinytkin. Herää kysymys, tapahtuuko näin pikemminkin riveistä huolimatta kuin niiden ansiosta.²⁷

En väitä, että rivien tunteminen olisi esittäjälle välttämätöntä. Sanoisin kuitenkin, että mitä paremmin tuntee rivin käyttäytymisen, sitä helpommin teos on opittavissa ulkoa. Rivitekniikan tarkastelu on auttanut minua ennen kaikkea ymmärtämään teosta paremmin, nimenomaan karaktäärien löytymisessä. Toistuvat aiheet ja kertautuva materiaali on hyvä tuoda soitossa esiin ja ottaa niihin jonkinlainen kanta. Tärkeänä havaintona soittoni kannalta olen pitänyt rivissä toistuvien sävelten (d, a, e, g) muodostamia aiheita, jotka analyysin ansiosta tulivat korostetuiksi soitossani. Toisen osan soinnut ja klusterimaisemmat sävelryppäät jäivät paremmin mieleeni, kun ymmärsin niiden olevan seurausta rivin syklisyydestä.

²⁶ Aho kertoo, että Oulun yliopiston silloinen matematiikan professori Heikki Haahti muunsi häntä varten tietokoneen avulla π :n arvon kymmenjärjestelmästä duodesimaalijärjestelmään.

²⁷ ”Säveltäjän keskeisiä tehtäviä on vaikuttaa kuulijaan, jotta säveltaide ei jäisi säveltäjän merkityksettömiksi yksityisfantasioiksi, pelkäksi norsunluutornitaiteeksi. Silloinkin kun säveltäminen lähtee materiaalista ja sen sävellysteknisestä työstämisestä, nämä eivät ole lopputuloksen kannalta merkittävintä, vaan vielä tärkeämpää on niiden pohjalta luotu dramaturginen kokonaisuus. (Aho 1992, 276.)

2.3 Teoksen ”juoni”

2.3.1 Säveltäjän ajatuksia narratiivisuudesta

Kalevi Ahon teoksissa muotoajattelun narratologinen luonne korostuu. Kimmo Korhonen kuvaa osuvasti toisen sinfonian kulkua: ”Asiat etenevät selkeästi tapahtumasta toiseen, sikäli sinfonia on kuin kertomus. Ahon kyky luoda vahvoja tunnelmia tulee esiin erityisesti epilogissa, jossa saavutetaan voimakas tapahtuneen ja koetun elämyksen tunne” (Korhonen 1988, 34). Tämä kuvaus sopisi mielestäni moneen muuhunkin Ahon teokseen.

Aho itse on kirjoittanut musiikin kertovasta luonteesta paljonkin eri yhteyksissä. Hänen mielestään suuressa musiikissa toteutuu aina ”tietynlainen sielullinen kehityskaari”. ”Erityisesti teoksen muodon kehittymisellä vuoroin positiiviseen ja negatiiviseen suuntaan ja sillä, miten eriluonteiset musiikilliset tapahtumat rinnastuvat toisiinsa sävellys voi ilmaista eräänlaisen abstraktin tarinan, joka assosioituu kuulijassa nykyaikaan, mikäli sen hallitsevat keinovarot ovat tämän vuosisadan keinovaroja” (Aho 1980, 168).

”Positiivisella ja negatiivisella suunnalla” Aho tarkoittaa musiikin merkityssisältöjen pelkistämistä vastakohtaisuuksiksi, jotka assosioituvat elämän ja kuoleman käsitteisiin. Käytännössä nämä voidaan käsittää musiikissa ilmenevään aktiivisuuteen tai staattisuuteen. Esimerkkeinä aktiivisesta positiivisuudesta voidaan pitää nopeita kulkua ylöspäin. Vastaavasti negatiivinen suunta viittaa esimerkiksi hitaaseen tai alaspäiseen melodian kaarrokseen. (mm. Aho 1992, 334.)

Aho hahmottaa musiikin muotoa siis polariteettien kautta. Muodon dramaturgia syntyy siitä, miten vastakohtaisuudet suhteutuvat toisiinsa. Ahon musiikissa kontrastit ovatkin jyrkkiä: erittäin rajujen ja räikeiden musiikillisten tapahtumien vastakohtana kuullaan hyvinkin hauraita kuiskauksia. Kuolemaan assosioituvat esimerkiksi Ahon tuotannossa usein toistuvat synkät ja staattiset koraalimaiset jaksot, joiden tempo on hyvin hidas. Pianokonsertossa yhtenä esimerkkinä staattisuudesta voidaan pitää finaalin alkua, jossa on pysähtynyt tunnelma. Vaikka tuossa kohdassa nuoteissa on pintatasolla myös hyvin

nopeita aika-arvoja, musiikki ei ole aktiivisesti suuntaamassa minnekään, vaan pikemminkin leijailee paikallaan. Tätä edeltävä toccata puolestaan on ollut hyvin aktiivinen: sen dynaaminen liike on suunnannut kohti vääjäämätöntä tuhoa. Toccata taas tulee mystisen, rituaalinomaista toistoa henkivän hitaan osan jälkeen. Eriluonteiset osat seuraavat toisiaan, muodostaen toisilleen dramaturgisia kontrasteja.

Kolmannen sinfonian yhteydessä Aho korosti, että musiikin ”ainoana ohjelmana on sen psykologinen lainalaisuus” toisin sanoen se, ”että kaikki tapahtumat seuraavat toisiaan mahdollisimman väistämättömästi ja johdonmukaisesti” (Heiniö 1995, 270). Tässä on mielestäni muotoiltu hyvin se, mitä teoksen ”juoni” voi tarkoittaa.

Aho on kirjoittanut paljon kuulijoiden havahduttamisesta ja yllättämisestä. ”Lapsesta lähtien olen kokenut elämän hyvin monimutkaiseksi ja hallitsemattomaksi. Koko tuotantoni on oikeastaan yritys ymmärtää, ymmärtää ja analysoida, miksi me olemme sellaisia kuin olemme, miksi maailma on sellainen kuin se on [...] voitaisiinko maailmaa muuttaa [...] Monet teoksistani ovat kuin abstrakteja elämäntarinoita [...], musiikillisia yrityksiä tutkia ihmismieltä [...]” Ja: ”Ratkaisevaa on musiikillisen muodon dramaturgia. Säveltäjän pitää toimia hyvin tarkoin harkittujen psykologisten periaatteiden mukaan. Omissa teoksissani tärkeimpiä näistä periaatteista ovat odotusten luominen, kuulijan harhaanjohtaminen, odottamattomat vastakohdat, odotusten pettäminen, odotusten ylittäminen ja dramaattisten tilanteiden liioitteleminen.” (Aho 1992, 340–341.)

Aho selvästi miettii säveltäessään paljon kuulihoitaan. Vaikuttaa siltä, että hän haluaa herätellä ihmisiä musiikillaan. Toisaalta yllä oleva kirjoitus myös osoittaa, miten suuri merkitys sävellyksillä on hänelle itselleen ympäröivän todellisuuden ja ihmiselämän ilmentäjänä. Säveltäjä siis ikään kuin selvittää omaa suhdettaan maailmanmenoon ja ottaa siihen kantaa.

Aho on kertonut pianokonserton alun olevan harhaanjohtava. Kun normaalisti sävellyksen alussa valmistellaan tai ollaan suoraan kiinni teoksen perusmateriaalissa, pianokonserton ”alku on parodinen, kliseillä leikittelevä ja kuulija pyritään saattamaan aluksi epävarmuuden tilaan, eikä hänelle pitkään aikaan ilmaista, mistä on todella kyse, mihin suuntaan sävellyksen dramaturgia lopulta tulee kehittymään” (Aho 1992, 266).

Minulle Aho on keskusteluissamme vihjannut lisäksi mm. seuraavaa: alkutahdit ovat eräänlainen valekooda ja kappale ”alkaa” varsinaisesti vasta orkesterin tuttikohdassa E.

Seuraavaksi kerron, millä tavalla itse hahmotan teoksen dramaturgian.

2.3.2 Esittäjän näkemys konsertton juonesta

Pianokonsertto ei sisällä tarinaa, sanoja tai tiettyjä merkityksiä. Silti konsertto kertoo jotakin – kertovuus tapahtuu abstraktilla tasolla. Juoni syntyy muodosta ja sen sisällä olevista erityispiirteistä. Konsertossa on neljä osaa, jotka ovat keskenään eriluonteisia: kukin osa muodostaa suuren kontrastin edelliseen osaan nähden. Soittajana hahmotan juonen kokonaismuodosta nousevina jännitteinä, musiikillisina suuntina ja yllätyksinä. Lisäksi pianotekstuurin ominaisuudet kertovat minulle soittajana, mistä on kysymys.

Kokonaismuodon hahmottuminen linkittyy tässä teoksessa myös matemaattiseen systeemiin. Syklisen sävelsarjan systeemi on ensimmäisessä osassa vasta idullaan. Osassa ei varsinaisesti käytetä rivitekniikkaa, mutta motiivit ja aiheet – joita on runsaasti – ovat johdettavissa rivistä. Toisessa osassa taas nimenomaan toistetaan riviä, mikä johtaa staattiseen, kehämäiseen tunnelmaan. Kolmas osa pyrkii voimakkaasti muutokseen ja siinä käytetään rivin eri muunnoksia, kuten käännösriiviä, rapuriviä ja niiden monikertojen tuottamia uusia versioita. Muutosta korostaa osan dynaaminen luonne ja ristiriita solistin ja orkesterin materiaalien välillä. Ristiriitatilanne laukeaa täystuhoon, jolloin koko systeemi ikään kuin räjäytetään taivaan tuuliin. Finaaliosa etenee vapautuneissa tunnelmissa ja avaruudellisissa sfääreissä. Muutosprosessi on vienyt lopulta luvusta π johdettujen sävelten esiintymiseen. Sen jälkeen mitään systeemiä ei enää ole.

Esittäjälle tämä merkitsee erityisen suurta vapauden tunnetta finaalissa, aiemman tiukan rytmiikan ja sitä seuranneen rajun tuhon jälkeen. Kuljettu matka on vienyt ensimmäisen osan aktiivisuudesta ja kaoottisesta yllätyksellisyydestä toisen osan pysähtyneisyyteen ja kolmannen osan villiin eteenpäin syöksyyn, joka puolestaan on kulkenut kohti vääjäämätöntä katastrofia. Sen jälkeen finaalissa päädytään vielä uuteen toivoon ja lohdullisuuteen.

Pianokonserton orkesteriosuus on pikemminkin sinfoninen kuin solistia säestävä. Orkesterin painoarvo juonen kehittelijänä on merkittävä, myös rikkaan orkestrointinsa ansiosta. Sireeni tuo tarinaan humoristisen huutomerkin, puupuhaltimien korkeat unisonot epätoivoa, vaskifanfaarit voitonriemua, lyömäsoittimien efektiivomaiset suhinat mystiikkaa. Orkesteri ja solisti ovat toisinaan keskenään ”samaa mieltä” ja toisinaan taas aivan eri linjoilla, kuin soittaisivat eri teosta.

1. osa

Konserton ensimmäisessä osassa Aho leikittelee kuulijan ennakko-odotuksilla. Osaa leimaavat solistinen loistokkuus ja ensiosille tyypillinen aiheiden runsaus, mutta myös monet odottamattomat käänteet ja rakenteelliset epätavallisuudet. Teoksen alku on yllättävä. Puhaltimet esittävät mutkikkaita kulkuja sisältävän ”nykymusiikkijohdannon”, kunnes solisti tulee mukaan aloittaenkin tyystin toisenlaisen musiikin, uusklassisia piirteitä sisältävän, Ravel-henkisen asteikkoilottelun. Musiikki on värikkäästi orkestroitua ja riemukasta, pianotekstuuri perinteisen pianistista. Aivan kuin säveltäjä haluaisi – kenties hyväntahtoisesti irvailen – sanoa: tällainen on tyypillinen pianokonsertto!

Pianosolisti pääsee alussa nauttimaan ilakoivasta, huumoripitoisesta otteesta. Pikkuhiljaa edetään kaoottisempaan ja villimpään suuntaan ja pianon unisonokulut vaihtuvat riitasointisiksi. Tarinan kannalta teos etenee alun positiivisesta ja villistä energiasta vähitellen kohti vakavampia tunteja.

Varsinainen uusi vaihe ensiosassa alkaa orkesterin tuttikohdassa E, joka on nopea *Furioso* ja johon pianokin myöhemmin yhtyy. Tässä on Aholle ominaista sinfonista kehittelyä ja kontrapunktista monikerroksisuutta. Vähitellen siirrytään ensimmäiseen rauhalliseen jaksoon (F2–G1), jonka miellän sivuteemaksi. Tässä lyyrisessä jaksossa koen, että Ahon omin ääni tulee vihdoon selvästi esille, ikään kuin hän riisuisi naamion karnevaalien jälkeen. Tähän vihjaa jakson sisäänpäin kääntynyt ja herkkä sävy. Nyt päästään inhimillisempään kerrontaan.

Sivuteemassa on sointutekstuurin ylimmistä äänistä muodostuva melodia. Pikkuhiljaa syvyyksistä nousee myös terssien rakennelma, kiihdyttäen tempoa hieman ja muistuttaen, että pinnan alla kuohuu. Uhka on olemassa tämän herkemmänkin jakson aikana.

Myöhemmin jaksossa G jatketaan lyyristä otetta romanttisen rönsyilevään tyyliin. Katkelma muistuttaa suuresti sonaatin toisen osan inhimillistä jaksoa, jota leimaavat sekuntien ja terssien vuorotteleva kaksoisotejuoksutus ja lyyrinen karakteri.²⁸

Kiihtymys palaa kuitenkin vanhan *furioso*-motiivin muodossa. Myös muut motiivit toistuvat ja ensimmäisen osan loppupuoli kokoaakin osan aineksia yhteen. Lopulta osa huipentuu vaskien loistokkaaseen pauhuun, johon piano hukkuu. Pianoa on käytetty tässä kohdassa orkesterisoittimena, kaksintamassa pasuunoiden teemaa. Aivan viimeinen pianon kommentti on kuitenkin kuin yksilön epätoivoinen yritys päästä kuuluville. Tämän yrityksen isorumpu kuitenkin torpedoi.

2. osa

Toinen osa tarjoaa hengähdystauon ensiosan aktiivisuuden ja karakterien moninaisuuden jälkeen. Myös sitä seuraava kolmas osa on hengästyttävä, joten toinen osa on rauhallinen keidas kahden nopean ja tapahtumarikkaan osan välissä. Mutta tavanomaisen, lyyrisen hitaan osan sijaan tulee staattinen, mystistä ja rituaalinomaista toistoa henkivä hidas osa vailla selkeitä melodioita.²⁹ Aika pysähtyy ja orkesterin lyömäsoittimiston erilaiset efektit korostavat mystiikkaa. Tuntuu siltä, kuin olisin eksynyt labyrinttiin, josta ei ole ulospääsyä. On vain käveltävä se loppuun.

Toinen osa ei aluksi aktiivisesti suuntaa minnekään, mutta sen keskivaiheilla oleva pianon kadenssi aloittaa pidemmän melodisen jakson. Melodiat soivat useammassa rekisterissä yhtä aikaa ja piano soi rikkaasti. Tämän jakson aikana ollaan kiihkeästi

²⁸ Sonaatin toisessa osassa vuorottelevat konemainen, hakkaava musiikki inhimillisen ja lyyrisen karakterin kanssa. Miellän sen koneen ja ihmisen väliseksi taisteluksi.

²⁹ Aho kertoo pyrkimyksensä olleen luoda avaruudellisia tunnelmia, ikään kuin kuut, planeetat ja galaksit matkaisivat avaruudessa ikuisella kierroksellaan.

matkalla jonnekin ja ilmassa on yritystä viedä tarinaa eteenpäin. Lopussa kuitenkin alun pysähtyneisyys ja saman toisto palaavat. Ympyrä sulkeutuu.

3. osa

Kolmannessa osassa ikään kuin jatketaan ensimmäisen osan tarinaa: alussa esiintynyttä motiivia kehitellään nyt eri tavalla. On palattu puupuhaltimien ”mutkikkaaseen nykymusiikkiin”, jota kuitenkin jousten unenomaiset välikommentit pehmentävät. Pianosolistin sisääntulo aloittaa kuin veitsellä leikaten nopean, totaalisen pähkähullun toccatan. Erityisen mielipuoliselta tuntuu pianistin äärimmäisen vaikean tekstuurin lisäksi se, että jouset osittain jatkavat unelmointiaan, vaikka pianisti kirmaa villinä vieressä. Tämä ristiriita kasvattaa jännitettä entisestäänkin.

Kolmannen osan lopussa orkesteri aloittaa soitollaan jännitettä kasvattavan, valtavan nousuhuipennuksen. Se on kuin lähestyvä sotakoneisto. Uhkaava musiikki tuo mieleeni *Hyönteiselämää* -oopperan muurahaisten sodan ja sen, miten säveltäjä kuvailee sen musiikkia: ”Muurahaisten musiikkia kuullessaan tietää heti, keillä hyönteisillä on parhaat mahdollisuudet selviytyä olemassaolon julmasta taistelusta. Muurahaisten konemusiikki on tehokasta ja rationalisoitua, ja se nopeutuu ja tehostuu koko ajan” (Aho 1992, 206).

”Sotakoneisto” -kohta alkaa silloin, kun solistin villinvirtuoosiset toccatakuviot ovat juuri loppuneet ja orkesteri jatkaa pauhuaan. Alituinen rummunpärinä tuo mieleen kuvan marssivasta sotaväestä ja koko orkesterin uhkaava, pitkäkestoinen *crescendo* muistuttaa lähestyvää joukkoa panssarivaunuineen. Kun joukkio pääsee tarpeeksi lähelle, piano lopulta yhtyy mukaan soittaen kaikentuoavat klusterinsa. Klusterit toteutetaan ensin kämmenillä ja laajennetaan sitten käsivarsiklustereiksi. Tehokas koneisto on murskannut alleen kaiken ja musiikki jatkuu tämän jälkeen pitkiksi ääniksi vapautuen. Tuntuu kuin musiikissa ei olisi enää pulssia, tiukka marssipoljento on loppunut kuin seinään. Siirrytään kuulaana soivaan, vapaana aaltoilevaan finaaliin.

Tämä jakso tuo elävästi mieleen Ahon sonaatin toisen osan lopun rajut klusterit. Siinäkin katastrofaalisen tuhovoiman jälkeen siirrytään suoraan finaaliin, jossa musiikki

jatkuu avaruudellisissa sfääreissä, irti ajasta. Muissakin Ahon teoksissa on vastaavan kaltaista ”maailmanlopun” karaktääriä, jonka jälkeen kuitenkin löytyy uutta toivoa, ikään kuin maailma luotaisiin uudestaan alusta. Ahon uusimmassa oopperassa *Frida y Diego* (2012) tälle ilmiölle löytyy jopa sanat. Oopperan unenomaisessa loppukohtauksessa, jossa musiikki hiljentyy koskettavan kauniiksi, on mayojen pyhästä kirjasta *Popol Vuh* elämän synnyn kuvaus, joka alkaa sanoilla: ”Mitään ei vielä ole...”

4. osa

Finaalin tunnelma on edellisen osan katastrofin jäljiltä puhdistunut ja vapautunut. Musiikki leijailee kuin painottomassa tilassa. Pianosolistin vapaina virtaavat korukuviot ja repetitiot vailla tiukkaa pulssia luovat vaikutelman, ettei suuntaa eikä jännitteitä enää ole. Orkesterin sointimaailma ja erityisesti lyömäsoittimien efektit tuovat epätodellisen olon. Koenkin, ettei tuossa hetkessä enää olla maan päällä, vaan ollaan menty kohti tuntematonta. Maailmaa – sellaisena kuin sen tunnemme – ei enää ole.

Neljännessä osassa on jotakin samaa kuin toisessakin: molemmissa aika tuntuu pysähtyneen ja orkesteri luo paljon mystiikkaa korostavia efektejä. Finaalissa kuitenkin kuljettu matka saa aikaan hyvin erilaisen tunnelman. Siinä on selvästi tuntua uudesta alusta, lohtua ja lupausta tulevasta.

3 AHON PIANOTEKSTUURISTA

3.1 Aho pianosäveltäjänä

Kalevi Aho on kertonut välttäneensä aluksi pianolle säveltämistä siitä syystä, että instrumentille on jo olemassa niin paljon hyvää musiikkia. Käytännöllisenä ihmisenä hän on halunnut luoda musiikkia myös niille soittimille, joilla on ollut selvä uuden musiikin tarve. Pianolle säveltämisessä on myös melkoinen historian painolasti, joka varmasti osaltaan luo säveltäjälle paineita. Aho mainitseekin pianokonserttinsa kantaesityksen esittelytekstissä miettineensä, miksi enää säveltää pianokonserttoa, kun on jo olemassa mm. Rahmaninovin, Tšaikovskin ja Brahmsin pianokonsertot (Aho 1990).

Mikäli Ahon mielessä todella nuo kolme säveltäjää kummittelivat, niin ajoittain se konsertossa kuuluukin. Erityisesti Rahmaninovin pianismi tuntuu välillä vilahtelevan konsertossa sivujuonteisena muistumana. Kaikkein ilmeisimpänä tämä on kuultavissa toisen osan lyhyessä pianon kadenssissa, joka on kuin suoraan Rahmaninovin toisen pianokonserton kelloja imitoivasta alusta.

Brahmsin vaikutus Ahon sävelkieleen on mielestäni selvää yleisemmällä tasolla. Aho suosii esimerkiksi tummia, bassovoittoisia sointivärejä, mikä ilmenee pianotekstuurissa toisinaan myös sointujen paksuutena. Mielestäni mikään Ahon teos ei kuunneltuna varsinaisesti muistuta Brahmsia, mutta Brahmsin musiikin ihailu kuitenkin näkyy ja kuuluu vahvasti Ahon estetiikassa. Tästä yhtenä esimerkkinä haluaisin nostaa esiin Ahon mieltymyksen kehtolauluihin. Aho on itsekkin todennut kehtolaulujen toistuvan usein tuotannossaan. Tästä esimerkkinä mainittakoon toisen pianokonserton hitaan osan keskijakso tahdista 85 alkaen. Samantyyppinen kehtolaulu on myös ensimmäisen viulukonserton lopussa. Näen näiden jaksojen surumielisessä lempeydessä yhteyttä Brahmsin sävelkieleen.

Konserton kantaesityksen jälkeen kriitikot löysivät teoksesta Ravelia ja Prokofjovia³⁰, mihin on todennäköisesti houkutellut erityisesti konserton värikäs orkestraatio ja ”vasaroiva” pianismi. Ne, joille itse olen konserton piano-osuutta soittanut, ovat kuulleet siinä lisäksi vaikutteita Messiaenilta, Rautavaaralta, Englundilta, Meriläiseltä ja Šostakovitšilta.

Selvimmän konserton pianotekstuuri vertautuu kuitenkin Ahon omiin teoksiin *Sonaatti* (1980) ja *Solo II* (1985). Tämä on luontevaa, ovathan ne pianokonserttoa edeltäviä pianoteoksia Ahon tuotannossa. Kyseisissä soolopianoteoksissa Aho on myös löytänyt omimman tapansa kirjoittaa pianolle. Siitä kerron seuraavassa tarkemmin.

3.2 Ahon pianotekstuurista yleisesti

Ahon pianotekstuuri on yleisesti ottaen melko paksua ja sointuvoittoista.³¹

Läpikuultavia unisonokulkuja tai yksinkertaisia, laulavia melodioita on verrattain vähän³². Melodiat kulkevat usein sointujen lomassa, niiden ylä-ääninä tai monikerroksisten tekstuurien polyfonisena osana. Nopeaa liikettä, repetitioita ja toccata-kuvioita on paljon. Kaksoisotejuoksutuksia on Ahon pianoteoksissa runsaasti, mutta se ei välttämättä ole erityisesti pianon äärellä ajateltua tekstuuria: samantyyppisiä kulkuja on myös esimerkiksi puupuhaltimilla Ahon sinfonioissa ja konserttojen orkesteriosuuksissa. Usein ne ovat terssikulkuja, sekuntikulkuja tai näiden yhdistelmiä. Vastaavasti on myös oktaavikulkuja, joissa vaihdetaan välillä septimeihin tai nooneihin.

³⁰ Pentti Ritolahti mainitsee nämä säveltäjät arviossaan (Etelä-Suomen Sanomat 1.9.1990) ja myös Lars Hedblad kuuli teoksessa eleganssia ja soinnin rikkautta, joka toi hänen mieleensä Ravelin (Svenska Dagbladet 18.8.1991).

³¹ Myös Korhonen mainitsee työssään useaan otteeseen Ahon ”paksut, efektinomaiset soinnut”, jotka on sijoitettu matalaan oktaavialaan (Korhonen 1988, 133). Neljännen sinfonian kohdalla hän pohtii: ”Tämän paksusti soivan kompleksin taustalla on ehkä kysymys paksuudesta sinänsä kuin joitakin tiettyjä säveliä sisältävästä soinnusta” (mts. 1988, 52).

³² Näin on laita ennen kaikkea 80-luvun tuotannossa. Uudemmassa pianomusiikissa on läpikuultavuutta ja unisonoja enemmän, kuten esim. Pianokonsertossa nro 2 (2002).

Vaikka sointutekstuuri onkin hallitsevaa, Aho kirjoittaa toki myös melodioita. Melodia ilmenee 80-luvun teoksissa usein lyhyinä aiheina, motiiveina tai eleinä. Niitä kehitellään beethoveniaaniseen tapaan, jolloin lyhyt motiivi toimii eri osia yhdistävänä tekijänä ja suurempien temaattisten kokonaisuuksien alkusoluna. Usein musiikki yltyy kontrapunktiseksi. Pidemmät melodiat muistuttavat usein orkesterimusiikin jousisoitinjaksoja, erityisesti matalien jousien tummia sävyjä, kuten esim. teoksessa *Andante* (1983) tai *Sonatiinin* (1993) toisessa osassa, *Andante* sekin. Ensimmäinen maalaa melodiaa kolmisointujen päällä, jälkimmäinen taas on kolmiäänistä polyfonista kudosta.

Ahon pianomusiikin soinnillisia esi-isiä vaikuttavat olevan muun muassa jo aiemmin mainitsemani Brahms paksun sointutekstuurinsa vuoksi, usein myös Beethoven, erityisesti jos ajatellaan monikerroksista pianotekstuuria ja niin sanottuja kolmen käden efektejä. Jopa Chopin saattaa välillä kurkistaa nurkan takaa, harvoissa läpikuultavammin soivissa kohdissa. Esimerkiksi pianokonserton finaalin etuhelekuviot muistuttavat hieman Chopinin helmeileviä koristeluja.

Motoriset kohdat Ahon musiikissa voivat muistuttaa Prokofjovia ja Bartókia. Pianomusiikissa on toisinaan hyvin rajuja sävyjä, kuten sonaatin toinen osa, *Solo II:n Furioso* -jakso ja konserton toccata osoittavat. Pianon viritystäkin jo uhkaavat klusterikohdat kuvaavat kaaosta, tuhoa tai katastrofia ja kertovat Ahon pessimistisestä maailmankuvasta. Niiden vastakohtana lyyriset kohdat ovat hyvin herkkiä ja lohdullisia. Kontrastit ovat suuria.

Ahon pianomusiikki on usein aluksi melko epämukavaa soitettavaa. Klaviatuurin topografia (mustien ja valkoisten koskettimien sijainti suhteessa pianistin käteen) on jätetty paikoitellen huomioimatta, kenties jopa tarkoituksella. Kädet eivät löydä kuvioille mitenkään itsestään. On mietittävä paljon sormituksia ja sitä, kummalla kädellä mitäkin soittaa. Myös se, kumpi käsi on milloinkin päällä ja kumpi alla, aiheuttaa paljon pohdittavaa. Vaihdot rekisteristä toiseen ovat salamannopeita. Toisaalta säveltäjä näyttää olevan kuitenkin selvästi ”musikantin puolella”, mistä viitteitä on useissakin teoksissa. Esimerkiksi sonaatissa on jätetty muutamassa kohdassa jokin ilmeinen, samana jatkuva nuotti sulkuihin tai kokonaan pois, ettei se olisi esittäjälle

aivan mahdoton. Säveltäjä on myös kertonut tavoitteekseen säveltää aina soittimelle idiomaattista, luonteenomaista pianistista tekstuuria.

Pianokonsertossa minulle tunnistettavinta Ahon pianotekstuuria edustavat toccatat, kaksoisotejuoksutukset, kvasikromatiikka, trilli-tremoloketjut, erilaiset terssirakennelmat ja raskaiden sointimassojen liikuttelu suurella vauhdilla. Konserton toccata vertautuu heti esimerkiksi Ahon sonaatin toiseen osaan, *Solo II*:n välijaksoon, ja kamarimusiikkiteoksista *Preludi, Toccata ja Postludi* Toccata -osaan. Olenkin harjoitellut konserton toccataa samaan tapaan kuin näitä mainitsemiani muita teoksia.

Kirjoitan pianokonserton pianotekstuurista erityisesti sen vuoksi, että tulkinnalliset seikat hahmottuvat minulle parhaiten tekstuurin kautta. Vertaamalla konserton pianotekstuuria Ahon muihin pianoteoksiin olen löytänyt tulkinnallisia vihjeitä ja ladannut konserton musiikillisille kuvioille itselleni merkityksellisiä sisältöjä.

Tulkinnalliset vihjeet perustuvat pitkälti esitysohjeisiin, joita eri teoksissa on annettu tiettyjen tekstuurien yhteydessä. Tällä tarkoitan sekä nuotteihin kirjoitettuja esitysmerkintöjä että suullisesti saamiani ohjeita säveltäjältä. Tekstuurivertailu mahdollistaa näiden vihjeiden löytämisen niissäkin kohdissa, joissa esitysohjeita ei ole. Toiset vihjeet liittyvät omiin havaintoihini nuottitekstistä. Perustelen aina kunkin vihjeen kohdalla, miten olen kyseiseen tulkintaan päätenyt.

3.3 Ahon tekstuurityyppejä ja -elementtejä

Ahon pianoteoksissa toistuvat tietyt tekstuurityypit ja tekstuurin elementit. Pianokonsertossa on erityisen paljon samankaltaisia pianistisia elementtejä kuin samalla vuosikymmenellä sävelletyissä sonaatissa ja *Solo II*:ssa. Seuraavassa olen pyrkinyt jaottelemaan niistä tyypillisimmät yksityiskohtaisiin kategorioihin. Näihin kategorioihin ovat siis päätyneet sellaiset tekstuurityypit, jotka esiintyvät konsertossa ja löytyvät muistakin Ahon teoksista.

Näiden tekstuurityyppien tunnistaminen on auttanut minua suuresti konserton opetteluvaiheessa. Konserton monet epämuikavilta tuntuneet kohdat alkoivat muuttua

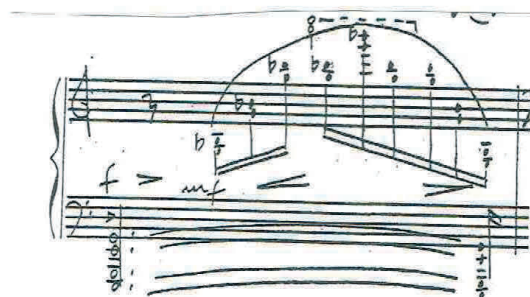
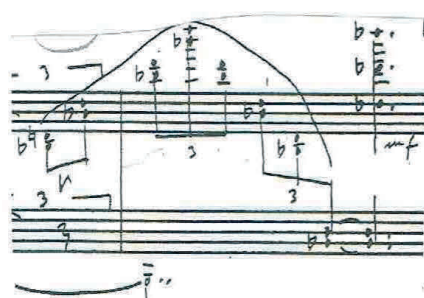
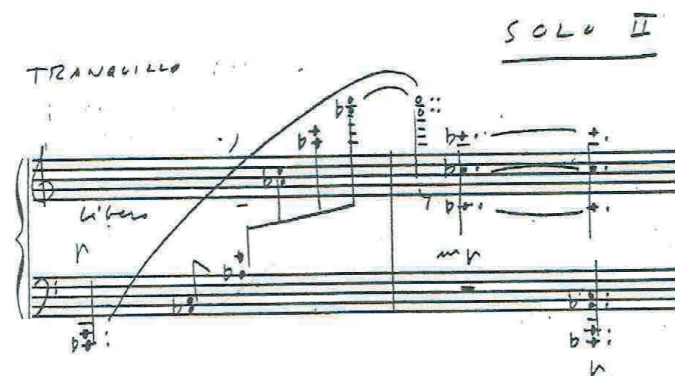
mieleissäni selkeämmiksi ja helpommiksi soittaa, kun oivalsin yhteyden muihin teoksiin. Samalla aloin hahmottaa teoksen muotoa ja musiikillisia linjoja paremmin. Tekstuurityyppien tunnistamisella on siis ollut vaikutusta sekä fyysiseen soittotapaan että musiikin merkityssisältöjen löytämiseen ja syvempään ymmärtämiseen. Myös muistaminen helpottui.

