

سنتور

– SANTUR

soittimen kehitys ja soittamisen kehollisuus pianonsoiton opetuksessa

Seminaarityö
Kevät 2010

Instrumenttiopettajan pedagogiset opinnot
Helsingin yliopisto / SOKLA

Henrik Järvi
Sibelius-Akatemia / Kirjallinen työ /
Pianomusiikin osasto

Tiedekunta - Fakultet - Faculty Käyttätymistieteellinen		Laitos - Institution – Department Soveltavan kasvatustieteen laitos	
Tekijä - Författare - Author Henrik Järvi			
Työn nimi - Arbetets titel Santur – soittimen kehitys ja soittamisen kehollisuus pianonsoiton opetuksessa			
Title			
Oppiaine - Läroämne - Subject Instrumenttiopettajan pedagogiset opinnot			
Työn laji - Arbetets art - Level tutkielma		Aika - Datum - Month and year 15.3.2010	Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages 64
Tiivistelmä - Referat – Abstract <p>Moderni piano on syntynyt pitkään jatkuneen soittimellisen kehityksen seurauksena. 1600–1850-luvuilla säveltäjät kirjoittivat teoksiaan rakenteeltaan erilaisille kosketinsoittimille: cembalolle, klavikordille ja fortepianolle. Työssäni tutkittiin, kuinka historialliset kosketinsoittimet ja niille sävelletty musiikki tulisi ottaa huomioon nykypäivän pianonsoitonopetuksessa.</p> <p>Muusikon työ on fyysisesti ja henkisesti kuormittavaa. Muusikoille kehittyy usein soittamisesta aiheutuvia rasitusvammoja. Kuinka ergonominen soittotekniikka rakennetaan ja mitä soittimia ja ohjelmistoa käyttäen? Näihin kysymyksiin etsittiin vastauksia työssäni.</p> <p>Useat historiallisesti merkittävät säveltäjät ja pedagogit julkaisivat soittopedagogisia teoksia. Työssäni tarkasteltiin heidän käsityksiään pianonsoitosta ja soitonopettamisesta sekä heidän käyttämiään pianonsoiton opetussuunnitelmia. Näihin heijastaen on esitetty myös ehdotus nykypäivän soitonopetuksen opetussuunnitelmaksi.</p>			
Avainsanat – Nyckelord piano, soittoergonomia, pianonsoitto, opetus, keho, fyys, fysiikka, kehollisuus, soittofysiikka, soittotekniikka, ryhti, soittoasento, ranne, sormet, mieli, psyyke, herkkyyys, ilmaisu, kosketus, painosoitto, transsendenssi, rasitusvammat, suoriutuminen, suorittaminen, urheilullisuus, kilpailu, viihdeteollisuus, media, kaupallisuus, kosketinsoittimet, santur, pantalon, cembalo, klavikordi, fortepiano, klaveeri, Diruta, Couperin, Rameau, C.P.E. Bach, Mozart, Clementi, Beethoven, Hummel, Wieck, Czerny, opus 500, alkeisopetus, oppimateriaalit, maailmanmusiikki, etniset soittimet, opetussuunnitelma, mestari-kisälli, metodit, kypsyys, identiteetti, itsenäisyys, kasvaminen, taideopiskelu, soitonopiskelu, motivaatio, psyykkiset tekijät, hyvinvointi, kehonkuva, kehonkäyttö, kunto, tavoitteet, tavoitteellisuus, johdonmukaisuus, sisältö, perusteet, didaktiikka, toteutus, kasvatustieteen filosofia, kasvatustieteen historia, oppiminen, edellytykset, ammattikuva, yhteistyö, yhteiskunta, koulutus			
Keywords			
Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited Sibelius-Akatemia			
Muita tietoja - Övriga uppgifter - Additional information			

Tiedekunta - Fakultet - Faculty		Laitos - Institution – Department	
Tekijä - Författare – Author Henrik Järvi			
Työn nimi - Arbetets titel			
Title Santur – The development of the instrument and physicality in piano instruction			
Oppiaine - Läroämne - Subject Instrumental pedagogy			
Työn laji - Arbetets art - Level Seminary	Aika - Datum - Month and year 15.3.2010	Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages 64	
Tiivistelmä - Referat – Abstract <p>The modern piano is the result of a continuous development of the instrument. Throughout the 17th, 18th and 19th centuries, the composers wrote music for structurally different keyboard instruments: the harpsichord, the clavichord and the fortepiano. It is examined, how the historical keyboard instruments and the music composed for them should be taken into consideration in modern piano teaching on modern instruments.</p> <p>The work of a musician is both physically and mentally challenging. Musicians often develop stress injuries. What is the best way to construct an ergonomic way of playing and which instruments and repertoire should be used? Answers to these questions can be found in my thesis.</p> <p>Many historically important composers and pedagogues wrote books about instrumental pedagogy. Their views about piano playing and piano pedagogy and the curriculums used in their teaching have been analyzed. As a reflection, a curriculum suited for present-day piano teaching is presented.</p>			
Avainsanat - Nyckelord			
Keywords piano, ergonomics, piano playing, teaching, body, physics, bodily playing, physicality, technique, posture, wrist, fingers, mind, touch, weight playing, transcendence, psyche, sensitivity, expression, stress injury, performing, sportive, competition, entertainment, media, commercialism, keyboard instruments, santur, pantalon, harpsichord, clavichord, fortepiano, clavier, Diruta, Couperin, Rameau, C.P.E. Bach, Mozart, Clementi, Beethoven, Hummel, Wieck, Czerny, opus 500, primary education, study material, global music, ethnic instruments, curriculum, methods, maturity, identity, independence, growing, arts study, instrumental study, motivation, well-being, body image, body usage, condition, goal-orientation, objectives, coherence, contents, principles, basics, didactics, realization, philosophy of education, history of education, learning, requirements, occupational profile, cooperation, society, education			
Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited Sibelius Academy			
Muita tietoja - Övriga uppgifter - Additional information			

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
	1.1 Tutkimuskysymykset	7
	1.2 Tutkimusmenetelmät	7
	1.3 Kuikan kategoriat	7
2	PIANOA EDELTÄNEITÄ SOITTIMIA	8
	2.1 Kosketinsoittimien esi-isiä	9
	2.2 Klavikordi	10
	2.3 Cembalo	11
	2.4 Santur	12
	2.5 Unohdettu pantalon	13
	2.6 Ensimmäiset fortepianot	15
3	ENSIMMÄISET KLAVEERIMETODIT – KIRJOITUKSIA 1600- JA 1700-LUVUILTA	18
	3.1 Pyhää musiikkia 1600-luvun Italiassa	18
	3.2 Couperin ja Rameau – kehollisen soittamisen ensiaskeleet	20
	3.3 Carl Philipp Emanuel Bachin laulava piano	23
4	MOZART, BEETHOVEN JA CLEMENTI PIANONSOITTOTEKNIIKAN MURROKSESSA	27
5	JOHANN NEPOMUK HUMMEL	30
	5.1 Hummel opettajana	31
	5.2 Soittimien eroista ja niiden vaikutuksesta soittamiseen	34
	5.3 Soittamisen fysiikkaa	35
	5.4 Luonnollinen herkkyys	36
	5.5 HOPS – Hummelin opetussuunnitelma	37
	5.6 ”Virheettömyys, kauneus ja ilmaisuvoima”	38

– 1800-luvun esityskulttuurista

6	LUDWIG VAN BEETHOVEN	39
6.1	Transsendenssi	41
6.2	Soitin ja ilmaisu kehittyvät – kunnes rajat tulevat vastaan	42
7	CARL CZERNY – RAUTAINEN PEDAGOGI	43
7.1	Opus 500	44
	7.1.1 Soitonopiskelun järjestämisestä – hyvin suunniteltu on puoliksi tehty	44
	7.1.2 Kappalevalinnasta	46
	7.1.3 Soittoasento	47
	7.1.4 Kosketus – rennosti tasainen	49
	7.1.5 Painosoittoa	50
7.2	Czernyn opetussuunnitelma – COPS	51
8	POHDINTA	54
8.1	Soitinvalinnasta	54
8.2	Eri kosketinsoittimien toisistaan poikkeavien ominaisuuksien vaikutus pianon soittamiseen	55
8.3	Ehdotus kosketinsoittimien perusopetussuunnitelmaksi	57
8.4	Pianonsoiton opettamisen painopisteitä	59
	8.4.1 Fyysiset tekijät	59
	8.4.2 Psyykkiset tekijät	60
	8.4.3 Yhteistyö on voimaa	61

LÄHTEET

1 JOHDANTO

Kun nuori muusikko aloittaa vakavan soitonopiskelun, hän useimmiten asettaa tavoitteensa korkealle. Nuori opiskelija on valmis tekemään intensiivisesti työtä tavoitteidensa saavuttamiseksi. Nuoruuden energiaa, fantasiaa ja kunnianhimoa tuntuu olevan käytössä rajattomasti.

Lahjakas nuori ihminen harvemmin tulee ajatelleeksi, kuinka tavoitteet olisivat saavutettavissa. Hän on ammatilliselta kannalta pelkkä noviisi. Nuorella on harvoin realistisia käsityksiä muusikon työn sisällöstä ja vaatimuksista.

Pianonsoiton opiskelu on yksinäistä työtä. Vuoden 2009 Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen koulutusohjelman pianonsoiton opetussuunnitelmassa on kirjoitettu, että pianonsoiton kandidaatin tutkintoon sisältyy henkilökohtaista opetusta enintään 180 tuntia ja opiskelijan omakohtaista työtä peräti 2063 tuntia. Maisterin tutkintoon sisältyy opetusta 160 tuntia ja omakohtaista työtä 1655 tuntia.

Opetussuunnitelmassa ei ole määritelty, mitä ”opiskelijan omakohtainen työ” sisältää. Tuntimäärässä mitattuna työn määrä vastaa 464 8-tuntista työpäivää ilman taukoja. Mihin nuoren soitonopiskelijan tulisi nuo 464 yksinäistä, 8-tuntista työpäiväänsä käyttää?

Lähestyn kysymystä tutkimalla, mitä eurooppalaisen soittotaiteen merkkihenkilöt kirjoittivat pianon soittamisesta sekä pianonsoiton opettamisesta ja opiskelusta. Heidän kirjoituksistaan nousee jatkuvasti esille soittamisen arkisia asioita, soittofysiikkaan ja soittamisen harjoitteluun liittyviä seikkoja. Soittofysiikan rakentaminen onkin olennainen osa soitonopiskelijan omakohtaista työtä. Soittamisen kehollisuus on yksi työni kantavista teemoista.

Toinen keskeinen teema työssäni on eri kosketinsoittimien rakenteellisten eroavaisuuksien vaikutus soittamiseen ja soitonopettamiseen. Kosketinsoittimet kehittyivät ja muuttuivat rakenteeltaan merkittävästi 1850-luvulle saakka. Tästä syystä työni lähteet ovat peräisin romantiikkaa edeltäneeltä ajalta.

Olen opiskellut pianonsoittoa ammattimaisesti yli 10 vuotta, Suomessa ja ulkomailla. Viimeiset seitsemän kuukautta olen opettanut viikoittain

kahtakymmentä pianonsoiton opiskelijaa. Heijastelen omaa kokemustani pianonsoitosta ja sen opettamisesta historiallisiin soittopedagogisiin näkemyksiin.

Analysoin kriittisesti historiallisia pianonsoiton opetussuunnitelmia ja pohdin niiden valossa tämän päivän soitonopetuksen suuntaviivoja. Lopuksi esitän ehdotukseni kosketinsoittimien perusopetussuunnitelmaksi ja pohdin tulevaisuuden soitonopetuksen painopisteitä.

1.1 Tutkimuskysymykset

1. Kuinka aloittelevan pianistin soittotekniikka tulisi rakentaa?

1.1 Suhteessa soitettavaan musiikkiin ja käytettävään soittimeen

1.2 Suhteessa soittoergonomiaan ja kehon ja mielen hyvinvointiin

2. Kuinka nykyajan pianistin tulisi huomioida eri kosketinsoittimet ja niille sävelletty musiikki?

2.1 Soiton fysiikan kannalta

2.2 Soiton estetiikan kannalta

3. Minkälaisia opetussuunnitelmia pianonsoiton opetuksessa noudatettiin Euroopassa 1600-luvulta 1850-luvulle?

3.1 Minkälainen opetussuunnitelma olisi nykyaikana hyvä?

1.2 Tutkimusmenetelmät

Analysoin ja arvioin kriittisesti vuosina 1600-1850 julkaistuja merkittäviä teoksia pianonsoitosta ja soitonopettamisesta. Juuri kyseisenä ajanjaksona piano ja sen edeltäjät muuttuivat rakenteeltaan eniten. Olen pohjustanut reflektointitapani Martti T. Kuikan (1991) kirjaan *Johdatus kasvatuksen historian tutkimukseen*.

1.3 Kuikan kategoriat

Kuikan mukaan (1991, 78) opetussuunnitelmaa voidaan analysoida sen determinantteja hyväksikäyttämällä (Kuikka 1991, 78). Niiden mukaan opetussuunnitelmat voidaan jakaa kolmeen ryhmään: oppilaskeskeisiin, oppiainekeskeisiin ja yhteiskuntakeskeisiin. Sama opetussuunnitelma saattaa sisältää useita eri aineksia. Esimerkiksi opetussuunnitelman tavoitteet voivat olla yhteiskuntakeskeisiä, sisällöt oppiainekeskeisiä ja opetusmuodot oppilaskeskeisiä. (Kuikka 1991, 78.)

Soitonopetusta voidaan analysoida samojen kategorioiden pohjalta. Esimerkiksi käsittelemäni Czernyn opetussuunnitelman (COPS) sisältö on selvästi oppiainekeskeinen, eri säveltäjien mukaan jäsennetyn runkonsa vuoksi. Hänen opetusmuotonsa ovat oppilaskeskeisiä oppilaan fyysisen hyvinvoinnin huomioinnin kannalta ja oppiainekeskeisiä opintojen johdonmukaisen ja ennalta suunnitellun etenemisen kannalta. Opetussuunnitelman tavoite Czernyllä oli terve ja huolellisesti koulutettu, taiteellisen kypsyyden saavuttanut pianisti.

Kuikan mukaan (1991, 79) opetussuunnitelma kuvastaa oman aikansa sivistysihanteita ja -käsityksiä (Kuikka 1991, 79). Hänen mukaansa vallitsevan opetussuunnitelman ja muutospaineiden välillä esiintyi usein ristiriitoja (Kuikka 1991, 78). Juuri tällainen ristiriita on nähtävillä myös tämän päivän musiikinopetuksessa. Vanha autoritääriin institutionalismi on murtumassa vapaamman musiikinopettamisen tieltä. Musiikkiopistojen tutkinnoissa ei enää ole ennalta määrättyjä musiikin tyylilajikriteerejä, vaan kaikki musiikin lajit ovat mahdolliset sisällyttää tutkintoon. Tutkintojen muuttuminen aiheuttaa myös opetussuunnitelman ja oppimateriaalien muuttumisen, kun vanhat kappalelistat ja tutkinto-ohjeistukset eivät enää ole sopivia. Oppimateriaaliin kohdistuvia muutosvaatimuksia on tutkinut Katri Nevatalo (2002) työssään *Suomalaisen viulupedagogiikan muutoshasteet*.