Esittelen seuraavaksi itse nimeämäni tekstuurityypit ja koetan pohtia niiden merkitystä pianistiselta ja sävellystekniseltä kannalta, kertovuuden, säveltäjäkuvan sekä nuottikuvan kannalta. Kaikissa kategorioissa ei tarkalleen ottaen ole kysymyksessä koko tekstuuri, vaan pikemminkin tekstuurin elementti, joka esiintyy osana muuta tekstuuria. Nämä seitsemän usein toistuvaa tekstuuria tai tekstuurielementtiä ovat:

1. Terssitornit
2. Melkein-kuviot, kaksoisotejuoksutukset ja kvasikromatiikka
3. Trilli- ja tremoloketjut
4. Toccatat
5. Katastrofitekstuuri – glissandot ja klusterit
6. Fanfaarit
7. Kolmelle viivastolle kirjoitettu monikerroksinen musiikki

3.3.1 Terssitornit

Ahon pianoteoksissa esiintyy sangen usein tersseistä koostuvia rakennelmia. Ne saattavat ulottua alimmista bassoista ylimpään rekisteriin ja siksi olen alkanut kutsua näitä rakennelmia torneiksi. Niissä oikea ja vasen käsi tyypillisesti vuorottelevat – yksi terssi soitetaan yhdellä kädellä ja toinen käsi jatkaa esimerkiksi oktaavia ylempää soittaen samat sävelet. Esimerkki tämänkaltaisesta terssitornista:



Nuottiesimerkki 4. *Solo II*, tahdit 1-2, 7-8, 13.

© Novello & Co. Ltd. Julkaistu luvalla: Ed. Wilhelm Hansen AS, Kööpenhamina.

Terssitornit voidaan vielä jakaa useisiin alakategorioihin. Yllä oleva esimerkki edustaa selkeintä kategoriaa, jossa rakennelman kaikki terssit pysyttelevät samoina sävelinä ja harmonia ei siis vaihdu. Hyvin usein esiintyy myös ensimmäisen kategorian lievä muunnos, jossa terssit ovat vain laajentuneet soinnuiksi kaksintamalla terssin toinen ääni. Otteet ovat käytännössä oktaavi ja sen sisällä oleva terssi.

Nuottiesimerkki 5. *Solo II*, tahdit 20-22; Konsertto 4.osa, tahdit 63-64.

© Novello & Co. Ltd. Julkaistu luvalla: Ed. Wilhelm Hansen AS, Kööpenhamina.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

Terssirakennelmat eivät aina pysytele samojen harmonioiden sisällä ja toinen alakategoria onkin vaihtuvat terssit. Näissäkin kuluissa hypätään usein toiseen oktaavialaan, mutta käydään esimerkiksi ensin vierailulla naapuriterssissä, joko kromaattisesti tai muuten läheiseen terssiin siirtyen. Myös molli- ja duuriterssit vuorottelevat.

Nuottiesimerkki 6. Solo II tahdit 34–39.

© Novello & Co. Ltd. Julkaistu luvalla: Ed. Wilhelm Hansen AS, Kööpenhamina.

Aho on usein kirjoittanut terssitornit niin, että niistä syntyy levottomuuden vaikutelma.

Tästä löytyy viitteitä *Solo II*:sta. Ensimmäinen terssitorni on kirjoitettu rauhallisina

kahdeksasosina, toinen trioleina ja seuraava jo kuudestoistaosina (ks. esimerkki 4). Kun päästään vaihtuvien terssien jaksoon (ks. esimerkki 6), nuotissa lukee *Poco meno mosso; accelerando – Presto*. Tämän jakson karakteri on levoton ja kiihtynyt. Rauhattomuutta korostaa vielä kärkevä aksentointi epäiskullisilla nuoteilla. Kertovuuden tasolla terssit voivat siis olla tärkeä elementti tunnelman muuttumisessa kiihtyneempään suuntaan.

Toisaalta ykköstyypin muunnos (ks. esimerkki 5) edustaa majesteettisuutta, joka edellyttää suurta, romanttissävytteistä sointia ja solistista otetta. Tämän tyyppisissä jaksoissa ei mielestäni voi ajatella edellisen kaltaista eteenpäin menoa, vaan pikemminkin taaksepäin nojaavaa, leveää ajankäyttöä. Konserton esimerkki on finaalista ja siinä terssisoinnut toimivat huipentavana tekijänä. Soinnut vaativat tilaa ympärilleen voidakseen soida majesteettisesti. Tätä korostaa sekin, että soinnut on kirjoitettu harvenevaan rytmiin: triolien jälkeen tulee kahdeksasosia. Asteittainen agoginen leveneminen toteutuu siis jo nuottikuvassa.

Kummatkin esimerkit osoittavat, kuinka terssitornitekstuurilla saadaan aikaan kasvua. Ensimmäinen esimerkki kuvastaa levottomuuden ja kiihtymyksen kasvamista, jälkimmäinen taas dynamiikan kasvua ja emotionaalista huipennusta. Vaikka agogisessa mielessä ne ovatkin päinvastaisia ilmiöitä, kummallakin on samankaltainen vaikutus kerronnalliseen muutokseen: jotakin tulee musiikkiin *enemmän*.

Terssitornit hahmottuvat Ahon musiikissa usein tunnelman ja harmoniamailman luojana, toisinaan myös ”soinnillisena täytteenä” jonkin tärkeämmän aiheen lomassa. Eräs esimerkki tästä kuullaan konserton ensimmäisen osan sivuteemassa, jossa terssitorni soi teemaesiintymien välillä (t. 198–206).

Pianistisessa mielessä terssitorni on kätevä tapa saada flyygeli soimaan rikkaasti, kun eri oktaavialoihin jakautuvien terssien ansiosta päästään heti käyttämään koko klaviatuuria. Käsien vuorottelulla se tapahtuukin vaivatta. Sointi voi olla lämpimän täyteläinen (kuten esimerkissä 4) tai majesteettisen suuri (esimerkki 5). Matalassakaan rekisterissä sointi ei mene tukkoon, sillä sointua ei täytetä kokonaan vaan vain terssillä. Kiihtyneemmissä terssitorneissa voidaan tavoitella kaoottisempaa sointia ja levotonta

tunnelmaa (esimerkki 6) ja samalla pianistinen epämukavuus lisääntyy kuin alleviivaten karaktääriä. Levottomuus tuntuu aivan fyysisesti soittajan kehossa, sillä hankalia otteita ja siirtymiä on mahdotonta soittaa rauhallisena.

3.3.2 Melkein-kuviot, kaksoisotejuoksutukset ja kvasikromatiikka

Tähän olen koonnut Ahon teoksista sellaisia kohtia, jotka tuntuvat olevan *melkein* jotakin: melkein unisono, melkein kromaattinen asteikko, melkein kaksoisotejuoksutus. Tämä kategoria on saanut nimensä siitä, että muistan Jouni Kaipaisen osuvasti luonnehtineen Ahon *Solo II* -teosta *melkein tonaaliseksi* (Kaipainen 1986).³³ Lukiessani tuota teosesittelyä aloin ajatella, että melkein -elementti esiintyy muullakin tavoin Ahon teoksissa.

Esimerkkejä melkein-ilmiöstä ovat melkein unisono, jossa vain yksi sävel poikkeaa unisonosta, tai lähes kromaattinen asteikko, jossa välillä vilahtaa kokosävelaskel. Ahon lukuisat kaksoisotejuoksutukset ovat täynnä näitä yllätyksiä: rinnakkaisten terssien asteikkojuoksutus saattaa vaihtua lennossa sekuntien asteikoksi. Kaksoisotejuoksutuskin on vain melkein nimensä mukainen, sillä kaksoisotteiden lomassa on lisäksi yksittäisiä ääniä.

Konsertossa on esimerkiksi kvasikromatiikkaa, joka tapahtuu molemmilla käsillä yhtä aikaa. Eri sävelistä alkavat asteikot oikealla ja vasemmalla kädellä ovat muuten kromaattisia, mutta neljän sävelen ryhmät alkavat kuitenkin kokosävelaskeleilla. Siinä mielessä tuo kohta on hyvin looginen. Kuitenkin uuteen ryhmään siirrytään välillä puolisävelaskeleella ja välillä kokosävelaskeleella, mikä aiheuttaa muistahaastetta. Lisäksi asteikot loppuvat ensimmäisellä kerralla kromaattiseen asteikkoon ja toisella kerralla kromaattisen kulun jälkeen tulee vielä viimeisen oktaavin alueelle kokosävelasteikko. Melkein-elementti korostuu kuitenkin vielä vasemman käden viimeisellä sävelellä, johon tullaan puolisävelaskeleella.

³³ "Solo II:n suhde tonaalisuuteen ei määrity tyhjentävästi kutsumalla kappaletta 'tonaaliseksi' sen paremmin kuin 'atonaaliseksi' tai 'vapaatonaaliseksi'; tekee mieli väittää teoksen harmonisen tehon perustuvan siihen, että se on melkein tonaalinen" (Kaipainen 1986).

Pno.

5

43

46

48

Bn.1

ff

♩ = 66 (Tempo III)

mf

2+2+2+2+3

Nuottiesimerkki 8. Konsertto 1.osa, tahdit 45–48.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

Toinen esimerkki on päinvastainen, mutta yhtä humoristinen. Siinä oikea ja vasen käsi soittavat samanlaisia kuudestoistaosien kuvioita, jotka alkavat eri sävelistä ja välillä ilmestyvä unisono on poikkeus. Tuloksena on vinksahaneen oloinen juoksutus, jota nimitän ”vekkulaksi”:

8 Pno.

FF *aloritis*

95 Tuba $\underline{\underline{f}}$

97 $\underline{\underline{ff}}$

99

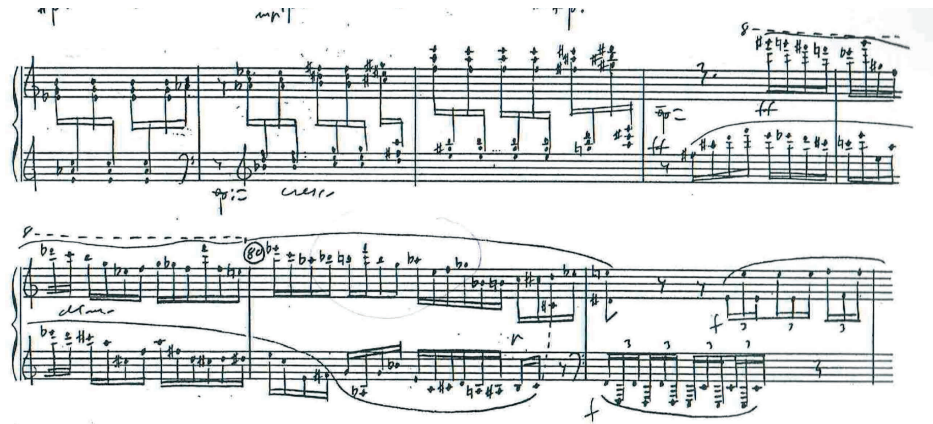
101 $\textcircled{D}$ Prestissimo (Tempo III)

4 = 165

Nuottiesimerkki 9. Konsertto 1.osa, tahdit 95–102.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

Samantyyppinen vekkula-juoksutus löytyy *Solo II*:sta. Näitä kahta kohtaa yhdistää myös fyysinen epämukavuus, joka mielestäni kuuluu asiaan ja sopii karaktääriin.



Nuottiesimerkki 10. *Solo II:n* vekkula tahdeissa 78–80 (alkaen tämän esimerkin 1. rivin neljännestä tahdista).

© Novello & Co. Ltd. Julkaistu luvalla: Ed. Wilhelm Hansen AS, Kööpenhamina.

Melkein-kuviot tuntuvat olevan Ahon tavaramerkki, oleellinen osa hänen säveltäjäkuvaansa. Ne kertovat toisaalta säveltäjän pyrkimyksistä yllättää ja havahduttaa, toisaalta hänen ilikurisesta huumorintajustaan.

Pianistisessa mielessä melkein-kuviot ovat lähes poikkeuksetta epämukavia soittaa. Käsien ei ole helppo asettua annetuille kuvioille juuri sen takia, että totutusta ja idiomaattisesta poiketaan. Elastisia liikkeitä on usein vaikea löytää, elastisuuden säilyttäminen loppuun asti on jo lähestulkoon mahdotonta. Koska kuvaamissani melkein-kuvioissa oikeille nuoteille on ylipäättään vaikea osua, olen yrittänyt harjoitella niitä legatossa, pitäen käteni mahdollisimman rauhallisena, äkkinäisiä liikkeitä välttämällä. Äkkinäinen liike tulee jossain kohtaa kuitenkin väistämättä.

Kerrontaan melkein-kuviot tuovat yllätyksellisyyttä ja ironisen ulottuvuuden. Vekkulat voi nähdäkseni asettaa Kimmo Korhosen muotoileman materiaali-ironian piiriin:

”Materiaali-ironiaksi kutsun sellaista musiikkia, jonka materiaali jo itsessään tuntuu herättävän mainitun kaksitasoisen vaikutelman. Esimerkkinä voi mainita lyhyen kääntein ensimmäisestä sinfoniasta, jossa yksi sävel riittää herättämään ironisoivan vaikutelman. Kyse on esimerkin viimeisen tahdin c-sävelestä, jonka pitäisi sävellajitunnun vuoksi olla tietenkin cis. Nyt tuo sävel luiskahtaa puoli sävelaskelta alemmaksi kuin mitä kuulijalla oli tavallaan lupa odottaa, jolloin syntyy kaksitasoinen elämys: tieto siitä, miten melodian ”olisi pitänyt edetä” ja tieto siitä, miten se lopulta eteni. Myös tämä lajin ironiaa tapaa Aholla.” (Korhonen 1988, 187.)

3.3.3 Trilli- ja tremoloketjut

Pitkiä trillien jatkumoina löytyy Ahon teoksissa usein rakenteellisesti tärkeissä kohdissa kuten loppuhuipennuksissa. Paras esimerkki tällaisesta on sonaatin finaalioloson noin kolme minuuttia jatkuva trilli, joka välillä muuntautuu tremoloksi ja vaihtuu toisinaan myös kädeltä toiselle. Sonaattia harjoitellessani kävi ilmeiseksi, että trilleihin ja tremoloihin liittyy olennaisesti jatkuvuuden ajatus: tremoloiden on tarkoitus kuulostaa trillimäisiltä ja näiden välisten siirtymien tulisi olla mahdollisimman saumattomia.³⁴ Aho on tästä antanut sanallisia ohjeita keskusteluissamme ja niin ikään partituurissakin kerrotaan: ”Tremolot mahdollisimman nopeat, trillimäiset”.³⁵

Konsertossa on finaaliolosassa trillejä, joilla on merkittävä rooli musiikin eteenpäin vievänä voimana. Pitkä loppunousu toteutuu tahtien loppuissa väreilevien trillien ja tremoloiden johdattaessa kohti uusia harmonioita. Tämä liittyy myös siihen instrumentin erityispiirteeseen, että pianolla ei voi tehdä *crescendoa* pitkällä äänellä. Trillien ja tremoloiden avulla saadaan aikaan jatkuvuutta ja kasvua. Oivallettuani selvän yhteyden sonaatin finaaliin, aloin soittaa konsertonkin trillejä siten, että ne todella kasvattavat nousua kohti huipennusta.³⁶ Nuottikuva selvästi vihjaa jatkuvuuteen, pitkään linjaan ja suureen huipentumiseen.

³⁴ Käytännössä trilli tarkoittaa kahden vierekäisen sävelen nopeaa perättäistä toistoa. Tremolossa sävelet eivät ole vierekäisiä tai niitä on yhtäaikaaisesti enemmän.

Tyypillisessä Ahon tremolossa esimerkiksi yksi sävel ja sointu vuorottelevat keskenään.

³⁵ Tämä ohje on annettu sonaatin 3.osan tahdin 47 kohdalla (ks. nuottiesimerkki 19).

³⁶ Keskityin tahtien loppuissa siihen, että ylimeno seuraavaan tahtiin olisi mahdollisimman saumaton. Koetin pitää huolta siitä, että trilli jatkuu keskeytymättömänä tahtiviivan yli. Jatkuvuutta ja kasvua auttoi vielä pieni trillivauhdin nopeuttaminen ja *crescendo* tahdin loppua kohden. Sen sijaan agogisesti nojauduin pikemminkin hieman taaksepäin, pieni *accelerando* koski vain trillin vauhtia. Trilli sai soida rauhassa täyteen mittaansa.

66

Pao.



Nuottiesimerkki 11. Trilli- ja tremoloketju konserton 4.osassa, tahdit 63-70.
© Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

On myös kahden samanaikaisesti soivan mutta eri aikoina alkavan trillin ilmiö, jota nimitän ”trilliahtokuluksi.” Ahon kontrapunktinen ajattelu näkyy myös tällaisessa yksittäisessä detaljissa. Tapanani on ollut korostaa näiden kohtien polyfoniaa soittamalla trillit selvästi eri voimakkuuksilla ja jopa eri nopeudella trillaten. Tähän olen löytänyt vihjeen sonaatin nuottikuvasta, jossa eri aikaan alkaville trilleille on kirjoitettu alkuun aksentti, diminuendo ja sitten crescendo. Kun ensimmäinen trilli on diminuendon ansiosta jäänyt hieman taka-alalle, uusi trilli erottuu helpommin ja molemmat kuuluvat selkeinä omina tasoinaan. Tämä on innoittanut minua eksperimentoimaan nyanssien, aksenttien ja trillivauhdin kanssa muissakin trillikohdissa. Parhaimmillaan tuloksena on todella monikerroksista ja hermostuneen kuuloista pianosatsia.

Trilleissä sinänsä ei ole mitään uutta. Se on varsin tavallinen yksityiskohta pianomusiikissa ja liittyy toki muuhunkin kuin pianomusiikkiin. Myös tremolot ovat kaikille pianisteille tuttuja, esimerkiksi Lisztin musiikista.³⁷ Olen kuitenkin ottanut trillit ja tremolot erikoistekstuurien joukkoon, koska Aho vie tämän tekniikan harvinaisen pitkälle. En ole missään muussa teoksessa kamppaillut niin paljon käteni väsymisen kanssa, kuin Ahon pianosonaatin parissa. Siinä olen joutunut pohtimaan perusteellisesti, miten trillit ja tremolot saisi soitettua siten, että jatkuvuuden vaikutelma syntyisi ja että jaksaisin soittaa teoksen loppuun asti.

Ajattelisin, että Ahon trilli- ja tremoloketjut ovat eräänlainen kunnianosoitus Beethovenille³⁸ ja Lisztille, pianotekniikan kahdelle suurelle uudistajalle. Aho jatkaa suoraan heidän traditiotaan käyttäen heidän pianonkäsittelyn tekniikoitaan omalle sävelkielelleen muunnettuna ja haastaen pianistin sen parissa epämukavuusalueelle.

³⁷ Esimerkkinä tästä olkoon Lisztin *Chasse-Neige* -transsendenttietydi nro 12.

³⁸ Ahon pitkät trillien jatkumot osana polyfonista tekstuuria ovat läheistä sukua Beethovenin sonaateille.

3.3.4 Toccatat

Aho on kirjoittanut pianolle runsaasti motorista toccatatekstuuria. Sana Toccata esiintyy usein osien nimissäkin, kuten *Sonatiinissa* (1.osa), *Kvintetossa* pianolle ja puhaltimille (2.osa) ja *Preludi, Toccata ja Postludi* –teoksessa sellolle ja pianolle. Myös sonaatin toinen osa on toccata, tosin ilman tätä nimeä. *Solo II*:n välijakso, eräänlainen toinen osa sekin, voidaan vaivatta tunnistaa toccataksi. Pianokonsertton toccata alkaa kolmannen osan soolopianon sisääntulosta.

Ahon toccatatekstuuri on tyypillisimmillään vuorokäsin soitettavia toistettuja säveliä. Ne voivat olla yksittäisiä ääniä tai sävelryhmiä, esimerkiksi terssejä, sointuja tai jopa klustereita. Saman sävelen toistoja, repetitioita esiintyy paljon, mutta myös laajoja hyppyjä klaviatuurin äärilaidasta toiseen. Toccatoissa on usein vaihtuvia tahtilajeja ja muuttuvia iskuksia. Tasaisesti etenevien kuudestoistaosien kulkuun on saatu vaihtelua myös käsien jakoa varioimalla: vuorokäsin soitettavan materiaalin lomassa toinen käsi soittaakin välillä kaksi tai useampia perättäisiä säveliä, ennen kuin käsi vaihtuu. Tämä kuuluu svengaavuutena musiikissa.

rit. --- (M) Allegro molto (J=132) 128

26

28

30

33

35

f dim.

p

mf

f

F

Nuottiesimerkki 12. Toccatan alku konsertossa (3.osa, tahdit 27-36).

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki julkaistu kustantajan luvalla.

Toccatoissa on yleensä hurja loppunousu, joka voi huipentua rajuihin klustereihin, kuten konserton kolmannessa osassa. Edes klusteri ei keskeytä tikuttavaa motoriikkaa. Vuorokäsin soitettavat klusterit osan loppupuolella toteutetaan ensin kämmenillä ja lopulta käsivarsilla.

Toccatat ovat Ahon eräs keino luoda dynaamista ja menevää – myös yleisöön menevää – musiikkia. Toisaalta ne ovat myös soittajan kannalta kiitollinen keino saada käsien vuorottelulla aikaan virtuoosisen kuuloista pianosatsia. Nopeat kuudestoistaosat ovatkin paljon helpompia soittaa vuorokäsin kuin yhdellä kädellä ja rytminen jäntevyys ja mahdolliset aksentoinnit luonnistuvat myös vaivatta. Toccatat ovat siis pianistisia, mutta Aho hyödyntää niissä myös lyömäsoittimien tapaan käytettyä rytmistä iskevyyttä. Aho ei kuitenkaan tyydy helppoihin toccatoihin, vaan kirjoittaa lähes mahdottomia hyppyjä ja otteita, jolloin soitossa on melkoisesti myös kitkaa ja taistelua. Konserton toccataosuus onkin todella vaikeaa soitettavaa, epämukavan tekstuurin yhdistyessä virtuoosisen nopeaan tempoon. Lopputulos kuulostaa pätkähullulta.



Nuottiesimerkki 13. Toccatatekstuuria konsertossa (3. osa, tahdit 92–97).
 © Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

Nuottikuvassa toccatat näyttävät miellyttäviltä. Aho on kirjoittanut erittäin selkeästi, kummalla kädellä haluaa mitäkin soitettavan. Toccatatekstuuria on siinä mielessä helppo lukea. Sen sijaan tiuhaan vaihtuvat tahtilajit ja nuottiavaimet tuovat haastetta, kuten myös vaikeasti luettavat klusterimaiset otteet. Konserton tahdeissa 89–90 on kuriositeettina hauska yksityiskohta nuottikuvaa ajatellen: vierekkäiset vasemman käden ryppäät näyttävät nuotissa täsmälleen samoilta säveliltä, mutta nuottiavain onkin välillä vaihtunut, eli ne soitetaan aivan eri kohdista eikä samannäköisyyttä voi korvin kuulla.

Toccatojen esiintyminen niin usein Ahon tuotannossa on jälleen hyvä esimerkki säveltäjän tavasta hyödyntää vanhoja hyviä malleja ja luoda niiden pohjalta uutta. Aho jatkaa toccatatradition jatkumoa myöhäisrenessanssista Schumannin, Ravelin ja Prokofjevin kaltaisten pianon ikonien kautta nykypäivään.

Seuraava kategoria antaa selityksen toccatojen kerronnallisesta puolesta.

3.3.5 Katastrofitekstuuri: glissandot ja klusterit

Sonaatin toinen osa (toccata) loppuu tilanteeseen, jossa klusterit ja glissandot tuntuvat tuhoavan kaiken alleen. Glissandot eivät tietenkään sinänsä välttämättä assosioitu tuhoon, mutta yhdistyneenä voimakkaisiin klustereihin ja kiihtyneeseen tempoon Ahon tekstuurissa tulos on kuin maailmanloppu. Siksi nimitän glissandoja ja klustereita *katastrofitekstuuriksi*. Useimmiten katastrofia edeltää nopea ja dynaaminen toccata. Vaikuttaakin siltä kuin glissandot ja klusterit otettaisiin käyttöön vasta sitten, kun tikuttava toccata-aihe on pitkän nousun päätteeksi³⁹ yltynyt jo varsinaiseksi moukaroinniksi. Kun toccatatekstuurilla ei enää voida tehdä enempää kasvua, vielä suurempaan huipennukseen tarvitaan järeämmät aseet – glissandot ja klusterit.⁴⁰

³⁹ Nousulla tarkoitan *crescendoa* ja kasvua muillakin tasoilla. Myös tempo on nopeutunut osan loppupuolella. Sama tapahtuu myös konsertossa: toccatan lopussa on uusi, nopeampi tempomerkintä.

⁴⁰ Kimmo Korhonen mainitsee erääksi tekstuurityypiksi Ahon sinfonioissa *kaaosmaisen huipennuksen*, joka on selvästi sukua tälle oman kategorisointini katastrofitekstuurille. Korhonen kertoo, että kyseisissä huipennuksissa tekstuuri hajoaa moniksi tapahtumiksi, jotka enemmän tai vähemmän hukuttavat yksityiskohdat alleen. Nämä huipennukset liittyvät Korhosen mukaan enemmän nopeisiin kuin hitaisiin taitteisiin. (Korhonen 1988, 133.)

18

(90)

gliss.

8 - 1

gliss.

8 - 1

(100)

fff

dim.

mp

dim.

3

3

3

3

8

ff

attacca

ff

Nuottiesimerkki 14. Katastrofitekstuuria sonaatin toisessa osassa, tahdit 90-100.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki julkaistu kustantajan luvalla.

Konsertossa toccatan lopussa Aho on kirjoittanut klustereita, jotka itse asiassa jatkavat toccatatekstuuria. Klustereita soittaessaan pianisti jatkaa vuorokäsin tikuttamista ensin kämmenin ja kun sekään ei enää riitä, Aho siirtyy koko käsivarren klustereihin. Käsivarsiklusterit soitetaan siis toccatana nekin, kädet vuorottelevat ja erkanevat toisistaan. Tässä kaltaiseni pienikokoinen pianisti kohtaa varsinaisen mahdolltomuuden: kun kädet erkanevat tarpeeksi kauas toisistaan, ulottuvuus ei enää riitä. Käsivarsiklustereita soitettaessa on pakko nojautua eteenpäin, jotta koko käsivarsi saadaan klaviatuurille. Tästä etunojasta ei ole mahdollista soittaa molempia koskettimiston ääripäitä käsivarsiklustereina yhtä aikaa. Jouduin tekemään valinnan: nojautuako enemmän oikean vai vasemman käden päälle. Jatkoin lopulta käsivarsiklustereita molemmilla käsilläni niin pitkälle kauas toisistaan kuin se oli mahdollista ja siirryin sen jälkeen vasemmalla kädelläni kämmenklustereihin, koettaen kattaa niin laajan alueen kuin mahdollista.⁴¹ Oikealla taas jatkoin edelleen käsivarsiklusterien soittamista. Lopuksi nojauduin koko vartalollani oikean käteni päälle ja siihen rojahtaneena jäin pitkäksi aikaa viimeiselle klusterille lepäämään, kaikkeni antaneena ja lopen uupuneena.

⁴¹ Itse asiassa soitin aluksi kämmenellä ja hetken päästä pystyin ottamaan taas mukaan vähän käsivarttakkin, mutta nyt käsivarsi toisin päin kääntyneenä: kyynärpää lähellä vartaloa (käsivarsiklustereita soitetaan tavallisesti kyynärpää loitolla vartalosta). Kun olin nojautuneena oikean käteni päälle, vasemman käsivarren kääntö näin päin onnistui alimmille bassoille.

203

Furioso

fff

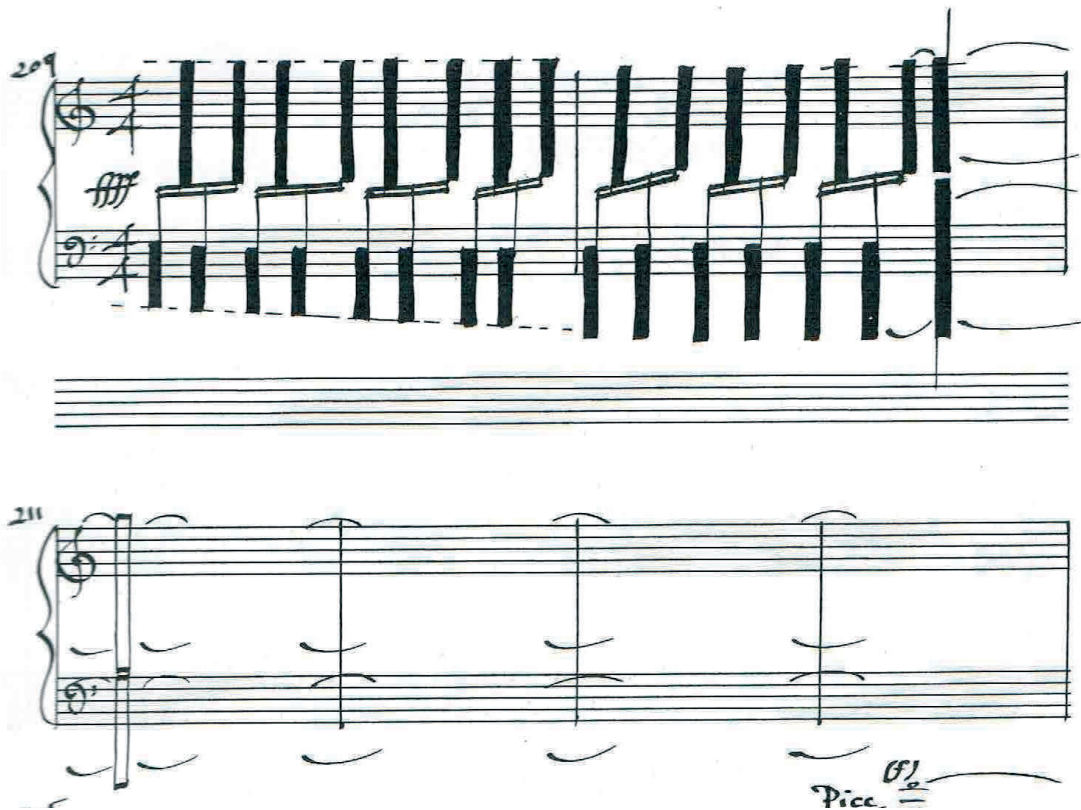
Handwritten musical score for measures 203-204. Measure 203 features a piano introduction with a dotted line and a circled 'O' above it. Measure 204 begins with a 'Furioso' marking and a fortissimo (fff) dynamic, showing a rapid ascending scale in both hands. The key signature has one flat, and the time signature is 7/8.

205

Handwritten musical score for measures 205-206. Measure 205 continues the rapid ascending scale. Measure 206 shows a change in the right hand's rhythm, with a '2' above the staff indicating a half note. The time signature remains 7/8.

207

Handwritten musical score for measures 207-208. Measure 207 continues the rapid ascending scale. Measure 208 shows a change in the right hand's rhythm, with a '9' above the staff indicating a half note. The time signature remains 7/8.



Nuottiesimerkki 15. Klusterit konsertossa (3. osa, tahdit 204–210).

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

Tässä on mielestäni hyvä esimerkki siitä, kuinka ohjelmallisuus toteutuu pianotekstuurissa. Katastrofitekstuurilla on selvä yhteys juoneen⁴²: glissandot ja klusterit liittyvät tuhoamisvimmaan, jota taas edeltää levoton toccata. Voimakas dynamiikka kuuluu asiaan, kuten myös nopea tempo ja kiihtynyt jännite. Katastrofia aina edeltää jokin – ensin pitää olla jotakin, jonka voi tuhota. Ahon säveltäjäkuvaan usein liitetty pessimistisyys näyttäytyy voimakkaimmin juuri tässä tekstuurissa.⁴³

⁴² "...teos voi kärjistyä voimakkaisiin ristiriitatilanteisiin, joissa musiikin rakennusosaset kasaantuvat tiiviiksi, riitasointisiksi sävelmassoiksi. Se ei luo enää välttämättä rauhaa ja järjestystä kuulijan mieleen, vaan se voi pyrkiä askarruttamaan ajatuksiamme ja järkyttämään elämänjärjestystä, johon olemme tuudittautuneet." (Aho 1980, 168.)

⁴³ Aho itse tosin toteaa, että paljon voimakkaammin katastrofi johtaa täystuhoon esimerkiksi 5. Sinfoniassa ja ensimmäisessä sellokonsertossa kuin pianokonsertossa.

3.3.6 Fanfaarit

Fanfaarit ovat Ahon musiikissa lyhyitä, julistavia motiiveja, jotka esiintyvät usein kolmisointutekstuurina. Pianokonsertossa fanfaareja esiintyy ensimmäisessä osassa, niin vaskisoittimilla kuin pianollakin. Fanfaarien funktio tuntuisi olevan kontrastien luominen jonkin muun tekstuurin lomassa. Esim. tahdissa 43 vaskien fanfaari asettuu pianon asteikkoilottelun väliin. Se siis toimii eräänlaisena vastakommenttina asteikoille.

Handwritten musical score for a symphony, page 10. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, and Double Bass. The score is marked with a tempo of 40 and a page number of -10-.

- 11 -

Fl.
Tr.
Co.
Bar.
Tbn.
Tuba
Snare
Bass
Piano

MIC n:o 3 6 - 8 - 28

Nuottiesimerkki 16. Fanfaarit trumpeteilla, konsertto tahdit 43-44.
 © Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

Sama fanfaarimotiivi kuullaan myöhemmin pianolla jaksossa, jossa solistilla on romanttisen rönsyilevää kuudestoistaosien tekstuuria kaksoisotejuoksutuksineen. Tässä jaksossa ei aluksi ole selkeää melodiaa, mutta hetken päästä kuudestoistaosakuvioiden päälle nousee melodinen motiivi, joka muuntuu fanfaariksi tahdissa 224. Miellän sen fanfaariksi sen takia, että tahdin 221 melodiaan verrattuna sävy on julistavampi, dynamiikka forte ja tekstuuri on laajentunut oktaavilla kaksinnetuksi kolmisoinnuksi. Pianisti esittää sen yhdessä puupuhaltajien kanssa. Mielestäni tälle motiiville on eduksi, jos sen soittaa terävää rytmiä korostaen ja äänten tarkkaan yhtäaikaaisuuteen keskittyen. Nuottiesimerkissä on näkyvillä koko edellä kuvaamani tilanne.

16

219

p

221

223

f

225

p

mf

mf

Nuottiesimerkki 17. Konserton 1.osan fanfaarit tahdeissa 224–225.
© Fennica Gehrman Oy, Helsinki julkaistu kustantajan luvalla.

Fanfaaritekstuurissa pianolla on selkeitä kolmisointublokkeja ja melodia hahmottuu sointujen ylimmistä äänistä. Tosin soinnun kaikki äänet on mielestäni syytä soittaa yhtä täyteläisesti ja kirkkaasti, niin ettei ylintä ääntä korosteta ainakaan liikaa.⁴⁴ Konserton lisäksi fanfaareja esiintyy esimerkiksi varhaisemmassa teoksessa *Kolme pientä pianokappaletta* (1971), jossa fanfaaritekstuuri on oleellinen osa ensimmäisen kappaleen ideaa. Siinä melodia esiintyy välillä terssikulkuna ja sointufanfaarina, hieman samaan tapaan kuin edellisessä konserton esimerkissä.

Myös Korhonen nostaa työssään Ahon fanfaariaiheet esille. Fanfaarit edustavat hänelle yhtä ironista lajityyppiä valssien, marssien ja fuugien ohella (Korhonen 1988, 185–186).⁴⁵ Fanfaarien tavallisin tehtävä Ahon sinfonioissa on Korhosen mukaan taitteen aloittava tai huipentava. Niillä on myös usein johdatteleva funktio: ne ”edeltävät jotakin huomion kiinnittävinä merkkeinä”, kuten neljännen sinfonian viimeisessä osassa, jossa fanfaarit ”julistavat osan intensiivisen melodian saapumista ja jotka siten toimivat perinteisinä airuina, fanfaarien alkuperäisessä funktiossa”. (Korhonen 1988, 172–173.)

Fanfaarit kertovat ehkä siitäkin, kuinka tärkeässä roolissa orkesterimusiikki on Ahon kaikessa musiikillisessa ajattelussa. Fanfaarit assosioituvat ilman muuta vaskisoittimiin. Kun pianolle on kirjoitettu fanfaareja, niitä ei mielestäni tarvitse ajatella leimallisesti pianomusiikkina vaan pikemminkin viittauksena vaskimusiikkiin. Siksi koetankin fanfaariaiheita soittaessani matkia vaskisoittimien sointia parhaani mukaan. Tällaiseen soittotapaan liittyy ymmärtääkseni äänten vahva aluke ja kaikkien äänten tarkka yhtäaikaisuus, ja myös mielikuva tasaisena pysyvistä sointikvaliteetista. Vaikka pianon sointi luonnollisesti lähtee tekemään diminuendoa äänen alukkeen jälkeen, sitä ei fanfaariaiheissa onneksi juuri ehdi kuulla, koska ne ovat niin lyhyitä. Fanfaareja soittaessani pidän käteni otteet jämerinä⁴⁶ ja liikkeet vertikaalisina vahvan alukkeen ja

⁴⁴ Tästä kirjoittaa myös Pokki (2003, 66): ”jokaisesta pianosta voi löytää vaskipuhallinmaisena dynaamisen alueen, mikään äänistä ei dominoi”. Brendel taas kirjoittaa orkesterisoittimien sävyjen tavoittamisesta pianolla mm. seuraavaa: ”In chords played by several horns, the upper voice must recede slightly in favour of the lower ones” (Brendel 1976, 96).

⁴⁵ Tosin Korhosen mielestä fanfaareista ei erotu yhtä selviä ironisia ulottuvuuksia kuin valssiaiheista (mts. 186).

⁴⁶ ”A stiffening of the physical apparatus is required to do justice to the blaring, braying sound of the trumpet, the brilliant of which needs the aid of pedal” (Brendel 1976, 96).

teräksisen soinnin takia. Jokainen sointu on syytä artikuloida selkeästi, joten sointujen väliin on hyvä jättää tarpeeksi ”ilmaa”.⁴⁷

Fanfaareja esiintyy erityisen paljon *Solo II*:ssa. Siinä ne lähenevät jopa toccatatekstuuria, sillä monet fanfaareista soitetaan vuorokäsin ja ne ovat virtuoosisia (ks. esimerkki 18, viimeinen tahti). Fanfaareissa on usein käytetty kahden eri kolmisoinnun yhdistelmää (kuten esimerkin tahdeissa 4 ja 10).

⁴⁷ Tähänkin ajatukseen sain vahvistusta Brendeliltä: ”Brass chorales should be executed *portato*, with air between the chords” (Brendel 1976, 96).

Handwritten musical score for Nuottiesimerkki 18, Solo II, measures 3-16. The score is written on ten staves, with the first five staves showing the main melody and the last five staves showing the accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). The score is signed '© 1988 Novello & Co. Ltd.' at the bottom left.

Nuottiesimerkki 18. Solo II, tahdit 3-16.

© Novello & Co. Ltd. Julkaistu luvalla: Ed. Wilhelm Hansen AS, Kööpenhamina.

3.3.7 Kolmelle viivastolle kirjoitettu monikerroksinen musiikki

Aho suosii teoksissaan polyfonista tekstuuria. Pianistisessa tekstissä monitasoisuus näyttäytyy toisinaan kolmelle viivastolle kirjoitettuna musiikkina. Silloin tärkeää materiaalia soi monessa eri rekisterissä yhtä aikaa. Sonaatissa tämä toteutuu finaali-osassa, joka on kauttaaltaan polyfonista tekstuuria. ”Kolmen käden efektit” toteutuvat erityisesti siten, että keskirekisterissä soi trilli samalla kun diskantissa ja bassossa on muuta materiaalia. Tekstuuri on siltä osin sukua Beethovenin sonaateille, esimerkiksi E-duurisonaatin op. 109 finaali-osalle.

40 Tempo I

pp

pp dolcissimo

p

f

mf

1) Tremolos played with maximum speed, like trills.

1) Tremolot mahdollisimman nopeat, trillimäiset.
Tremolos played with maximum speed, like trills.

Nuottiesimerkki 19. Sonaatti 3.osa, tahdit 40–47.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki julkaistu kustantajan luvalla.

Konsertossa kolmen viivaston jaksoja on erityisesti hitaassa osassa, jossa melodisia motiiveja on kirjoitettu useampaan rekisteriin. Luultavasti näin on tehty osittain nuotinnusteknisistä syistä. Kun tärkeää materiaalia on useassa eri tasossa, nuottikuva näyttää paljon selkeämmältä kolmella viivastolla. Silloin soittajan on helpompi nähdä, miten eri linjat etenevät, kun ne eivät sekoitu toisiinsa. Useamman eri rekisterin käyttö taas tuo tekstuuriin avaruutta ja tilaa.

34

No.

59

f *ff*

Vivo

61

p

Nuottiesimerkki 20. Konsertto 2. osa, tahdit 59–62.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki Julkaistu kustantajan luvalla.

Hahmotuksen kannalta kolmen viivaston musiikki on vaikeaa kuten mikä tahansa polyfoninen musiikki. On pystyttävä kuulemaan yhtäaikaaisesti kolmen eri linjan eteneminen, kukin omaan suuntaansa.

Pianoteknisessä mielessä kolmen käden efektien haasteita ovat muun muassa tarkka pedaalinkäyttö ja nyansointi siten, että pitkät äänet todella tuntuisivat jatkuvan pitkään. Lisäksi käsien vaihdot tulisi tehdä niin saumattomasti, ettei kuulija huomaa niitä. Trillin vaivihkainen siirtyminen kädeltä toiselle on tästä hyvä esimerkki. Käden vaihtuessa trillin nopeus ja nyanssi tulisi pysyä samana. Tyypillisesti myös toisen käden yli ristiin soittaminen voi lisätä epätasaisuuksia fraseerauksessa.

3.4 Tekstuurien päällekkäisyys

Ahon teoksissa on paljon jaksoja, joissa kategorisoimani eri tekstuurielementit esiintyvät limittäin ja päällekkäin. Eräs esimerkki tästä on jo aiemmin mainittu klusterien esiintyminen toccatatekstuurin osana konserton kolmannen osan lopussa. Trillit ovat lähes aina osa muuta tekstuuria, kuten esimerkiksi kolmen viivaston kerrosmusiikkia. Terssitornit ja toccatat ovat hyvin usein lähellä toisiaan, esimerkiksi konserton toisessa osassa monet ylöspäin nousevat terssitornit päättyvät toccatamaiseen toistoon diskantissa.⁴⁸ Lisäksi tekstuurielementit tyypillisesti vuorottelevat keskenään tiuhaan tahtiin. Hyvänä esimerkkinä tästä on *Solo II*:n ensimmäinen sivu, jossa useimmat Aholle ominaiset pianistisen kirjoitustavan elementit esitellään lyhyen ajan sisällä: terssitornit, toccatat, fanfaarit, kaksoisotejuoksutukset ja trillit (ks. esimerkki 21).

⁴⁸ Karaktääri tosin ei ole lainkaan toccatamainen. Kyseessä onkin ainoastaan häivähdys toccatamaisuutta (ikään kuin aavistus tulevasta uhasta) pianotekstuurissa.

Handwritten musical score for Nuottiesimerkki 21, Solo II alku. Tahdit 1-17. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). It features complex harmonic structures with many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (mf, f, cresc.). The notation includes various note values, rests, and slurs. The manuscript is dated 1909 at the bottom left.

Nuottiesimerkki 21. Solo II alku. Tahdit 1-17.

© Novello & Co. Ltd. Julkaistu luvalla: Ed. Wilhelm Hansen AS, Kööpenhamina.

Konserton kolmannessa osassa toccatatekstuuri saa seurakseen tyystin toisenlaista materiaalia jousisoittimen taholta. Jouset soittavat huokauseleitä, jotka houkuttaisivat kenties leveämpään ajankäyttöön kuin dynaaminen ja eteenpäin syöksyvä toccatikutus.⁴⁹ Keskenään ristiriidassa olevat tekstuurit soivat yhtä aikaa, mistä syntyy valtava jännite.

Edellä mainittua tilannetta voisi luonnehtia tekstuurien polyfoniaksi. Kimmo Korhonen kuvailee vastaavaa ilmiötä Ahon viidennen sinfonian kohdalla näin: ”Viides sinfonia muodostaa polyfonisessa katsannossa erikoistapauksen Ahon sinfonioissa. Perusajatuksenahan sinfoniassa on useiden yhtäaikaisten musiikillisten tasojen tai osakudosten soiminen; voisi ajatella että perinteinen melodialinjojen polyfonia on kasvanut osakudosten tai osamusiikkien polyfoniaksi” (Korhonen 1988, 162). Ja: ”Aho yhdistää itsenäisiä musiikillisia tasoja tai ”osamusiikkeja” vastakkain yhtäaikaistuksi tapahtumiksi” (mts. 66).

Ei liene sattumaa, että tekstuurien polyfoniaa ilmenee konsertossa juuri Toccata-osassa. Toccata nimittäin vaikuttaisi olevan Ahon keino ilmaista kiihtymystä, levottomuutta tai jopa hätää. Tekstuurien polyfonia korostaa jännitteistä tunnelmaa entisestäänkin.

On myös erittäin mielenkiintoista, että toccatamaisuus – mikäli se määritellään erityisesti saman toistoksi ja käsien vuorotteluksi – vilahtelee usein myös muissa kuvailemissani tekstuurityypeissä kuin varsinaisissa toccatoissa. Terssirakennelmien kiihtyneimmät versiot ovat jo lähes toccatoja. Klusterit esiintyvät toisinaan vuorokäsin soitettavina toccatoina, kuten myös fanfaarit. Trillit ja tremolot taas ovat jo lähtökohdiltaan samojen sävelten toistoa, joten niissäkin voi tietyissä tilanteissa nähdä sukulaisuutta toccataan. Toccatat siis todella toistuvat Ahon pianokonsertossa ja koko tuotannossa.

⁴⁹ Tämä kävi selvästi ilmi orkesteriharjoituksissa. Oivalsin materiaalien erilaisuuden liittyvän siihen, että jousien soittama materiaali on samaa kuin osan alkupuolella (vrt. esim. viulujen tahdit 12–16 ja 40–44). Alussa tempo oli hidas ja karaktääri unenomainen. Toccatasta nopeasta temposta ja soolopianon energiasta huolimatta jouset jatkavat tätä vanhaa karaktääriä.

3.5 Esittäjän analyysia – pianotekstuurit konsertossa

Tässä osiossa kuvaan yksityiskohtaisesti konserton kulkua pianistin näkökulmasta ja erityisesti pianotekstuurin elementtejä eritellen. Myös orkesterin instrumentaatio, sointitehot ja yhteissoitolliset seikat ovat osa tätä analyysia.

1. osa

Konsertto alkaa huilujen ja klarinettien soittamalla nelisävelisellä motiivilla, joka heti hahmottuu konserton pääaiheeksi. Motiiviin kuuluu sävelet e, c, g, ja fis eli se muodostuu C-duurisoinnun sävelistä ja dissonoivasta fis:stä. Pieni nooni alaspäin g:stä fis:säveleen on heti teoksen alussa hätkähdyttävän jännitteinen ja vaikutelmaa jäädään maistelemaan hetkeksi pitkälle sävelelle. Melodia jatkuu samaista motiivia muuntelemalla, edelleen jännitteisiä nooneja ja myös suuria septimejä käyttäen. Rytmiikka ja aksentit ovat niin erikoiset, ettei selkeää tahtilajituntumaa vielä synny. Fagotit yhtyvät mutkikkaan kuuloiisiin unisonokulkuihin. Lopulta fagotit, hekkelfoni ja kontrabassoklarinetti jäävät mörisevälle c-nuotille, joka on tähänastisista pitkäkestoisin nuotti. Matala, pitkä c luo odotusta solistin sisääntulosta.

Solisti aloittaakin juuri sillä hetkellä kuin on odotettavissa, mutta yhtäkkiä musiikki muuttuu aivan erilaiseksi, myös tempoltaan. Pianisti soittaa nopeita ylöspäisiä kokosävelasteikkoja orkesterin yhtyessä mukaan ylimmän äänen iskuihin. Värikäs orkestraatio tuo mieleen Ravelin ja pianosatsi voisi olla yhtä hyvin vaikkapa Prokofjevia tai Bartókia. Pianotekstuuri pysyttelee kahdella kädellä unisonossa. Puupuhaltajien esittelemä pääaihekin kuullaan pianolla heti ensimmäisten asteikkojen jälkeen. Pianotekstuuri on hyvin perinteistä ja rytmiikka selkeää.

Aho on kirjoittanut heti alussa orkesterille runsasta materiaalia, mistä johtuen solistin osuus on vaarassa peittyä sen alle. Kuuluvuuteen auttaa kuitenkin se, että pianotekstuuri on kirjoitettu läpikuultavaksi unisonoksi ja melko korkealle diskanttiin, jolloin se erottuu selkeämmin. Lisäksi Aho on ajoittanut orkesterin fortessa soitettavat ylöspäiset asteikot solistin pitkille äänille tai tauoille, jolloin solistin ja orkesterin välille

muodostuu riemukas vuoropuhelu. Solistin kuudestoistaosakuvioiden aikana ei näitä asteikkoja orkesterilla ole, mikä edesauttaa soolo-osuuden erottumista.

Jaksossa B trumpetit ovat pääroolissa fanfaareineen ja solistilla alkavat jälleen uudet asteikot, mutta ne eivät enää ole unisonossa. Nyt oikea ja vasen käsi aloittavat eri sävelistä ylöspäiset asteikkonsa, jotka eivät ole aivan yksinkertaisia. Asteikoissa vaihtuu logiikka tuon tuostakin – niissä on kromatiikkaa ja vaihtuvia koko- ja puolisävelaskeleita. Kyseessä on melkein-kuvio, joka sisältää kvasikromatiikkaa (ks. esimerkki 7) ja myös vaihtuvia tahtilajeja.

Sitten päästään taas hetkeksi unisonoihin, jotka tuntuvat edelliseen verrattuna huomattavasti helpommilta soittaa. Tosin viimeisessä kuviossa käsien on vaikea löytää luontevia liikkeitä hankalan tuntuksille, nooneille, septimeille ja ylinousevalle soinnulle pohjautuvalle kululle, joka on peräisin suoraan puupuhaltimien mutkikkaasta alusta. Huvittava yksityiskohta tämän kulun lopussa on se, että kaiken unisonoriemun jälkeen vihoviimeinen sävel on oikeassa kädessä e ja vasemmassa d. Tällöin siis vain viimeinen ääni (t. 48) kuulostaa riitelevältä, aivan kuin pianisti soittaisi väärin. Tässä on hyvä esimerkki humoristisesta vekkula-kuviosta (ks. esimerkki 8).

Tämän jälkeen, jaksossa C (t. 50–) pianistilla on mukavasti käteen istuvaa tekstuuria: *staccatoissa* kahdeksasosina kulkeva tanssillinen melodia ja sitä imitoiva ja myötäilevä vasen käsi, sekin *staccatossa*. Jos kappaleen alku olikin ilottelevaa, tämä kohta on sitä erityisesti. Tässäkin on suurehkoja intervaleja, kuten esimerkiksi paljon septimejä, mutta ne ehtii etsiä vaivatta, sillä tempo ei ole kovin nopea.

Tuo jakso on askarruttanut mieltäni kovasti. Samaan aikaan kun pianistilla on tanssillinen, muttei niinkään ketterä kohta – näin tässä alusta alkaen jotakin kömpelön pompöösiä ja humoristista – jouset urakoivat nopeiden kuudestoistaosa-asteikkojen parissa. Tekstuurit ovat aivan selvästi eri paria keskenään, eikä tämän funktiota ole heti aivan helppo ymmärtää. Jousten asteikot myös alkavat milloin mistäkin kohdasta tahtia, tahdin alusta ja sitten vasta toiselta iskulta, tahtilajienkin vaihtuessa. Viulistit itse asiassa soittavat täsmälleen samoja kokosävelasteikkoja, jotka

kuultiin solistilla jo konsertton alussa, mutta nyt asteikot esiintyvät hiljaisina, sordinoituina ja hieman epäröivän kuuloisina.

Tässä kohdassa kuullaankin samat motiivit kuin aiemmin, mutta on vain vaihdettu sitä, millä instrumenteilla niitä soitetaan. Pianosolistin tanssillinen melodia on sama motiivi kuin aiemmin kuultu – ensimmäistä kertaa jo tahdissa 25 – mahtipontinen pasuunasoolo. Rytmiä on vain muutettu hieman ja tempo on nopeampi, jolloin motiivi näyttäytyy tanssillisena. Myös dynamiikka on pudonnut fortesta mezzoforteen. Kömpelyys liittyy siihen, että perustahtilaji 5/8 nyrjähtää tuon tuostakin, vaihtuen välillä 4/8-, 3/8- tai 6/8 –tahtilajeiksi. Vaikuttaa myös siltä kuin motiivin peruskaraktäärikin olisi jollain lailla nyrjähtänyt, kun sitä ei soitetakaan enää vaskilla. Sama ilmiö ”vaivaa” josten tekstuuria: asteikot on alun perin kirjoitettu pianolle loistokkaiksi soolojuoksutuksiksi, eivätkä jousisoittajat välttämättä tunne oloaan oikein kotoisaksi niiden sordinoitujen versioiden parissa. Kaikki tämä korostaa kohdan humoristisuutta ja kaoottisuutta, joka huipentuu sireenin ujellukseen.

Edellä kuvattu instrumentaation vaihdos liittyy Korhosen muotoilemaan *esitystapaironiaan*. Hän kirjoittaa: ”Eesitystapaironiassa on kyse siitä, että jonkin aiheen, melodian tms. esitys ei tunnu vastaavan sen ihanteellisinta esitystä. Kyse voi olla oudosta soitinvalikoimasta tai oudosta rekisteristä.” (Korhonen 1988, 186.)

Tämän jälkeen pianosolistilla on Prokofjev-tyyppisiä vasaroivia repetitioita sekunteina ja myöhemmin useamman sävelen ryppäinä, jotka häiriköivät teemaa⁵⁰ ja nyt jo kontrapunktiseksi yltynyttä tekstuuria. Vasaroinnit huipentuvat perkussiiviseen sekuntien tykittelyyn matalassa rekisterissä – ilkikuriseen vuorotteluun isorummun kanssa.

Juuri ennen seuraavaa jaksoa D pianolla on vielä yksi neljän tahdin katkelma (98–101, ks. esimerkki 9), joka kuulostaa vinksahaneen eripariselta. Vääristymä johtuu pulssinyrjähdysten (joilla tarkoitan vaihtuvia iskutuksia ja tahtilajeja) lisäksi erityisesti siitä, että oikea ja vasen käsi soittavat melkein unisonossa: pääaihe kuullaan ensin

⁵⁰ Myös nämä häiriköivät repetitiot ovat peräisin pasuunoiden teemasta, sen lopusta.

kahdella kädellä suuren noonin etäisyydellä, jatkuen hetken aikaa unisonona, sitten suurilla septimeillä, päätyen lopulta noonien kautta yksimieliseen oktaaviin.

Näitä tahteja soittaessani kamppailen epämukavien etäisyyksien ja otteiden kanssa. Mieleeni juolahtaa, että kenties tietty pianistinen epämukavuus on osa karaktääriä. Tuntuisi jollain tapaa väärältä, jos nuo kuvailemani katkelmat kuulostaisivat helpoilta ja kitkattomilta. Olen pyrkinyt harjoittelemaan niin, että saisin kaiken soitettua luonnollisesti ja kitkattomasti. Lopputulos on kuitenkin vain melkein sitä ja soittoani nauhalta kuunneltuani minut on vallannut aavistus siitä, että niin tulisi ollakin. Kitka ja kamppailu tuntuvat kuuluvan asiaan.

Jaksossa D käytetään C:stä tuttua motiivia muunneltuna ja nopeammassa tempossa. Motiivi kulkee oikeassa kädessä kahden päällekkäisen kvartin yhteissointina, vasemman soittaessa väliin kvinttikulkuja alas. Rytmiikka on synkopoitua ja svengaavaa. Pianoa on tässä jaksossa käytetty hieman perkussiiviseen tapaan, mitä vielä korostavat mm. ksylofonin vastausrepliikit.

Orkesterin *Furioso* jaksossa E on tärkeä käännekohta. Siinä orkesteri esittelee uuden teeman (t. 129 alkaen), jota kehitellään kontrapunktisesti. Konsertto lähtee nyt uuteen suuntaan ja kasvaa sinfonisiin mittasuhteisiin. Piano yhtyy mukaan teemaan (kohta F) suurilla soinnuilla, joita on jälleen käytetty perkussiivisesti. Teeman loppupuoli – trillimäiset kahden äänen toistot (t. 163) – muistuttaa toccatatekstuuria.

Lyyrisessä sivuteemajaksossa sointutekstuuri ja terssitornit vuorottelevat. Jakso alkaa koraalimaisella teemalla, jonka melodia hahmottuu sointujen ylä-äänistä.⁵¹ Tunnelma on rauhallinen ja sisäänpäin kääntynyt. Terssitornit kuitenkin kiihdyttävät tempoa ja lisäävät rauhattomuutta välittömästi. Seuraavan kerran sointuteema esiintyykin fortissimossa ja räikeämpänä (t. 206) kahden soinnun yhteisharmoniana. Aho kasvattaa kumpaakin elementtiä – terssitornitekstuuria ja sointutekstuuria – niin, että ne lopulta sulautuvat yhteen. Trioleina kulkevat terssit muuntuvat soinnuiksi vasemmassa

⁵¹ Oikeastaan lyyrinen uusi teema on alkanut jo kohdassa F1 pianolla. Siinä orkesteri kuitenkin jatkaa vielä levottomia kulkujaan. Rauha löytyy vasta tässä koraalimaisessa jaksossa, joka kulkee pitkälti soolopianon varassa.

kädessä, oikean käden jatkaessa sointumelodiaa tutussa rytmissä. Lopulta oikea käsi sulautuu myös triolirytmieihin (t. 212).

Sen jälkeen osa jatkuu (jakso G) hyödyntäen tekstuuria, jossa yksittäiset äänet ja kaksoisäänet vuorottelevat. Myös rytmit vaihtuvat kuudestoistaosanuottien kvartoleista kvintoleihin ja takaisin (ks. esimerkki 17). Tässä jaksossa on melkein-kuvioita ja fanfaareja. Myös terssit ovat tärkeässä roolissa: melodia kulkee välillä tersseissä (esim. t. 226 eteenpäin) ja jakso päättyy oikean käden alaspäiseen terssiasteikkoon.

Loppupuoli ensimmäisestä osasta kokoo aiempia motiiveja ja teksturielementtejä yhteen. Vaikka osa koostuu runsaista aineksista ja saattaa vaikuttaa välillä kaoottiseltakin, lopussa Aho päästää todellisen sinfonikkonsa valloilleen ja yhdistää elementit organisoiduksi polyfoniseksi tekstuuriksi.

2. osa

Toisen osan pianotekstuuri on kauttaaltaan kiitollista soitettavaa – se tuntuu luontevalta ja soi hyvin. Pianisti vyöryttää ilmoille terssien ja sointujen hallitsemaa tekstuuria toistaen samoja aiheita kehämäisesti. Koko klaviatuuri on käytössä, kuviot alkavat bassorekisteristä kohoten ylöspäin diskanttia kohti. Erityisen paljon on vuorokäsin soitettavia terssejä eli tyypillistä terssitornitekstuuria. Terssit vaihtuvat välillä sekunneiksi ja fraasit päättyvät samojen äänien toistoon *diminuendossa*. Useimmat näistä fraasin loppuista ovat vuorokäsin soitettavia toistuvia aiheita ja näin ennakoivat tulevaa toccataa. Orkesteri soittaa pitkiä ääniä, sointuja, ja maagisia suhinoita – tunnelmaa luovia efektejä.

Toisessa osassa painavin sanottava sijoittuu keskijakson pianon kadenssiin, jossa rivi kuullaan sen pelkistetyimmässä muodossaan sointujen sarjana. Tästä alkaa myös pianolla osan selkein melodia, joka jatkuu *accelerandon* myötä kiihkeämmin. Tekstuuri on tahdeissa 54–83 jaettu kolmelle eri viivastolle ja kaikkien niiden melodiat muuttuvat yhä ekspressiivisemmiksi. Kerronta tiivistyy, tempo kiihtyy, monikerroksisuus

lisääntyy. Aho on monessa kohtaa merkinnyt eri viivastojen aiheet eri nyanssilla, mikä vielä korostaa jakson polyfoniaa ja soinnillista rikkautta.

3. osa

Orkesteri aloittaa hitaalla johdannolla, jossa heti aluksi kuullaan konserton pääaihe, puupuhaltimilla kuten ensimmäisenkin osan alussa. Pianon tullessa mukaan alkaa yhtäkkiä villi toccata, jolla ei tunnu olevan yhteyttä sitä edeltävän johdannon kanssa. Leikkaus uuteen jaksoon on siis yllättävä, aivan kuten ensimmäisessäkin osassa.

Toccataosio on koko konserton vaikeinta soitettavaa. Aho on siinä käyttänyt hyväkseen vanhaa pianistista keinoa: kun kädet vuorottelevat koko ajan, saadaan ”helposti” aikaan nopeita repetitioita ja muita virtuoosisen kuuloisia toistoaiheita. Aho on kuitenkin sijoittanut nuotit partituuriin niin, ettei mikään onnistu helposti tai erityisen luontevasti. Pianisti joutuu koko ajan epämukavasti hyppimään melkoisia loikkia nopeassa tempossa. Soinnut on myös aseteltu paikoitellen varsin hankaliksi otteiksi klaviatuuriin nähden.⁵² Kädet ovat useissa paikoissa myös hyvin lähekkäin toisiaan, jolloin pianisti joutuu pohtimaan, kumpi käsi soittaa milloinkin päältä ja kumpi alta. Myös ristiriitaiset tekstuurit solistin ja orkesterin välillä voivat vielä osaltaan lisätä pianistin epämukavuuden ja levottomuuden tunnetta.

Jaksossa N alkaa scherzomainen taite, jossa tempo on nopeampi ja sävy kepeämpi. Nyanssi on *piano* ja repetitiot ovat hetkeksi vaihtuneet läpikuultavampiin kuudestoistaosakuvioihin, vasemman käden rytmittäessä samalla svengaavilla kahdeksasosilla *staccatossa*. Tässä ikään kuin kerätään voimia ennen tulevaa huipennusta. Leikkisä scherzotaite villin toccatan keskellä luo kontrastin rajulle tekstuurille. Scherzotaite on kuitenkin hyvin lyhyt ja vähitellen alkaa jälleen dynaaminen kasvu ja entistäkin voimakkaammat repetitiovasaroinnit. Kun pianolla ei voi kasvattaa nyanssia enää enempää, kasvu jatkuu orkesterilla kohdasta N1 alkaen.

⁵² Mikä siis johtuu osaltaan siitä, että tässä pianisti soittaa ankarasti noudatetun 16-sävelisen rivin muunnoksia. Säveltäjä myös kertoo, että tarkoitus on ollut luoda kitkaa, joka toisi lisää intensiteettiä esitykseen.

Piano tulee jälleen mukaan *Furiosossa* tahdista 204 alkaen klustereilla, joiden nyanssiksi on merkitty ensin *fff* ja lopulta *ffff*.

4. osa

Neljännessä osassa orkesterilla on paljon pitkiä ääniä ja solisti saa tunnelmoida vapaassa tahdissa nopeutuvilla repetitiokuvioilla, ikään kuin uloskirjoitettuna rubatona. Myös etuheleinä soitettavat chopinmaiset korukuviot ovat tärkeässä roolissa. Edellisen osan tiukasta rytmikasta siirrytään nyt avaruudellisiin sfääreihin. Rytmit on kuitenkin kirjoitettu tarkkaan, ja monimutkaisten tahtilajivaihdosten ryteikössä pianisti saa olla valppaana asteikkojuoksutuksineen.

Finaalin haasteet pianistille ovat ennen kaikkea rytmisiä. Pianotekstuuri on melko mukavaa. Siinä on kaikuja ensimmäisen osan asteikoista, toisen osan tersseistä ja kolmannen osan repetitioista. Finaali samalla sekä kokoaa edellisten osien materiaalia yhteen että tavallaan vapauttaa musiikin aiemmasta johdonmukaisen etenemisen vaatimuksesta. Pianotekstuurin elementit esiintyvät sulassa sovussa, vuorotellen ja päällekkäin.

Finaalin tahdit 44–52 toimivat esimerkkinä Ahon tavasta käyttää soolosoitinta osana orkesteria. Pianisti ja orkesteri soittavat siinä eri tahtilajeissa. Klarinetin ja hekkelfonin lyhyet, resitatiivinomaiset soolot, joita kaikki muut seuraavat, koostuvat toistetuista sävelistä ja suuresta intervallihypystä. Pianisti soittaa samanaikaisesti niin ikään toistettuja säveliä, repetitioita, mutta nopeammassa tempossa ja taustalla. On mielenkiintoista, että toccatatekstuuria on finaaliolosassa käytetty säestävässä roolissa. Pianon repetitiot toimivat myös hiljaisena muistutuksena edellisen osan uhkaavuudesta.

Vaikka finaaliissa onkin paikallaan pysymisen tunnelmaa, siinä kuullaan vielä viimeisen kerran pyrkimystä viedä musiikkia kohti nousuhiupennusta, alkaen tahdista 53. Huipennus tapahtuu terssitornitekstuurin, trilli- ja tremoloketjun, asteikkojuoksutusten ja repetitioiden yhtäaikailla ja limittäisillä esiintymillä. Vähitellen musiikki hiljenee ja jäljelle jäävät enää hiipuvat asteikot ja repetitiot.

4 PIANOKONSERTON HARJOITTELUPROSESSI

4.1 Harjoittelu yksin

Suurin osa pianistin työskentelystä tapahtuu yksin. Tässä osiossa kerron, kuinka valmistauduin konserton esitykseen ja millaisia menetelmiä käytin yksin harjoitellessani. Pohdin tekstissäni niitä työskentelyn osa-alueita, jotka koin tärkeiksi tämän teoksen omaksumisessa.

4.1.1 Teokseen tutustuminen ja oppimisprosessin kulku

Aloitin konserton harjoittelun kesäkuun 2014 alussa, jolloin kävin sen tutustumismielessä kokonaan läpi. Sain alustavan käsityksen teoksesta kokonaisuutena ja ryhdyin heti harjoittelemaan yksityiskohtiakin. En kuitenkaan vielä siinä vaiheessa kokenut oppineeni paljoakaan. Ensimmäinen läpikäynti oli ennen kaikkea tulevan harjoitteluprosessin suunnittelua – se oli välttämätön vaihe, jotta tietäisin mihin olen ryhtymässä. Sitten jouduin jättämään konserton harjoittelun tauolle kesän festivaalikiireiden takia. Festivaaleja varten opettelin niin paljon muuta musiikkia, etten pystynyt keskittymään Ahon konserttoon ollenkaan.