Kuikan mukaan (1991, 82) opetussuunnitelmaan sisältyy kaksi puolta: sen perusteet ja toteutus. Toteutusta ovat tuntimäärään, oppimateriaaliin ja opettajaan liittyvät seikat. Perusteisiin kuuluvat didaktiikka (opetus), psykologia (oppiminen) ja kasvatusfilosofia (oppilas). Perusteet ja toteutus yhdessä muodostavat opetussuunnitelman. (Kuikka 1991, 82.) Työssäni tarkastelen ensisijaisesti opetussuunnitelman perusteita historiallisten lähteiden valossa.

2 PIANO EDELTÄNEITÄ SOITTIMIA

Muusikko pyrkii ensisijaisesti esittämään sävellykset niillä soittimilla, jotka säveltäjällä on ollut käytettävissään. Jos esittäjä ei niin halua tai voi tehdä, olisi hänen silti tunnettava ja hallittava myös se soitin, jolle säveltäjä on teoksensa kirjoittanut. Sävellyksen esittäminen alkuperäisestä poikkeavalla soittimella on kyseenalaista, sillä esittäjä joutuu sovittamaan sävellyksen omalle soittimelleen.

Moderni piano saavutti vakiintuneen asemansa soittimena vasta 1850-luvulta eteenpäin. Sitä ennen klavikordi, cembalo ja fortepiano olivat tärkeimmät kosketinsoittimet. Musiikin historia kulkee käsi kädessä soittimen kehittymisen kanssa. Soittimen kehittyessä myös sävelkielen ilmaisussa tapahtui radikaaleja muutoksia. Säveltäjän käyttämä ilmaisu on sidottu käytettävänä olevan soittimen ilmaisumahdollisuuksiin.

Piano on ilman muuta kielisoitin, vaikka sitä joskus tietämättömyyden sävyttämällä pilkalla lyömäsoittimeksi solvataan. Varhaiset kosketinsoittimet, klavikordi ja cembalo ovat vielä puhtaammin kielisoittimia kuin moderni piano. Näiden kolmen soittimen äänen syntymekanismi on erilainen.

2.1 Kosketinsoittimien esi-isiä

On mahdotonta sanoa, missä ja milloin ensimmäinen kielisoitin keksittiin. Samankaltaisia soittimia kehitettiin suurin piirtein samoihin aikoihin eri puolilla maailmaa. Hyväksi havaittu soitin kulkeutui suhteellisen nopeasti mantereelta toiselle. Tästä kertoo joidenkin soittimien nimien äänteellinen samankaltaisuus. (OSMT 1989: *kielisoittimet, lyyrasoittimet.*)

Varhaisimpien soittimien joukossa oli lyyra, jota käytettiin Mesopotamiassa jo 3000 eaa. uhrimenojen säestykseen. Toinen varhainen kielisoitin on luuttu. Se juontaa juurensa Lähi-itään ja Keski-Aasiaan. Luutun sormilaudan sillattomuus tekee mahdolliseksi mikromodaalisten asteikkojen, kuten nk. arabialaisen asteikon, käytön. (OSMT 1989: *kielisoittimet, lyyrasoittimet.*)

Koskettimiston idea keksittiin varhain. Sen esimuotona pidetään antiikin vesiurkujen (*hydraulis*) vedettäviä tai ylösnostettavia soittovipuja. Vesiurut keksittiin kolmannella vuosisadalla eaa. Sen keksijänä pidetään aleksandrialaista insinööriä ja matemaatikkoa Ktesibiusta. Hänet tunnetaan myös pneumatiikan isänä. Uusi kosketinsoitin oli alusta alkaen mielenkiinnon kohteena. (*Wikipedia: Water organ.*) Vesiurkujen soittoa kuvaa latinalaisrunoilija Claudianus 300-luvulla jaa. näin:

*"et qui magna levi detrudens murmura tactu
innumeras voces segetis moderatus aenae
intonat erranti digito penitusque trabali
vecte laborantes in carmina concitat undas"*

*"...ja hän joka saa aikaan mahtavan jyrinän keveällä kosketuksellaan
ja ohjaten vaskipillistön lukemattomia ääniä
soittaa vaeltelevalla sormellaan ja vivun avulla
kiihottaa kovasti ponnistelevia vesiä laulamaan."*

(Claudianus: Panegyryri Manlius Theodorukselle, rivit 316-319, runon
käännös Pekka Tuomisto)

Modernin pianon viisi mustaa kosketinta tulivat käyttöön vasta 1300-luvulla. Aina 1700-luvulle saakka klaveereissa oli usein nk. lyhyt oktaavi, jonka oktaavi muodostui perussävelistä. Oktaavissa saattoi sen lisäksi olla vain muutama ylennetty tai alennettu sävel ja sitä vastaava kosketin. Joskus koskettimistossa saattoi olla erilliset es- ja dis- tai as- ja gis-koskettimet. 1700-luvulla koskettimet olivat nykyistä kapeammat sekä lyhyemmät. (OSMT 1989: *klavikordi.*)

2.2 Klavikordi

Klavikordin ajatellaan kehittyneen monokordista, jonka yksi kieli on jännitettyinä kahden tallan välille. Soittimen kolmas ja siirreltävä talle voidaan liu'uttaa mihin kohtaan kieltä tahansa, jakaen kielen siten kahteen eri sävelkorkeuden tuottavaan osaan. (*Wikipedia: Monochord.*)

Klavikordin koskettimen päähän kiinnitetty metallinen kiila synnyttää kieltä painaessaan äänen. Kiila jää painamaan kieltä, toimien kuin sormi otelaudalla. Vain osa kielen pituudesta resonoi ja muodostaa äänen soivan korkeuden. Siksi saman kielen eri kohdilta voidaan soittaa useampia sävelkorkeuksia, toisin kuin

modernilla pianolla, jonka kielet soivat aina koko pituudeltaan. (OSMT 1989: *klavikordi*.)

Klavikordi oli soittimena täydessä arvossaan 1600-luvulla, vuosisata ennen cembaloa. Se oli suosittu erityisesti Saksassa. Klavikordin pehmeä, sielukas ääni sopi hyvin kotioloihin. Sen katsottiin parhaiten sopivan intiimiin soolosoittamiseen, säveltämiseen sekä aloittelijoiden ohjaamiseen. (OSMT 1989: *klavikordi*.) Toisin kuin cembalolla, klavikordilla saadaan myös pieniä voimavaihteluja sen mukaan, kuinka voimakkaasti kosketinta painetaan. J.S. Bach arvosti klavikordia Forkelin elämäkerran mukaan (David & Mendel, siteerattu Gerig 2007, 22): ”Bach piti klavikordia parhaana soittimena opiskeluun ja omissa oloissa musisointiin. Se oli sopivin ilmaisukeino hänen syvimille mietteilleen eikä hän uskonut cembalolla tai fortepianolla olevan mahdollista tuottaa niin monenlaisia äänensävyjä kuin klavikordilla.” (David & Mendel, siteerattu Gerig 2007, 22, suom. HJ.)

J.S. Bach käytti klavikordia erityisesti säveltämiseen ja opettamiseen. Suomessa ei toistaiseksi käytetä klavikordia pianonsoiton alkeisopiskelussa, vaan oppilaat istutetaan suoraan modernin pianon ääreen. Klavikordin unohtaminen on tehnyt Bachin musiikista pienelle pianistille fyysisessä ja musiikillisessa mielessä tarpeettoman vaikeasti lähestyttävää. Modernin pianon dynaaminen asteikko on liian suuri kokemattoman tai taitamattoman soittajan hallittavaksi. Klavikordilla luonnollinen soittotapa voisi soitonopintojen alussa muodostua helpommin.

2.3 Cembalo

Cembalon keksijän ei tarvinnut aloittaa tyhjästä. Erilaisia kielisoittimia oli keskiajalla käytössä jo runsaasti. Keksimistään odotti vain mekanismi, jolla kieliä voitiin näppäillä. 1300-luvulla näin tapahtui, samoihin aikoihin kuin kellokoneistot ja muu mekaniikka kehittyivät. (Wikipedia: *Harpsichord*.)

Cembalo, ranskaksi *clavecin*, englanniksi *harpsichord*, italiaksi myös *gravi-* tai *clavicembalo*, saavutti 1700-luvulla suurimman suosionsa. Sen ääni muodostuu kosketinta painettaessa, kun plektra näppää kieltä. Plektroja valmistettiin lintujen sulista, metallista ja erityisesti nahkasta. (OSMT 1989: *cembalo*.)

Barokin ajan musiikki sopii polyfonisuutensa ja korukuvioidensa vuoksi cembalolle tarkalleen – ovathan barokkisävellykset useimmiten juuri tälle soittimelle (klavikordin ohessa) luodut. Soittimen ääni syttyy hyvin nopeasti, jo ennen kuin kosketin on puoliväliin alas painettuna. Jokainen ääni rapsahtaa

selkeän erillisenä ja plektran näppäyksen voi myös tuntea kosketinta alas painettaessa. Soittamisessa tarvitaan vain vähän voimaa, ja sormien voima yksin on siihen riittävä. Äänen voimakkuutta ei paljonkaan voi lisätä soittamalla voimallisemmin. Käden painoa ei siis voi hyödyntää voimakkaamman äänen tuottamiseksi, kuten modernissa pianonsoitossa on tapana. Nämä seikat on otettava huomioon, kun cembaloteoksia soitetaan modernilla pianolla. Cembalokappaleiden esittäminen modernilla pianolla on hyvin haasteellista pyrittäessä sekä esteettisesti hyväksyttävään että fyysisesti luontevaan lopputulokseen.

2.4 Santur

Modernin pianon suora edeltäjä, vasaraklaveeri, ei ole cembalon ja klavikordin sukulaissoitin. Sen äänen syntymekanismi poikkeaa ratkaisevalla tavalla klavikordin ja etenkin cembalon äänen syntymekanismista. Vasaraklaveerin soittimelliset juuret ovat santurissa (سنتور), ikiaikaisessa vasaroilla soitettavassa kielisoittimessa. Soitin kehittyi Persiassa noin 200 jaa. Sen levitessä eri puolille Lähi-itää sitä muunneltiin paikallisten viritysjärjestelmien mukaan. (CAIS: *Santur*.) Piano ei siten ole juuriltaan länsimainen soitin.

Santur tuli Eurooppaan ilmeisesti keskiajalla, jolloin siitä kehiteltiin eurooppalaisia muunnelmia: *dulcimer*, *cimbalom*, *Hackbrett*, *psaltérion* ja *tympanon*. Ne ovat tallattomia ja yksinkertaisella kielityksellä varustettuja. 1500-luvulla kehitettiin kaksoiskielitys samalle äänenkorkeudelle. Mielestäni kaksoiskielitys ennakoi keksimistään odottaneen fortepianon kaksoiskielitystä. (OSMT 1989: *dulcimer*.)

Kuten pianoa, santuria soitetaan hieman kaarevilla vasaroilla. Sen ääniala on noin kolme oktaavia. Myös soittimen käyttötarkoitus on sama kuin pianolla – sitä käytetään laulujen säestämiseen sekä soolo- ja yhtyesoittimena. Niin ikään pianoa muistuttaen on soitolle ominaista tremolon ja erilaisten korukuvioiden käyttö. Pianosta poiketen kielet voidaan sammuttaa toisella kämmenellä toisen soittaessa melodiaa, ja myös vibrato on mahdollinen painamalla lyötyä kieltä tallan toiselta puolelta. (OSMT 1989: *santur*.)

2.5 Unohdettu pantalon

1690-luvulla saksalainen Pantaleon Hebenstreit kehitti kromaattisen asteikon mukaisesti viritetyn dulcimerin ja nimesi sen *pantaloniksi* (Hanks 1969). Soitin oli ainakin kaksi kertaa normaalin dulcimerin kokoinen, ja sen ääniala oli täydet viisi oktaavia. Soittimessa oli suolikielet pianosoittoa ja teräskielet fortesoittoa varten. Soittimen ylläpito oli kallista sillä soittimessa oli lähes 200 kieltä. Kieliä ei ollut vaimennettu vaan ne resonoivat vapaasti. Soitinta soitettiin sekä kangas- että nahkapäällysteisillä vasaroilla, jotka yhdessä suoli- ja teräskielten kanssa mahdollistivat laajan dynaamisen asteikon käyttämisen. Nämä uudet ilmaisumahdollisuudet sopivat hyvin sen ajan musiikin yhä kasvavaan ilmaisuvoimaisuuteen, jonka vuoksi pantalonina pidettiin aikanaan cembaloa ja klavikordia parempana soittimena. Johann Kuhnau kuvasi pantalonin soittoa vuonna 1697 näin:

"...lopulta herra Pantalon teki hyppynsä; paljastettuaan ensin musiikilliset aarteensa preludien, fantasiaiden, fuugien, ja kaikenlaisten kapriisien muodossa kepein soitettuna, hän sitten kääri kepit kankaaseen ja soitti partien. Sitten kreivi johdatti minut huoneesta ja kuunnellen soittoa kauempaa, sanoi: "Kuinka tuo on mahdollista? Olen ollut Italiassa ja kuullut kuinka kaunista musiikki voi olla, mutta tällaista korvani eivät koskaan ole kuulleet." (Hanks 1969, 216.)

Hanks (1969) kirjoittaa:

"Vaikka saksalaiset lähteet viittaavat hackbrettiin alhaisena soittimena, jonka Hebenstreit nosti suureen maineeseen, todisteet eivät tue sen olleen pelkkä kansansoitin. 1600-luvulta lähtien vaikuttaa, että dulcimer oli sekä kansan että aristokratian suosiossa. Dresdeniä ympäröivältä maaseudulta palkattiin hackbrettin soittajia ja muita instrumentalisteja hovin juhliin ja vähitellen heistä tuli pysyvästi hovin työllistämiä. Vuonna 1714 Dresdenin hovin musiikkia rakastava Fredrik August loi pantalonistin viran, jota Hebenstreit oppilaineen piti vuoteen 1760 saakka. Myös Wienin ja Pariisin hoveissa oli pantalonistin virka." (Hanks 1969, 222.)