Heinäkuussa palasin uudelleen konserton pariin alkaen toden teolla opetella sitä. Luin nuotteja, soitin, pysähdyin, soitin uudestaan, kirjoitin ylös sormituksia ja tärkeitä havaintoja. Koetin tavoitella valmista heti, vaikkakin käsitykseni ”valmiista” muuttui prosessin aikana koko ajan. Ahdistuin, yritin uudestaan ja pysähdyin miettimään ratkaisuja vaikeisiin kohtiin.

Intensiivisin harjoitteluvaihe oli elokuun alusta lokakuun alkuun, eli noin kaksi kuukautta. Intensiivisyydellä tarkoitan sitä, että harjoittelin konserttoa joka päivä enkä enää antanut keskeytysten hajottaa oppimisprosessia. Tässä vaiheessa aloin päästä sisälle konserton musiikilliseen maailmaan, mitä työläässä nuottienopetteluvaiheessa ei

vielä tapahtunut. Koska heinäkuun harjoitteluvaihe tuntui niin työläältä, tarvitsinkin keskeytyksiä.

Karkeasti arvioiden opettelin konserttoa yhteensä noin kolme kuukautta.⁵³ Erilaisten vaiheiden ja keskeytysten takia on vaikea sanoa aivan tarkkaa aikaa. Intensiivinen harjoitteluvaihe on kuitenkin helpommin rajattavissa: se oli esitystä edeltävät kaksi kuukautta. Tuona aikana konserton oppiminen esityskuntoon oli tärkein päämääräni. Keskityn tässä luvussa etupäässä tuon intensiivivaiheen harjoittelun kuvailuun.

Opetellessani uutta teosta en millään malta pysyä erossa soittimestani. Soittamisen fyysisyys tuottaa minulle niin suurta iloa ja tärkeää informaatiota, ettei uteliaisuuteni salli minun pidättäytyä soittamasta. Fyysisyyteni tosin varmasti myös ohjaa tulkintaani, mikä on sekä hyvä että huono asia. Hyvää siinä on se, että kehoni löytää teoksesta asioita, joita mieleni ei ehkä olisi älynnyt keksiä. Yli kolmenkymmenen vuoden soittokokemus erilaisten teosten parissa on muokannut soittotaitoani sellaiseksi hiljaiseksi tiedoksi, jossa viisas keho osaa toimia luontevimmin vastaan tulevien tilanteiden maastossa. Toisaalta rutiininomaiset soittotapani saattavat estää minua näkemästä teoksessa jotakin, joka vaatisikin toisenlaista soittotapaa. Siksi koetan maltaa irtautua soittimestani harjoittelun myöhemmissä vaiheissa, monta kertaa.⁵⁴

Pyrin löytämään aina uusia näkökulmia harjoitteluun.⁵⁵ Yritän pitää mieleni avoimena monenlaisille vaihtoehdoille löytääkseni lopulta oikealta tuntuvan ja teokselle oikeutta tekevän oman tulkintani. Siksi lähestyn teosta monelta eri suunnalta. Samalla

⁵³ Jälkeenpäin ajateltuna tuo tuntuu lyhyeltä ajalta. Esimerkiksi Ahon pianosonaatin opettelu prosessi kesti noin vuoden. Sen jälkeen olen kuitenkin oppinut harjoittelemaan tehokkaammin, tuhlaamatta aikaa. Toisaalta sonaatin (joka on vaikein teos, mitä vastaani on tullut) opettelu prosessi on tuonut käyttööni sellaisia työkaluja Ahon pianotekstuurin pureskeluun, että myöhempi pianoteosten opettelu on ollut helpompaa.

⁵⁴ Tuomas Mali taas kirjoittaa kiinnostavasti tavastaan aloittaa teoksen opettelu ilman soitinta, vain nuotteja lukien. Tästä hän käyttää termiä ”soittamisen pohjustaminen”. (Mali 2004, 78–79.) Leimer ja Giesecking suosittelevat teoksen huolellista opiskelua pelkästään nuottia lukemalla ennen harjoittelun aloittamista soittimen äärellä. Jos tämä on tehty huolella, heidän mukaansa teos osataan jo ulkoa siinä vaiheessa, kun sitä soitetaan ensimmäistä kertaa. (Giesecking & Leimer 1972, 11.)

⁵⁵ Niklas Pokki on korostanut juuri näkökulman vaihtamisen tärkeyttä luennoissaan luovuudesta harjoittelussa (Pokki 2016).

esitysvarmuuteni lisääntyy, kun osaamista on vahvistettu montaa eri reittiä. Seuraavassa kerron tarkemmin millaisia eri harjoittelutapoja olen Ahon konsertin parissa käyttänyt. Kursivoidut kohdat tekstissä ovat otteita harjoittelupäiväkirjastani.

4.1.2 Oppimistekniikoita

4.1.2.1 Ulkoa soittaminen

Jo hyvin varhaisessa vaiheessa konsertin harjoittelua päätin opetella lyhyitä jaksoja ulkoa. Olin tosin melko varma siitä, että tulisin soittamaan teoksen konsertissa nuoteista, kuten sitten teinkin. Silti ulkoa soittaminen on minulle arvokas keino saada teos haltuuni ja yksi oppimistekniikka muiden joukossa. Ulkoa soittaminen on esimerkiksi eräs tapa löytää intuitioni, oma suhteeni teokseen. Nuottikuvaan tuijottaminen voi nimittäin olla myös kahlitsevaa ja liiallinen teoksen kunnioittaminen nuotteihin tukeutumalla saattaa estää teoksen heräämisen eloon.⁵⁶

Kun soitan ulkoa, alan löytää persoonalleni ja keholleni luontevimpia tapoja toteuttaa nuottikuvaa. Usein löydän intuitiivisesti oikeita⁵⁷ sormituksia ja soittotapoja, fraseerauksen ja nyansoinnin luontevuutta. Saan tuntumaa teokseen aivan uudella tavalla. Minulle alkaa olla itsestään selvää, kummalla kädellä on mitäkin luontevinta soittaa, kuinka isoilla liikkeillä toteutan fraaseja ja mihin rakennan huipennukset. Alan myös hahmottaa teoksen muotorakennetta paremmin. Käteni ”kertoo” minulle, missä kohtaa samat teemat toistuvat. Ennakointi paranee huomattavasti, kun soittoa ohjaavat

⁵⁶ Muusikolle partituuri ei ole vielä teos. Vasta nuottikuvan soiva versio hahmottuu sellaiseksi. Aho kirjoittaa: ”Todellista merkitystä sävellyksellä ei ole kuitenkaan ennen kuin se on esitetty soivassa muodossa. Jos se tällöin kykenee innostamaan myös esittäjäänsä, ja tämän välityksellä myönteisesti havahduttamaan ja aktivoimaan kuulijaa, se on lopullisesti täyttänyt tehtävänsä osoittamalla, että nykyhetkenkin mahdollisuuksista on mahdollista luoda jotain rakentavaa ja arvokasta.” (Aho 1980, 168.)

⁵⁷ Puhuessani ”oikeasta” tarkoitan luontevaa, sillä hetkellä parasta mahdollista. Vaikka ”oikea” koko ajan muuttuukin työskentelyn jatkuessa, en silti halua käyttää muutakaan sanaa, sillä taiteilija kaiketi aina pyrkii jonkinlaiseen totuuteen: ratkaisuihin jotka tuntuvat sillä hetkellä ainoilta oikeilta.

impulssit tulevat muusikon omasta herkkävirittyneestä mielestä, eivätkä paperista. Teos alkaa puhua soittajalle.

Istun jälleen pianon ääreen ja päätän kokeilla tätä kohtaa ulkoa. Eiköhän sen pitäisi jo onnistua, olenhan miettinyt sormitukset tarkkaan ja analysoinut intervallisuhteita. Fraasi soi päässäni ennen kuin aloitan. Minulla on suhteellisen selvä käsitys siitä, minkälaisen ennakoivan liikkeen teen ennen ensimmäistä ääntä. Aloitan. Tuntuu turvalliselta, jopa tutulta. Soittaminen tuottaa iloa, heittäydyn musiikin virtaan, aiemmin niin monimutkaiselta vaikuttanut musiikki tuntuu nyt ihmeen loogiselta. Tulen kohtaan, jota olen harjoitellut takellellä ja hartaasti, koska se on vaikea. Nyt se ei tuntunutkaan vaikealta ja menen vain eteenpäin. Mutta hetkinen! Joudun pysähtymään ja miettimään, mitä oikein tapahtui. En soittanutkaan vaikeaa kohtaa ollenkaan siten kuin olin suunnitellut, soitinkin vasemmalla kädelläni osan oikean käden soinnusta. Siksi se tuntui helpommalta. Mistä yhtäkkiä tuon keksin? En kai keksinytkään. Ääniraita vain soi niin selkeänä päässäni antaen keholleni ohjeistuksen soitettavista äänistä, että keho löysi itse luontevimman reitin. Luotan korviini, luotan kehooni. Uskallan luottaa, unohdan kontrollin ja analyysin. Soitan vain, ja nautin soittamisen luontevuudesta.

Yllä oleva päiväkirjaesimerkki osoittaa, kuinka tekniset ongelmat voivat ratketa itsestään ulkoa soittaessa. Myöhemmin palasin tähän kohtaan vielä nuottien kanssa ja koetin analysoida tapahtunutta. Ymmärsin, että koska partituuriin on niin selkeästi eri viivastoille kirjoitettu mikä milläkin kädellä on soitettava, en aina huomaa kokeilla muuta. Hahmotan myös kuviot tiettyihin ryhmiin nuottikuvan mukaan. Visuaalinen informaatio on kovin hallitsevaa. Kun soitan ulkoa ja laitan silmät kiinni, saatankin hahmottaa kuviot toisenlaisissa ryhmissä, jotka tuntuvat kenties luontevimmilta. Silloin auditiivinen informaatio tuottaa mieleeni uudenlaista visualisointia. Tämä havainto innoitti minua kokeilemaan myös tietoisesti uusien käsien jakoja ja kuvioiden ryhmittelyä, hakemaan erilaisia ratkaisumalleja. Tällainen materiaalin kanssa leikittely myös vahvisti osaamistani ja paransi soittoni joustavuutta, kun tunsin hallitsevani tekstuurin montaa eri reittiä.

Ulkoa soittaessani aloin myös löytää tekstuurien vertailukohtia muihin teoksiin.⁵⁸ Kun harjoittelin konserttoa silmät kiinni, mieleeni pulpahti automaattisesti monia kohtia sonaatista ja aloin tämän havainnon tehtyäni heti käyttää vastaavanlaista fyysistä soittotapaa kuin siinä. Esimerkkinä tästä voisin mainita ensimmäisen osan melkein-kaksoisotejuoksutuksen (ks. esimerkki 17, tahdit 219–220), joka muistuttaa sonaatin toisen osan vastaavaa jaksoa. Yhtäläisyydet liittyvät sekä tekstuuriin (kaksoisotteet ja yksittäiset sävelet vuorottelevat) että karaktääriin. Kokeilin tuon konsertin kohdan soittamista siten, että annoin kämmenen ohjata liikettä aiempaa selkeämmin, kämmenselkä kääntyneenä juoksutuksen menosuuntaan, rystyset edellä. Tämä helpotti huomattavasti ilmavan karaktäärin löytymistä. Soittotapa on samantyyppinen soittaessani Chopinin etydiä op. 10 nro 2, jonka parissa olen tämän tekniikan oppinut. Myös Chopinin terssietydiä op. 25 nro 6 soittaessani kyse on samankaltaisesta ilmiöstä. Mitä enemmän Chopinia ajattelin, sitä luontevammalta soittoni alkoi tuntua.

Myös monet konsertin vekkulat alkoivat saada mielessäni selkeämpää muotoa. Soittaessani näitä tahteja ulkoa keskityin aiempaa enemmän fyysisiin tuntemuksiini. Silloin aloin muistaa *Solo II:sta* vastaavia kohtia ja sen, kuinka epämukavilta nekin tuntuivat. Muistaminen liittyi nimenomaan fyysisiin tuntemuksiin – kehoni muisti samankaltaisen epäluontevuuden. Aloin hyväksyä ”vinksahaneen” oloni, sillä tiesin jaksojen olevan siitä huolimatta soitettavissa ja tiesin epämukavuuden kuuluvan karaktääriin.

Edellä olevat esimerkit ovat myös osoitus siitä, kuinka päinvastaisia ulkoa soittamisen hyödyt voivat keskenään olla. Yhtäältä ulkoa soittaminen auttoi minua ikään kuin kääntämään vaikealta tuntuva materiaali ”pianistisemmalle” kielelle. Tämä tarkoittaa käytännössä nuottikuvan toteuttamista itselleni luonnollisimmalla tavalla,⁵⁹ joka ei heti nuottikuvaa katsoessani minulle avautunut. Toisaalta vekkuloissa taas hyväksyin sen, ettei luonnollista soittotapaa ole aina syytä edes tavoitella, sillä vinksahanut

⁵⁸ Tämä seikka taustoittanee hyvin sitä ilmiötä, että pianotekstuurien analyysini on niin voimakkaasti soittajalähtöinen: jopa tekstuurien havaitseminenkin liittyy enemmän keholliseen soittamiseen kuin nuottitekstin lukemiseen. Tekstuurivertailun lähtökohtana on sormissa viipyilevä muistijälki aiemmista soittokokemuksista.

⁵⁹ Soitettavista sävelistä mitään tietenkään muuttamatta.

epäluontevuus tuntuu olevan osa kyseisten jaksojen tarinaa. Kumpaankin päätelmään tulin vertailemalla soittotuntemuksia aikaisempiin kokemuksiini Ahon musiikin parissa.

Ulkoa soittamisesta ja sen opetteluun tekniikoista on kirjoitettu paljon. Mm. Giesecking ja Leimer pitävät tärkeänä, että aivoja kehitetään jatkuvasti ja alusta lähtien opettelemaan lyhyitä jaksoja ulkoa (Giesecking & Leimer 1972, 12). Heidän metodinsa painottaa erityisesti mentaaliharjoittelun tärkeyttä ja teoksen huolellista ja analyttistä opiskelua aluksi vain nuotteja lukemalla, jolloin musiikki tulee hahmotettua niin hyvin, että se on soitettavissa ulkoa. En itse kuitenkaan käsittele ulkoa soittamista *sinänsä* tässä laajemmin, vaan vain yhtenä oppimistekniikkana. Ulkoa soittaminen on minulle kuitenkin myös keino testata, olenko ymmärtänyt ja hahmottanut Gieseckingin ja Leimerin tapaan teoksen kokonaisuutena. Ennen kaikkea ulkoa soittaminen on konserton kohdalla kuitenkin auttanut löytämään teoksesta uusia puolia ja luovia ratkaisumalleja.

Ulkoa soittamisen hyödyt liittyvät siihen harjoittelussa olennaiseen seikkaan, että soittaja tulee vaihtaneeksi huomionsa kohdetta. Kun nuoteista soittaessa näköaisti hallitsee eli soittaja keskittyy vahvasti visuaaliseen havainnointiin, ulkoa soittaessa voi suorastaan sulkea koko näköaistin pois. Silloin havainnointi liittyy enemmän kinesteettiseen ja audiitiiviseen aistimiseen. Parhaimmillaan nämä kaksi aistia yhdistyvät saumattomasti ja antavat toisilleen tärkeää informaatiota. Kuulo- ja tuntoaistin tiivis yhteistyö lisää merkittävästi esiintymisvarmuutta.

4.1.2.2 Mielikuvaharjoittelu

Ulkoa soittamisen lisäksi minulle tärkeä osaamiseni testauskeino on mielikuvaharjoittelu. Tätä teen nuottien kanssa monissa harjoittelun eri vaiheissa. Mielikuvaharjoittelu on minulle sekä kaiken osaamisen vahvistamista että soittamisen suunnittelua. Se voi tarkoittaa teknisen suorituksen rauhallista läpikäyntiä mielessä, jolloin otan huomioon sormitukset, käsien liikkeet ja tuntemukset, suuret linjat

yhdistettyinä hienomotoriikkaan.⁶⁰ Vähintään yhtä tärkeää mielikuvaharjoittelu on musiikillisten suuntien, fraasien ja huipennusten hahmottamisessa ja suunnittelussa. Usein nämä myös yhdistyvät luontevasti. Mielikuvaharjoittelu on kätevä tapa testata uuden teoksen osaamista: jos sen kulkua ei osaa vielä kuvitella, ei soittaja todennäköisesti vielä osaa sitä soittaakaan kunnolla.

Tiedän, etten vielä osaa soittaa jotakin kohtaa kunnolla, jos en osaa kuvitella sitä mielessäni. Tästä myös Merrick⁶¹ kirjoitti ja on oikeassa. Jos ei pysty kuvittelemaan jotakin kohtaa, täytyy miettiä, mitä siinä ei vielä hahmota ja purkaa se palasiksi. Merrick puhui myös siitä, miten vaikeat soinnut on hyvä kirjoittaa nuoteille,⁶² sitten nimetä jokainen nuotti, sitten soittaa. Tämä sai minut ajattelemaan, kuinka monipuolisesti kaiken tiedostamisenkin voi tehdä. Voi miettiä soitettavaa ääntä kuulokuvana, nuottina, nuotinnimenä, nuotin kohtaa sivulla, koskettimena, miltä se näyttää ja missä sijaitsee, miltä tuntuu sormessa ja käsivarressa... Tietenkään ei voi unohtaa myöskään tunnelmaa ja musiikillisia yksityiskohtia. Kaikki kivet on hyvä kääntää.

Mielikuvaharjoittelun avulla opin paljon siitä mitä en vielä osaa. Konserton kohdalla jäin esimerkiksi kiinni siitä, kuinka kvasikromaattisissa juoksutuksissa yritin kuvitella asteikot, mutta en saanutkaan tuntumaa sormenpäihini. Lukiessani partituuria en osannut yhdistää automaattisesti nuottimerkkejä sormituntemuksiini, enkä myöskään saanut ”sisäistä soundtrackiani” soimaan. Puutteita oli siis sekä sisäisessä kuulemisessa että tuntemisessa. Silloin kun osaan jonkin teoksen hyvin, sen soittamisen kuvittelu sujuu suhteellisen vaivattomasti. Siksi pidin mainitsemiani puutteita vakavina, vaikka

⁶⁰ ”Mentaalinen harjoittelu muodostuu liikkeen, liikesarjan, tilanteen tai tilanteiden sarjan kuvittelusta. Se perustuu ns. Carpenter-vaikutukselle, joka tarkoittaa sitä, että kuviteltaessa tiettyä liikettä syntyy impulsseja (hermoärsykyitä), jotka etenevät kyseisen liikkeen suorittamiseen tarvittavien hermoratojen kautta. Kyseiset hermoradat ärsyyntyvät ja liikkeen edellyttämä hermoratayhteys voimistuu.” (Arjas 2002, 54).

⁶¹ Merrick 1958, 5.

⁶² Nuottien kirjoittamista käyttivät myös Leimer & Giesecking visualisoinnin metodin apuna: oppilaat lukivat helpohkon teoksen analyttisesti läpi, jonka jälkeen he osasivat kirjoittaa sen nuoteille ulkomuistista ja soittaa sen ulkoa (1972, 18).

sinänsä osasinkin soittaa juoksutukset kohtuullisen hyvin. Oli selvää, että tuo jakso ei ollut minulla vielä lähellekään varma.⁶³

Kävin kyseisiä tahteja läpi ensin nuottien kanssa ja yritin pohtia, mikä oli vialla. Ajattelin epävarmuuden johtuvan osittain siitä, että kädet soittavat yhtä aikaa eri säveliä erilaisilla sormituksilla. En oikein saanut varmaa tuntumaa kumpaankaan käteen. Kokeilin vielä eri sormituksia: löytyisikö sittenkin sellainen sormitus, jonka loogisuuden ymmärtäisin helpommin ja pystyisin yhdistämään mielessäni kädet luontevammin? Sitten kokeilin aloittaa kuvion ensimmäiset sävelet siten, että molemmissa käsissä olisi samanlainen liike ja sormissa mahdollisimman samankaltainen tuntuma. Annoin käsivarsien pudota liioitellun rennosti koskettimistolle ja sormet ottivat ikään kuin ”kopin”. Sormituksissa oli nyt varmasti kolmen ja neljän ryhmät samoissa kohdissa molemmissa käsissä. Eräässä kohdassa se ei ollut minulle mahdollista, mutta siinä kohtaa mieleeni piirtyi merkki: uusi ryhmä, vasen käsi huomioni valokeilassa hetken aikaa. Tällaisista monista maamerkeistä mieleeni muodostuu punainen lanka, jota esityksessäkin seuran.

Mielikuvaharjoittelu on siis oiva työväline osaamisen testauskeinona, mutta toki nuottien luku ilman soitinta on myös varsinaisessa opettelussa tärkeää. Erityisesti konserton vaikeiden rytmikuvioiden oppimisessa minulle oli hyödyllistä lukea rauhassa kaikki rytmit ja miettiä, miten kannattaisi laskea. Laskisinko iskualat neljäsosina vai puolinuotteina? Jakaisinko rytmikuviot mielessäni kahden vai kolmen ryhmiin? Olen tehnyt tällaista työtä erityisesti partituurin kanssa, jolloin näin koko ajan myös orkesterin rytmit ja saatoin verrata niitä solistin osuuteen.

Hyvä esimerkki tällaisesta mielikuvaharjoittelusta konserton parissa koskee Toccata-osaa. Kun kävin tätä tekstuuria nuottien kanssa läpi soittamatta, oli erittäin hankalaa kuvitella jokaista otetta ja saada oikeanlaista tuntumaa sormiin. Kuitenkin nimenomaan

⁶³ Ja varmuuttahan muusikot hakevat. Tähän viittaa myös Lajos Garamin määritelmä ”ylioppimisesta”: 150%:n osaamisen sisältämiä elementtejä ovat teoksen muistaminen visuaalisesti, motorisesti ja auditiivisesti sekä säestysosuuden tai orkesteripartituurin perusteellinen tunteminen. Yksityiskohtien on oltava loppuun saakka harkittuja. (Garam 1984, 23–24, Arjas 2002, 33.)

tässä osassa pelkkä nuottien luku oli hyödyllistä, sillä ilman soittamisen tuomaa kaoottisuuden tunnetta saatoin tehdä rauhallisesti havaintoja rytmisistä painotuksista.

Ahaa, tässä kohdassa on valssin tuntua, edetään selvästi kolmen ryhmissä, voin siis keventää toista ja kolmatta sointua. Ryhmän ensimmäiset sävelet kannattanee lievästi aksentoida, jotta rytmi lähtisi svengaamaan. Varmaan osunkin paremmin, kun tiedän mitkä ovat tärkeämpiä säveliä kuin toiset.

Nuottien lukeminen rauhassa myös auttoi huomaamaan, että monimutkaisten otteiden joukossa löytyi välillä myös selkeitä kolmisointuja tai muita helposti hahmottuvia musiikin rakennuspalikoita. Niistä saatoin ottaa itselleni maamerkkejä, joiden mukaan suunnistin toccatatekstuurin vaikeakulkuisessa maastossa.

Koko edellä oleva kuvaus mielikuvaharjoittelusta keskittyy nuottien lukemiseen. Minulle tärkeää mielikuvaharjoittelua on kuitenkin myös harjoittelu ilman partituuria. Silloin kuvittelen mielessäni koko soittotapahtuman. Parhaiten pystyn keskittymään siihen laittamalla silmät kiinni. Pyrin silloin mielessäni aistimaan samoin kuten soittaessanikin, kuvittelen kuinka kuulen soittamani (ja orkesterin soittamat) sävelet ja miltä soittaminen fyysisesti tuntuu. Näen soittoliikkeet ja ilmaan piirtyvät käsieni kuviot. Tunnen, miten hengitän fraasien mukaisesti. Usein mielikuvaharjoittelussani tunnen jopa esiintymisjännitystä, jota tietoisesti lievennän keskittymällä rauhalliseen hengitykseen ja kehon rentouttamiseen.

On selvää, että tämä on paljon haastavampaa harjoittelua kuin nuottien kanssa harjoittelu. Voin tehdä pitkälti samoja asioita kuin nuotteja lukiessanikin, keskittyä musiikkiin, linjoihin, tuntemuksiin ja ylipäättään eri aisteihin. Mutta lisäksi on tietenkin se lisähaaste, että teos, tai ainakin osia siitä, olisi osattava ulkoa. Yleensä teen tämäntyyppistä mielikuvaharjoittelua ennen esiintymistä parantaakseni esiintymisvarmuutta. Esiintymisjännitys ei sillä välttämättä vähene, mutta voin saada sen hallintaani. Jännitystä helpottaakseni yritän kuvitella koko konserttitapahtuman siihen liittyvine yksityiskohtineen, kuten saliakustiikan, yleisön läsnäolon, tilan tunnun ja omat tuntemukseni. Liitän tietoisesti tähän kuvitteluun aina positiivisia ajatuksia,

jotta osaisin nauttia esiintymisestä. Tilanteen etukäteen kuvittelu ei poista esiintymisjännitystä, mutta pelkoni katoaa ja alan odottaa esitystä innolla.

Mielikuvaharjoittelu tähtää usein myös tekniikan parantamiseen. Kun jonkin liikkeen koettaa suorittaa mielessään, sen toteuttamisen tarvittavat hermoradat vahvistuvat. Tätä tekniikkaa käyttävät myös monet urheilijat. Urheilijan psyykkiseen valmennukseen paneutunut Laura Jansson kirjoittaa, että tärkeintä mentaaliharjoittelussa ei ole liikkeen mekaaninen toisto vaan uutta luova harjoitus. Harjoituksella tuotetaan uusia liikkeen hallintaan tarvittavia ominaisuuksia. Mielikuvaharjoittelulla voidaan harjoitella jotain sellaista, mitä ei vielä täysin hallita. (Jansson 1990, 93; Arjas 2002, 54.)

4.1.2.3 Nauhoitusten kuuntelu

Uutta teosta opetellessa voi käydä mielessä, että olisi mukava kuulla siitä jokin nauhoitus. Teoksen kuuleminen on nopein tapa saada siitä käsitys. Toisaalta levytysten kuuntelu voi turhankin paljon muokata käsitystä siitä, millainen teos ”on” ja miten sitä ”pitäisi” soittaa. Siksi pidän tärkeänä tutustua ensin partituuriin huolella.

Ahon pianokonserttoa opetellessani tiesin, että teos oli esitetty vain kaksi kertaa ja jälkimmäisestä esityksestä oli kulunut jo 22 vuotta. Varsinaisesta esitystraditiosta ei siis oikein voinut vielä puhua.

Olen tottunut opettelemaan pianokonserttoja partituurista, jossa on näkyvillä sekä soolostemma että orkesterin osuus pianosovituksena. Tällaisesta nuottikuvasta on helppo hahmottaa kokonaisuus. Ahon konsertosta orkesteriosuuden pianoreduktiota ei ole olemassa, ja soolopianonuotissa on vain oma osuus näkyvillä. Kokonaisuuden opetteluun on saatavilla kaksisataasivuinen käsinkirjoitettu partituuri, jota aloin tutkia. Se ei kuitenkaan ollut yksinkertaista, sillä en ymmärtänyt läheskään kaikkea lukemaani. Oli vaikeaa kuvitella, miltä kokonaisuus kuulostaisi.

Koska konserttoa ei ole levytetty, pyysin nauhaa kantaesityksestä. Sain sen kuunneltavakseni. Kuunneltuani nauhan ensimmäisen kerran partituuria samalla

lukien, sain jo käsityksen kokonaisuudesta, mutta en vieläkään ymmärtänyt teoksesta paljoakaan. Konsertossa oli niin paljon minulle käsittämättömiä efektejä, etten osannut yhdistää kuulemaani näkemääni nuottikuvaan. Nuoteissa oli esimerkiksi paljon pitkiä ääniä, joiden aikana tapahtui faktisesti vähän mutta emotionaalisesti kuitenkin paljon ja oli vaikea pysyä laskuissa mukana ilman kapellimestaria.

Ymmärsin, että tässä teoksessa orkesterin osuus saattaisi hämmentää minua normaalia konserttutilannetta enemmän. Oli siis välttämätöntä koettaa selvittää kaikki ne partituurin jaksot, joissa nauhaa kuunnellessani putosin kärryiltä. Sain siihen apua kapellimestarilta ja myös säveltäjältä itseltään. Tarvittiin lisää nuottienlukua, soittamista partituurista, nauhan kuuntelua, metronomin kanssa eksperimentointia – kokonaisuuden hahmottamista monelta eri suunnalta. Ymmärsin, että näkökulman vaihtaminen jatkuvasti olisi ensiarvoisen tärkeää tämän teoksen opetteluprosessissa.

4.1.2.4 Partituurin tutkiminen, johtaminen ja laulaminen

Oivalsin, etten pääse oppimisprosessissani eteenpäin ennen kuin tarkistan partituurista tiettyjä asioita. Luin siis huolellisesti orkesterin stemmoja pala palalta ja katsoin miten ne nivoutuvat omaan osuuteeni. Kuvittelin solistin ja orkesterin välisen vuoropuhelun, kuvittelin soittavani itse mukana. Sitten palasin jälleen pianon ääreen ja kuvittelin orkesterin soittavan mukana. Lauloin teemoja mielessäni. Laskin ääneen. Ryhmittelin kuvioitani kahden ja kolmen kahdeksasosan paloihin ja jouduin yhä uudestaan tarkistamaan partituurista, onko jaotteluni orkesteriosuuden kannalta järkevä. Luin sisääntulojani edeltävät tahdit tarkkaan ja tein taukotahtieni rytmiset ryhmittelyt orkesterin teemojen mukaan, merkitsin nuottiini 2 + 3 + 2 jne. Tarkistin vielä tekemäni ryhmittelyjen mielekkyyden kuuntelemalla nauhaa uudestaan. Nauhaa kuuntelemalla löysin kuitenkin uusia ongelmia. En kuullutkaan niin selkeästi niitä asioita, joita nuotin perusteella olin suunnitellut seuraavani.

Merkitsin omiin nuotteihini paljon apunuotteja: teemoja ja yksityiskohtia, joita tulisin kuuntelemaan orkesterista. Harjoitellessani yksin koetin laulaa näitä mukana. Yritin samalla myös kuvitella kapellimestarin lyönnin. Päätin etukäteen, missä kohdin keskittyisin enemmän tiettyjen motiivien kuunteluun orkesterista ja milloin soittaisin

ennen kaikkea kapellimestarin lyönnin mukaan. Käytännössä tietenkin seuraisin molempia yhtä aikaa, mutta etukäteen arvelin, että sekaisin menemisen riski olisi suuri. Siksi päätin varmistaa osaamiseni mahdollisimman hyvin molempia reittejä: sekä motiiveja kuuntelemalla että lyöntiä katsomalla. Tätä on vaikea harjoitella yksin. Harjoittelin kuitenkin johtamalla itse neljäsosaoskuja esimerkiksi tahdeissa, joissa oli kvintoleita kahden iskun aikana. Näin tein siksi, etten hämmentyisi, jos tapahtuisi jotakin odottamatonta, esimerkiksi orkesteria kuunnellessani en kuulisikaan motiiveja kokonaan.

Finaaliosassa on kaksi puhallinsooloa, joiden aikana piano soittaa matalassa rekisterissä repetitioita. Aluksi ajattelin tuon kohdan olevan monimutkainen, koska solistille ja orkesterille on siinä kirjoitettu eri tahtilajit ja tempomerkinnät. Luin partituurista, millaisia soolot olivat, ja ne vaikuttivat yllättävän selkeiltä. Lauloin monet kerrat mielessäni millä tavalla soolot voisivat mahdollisesti muotoutua ja soitin samalla mukana.

4.1.2.5 Harjoittelun nauhoittaminen

Kun harjoittelen pitkään ja intensiivisesti yhtä teosta, alan olla niin sisällä teoksen maailmassa, että toisinaan perspektiivini uhkaa kaventua. Teoksen sisällä oleminen voi nimittäin tarkoittaa myös sisäänpäin käpertymistä, omiin kuvitelmiin uppoutumista. Edellä kuvaamani harjoittelutekniikatkin kertovat siitä, kuinka paljon tarvitsen kuvittelua ja sisäisissä maailmoissa elämistä harjoitellessani. Mielikuvaharjoittelun avulla luon esitystä varten suunnitelmaa, jota on hyvä soittaessa seurata. Suunnitelma on oikeastaan sisäinen ääniraita eli pääni sisällä soiva kuulokuva siitä, miten haluan esityksen etenevän.

Pahimmillaan tämä aktiivinen mielikuvituskuuntelu voi johtaa siihen, etten kuule enää tarpeeksi tarkasti todellista soittoani. Tarkoitan, että sisäisen ääniraitani kuunteluun eläytyminen voi estää minua kuulemasta, miltä soittoni oikeasti kuulostaa. Tähän olen löytänyt avuksi harjoittelun nauhoittamisen.

Soittoaan nauhalta kuunteleva muusikko hyötyy monella tavalla. Nauhoittaminen auttaa kuuntelemaan omaa soittoa realistisemmin ja sitä kautta myös suunnittelemaan tulevaa harjoittelua paremmin. Oman oppimisen seuranta parantaa motivaatiota ja antaa objektiivisemmän kuvan kehityksestä. (Pokki 2014.)