Santur, dulcimer ja pantalon ovat suuresti vaikuttaneet pianon syntyyn. Useimmiten tämä seikka jää pianon historiaa käsittelevissä teoksissa vähälle huomiolle, vaikka sen myötä piano asettuu

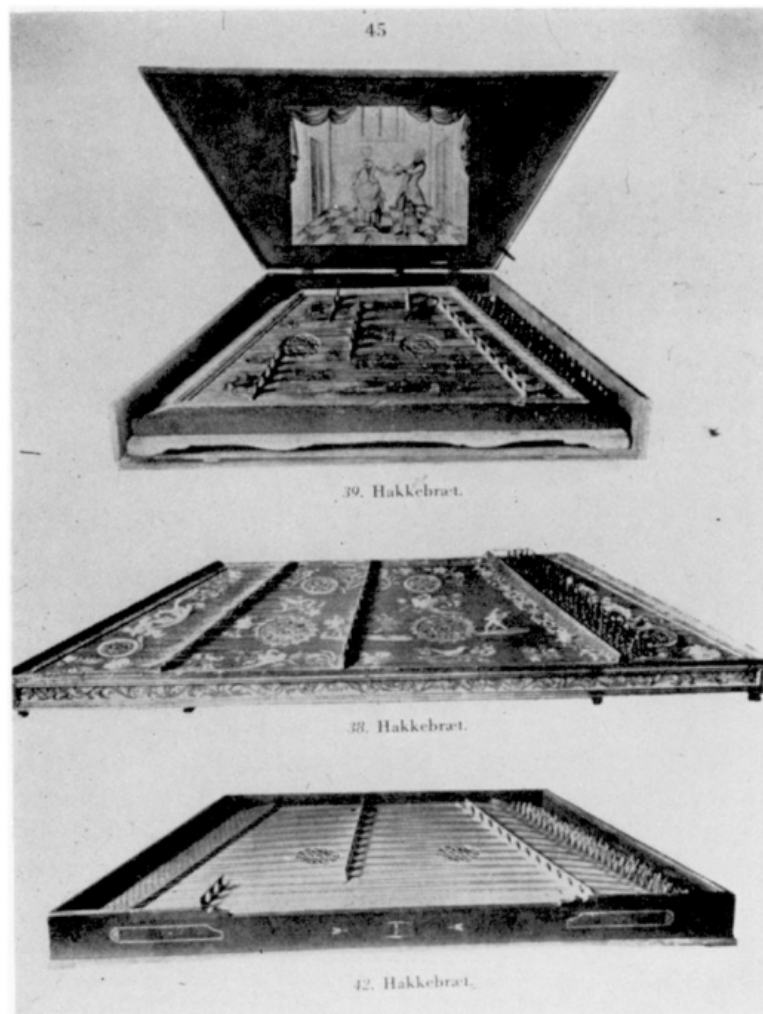


Seventeenth-Century French Dulcimer

(from: A. Buchner, *Musical Instruments Through the Ages*, London, 1958, Pl. 213)

oikeaan kulttuuriseen ja historialliseen yhteyteensä.

Kuva 1. 1600-luvun ranskalaista dulcimeria, tympanonia soittava mieshenkilö. Kuvan alla lukee: "Yläluokkainen mies soittamassa tympanonia." (Hanks 1969, suom. HJ)



Three Pantalons

(from *Claudius' Samling af Gamle Musikinstrumente*, Copenhagen, 1931, p. 45)

Kuva 2. Kolme pantalonina (Hanks 1969)

2.6 Ensimmäiset fortepianot

Samoihin aikoihin kolme soitinrakentajaa kehitti fortepianoja: B. Cristofori Italiassa 1709, J. Marius Ranskassa 1716 ja C.G. Schröter Saksassa 1717. Ei voida varmuudella sanoa, kuinka paljon dulcimer tai pantalon vaikuttivat fortepianon keksimiseen. Marius oli ilmeisesti kuullut pantalonia Ranskassa ennen fortepianonsa keksimistä (Hanks 1969, 217). Schröter kutsui pianonsa vasaramekanismia ”pantalon-toiminnaksi”, koska se muistutti pantalonin soittotapaa (Hanks 1969, 225). Forte pianon varsinaisena luojana pidetään Bartolomeo Cristoforia, joka oli Firenzen Medicin hovin soitinrakentaja. Osa nykypianonkin toimintaperiaatteista pohjautuu hänen keksintöihinsä. Soittimen nimi oli *Gravicembalo col piano e forte*, ”cembalo pianolla ja fortella” (Gerig 2007, 35). Maffein markiisi Francesco Scipione kirjoitti Cristoforin fortepianoa kuultuaan vuonna 1711 (Harding, siteerattu Gerig 2007, 36):

”On tunnettua kuinka viehättävää on pianon ja fortin vaihtelu teemassa, tai äänen vähittäinen hiljentyminen, kunnes yhtäkkiä soitin taas soi koko voimallaan; keinoja joita usein kuulee käytettävän Rooman suurenmoisissa konserteissa... Näistä äänen rikkauksista ja vaihteluista, joista jousisoittimet erityisesti ovat tunnettuja, on cembalo jäänyt kokonaan paitsi. Nyt kuitenkin on Paduan cembalonsoittaja, Signor Bartolommeo Cristofali, mitä viehättävimmän Toscanan prinssin palveluksessa, tehnyt rohkean keksinnön, jonka avulla myös cembalolla voidaan ilmaista voimakkuuden vaihteluita. ... Kun koskettimia painetaan suuremmalla tai pienemmällä voimalla, vaihtuvat äänenvoimakkuuden lisäksi myös voiman asteet ja värit, kuten seloa soittaessa... Tämä on todellinen kamarisoitin, ei tarkoitettu kirkkomusiikkiin eikä suureen orkesteriin. ... On varmaa, että laulajan säestämiseen tai duosoittamiseen, jopa keskikokoisen konsertin soittamiseen, se soveltuu täydellisesti. Tosin sen päätarkoitus on tulla soitetuksi yksin: luutun, harpun, kuusikielisen violan ja muiden mitä suloisimpien soittimien tapaan. Mutta tosiasiassa syy siihen vastustukseen, jota tämä uusi soitin on kohdannut, on sen tiedon puute, jota soittimen soittamisessa vaaditaan. Tämän uuden soittimen soittamisessa vaaditaan erityistä taitoa: koskettimien voiman säätelämisessä, sen herkkyydelle sopivan ohjelmiston valitsemisessa, erityisesti kappaleiden osien tempon valitsemisessa, jotta teema olisi selvästi kuultavissa joka osassa...” (Harding, siteerattu Gerig 2007, 36, suom. HJ.)

Markiisin mukaan kaikki cembalolle ja klavikordille sävelletty ohjelmisto ei siis sopinut soitettavaksi kosketuksen painovaihteluihin reagoivalla fortepianolla. Forteopianon soittamisessa vaadittiin varhaisempien soittimien soittamisesta poikkeavaa soittotekniikkaa. Maffein markiisin kuvauksen saksankielisen käännöksen luki dresdeniläinen cembalonrakentaja Gottfried Silbermann. Sen pohjalta hän sai virikkeen oman fortepianonsa rakentamiseen. Aikaisemmin Silbermann oli valmistanut pantaloneja yhteistyössä Hebenstreitin kanssa (Hanks 1969). Silbermann antoi valmiin fortepianonsa J. S. Bachin tutkailtavaksi vuonna 1736. Heidän kohtaamisensa taltioi J.F. Agricola (David & Mendel, siteerattu Gerig 2007, 37-38) vuonna 1768:

”Bach ylisti ja todella ihaili soittimen ääntä. Mutta hän valitti äänen olevan liian heikko ylärekisterissä ja soittimen olevan liian raskas soittaa. Silbermann oli pitkään Bachille vihainen, vaikka tiesikin hänen olleen oikeassa. Usean vuoden parantelutyön ja erityisesti mekanismin kehittymisen jälkeen Silbermann antoi soittimen uudelleen Bachin arvioitavaksi. Tällä kertaa Bach hyväksyi soittimen täysin.” (David & Mendel, siteerattu Gerig 2007, 37-38, suom. HJ.)

Gerigin mukaan (2007, 38) pianon historian merkkihenkilöt Silbermannin jälkeen ovat J. A. Stein (1728-1792) ja hänen vävyöikansa J. A. Streicher (1761-1833). Streicherin ja hänen vaimonsa Nanetten johdossa pianotehtailu siirtyi Wieniin, missä soittimille olikin suuri tilaus. Stein-Streicherin fortepianot olivat Mozartin ja muiden taiteilijoiden suosimia. Niissä oli elegantti ja pehmeä sointi, sujuva toiminta ja ihastuttavan arvokas ulkomuoto (Gerig 2007, 38). Mozart vieraili Steinin luona Augsburgissa ja kirjoitti isälleen lokakuussa 1777 (siteerattu Gerig 2007, 39):

”Kerron ensimmäiseksi Steinin pianoista. Millä tahansa tavalla painan kosketinta, ääni on aina tasainen. Se ei koskaan sorahda, eikä ole koskaan voimakkaampi tai hiljaisempi tai kokonaan vaiennut; se on yksinkertaisesti tasainen. Vaikka Steinin pianot ovat kalliita, ei hänen näkemäänsä vaivaa voi rahalla korvata. Steinin soittimissa on escape-toiminta. Vain yksi rakentaja sadasta huolii tästä. Mutta ilman escapementia ei voi välttyä helinältä ja värinältä äänen soittamisen jälkeen. Kun painat kosketinta, vasarat tippuvat pois kieleltä saman tien kun ovat lyöneet sitä, riippumatta nostatko koskettimen vai et. Myös polvipedaali on parempi kuin toisissa soittimissa.” (siteerattu Gerig 2007, 39, suom. HJ.)

Eva ja Paul Badura-Skoda (siteerattu Gerig 2007, 40) ovat kuvanneet Mozartin omistamia fortepianoja: ”Ei pidä olettaa että meidän soittimemme [modernit pianot] kykenisivät kaikkein pehmeimpiin sävyihin. Esimerkiksi Mozartin omistamat Stein- ja Walter-forteopianot soivat hyvin kirkkaasti ja selvästi ylärekisterissä, joten niitä on helpompi soittaa laulavasti ja täydellä värillä. Alemmassa rekisterissä äänellä on erityinen pyöreä täyteläisyys, ei sitä tylsyyttä ja raskautta joka modernin pianon bassorekisterin soinnissa on. Ääni ohenee tasaisesti ylöspäin mennessä, ylärekisterin soidessa lähes pizzicato. Täyteläinen

basso oli Mozartin pianojen tyydyttävin rekisteri. Bassokielet olivat niin ohuita, että paksutkin soinnut soivat täysin selkeästi.” (Badura-Skoda, siteerattu Gerig 2007, 40, suom. HJ.)

1700-luvun puolivälissä kosketinsoittajat käyttivät sekaisin kaikkia kolmea soitinta: cembaloa, klavikordia ja fortepianoa. Painetussa musiikissa oli viittaus ”cembalolle tai fortepianolle” myös silloin kun cembalo soitinvalintana ei olisi ollut sopiva. 1770-luvun loppupuolella yksin ”pianoforte” painettiin ensimmäisen kerran nuottilehden kanteen. Beethovenin varhaiset pianoteokset olivat vielä cembalolle kirjoitetut. Hänen kolme sonaattiaan opus 2 (1795) ovat nimetyt ”cembalolle tai pianofortelle”. Vasta *Pateettinen sonaatti* opus 13 on nimenomaisesti fortepianolle omistettu sävellys (OSMT: *fortepiano*). Erityisesti sonaatin hitaassa osassa on säveltekstuuria, joka olisi mahdotonta soittaa cembalolla esteettisesti hyväksyttävällä tavalla.

Klavikordi säilytti asemansa Saksassa suhteellisen pitkään. Carl Cramer suri vuonna 1783 (Parrish, siteerattu Gerig 2007, 45):

”On musiikin kannalta surullista, että sen kaltainen soitin on niin suosittu joka maassa, jopa Saksassa, klavikordin kotimaassa. Erityisesti eteläisillä alueilla on kaksikymmentä hyvää Pianofortea, Fortpiensia, Clavecin royalia tai miksi hyvänsä tätä Hackbrettia kutsuttaneenkaan, yhtä ainutta siedettävää klavikordia kohden.”
(Parrish, siteerattu Gerig 2007, 45, suom. HJ.)

Cramerin huomio on terävänäköinen. Hän yhdistää fortepianon hackbrettiin, persialaisen santurin eurooppalaiseen versioon. Sieltä löytyvätkin fortepianon soittimelliset juuret, kuten luvussa 2.4 todetaan. Forteplano ja sitä seurannut, entistä raskaampi ja voimakkaampi moderni piano saavuttivat suuren suosion. Keskiluokan nousu Ranskan vallankumouksen jälkeen ja poliittiset ja teolliset muutokset ympäri Eurooppaa moninkertaistivat musiikkiharrastajien ja konserttiyleisön määrän. Konsertteja alettiin soittaa suuremmissa tiloissa aikaisempien kamarien ja pienten salien sijaan. Voimakasääninen piano sopi tähän tarkoitukseen edeltäjiään paremmin. Lisäksi piano sopi hyvin massatuotantoon, sillä se oli cembaloa edullisempi valmistaa. Kirjaimellisestikin tehtiin cembalosta polttopuita pianon vallankumouksen myötä. Gerigin mukaan (2007, 46) kylmänä talvena 1814 monet soittimet, jotka olivat varastoituna Pariisin konservatorioon takavarikoituina ylhäisöltä Ranskan vallankumouksen aikana, paloitetiin polttopuiksi. Cembalolla oli kuitenkin myös suojelijansa. 1800-luvulla pitivät Ignaz Moscheles, Charles Salaman, Ernst Pauer, Carl Engel, Louis Diémer ja Arthur Hipkins luentoja yhdistettyinä cembaloresitaaleihin (Gerig 2007, 46). He ajattelivat jo aikanaan, ettei uusi forteplano voinut korvata edeltäjiään.

3 ENSIMMÄISET KLAVEERIMETODIT – KIRJOITUKSIA 1600- JA 1700-LUVUILTA

Tässä luvussa tutustumme kosketinsoitinpedagogiikkaan 1600- ja 1700-luvuilta. Ohjeet ovat peräisin ajalta, jolloin fortepiano ei vielä ollut yleisesti tunnettu. Käytettävät soittimet olivat urut, cembalo ja klavikordi. Gerigin mukaan cembalon ja klavikordin soittotekniikkaa käytettiin sellaisenaan varhaisen pianon soittamiseksi (Gerig 2007, 9).

3.1 Pyhää musiikkia 1600-luvun Italiassa

Ilmeisesti varhaisin merkittävä klaveerimetodi on Girolamo Dirutan *Il Transilvano*, kirjoitettu Venetsiassa vuoden 1600 tienoilla urkureita ja cembalonsoittajia ajatellen. Diruta kirjoittaa (Dolmetsch 1946, 372):

”Ensimmäiseksi on tärkeää, että urkuri istuu koskettimiston keskikohdalla; toiseksi hänen ei tule elehtiä kehollaan, vaan pitää rintakehä ja pää pystyssä; kolmanneksi hänen tulee tietää, että käsivarsi johdattaa kättä ja käden tulee olla täsmälleen samalla tasolla käsivarren kanssa. Neljänneksi kaikkien sormien tulee olla kevyesti ja rennosti koskettimistolla, sormien ollessa hieman kaarella.” (Dolmetsch 1946, 372, suom. HJ.)