Konserton harjoittelunauhoitteita kuunnellessani olen havainnut yliyrittämistä. Mitä vaikeampi kohta on soittaa, sitä enemmän yritän – yritän liikaa. Tämä kuuluu liian nopeina tempoina, tempon kiihtymisenä, kireytenä soinnissa ja fraseerauksen liioitteluna. Kun kuulen tällaista soittoa nauhalta, se hävettää niin paljon, etten varmasti tee samoja kömpelyyksiä enää. Nauhoittamisen hyödyt eivät rajoitu ainoastaan siihen, että soittotapani tulee tietoisuuteeni kuullessani sen ikään kuin ulkopuolisen korvin. Sen ansiosta opin kuuntelemaan myös reaaliaikaista soittamistani paremmin. Nauhoittaminen siis avaa korviani aktiivisempaan kuunteluun.

Nauhoittaminen on auttanut minua myös konserton tekstuurien hahmottamisessa. Erityisesti vaikeita, nopeita kohtia nauhoittamalla opin paljon siitä, miltä tekstuuri kuulostaa. Toccatan vauhdin hurmassa huomasin soittavani jossain määrin tuntoaistiini tukeutuen ja rikkaasta tekstuurista jäi silloin joitakin kerroksia kuulematta. Kun kuulin kokonaisuuden, toccata alkoi muistuttaa teoksen *Preludi, Toccata ja Postludi* piano-osuutta.⁶⁴ Tämä tietenkin auttoi toccatan hahmottamisessa, mutta lisäsi myös huoltani siitä, miten vaikeaa hahmottaminen tulisi olemaan orkesterin soittaessa mukana.

4.1.2.6 Harjoittelupäiväkirja

Harjoittelupäiväkirjan kantavana ajatuksena on ollut se, että olen kirjoittanut ylös tärkeitä havaintojani, jotka muutoin olisivat saattaneet unohtua. Muistiinpanojen lukeminen aika ajoin on auttanut minua suunnittelemaan tulevaa harjoitteluani. Harjoitteluni on ollut tehokkaampaa kuin aiemmin, sillä olen kirjoittamisen avulla analysoinut tarkemmin tekemisiäni ja innostunut kokeilemaan uudenlaisia asioita.

⁶⁴ Myös tuon teoksen kokonaisuutta oli vaikea kaikilta osin hahmottaa soittaessa, sillä soittamisen fyysiset haasteet veivät niin suuren osan huomiostani. Jälkeenpäin esitystä nauhalta kuunnellessani yllätyin monin paikoin siitä, miltä kokonaisuus kuulosti.

Myönnän, että harjoittelupäiväkirjan pitäminen tuntui aluksi minusta pakkopullalta – se oli tylsä ja välttämätön askare, johon uhrauduin tutkielmani vuoksi. Myöhemmin kuitenkin yllätyin, sillä päiväkirjan pitämisestä olikin minulle paljon hyötyä oppimisprosessissa. Harjoittelu pysyi aktiivisena prosessina, jolla oli selkeä suunta. Oli vain silkkaa ajattelelmattomuutta, etten ollut aiemmin tällaista tehnyt.

Kirjasin ylös havaintojani konsertton vaikeuksista ja siitä, miten olin niitä koettanut flyygelin äärellä ratkaista. Kirjoittaessani keksin uusia ratkaisumalleja, joita tulisin kokeilemaan seuraavana päivänä. Oppimisen prosessointi etäältä auttoi näkemään ongelmakohdat kirkkaammin. Merkitsin muistiin myös pianonsoittoa käsittelevistä kirjoista lukemiani harjoitteluvinkkejä, jotka saattaisivat auttaa minua työn alla olevan jakson ongelmissa. Harjoittelupäiväkirja toimi siis myös eräänlaisena muistilistana.

Päiväkirjan pitämisestä myös kirjoittanut pianisti Anu Vehviläinen toteaa, että kirjoittaminen auttoi häntä purkamaan harjoitteluun syntyneen lukkotilanteen ja havaitsemaan monia sellaisia soittoon ja ajatteluun liittyviä asioita, jotka olivat aiemmin jääneet huomaamatta. Vehviläisen mukaan työpäiväkirjan avulla hänen työntekoonsa muodostui kaksi tasoa, jossa soittaminen oli ”varsinaista” ja tärkeintä työtä ja kirjoittaminen sen rinnalla etäisyyden ottoa. Hän toteaa, että ”kirjoittaminen jatkuvana, tarkkailevana tasona voi antaa musiikin parissa työskentelevälle paljon”. (Vehviläinen 2008, 10, 15.)

Voin yhtyä Vehviläisen näkemyksiin täysin. Kirjoittaminen toi oppimiseeni uuden ulottuvuuden. Se tarjosi keinon irrottautua harjoittelusta ja analysoida soittamistani. Etäisyys itse tekemiseen antoi mahdollisuuden uusiin oivalluksiin. Oli mukava huomata, että harjoitteluni muuttui suunnitelmallisemmaksi, vaikka en edes etukäteen suunnitellut, minkälaisista asioista kirjoittaisin. Aloin vain kirjoittaa ja päivän aikana harjoittelussani askarruttaneet asiat löysivät tiensä tekstiin. Kirjoittaessani sain itsestäni ratkaisukeskeisen keskustelukumppanin ja toisaalta vastaväittäjän, sillä päätyessään sanoiksi ilmiöt ja väitteet oli helppo kumota. Jos olin tehnyt päivän aikana havaintoja Ahon pianotekstuurista tai rytmiikasta, illalla siitä kirjoittaessani nuo havainnot tuli kyseenalaistettua. Se liittyi nimenomaan siihen, että ilmiöitä oli helpompi tarkastella analyttisesti ja kriittisesti, kun ne saivat verbaalisen asun.

Tänään olen lukenut Merrickin kirjaa lentokoneessa. Kirjassa oli niitä harjoittelutapoja, joita olen käyttänyt itsekin, tosin hieman omina variaatioinani. "Delayed continuity" oli mitä mainioin kappale ja päätin tänään hieman tietoisemmin harjoitella sen mukaisesti. Mietin, missä kohdin Ahoa voisin hyödyntää tätä pysähdystekniikkaa. Muistin käyttäneeni sitä jo paljon kolmannessa osassa, tosin vähän eri tavalla. Toccata-osassa ei ole legatosoittoa, eikä ole tarpeen ehkä jäädä tenutoimaan samassa määrin kuin vaikkapa ensimmäisessä osassa. Toisaalta olen harjoitellut Toccataa niin, että jään jollekin soinnulle hetkeksi ja otan sitten saman lyhyen pätkän uudestaan oppiakseni hypyt. On luontevaa muodostaa erilaisia luuppeja: ottaa uudestaan hieman eri kohdasta ja jäädä pyörittelemään jotakin lyhyttä pätkää. Kokeilin myös pysähtyä ja jatkaa, kuten Merrickin tekniikassa, keskittyen pysähdyksen aikana kuvittelevaan seuraavaa ja toisaalta soiton jälkeen arvioida onnistumista (plan, play, judge). Kokeilin myös vaihdella sävelten pituuksia: välillä kunnolla pitkiä ääniä ja välillä staccatoa. Kun soitan äänet pitkinä enkä heti poistu kiireessä seuraavaan, käteni oppii paikat varmemmiksi. Tämä tunne olisi hyvä saada säilytettyä myös lyhyemmillä äänillä. Harjoittelutapa auttaa myös leikittelemään materiaalilla: voin rauhassa kokeilla mitkä äänet kuulostaisivat hyviltä hiukan pitempinä ja mitkä lyhyempinä. Ainakin saan lisää selkeyttä artikulaatioon, jos soitan hiljaiset kohdat staccatoina. Pohdin myös, miten oppisin vuorenvarmoiksi eri tahtilajit ja iskutukset. Voisinko miettiä harjoittelun pysähdyspaikat juuri niiden mukaan, jotta se vahvistaisi osaamistani?

Edellä oleva ote päiväkirjastani osoittaa, kuinka pianonsoittoa käsittelevän kirjallisuuden lukeminen aktivoi oman harjoitteluni suunnittelua. Oivalsin lukiessani Merrickin kirjaa, että jo käyttämäni harjoittelumetodit olivat hyvin läheistä sukua kirjassa käsitellyille metodeille. Tein lukiessani muistiinpanoja Merrickin metodeista ja siitä, kuinka voisin vielä soveltaa niitä erilaisiksi versioiksi, Ahon konserton harjoitteluun sopiviksi. Myöhemmin kokeilin niitä pianon äärellä ja reflektoin kokeiluja päiväkirjassani. Esimerkiksi *Delayed continuity* -tekniikka (Merrick 1958, 1), jossa pysähdytään ennalta määrätylle fermaatille laulamaan mielessään seuraavaa fraasia ennen sen soittamista, aktivoi voimakkaasti mielensisäistä kuuntelua, soiton suunnittelua ja arvioivaa kuuntelua. Se myös innoitti minua entistä enemmän eksperimentoimaan erilaisilla muillakin pysähdystekniikoilla, joilla kaikilla oli hieman

erilainen funktio. Eräät metodeista keskittyivät teknisen hallinnan parantamiseen, toiset musiikillisen hahmotuksen varmistamiseen (esimerkiksi vaihtuvissa tahtilajeissa) ja jotkut taas tulkinnallisten ratkaisujen etsimiseen (materiaalilla leikittely).

Huomaan säheltäväni oktaaveissa, koska peukalo jää epävarmaan asentoon. Tämä on silkkaa laiskuutta, päätän terästäytyä. En mieti tarpeeksi ajoissa seuraavaa oktaavia etukäteen, mikä varmaankin johtuu nopean tempon aiheuttamasta kiireen tunnusta. Huomaan myös, että vasemman käden pikkurillin äänet, jotka ovat usein ensimmäisellä iskulla, menevät pieleen, koska saavun niihin vinosti ja sormi vinksallaan. Koska ne ovat ensimmäisellä iskulla, voisi auttaa jo se ajatus, että kuvio lähtee siitä, eikä ensimmäistä ääntä voi missata (vrt. Lev Natochennyn mestarikurssilla opettama viisaus: kun ajattelet mikä on tärkein ääni tekstuurissa, et soita sitä enää ikinä pieleen). Yritän ryhdistäytyä tässäkin asiassa: koetan saapua kaikille äänille suoraan ylhäältä alas, vaikka hypyt ovatkin suuria, ja pidän sormeni tarttuma-asennossa. Siihen en tarvitse silmiä, riittää että muistan ajatella sormen fyysistä asentoa. Silmien on keskityttävä jo seuraavaan kohtaan.

Yllä oleva kuvaa sitä, kuinka olen prosessoinut ongelmanratkaisua kirjoittamisen keinoin. Harjoitellessani huomasin, että ongelmana olleet epäpuhtaat oktaavit johtuivat peukalon asennosta. Tämä taas johtui puutteista ennakkoinnissa: ajatteluni ei ollut tarpeeksi nopeaa soittotempoon nähden. Tein myös havainnon virheasennosta, huonosta soittokulmasta, joka johtui kiireestä. Tiesin siis soittaessani ongelmani luonteen. Sen sijaan ratkaisu ongelmaan löytyi pohtimalla asiaa harjoittelupäiväkirjaan kirjoittamalla. Silloin mieleeni muistui vanha oppi, jonka olin saanut Lev Natochennyn mestarikurssilta Mannheimissa vuonna 2001. Pieni ja yksinkertainen ajattelutavan muutos auttoi silloin osumaan oikeille sävelille ja kaivoin tuon muiston ja tunteen esiin nyt uudestaan. Vuosia sitten kyseessä oli melodian soittaminen esille monikerroksisesta tekstuurista. En osunut melodiaäänille, koska niille saavuttiin hypyn kautta. Ajatellessani näitä säveliä selvästi tärkeimpinä en enää osunut harhaan. Tätä samaa sovelsin nyt, vaikka kyseessä ei ollutkaan melodia vaan tahdin ensimmäiset bassosävelet. Koska tahdit alkoivat aina bassoääniltä, ajattelin niiden olevan tärkeimmät ja tämän jälkeen käteni soitti ne automaattisesti hyvällä liikkeellä suoraan ylhäältä alas.

4.1.3 Sormittamisesta

Kaikissa soittamissani Ahon teoksissa on eteeni on tullut sama ongelma: minun on ollut poikkeuksellisen vaikeaa löytää sopivia sormituksia useille kohdille. Olen pohtinut, mistä tämä voisi johtua. Onko Ahon teoksissa niin paljon minulle outoa pianotekstuuria, otteita joihin käteni ei ole tottunut? Vai onko Ahon musiikki jollain lailla ”epäpianistista”, koska käsi ei meinaa asettua luontevasti annetuille soittokuvioille? Onko oma pianismini rajoittunutta?

Osittain varmasti kaikkiin kysymyksiin voisi vastata myönteisesti. Eräät kuviot Ahon musiikissa ovat sellaisia, joita vastaani ei ollut aiemmin tullut. Tuntumani mukaan Aho on kylläkin etsinyt kädenmuotoisia, ”pianistisia” kuvioita, mutta halunnut tarkoituksella rikkoa totuttua kaavaa.

Oma pianismini on aivan varmasti rajoittunutta. Minulle tärkeitä arvoja soittamisessa ovat mm. kaunis, laulava legato, soinnillisten detaljien viimeistely hiominen ja luonnolliset, musiikkia myötäilevät soittoliikkeet. Suosin yleisesti ottaen sormituksia, jotka tukevat käden luontaista asettumista koskettimistolle. Tällainen asennoituminen ei kuitenkaan sovi kaikkeen soittamaani ohjelmistoon.

Matti Raekallio esittelee tutkimuksessaan *Sormituksen strategiat* hypoteesinsa sormitustyylien kahtiajakautumisesta Yin- ja Yang-linjoiksi (Raekallio 1996, 13–15). Tämä mainio jaottelu on työlleni sangen käyttökelpoinen väline. Raekallion jaottelussa Yang edustaa systemaattista ja symmetristä linjaa: sormitusten rakenteet korreloivat musiikin intervalli- ja rytmisten rakenteiden kanssa. Yin-linja puolestaan edustaa ”topografia-periaatetta”: pyrkimystä mukauttaa käsi sormitusten avulla mahdollisimman luontevasti ja vaivattomasti klaviatuurin maastoon.

Itse siis suosin pitkälti Yin-linjan mukaisia sormituksia. Ahon musiikissa ongelmaksi on kuitenkin muodostunut se, etten aina löydä sormituksia, joiden avulla käsi olisi mahdollista mukauttaa koskettimiston muotoihin luontevasti. Ahon konsertossa on

paljon sellaisia kohtia, joissa Yang-tyyppiset sormitukset sopivat paremmin.⁶⁵ Esimerkkinä otettakoon asteikkojuoksutukset, jotka noudattavat enimmäkseen neljän sävelen ryhmiä siten, että ensin on kokosävelaskel ja sitten kaksi puolisävelaskelta (ks. myös esimerkki 7 ja melkein-kuviot s. 55–56). Kädet eivät soita unisonossa, vaan alkavat eri sävelistä. Järjellä ajateltuna kohta on helpoin sormittaa neljän sävelen ryhmien mukaan molemmilla käsillä, siten että jokaisella ryhmällä on sama sormitus riippumatta soitettavista sävelistä. Aho kuitenkin rikkoo jälleen kaavaa ja hetken kuluttua neljän sijaan onkin kuuden sävelen ryhmä. Hetkeksi myös siirrytään kromaattiseen asteikkoon. Joudun pohtimaan tovin, ennen kuin löydän sellaiset sormitukset, että ylipäättään saisin soitettua jakson ja että oppisin muistamaan kokosävelaskelten ja puolikkaiden paikat.



Nuottiesimerkki 22. Konsertto 1.osa tahdit 30–35.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Sormitukseni tähän kohtaan noudattaa vain osittain Yang-linjaa. Aloitan oikean käden neljän sävelen ryhmät peukalolla vasta kolmannelta ryhmästä alkaen. Ensimmäiset ryhmät sain tasaisemmiksi ja varmemmiksi kuitenkin toisella sormituksella. Vasemmassa kädessä puolestaan aloitan ryhmät neljännellä sormella heti alusta. Sormitukseni on siis kummallinen yhdistelmä kahta eri logiikkaa, sillä en ole halunnut täysin luopua tutusta mukavuudentunteestakaan.

⁶⁵ Tämä ei sinänsä ole yllättävää, ottaen huomioon Ahon viehtymyksen symmetriaa kohtaan.

Ote harjoittelupäiväkirjasta:

Ensi silmäyksellä asteikot ovat Aholle tyypillistä kvasikromatiikkaa ja alkavat eri sävelistä eri käsillä. Mutta lähempi tarkastelu paljastaa enimmäkseen selkeän logiikan (koko, puoli, puoli, näitä neljän ryhmiä jatkuu) ja neljän sävelen ryhmät mahdollistavat sormittamisen ryhmien mukaan. Silti kohta on vaikea oppia ja muistaa. Käytän valottamistekniikkaa: pyrin kuuntelemaan ensin vasemman käden linjan ja keskittymään vain siihen, vaikka soitankin molemmilla käsillä yhtä aikaa. Sen jälkeen otan oikean käden linjan kohdevaloon.⁶⁶ Logiikka avautuu vähitellen. Silti huomaan, että vaikka tajuaankin kohdan logiikan, siitä on vielä pitkä matka osaamiseen.

Nyt muistutan itseäni siitä, että sormitukset on hyvä testata heti tempossa ja myös siltä kannalta, muistanko ne helposti (tai edes jotenkuten) ulkoa. Kokeilenkin nyt heti tätä vaikeaa asteikkokulkua ulkoa, voin samalla testata olenko ymmärtänyt kohdan logiikan vai en. Vaikeaa se on mutta harjoitteluni tehostuu heti. Ja pian jo melkein sujuu! Tuntuu siltä, että oppimisprosessi nopeutui välittömästi kun maltoin ottaa katseen pois nuotista.

Harjoitteluesimerkki osoittaa, kuinka tärkeänä pidän ulkoa soittamista harjoittelussa. Tässä tilanteessa tärkeintä ei kuitenkaan ollut itse ulkoa oppiminen, vaan pikemminkin sormituksen testaus ”tositoimissa”. Uuden sormituksen puolet tulevat esille vasta silloin, kun kokeilen soittaa kyseisiä tahteja ulkoa. Ulkoa soittaminen paljastaa monia asioita: opinko sormituksen helposti eli onko se muistettavissa, ja toimiiko se nopeammassakin tempossa. Kun otan katseeni pois nuoteista, tunnen olevani jollain lailla lähempänä ”totuutta”: syvemmällä pianonsoiton ytimessä ja esityksenkaltaisessa tilanteessa.⁶⁷ Tällöin myös oikea tempo löytyy helpommin, sillä nuottien luku saattaa hidastaa toimintaani.

⁶⁶ Tällä tarkoitan huomioni kohdetta. Vastaavaa termiä harjoittelussa käyttää myös Pokki: Changing the *spotlight of attention* between musical elements (Pokki 2016). Harjoittelutapa ottaa erityisen huomion kohteeksi yhden elementin tai musiikillisen linjan kerrallaan, vaikka muutkin tulisivat soitetuiksi samalla.

⁶⁷ Tunnen myös olevani lähempänä teosta silloin, kun olen kauempana nuoteista. Tämä voi vaikuttaa hieman paradoksaaliselta ajatukselta, mutta se on kohdallani lähes aina totta.

Toinen esimerkki sormitusongelmista liittyy vaihtuvien kaksoisotteiden juoksutuksiin. Konsertossa on kohta, jossa on vaihtuvia terssejä, sekunteja ja yksittäisiä ääniä:

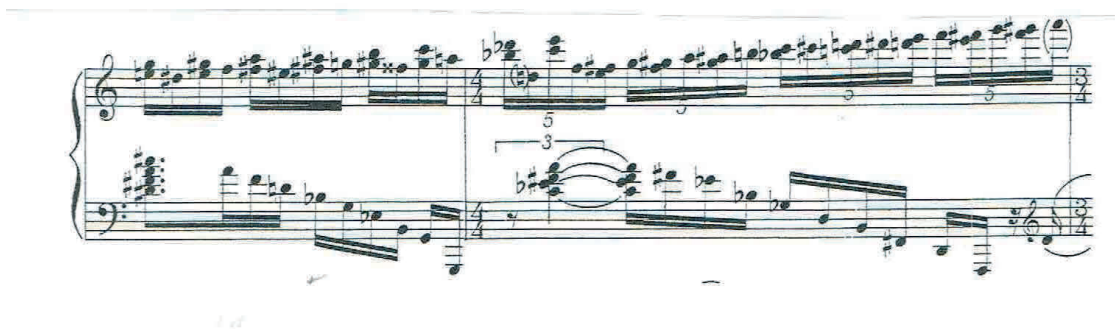


Nuottiesimerkki 23. Konsertto 1.osa tahdit 219–220.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Terssiasteikot ja muut kaksoisotejuoksutukset ovat yleisesti ottaen erittäin vaikeita ja vaihtaminen yksittäisiksi ääniksi on joissain tapauksissa selvästi säveltäjän yritys tehdä tekstuurista pianistille helpompaa soittaa. Tämä näkyy myös seuraavassa esimerkissä, jossa yksittäiset äänet kaksoisotteiden välillä osuvat (muutamaa lukuun ottamatta) valkoisille koskettimille ja ovat helposti sormitettavissa esimerkiksi peukalolla. Tässä esimerkissä on tosin kyse toccatatekstuurista, jolloin yksittäisten äänien vuorottelu kaksoisotteiden kanssa liittyy nimenomaan toccatalle tyypilliseen tikuttavaan vuorotteluaiheeseen. Tämä kelpaa silti esimerkiksi kuvailemastani kaksoisotejuoksutuksesta, sillä erityisesti toisesta tahdistä eteenpäin kohta kuulostaa pikemminkin helmeilevältä juoksutukselta kuin tikutusaiheelta.⁶⁸

⁶⁸ Mitä helmeilevämpään suuntaan mennään, sitä vähemmän käytän peukaloa. Sormituksella voin vaikuttaa siihen, kuulostaako kohta vasaroivalta tikutukselta vai lyyriseltä, ilmalta juoksutukselta. Peukalon käyttö vuorottelussa voi korostaa dynaamista rotaatioliikettä. Nimettömän käyttö taas mahdollistaa ranteen pysymisen rauhallisena, suuntautuneena juoksutuksen suuntaan.



Nuottiesimerkki 24. Sonaatti 2.osa, tahdit 37–38.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Se, milloin kaksoisotteet vaihtuvat yksittäisiin ääniin, ei kuitenkaan aina noudata klaviatuurin topografiaan liittyvää logiikkaa. Vaikuttaa toisinaan myös siltä kuin soittomukavuuden välttely olisi tarkoituksellista: pianistin käden alkaessa uhkaavasti mukautua klaviatuurin maastoon pakotetaan vaihtamaan käden asentoa salamannopeasti hieman epämukavampaan.⁶⁹ Seuraavassa esimerkissä näkyy sonaatin toisesta osasta kokonainen sivu, jossa useimmat oikean käden kuviot ovat epämukavia soittaa. Siinä on nopeaan tempoon nähden melko laajoja intervalliharppauksia, vaihtuvia kaksoisotteita ja yksittäisiä ääniä. Se, että olen sivun alussa kirjoittanut jokaisen nuotin päälle sorminumerot, kertoo osaltaan juuri siitä, miten vaikea tämä kohta on minulle ollut hahmottaa, muistaa ja saada sujuvaksi.⁷⁰ Tämän sivun harjoitteluun ja sormitusten pohtimiseen käytin paljon aikaa. Haastetta lisäsi se, että huomioni suuntautui helposti oikean käden ääri vaikean kuvioinnin toteutukseen, vaikka varsinainen melodinen aines on vasemmassa kädessä. Laajojen otteiden ja hankalien rytmien takia sekään ei ole aivan yksinkertainen. Koko sivu tuntui aluksi lähes mahdottomalta soittaa. Kuitenkin esim. viimeisen rivin alku onkin taas täysin yllättäen erinomaisen hyvin käteen istuva.

⁶⁹ Mikä nähdäkseni liittyy sonaatin toisen osan kohdalla hätäntyneeseen karaktääriin: tässä musiikki ilmentää henkiinjäämistäistelua, inhimillistä pyrkimystä paeta tuhoavia voimia.

⁷⁰ En yleensä kirjoita sormituksia ylös silloin, kun ne ovat jollain tavalla ilmeisiä tai helppoja muistaa.

Handwritten musical score for Nuottiesimerkki 25, Sonaatti 2. osa tahdit 21-31. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten numbers and symbols are present above the staves, likely indicating fingerings or specific musical instructions. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score is marked with 'dolce' and 'p' (piano) in the first system, 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte) in the second, and 'p' and 'mf' in the third. The fourth system has 'mf' and 'p' markings. The fifth system has 'p' and 'mf' markings. The sixth system has 'p' and 'mf' markings. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Nuottiesimerkki 25. Sonaatti 2. osa tahdit 21-31.

© Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

Tätä sonaatin kohtaa harjoitellessani tulin siihen tulokseen, että se on mahdollista soittaa, jos käsivarren liikkeet ennakoivat huomattavasti seuraavia otteita. Myös kämmenselkäni oli kääntyneenä asteikon kulun suuntaan. Muutamat sekuntiotteet soitin vain peukalolla⁷¹, jotta sain avattua käteni ajoissa seuraavalle kaksoisotteelle.

Yllä olevan esimerkin tekstuuri on läheistä sukua konserton katkelmalle (t. 219–220), jonka otin esille esimerkissä 23. Siinä ei ollut suuria sormitusongelmia⁷², mutta saamani hyöty sonaatin parissa harjoittelusta oli, että löysin melko pian oikeanlaisen kädenliikkeen. Tuntuma siitä, että käsivarsi ohjaa fraasia auttoi minua yhtenäisen kokonaislinjan hallinnassa, vaikka otteet vaihtuvatkin. Myös karaktääri tuntui olevan sukua sonaatin vastaavalle jaksolle. Tässä on hiljaista lyyrisyyttä ja jotakin syvästi inhimillistä kulmikkaampien jaksojen välissä.

Huomaan usein haluavani muuttaa sormituksia vielä harjoittelun viimeistelyvaiheessa. Kun osaan teoksen jo kohtalaisen hyvin, alan hioa fraseeraukseen ja nyansointiin liittyviä seikkoja ja hakea soittoon lisää varmuutta. Varmuuden hakeminen tarkoittaa sitä, että kuvittelen mielessäni jo esitystilannetta ja eläydyn tilanteen erityishaasteisiin. Murehdin etukäteen sitä, tulisinko kuulumaan orkesterin pauhun yli. Todennäköisesti esityksessä alkaisin etsiä suurempaa sointia soittoliikkeitäni laajentamalla. Halusin siksi harjoitellessani kokeilla, miten esimerkiksi ensimmäisen aukeaman kuudestoistaosat onnistuvat liioitelluilla liikkeillä. Vieläkö osuisin oikeisiin säveliin? Laskeuduin koskettimistolle vielä hieman korkeammalta kuin viimeksi, erityisen suureen rentouteen ja äänten yhtäaikaaisuuteen keskittyen. Tämä erilainen soittoliike onnistui helpommin toisenlaisella sormituksella ja päätin vaihtaa sormitusta.

Kun esitys lähestyy, alan sormitusten lisäksi vaihtaa myös ”käsityksiä”⁷³ eli päätöksiä siitä, kummalla kädellä mitäkin ääniä soitan. En hermostu tällaisesta päättämättömyydestä, vaan pidän nimenomaan tärkeänä, että vaihtoehtoja on useita. Esitystilanteessa saatan nimittäin – joko innostuksesta tai jännityksestä – tehdä jotakin

⁷¹ Soitin ”leveällä” peukalolla silloin siis kaksi ääntä yhtä aikaa.

⁷² Ehkä juuri sen vuoksi, että sonaatissa olin jo harjoitellut samantyyppistä tekstuuria, sormitukset tälle konserton katkelmalle löytyivät helposti.

⁷³ Tämä on pianisti Matti Raekallion käyttämä termi.

totutusta poikkeavaa ja siksi on hyvä pitää tietty joustavuus mukana myös harjoittellessa.

4.1.4 Epämukavuusalueella – teknisiä vaikeuksia

Kalevi Aho on tunnettu muusikoiden keskuudessa siitä, että hän kirjoittaa vaikeaa soitettavaa. Olen keskustellut tästä useiden eri instrumenttien taitajien kanssa ja heillä kaikilla kokemus on sama: Ahon teoksia on täytynyt harjoitella paljon enemmän ja kauemmin kuin olisi etukäteen voinut kuvitella. Lisäksi monet kokivat, että Aho ei ole kirjoittanut kullekin instrumentille sitä aivan tyypillisintä tekstuuria, vaan on kenties halunnut laajentaa kyseisen instrumentin ilmaisumahdollisuuksia. Soittajat ovat uutterasti etsineet ratkaisuja siihen, kuinka teokset saisi soitettua sujuvasti.

Aho itse vakuuttaa, että sävellysten vaikeusaste ei ole koskaan itsetarkoituksellista. Ilmaisuausteikon laajentaminen on kylläkin yksi hänen tarkoituksensa. Hän myös ajattelee soittajien toivovan haastetta. Aho on hyvin käytännönläheinen persoona ja ylläpitää tuntumaa muusikon käytännön työhön harjoittelemalla itsekin viulunsoittoa edelleen säännöllisesti ja varsin kunnianhimoisesti.⁷⁴ Hän kertoo pyrkivänsä aina säveltäessään käymään itse soittamalla läpi kaikki teokset, erityisesti kun kyseessä on jousisoitin tai piano.⁷⁵ Hän vain tekee sen ”hyvin hitaassa tempossa”. (Ahon haastattelu 2015.)

Yritän seuraavassa muotoilla, millä tavalla Ahon musiikin vaikeudet ilmenevät hänen pianomusiikissaan. Olen ottanut erityisen tarkasteluni kohteeksi sellaiset pianokonsertossa esiintyvät ongelmat, jotka ovat tulleet vastaan myös hänen muissa pianoteoksissaan.

Kerron myös, millä tavalla olen ratkaissut näitä ongelmia. Hyvin usein minua on auttanut ajatusleikki: entä jos tämä olisi Chopinia. Ahon vertautuminen Chopiniin voi vaikuttaa ehkä hieman yllättävältä, mutta vakuutan sen olleen hyödyllistä. Chopin on

⁷⁴ Hänen tapanaan on ollut mm. opetella yksi suuri viulukonsertto vuodessa. Lisäksi hän soittaa joka vuosi Turun soitannollisen seuran vuosijuhlakonsertissa.

⁷⁵ Puhaltimien kohdalla hän hyödyntää läheistä yhteistyötä soittajien kanssa.

oman pianistisen koulutukseni kulmakivi – hänen musiikkinsa parissa koen oppineeni kaikkein eniten pianonsoiton tekniikasta. Chopinin musiikki on vaikeudestaan huolimatta aina soittimellisesti idiomaattista: instrumentille luonteenomaista, äärimmäisen hyvin soivaa ja käteen istuvaa pianotekstuuria. Siksi katson oppineeni Chopinilta soiton luontevuutta ja tätä olen yrittänyt hyödyntää ja soveltaa Ahon teosten ”epämukavuusalueella”.

4.1.4.1 Suuret hyppyt

Ilmeisin soittotekninen ongelma liittyy suuriin etäisyyksiin klaviatuurilla, hyppyihin paikasta toiseen. Aho käyttää usein nopeissa siirtymissä rekisteristä toiseen hyvin raskasta tekstuuria, kuten paksuja sointuja tai klustereita. Niissä on mietittävä tarkkaan jokaisen liikkeen ajoitus: sekä soinnun aloitus- että lopetushetki huolella, jotta rytmikkyys säilyisi. Liikkeiden laajuutta ja sitä, missä kulmassa käsi millekin soinnulle asettuu, on punnittava perusteellisesti. Oikea ja vasen käsi soittavat usein päällekkäin, jolloin soittajan tulee pohtia sitäkin, kumpi käsi on alla ja kumpi päällä. Päätöksellä on merkitystä myös seuraavien sävelten kannalta, sillä tyypillisesti seuraava kuvio on soitettava aivan toisesta kohtaa klaviaturia, jonne on hypättävä vauhdilla. Hyppäävä käsi ei silloin saa olla jumissa toisen käden alla.

Olen harjoitellut suuria hyppyjä konserton toccatassa vaihtamalla harjoittelutekniikkaa tarpeeksi usein. Näin tulini varmistaneeksi jokaisen kohdan.

Seuraavassa kerron, millaisia nämä eri harjoittelutekniikat olivat. Näissä harjoituksissa on sekin hyvä puoli, että teknisen varmistamisen lisäksi ne tukevat musiikin hahmottamista ja muistamista, oikeastaan kaikkea oppimista. En ole käyttänyt harjoittelutekniikoiden esittelyssä lainkaan nuottiesimerkkejä mistään erityisistä musiikillisista tilanteista, koska käytin kyseisiä tekniikoita koko toccatan harjoitteluun.

Suurten hyppyjen harjoittelutekniikoita

Fermaatit

Nopeatempoisen toccatan suuret hypyt vaativat nopeita liikkeitä ja varsinkin nopeaa ajattelua. Koska halusin toccatassa ennen kaikkea oppia ennakoimaan nopeammin, päätin ensin opetella ajattelemaan seuraavia otteita mahdollisimman nopeasti pysähtymällä yhdelle otteelle, ”fermaatille”. Fermaatti tarkoittaa tässä yhteydessä itse päättämäni pysähdyspaikkaa jollakin tietyllä otteella, ikään kuin nuotissa lukisi siinä kohtaa fermaatti. Tämä harjoittelutapa on sovellettu versio Frank Merrickin *Delayed continuity* -tekniikasta.⁷⁶ Soitin tietysti, ennalta päättämäni otteet nopeasta toccatatekstuurista pitkinä sävelinä, jotta sen aikana ehtisin miettiä seuraavaa siirtoa. Tärkeää tässä harjoituksessa on se, että soitto on hidasta, mutta ajatus nopeaa. Tarkemmin sanottuna soittokaan ei ole hidasta muutoin kuin sillä otteella, jolle pysähdytään. Sen jälkeen syöksytään oikeassa tempossa seuraaville otteille, kunnes tulee seuraava fermaattipaikka.

Kädet syliin

Edelliselle läheistä sukua on myös *kädet syliin* -harjoittelutapa, jossa etukäteen päätetään tietty soitettava jakso. Se voi olla hyvinkin lyhyt, vaikkapa vain yksi tahti. Tuo jakso soitetaan oikeassa tempossa ja heti sen jälkeen pysähdytään laskemalla kädet rennosti syliin. Sen jälkeen sama soitetaan uudestaan (tai vaihtoehtoisesti soitetaan jo seuraava jakso), niin että kädet laskeutuvat koskettimistolle suoraan sylistä, tyhjästä mielentilasta ja rennolla liikkeellä. Tauko (äskeisessä harjoituksessa se oli fermaatti, eli kädet lepäsivät tietyllä otteella koskettimistolla, kun taas tässä ne lepäävät reisien päällä) mahdollistaa seuraavan jakson rauhallisen ajattelun etukäteen. Sen ansiosta katkelma tulee soitettua aina varmalla otteella ja varmuus piirtyy mieleen ja koko kehoon. Kun kädet laskeutuvat klaviatuurille levosta, on eliminoitu se riski, että kädet tulisivat otteille vinosti edellisestä tilanteesta. Tällä tavalla saadaan soitetuksi otteet oikeassa soittokulmassa suoraan ylhäältä alaspäin, mikä mahdollistaa osumisen ja varmuuden. Ajattelemalla vain seuraavaa otetta löytää automaattisesti suorimman ja

⁷⁶ Merrick 1958, 1.

luontevimman reitin otteelle. Vinottaisliikkeet lisäävät kaoottisuutta ja epävarmuuden tunnetta. Ahon toccatassa tämän vaara on todellinen, sillä otteisiin hypätään yleensä suurelta etäisyydeltä. On eduksi, jos otteet sinänsä on harjoiteltu varmoiksi.

Kädet syliin -harjoittelutekniikka oli toccataa harjoitellessani yksi tärkeimpiä varmuutta lisääviä metodeita. Tämän harjoittelutekniikan olen oppinut Niklas Pokilta. Hän puhuu luennoillaan erilaisista erottelun ja yhdistelyn muodoista pianonsoiton harjoittelussa, horisontaalisista ja vertikaalisista tavoista ottaa asioita erilleen nuottitekstissä. Kädet syliin -tekniikka on yksi niistä ja se tähtää hahmottamisen selkeyttämiseen erottelun avulla. Hyödyt ovat sekä fyysisiä että kognitiivisia. Soittaja voi annostella itselleen sopivia pätkiä ja muodostaa niistä selkeitä mielikuvia ennen soittamista. Laittamalla välillä kädet syliin estetään soittaminen pelkän kinesteettisen muistin varassa ja harjoitellaan jatkuvaa mieleen palauttamista. Pokki korostaa, että tämän harjoittelutavan avulla varmistetaan fyysinen rentous ja eliminoidaan kaikenlainen epävarmuus. Myös kiirehtiminen vähenee huomattavasti.⁷⁷ Kiirehtiminen oli osumisen lisäksi yksi suurimpia ongelmiani toccatassa, joten myös sen vuoksi tämä oli erityisen tärkeä harjoittelutekniikka.

Kumpikin edellä mainittu harjoittelutapa tietenkin edellyttää, että aika ajoin vaihdetaan aloituspaikkaa. Silloin jokainen kohta tulee harjoiteltua yhtä hyvin. Harjoiteltavien jaksojen pituuksia voi vaihtaa nopeatempoisestikin, esimerkiksi niin, että soitetaan ensin yksi pitkä (fermatoitu) ote ja sen jälkeen kaksi lyhyttä (normaalitempoista), ja sen jälkeen sama pitkä ja kolme lyhyttä. Kädet syliin tekniikalla voi ilman muuta harjoitella myös vain yhtä otetta kerrallaan. Tärkeää on keskittyä aina hyvin siihen, mitä on päättänyt tehdä.

Ajatus sävelryhmien muutoksesta

Ryhmittelyn muutokset olivat hyppyissä myös tärkeä harjoitustapa. Vaihdoin siis välillä sitä, kuinka monen sävelen ryhmissä kuviot ajattelin ja mistä uusi kuvio alkoi. Tämä liittyy osittain edellisten harjoitusten ideaan – kuvion ensimmäiset tulee soitettua varmemmin. Mutta ryhmittelyn muutokset auttoivat myös etsimään tulkintaani ja

⁷⁷ Pokki 2011 & 2014.

eksperimentoimaan enemmän. Se ei siis ollut pelkkä harjoitustekniikka vaan luovuuden ylläpitoa harjoitteluprosessissa. Sen avulla saatoin oppia kuulemaan tekstuurista tiettyjä yksityiskohtia paremmin ja innostua toisenlaisesta rytminkäsittelystä. Yritin löytää svengaavaa soittotapaa, mihin auttoi myös kokeileva aksentointi.

Aksentointi

Aksentointi taas liittyy siihen, että toccatassa on suurista hyppyistä huolimatta tärkeää soittaa rytmisesti niin selkeästi kuin mahdollista, jotta orkesterin olisi mahdollista seurata solistia. Tahtilajit ja iskutukset vaihtuvat alituisen, mikä voi vaikeuttaa yhteissoittoa. Lisähaastetta tuo vielä se, että toccatassa soi erilaisia tekstuuureja yhtä aikaa. Siksi oli viisasta korostaa iskuja ja erilaisten rytmikuvioiden ensimmäisiä ääniä. Näin orkesterin oli helpompaa kuulla, missä kohtaa solisti on menossa. Tämä auttoi minua itseänikin pysymään rytmissä.

Kädet erikseen

Toccatassa sovelsin myös vanhaa kädet erikseen –soittamisen periaatetta monin eri tavoin. Ensinnäkin soitin pelkkää vasenta kättä niin, että tutkin sille luontaisimpia hyppyjen liikeratoja ilman oikean käden dominointia. Oikea käsi vie helposti huomioni, niin kuuntelussa kuin liikeratojen suunnittelussakin. Siksi erityisesti vasemman käden harjoittelu oli hyödyllistä. Toisinaan kuvittelin oikean käden osuuden mukaan, malttaen kuitenkin olla vielä soittamatta sitä. Toinen harjoittelutekniikka oli sellainen, että soitin kyllä molemmat kädet, mutta toinen käsi oli erityisen kuuntelun kohteena. Tämä auttoi valaisemaan eri linjoja ja kuulemaan uusia asioita normaalisoittoon verrattuna. Tämäkin oli eräänlaista eksperimentointia.

Soittaessani kolmannen osan toccata-osioita ja erityisesti sen vaikeimpia hyppypaikkoja, kokeilen soittaa välillä vain vasenta kättä, kuvitellen samalla soittavani oikean käden. Vasemman käden materiaali piirtyy kuulokuvaani nyt niin selkeänä, että huomaan sen koostuvan itse asiassa hyvin selkeistä kolmisoinnuista, joissa on tosin mukana muitakin ääniä, mutta tietty yksinkertaisuus porautuu tajuntaani. Huomaan myös valssimaisen rytmisen poljennon, joka koostuu vahvasta iskusta bassossa, jota seuraa kaksi ohuempaa

terssiä/sointua ylempänä. On aivan ilmiselvää, että nämä ylemmät on soitettava kevyemmin, mutta asia kristallisoituu vasta nyt, kun kunnolla kuulen pelkän vasemman linjan. Innostun löydöstäni niin, että haluan soittaa hetken aikaa pelkkää vasenta muutenkin, enkä edes yritä kuvitella oikean käden osuutta mukaan. Myöhemmin otan oikean käden seuraksi ja kokeilen keventää siinäkin valssimaisesti painottomia iskuja.

Käden avaaminen ja sulkeminen, liikkeen elastisuus

Eräs harjoittelutapa liittyen suuriin hyppyihin pohjautuu oikeastaan Chopinin teosten harjoittamiseen. Niistä olen oppinut elastista käden avaamisen ja sulkemisen periaatetta (esim. etydissä op. 10 nro 1). Tätä voi soveltaa jopa Ahon hyppyihin, vaikka tekstuuri onkin erilaista: on tärkeää ennakoida myös käden avaaminen suurissa otteissa – tai sulkeminen suppuun pienissä – tarpeeksi ajoissa hypyn seuraavalle otteelle. Otteen laajuus on mietittynä valmiiksi ja käsi löytää oikean asennon jo matkalla.

Edelliseen liittyy myös ranteen liikkeiden elastisuus ja riittävä ennakkointi. Mikulin mukaan Chopin kykeni soittamaan laajoja intervallihyppyjä sisältäviä arpeggioita *legatossa* ja silloin hänen ranteensa oli alituisessa liikkeessä (Eigeldinger 1986, 29). Chopin opetti, että käden on tärkeää olla joustava ja notkea. Hän korosti, että esimerkiksi asteikkojen tasaisuutta tavoiteltaessa oleellista on käden jatkuva sivuttaisliike, kyynärvarren roikkuessa vapaana ja irtonaisena (mts. 37).⁷⁸

4.1.4.2 ”Kvasikromatiikka”

Oman ongelmansa muodostavat asteikkokulut, jotka sisältävät vaihtelevasti kromatiikkaa ja kokosäveliä. Nimitän niitä kvasikromatiikaksi ja olen kuvannut ilmiötä jo pianotekstuuriosion melkein-kuvioiden kohdalla. Näitä asteikkokulkuja voi olla vaikea muistaa yllättävien vaihtojen takia. Toinen vaikeus koskee sormituksia: koska ne eivät ole aivan perinteisiä asteikkoja, valmista sormitusmalliakaan minulla ei niihin

⁷⁸ Tasaisena virtaava, jatkuva liike oli Chopinille tärkeää, ja tätä hän demonstroi oppilailleen soittamalla *glissandon* (Eigeldinger 1986, 37).

ole. Lisäksi eroavaisuudet oikean ja vasemman käden kulkujen välillä tekevät sormittamisen ja muistamisen vaikeaksi.

Olen harjoitellut näitä kvasikromaattisia asteikkoja ensin kädet erikseen ja luotettavan tuntuksia sormituksia etsien. Olen pyrkinyt löytämään luontevimman ryhmittelyn: kun sävelet osaa jäsentää luonteviksi ryhmiksi, jakson oivaltaa jo huomattavasti paremmin ja silloin kädetkin oppivat sen helpommin. Sen jälkeen olen testannut ryhmityksen toimimista soittamalla molempia käsiä yhdessä. Mikäli tehtävä on osoittautunut ylivoimaiseksi, olen miettinyt toisenlaisen ryhmittelyn ja sormituksen.

Luotettava sormitus on minulle tämäntyyppisten kohtien tukipilari. Kun se on löytynyt, voin vasta alkaa harjoitella toden teolla. Ensisijaisena pyrkimyksenäni oli löytää sormitus, joka tukisi nuottikuvassa näkyvän nuottiryhmän logiikkaa. Toisin sanoen jos nuottiryhmä muodostuu neljästä kuudestoistaosanuotista, on luontevaa, että ne neljä muodostaisivat yhden aseman (eli esimerkiksi sormet 1–2–3–4). Seuraava asema alkaisi taas peukalolla ja aloittaisi uuden ryhmän.

Harjoittelutekniikoita

Sormituksen varmistamisen yhtenä keinona käytin harjoittelutapaa, jossa yhden sävelryhmän (ja samalla aseman) kaikki sormet jäävät alas jättäen äänet soimaan. Vaikka tämä kuulostaakin asteikkosoitossa melko kaoottiselta, vaikutus mieleen on päinvastainen: ryhmät tuottavat selkeän muistijäljen sekä mieleen että lihasmuistiin. Saatoin myös pysähtyä sävelryhmän viimeiselle sävelle korostaakseni selkeää ryhmähahmottamista. Sitten vasta etenin seuraavaan ryhmään. Koska nuotissa näkemäni nuottiryhmät muodostavat selkeitä asemia klaviatuurilla, tämä harjoittelutapa tukee sormituksen muistamista.

Toinen tapa oli jäädä rakenteellisesti tärkeissä kohdissa tietoisesti tunnustelemaan, mitkä sormet soittavat juuri silloin. Sain tuntumaa esimerkiksi siihen, että asteikon huippukohdassa oikealla kädellä on 3. sormi ja samanaikaisesti vasemmalla peukalo. Tunnustelin rauhassa tätä yhteistyötä ja yritin saada mahdollisimman samankaltaisen sormituntuman molempiin käsiin. Tämä piirtyi mieleeni tarkasti ja tiesin, että vaikka

asteikko tuntuisi muuten epävarmalta, osuisin varmasti ainakin näille tärkeimmille sävelille.

Leikittelin myös harjoitellessani seuraavanlaisella muistipelillä: soitin yhden sävelryhmän (aseman) nopeassa tempossa ulkoa, sitten pidin pienen tauon. Sitten aloitin alusta ja soitin kaksi ryhmää kerralla, taas pidin tauon. Lisäsin aina muutamia säveliä lisää ja tarkkailin, kuinka pitkälle pääsisin ilman nuotteja. Katkelma oli minulle niin vaikea, että tiesin ulkoa osaamisen olevan oikeastaan välttämätöntä, vaikka tulisinkin soittamaan konsertissa nuoteista. Muutoin en uskoisi osaavani sitä ollenkaan.

4.1.4.3 Trilli- ja tremoloketjut

Ahon sonaatissa on legendaarinen kolmen minuutin trilli, joka välillä muuntautuu tremoloiksi ja jälleen takaisin trilliksi. Trillin soittaminen siirtyy siinä ajoittain kädeltä toiselle ja tätä periaatetta voin konserttossakin soveltaa. Trillien soittamisen ongelmana on käden väsyminen ja toisena haasteena trillien pysyminen rytmisesti tasaisena. Käden väsymistä voidaan helposti ehkäistä vaihtamalla kättä, trillin keskeytymättä.

Giesecking ja Leimer suosittelevat harjoittelemaan trillien soittamista keskittyen ennen kaikkea rytmisen täsmällisyyden kuunteluun, lihasten rentouttamiseen ja sormien pitämiseen lähellä koskettimia (Giesecking & Leimer 57–58).

Rentous onkin tärkeää, sillä käsi jäykistyy herkästi. Rentoutta pitkien trillien aikana olen löytänyt liikuttamalla rannetta vaivihkaa ylös ja alas, toisinaan rannetta kokonaan pyörittämällä⁷⁹. Samalla kuitenkin olen pyrkinyt pitämään sormeni lähellä koskettimia ja olkavarren mahdollisimman rentona. Pienen jatkuvan liikkeen avulla käsi ei jäykisty liikaa ja trilli pysyy jatkuvana virtana. On myös ollut hyvä miettiä, teenkö *crescendon* vai *diminuendon* – jokin suunta olisi aina hyvä olla. Joskus olen myös nopeuttanut trillin vauhtia vähitellen. Suunnan ajattelu on musiikille eduksi, mutta ehkäisee myös käden liikkeiden muuttumista liian staattisiksi ja jäykeiksi.

⁷⁹ Tähän minua opasti sonaatin kantaesittänyt pianisti Liisa Pohjola.

4.1.4.4 Kaksoisotejuoksutukset ja vekkulat

Kalevi Ahon kaksoisotekulut ovat usein melkein-kuvioita, joita olen kuvannut tekstuuriluvussa 3.3.2. Esimerkiksi rinnakkaisten terssien asteikko muuttuu sekunneiksi ja oktaavit nooneiksi. Näiden hankalien asteikkojen ensimmäinen haaste on ollut löytää sormituksia, jotka tuntuisivat luontevilta ja helpoilta muistaa. Seuraava ongelma on saada kaksoisotteet soimaan tasaisesti. Vaikeinta on lopulta saada asteikko kuulostamaan kokonaiselta fraasilta, eikä vain yksittäisiltä hankalilta otteilta. Kun käsi joutuu toistuvasti vaihtamaan asentoa vaihtuvien intervallien takia, on vaikea löytää jatkuvuuden tunnetta. Tässäkin mielikuva Chopinista on auttanut minua.

Kuten aiemmin olen jo todennut, konsertossa ja sonaatissa on keskenään samankaltaisia melkein-kuvioita (ks. esimerkit 23 ja 24). Näissä kaksoisotekuluissa olen muistellut, miten soitin Chopinin terssietydiä op. 25 nro 6. Käsivarren ohjaava liike ja ylemmän linjan korostaminen olivat siinä olennaisia seikkoja. Tunne siitä, että käsivarsi ohjaa koko soittotapahtumaa auttoi muotoilemaan fraasia ja keventämään sormien taakkaa. Terssien tasaisuus löytyi luontevammin. Ahon juoksutukset eivät ole pelkkiä terssiasteikkoja, mutta samaa periaatetta voin soveltaa niihinkin.

Sovelsin legatosoiton periaatetta niin pitkälle kuin se oli mahdollista. Tein niin kauniin soinnin takia ja myös legatosoiton tuoman mukavuuden ja turvallisuudentunteen takia. Tämä perustuu myös koulutukseeni, joka kannustaa pitämään sormet lähellä koskettimia.⁸⁰ Jos saan pitää käteni pitkään koskettimistolla irrottamatta otettani, voin paremmin luottaa siihen, että juoksutus sujuu vaikka katsoisinkin muualle tai keskittyisin toiseen käteen.⁸¹ Ahon teosten parissa olen kuitenkin oppinut, että irrottaminen on usein aivan välttämätöntä. Ratkaisevaa kaksoisotekulkujen harjoittelussa onkin ollut oivallus, että irrotukset on uskallettava tehdä epäröimättä. Legatosoiton lomassa olen miettinyt tarkkaan, missä kohdin irrotukset ovat, jolloin olen

⁸⁰ Terssiasteikkojen yhteydessä myös Merrick mainitsee, että terssiasteikot automaattisesti pakottavat pianistin pitämään sormet lähellä koskettimia, joka hänen mukaansa on yleisemminkin tavoiteltava periaate (Merrick, 1958, 35).

⁸¹ Chopin opetti, että sormien tulisi *upota pianon syvyyksiin* laulavan legaton ja kauniin, melankolisen soinnin tuottamiseksi, jolloin sormet ovat *haluttomia poistumaan* koskettimistolta (Eigeldinger 1986, 31).

osannut ennakoida ne ja heittäytyä seuraaville otteille rohkeasti. Irrotan siis otteeni, mutta voin silti ylläpitää *legaton* illuusiota jatkamalla elastista liikettä ilmassa.

Irrotustekniikka liittyy myös vekkula-kuvioihin. Kohtien humoristisuus yhdistyy mielessäni myös fyysiseen soittotapaan: yritän soittaa kauniissa *legatossa* niin kauan kuin mahdollista, mikä kuitenkin aina kömpelösti katkeaa jossain vaiheessa kuviota. Katkeaminen johtuu joko siitä, että käsi ei yletä jatkamaan saumattomasti tai joutuu muuten hankalaan asentoon. Silloin en edes yritä löytää elastisia liikkeitä, vaan etsiydyn seuraavalle sävelle jokseenkin suoraviivaisesti.

4.1.5 Eri aistikanavien aktivointi harjoittelussa esiintymisvarmuuden lisääjänä

Esitystilanne tuo aina oman jännitysmomenttinsa minkä tahansa teoksen hallintaan. Kun esitettävä teos on teknisesti vaikea, voi jännitys saada kohtuuttomat mittasuhteet. Siksi on mielestäni hyvä tiedostaa, mihin asioihin esiintymisjännitys voi vaikuttaa. Kun omat ongelmakohtansa tiedostaa, on helpompi valita sellaisia harjoittelutapoja, jotka edesauttavat varmuutta myös jännittävässä esitystilanteessa.

Yleisesti ottaen voitaneen olettaa, että esiintymisjännitys vaikuttaa liikeratoihin ja sitä kautta virhesuoritusten osuuden kasvamiseen (esim. Arjas 2002, 34). Monet kokevat käsien tärinää ja hikoilua, sormien toimimattomuutta, huimausta, käsivarren jäykkyyttä, rytmien ja tempojen heittelyä, puutteita teknisessä suoriutumisessa ja ongelmia kontrolloinnissa (mts. 79–80).

Omalla kohdallani esiintymisjännitys vaikuttaa muun muassa näköaistiini. Esiintymistilanteessa en normaalitilanteeseen verrattuna voi aina luottaa siihen, miten näen esimerkiksi nuotteja, koskettimia ja etäisyyksiä koskettimistolla. Silmissäni saattaa myös hetkellisesti sumentua, jolloin tarkka näkeminen on mahdotonta. Soolo-ohjelmistoa esittäessäni soitankin mieluiten ulkoa ja usein pitkiä pätkiä silmät kiinni. Näköaistimusongelmien seurauksena olen kokenut ensiarvoisen tärkeäksi keskittyä harjoitteluvaiheessa erityisesti niihin aisteihin, joihin voin esitystilanteessakin luottaa.

Kuuloaisti on tärkein työkaluni ja myös luotettavin aistini esitystilanteessa. Vaikka mitä tapahtuisi – sydämeni hakkaa, kädet eivät tunnu omilta, pyörryttää, en näe kunnolla – kuuloaistini vain tekee työtään rauhallisena eli tarkkailee ja ohjailee musiikin etenemistä. Olen havainnut, että jos saan tämän rauhallisimman aistini yhdistettyä mahdollisimman kiinteästi tuntoaistiin ja liikeaistiin (”silloin kun kuulostaa tältä, tuntuu tältä”), voin tätä yhdistelmää kehittämällä päästä positiivisiin tuloksiin esitysvarmuudessa. Olen pyrkinyt harjoittelemaan tietoisesti niin, että kiinnitän erityistä huomiota käden tuntemuksiin ja painan ne mieleeni silloin kun jokin asia onnistui haluamallani tavalla.

Konsertossa tästä esimerkkinä haluan mainita toccatan harjoittelun. Jännitin etukäteen sitä, miten osun nopeissa hypyissä laajoihin otteisiin, jotka sijaitsevat suurilla etäisyydellä toisistaan. Hypyissä tarvitaan näköaistia, joka minulla ei välttämättä toimi esityksessä optimaalisesti. Niinpä harjoittelin siten, että muodostin etäisyyksistä eräänlaisia karttoja mieleeni eli visualisoin etäisyydet tarkasti mielessäni. Seuraavat otteet taas olivat tuntumana valmiina sormissani. Kun kuuloaistini ohjasi minua seuraavalle otteelle hypyn päässä, sormeni olivat valmiina oikeassa asennossa ja mieleni ”näki” oikean etäisyyden. Jouduin tosin ensin harjoittelemaan otteita sinänsä aika kauan, jotta sain varmuuden niille tuloon. Lisäksi jouduin näkemään vaivaa senkin eteen, että yksittäiset otteet alkoivat soida päässäni, olivathan monet niistä klustereita tai muita vaikeasti määriteltäviä sointuja.

Luulen, että tämä ”mielen oma näkeminen” toi sen verran itseluottamusta hyppyihin, ettei näköaistinikaan loppujen lopuksi sanoutunut irti esityksessä. Mutta tärkeintä oli juuri luottamus tärkeimpiin aisteihin ja niiden toimivaan yhteistyöhön. Vaikka konserton esitys jännitti minua melkoisesti ja Arjaksen mainitsemat monet jännitysoireet olivat läsnä, en kuitenkaan kokenut varsinaisesti menettäväni hallintaa.

Aistien yhteistyö soittoprosessissa on hyvin monimutkainen ilmiö, sillä aistit sekoittuvat helposti keskenään. Nummi-Kuisma kirjoittaa soittamisesta moniaistisena tapahtumana, jossa aistimisen amodaalisuus, aistien välinen yhdessä toimiminen, on keskeistä. Informaatio otetaan vastaan abstraktiona, jolloin se voidaan tunnistaa minkä

tahansa aistin välityksellä. Soittaja saattaa sekoittaa aistit myös puhuessaan soittokokemuksestaan. (Nummi-Kuisma 2010, 117–119.)

Soittajalle ei olekaan välttämättä olennaista tietää, minkä aistin välityksellä mikäkin informaatio on saatu. Pidän aistien sekoittumista esitystilanteessa myönteisenä ilmiönä. Esiintymisvarmuutta lisätäkseen olen kuitenkin halunnut pyrkiä myös erittelemään aistieni toimintaa, saadakseni niistä tietoa ja kyetäkseen tarvittaessa keskittymään tiettyihin aisteihin. Siksi olen halunnut harjoitella tietoisesti aistikanavien aktivointia seuraavilla menetelmillä.

Harjoittelutekniikoita

Olen kehittänyt itselleni muutamia tekniikoita, joilla testaan aistieni toimintaa soittaessani. Ideana on se, että suljen aisteja yksi kerrallaan pois, jotta voisin keskittyä vain tiettyihin aisteihin saadakseni niistä tietoa.

On tietenkin helppoa sulkea näkeminen pois laittamalla silmät kiinni. Tämä on minulle todella hyödyllistä harjoittelua, sillä kuten todettua, en oikein luota esitystilanteessa näköaistiini. Silmien sulkeminen vaikeita paikkoja soittaessani tuntui aluksi mahdottomalta. Luottamus kasvoi kuitenkin vähitellen harjoituksen myötä. Kun ei näe, on pakko luottaa tuntoaistiin. Luotan siihen, että kädet kyllä löytävät perille näkemättäkin. Kuuloaisti on oleellisesti mukana koko ajan, mutta tämä harjoitus aktivoi kuitenkin ennen kaikkea tuntoaistiani.

Hauskinta on ollut kuuloaistin pois sulkeminen. Koska kuulo on kaikkea toimintaani eniten ohjaava aisti, tuntuu hullulta sulkea se pois. Tätäkin olen kuitenkin kokeillut. Tein sen sähköpianolla, Clavinovalla, joka oli pois päältä. En siis kuullut soittamiani säveliä, mutta pystyin kuitenkin tunnustelemaan koskettimien alas painumista normaalisti.⁸² Aluksi oli vaikea muistaa tai löytää mitään säveliä kuulematta, eikä harjoituksessa tuntunut olevan edes järkeä. Tuntoaistini oli aktiivinen, mutta en saanut välitöntä palautetta soitostani, joka yleensä tulee kuulemisen kautta. Jouduin

⁸² Niin normaalisti kuin Clavinovalla voi. Tuntuma on kyllä riittävän lähellä flyygeliä.

keskittymään näköaistiin paljon enemmän, jolloin tuli suunniteltua liikeradat tarkemmin. Tämä harjoitus aktivoikin melkoisesti juuri näkemistä.

Sitten keksin kääntää harjoituksen ajatuksena toisin päin. Normaalisti tarkkailen tietoisesti tuntoaistiani silloin kun soittoni kuulostaa sellaiselta kuin halusin, jotta saisin saman aikaan uudelleenkin. Tunnustelen siis, mitä tein silloin kun kuulosti hyvältä. Mietin, olisiko mahdollista tehdä tämä käänteisesti. Osaisinkohan kuulematta mitään loihtia tietyn tuntuman sormiini ja sen avulla saada soinnista kuulokuvan päähäni? Hetken päästä se onnistui ja osasin kuvitella – tai ”kuulla” – soivat äänet balansoituna sellaisiksi kuin sormituntuma kertoi, eli esimerkiksi ylin ääni soi voimakkaimmin. Eri asia on, oliko tällaisesta mielikuvituskuuntelusta mitään hyötyä. Luulisin, että tämäkin vielä vahvasti kuulemisen ja tuntemisen yhteistyötä.

Tuntoaistin pois sulkeminen on hieman mutkikkaampaa. Voin tietenkin olla vain soittavinani koskettamatta lainkaan koskettimia. Mutta silloin automaattisesti myös kuuleminen jää pois ja jäljelle jää vain näkeminen ja liikeradat. Tästäkin harjoittelusta on hyötyä, erityisesti etäisyyksien opettelussa. Toisaalta myös tunteminen aktivoituu huomattavasti kun sen joutuu vain kuvittelemaan. Sormenpäät herkistyvät ja ennakointi paranee.

4.1.6 Soinnillista etsintää

Nykymusiikkia harjoitellessani esitän itselleni kysymyksen, millaista sointia tässä teoksessa mahdollisesti haetaan. Pätevätkö samat lainalaisuudet ja esteettiset ihanteet kuin klassis-romanttisessa repertuaarissa? Tuonko ylä-ääntä esiin, laulatanko melodiasa ja soitanko bassolinjan muhkeana kaiken pohjana kuten yleensä teen. Vai haenko jotakin muuta?

Kalevi Ahon musiikissa on traditionaalinen perusvireensä. Hänen musiikkinsa soi hyvin, kun sitä soittaa kauniisti fraseeraten ja polyfonisia linjoja eritellen. Mutta hänen tuotannossaan on myös toinen puolensa: pessimistinen maailmankuva, joka näyttäytyy teoksissa monenlaisina vääristyminä ja kaoottisuutena. Pianoteoksissa tekstuuri on monesti paksua, joka toisaalta tuntuisi viittaavan soinnillisesti Brahmsin tummien

sävyjen ihailuun, mutta toisinaan myös pessimisminä: kaiken ei ole tarkoituksaan olla valoisaa ja selkeää, koska nykytodellisuuskään ei sitä ole.

Edellisestä johtuen on tärkeää korostaa konsertossa soinnillisia kontrasteja. Selkeät melodiat ja lyyriset juoksutukset saavat kuulostaa kauniilta, klusterit ja riitasoinnut sen sijaan liioitellun brutaaleilta. Kimmo Korhonen mainitsee työnsä tiivistelmässä, että Ahon ilmaisupyrkimyksille on ominaista vastakkaisten tunnetilojen jyrkkä kontrastointi ja joskus päällekkäisyys. Tätä ilmiötä voi korostaa mielestäni soinnillisin keinoin.

Pianokonsertossa on kohtia, joissa solisti ei erotu orkesterista vaan on osa sitä. Hyväksyin tämän nähdessäni partituurin, ja päätinkin niissä kohdin keskittyä soittamaan mahdollisimman elävästi karakterisoiden, myös ruumiinkielelläni. Ja kuten aiemmin olen todennut, konsertossa on myös kohta, jossa solistit löytyvät orkesterista ja piano on hetken aikaa säestävässä roolissa.

Soinnilliseen etsintääni on kompassina toiminut myös Ahon vinkki siitä, että hän ajattelee usein orkesterin soittimia ja niiden erilaisia sointeja. Hän kerran kysyi minulta, mietinkö koskaan soittaessani tiettyjä orkesterisoittimia. Ajattelen kyllä ja matkin mielelläni eri instrumentteja pianolla. En tee sitä mitenkään jatkuvasti, sillä pianon oma sointimaailma on kyllä jo itsessään kiehtova ja värejä täynnä. Joskus mielikuvat tietyistä soittimista tai soitinryhmistä kuitenkin auttavat löytämään näitä värejä. Ahon antamia instrumentaativihjeitä omien teostensa soinnillisiin värimaailmoihin ovat olleet esimerkiksi *Sonatiinin* ensimmäisen osan matala teema, joka muistuttaa hänen mielestään tuubaa, *Allegreton* matalat ”fagottimaiset” staccatokommentit sekä *Andante*, joka on alun perin kirjoitettu selloille.

Konsertosta näitä vihjeitä on helppo löytää silloin, kun ne rinnastuvat suoraan orkesterin materiaaliin. Käyn konsertossa mm. vuoropuhelua isorummun kanssa, soitan yhdessä pasuunoiden kanssa ja puupuhaltimet yhtyvät melodiaani.

4.1.7 Kohti esiintymistä

Kun esiintyminen lähestyy, harjoitteluni muuttuu aina huomattavasti. Vaikka yritän valmistautua jo hyvissä ajoin esitystilanteeseen, vasta kahden viimeisen viikon aikana alkaa toden teolla tapahtua valpastumista ja harjoittelun tehostumista. Näin tapahtuu aivan automaattisesti joka kerta. Toiseksi viimeisellä viikolla alan tehdä ns. lopullisia päätöksiä tulkinnallisista ratkaisuista, tempoista, nyansseista ja artikulaatiosta. Alan eri tavalla etsiä suurta, lavalle sopivaa sointia, vaikka olen sitä yrittänyt hakea koko ajan. Kuitenkin vasta viimeisillä viikoilla saan käteni lihakset kipeäksi kirkkaan ylä-äänien hakemisesta, mikä kertoo osaltaan siitä, että sointi alkaa myös löytyä.

Viimeisten viikkojen harjoitteluun liittyy myös se, että löydän luontevimmat sormitukset ja ”käsitykset” viimeistään nyt. Saatan sittenkin vielä muuttaa asioita, jotka olin jo päättänyt, sillä tässä vaiheessa mieleeni alkaa piirtyä kristallinkirkkaita ajatuksia siitä, mikä oikeasti toimii. Olen koko harjoitteluprosessin aikana pitänyt useita vaihtoehtoja ikään kuin varastossa, joten tämä viime hetken muuttelu ei erityisemmin minua haittaa. Kyseenalaistan vielä kerran kaiken, jokaisen sävelkulun ja sormituksen, koko osaamiseni. Analysoin vielä erilaisia asteikkoja: tiedänpö nyt oikeasti, missä kohtaa olikaan puolisävelaskel ja missä kokosävelaskel? Mistä sävelestä mikäkin kulku alkaa? Montako ääntä etuhelekorukuviossa on?