Tässä on nähtävissä monia modernin pianonsoiton perusasioita: turhien liikkeiden välttäminen, hyvä soittoryhti, käsivarren ja käden suora linja ja sormien kaarevuus. Käden vaivaton asettuminen koskettimistolle viittaa soiton fyysisen rentouden ja käden keveyden korostamiseen. Niin ikään käden johdattaminen käsivarrella viittaa käden keveyteen – kättä tuli kannatella koskettimiston päällä.

Modernissa pianonsoitossa korostetaan enemmän käden painon siirtymistä koskettimistoon. Diruta jatkaa (Dolmetsch 1946, 373):

”Ja viimeiseksi, koskettimia tulee painaa helläkätisesti, ei koskaan iskien, ja sormien tulee irrottua koskettimen noustessa. Vaikka nämä ohjeet saattavat vaikuttaa vähäpätöisiltä tai merkityksettömiltä, ne ovat hyvin hyödyllisiä harmonian esittämisessä sujuvasti ja suloisesti ja vapauttavat urkurin soittonsa heikkouksista.” (Dolmetsch 1946, 373, suom. HJ.)

Sormien irrottautuminen koskettimilta soittamisen jälkeen on pianonsoiton perustekniikan muotoutumisen kannalta hyvin tärkeää. Siten sormet oppivat itsenäisen ja irtonaisen, taitavan soittotavan. Kun pieniä pianisteja opetetaan raskaampia, moderneja soittimia käyttäen, saatetaan asiaan kiinnittää vain vähän huomiota. Keskitytään vain käden ja kehon painon hyödyntämiseen soittamisessa sormien itsenäistä toimintaa ja taitavuutta ylenkatsoen. Vanhoja ja keveitä soittimia käyttämällä asiaan kiinnitettäisiin automaattisesti enemmän huomiota.

Dirutan pianometodi on dialogin muodossa. Oppilas Il Transilvano kysyy:

”Epäilemättä nämä ohjeet voivat olla hyödyllisiä, mutta miten vaikuttaa Harmoniaan se, onko pää pystyssä vai kumarassa, taikka sormet suorina vai koukistettuina?”

Mestari Diruta vastaa:

”Ne eivät suoraan vaikuta Harmoniaan, vaan urkurin painovoimaan ja sulavaliikkeisyyteen; ne ovat syynä Signor Claudio Merulon soitolle ominaiseen charmin ja kauneuden yhdistelmään. Kun väänтелеhtii soittaessaan, muistuttaa Komedian naurettavaa näyttelijää. Sitä paitsi, tällöin soitto ei solju niin hyvin kuin muutoin olisi mahdollista; esittäjä suosii omia oikkujaan ja ylenkatsoo taidetta, saattaen vaikeiksi monet asiat jotka muutoin olisivat helppoja.” (Dolmetsch 1946, 373, suom. HJ.)

Varhaisissa pianometodeissa korostettiin poikkeuksetta hyvän soittoryhdin, käsien oikean asennon sekä kehon rauhallisuuden ja tasapainon merkitystä hyvän soiton perustavanlaatuisena edellytyksenä. Esittäjän tuli arvostaa esitettävää musiikkia. Mitä olisi pianonsoitto ilman taidokasta kosketusta? Diruta kuvaa kaunista kosketuksen näin:

”Kerron esimerkin käsien kannattelemiseksi kevyesti ja rennosti koskettimistolla. Jos annat vihaisen läimäyksen, käytät voimaa; mutta jos hyväilet, et käytä voimaa vaan päinvastoin rentoutat kätesi, kuin lasta silittääksesi.” (Dolmetsch 1946, 373, suom. HJ.)

Kaunis kosketus tuottaa kaunista soittoa. Soittajan on kuultava musiikki soivana mielessään ja valmistettava kehonsa etukäteen tarvittavan kosketuksen aikaansaamiseksi. Kun kosketin on painettu alas, on myöhäistä tehdä mitään. Tässä voidaan todeta tarpeettoman elehtimisen haitallisuus. Elehtijä elehtii

koskettimen alas painamisen jälkeen, omasta äänestään innostuen. Taiteilija sen sijaan valmistaa kehonsa musiikin vaatiman kosketuksen tuottamiseen, jolloin elehtimiselle ei ole aikaa eikä paikkaa.

Kaupallinen viihdemusiikki rakentuu useimmiten elehtimisen varaan. Ulkonäöllä, markkinoinnilla, rekvisiitalla ja populistisella vetovoimalla on varsinaisia musiikillisia seikkoja enemmän merkitystä. Osittain samasta asiasta on kyse Dirutan vertaillessa tanssimusiikin ja ”pyhän musiikin” esittämistä. Voimakasäänistä italialaista cembaloa käytettiin paljon myös tanssimusiikin säestämiseen. Diruta viittaa näihin tansseihin ja kirjoittaa:

”Trentin konsuli viisaasti kielsi passemmezzojen ja muiden tanssien soittamisen kirkossa. Epäpyhän ei tule sekoittua pyhään, ja sellaisten kappaleiden soittaminen uruilla olisi sopimatonta. Jos jostain syystä tanssimuusikko yrittää soittaa jotakin musikaalista uruilla, hän ei voi olla lyömättä koskettimia, kun sitä vastoin urkuri voi helposti soittaa myös tanssimusiikkia.”

Hämmentynyt Transilvano kommentoi:

”Mutta en ymmärrä mikseivät tanssimuusikot voisi soittaa urkuja kun kerran urkurit voivat esittää myös tanssikappaleita?”

Diruta vastaa:

”Koska tanssimuusikoiden, jotka haluavat soittaa urkuja, olisi noudatettava kaikkia ohjeita käsien rauhallisuuteen ja rentouteen, nuottien pohjassa pitämiseen ja muuhun liittyen, mutta nämä ohjeet ovat heille tuntemattomia. Sen sijaan urkuri, joka haluaa soittaa tansseja, voi helposti tehdä poikkeuksia näihin sääntöihin; erityisesti käsien hyppelähtämiseen ja koskettimien iskemiseen liittyen, jota vaaditaan tanssien soittamisessa.” (Dolmetsch 1946, 373, suom. HJ.)

Taidemusiikin esittäjältä vaaditaan hienovireistä kehon, soittimen ja esitettävän musiikin hallintaa. Tanssimusiikissa vallitsevat toisenlaiset lainalaisuudet.

3.2 Couperin ja Rameau – kehollisen soittamisen ensiaskeleet

Francois Couperin ja Jean Philippe Rameau ovat tunnettuja ensisijaisesti cembalosäveltäjinä. He olivat myös intohimoisia soitonopettajia ja kiinnittivät kirjoituksissaan paljon huomiota soittamisen fysiikkaan. Vuonna 1716 Pariisissa julkaistu Francois Couperinin *L’art de Toucher le Clavecin* on keskeinen klaveerinsoittoa käsittelevä teos. Couperin uskoi (1716, siteerattu Hämäläinen

1993, 45) että lapsen soitonopiskelu tulisi aloittaa kuusi- tai seitsenvuotiaana, jolloin kädet ovat vielä helposti muovattavissa. Tähän hän lisää:

”Koska jänteet voivat kovettua tai joutua väärään asentoon, on henkilöiden, jotka aloittavat myöhään, tai sellaisten, joita on opetettu huonosti, muistettava verrytellä sormiaan tai annettava jonkun muun tehdä se ennen cembalon ääreen asettumista. Toisin sanoen on itse vedeltävä tai annettava vedellä sormiaan eri suuntiin. Tämä panee elonhenget liikkeelle ja soittaja tuntee itsensä vapaammaksi.” (Couperin 1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 50)

Couperinin päällisin puolin huvittavalta tuntuva ohje on tärkeä. Mitä hän tarkoitti jänteiden kovettumisella tai niiden joutumisella väärään asentoon?

Huonosti opetuille tai huonosti oppineille soittajille kehittyi usein huonoja soittotapoja, jotka pidemmän päälle tulevat esiin fyysisinä ongelmina. Soittaminen lähtee aivoista, tekemistä ohjaavasta prosessista. Tuo prosessi on kuitenkin vain päällisin puolin tietoinen, ja soittajan on vaikea kontrolloida yksittäisiä liikkeitä. Siksi on huonosti rakennetun soittotekniikan korjaaminen jälkikäteen työläämpää kuin hyvän tekniikan huolellinen rakentaminen soitonopintojen alusta alkaen.

Couperinin mainitsema nivelten ja mielen vertyminen viittaa kehon ja mielen ”nollaamiseen”, palaamiseen puhtaaseen alkutilaan. Mielen ja kehon tuli olla rento ja vapaa (eli tasapainossa ja rauhallinen) *ennen soittamista*, jotta soitossa voisi saavuttaa suuremman fyysisen ja musiikillisen vapauden tunteen. Soittoa ei pitäisi käyttää lääkkeenä omiin vaivoihin, psykologisessa tai fyysisessä mielessä, jottei näistä vaivoista muodostuisi pysyvä osa omaa soittofysiikkaa ja musiikillista ilmaisua. Kun oppilas ajautuu soitossaan umpikujaan ja on ”jäykistytännyt nivelensä”, on soitto rakennettava puhtaalle pöydälle, ikään kuin alusta alkaen. Samalla soittajan on itsenäisesti uudistettava musiikkisuhteensa ja tiedostettava soittamisensa motivaatiotekijät. Soittoasennosta Couperin kirjoittaa (1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 46) seuraavasti:

”Hyvä istumakorkeus on sellainen, että kyynärpäät, ranteet ja sormet ovat altapäin samalla tasossa: näin ollen on valittava sellainen tuoli, joka sallii tämän säännön noudattamisen. Nuorten kasvuikäisten soittajien jalkojen alle on pantava korkeampi tai matalampi koroke, jotta heidän jalkansa eivät riipu ilmassa vaan pitävät vartalon hyvin tasapainossa.” (Couperin 1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 46)

Nämä yksinkertaiset ohjeet perustuvat fysiikan lakeihin ja niistä on ehdottomasti pidettävä kiinni myös tämän päivän klaveerinopetuksessa. On tärkeää että pienet lapset voivat soittaa jalat tuettuna opintojen alussa. Siten muodostuu tasapainoinen ja rauhallinen soittoasento. Ranteen asennosta Couperin toteaa (1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 47):

”Jos soittaja pitää rannetta liian korkealla, niin ainoa lääke jonka olen keksinyt on toisen henkilön tukema pieni taipuisa keppi, joka asetetaan virheellisessä asennossa

olevan ranteen päälle siten, että se samalla kulkee toisen ranteen ali. Jos vika on toisessa ranteessa, asetetaan keppi vastakkaisella tavalla. Missään tapauksessa ei tällä kepillä saa vaikeuttaa soittamista. Vähitellen virhe korjaantuu; tämä keksintö on ollut minulle suureksi hyödyksi.” (Couperin 1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 47)

Ranteen vapaus on pianonsoittamisen ydin. Soitonopintojen alussa oppilaan on vaikeaa yhdistää vapaa ranne aktiivisiin sormiin. Ranne helposti jähmettyy tai vääntyy liian ylös tai alas. Couperin käytti keppiä apuna ranteen keskiasennon löytymisessä. Myöhemmin 1800-luvulla kehiteltiin erilaisia pianoon kiinnitettäviä rannetukia, joiden tarkoituksena oli niin ikään ranteen keskiasennon ylläpitäminen. Couperinin mukaan (1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 47) soitonopintojen alussa tuli käyttää kevyttä yksirivistä koskettimistoa, koska ”hyvä esitys riippuu paljon enemmän sormien notkeudesta ja liikkuvuudesta kuin voimasta.” Couperinin (1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 48) mukaan kaksirivisen koskettimiston käyttö aiheuttaisi pienten käsien jännittämisen äärimmilleen ja siitä seuraavan huonon käsien asennon ja soiton jäykkyyden. Couperin suosi kevyttä koskettimistoa, joka ohjasi nuorta soittajaa vapautuneeseen soittotekniikkaan. Couperin ei, vastuullisen pianonsoitonopettajan tapaan, ylenkatsonut sormiharjoituksia (1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 49):

”Paitsi tavanomaisia ornamentteja kuten trillit, mordentit, etulyönnit jne. olen aina pannut oppilaani tekemään pieniä sormiharjoituksia, joko astekulkuja tai toistokuvioita, alkaen kaikkein yksinkertaisimmista helpoimmista sävellajeissa ja ohjaten heidät vaivihkaa nopeampiin ja etäämmälle transponoituihin harjoituksiin. Nämä pienet harjoitukset, joita ei voi olla liikaa, ovat samalla käyttökelpoista valmista materiaalia, ja ne voivat olla hyödyksi monissa yhteyksissä.” (Couperin 1716, siteerattu Hämäläinen 1993, 49)

Myös tämän päivän pianopedagogiassa pyritään fyysisillä harjoitteilla lisäämään valmiuksia monimutkaisempien kuvioiden soittamiseen. Gerigin mukaan (2007, 16) suuri osa Couperinin metodikirjasta keskittyy hyviin sormituksiin. Hän merkitsi sävellyksiinsä yksityiskohtaisia sormituksia. Erityisen tyypillinen oli Couperinin tapa käyttää samaa sormea yhden kaaren lopussa ja sitä seuraavan alussa. Näin sormitus ja fraseeraus vastasivat toisiaan. (Gerig 2007, 16-17.) Ei ole yllättävää, että Couperin painotti opetuksessaan sormituksen merkitystä. Hyvä sormitus on pianistille yhtä tärkeää kuin hyvä tuki laulajalle. Oikea sormitus tuo fraasiin tuen, ja ranteen rentous antaa sille hengityksen. Ilman huolellista sormitusta soitto on tyhjän päällä. Modernin flyygelin suuri volyyymi ja tehokas pedaali osaltaan edistävät kehoa fraseerausta ja puutteellisia sormituksia. Pedaalilla voi peittää ja kompensoida kaikenlaisia puutteita soitossa, vaikkei tämä tie johdakaan soittimen mestariksi. Sen vuoksi on soiton alkeisopetuksessa parasta jättää pedaali kokonaan käyttämättä.

Jean Philippe Rameau kirjoitti pian Couperinin teoksen jälkeen *Méthode sur la Mécanique des doigts sur le Clavessin* (julkaistu vuonna 1724), jossa hän tarkastelee cembalon soittoa liikkeen ergonomian ja luonnollisuuden kannalta (siteerattu Gerig 2007, 17):

”Hieno kosketus seuraa oikeasta sormien liikkeestä. Jokainen taito voidaan oppia yksinkertaisella mekaanisella harjoittamisella, viisaasti tehtynä. Polvien jousto mahdollistaa juoksun tai kävelyn, sormien juurinivelen jousto cembalon soittamisen. Suurempi liike on sopiva vasta silloin kun pienempi liike ei enää ole riittävä; niin kauan kuin käden avaaminen riittää, ei liikettä tule auttaa käsivarresta. Jokaisen sormen on säilytettävä itsenäinen ja käden tuesta riippumaton toimintansa. Vaikka käsi hyppäisi kauemmas koskettimistolla, tulee koskettimen alas painamisen tapahtua yksinomaan sormen liikkeestä. Sormien liikkeiden suhteen tulisi harjoittaa suurta tarkkuutta. Ennen kaikkea ei koskaan pidä olla kiireinen tai holtiton, sillä nopeus voidaan saavuttaa vain tarkkuutta harjoittamalla. Kun harjoittelet trillejä, nosta sormet vuorotellen niin korkealle kuin mahdollista. Edistyessäsi sinun tarvitsee tehdä yhä vähemmän tätä nostelua ja lopulta liikkeestä tulee vaivatonta ja nopeaa.”
(Rameau, siteerattu Gerig 2007, 17, suom. HJ.)

Rameaun mukaan tärkeintä soitossa oli sormien oma toiminta. Soittamisen tuli tapahtua läheltä koskettimia ja minimaalisella käden painolla. Rameau tähdentää (siteerattu Gerig 2007, 18): ”Älä koskaan paina kättä alas sormien varassa. Päinvastoin anna käden kannattaa sormia ja siten tehdä kosketuksesta kevyempi, tällä on hyvät seuraamukset.” (Rameau, siteerattu Gerig 2007, 17.)

Liikkeen tuli lähteä sormesta itsestään, myös silloin kun käsivartta käytettiin liikkeen apuna. Käsi tuli pitää keveänä koskettimistolla. Rameau edistyksellisesti vertaa soittamista kävelyn tai juoksun luonnollisuuteen – keho toimii luonnollisesti ja oikein, kun sille annetaan siihen mahdollisuus. Nykypäivän vitsaukset – ylimääräinen stressi ja merkityksetön kiire – häiritsevät luonnollista kehonkäyttöä. Rameaun mielestä nopeus voitiin saavuttaa vain tarkkuuden, ei kiireen tai holtittomuuden myötä. Tarkkuus ei ole kehon alistamista, vaan kehonhallinnan ja liikkeen ergonomian avulla syntyvää luonnollista, hallittua liikettä.

3.3 Carl Philipp Emanuel Bachin laulava piano

Carl Philipp Emanuel Bach (leikkillisesti suomenkielisiä nimiä käyttäen Kaarlo Viljo Mauno Puronen) teki elämäntyönsä aikana, jona fortepiano tuli musiikkimaailmaan. Hänen täytyi reagoida uuteen soittimeen, jota isänsä Johann Sebastian Bach ei vielä ollut tuntenut. Epäilemättä paljolti fortepianon

kehittymisen vuoksi C. P. E. Bachin sävellystyylistä tuli laulavampi ja ilmaisullisempi – kosketinsoittimellakin se oli nyt mahdollista. Hän ei kopioinut isänsä polyfonista tyyliä vaan kehitti musiikillista ilmaisua edelleen. Barokin ajan ilmaisu väistyi klassismin ajan tieltä. *Empfindsamkeit*, tunteikkaus ja tunneherkkyys, kehittyi vasten barokin affektioppia, jonka mukaan sävellys tai sen osa oli ilmaissut samaa affektia (eli tunnetta) kautta linjan (OSMT 1989: *Empfindsamkeit*). *Empfindsamkeit* sitä vastoin pyrki ilmaisemaan aitoja ja luonnollisia tunteita sekä näiden nopeita vaihteluja. Gerigin (2007, 24) mukaan C. P. E. Bachin klaveerisonaatit olivat Haydnille, Mozartille ja nuorelle Beethovenille malleja, joidenka varaan he rakensivat omat sonaattimuotonsa (Gerig 2007, 24). C. P. E. Bachin kirjallinen pääteos on *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen)*. Sitä kirjoittaessaan hän oli Berliinissä Frederik Suuren palveluksessa kamaricembalistina. Teos oli laajasti tunnettu ja runsaasti soitonopetuksessa käytetty, pitkälle 1800-luvulle saakka. Mozartin kerrotaan sanoneen (Mitchell, siteerattu Gerig 2007): ”Hän [C. P. E. Bach] on isä, me olemme lapsia. He jotka tekevät ylipäänsä jotain oikein, oppivat sen häneltä. Kuka ei tunnusta tätä on kelmi ja ilkimys.” (Mitchell, siteerattu Gerig 2007, 25.)

C. P. E. Bach soitti cembaloa, klavikordia ja fortepianoa ja sävelsi kaikille näille kolmelle soittimelle. Erityisen hyvin tämä on kuultavissa hänen kaksoiskonsertoissaan fortepianolle ja cembalolle. Forteplano oli vielä uusi soitin, ja siihen suhtauduttiin varauksella (Bach 1753/1995):

”Uudemmissa fortepianoilla on, mikäli ne ovat kestäväää ja kunnollista tekoa, monia etuja; niiden kosketus on kuitenkin tutkittava perin pohjin erikseen, mikä ei käy vaikeudetta. Ne soveltuvat hyvin soolosoittoon ynnä yhtyemusiikkiin, jota ei ole kirjoitettu kovin voimakkaalle esityskokoonpanolle. Uskon kuitenkin, että hyvällä klavikordilla – lukuun ottamatta sitä seikkaa, että siinä on heikompi ääni – voidaan aikaansaada samat kauneustehot kuin fortepianollakin. Sen erityisetuja ovat tämän lisäksi kyky muodostaa vibrato sekä mahdollisuus pidentää äänen kantavuutta kosketuksen avulla: voin näet antaa jokaiselle sävelelle koron vielä painettuani koskettimen. Klavikordi on näin ollen se soitin, jonka perusteella klaveristia voidaan kaikkein tarkimmin arvioida.” (Bach 1753/1995, 19-20.)

Soitin valittiin käyttötarkoituksen mukaan. Fyysistä taitoa voitiin paremmin harjoittaa cembalolla, kun taas ilmaisu kehittyi klavikordia soittaessa. Kosketuksen eroja hiottiin yksinomaan klavikordilla. Bach (1753/1995) kirjoittaa:

”Jokaisella klaveristilla tulisi oikeastaan olla sekä hyvä cembalo että hyvä klavikordi, jotta hän voisi soittaa kaikenlaisia sävellyksiä molemmilla vuorotellen. Se joka osaa soittaa hyvin klavikordia, pystyy vastaavaan myös cembalolla, mutta kyseinen toteamus ei päde kääntäen. Klavikordia tulee näin ollen käyttää hienostuneen esitystavan oppimiseen, cembaloa puolestaan, jotta sormiin saataisiin tarpeeksi voimaa. Jos soittaa jatkuvasti yksinomaan klavikordia, cembalon soitossa edistyminen

tuottaa paljon vaikeuksia. Soitinsäesteisistä klaveerisävellyksistä, jotka – klavikordin äänen hentouden vuoksi – on esitystilanteessa toteutettava cembalolla, tällainen yksilö suoriutuu työläästi. Kuitenkin: se, mikä kyetään soittamaan vain suurin ponnistuksin, ei koskaan voi tehdä asianmukaista vaikutusta. Soitettaessa jatkuvasti klavikordia totutaan liian yksipuolisesti hyväilevän pehmeisiin kosketustehoihin, jolloin pienet yksityiskohdat eivät aina pääse cembalolla kuuluville syystä, että koskettimen painamiseen ei käytetä riittävästi voimaa. Yksinomaan klavikordia käyttävä voi ajan mittaan jopa kadottaa sormistaan voiman, joka niissä ennen oli. Jos taas soittaa alituisesti cembalolla, tottuu soittamaan yksivärisesti: kosketuksen erot ja vivahteet, jotka vain hyvä klavikordin soittaja kykenee cembalosta kirvoittamaan, jäävät näin kätköön.” (Bach 1753/1995, 21-22.)

Kosketinsoitossa vaaditaan erilaisia taitoja, joita voidaan eri soittimia käyttäen kehittää. Voimme vain arvella, kuinka kriittisesti Bach olisi suhtautunut nykypäivän käytäntöön, jonka mukaisesti pianisteja koulutetaan yksinomaan modernin pianon ääressä. Mielestäni on selvää, että eri soitinten käyttö tekisi eri tyylien ja kosketusten opiskelusta mielekkäämpää ja luontevampaa. Bachin (1753/1995) ohjeet sormitekniikan rakentamiseksi muistuttavat Rameaun luvussa 3.2 käsittelemiäni ohjeita:

”Trillejä harjoiteltaessa kaikkia sormia nostellaan yhtä paljon, mutta ei liian korkealle. Liike otetaan aluksi aivan hitaana ja nopeutetaan sitä tämän jälkeen vähä vähältä, kuitenkin niin, että se pysyy koko ajan tasaisena. Myös lihasten tulee tällöin olla rentoina, muutoin syntyvä trilli on ’mäkättävä’ ja epätasainen. Moni yrittääkin tällä tavoin saada sen menemään ikään kuin väkisin. Harjoiteltaessa ei nopeutta saa lisätä, ennen kuin trilli on suoritukseltaan täysin tasainen. Samaa ohjetta sovellettakoon vaikeiden ja samalla nopeatempoisten kohtien harjoitteluun, jotta niiden esityksestä tulee asianmukaisen kepeä ja selkeä. Olen vakuuttunut siitä, että tällä tavoin järjestyneen harjoittelun avulla ylletään varsin helposti tuloksiin, joita ylenmääräisen lihasjännityksen tietä ei milloinkaan saavuteta.” (Bach 1753/1995, 102-103, 228.)

Vaikeaa paikkaa tuli harjoitella älykkään suunnitelmallisesti. Liiallinen fyysinen rasitus tai kiirehtiminen ei johtanut toivottavaan lopputulokseen. Bachin aikana nykypäivän legatosoittoa (nk. ”liimalegato”) ei vielä ollut, kuten voidaan todeta seuraavasta (Bach 1753/1995):

”Jotkut soittavat sormet toisiinsa takertuneina, ikään kuin niiden välissä olisi liimaa. Heidän kosketuksena on liian laiska, koska he antavat sävelten soida yli ke tonsa. Toiset, jotka kokevat välttää tätä virhettä, taas soittavat liian hätäisesti, ikään kuin koskettimet olisivat polttavat kuumat: tämäkin tekee huonon vaikutuksen. Paras on keskittyä – puhun asiasta yleensä – sillä kaikki kosketuksen lajit ovat oikeaan aikaan käytettyinä hyviä.” (Bach 1753/1995, 164.)

Ilmaisullisen ja laulavan tyylin luojana C. P. E. Bach korosti laulun merkitystä myös klaveerinsoiton opiskelussa (Bach 1753/1995):

"Yksi keino hienostuneen esitystavan oppimiseksi on korkeatasoisten musiikkiesitysten kuunteleminen. Tähän lisättäköön vielä, ettei pidä jättää käyttämättä ainoatakaan tilaisuutta kuulla erityisesti etevä laulajia. Näin oppii ajattelemaan laulavasti, ja klaveristi menettelee viisaasti, jos hän vastaisuudessa ottaa tavakseen laulaa sävelaiheen luontevan esitystavan löytämiseksi. Tämä on aina hyödyllisempää kuin yrittää etsiä vastausta ummet ja lammet käsittelevistä kirjoista ja keskusteluista, joissa toistamasta päästyä toistellaan sanoja luonto, maku, laulu ja melodia – vaikka asianomaiset itse eivät useinkaan kykene panemaan peräkkäin kahtakaan nuottia, jotka olisivat luonnollisia, hyvää makua osoittavia, laulavia ja melodisia." (Bach 1753/1995, 167.)

Pelkkä tekninen suoriutuminen ei C. P. E. Bachin mukaan kuulunut klaveristin todellisiin ansioihin. Bach (1753/1995) kirjoittaa terävästi:

"Käsitys, jonka mukaan klaveristin ratkaiseva avu olisi pelkästään nopeus, on ehdottomasti erheellinen. Jollakulla voi olla mitä suurin sormivalmius, hän voi hallita yksinkertaiset ja kaksoistrillit, ymmärtää sormijärjestykset ja soittaa hyvin suoraan nuotista, vaihtelivatpa klaavit sävellyksen kuluessa miten usein hyvänsä. Samainen soittaja voi niin ikään pystyä suoralta kädeltä vaivattomasti transponoimaan kaiken, ylettää kädellään desiimin, jopa duodesiimin laajuiset otteet, hän saattaa kyetä soittamaan kaikenlaisia juoksutuksia ja hyppyjä, joissa kädet menevät ristiin, ja paljon muuta vastaavaa. Kaikki tämä ei kuitenkaan välttämättä vielä tee hänestä selkeästi, miellyttävästi ja koskettavasti soittavaa klaveristia. Kokemus osoittaa liiankin usein, miten virheettömästi ja nopeasti soittavilta ammattilaisilta tyystin puuttuvat juuri edellä mainitut ominaisuudet. Vaikka he sormivalmiudellaan ulkonaisesti hämmästyttävä kuulijansa, he jättävät tämän sisäisesti kylmäksi. He yllättävät korvan ilahduttamat sitä ja lyövät ällikällä ymmärryksen tuottamatta sille tyydytystä. Pelkästään oikeat nuotit soittavalla ei ole osuutta oikean klaveristin todellisiin ansioihin. Tämä kykenee näet virittämään kuulijassa herkkiä tunne-aihimuksia, jotka vetoavat enemmän kuuloon kuin näköön ja enemmän sydämeen kuin korvaan, ja tempaamaan hänet soitollaan haluamansa tunnelman valtaan." (Bach 1753/1995, 161.)

Muusikon tehtävänä oli välittää yleisölle tunnetiloja (Bach 1753/1995):

"Koska muusikko ei voi koskettaa kuulijoitaan, ellei hän ole itse vastaavan tunnetilan koskettama, hänen tulee kyetä saattamaan itsensä kaikkien niiden affektien valtaan, joita hän haluaa kuulijoissaan herättää. Hän pukee tunteensa muotoon, jossa nämä saattavat ne ymmärtää ja aktivoi heidät näin parhaiten myötätuntemiseen. Hiljaisia ja surullisia kohtia tulkitessaan soittaja käy itsekkin raukeaksi ja surumieliseksi. Tämän myös näkee ja kuulee hänestä. Tehtävään eläytyminen tapahtuu samalla tavoin luonteeltaan kiihkeissä, leikillisissä tai muunlaisissa sävelkeksinnän tuotteissa, joita tulkitessaan soittaja heittäytyy kulloinkin kyseessä olevien affektien valtaan." (Bach 1753/1995, 167-168.)