Viimeisten viikkojen harjoittelu on kaikkein raskainta, mutta myös kaikkein antoisinta. Raskasta on se, että kyseenalaistan koko osaamiseni ja hetken ajan luulen, etten osaa koko teosta ollenkaan. Hetkittäin jopa tuntuu siltä kuin aloittaisin alusta. Se on vain välttämätön välivaihe, koska tarvitsen vielä huolellisen, kaiken tiedostavan läpikäynnin, jotta uskoisin osaavani. Tajuntaani iskee lujaa tietoisuus siitä, että esiintyminen todellakin on pian. Harjoittelun tuntimäärät lisääntyvät. Mutta osaaminen paranee ja alan vähitellen myös uskoa siihen. Tunnen vihdoinkin olevani asioiden ytimessä. Ja tunnen ymmärtäväni soittamaani musiikkia, olen yhtä sen kanssa.

Olennainen osa viimeisten viikkojen harjoittelua on mielikuvaharjoittelu. Sitä teen monella eri tavalla: käyn teosta läpi nuottien kanssa ilman pianoa ja kuvittelen mahdollisimman tarkoin kaiken soittamiseen liittyvän mielessäni. Teen saman myös

ilman nuotteja, silmät kiinni. Kuvittelen myös esiintymistilanteen: lavan, yleisön, orkesterin ja itseni tilanteeseen rauhallisena, itsevarmana ja iloisena. Kuvittelen, kuinka heittäydyn kappaleen erilaisiin tunnelmiin rohkeasti. Keskityn teokseen ja kommunikoin yleisön ja orkesterin kanssa. Ajattelen, että soitan musiikkia ihmisille, en saa käpertyä vain itseeni.

Esiintymisjännityksestä puhutaan usein kovin negatiiviseen sävyyn, mutta minulle se on myös keino päästä haluamiini tavoitteisiin. En usko, että mikään muu voisi tehostaa oppimistani ja kehittymistäni muusikkona samoin kuin lähestyvä konsertti. Odotan konserttia aina innokkaana, mutta samalla myös kauhulla.

Mielikuvaharjoittelun lisäksi minulle ovat tärkeitä tietyt rutiinit ennen konserttia. Vetäydyn mielelläni omiin oloihini, haluan keskittyä rauhassa vain soittamaani musiikkiin ja kerätä voimia tulevaan. Jännitysprosessiin viimeisten viikkojen aikana liittyy se, että tunnen pieneneväni. Siksi tarvitsen rituaalinomaisia kävelyretkiä, joiden aikana ”kasvan” jälleen omaksi itsekseni – ja miksei mielellään vähän ylikin – ennen esitystä. Kasvu tuntuu aivan fyysisenä voimaantumisena koko kehossani. Hengitän syvään, kävelen ja ryhtini paranee. Tuntuu siltä kuin minuun kaadettaisiin kipeästi kaipaamaani itseluottamusta jostakin. Teen hengitysharjoituksia, suljen muun maailman pois, keskityn. Alan käydä läpi ajatusmallia, että mikään ei kaadu tähän, vaikka lavalla tapahtuisi mitä hyvänsä.

4.2 Työskentely orkesterin kanssa esitysviikolla 6.–10.10.2014

Konserton harjoittelussa on se erityinen piirre, että kokonaisuutta päästään yleensä harjoittelemaan yhdessä vasta esitysviikolla. Tässä osiossa kerron, millaista tämä työskentely oli ja pohdin, mitä uutta orkesterin ja kapellimestarin läsnäolo tuovat pianistin työhön.

4.2.1 Harjoitukset kapellimestarin kanssa

Tapasimme kapellimestarin kanssa maanantai-iltana ensin kahdestaan, päivää ennen ensimmäisiä orkesteriharjoituksia. Olin iloinen, että kapellimestariksi oli lupautunut Eva Ollikainen, joka on ystäväni ja jonka ammattitaitoa arvostan suuresti.

Yhteistyömme Ahon konserton parissa alkoi jo muutamaa viikkoa ennen tätä tapaamistamme. Silloin kävimme muutaman päivän ajan aktiivista sähköpostikeskustelua muun muassa konserton tempoista, oikeista sävelistä ja rytmeistä sekä kuvioden ryhmittelyistä. Kummallekin oli selvää, että tämä on äärimmäisen vaikea teos niin solistille kuin orkesterillekin ja tulisi myös olemaan haastavaa saada kokonaisuus toimimaan yhteen. Nuoteissa näytti olevan useita virheitä, joita yhdessä koetimme selvittää, ja joidenkin kohdalla kysyimme neuvoa Aholta itseltään. Lisäksi annetuissa tempoissa oli epäloogisuuksia, joihin etsimme yhdessä ratkaisuja.

Olimme siis sopineet monista yksityiskohdista jo etukäteen viesteissämme, mutta vasta nyt pääsisimme musisoimaan yhdessä. Itselleni oli kutkuttavaa nähdä, toimisivatko yksin harjoittelemani asiat oikeasti käytännössä ja pystyisikö soittoani seuraamaan. Eva löi teoksen käyntiin ja alkoi laulaa orkesterin aiheita. Tiesin hyvin, mitä kuuntelisin ja milloin sisääntuloni koittaisi, mutta nyt ensi kertaa myös näin kapellimestarin lyönnin. Sain siis tärkeää lisäinformaatiota ja opin sisääntuloni myös katsomalla.

Kävimme läpi koko teoksen alusta loppuun, välillä ongelmallisissa paikoissa pysähdellen. Keskustelimme tempoista ja karaktäreista. Oli eräitä paikkoja, joissa Eva ei saanut selvää soittamastani rytmistä ja yritin soittaa selkeämmin, olla kiirehtimättä, painottaa iskullisia nuotteja enemmän. Muutamissa kohdissa, joissa minun oli tarkoitus seurata Evaa, meninkin sekaisin katsoessani häntä. Tämä johtui siitä, että olin ajatellut muutamien rytmien ryhmitykset hieman toisin kuin hän, enkä ole ylipäänsä kovin tottunut katsomaan lyöntiä soittaessani. Tarkistimme partituurista vielä monia epäselvyyksiä ja sain hyviä vinkkejä siitä, mitä minun kannattaisi erityisesti kuunnella orkesterista vaikeissa paikoissa.

Vaikeita paikkoja olivat erityisesti jaksot, joissa tahtilajit vaihtuvat tiuhaan tai aksentteja on yllättävissä kohdissa monimutkaista pianotekstuuria. Nämä paikat ovat juuri niitä samoja, joita minun oli ollut vaikeaa hahmottaa yksinkin, ja joissa esimerkiksi laskeminen ääneen oli tuntunut hankalalta. Yhteissoiton kannalta oli tehtävä ratkaisuja, joiden avulla saisimme nämäkin jaksot toimimaan yhdessä. Saimme paljon aikaiseksi ja harjoituksen jälkeen oloni oli paljon luottavaisempi.

4.2.2 Harjoitukset orkesterin kanssa

Tiistaina pidettiin ensimmäiset orkesteriharjoitukset Ahon konserton parissa, tosin ilman solistia. Menin kuitenkin oppimismielessä kuuntelemaan harjoitusta.

Orkesteriosuuksien kuuleminen ilman pianoa oli hieman hämmentävä kokemus. Ensinnäkin olin innoissani siitä, miten upealta konserton äänimaailma kaikkine erikoisinstrumentteineen kuulosti. Sitä on ollut vaikea kuvitella yksin kotona partituurin kanssa. Toisaalta oli yllättävän vaikeaa kuvitella omia osuiksiani mukaan kuunnellessani orkesteria – monin paikoin piano ja orkesteri soittavat niin erilaista materiaalia, etten joka hetki ollut edes varma, missä kohtaa orkesteri oli menossa. Kuuntelin ja seurasin koko ajan partituurista. Vaikka osasin oman osuuteni käytännössä ulkoa ja olin opetellut teosta partituurin kanssa, monessa kohdassa en pystynytkään seuraamaan.

Ymmärsin, että minulla täytyy olla soittaessani monipuolinen turvaverkko – ei riitä, että osaan kuunnella omat sisääntuloni orkesterista, eikä se, että osaan oman osuuteni ulkoa. Lisäksi tuli ottaa huomioon, että tulisin kuulemaan orkesterista paljon muutakin kuin mitä olin etukäteen ajatellut, esimerkiksi ykkösviulut suoraan takaani silloin kun teema soi jossakin muualla. Huomioitava oli myös se, etten välttämättä kuulisi omaa soittoaani joka hetki.

Harjoituksissa ilmeni, että nuoteissa on virheitä. Tahtilajit eivät olleet aivan selviä kaikissa tahdeissa, etenkin kolmannessa osassa esiintyi eroavaisuuksia stemmojen ja partituurin välillä. Tahtilajeja oltiin muutettu alkuperäisestä partituurista kantaesitystä edeltävissä harjoituksissa silloisen kapellimestarin Dennis Russel Daviesin toiveista.

Olin verrannut viikkoa aikaisemmin omaa partituuriani Kalevi Ahon partituuriin, johon hän oli tehnyt punakynällä merkintöjä ja muutoksia. Muutamiin kohtiin oli vaihdettu tahtilajia ja tahtiviivojen paikkaa oli korjattu. Myös dynamiikkamerkintöjä oli lisätty. Omassa partituurissani nämä muutokset oli jo tehty, kuten myös kapellimestarin partituurissa, mutta se ei kuitenkaan täysin täsmännyt orkesterimuusikoiden stemmojen kanssa. Epäselvyydet saatiin käytyä läpi, mutta oli harmillista, että vähäistä harjoitteluaikaa jouduttiin käyttämään tähän.

Keskiviikkona olin itse mukana soittamassa. Harjoitus sujui paremmin kuin odotin. Yhteissoitollisesti vaikeimmaksi osoittautui odotetusti kolmas osa ja myös ensimmäisessä osassa oli hankaluuksia. Teoksen alku, jossa soitan ylöspäisiä asteikkoja, meni ensimmäisillä kerroilla hieman epätahtiin. Oivalsin, etten voikaan soittaa niin nopeasti, sillä tässä akustiikassa solistin ja orkesterin vuoropuhelua ei muuten saa niin hyvin esiin. Opin myös kuuntelemaan orkesterin asteikkoja oikealla tavalla vasta harjoitusten edetessä. Koetin välttää kiirehtimistä, joka tietysti johtui osaltaan myös ensimmäisen läpimenon aiheuttamasta jännityksestä.

Ensimmäisen osan jaksossa C jousisoittajat hieman hermoilivat stemmojaan, joissa on nopeita asteikkoja. Itselleni taas juuri se on niitä harvoja paikkoja, joissa ei ole kovin vaikeaa soitettavaa. Vaikka tuo jakso on selvästi tanssillinen, olen ajatellut jotakin raskassoutuista mielikuvaa. Kotona kuvittelin hullunkurisen pompöösiä ja isokokoista tanssijaa. Muutamien orkesterimuusikoiden kanssa keskustellessani tälle kohdalle löytyi mielikuva tanssivasta Dumbo-norsusta. Ajatus auttoi minua yhteissoitossa – en lähtenyt ”tanssimaan” liian nopeasti.

Jaksossa F olen ajatellut yliketterää panssarivaunua, joka etenee suuresta koostaan huolimatta luonnottoman nopeasti. Ympärillä pörisevät paarmat horjuttavat tasaista etenemistä (tahtilaji vaihtuu ontuvan tuntuiseksi tahdissa 163). Kun soitamme kohtaa yhdessä, tajuan että mielikuvani on mitä osuvin ja minun on itse asiassa korostettava massiivista raskassoutuisuutta vielä entisestäänkin. Koetan soittaa vielä rauhallisemmin ja maltaa odottaa orkesterin iskut tahtien ykkösillä, etten lähtisi kiirehtimään. Toisaalta haluan ”paarmojen” kuulostavan ärsyttävän häiritseviltä ja ne

kohdat soitan piinallisen riitelevästi, kovaa ja nopeasti. Ne ovatkin välikommentteja, eivätkä sekoita yhteissoittoa.

Toinen osa on yhteissoitollisesti ongelmaton, sillä solisti pitkälti kannattelee sitä. Orkesterin osuus on pääosin hiljaista, pitkää ääntä ja orkesterin on helppo seurata solistia. Saatoinkin siis soittaa suhteellisen vapaasti. Emme edes harjoitelleet osaa kovinkaan paljon, vaan siirryimme saman tien vaikeampiin osiin. Hassua kyllä, ongelmattomuus tuli minulle vähän yllätyksenä ja ymmärsin jälkepäin, että olisin voinut soittaa paljon vapaamminkin.

Toccatan ensimmäinen läpimeno sujui yllättävän hyvin siihen nähden, että olin edellisenä päivänä hämmentynyt useita kertoja kuunnellessani orkesteria. Harjoituksissa otettiin silti monta kertaa uudestaan ja sovittiin vielä tahtilajeja ja ryhmittäisiä, jotta kaikki tietäisivät mitä seurata. Minua sekoittivat takaani kuuluvat ykkösviulut, jotka soittivat erilaista materiaalia kuin minä. Päätin kylmästi vain soittaa oman osuuteni rytmikkäästi ja aksentoiden niin selkeästi kuin pystyin ja olla liikaa välittämättä muusta. Toisaalta pystyin onnekseni kuulemaan tietyissä paikoissa yhteiset aksentit orkesterin kanssa, mikä lisäsi luottamustani siitä, että olimme päässeet yhteisymmärrykseen.

Harjoitukset orkesterin kanssa muuttivat soittotapaani eniten tempojen ja soinnin suhteen. Yllätyin siitä, miten paljon suunniteltua hitaammat tempot toimivat Turun konserttitalon saliakustiikassa ja toisaalta teoksen massiivisen orkestroinnin vuoksi. Soinnillisesti jouduin sopeutumaan siihen, että orkesteri on niin suuri, etten voinut erottua siitä voimalla vaan pikemminkin tarkkuudella ja suunnittelemalla huippukohtani ja aksenttini entistä tehokkaammiksi.

4.2.3 Nauhoittamisen hyödyt esitysviikolla

Esitysviikolla kävin joka ilta teosta läpi kuuntelemalla päivän harjoituksia nauhalta ja seuraamalla samalla nuoteista. Tämä oli aivan erityisen arvokasta, sillä tilanteessa, jossa yhtäkkiä soitin vaikeaa nykymusiikkiteosta massiivisen orkesteripauhun keskellä, huomioni suuntautui milloin mihinkin yksittäiseen asiaan ja paljon jäi myös

huomaamatta. Kun kuuntelin harjoituksia jälkikäteen nauhalta, sain paljon paremman käsityksen kokonaisuudesta ja löysin soitostani monenlaista parannettavaa.

Kuunnellessani kävi muun muassa ilmi, että kiirehdin vieläkin muutamissa paikoissa. Hassua tässä oli se, että vaikka otimme erään kohdan kolme kertaa uudestaan, tein joka kerta samassa paikassa saman kiihdytyksen, sitä itse huomaamatta. Ihmettelin soittaessani vain, miksi emme päätyneet seuraaville iskuille yhtä aikaa orkesterin kanssa. Nauhaa kuunnellessani moinen nauratti ja tietysti hävettikin, ja päätin pyhästi olla tekemättä samaa virhettä enää koskaan.

Balanssiasiat kristallisoituivat myös nauhaa kuunnellessani. Muutamissa kohdissa toivoin vielä orkesterin hiljentävän, jotta itse kuuluisin. Oli toisaalta myös jaksoja, joissa soittoni kuuluikin ihan hyvin orkesterin yli, vaikkei harjoituksissa siltä tuntunutkaan.

Erityisen mukavaa oli saada kokonaiskäsitys orkesterin stemmoista, joita en tiukasti soittamiseen keskittyessäni pystynyt yhtä hyvin kuuntelemaan. Innostuin tuulikelloista, vaskien kolmiäänisistä fanfaareista, puupuhaltimien sooloista, jousten suhinaäänistä. Ilahduin huomattavasti, kuinka tarkasti soittajat toteuttivat partituurin merkintöjä. Kuunneltuani näitä monia yksityiskohtia nauhalta halusin kuulla niitä myös seuraavissa harjoituksissa, jolloin pystyin siihen jo keskittymäänkin paremmin.

Tempoasiat saivat nyt mielessäni selkeämmän hahmon. Muutamat kohdat tuntuivat harjoituksissa minusta hitailta, mutta nauhaa kuunnellessani ymmärsin, ettei näin todellakaan ollut. Ensinnäkin saliakustiikan vuoksi ei voi soittaa kovin nopeasti ilman, että selkeys kärsii. Toiseksi yhteissoitto on huomioitava koko ajan, ja se vaikuttaa tempoon. Kolmanneksi soittaessa ei aina itse huomaa, kuinka nopean tempon todellisuudessa onkaan ottanut. On hyvä saada realistinen käsitys asiasta.

Nauhoitusten kuuntelun jälkeen tein itselleni merkintöjä nuottiin, jolloin ne itse asiassa tulivat merkityiksi *mieleeni* tehokkaimmin. Viestitin myös kuunteluhetken jälkeen huomioitani ja toiveitani kapellimestarille.

4.2.4 Esityspäivänä

Ennen

Esityspäivänä olen omituisessa mielentilassa – tuntuu, etten oikein näe ympärilläni olevaa maailmanmenoa ja toisaalta aistin kaiken piinallisenkin tarkasti. Tai oikeammin aistin pieniä arkisia yksityiskohtia ympäristöstäni kumman tunteellisesti ja niihin suorastaan takertuen, mutta ne eivät kuitenkaan saavuta syvempää ymmärrystäni, ajatukseni harhailevat ja olen haaveilevan hajamielinen. Aamuharjoitus menee ihan hyvin, mutta en oikein tunne olevani täysillä mukana musiikissa ja huomaan kuinka keskittymiseni herpaantuu. En huolestu, sillä illallahan vasta on tärkeää keskittyä täysillä ja antaa kaikkensa. Säästän voimiani siihen.

Harjoituksen jälkeen harhailen hetken kaupungilla ja käyn lounaalla. Ajatukseni eivät tunnu pysyvän kasassa millään, mikä on oikeastaan ihmeen mukava olotila. Välillä mieleen palaavat ajatukset tulevasta illasta ja lähestyvistä esityksestä, se on todella tänään, vatsanpohjasta kouraisee ilkeästi. Sitten jännittäminen uuvuttaa jo niin, että keskityn lähinnä lusikoimaan keittoni loppuun ja kuuntelemaan hajamielisenä viereisen pöydän keskustelua. Alkaa väsyttää. Odotan malttamattomana hotelliin pääsyä ja päiväunia.

Hotellilla saan vielä vetäytyä omiin oloihini ja unen maille kaikessa rauhassa. Aikaa on. Teen oloni mahdollisimman mukavaksi ja käperryn peiton alle. Vaivun sentään jonkinlaiseen uneenkin. Herättyäni olen kuin uusi ihminen, jännitän mutta suhtaudun jännittämiseeni tyynen rauhallisesti. Hengittelen syvään ja alan valmistautua. Suoritan laittautumistoimeni nauttien siitä, että voin keskittyä vain yhteen asiaan kerrallaan: yksi hiussuortuva tuonne, ripsiväriä ripsiin, mekko esille. Kokoan itseni pala palalta, hyvin konkreettisesti. Samalla mieleen pulpahtaa välillä jokin juoksutus konsertosta, ihan itsestään, ja ajattelen, että tänään saan soittaa kaikki nämä sävelkulut muillekin ihmisille.

Esitys

Odotan takahuoneessa, orkesteri on jo valmiina lavalla. Flyygeli vihitään juhlallisesti, puheita pidetään, mutta en kuuntele niitä, keskityn. Sitten saan merkin, että kaikki on

valmista. Vihdoinkin, ajattelen. Hengitän vielä kerran syvään ja kohennan ryhtini, sitten kävelen kapellimestarin kanssa lavalle. Tuttu riemu valtaa minut: yleisö haluaa kuulla meitä ja tätä musiikkia. Kumarran ja tervehdin konserttimestaria, istun paikalleni. Sivunkääntäjä hiipii viereeni lähes huomaamatta.

Vaihdamme katseita Evan kanssa: kyllä, kaikki on valmista. Hän kohottaa tahtipuikkonsa ja käynnistää teoksen. Kuuntelen puhaltimien aloitusta, musiikin luoma odotuksen tunne sekoittuu omaan jännittyneeseen odotukseeni, kohta aloitan. Soitan ensimmäiset asteikkoni, kuuntelen vuoropuhelua orkesterin kanssa, sujuu ihan hyvin. Soitan jonkun väärän äänen, harmistun kohtuuttomasti, mutta en ehdi jäädä miettimään sitä. Yritän vapauttaa liikkeeni suuremmiksi. Vaikka tiedän osaavani ulkoa, tukeudun nuottiin varmuuden vuoksi, tuijotan sitä tiukasti, aivan liiankin tiukasti.

Lasken keskittyneesti koko ajan, katson kapellimestaria ja nuottia kuin oljenkorteen takertuen. Tajuan, miten suuri turva nuotti kuitenkin on. Huomaan, etten ole kovinkaan vapautunut ja yritän pyristellä vapaaksi. Se onnistuukin paremmin seuraavassa jaksossa, jossa ajattelen hassua tanssivaa elefanttia ja heittäydyn musiikin karaktääriin rohkeammin. Suurennan liikkeitäni, aluksi kylläkin vähän väkisin.

Vapaudun vähitellen enemmän ja soittaminen muuttuu hauskemmaksiksi. Silti tukeudun edelleen nuottiin ja keskityn laskemiseen paljon enemmän kuin olisin toivonut. Toisaalta kyllä keskityinkin hyvin. Aistin keskittymistä myös ympärilläni orkesterisoittajissa, kukaan ei herpaannu hetkeksikään.

Jälkeen

Esityksen jälkeen olen ristiriitaisissa tunnelmissa: tunnen suurta helpotusta ja iloa, toisaalta olen omaan soittooni jotenkin pettynyt. Kaikki ei suinkaan mennyt niin kuin olisin toivonut. Virheitä sattui, enkä ollut erityisen vapautunut. Toisaalta, järkeilen, mitään katastrofia ei tapahtunut. Yleisö taputtaa edelleen. Yritän unohtaa pettymykseni ja harmini, menen uudestaan lavalle kumartamaan. Nautin tilanteesta. Nautin myös siitä, etten suinkaan ole ottamassa yleisön kiitoksia vastaan yksin. Orkesteri, kapellimestari ja säveltäjä ovat kaikki mukana.

Kun aplodit ovat loppuneet, alkaa kuhina takahuoneessa. Kaikki tulevat kiittelemään aidosti vaikuttuneina, aluksi tietysti lavalla mukana olleet orkesterimuusikot, myöhemmin muut takahuoneeseen hiipineet tuttavat. Kalevi Aho on aivan erityisen innoissaan esityksestä ja kiittelee vuolaasti. Se lämmittää mieltä, ja pettymykseni unohtuu hetkeksi.

Pian minua jo kaivataan lautakunnan palautteeseen, joka pidetään intendentin työhuoneessa. Sinne kävellessäni ymmärrän, etten oikeastaan ole yhtään ehtinyt edes jännittää sitä, mitä lautakunta ajattelee. On ollut riittämiin muuta jännitettävää. Nyt muutaman sekunnin ajan pelkään, mitä on tulossa. Lautakunta kuitenkin odottaa huoneessa hymyilevänä ja aloittaa tilaisuuden kiittämällä ja onnittelemalla. Palaute on erittäin positiivista. Nekin muutamat huomiot, jotka ilmentävät toivomisen varaa, liittyvät lautakunnan mielestä enemmän sävellyksen kuin esityksen ominaisuuksiin. Lähinnä lautakunta ihmettelee kirjoitustapaa, joka ei aina mahdollista pianon solistista esille pääsemistä, kun samanaikaisesti orkesterin massa on niin valtava. On puhetta myös ongelmallisesta saliakustiikasta.

Seuraavana päivänä ajan mökilleni Parkanoon. Illalla kuuntelen ja katson esityksen videolta. Se on hirvittävää, sillä joudun käymään koko eilisen tunnemyrskyn läpi uudelleen. Jännittäminen on erittäin hyvin kehoni muistissa edelleen. Myös kaikki virheet muistan piinallisen hyvin.

Kuuntelen ja katselen koko puolituntisen lähes hengittämättä ja keho jäykkänä. Mutta kuinka ollakaan: soitto kuulostaa paljon, paljon paremmalta kuin luulin! Virheet ovat tuskin kuultavia ja menevät nopeasti ohi. En myöskään näytä videokuvassa siltä kuin olisin aivan hukassa. Kieltämättä tunnistan asiat, jotka eivät menneet toivomallani tavalla, mutta kokonaisuuteen olen tyytyväinen. Tuntuu, että oli tärkeää katsoa video esityksestä heti näin pian, jotta sain mielenrauhan.

Jokainen muusikko kaipaa työstään palautetta. Kollegat ja ystävät ovat usein ystävällisiä ja kannustavia, harvemmin he sanovat mitään negatiivista. Silloin tietysti voi jäädä pohtimaan, onko palaute rehellistä. Voi myöskin olla vaikeaa antaa kriittistä palautetta, jos teos on täysin tuntematon. Kenties rehellisin palaute tulee siis henkilöiltä, joille

kappale on tuttu. Tässä tapauksessa teoksen tuntee parhaiten itseni lisäksi tietenkin säveltäjä, joka tuntee myös aiemmat esitykset. Kapellimestari tuntee partituurin läpikotaisin, lisäksi teos on tuttu opettajalleni. Lautakunnan jäsenet ovat tutustuneet teokseen partituuria lukemalla. Kaikilta mainituilta henkilöiltä saamani palaute oli positiivista.

Oma suhteeni teokseen on erityinen monestakin syystä. Olen viettänyt sen parissa kolme kuukautta sekä fyysisesti että henkisesti kamppaillen, partituuria tutkien, vastauksia etsien, löytämisen riemua tuntien, esitystä jännittäen. Olen kirjoittanut harjoitteluprosessistani päiväkirjaa, jolloin olen tullut pohtineeksi koko soittamistani laajemmin. Harjoitteluprosessini tämän teoksen parissa on ollut tiedostavampi, monipuolisempi ja haastavampi kuin mikään aikaisempi työni. Ei siis liene ollenkaan yllättävää, että olin itse myös suurin kriitikkonni.

5 LOPUKSI

5.1 Työskentelystä Kalevi Ahon musiikin parissa

Taiteellisen tohtorintutkintoni ytimessä oli Kalevi Ahon koko pianotuotannon työstäminen ja esittäminen. Tutkintooni kuului viisi konserttia, jotka pidin aikavälillä 2007–2016. Ahon soolopianomusiikin työstäminen alkoi kuitenkin jo aiemmin, kun vuonna 2002 aloin harjoitella teosta *Solo II*.

Kalevi Ahon pianotuotantoon kuuluu kuusi soolopianoteosta ja kaksi pianokonserttoa. Lisäksi Aholla on lukuisia kamarimusiikkiteoksia, joissa pianolla on keskeinen rooli. Hän kirjoittaa pianolle virtuoosista ja soittimelle luonteenomaista tekstuuria, vieden idiomaattisuuden kuitenkin omille raiteilleen ja mahdollisuuksien äärirajoille. Tästä syystä pianotekstuuri vaikuttaa toisinaan epämukavalta.

Ensimmäinen pianokonsertto valikoitui kirjallisen työni aiheeksi, koska sen avulla saatoin tehdä samalla yhteenvetoa koko taiteellisesta prosessista. Tämä johtui siitä, että pianokonsertossa on paljon samoja piirteitä kuin Ahon muissakin pianoteoksissa. Analysoin työssäni näitä yhteisiä tekijöitä, erityisesti toistuvia pianotekstuurin elementtejä.

Ahon koko pianotuotannon soittaminen teki teosten välisten yhtäläisyyksien havaitsemisen mahdolliseksi. Vasta prosessin loppupuolella oivalsin, kuinka paljon samankaltaisuudet liittyivät juuri toistuviin pianotekstuurielementteihin. Huomasin myös, millainen merkitys niillä minulle oli kokonaismuodon hahmottamisessa. Olin vaistonvaraisesti löytänyt samankaltaisille kohdille samantyyppisiä merkityssisältöjä, mutta vasta työskentelyni sanallistaminen toi näkyväksi, minkälaisista yhtäläisyyksistä tarkemmin oli kyse.

Keskittyminen yhteen säveltäjään on tuonut mukanaan monenlaisia myönteisiä seurauksia. On ollut hyvin antoisaa saada työskennellä läheisesti säveltäjän kanssa ja oppia tämän ajatusmaailmasta. Lisäksi olen saanut tutustua moniin muihinkin

muusikoihin, joita Ahon musiikki kiinnostaa. Tämä on mahdollistanut monet antoisat keskustelut ja yhteiset soittohetket. Yhteistyö näiden loistavien muusikoiden kanssa tulee myös jatkumaan jatkotutkinnon jälkeenkin.

Kirjoittaminen on tuonut muusikkouteeni uuden ulottuvuuden ja analyyttisen työkalun, joka on tehnyt työskentelystäni mielekkäämpää. Vertailessani teosten tekstuurielementtejä toisiinsa löysin tulkinnoilleni selkeitä perusteluja. Jatkossa voin varmasti hyödyntää näitä oivalluksiani muidenkin säveltäjien teosten parissa.

Tulevaisuudessa tulen esittämään Ahon musiikkia edelleen. Lähivuosien suunnitelmissani on ainakin hänen toisen pianosonaattinsa kantaesitys ja ensimmäisen pianokonsertin levytys. Myös Ahon kamarimusiikkiteosten työstäminen jatkuu.

5.2 Yhteenvetoa Ahon pianotekstuureista

Kalevi Ahon pianokonsertin pianotekstuuri koostuu yhtäältä perinteisistä pianistisista elementeistä, kuten asteikoista ja sointutekstuureista ja toisaalta juuri hänen musiikilleen ominaisista erityispiirteistä, joita olen kuvannut luvussa 3. Aho nojaa vahvasti pianomusiikin traditioon ja hän on omien sanojensa mukaan halunnut kirjoittaa pianolle idiomaattista, virtuoosista tekstuuria ja tutkinut sitä varten pianokirjallisuuden merkittävimpiä virtuoositeoksia. Nähdäkseni hän kuitenkin vie perinteiset pianistiset kuviot tietoisesti omaan suuntaansa ja haastaa soittajan siirtymään ajoittain pianotekniikan marginaalialueille. Hänelle ominaiset pianotekstuurin elementit esiintyvät konsertin lisäksi muissa pianoteoksissa. Erityisen selkeitä ovat yhtäläisyydet konsertin ja samalla vuosikymmenellä sävellettyjen sonaatin ja *Solo II:n* välillä.

Olen kategorisoinut löytämäni yhtäläisyydet seitsemäksi eri tekstuurityypiksi, joille olen antanut ilmiöitä kuvaavat nimet. Näitä tekstuurityyppejä ovat terssitornit, melkein-kuviot, trilli- ja tremoloketjut, toccatat, katastrofitekstuuri, fanfaarit ja kolmelle viivastolle kirjoitettu monikerroksinen musiikki.

Tekstuurielementeillä on merkittävä rooli teosten karakterien määrittäjinä. Terssitornit voivat esimerkiksi ilmentää majesteettisuutta tai hienoista kiihtymystä. Melkein-kuvioissa on usein humoristinen piirre, trilliketjuissa taas jatkuvuuden ja pitkän linjan tuntua. Toccatat ovat dynaamisia ja hurjia levottomuuden ilmauksia, jotka voivat purkautua rajuihin klustereihin. Katastrofitekstuuri kuvastaa tuhoa tai kaoottisuutta. Fanfaarit ovat huomiota herättäviä, lyhyitä motiiveja jonkin muun aiheen lomassa, jolloin ne toimivat voimakkaina kontrasteina muille aiheille. Kolmen viivaston musiikki tuo kuulokokemukseen avaruutta ja tilan tuntua.

Aholle ominaisista pianotekstuureista esille nousee erityisesti toccatatekstuuri, joka toistuu konsertossa monessa paikassa ja esiintyy varsin usein myös hänen muissa pianoteoksissaan. Konserton suurin emotionaalinen huipennuskin tapahtuu toccatatekstuurin avulla kolmannessa osassa. Toccata on Ahon keino luoda instrumentille luontevasti istuvaa dynaamista ja menevää musiikkia. Vuorokäsin soitettavat toistoaiheet ovat pianistinen tapa saada aikaan vauhdikasta virtuositeettia suhteellisen vaivattomasti. Aho ei kuitenkaan tyydy helppoihin pianistisiin ratkaisuihin, vaan kirjoittaa yksinkertaisten repetitioaiheiden lisäksi erityisen laajoja otteita ja suuria hyppyjä toccatoissaan. Tämä korostaa toccatojen luonnetta vauhdin ja vaaran ilmentäjinä. Toccatoja soittava pianisti näyttäytyy suorastaan sankarina, jos selviytyy niistä kunnialla.