Keholla koettua musiikillista tunnetilaa voidaan verrata Dirutan ohjeisiin kosketuksen valmistamisesta sivulla 19. Kyse on paljolti samasta asiasta. Soittajan kehollaan kokema tunnetila on peräisin musiikista itsestään, so. musiikin

kokemista. Kun soittaja näyttelee surullista, vaikkei itse musiikki hänessä näitä tunteita syvällisellä tasolla herättäisikään, on kyse elehtimisestä. Silloin esittäjän tehtäväksi jää lähinnä musiikillisesta sisällöstä riippumaton tai siihen vain löyhästi sidottu elehtiminen ja näyttelemine.

Varhaiset pianopedagogit usein korostavat ylimääräisten liikkeiden haitallisuutta. Ilmaisuvoimainen C. P. E. Bach (1753/1995) kuitenkin rohkaisi musiikin ilmaisua tukevaan liikehdintään:

”Aivan erityisen oivallisen ja monipuolisen keinon kuulijoiden sydänten valloittamiseksi tarjoavat klaveristille improvisoidut fantasiat. Että kaikki tämä voisi tapahtua täysin eleettömästi, niin väittää vain se, jonka on puutteellisen tuntemiskykynsä vuoksi pakko itse istua soittimen ääressä kuin veistokuva. Yhtä sopimattomia ja vahingollisia kuin rumat eleet ovatkin, yhtä hyödyllisiä ovat hyväksyttävät: ne, jotka auttavat kuulijoita tajuamaan tarkoituksiamme.” (Bach 1753/1995, 168.)

4 MOZART, BEETHOVEN JA CLEMENTI PIANONSOITTOTEKNIIKAN MURROKSESSA

Mozart kasvoi cembalon ja klavikordin äärellä. Vuonna 1777 hän tutustui Steinin fortepianoon, joka siitä lähtien oli hänen suosikkisoittimensa. Koska Steinin ja Walterin fortepianoissa on kevyt mekaniikka, on Gerigin mukaan (2007, 49) todennäköistä ettei Mozartin pianonsoittotekniikka paljonkaan eronnut hänen cembalon tai klavikordin soittotekniikastaan (Gerig 2007, 49). Gerig kirjoittaa (2007, 52): ”Mozart loi varsinaisen wieniläisen pianotekniikan: sulavalinjaisen, irtonaisen ja selkeän kosketuksen; äänen joka oli aina hieno ja laulava melodioita soitettaessa; sellaisen fyysisen soittotavan, jossa kaikkea teeskentelyä ja tarpeetonta liikettä vältettiin. Mozartin soittotekniikka oli vielä enimmäkseen cembalonsoiton käsi- ja sormitekniikkaa, eleganttia fraseerausta sekä parhaan maun mukaista tulkintaa, jossa tempo, rubatot ja dynamiikka valittiin kohtuudella.” (Gerig 2007, 52, suom. HJ.)

Mozart vieraili suosikkipianonsa valmistajan, herra Steinin luona Augsburgissa ja kuvaa Steinin pienen tyttären soittoa kirjeessään isälleen lokakuussa vuonna 1777 seuraavasti (Anderson, toim., siteerattu Gerig 2007, 52):

*”Ken näkee ja kuulee hänen soittoaan ja pystyy olemaan purskahtamatta nauruun, täytyy olla kivistä tehty. Hän pyörittää silmiään ja virnuilee. Kun jokin kohta soitetaan toisen kerran, hän soittaa sen hitaammin. Kun sama soitetaan kolmannen kerran, hän soittaa sen vielä hitaammin. Kun hän soittaa sävelkulkuja, on käsi nostettuna niin ylös kuin mahdollista. Sitä mukaa kun tiettyjä nuotteja pitää korostaa, niin käsi, ei sormet, tekevät sen ja korostuneen raskaalla ja kömpelöllä tavalla. Mutta paras vitsi on tässä: kun hän soittaa sävelkulkua, jonka pitäisi virrata kuin vesi ja jossa täytyisi vaihtaa sormia, hän ei vaivaa sillä päätään vaan hetken koittaessa hyppää nuottien yli ja aloittaa sitten soittamisen uudestaan aika vaivattomasti. Siksi hän usein osuu väärin nuotteihin, mikä tuottaa usein erikoisen vaikutelman. Kirjoitan tätä vain jotta Isukki saisi jonkin kuvan klaveerisoitosta ja klaveeriopetuksesta ja voisi hyötyä siitä myöhemmin. Herra Stein on hulluna tyttärensä, joka on nyt kahdeksan ja puolen vanha ja oppii kaikkea ulkoa. Tyttö saattaa menestyä, koska hänellä on musiikkiin suuri lahja. Mutta tällä metodilla hän ei edisty; hän ei koskaan saavuta suurta nopeutta sillä tekee kaikkensa, jotta kädet olisivat raskaat. Lisäksi hänellä ei ole ajantajua, koska hän on pienestä pitäen soittanut mahdollisimman epätasaisesti. Keskustelimme tästä herra Steinin kanssa ainakin kaksi tuntia, ja olen melkein kääntynyt hänet, sillä hän kysyy nyt neuvoani kaikkeen. ... Kaikki ovat hämmästyneitä, että voin soittaa oikea-aikaisesti. Nämä ihmiset eivät käsitä, että soitettaessa *Adagio tempo rubato*, vasemman käden pitäisi jatkaa pulssia tempossa eikä mennä oikean mukaan.” (Anderson, toim., siteerattu Gerig 2007, 52, suom. HJ.)*

Kirjeessään Mozart selvästi toteaa, ettei raskailla käsillä soitettaessa voitu saavuttaa wieniläisklassiseen musiikkiin sopivaa nopeutta ja keveyttä. Tätä vastoin modernia pianoa soittaessa esittäjältä vaaditaan käden painon hyödyntämistä, ”raskasta kättä”, sillä moderni koskettimisto on raskaampi. Siksi varhaisen wieniläisklassisen musiikin esittäminen modernilla soittimella on ristiriitaista ja ongelmallista.

Italialainen pianosäveltäjä ja pianonsoiton uudistaja Muzio Clementi (1752-1832) kehitti uudelle fortepianolle paremmin soveltuvan legatovoittoisen soittotavan. Legaton myötä käden painoa voitiin aiempaa enemmän hyödyntää soittamisessa. Clementi on vastuussa romantiikan ajan käden painoa hyödyntävän ja ilmaisuvoimaisen pianonsoittotavan syntymisestä. Hänen kappaleissaan sävelkulut soitetaan legatossa. Mozartin aikana ne soitettiin *leggiero* – ei-legato – ellei erikseen mainittu. Clementi käytti kirjassaan *Johdanto pianonsoittoon* vuodelta 1803 Couperinin, Rameaun, Corellin, Haydnin, Beethovenin, Mozartin ja Händelin pikkukappaleita materiaalina (Clementi, siteerattu Gerig 2007, 60). Ohjeissaan hän painotti legatoa:

”Kun säveltäjä jättää staccaton ja legaton esittäjän valittavaksi, on pääosin parempi valita legato, jättäen staccato erityisasemaan. Sormien tulee olla valmiina soittamaan

ja pituutensa mukaan kaarella. Kaikkia turhia liikkeitä tulee välttää. Sitten oppilas aloittaa harjoittelun: aluksi hitaasti pitäen ensimmäisen koskettimen alhaalla kunnes seuraava on painettu alas, jne.” (Clementi, siteerattu Gerig 2007, 60, suom. HJ.)

Clementin ohje on kirjaimellinen kuvaus legatosoitosta ja sen harjoittelemisesta. Legatosoiton lisäksi Clementi toi pianonsoittoon taituritekniikkaa, esimerkiksi oktaavi- ja sekstikulkuja. Mozart suhtautui huomattavan jyrkästi Clementiin, eikä nähnyt tämän temppuilla olevan juuri tekemistä taiteen kanssa. Mozart kirjoitti 1782 tammikuussa isälleen (Anderson, toim., siteerattu Gerig 2007, 56):

”Nyt sana Clementistä. Hän on erinomainen cembalisti, siinä kaikki. Hänen oikea kätensä on tosi taitava. Hänen erityiskykynsä ovat terssit. Niiden lisäksi hänellä ei ole mitään tunnetta tai makua; hän on pelkkä mechanicus.” (Anderson, toim., siteerattu Gerig 2007, 56, suom. HJ.)

Kuusi kuukautta myöhemmin kesäkuussa Mozart kirjoitti siskolleen (Anderson, toim., siteerattu Gerig 2007, 57):

”...pari sanaa siskolle Clementin sonaateista. Jokaisen joka kuulee tai soittaa niitä täytyy tajuta että sävellyksenä ne ovat mitättömiä. Niissä ei ole mitään merkittäviä tai vaikuttavia kulkuja paitsi oktaavi- ja sekstikulut. Neuvon siskoani olemaan harjoittelematta niitä kulkuja liikaa, jottei hän pilaa tasaista, rauhallista kosketustaan eikä menettäisi luonnollisen kevyttä, joustavaa ja nopeaa kättään. Sillä mitä hyötyä on kyvystä soittaa oktaaveja ja sekstejä tosi nopeasti (johon kukaan ei pysty, ei edes Clementi), siten tuottaa vain kauhean paloitteluefektin eikä mitään muuta. Clementi on 'ciarlatano', kuten kaikki italialaiset. Hän kirjoittaa Presto tai jopa Prestissimo sekä Alla breve, mutta soittaa sen itse Allegro 4/4. Näin todella on kun olen sen itse kuullut.” (Anderson, toim., siteerattu Gerig 2007, 57, suom. HJ.)

Mozart koki käden painon hyödyntämisen häiritsevän tasaista ja rauhallista kosketusta. Ehkäpä Mozart tunsikin myös oman cembalopohjaisen soittotekniikkansa olevan uhattuna Clementin uuden soittotekniikan myötä. Radikaali ja uudistusmielinen Beethoven reagoi Clementiin päinvastaisella tavalla. Beethovenin elämäkerturi, Anton Schindler (1860/1988, 447) kirjoitti näin:

”[Clementin sonaatit] Niitä hän vaali ylitse muiden, sillä ne johdattivat kauniiseen pianonsoittoon, niiden ihanien ja tuoreiden melodioiden sekä selkeiden muotorakenteiden vuoksi. Useita vuosia peräjälkeen mestari käytti niitä erityisesti opetuksessaan. Beethoven ei ollut kovin kiinnostunut Mozartin pianomusiikista.” (Schindler 1860/1988, 447, suom. HJ.)

Tuskin Beethoven piti Clementin sonaatteja taiteellisina esikuvinaan. Siltikin sonaattien ilmaisuvoimainen, laulava ja legatovoittoinen pianotekstuuri toimi hänelle pianonsoittoteknisenä mallina. Beethoven teki irtioton wieniläisklassisesta keveydestä kohti radikaalia ja tunneperäistä ilmaisuaan, jonka luomisessa hän saattoi hyödyntää Clementin kehittämää dynaamisempaa soittotapaa. Clementi kotiutui Lontooseen, jossa hänen oppilaitaan ja soittoperinteensä jatkajia olivat

John Field (1782-1837), John Cramer (1771-1858) ja J. N. Hummel (1778-1837). Fieldin nokturnaalinen pianotyylly on vaikuttanut myös Chopinin musiikkiin. Sitä kautta voidaan nähdä yhteys Clementin kehittämän legatosoiton ja Chopinin luoman samettisen soittotaiteen välillä.

5 JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Carl Czerny, jota käsittelen tarkemmin seitsemännessä luvussa, kuului aikansa merkittävimpiin pianopedagogeihin. Czerny muisteli ensivaikutelmaansa Hummelista näin (Czerny, toim. Sanders 1956, 308):

”Useiden vuosien aikana (c. 1801-04) kävimme isäni kanssa Mozartin lesken luona lauantaisin musiikki-iltamissa, joilla Mozartin nuorempi poika usein taitavasti esiintyi. Eräänä kertana juhlissa oli lukuisten eleganttien vieraiden joukossa epämiellyttävän ja tavallisen näköinen nuorimies, jonka kasvot koko ajan nykivät. Hänen todella mauttomat vaatteensa (vaaleanharmaa takki, pitkä räikeänpunainen liivi ja siniset housut) antoivat vaikutelman, että hän olisi jonkin pikkukylän koulumestari. Sille voimakkaan kontrastin muodostivat kuitenkin hänen lukuisat arvokkaat timanttisormuksensa, jotka koristivat melkein jokaista sormea. Lopulta häntä pyydettiin soittamaan. Ja kuinka suurenmoinen pianisti hän olikaan! En koskaan ennen ollut kuullut sellaisia uusia ja hämmästyttäviä vaikeuksia tai sellaista puhtautta ja eleganssia soitossa, enkä niin intiimiä ja herkkää ilmaisua, enkä edes niin hyvää makua, jota hän osoitti improvisoidessaan. Sain tietää että hän oli Hummel, joka juuri oli saapunut Lontoosta, jossa oli pitkään ollut Clementin oppilaana. Jo silloin Hummel oli saavuttanut pianistisen taidon – aikansa soittimen rajoitusten puitteissa – josta hän myöhemmin tuli niin kuuluisaksi.” (Czerny ym. 1956, 308, suom. HJ.)

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) opiskeli lapsuudessaan muutaman vuoden Mozartin kanssa. Hummel edistyi nopeasti ja hänen isänsä laittoi hänet konserttikiertueelle Saksan kautta Englantiin. Englannissa hänen opettajanaan oli Clementi. Vuonna 1804 Esterhazyn prinssi otti hänet kapellimestariksi Eisenstadtin, ja vuodesta 1819 hän piti samanlaista virkaa Weimarissa. Hummelin

ja Beethovenin välillä vallitsi mielenkiintoinen vastakkainasettelu, jonka Czerny aikalaisena todistaa (Czerny ym. 1956):

”Kun Beethovenin soitto oli huomattavaa voimansa, tyyppillisen ilmaisunsa ja ennenkuulumattoman virtuoosisuutensa vuoksi, oli Hummelin soitto esimerkkinä puhtaudesta, selkeydestä ja mitä arvokkaimmasta eleganssista ja herkkyydestä. Kaikki vaikeudet olivat laskelmoidut tuottamaan suurimman vaikutuksen, jonka hän saavutti yhdistämällä Clementin niin viisaasti soittimelle soveltuvan soittotavan Mozartin kevyeen soittotapaan. Sen vuoksi suuri yleisö piti häntä luonnollisesti Beethovenia parempana pianistina. Hummelin ihailijat syyttivät Beethovenia pianon kaltoinkohtelusta ja kaiken selkeyden ja puhtauden puutteesta. Heidän mukaansa Beethoven ei luonut pedaalinkäytöllään muuta kuin hämmentävää melua ja kirjoitti uppiniskaisia, epäluonnollisia ja epämelodisia sävellyksiä, jotka kaiken lisäksi olivat epäsäännöllisiä. Beethovenin puolustajat sanoivat, että Hummelilta puuttui kaikki aito mielikuvitus ja että hänen soittonsa oli yhtä monotonista kuin kampiviulun vingutus, hänen sormiensa asento muistutti hämähäkkiä ja hänen sävellyksensä olivat pelkkiä Mozartin ja Haydnin teemojen sovituksia. Minä itse vaikutuin Hummelin soitosta niin, että se herätti minussa entistä suuremman pyrkimyksen selkeyteen ja puhtauteen.” (Czerny ym. 1956, 309, suom. HJ.)

Hummel oli opiskellut sekä Mozartin että Clementin kanssa ja yhdisti mestariensa opit toisiinsa. Hän jatkoi Mozartin keveää, wieniläisklassista pianonsoittoperinnettä terästäen sitä Clementin dynaamisella soittotavalla. Hummelin keveä ja tyylytelty soitto saavutti aluksi radikaalia Beethovenia suuremman suosion. Hummel itse piti kuitenkin jalkansa maan pinnalla. Hän kertoi Weimarissa oppilaalleen nuoruudenpäivistään Wienissä (Bie, toim., siteerattu Gerig 2007, 69): ”... oli vakava hetki kun Beethoven ilmestyi. Olinko yrittänyt seurata sellaisen neron jalanjalkia? Hetken aikaa en tiennyt missä seisoin, mutta lopulta totesin itselleni että oli parasta pysytellä rehellisenä itseäni ja omaa luontoani kohtaan.” (Bie, toim., siteerattu Gerig 2007, 69, suom. HJ.)

5.1 Hummel opettajana

Hummel oli merkittävä opettaja. Hänen oppilaansa Hiller, Henselt, Pauer, Pixis ja Thalberg olivat menestyviä esiintyjiä. Hummelin poikkeuksellisen laaja pianonsoiton oppikirjansa julkaistiin Weimarissa 1828. Se sisältää yli 2200 teknistä harjoitusta ja musiikillista esimerkkiä. Käsittelen seuraavaksi Hummelin pianonsoiton oppikirjan ohjeita.

Alkupuheessaan vanhemmille ja musiikinopettajille hän toteaa, että aloittelijan tulisi saada opetusta päivittäin tunnin verran kuuden kuukauden ajan, tai mikäli

mahdollista, koko vuoden ajan (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 70). Tyttöjen ei tulisi aloittaa opiskelua ennen seitsemän vuoden ikää eikä poikien ennen kahdeksaa ikävuotta. Kolme tuntia harjoittelua päivässä tulisi olla tarpeeksi edistyväälle oppilaalle erinomaisuuden saavuttamiseksi (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 70). Olen myös sitä mieltä, että keskittynyt kolmen tunnin harjoittelu (taukoineen siihen tulee varata aikaa 5-7 tuntia) on riittävä päivittäisen harjoittelun määrä. Liiallinen harjoittelu vaikuttaa negatiivisesti mieleen, kehoon ja työn lopputulokseen. Hummelin (siteerattu Gerig 2007, 70) lista hyvän opettajan eli mestarin ominaisuuksista on seuraava:

- 1) *"Mestarin pitäisi olla palavasti kiinnostunut kaikesta, joka liittyy hänen oppilaansa edistymiseen taiteessa."*

Hummel korostaa opettajan nöyryyttä taiteen tekemiseen ja taiteen opettamiseen. Intohimoisen pedagogin tulisi asettaa oppilaan kehitys kaiken muun, esimerkiksi opettajan oman maineen, edelle. Edistyminen taiteessa ei mielestäni viittaa suosion tai kuuluisuuden saavuttamiseen, vaan taiteen opiskelun suunnitelmallisuuteen ja pitkäjänteisyyteen. Sen vuoksi opintosuunnitelma olisi laadittava perinpohjaisesti ja yksilökohtaisesti oppilaan ominaisuuksien mukaan, vähintään kolmen vuoden perspektiivillä. Taiteen opinnoissa ei ole pikavoittoja.

- 2) *"Hänen ei tule antaa oppilaan omaksua mitään pahoja tapoja."*

Pahat tavat tarkoittavat haitallisia tai kehoja soittotapoja, joita käsittelin jo Couperinin yhteydessä. Kehnoilla fyysisillä soittotavoilla on musiikilliset vaikutuksensa, joten ohje ei ole yksinomaan fyysinen. Hummel kehottaa myös soittoergonomian huomioimiseen opetuksessa. Nuorena huolimattomasti rakennettu soittofysiikka voi vuosikymmenien soittamisen jälkeen aiheuttaa isoja ongelmia.

- 3) *"Niin pian kuin aivan välttämätön alkeistaito on saavutettu, ei opettajan tulisi vaivata oppilasta pelkillä kuivilla esimerkeillä, vaan silloin tällöin sekoittaa mukaan lyhyitä ja mukavia, tähän tarkoitukseen erityisesti sävellettyjä kappaleita, jotta oppilaan soiton ilo ja siten myös oppimishalu lisääntyisivät. Useiden mestarien tapa kiduttaa oppilaita liian vaikeilla sävellyksillä on ehdottoman tuhoisa."*

Hummel viittaa monipuolisen opiskelumateriaalin käyttämiseen. Oppilaalle mieluisilla kappaleilla pystyy nostamaan soittomotivaatiota. Liian vaikeita kappaleita ei oppilailla saa soitattaa. Opettajan on valikoitava kappaleet oppilaan kehitystä tukevaksi. Soitonopiskelun ei pitäisi olla pakonomaista suoriutumista, ylivoimaisia kappaleista hädin tuskin suoriutumista. Joskus kappaleen vaikeuksia käytetään oppilaan motivoimiseksi, mikä kuitenkin yleensä johtaa oppilaan uupumiseen ja turhautumiseen. Mitä opettaja voi taiteesta opettaa, jos kaikki aika menee teknisten vaikeuksien voittamiseen? Soitonopiskelun ei pitäisi olla urheilua.

- 4) *”Oppilas pitäisi totuttaa suuntaamaan katseensa vain nuottiin ja löytämään koskettimet sormien tuntuman avulla. Erityisesti lapset soittavat aluksi mieluiten ulkoa, minkä vuoksi monet eivät koskaan opi lukemaan nuotteja kunnolla. Oppilas voisi soittaessa lukea nuottien nimet peräjälkeen. Jos oppilas soittaa jonkin kappaleen liiaksi muistin varassa, tulisi hänelle saman tien antaa uusi kappale, jotta hän oppisi soittamaan nuotin eikä korvan perusteella.”*

Opetuskokemukseni perusteella lapset ovat usein laiskoja lukemaan nuottia ja soittavat paljon mieluummin korvakuulolta. Jos oppilaalla on ongelmia nuottien nimien oppimisessa, auttaa häntä tosiaankin nuotin nimen lukeminen ääneen soittaessa. Suoraan nuotista soittaessa kehittyy koskettimiston hahmottamiskyky ”sokkona”.

- 5) *”Ei koskaan tule antaa oppilaan soittaa liian nopeasti: tämä on ensiaskel kohti älytöntä ja virheellistä esitystä.”*

Tämän ohjeen merkitystä ei nykykulttuurissamme voi painottaa liikaa. Sähköistynyt yhteiskuntamme ruokkii kiivastempoista koheltamista. Se vaikuttaa etenkin nuoriin. Siksi opettaja voisi pyrkiä rauhoittamaan oppitunnit ja ohjata oppilaan musiikista löytyvän elämää tukevan, luonnollisen sykkeen luokse. Nopeuden, tehokkuuden ja suoriutumisen ylikorostuminen yhteiskunnassamme vaikuttaa soitonopetukseen vähentäen musiikin opiskeluun käytettävissä olevaa aikaa ja energiaa.

- 6) *”Alusta alkaen, mestarin tulee tähdentää oikeaa ja selvää tapaa tuottaa rytmiä kosketuksella, ja sen tarkkaavaista ja oikea-aikaista kuuntelua.”*

Tämä voi aluksi oppilaan mielestä olla aluksi turhauttavaa, koska klassisen musiikin matemaattisen tasainen peruspulssi voi lapsesta tuntua ehdottomalta ja epäluonnolliselta. Ahdistusta voidaan kuitenkin vähentää korostamalla vapautta pulssin sisällä ja valitsemalla monipuolista ja erityylistä musiikkia.

- 7) *”Mestarin tulisi mahdollisuuksien mukaan huolehtia soittimien virityksestä, jotta oppilaan korva ei mene pilalle vaan kehittyy ja tarkentuu.”*

Soittimen kunnossapito on tärkeää. Se lisää myös opettajan työintoa.

- 8) *”Jos mestari haluaa nähdä oppilaansa edistyvän, hänen täytyy lämpimästi olla kärsivällinen: ei pakottaa oppilasta liian nopeasti eteenpäin, mutta olla kuitenkin tarkka ohjauksessaan. Oppilaan täytyy tottua pitämään pohjassa synkopoidut nuotit ja soittamaan lyhyet sävelet irtonaisesti ja kevyesti, jotta kädet ovat hallinnassa ja jotta välttyttäisiin ontuvalta ja raskaalta soitolta. Opettaja totuttakoon oppilaan soittamaan tempossa ja laskemaan soittaessaan. Opettaja voi näyttää oppilaalle malliksi ja saada tämän matkimaan ja harjoittelemaan kunnes soitto sujuu. Näin oppilas oppii soittamaan oikein ja kerää lopulta parhaan sadon työstään.” (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 70, suom. HJ.)*

Soiton aikana laskeminen on monelle oppilaalle vaikeaa. Se on kuitenkin muusikolle varsin tärkeä taito rytmien hahmottamisen ja sen fyysisen kokemisen kannalta, joten siihen on syytä panostaa. Hyvä opettaja on tarkka ja suunnitelmallinen, muttei puske oppilasta ääri rajoille. Opettajan tulisi tuntea oppilaan lahjakkuuden rajat ja suunnitella opintojen rakenne niiden mukaisesti. Mielestäni lapsia ei tulisi ”huijata” oppimaan pianonsoittoa. Pikemminkin kaiken olisi tapahduttava avoimuuden ja yhteisymmärryksen puitteissa.

5.2 Soittimien eroista ja niiden vaikutuksesta soittamiseen

Hummel vertailee (siteerattu Gerig 2007, 78) saksalaisen ja englantilaisen fortepianon ominaisuuksia:

”Yleisesti ottaen on englantilaisia ja wieniläisiä (tai saksalaisia) pianoja, joista jälkimmäisen kosketus on huomattavasti kevyempi. Ei voida kieltää ettei molemmilla olisi hyvät puolensa. Saksalaista pianoa voi soittaa hennoimmallakin kädellä. Se sallii esityksen kaikki valon ja varjon sävyt sekä ääntää selvästi ja säntillisesti. Siinä on pyöreä ja huilumainen ääni, joka suuressa tilassa muodostaa sopivan kontrastin säestävän orkesterin kanssa. Lisäksi se ei rajoita soiton sujuvuutta ollessaan tarpeeksi kevyt soittaa. Englantilaisen pianon hyvä puoli on sen vankkatekoisuus ja täyteläinen ääni. Kuitenkin sen kosketus on paljon raskaampi kuin saksalaisessa pianossa. Koskettimet painuvat paljon syvemmälle, minkä seurauksena nuotin repetitiota ei voida soittaa niin ripeästi. Ken ei vielä näitä soittimia tunne, hän olkoon pelästymättä syvään uppoavia koskettimia tai kosketuksen raskautta. Hänen ei pidä hätäillä, vaan soittakoon hän kaikki nopeat kulut ja juoksutukset tavanomaisen kevein sormin. Myös sävelkulut, jotka vaativat voiman käyttöä, tulisi soittaa sormien voimalla, ei käsivarren painoa käyttäen kuten saksalaista pianoa soittaessa. Koskapa englantilainen mekanismi ei kykene niin moniin äänen voimakkuuden vaihteluihin kuin saksalainen mekanismi, emme tuota suurempaa ääntä voimakkaammin lyöden, kuin mitä voimme tuottaa sormien luonnollista voimaa ja elastisuutta käyttäen.”
(Hummel, siteerattu Gerig 2007, 78, suom. HJ.)

Hummelin tarkoittama englantilainen piano ei viittaa vielä moderniin pianoon. Soittimen kehitys oli vielä kesken. Hummel (siteerattu Gerig 2007, 79) joutui muuttamaan soittotekniikkaansa soittimen ominaisuuksista riippuen, joka käy selvästi ilmi seuraavasta:

”Aluksi koemme epämiellyttävänä fortekulut englantilaista pianoa soitettaessa. Kun saksalaisella pianolla soittamme fortekulut painaen koskettimet jotensakin alas asti, niin näillä toisilla soittaessa tulee koskettimia koskettaa vain pinnallisesti. Muutoin emme pystyisi soittamaan juoksutuksia ilman kohtuutonta työtä ja kaksinkertaista vaikeutta. Tämän vastapainona englantilaisen pianon äänen täyteläisyys antaa melodioille tiettyä charmia ja sointuvaa suloa.” (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 79, suom. HJ.)

Hummel oli aikansa hienoimpia pianisteja, mutta joutui keventämään tekniikkaansa, käyttämään tietynlaista kompensatiotekniikkaa soittaessaan englantilaisia soittimia. Saksalaisella pianolla saattoi soittaa sujuvasti koskettimen pohjaan saakka, jolloin soitto soljui fyysisessä mielessä rennosti ja luonnollisesti. Englantilaisella pianolla se ei ollut mahdollista, vaan koskettimia paineltiin pinnallisesti, jotta soittaminen ylipäänsä olisi mahdollista. Nykypäivän piano on vielä huomattavasti Hummelin ajan englantilaista fortepianoa raskaampi, ja sen koskettimet painuvat yhä syvempään. Kun soittamme modernilla pianolla varhaiselle soittimelle sävellettyjä teoksia, joudumme jatkuvasti tekemään soittofysiikkaan liittyviä kompromisseja, arvokkaihin esteettisiin päämääriin pyrkiessämme.

5.3 Soittamisen fysiikkaa

Seuraavaksi tutustutaan Hummelin (siteerattu Gerig 2007, 72) ohjeisiin pianonsoiton fysiikkaan liittyen.

- 1) *”Kehoa täytyy kannatella pystyssä, ei kallistuneena mihinkään suuntaan. Kyynärpäiden tulee olla enimmäkseen kallistuneina kehoa kohti, muttei kuitenkaan painaen sitä vasten. Käsien tulee olla kääntyneinä ulospäin kuten jalat, mutta vapaasti ja ilman yrittämistä, näin peukalon käyttö mustilla koskettimilla on paljon helpompaa. Sormien suoristaminen koskettimille litteiksi, käsi tylsistyneenä roikkuen ja painaen koskettimia, on virheellistä ja johtaa raskaaseen ja ontuvaan soittoon.”*

Hummel varoittaa käyttämästä käden painoa väärin. Passiivinen ja roikkuva käden paino tekisi soitosta raskasta ja kömpelöä.