Toccatamaisuus – mikäli se ymmärretään ennen kaikkea toistuvuutena ja käsien vuorotteluna – vaikuttaa yleensäkin olevan hyvin oleellinen osa Kalevi Ahon pianistista ajattelua. Analysoidessani Ahon pianotekstuuria löysin piilotettuja toccataelementtejä monista muistakin tekstuureista, itse asiasta *kaikista* tekstuurityypeistä. Toccatamaisuus vilahtelee mm. monissa melkein-kuvioissa ja eräistä näistä kuvioista on jopa vaikea sanoa, hahmottuuko kuvio toccataksi vai kaksoisotejuoksutukseksi. Ne tuntuvat sisältävän molemmat vaihtoehdot. Tekstuurielementit esiintyvätkin usein limittäin ja päällekkäin.

Myös vuorokäsin soitettavat terssitornirakennelmat, klusterit ja fanfaarit ovat eräänlainen versio toccataelementistä. Trillit ja tremolot taas sisältävät jo lähtökohtaisesti toistuvien sävelten elementin ja toccatamaisuus korostuu erityisesti

silloin, kun niitä soitetaan vuorokäsin. Merkillepantavaa on sekin, että kun pianosolisti on konsertin finaaliolosuhteissa hetken aikaa puhaltimia säestävässä roolissa, se tapahtuu toccatamaisella repetitioaiheella.

Olen työskennellessäni Ahon musiikin parissa alkanut nähdä toistuvilla tekstuureilla elementteille tietynlaisia funktioita. Vähitellen olen kehittänyt niille tiettyjä merkityksiä, jotka toistuvat ajattelussani ja tulkinnoissani. Alla on lueteltuina muutamia näistä, ikään kuin tulkinnallisina ehdotuksina.

Trillit: jatkuvuus, kasvu, pitkä linja

Toccata: dynaamisuus, raju motorisuus, levottomuus ja vauhdin hurma

Kaksoisotejuuksutukset: virtuoosisuus, ilmavuus

Toccatan jälkeinen klusteri: tuho, kaoottisuus

Suuret hyppyt: kaoottisuus, kitka, virtuoosisuus

Melkein-kuviot ja vekkulat: huumori, kitka, kömpelyys

Terssitornit: välikommentit, majesteettisuus, lämmin sointi, kiihtyminen

Kolmen viivaston polyfoninen teksturi: tilan tuntu, orkestraalisuus

5.3 Pohdintaa harjoitteluprosessista

Kalevi Ahon pianokonsertin harjoitteluprosessi on ollut erityisen vaikea monestakin syystä. Ensinnäkin konsertin pianotekstuuri on haastavaa. Toiseksi orkesterin osuus koostuu monimutkaisesta tekstuurista valtavalta kokoonpanolta. Konsertin harjoittelu oli hyvin erilaista kuin soolo-ohjelmiston, sillä kokonaisuutta oli vaikea hahmottaa yksin. Monet asiat selvisivät vasta esitysviikolla, mitä toisaalta osasin toki odottaakin.

Harjoitteluni vaikeimmaksi palaksi osoittautui konsertin kolmas osa Toccata virtuoosisen pianotekstuurin, tempon, vaihtuvien tahtilajien sekä solistin ja orkesterin erilaisten tekstuurien takia. Yksin harjoitellessani sain mielestäni tekniset ongelmat ratkaistuksi melko hyvin ja siinä minua auttoi kokemus Ahon muiden toccatojen soittamisesta. Saatoinkin käyttää samankaltaisia harjoittelutekniikoita kuin niissäkin.

Olen loppujen lopuksi käyttänyt Ahon konserttoa opetellessani hyvin samanlaisia harjoittelutekniikoita kuin muutakin ohjelmistoa soittaessani. Harjoitteluprosessia käsittelevä luku 4 kuvaa, kuinka olen löytänyt apua teknisiin ja hahmotuksellisiin ongelmiin pianonsoittoa käsittelevistä kirjoista ja aiemmin muun muassa mestarikursseilta saamistani opeista. Ahon musiikissa toimivat monin paikoin samankaltaiset soitto- ja harjoittelutavat kuin esimerkiksi Chopinin teosten äärellä.

Toisaalta kaikki aiemmin saamani oppi ei ole auttanut konserton harjoitteluprosessissa. Erityisesti tekstuurin erikoisalueet, kuten melkein-kuviot, ovat pakottaneet etsimään toisenlaisia soittotapoja. Näihin kohtiin on rakennettu sisään eräänlainen kitka ja tietty epämukavuus, joka kuuluu karaktääriin. Minua auttoi sen hyväksyminen, ettei kaikki soitettava Ahon konsertossa ole mukavaa, mutta siitä voi silti selvitä. Kitka ja kömpelyys kuuluvat asiaan ja estävät musiikin kuulostavan liian helpolta ja sujuvalta. Orkesterin kanssa työskentelyssä minua auttoi myös kapellimestari Eva Ollikaisen vinkki, että konserton kolmannessa osassa olisi eduksi aksentoida mahdollisimman selkeästi. Painotin siis tahtien alkuja ja aksentoin tärkeitä iskuja keventäen muita. Tein paljon kokeiluja erilaisista painotuksista ja artikulaatiovaihtoehdoista, jolloin harjoitteluni muuttui samalla elävämmäksi ja hauskemmaksiksi.

Osasin hyvin ennakoida sitä, mitkä asiat tulisivat olemaan vaikeita orkesterin kanssa soittaessani. Osasin odottaa, että tempokysymykset ja soinnilliset asiat löytäisivät lopullisen muotonsa vasta esitysviikolla. Yritin pitää harjoitteluni joustavana koko ajan, jotta pystyisin muokkaamaan soittotapaani esitysviikolla. Se oli yksi syy siihen, että vaihdoin harjoittelussani näkökulmaa usein ja eksperimentoin erilaisilla vaihtoehdoilla.

Esitysviikolla selvisi myös, että aistikanavien aktivointi harjoitteluvaiheessa oli lisännyt varmuuttani kohdissa, joissa en kuullut omaa soittoani kovin hyvin. Toisaalta minut yllätti se, miten paljon näkemiseni muuttui kun jouduin seuraamaan kapellimestarin lyöntiä. Seuraaminen oli minulle varsinkin aluksi vaikeaa, mutta keskittyessäni siihen en menettänytkaan kontrolliani näkemisen suhteen, kuten niin usein esityksissä käy. Silmissäni ei sumentunut kertaakaan, minkä arvelen johtuvan siitä, että keskityin niin paljon nuottien ja lyönnin seuraamiseen.

Toinen yllätys esitysviikolla oli se, miten paljon minua sekoittivat orkesterista kuuluvat erilaiset materiaalit. Yksi hämmentävä tekijä oli läheltäni kuuluvat viulut silloin kun olin odottanut kuulevani muuta materiaalia. Toinen oudoksuttava asia oli se, miten vaikeaa soittaminen oli niissä kohdissa, joissa orkesteri soittaa hyvin erilaista materiaalia kuin solisti.

Minua jäi hieman askarruttamaan se, että esityksessä olin niin kiinni nuoteissa, vaikka osasin osuuteni käytännössä lähes ulkoa. Huolimatta siitä, että olin hakenut erilaisilla harjoittelumetodeillani mahdollisimman suurta joustavuutta ja vapauden tunnetta, en ollut kuitenkaan esityksessä kovinkaan vapautunut. Ehkä harjoitteluprosessin ajallisesti lyhyt kesto vaikutti osaltaan tähän.

Harjoitteluprosessini oli aktiivisen kirjoittamisen avulla tiedostavampi ja monipuolisempi kuin koskaan aikaisemmin. Päiväkirjan pitäminen auttoi minua suunnittelemaan harjoitteluani ja prosessoimaan ongelmia, jolloin löysin niihin ratkaisuja etäällä soittimestani. Tämä oli minulle uutta. Tästä löydöstä olen kiitollinen ja uskon sen kantavan hedelmää tulevaisuudessa. Näin on oikeastaan jo tapahtunutkin, sillä tutkintoni viimeisessä konsertissa 2016 esitin Ahon toisen pianokonserton, niin ikään nuoteista soittaen, mutta paljon suurempaa vapautuneisuutta, joustavuutta ja soiton riemua tuntien. Tämä saattaa hyvinkin olla seurasta uusista oppimistekniikoistani.

5.4 Päätelmiä

Työskentelyni pianokonserton parissa osoitti, että Kalevi Ahon pianotekstuurissa on paljon sellaisia elementtejä, jotka toistuvat hänen tuotannossaan. Pianokonsertossa monet näistä elementeistä esiintyvät useassa kohdassa ja niitä on myös käytetty osittain limittäin ja päällekkäin.

Pianotekstuurin elementeillä on selvä yhteys konserton kokonaisuuden hahmottumiseen. Vertailllessani näitä eri teoksissa esiintyviä pianistisia kuvioita toisiinsa niille alkoi löytyä tiettyjä karaktäärejä, jotka olivat yleistettävissä. Tämä johtui siitä, että toistensa kaltaiset kuviot esiintyivät samantyyppisissä musiikillisissa

ympäristöissä, mikä auttoi minua ymmärtämään niiden merkityksiä laajemmin. Esimerkiksi trilliketjuja ilmeni usein rakenteellisesti tärkeissä, huipennukseen kasvavissa kohdissa. Klusterit taas näyttivät esiintyvän usein levottomien toccatajaksojen päätteeksi, korostaen toccatojen väijäämätöntä kulkua kohti tuhoa. Vekkulakuviot tulivat monin paikoin korostaneeksi jonkin virtuoosisen jakson päättymistä pilke silmäkulmassa. Tekstuurityypit ja -elementit alkoivat siis kertoa omaa tarinaansa.

Kävi ilmi, että juuri tekstuurin erityispiirteiden tarkastelu oli tärkeä tekijä oman tulkintani muodostumisessa. Esittäjänä olen hahmotellut Ahon musiikin tyypillisille tekstuurin elementeille merkityksiä, jotka ovat muokanneet soittotapaani. Harjoitteluprosessin aiempaa analyttisempi tarkastelu nosti tämän selvästi esiin. Vaistonvaraisesti kokemani samankaltaisuudet teosten välillä saivat nyt selkeitä perusteluja, joihin tulkinnalliset ratkaisuni nojaavat. Tällainen harjoittelutapa, joka soittamisen lomassa etsii teosten välisiä tekstuuriyhteyksiä, voi siis olla eräs mahdollinen reitti sävellyksen sisäistyneeseen esittämiseen tähdättäessä.

Pianokonsertton harjoitteluprosessissa koin tärkeäksi vaihtaa harjoittelutapaa tarpeeksi usein etsiessäni soittooni varmuutta ja sujuvuutta. Tällainen menettely piti lisäksi yllä luovuutta ja kokeilunhalua työskentelyssäni. Näkökulman vaihtaminen paransi myös soittoni joustavuutta, joka kantoi esitykseen asti. Uskalsin luottaa siihen, että löytäisin musiikin johdonmukaiselle etenemiselle uuden reitin, mikäli esityksessä tapahtuisi jotakin yllättävää.

Harjoitteluprosessi nosti esiin myös sen, että Kalevi Ahon musiikkia on mielekästä harjoitella hyvin perinteisin menetelmin. Olen saanut apua moniin teknisesti vaikeisiin yksityiskohtiin muistelemalla, millä tavalla vastaavat ongelmat ovat ratkenneet esimerkiksi Chopinin musiikin parissa. Olen hakenut silloin elastisia ja mahdollisimman luontevia soittoliikkeitä. Tämä seikka todistane Ahon onnistuneen pyrkimyksissään kirjoittaa pianolle idiomaattista tekstuuria.

Kysymykseksi kuitenkin jää, millaiseksi harjoitteluprosessi olisi muodostunut, jos olisin tietoisesti hakenut jotakin aivan toisenlaista lähestymistapaa. Olisin esimerkiksi voinut

aloittaa oppimisprosessin ilman pianoa. Nyt hakeuduin enimmäkseen minulle ennestään tuttujen harjoittelumenetelmien pariin, niitä kuitenkin soveltaen ja lisää matkan varrella kehittäen. Etsiydyin uusien soittotapojen äärelle lähinnä silloin, kun totutut tapani eivät tuottaneet toivottua lopputulosta. Ahon monet melkein-kuviot, suuret hypyt ja hankalat otteet ovat vieneet minut epämukavuusalueelle, jossa elastiset soittoliikkeet eivät näytä olevan tarkoituksenmukaisia. Näissä kohdissa olen oppinut uudenlaisia, äkkinäisempiä ja repivämpiä soittoliikkeitä.

Löysin harjoitteluni tueksi monia arvokkaita apukeinoja. Yhdeksi tärkeimmistä nousi harjoittelupäiväkirjan pitäminen, minkä ansiosta työskentelyni oli suunnitelmallisempaa kuin koskaan aiemmin. Ennen kaikkea se ohjasi minua luovan ongelmanratkaisun ja kokeilevan asenteen äärelle. Näitä oivalluksia tulen varmasti hyödyntämään jatkossakin.

Päätin jo etukäteen harjoitella mahdollisimman monella eri tavalla, jotta osaamiseni vahvistuisi eri reittejä. En kuitenkaan osannut arvata, että löytäisin niin paljon arvokasta informaatiota teoksesta nimenomaan soittamisen kehollisuuden kautta. Vaistonvaraisesti tehdyille tulkintamalleille löytyi selkeät perusteet pianotekstuurista, jonka piirteitä havaitsin ensisijaisesti fyysisinä tuntemuksina ja soittoliikkeinä.

Asetelma osoittaa minun olevan hyvin voimakkaasti juuri sellainen muusikko, jota Elliottin käsite *thinking-in-action*⁸³ hyvin kuvaa. Ymmärrys todella tapahtuu soittamisen yhteydessä kehollisena prosessina. Tästä syystä minulle on ollut luontevaa hakea tulkinnallisia ratkaisuja ensisijaisesti pianon äärellä. Luen nuotteja hyvin tarkasti, mutta pääsen lähelle teosta vasta päästessäni lähelle pianoa. Soittamisen prosessin elävyys ja teoksen musiikin elävyys sulautuvat silloin yhdeksi ja samaksi asiaksi.

5.5 Tutkimuksen jatkaminen

Tutkielmani jättää monia seikkoja vielä avoimiksi. Kirjoitukseni vasta kosketti kevyesti hyvin laajaa aihepiiriä: Ahon tekstuurien mahdollisia yhteyksiä teosten karaktääreihin,

⁸³ Käsitettä on tarkasteltu Westerlundin ja Juntusen (2005) artikkelissa ja tämän työn johdannossa.

kokonaismuotoon ja kerronnalliseen aspektiin. Teoreettinen analyysi pianokonsertosta olisi tervetullut, sillä lukuisat yksityiskohdat jäivät tässä kirjoituksessa vaille käsittelyä. Konsertto on matemaattisen systeeminä takia erityinen teos Ahon tuotannossa, ja matemaattista lähtökohtaa voisi tarkastella vielä lähemmin. Myös kattavan rivianalyysin ja muotoanalyysin tekeminen sekä orkestraation tutkiminen olisivat tärkeitä aiheita. Yksityiskohtaisempi rivianalyysi voisi tuoda esille lisää tietoa säveltäjän monipuolisesta ja luovasta tavasta käyttää hyväksi rivin mahdollisuuksia. Lukisin myös mielenkiinnolla muiden instrumentalistien kokemuksia Ahon musiikin soittamisesta.

Taiteellinen tutkimukseni toi esille pianistin työskentelytapaa soittokokemuksen sisältä. Soittamisen ja tutkimisen innoittava yhteistyö tuotti sellaista uutta tietoa, joka on enemmän kuin vain osiensa summa. Tutkiminen ei ollut vain taiteellisen toiminnan sanallistamista ja dokumentointia, vaan se vaikutti suoraan taiteelliseen toimintaan sitä rikastavasti. Olisin iloinen, mikäli tekstini innoittaisi kollegoitani kirjoittamaan rohkeasti omista kokemuksistaan ja työskentelytavoistaan – siitä mikä juuri heidän tulkintojaan ohjaa. Jaetut kokemukset rikastavat koko kollegion yhteistä tietoa.

Tutkiva ote tulee varmasti jäämään luontevaksi osaksi muusikkouttani. Tutkimuksen myötä löytämäni tapa työskennellä pianotekstuurien parissa voi kantaa hedelmää jatkossakin uusien ohjelmistojen harjoittamisessa. Odotan myös innokkaasti, mitä uusia innovaatioita kirjoittaminen voi taiteelliseen tekemiseeni vielä tuoda.

LÄHTEET

Nuottimateriaali

Aho, Kalevi 1989. *Concerto for Piano and Orchestra*. Solo Piano. Helsinki: Fennica Gehrman Oy Ab.

Aho, Kalevi 1989. *Concerto for piano and Orchestra*. Score. Helsinki: Fennica Gehrman Oy Ab.

Kalevi Ahon ensimmäisen pianokonserton luonnokset. Käytössäni ovat olleet säveltäjältä saadut kopiot. Alkuperäiset ovat Kansallisarkistossa.

Aho, Kalevi 1980. *Sonaatti*. Helsinki: Fennica Gehrman Oy Ab.

Aho, Kalevi 1985. *Solo II*. Novello.

Tallenteet

Kalevi Aho: *Symphony No. 9 for trombone & orchestra. Concerto for cello & orchestra*. BIS-CD-706.

Sinfonia Lahti

Osmo Vänskä, kapellimestari

Gary Hoffman, sello

Christian Lindberg, pasuuna

Kalevi Aho: *Piano Concerto No. 2. Symphony No. 13*. BIS-CD-1316.

Sinfonia Lahti

Osmo Vänskä, kapellimestari

Antti Siirala, piano

Kalevi Aho: *Black Birds*. Sonata for accordion No. 1 & Sonata for accordion No. 2. ALBA ABDC 104.

Marjut Tynkkynen, harmonikka

Kalevi Aho: *Pianokonsertto nro 1*. Radionauha kantaesityksestä.

Radion sinfoniaorkesteri

Dennis Russel Davies, kapellimestari

Roland Pöntinen, piano

Omat julkaisemattomat tallenteet Kalevi Ahon ensimmäisen pianokonsertton harjoituksista.

Videonauha Kalevi Ahon ensimmäisen pianokonsertton esityksestä 10.10.2014.

Turun filharmoninen orkesteri

Eva Ollikainen, kapellimestari

Sonja Fräki, piano

Haastattelu

Kalevi Ahon haastattelu 10.2.2015 Helsingin Käpylässä. Nauhoite ja muistiinpanot Sonja Fräki.

Julkaisemattomat lähteet

Pokki, Niklas 2011. *Thoughts on piano practice*. Luento Sibelius-Akatemiassa 1.2.2011. Moniste.

Pokki Niklas 2014. *Pianonsoiton harjoittelu*. Luento Nuorten pianoakatemiassa 29.4.2014. Moniste.

Pokki, Niklas 2016. *Creative practicing*. Luento Sibelius-Akatemiassa 18.3.2016. Moniste.

Kirjallisuus

Aho, Kalevi 1980. Miksi sävellän? *Musiikki* 1980:3, 163–168.

Aho, Kalevi 1992. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Valittuja kirjoituksia 1974–1992. Helsinki: Gaudeamus.

Aho, Kalevi 1990. *Konsertto pianolle ja orkesterille (1988–89)*. Teosesittely RSO:n konsertin käsiohjelmassa, Helsingin Juhlaviikot.

Arjas, Päivi 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Arjas, Päivi 2014. *Varmasti lavalle*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Boenke, Patrick & Szabo-Knotik, Cornelia 2013. *Anklaenge 2013. Virtuosität*. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Brendel, Alfred 1976. *Musical Thoughts & Afterthoughts*. New Jersey: Princeton University Press.

Cook, Nicholas 2013. *Beyond the Score. Music as Performance*. New York: Oxford University Press.

Dunderberg, Ismo 2006: *Intertekstuaalisuus*.

<http://www.helsinki.fi/teol/pro/emo/tarkastelutapoja/kirjallisuutena2.html>.

Helsingin yliopisto. Viittauspäivä 11.5.2016.

Eigeldinger, Jean-Jacques 1986. *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*. Ed. Roy Howat. Engl. käännös Naomi Shohet. Cambridge: Cambridge University Press.

Giesecking, Walter & Leimer, Karl 1972. *Piano technique*. New York: Dover Publications, Inc.

Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: Niin & näin –lehden filosofinen julkaisusarja.

Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1/1992 ja <https://murtsahdus.wordpress.com/2011/04/28/kontekstualisointi-musiikintutkimuksessa/>. Viittauspäivä 20.3.2016.

Heiniö, Mikko 1995. *Suomen musiikin historia, osa 4: Aikamme musiikki*. Porvoo: WSOY.

Isopuro, Jukka & Korhonen, Kimmo 1994 (toim.). *Sävelten maailma 5*. Helsinki: WSOY.

Jansson Laura 1990. *Urheilijan psyykkinen valmennus*. Keuruu: Otava.

Kaipainen, Jouni 1986. *Solo II pianolle* Teosesittely Kalevi Ahon *Solo II*-teoksesta <http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WWOR/1F98CB3DB35EBB5EC22574AB002AE78E?opendocument>. Viittauspäivä 18.3.2016.

Korhonen, Kimmo 1988. *Tyyli ja sen kehittyminen Kalevi Ahon sinfonioissa*. Pro gradu – tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Korhonen, Saira 2011. *Kalevi Aho: Sonaatti no. 1 harmonikalle – Analyttistä tarkastelua*. Musiikin maisterin tutkintoon kuuluva kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kujala, Veli 2010. *Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lester, Joel 1995. Performance and analysis: interaction and interpretation. *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press.

Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Merrick, Frank 1958. *Practising the piano*. Lontoo: Barrie & Jenkins.

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

Newbould, Brian 2007. *Texture*. Oxford Music Online.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/opr/t114/e6743?q=texture&search=quick&pos=2&_start=1. Viittauspäivä 2.4.2016.

Oxford Music Online, hakusana *Figure*.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/opr/t237/e3732?q=figure&search=quick&pos=3&_start=1 Viittauspäivä 2.4.2016.

Pokki, Niklas 2003. *Pianon ääressä – katsaus pianonsoiton harjoitteluun*. Musiikin maisterin tutkintoon kuuluva tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia

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

Rink, John 2002: Analysis and (or?) performance. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press.

Sandor, György 1981. *On piano playing. Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books.

Scott, Kimberly J. 2009. *Unity and Pluralism: A Stylistic Survey on Compositional Techniques of Einojuhani Rautavaara as Reflected in Selected Works for the Piano*. Lexington: University of Kentucky.

Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäydy. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Weller, Anne 1995. *Kalevi Ahon sellokonsertto ja 9. Sinfonia – musiikkia moniulotteisessa ajassa*. Teosesittelyt levyllä BIS CD-706.

Wells, David 1986. *The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Numbers*. London: Penguin Books.

Westerlund, Heidi & Juntunen, Marja-Leena 2005. Music and Knowledge in Bodily Experience. *Praxial Music Education. Reflections and Dialogues*. Ed. David J. Elliott. New York: Oxford University Press.

LIITTEET

Liite A: Kalevi Ahon esittely

Keskeisiin suomalaiseen nykysäveltäjiin kuuluva Kalevi Aho syntyi Forssassa maaliskuun 9. päivänä 1949. Hän alkoi opiskella viulunsoittoa kotikaupungissaan kymmenen vuoden ikäisenä, ja hänen ensimmäiset sävellyksensä ovat peräisin jo tuolta ajalta. Syksystä 1968 hän opiskeli viulunsoittoa ja sävellystä Sibelius-Akatemiassa; hänen sävellysopettajanaan oli Einojuhani Rautavaara.

Suoritettuaan sävellysdiplomin keväällä 1971 Aho jatkoi opintojaan Berliinissä (1971–72) Boris Blacherin johdolla (Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst). Vuodesta 1974 vuoteen 1988 hän toimi Helsingin Yliopistossa musiikkitieteen lehtorina, ja vuosina 1988–1993 hän työskenteli Sibelius-Akatemian sävellyksen professorina. Syksystä 1993 Aho on työskennellyt vapaana säveltäjänä.

Ahon tuotannon keskeinen osa koostuu laajamuotoisista orkesteri-, kamarimusiikki- ja vokaaliteoksista. Tällä hetkellä hänen tuotantoonsa kuuluu viisi oopperaa (1978–2013), kuusitoista sinfoniaa (1969–2014), kaksikymmentäkuusi konserttoa (1981–2016), kolme kamarisinfoniaa jousiorkesterille, muuta orkesteri- ja vokaalimusiikkia, suuri määrä kamarimusiikkia eri kokoonpanoille sekä lukuisia soolosoitinteoksia. Hän on tehnyt myös lukuisia orkestrointeja ja sovituksia muiden säveltäjien teoksista. Tärkein näistä on Uuno Klamin keskeneräisen baletin *Pyörteitä* täydentäminen. Vuodesta 1992 Aho on toiminut Sinfonia Lahden nimikkosäveltäjänä, ja syksyllä 2011 hänet nimitettiin orkesterin kunniasäveltäjäksi.

Sävellystyön ohella Aho on tullut tunnetuksi taitavana ja yhteiskunnallisesti valveutuneena kirjoittajana. Hänen kirjalliseen tuotantoonsa kuuluu yli 600 esseetä, kolumnia, teosesittelyä tai muuta kirjoitusta musiikista, kirjallisuudesta ja yhteiskunnasta. Hänellä on ollut myös useita tärkeitä organisatorisia tehtäviä Suomen kulttuurielämässä.

Liite B: Luonnoskaaviot**Originaalirivi ja sen monikerrat**

A handwritten musical score consisting of 15 staves. Above the first staff, a sequence of numbers is written: 0, 8, 5, 7, 9, 2, 7, 4, 5, 3, 6, 4, 2, 9, 8, 7. Three downward-pointing arrows are positioned above the staves, pointing to the 10th, 11th, and 12th staves. At the bottom of the page, three upward-pointing arrows point to the 14th, 15th, and 16th staves. The notation on the staves includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats).

Käännösrivi ja sen monikerrat

Käännösrivin käännökset:

1x 0 4 7 5 3 4 5 8 1 4 6 8 9 3 2 5

2x

3x

4x

5x

6x

7x

8x

9x

10x

11x

12x

13x

14x

15x

16x

17x

18x

19x

20x

II JÄVETRIIVINÄS

3 4 7 8 4 8 5 9 4 7 3 5 4 1 8 6 6 4 5 7 3 2 6

(50)

Rapurivi ja sen monikerrat

RAPURIVI JA SEN KERTOMAT

7 9 9 2 4 6 3 2 4 7 2 9 7 5 8 0

1x
2x
3x
4x
5x
6x
7x
8x
9x
10x
11x
12x
13x
14x

Jos g-rävel = 0, RAPURIVIN SARJA on: 0 3 2 7 9 2 8 4 9 6 7 2 0 9 1 5

Rapukäännösrivi ja sen monikerrat

RAPUKÄÄNNÖSRIVIN KERTOMAT:

5 2 3 0 8 6 9 1 8 5 2 3 5 7 4 0

1x
2x
3x
4x
5x
6x
7x
8x
9x
10x
11x
12x
13x
14x

Finaalin 1/27-rivi ja sen muuttuminen π :ksi

1/27:n MUUTTUMINEN π :KSI (12-JÄRJESTELMÄSSÄ)

I 0 4 7 8 9 9 0 9 3 5 9 8 7 6 6 5 7 3 2 1 1 5 2 8 6 2 3 9 5 5
 II 0
 III 0
 IV 0
 V 0
 VI 0
 VII 0
 VIII 0
 IX 0
 X 0
 XI 0
 XII (xian) 0

+3 -3 +1 -4 -2 +2 -3 -5 +6 -2 +2 +1 +0 -2 +0 -5 -3 +1 +4 +2 -1 +4 -6 -5 -1 -4 +1 -4 +0

(JOKA RIVINÄ 7 MUUTOKSIA EDULLISEEN NÄHDEN)

II SÄVELLINEN 12-JÄRJESTELMÄSSÄ 100. DESTINAILIN ASTI
 3 1 8 4 8 0 9 4 9 3 5 9 7 8 6 6 4 5 7 3 9 6 2

I 7 1 5 5 1 5 1 5 5 7 9 0 5 7 2 9 2 9 0 9 7 8 0 9 9
 II 4 9 2 7 4 2 7 4 0 9 6 0 9 5 5 2 5 6 9 0 6 6 1 0 3 7 5
 III 3 9 3 9 9 5 4 8 0 5 6 4 6 8 8 0 7 8 7 9 3 6 8 6

HUOM.

Liite C: Jatkotutkintokonserttien ohjelmat

Konsertti 1

Perjantaina 20.4.2007 R-talon konserttisalissa

Ludwig van Beethoven: *Sonaatti E-duuri op. 109*

Olivier Messiaen: *Quatre études de rythme*

Liszt: *Transsendenttietydit nro 10, 11 ja 12*

Kalevi Aho: *Sonaatti (1980)*

Konsertti 2

Torstaina 17.9.2009 R-talon konserttisalissa

Kalevi Aho: *Kolme pientä pianokappaletta (1971)*

Solo II (1985)

Johannes Brahms: *Klavierstücke op. 118*

- Intermezzo a-molli
- Intermezzo A-duuri
- Balladi g.molli
- Intermezzo f-molli
- Romanze F-duuri
- Intermezzo es-molli

Robert Schumann: *Sonaatti fis-molli op. 11*

- Introduzione. Un poco Adagio – Allegro vivace
- Aria
- Scherzo e Intermezzo. Allegro vivace
- Finale. Allegro un poco maestoso

Konsertti 3

Torstaina 27.2.2014 R-talon konserttitalissa

Preludia ja toccataa

Kalevi Aho (1949–): *19 Preludia* (1965-68)

Robert Schumann (1810–1856): *Toccata* op. 7

Dmitri Šostakovitš (1906–1975): *24 Preludia* op. 34

Kalevi Aho: *Preludi, Toccata ja Postludi* sellolle ja pianolle (1974)

Samuli Peltonen, sello

Konsertti 4

Perjantaina 10.10. 2014 klo 19 Turun konserttitalossa

Kalevi Aho: *Pianokonsertto nro 1* (1988–89)

Anton Bruckner: *Sinfonia nro 6*

Turun filharmoninen orkesteri
Eva Ollikainen, kapellimestari

Konsertti 5

Torstaina 18.2. 2016 Camerata-salissa

...jäätyivät umpeen levottomat vedet

Kalevi Aho:

Sonatiini (1993)

Kaksi pientä pianokappaletta (1983)

Kvintetto pianolle ja puhaltimille (2013)

Anna-Kaisa Pippuri, oboe
 Olli Leppäniemi, klarinetti
 Mikko-Pekka Svala, fagotti
 Annu Salminen, käyrätorvi

Kamarisinfonia nro 3, 1.osa "...jäätyivät umpeen levottomat vedet" (1995–96)

Pianokonsertto nro 2 (2002)

Wegelius Kamarijouset
 Annemarie Åström, konserttimestari
 Eva Ollikainen, kapellimestari

Liite D: Kalevi Ahon pianotuotanto

Soolopianoteokset:

19 Preludia (1965-68)

1. D-duuri *Tranquillo*
2. a-molli *Allegro vivace*
3. a-molli
4. a-molli *Presto*
5. f-molli *Grave*
6. G-duuri *Maestoso*
7. g-molli *Presto*
8. B-duuri *Allegretto*
9. C-duuri *Lento assai*
10. d-molli *Prestissimo*
11. D-duuri *Andante*
12. fis-molli *Allegro*
13. C-duuri *Allegretto*
14. h-molli *Grave*
15. F-duuri
16. g-molli *Moderato*
17. *Andante*
18. d-molli *Hyvin hitaasti, empien*
19. D-duuri *Tranquillo*

Kolme pientä pianokappaletta (1971)

Maestoso

Tranquillo

Maestoso

Sonaatti (1980)

1. -
2. *Allegro molto*
3. *Tranquillo molto*

Kaksi pientä pianokappaletta (1983)

Andante

Allegretto

Solo II (1985)

Sonatiini (1993)

1. *Toccata. Presto*
2. *Andante*
3. *Prestissimo*

Pianokonsertot:

Pianokonsertto nro 1 (1988–89)

1. *Allegro – Presto (Tempo II) – Piu mosso (Tempo III) – Tempo II – Prestissimo (Tempo III) – Tempo II (Prestissimo, Furioso) – Poco meno mosso – Poco piu mosso – Poco meno mosso – Prestissimo – poco meno mosso*
2. ♩ = 72
3. ♩ = 69 – *Allegro molto (Toccata) – Prestissimo – Furioso*
4. ♩ = 54–58

Pianokonsertto nro 2 (2001–2002)

Konsertto pianolle ja jousiorkesterille

1. ♩ = 132
2. ♩ = 72
3. ♩ = 60

Kamarimusiikkiteokset, joissa piano on mukana:

Preludi, Toccata ja Postludi sellolle ja pianolle (1974)

Kolme laulua elämästä (1977)

Sonaatti oboelle ja pianolle (1985)

Nuppu huilulle ja pianolle (1991)

Kyynikon paratiisi baritonille ja pianolle (1991)

Halla viululle ja pianolle (1992)

Balladi huilulle, fagotille, sellolle ja pianolle (1999)

Kolme tangoa viululle, harmonikalle, kitaralle, pianolle ja kontrabassolle (1999)

Trio klarinetille, alttoviululle ja pianolle (2006)

Kvintetto pianolle ja puhaltimille (2013)

1. *Tranquillo – Allegretto ondeggiante*
2. *Toccata*
3. *Nocturno*
4. *Burlesco*