- 2) *”Peukalon tulee soittaa kevyesti sormenpäällä. Sen tulee tottua olemaan hieman koukussa kohti etusormea, valmiina kulkemaan käden ali tarvittaessa. Peukalo ei saa pudota alas koskettimistolta.”*

Suuri osa peukalosoittoon liittyvistä ongelmista johtuu peukalon puutteellisesta itsenäisestä toiminnasta ja siitä, että peukalo on sijoittunut liian kauaksi koskettimistolta.

- 3) *”Yleisesti ottaen; helppouden, vakauden ja varmuuden saavuttamiseksi, meidän on vältettävä jokaista kyynärpäiden väkivaltaista liikettä. Lihaksilla ei pidä pinnistää enempää kuin vapaa ja hiljainen käden asento vaatii. Liikkeen nopeus tulee sormien nivelistä, joiden tulee liikkua kevyesti ja vapaasti, eikä niitä nosteta liian ylös koskettimilta.”*

Kyynärpäiden aktiivinen liike on lähes poikkeuksetta tarpeetonta ja usein soittamista häiritsevää. Se vie soitolta tuen ja vakauden, kuten Hummel kirjoittaa. Lihaksilla pinnistäminen on pitkään jatkuessaan terveydelle vaarallista. Usein se ei johda musiikillisiin päämääriin: sisäinen jännite ei johda musiikilliseen päämäärään.

- 4) *”Kosketuksen tulee olla päättäväinen ja tasainen. Kaikkea painamista ja kolauttelua tulee välttää. Käden ja sormien ei tule luopua luonnollisesta kaarevuudestaan. Koskettimia tulee painaa enemmänkin eteen- kuin taaksepäin koskettimistolla, siten äänestä tulee voimakkaampi ja sävelkulku soi pyöreämpänä ja viimeistellympänä.” (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 72, suom. HJ.)*

Päättäväinen kosketus viittaa joustavaan ja tarkoitukselliseen liikkeeseen. Mielenkiintoinen on Hummelin kuvaus painamisen suunnasta koskettimistolla. Kosketinta painavan liikkeen suunta voi heilurin tapaan vaihdella.

5.4 Luonnollinen herkkyyys

Kuvatessaan sormien hallintaa ja kehon sisäistä herkistyneisyyttä Hummel tulee hyvin lähelle 1900-luvun käsitystä kokonaiskehollisesta soitosta. ”Sormien sisäinen herkkyyys”, kuten Hummel kirjoittaa, viittaa kinesteettisen aistin kautta koettuun kehon sisäiseen tuntumaan. Tätä sisäistä herkkyyttä voisi kutsua myös luonnollisuudeksi, jota kaikilla lapsilla esiintyy. Joskus se kuitenkin iän myötä turtuu tai käyttämättömänä surkastuu. Hummel (siteerattu Gerig 2007, 77) kirjoittaa:

”Soittajan tulisi täydellisesti hallita sormensa, jotta ne olisivat valmiit soittamaan kaikilla mahdollisilla kosketuksilla. Tämä saavutetaan vain mitä hienoimmalla sormien sisäisellä herkkyydellä, sormin päihin asti ulottuen. Sormenpäiden tuottama paine vaihtelee mitä hienoimmasta kosketuksesta kaikkein voimakkaimpaan. Sormien täytyy olla hallinnassa ja käden luonnollisimmassa ja helpoimmassa asennossa kaikissa tilanteissa, myös lihasten ollessa äärimmilleen laajentuneina.” (Hummel siteerattu Gerig 2007, 77, suom. HJ.)

Hummel kuvaa tässä tapahtumaa, jonka voi havaita myös hyvän tanssijan esitystä seuratessa. Fyysisesti raskaat ja vaativat liikkeet vaikuttavat helpoilta ja keveiltä,

luonnollisilta. Niissä on liikkeen tietoisesta hallinnasta syntyvä vaivattomuus ja virtuoosisuus. Hummel jatkaa (siteerattu Gerig 2007, 77):

”Tämän sormien aistimiskyvyn myötä puhdistuu ja jalostuu korvan lisäksi myös kokonaiskehollinen herkkyys, jonka myötä itävät sielun syvyydessä todellisen, kauniin ja ilmaisuvoimaisen esityksen siemenet. Tämän parempia ja itse luonnosta lähtöisin olevia neuvoja en voi antaa. Kaikki muut ohjeet liittyvät enemmänkin soiton mekaaniseen toteutukseen, jonka kanssa yksilön tunteilla ja tuntemuksilla on vähemmän tekemistä.” (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 77, suom. HJ.)

Hummel luotti sielun syvyydestä nousevaan kokemukseen, joka herkän kehon välityksellä sai aidon ja luonnollisen fyysisen ilmaisunsa. Taiturillinen Hummel asetti mekaanisen suoriutumisen vastakkain aitojen tunteiden ja taiteellisen ilmaisun kanssa. Tässä mielessä hän muistuttaa kuudennessa luvussa tarkastelemaani Beethovenia, heidän välillään vallinneesta vastakkainasettelusta huolimatta.

5.5 HOPS – Hummelin opintosuunnitelma

Minkälainen opintosuunnitelma oli Hummelin mielestä sopivin pianistien kouluttamiseksi?

HOPS:in tasolla I (siteerattu Gerig 2007, 74) soitetaan Müllerin, Hummelin, Pleyelin, Wanhallin, Dussekin, Kuhlaun, Clementin, Czernyn, Gelinekin, Liklin, Haslingerin ja Häserin aloittelijan kappaleita ja pikku sonatiineja. Ensitason sävellykset eivät olleet niinkään musiikillisia mestariteoksia, vaan harjoituksia, jotka on tarkoitettu nimenomaan fortepianotekniikan perusteiden luomiseen. Liklin sonatiineissa on viulusäestys. Ennen vanhaan tapana oli soitonopintojen alussa käyttää yhteissoittoa apuna. Käytäntö on sopiva nimenomaan pianistien opintojen yhteyteen, sillä yhteissoittoa on pianisteilla yleensä muita soittimia vähemmän. Myös oppilaan kannalta on mieluisaa opetella kappaletta, jota voi soittaa kaverin kanssa. Opettajan näkökulmasta yhteissoitto tuo opettamiseen vaihtelua. Oppilaan ohjelmisto tuli muodostaa monipuoliseksi ja oppilaalle mielekkääksi:

”Koska harjoitelmien ja läksyjen jatkuva opiskelu saattaa vähentää aloittelijan energiaa, kehotan mestaria sekoittamaan niiden joukkoon silloin tällöin kevyitä ja mukavia kappaleita, välttämällä vain pianolle tai käsille ja sormille (erityisesti vasemman käden vähäisen käytön osalta) sopimattomia kappaleita, jotka estäisivät järkevän ja vakavan opiskelun edistymistä.” (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 74, suom. HJ.)

HOPS:in tasolla II, kun oppilas on edistynyt, soitetaan Pleyelin, Kozeluchin, Hummelin, Haydnin, Mozartin ja Clementin helpompia teoksia, säestyksen kanssa tai ilman (siteerattu Gerig 2007, 74). Hummel piti yhteissoittoa tärkeänä nimenomaan opintojen alussa, jonka jälkeen voitiin keskittyä enemmän

soolosoittamiseen. HOPS:in tasolle III siirryttiin vasta, kun riittävä osaaminen edellisen tason kappaleista oli saavutettu:

”Kun oppilas on vielä pidemmälle edistynyt, laita hänen eteensä Mozartin, Clementin, Dussekin, Beethovenin ja Cramerin vähän vaikeampia sävellyksiä, ja jos hän on jo saavuttanut riittävän teknisen taidon edellisen tason osaamisessa, Clementin ja Cramerin preludeja ja etydejä.” (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 75, suom. HJ.)

Teknistä taitoa ei siis kehitetty käymällä suoraan vaikeampien kappaleiden (Clementin ja Cramerin etydit ja preludit) kimppuun, vaan soittamalla ensin helpohkoja, mukavia ja yhteissoittoakin sisältäviä pikku kappaleita. Vaikeampia teoksia soitettiin vasta oppilaan taitotason sen salliessa. Oppilas kehittyi luonnollisesti omaa vauhtiaan eteenpäin. Oppilaan tekniikka muodostettiin ajan soittimelle – fortepianolle – sopivaa ohjelmistoa soittaen. HOPS:in viimeisellä tasolla harjoiteltiin tarkkaa fuugatyylä – Bachin ja Händelin sävellyksiä (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 75). Vasta viimeisessä vaiheessa perehdyttiin barokin ajan musiikkiin, joka oli eri soittimelle sävellettyä ja siten teknisesti vaativampaa. Hummelin mukaan tämä musiikki oli korkeimman tason musiikkia. Mutta opiskeltiinko fuugatyylä opintojen lopuksi loppuvaiheessa musiikillisten vai soittoteknisten haasteiden vuoksi? Nykypäivän pedagogiassa barokin ajan musiikkia opiskellaan usein soitonopintojen alussa. Miksi Hummelin OPS:issa barokkisävellyksiä opiskellaan vasta viimeisellä tasolla?

5.6 Virheettömyys, kauneus ja ilmaisuvoima – 1800-luvun esityskulttuurista

Hummel (siteerattu Gerig 2007, 75) määrittelee virheettömyyden, kauneuden ja ilmaisuvoimaisuuden näin:

”Esityksen virheettömyys liittyy paljolti soiton mekaaniseen puoleen, siinä määrin kun se voidaan nuottikuvan avulla esittää. Esitys on kaunis, kun kaikki siinä on pyörästettyä, tiettyyn sävellykseen ja sen jokaiseen kulkuun sopivaa. Se on kaikkea tyylikästä, miellyttävää ja koristeellista. Ilmaisuvoima liittyy välittömästi tunteisiin ja tarkoittaa soittajan kykyä ja taitoa tuoda esille soitollaan ja yleisön sydämiä koskettaen ne tunteet, jotka säveltäjä on luomukseensa liittänyt ja jotka siten myös esittäjän tulisi kokea. Näitä asioita voidaan selvittää vain epätarkasti ja yleisellä tasolla, josta ei usein ole hyötyä kuin heille, joilla tarvittava kyky jo valmiiksi on. Silloin voi piilevä ilmaisuvoima todella herätä, mutta itse asiassa, ei ilmaisuvoimaa voida opettaa tai hankkia – se lymyilee sielussa itsessään, jonka syvyyksistä sen on suoraan välityttävä esitykseen. Tämän vuoksi emme nyt käsittele ilmaisuvoimaa enempi.

Myöskään esityksen kauneutta ei täysin voida opettaa taikka hankkia, vaikka paljon kauneuteen liittyviä asioita voidaankin selventää tiettyyn yksityiskohtaan vaikuttavia tekijöitä tarkastelemalla. Siihen pyrkikäämme, ja kaiken kaikkiaan on todettava, että esityksen virheettömyys juontaa juurensa perinpohjaisesta harjaantumisesta.” (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 75, suom. HJ.)

Hummelin mukaan ainut keino saavuttaa esityksen virheettömyys oli harjaantuminen eli taidon kartuttaminen pitkäjänteistä työtä tekemällä. Harjaantumisen merkitystä tulisikin korostaa erityisesti soitonopintojen alussa. Opettajan tulisi saada oppilas ymmärtämään, mitä hedelmällinen työnteko soittimen parissa merkitsee.

Tänä päivänä moni kaupallinen artisti yrittää lisätä ilmaisuvoimaansa vähentämällä vaatteitaan. Musiikillisesta kauneudesta ei ainakaan Idols-kilpailujen yhteydessä voi puhua. Muttei ilmiö ole uusi! Taidon ja syvällisen musikaalisuuden puutetta kompensoitiin jo Hummelin aikaan ulkomusiikillisin keinoin:

”Nykyään [1800-luvulla] monet esiintyjät pyrkivät korvaamaan sisäisen tunteen puuttumisen sen ulkoisella ilmentymällä, esimerkiksi:

- 1) *Vääntämällä kehoa ja kohottamalla luonnottomasti käsiä.*
- 2) *Renkuttamalla humisevan pedaalin avustuksella.*
- 3) *Käsitellen tempoa oikullisesti, joko raahaten tai veltosti soittaen, jatkuvasti ja kyllästymiseen saakka.”* (Hummel, siteerattu Gerig 2007, 75, suom. HJ.)

Aikamme viihdeteollisuuden myötä on ulkomusiikillisista seikoista tullut itsetarkoituksellisia päämääriä, josta Idols-kilpailut ja muu viihdeteollisuus todistavat. Jopa täysi taitamattomuus ja itsensä häpäiseminen on arvostettua: mitä surkeampi esitys, sitä suuremmat aplodit. Hummelin mukaan (siteerattu Gerig 2007, 76) kauneuden taju ja hyvä maku kehittyisivät parhaiten, kenties myös helpoiten, hyviä muusikoita ja esityksiä kuunnellessa. Sen vuoksi nykypäivän tilanne on teollisen viihteen ja taiteen viihteellistymisen myötä jokseenkin hälyttävä. Onko tulevaisuuden nuorilla muusikoilla vielä eläviä ja vakavasti otettavia esikuvia?

Ludwig van Beethoven (1770-1827), hänen oppilaansa Carl Czerny ja tämän oppilas Franz Liszt muodostavat eurooppalaisen pianonsoittotaiteen kolmijalan. He kaikki ovat alansa jättiläisiä: Beethoven säveltäjänä, Czerny pedagogina ja Liszt taiturimaisena pianistina. Tarkastelen Beethovenin ohjeita soittamisesta ja hänen sävelkielensä kehittymistä suhteessa fortepianon kehitykseen.

Kun Czerny aloitti opinnot Beethovenin kanssa, hänen piti välittömästi hankkia C.P.E. Bachin *Tutkielma* ja aloittaa suuri ja klassinen, tekniikkaa kehittävä ohjelma. Czerny muistelee (Czerny ym. 1956, 307):

”Ensimmäisten tuntien aikana Beethoven laittoi minut soittamaan asteikkoja kaikissa sävellajeissa ja näytti minulla monia tekniikan perusteita, jotka silloin vielä olivat useimmille pianisteille tuntemattomia, kuten käsien oikea asento ja erityisesti peukalon oikea käyttö. Sitten kävimme läpi Bachin kirjaa, ja hän painotti erityisesti legatotekniikkaa, joka oli hänen soittonsa huomiota herättävin piirre. Kaikki muut pianistit pitivät sellaista legatoa saavuttamattomana, koska Mozartin aikainen vasaroiva ja irtonainen staccato-tekniikka oli vielä käytössä. (Jokunen vuosi myöhemmin Beethoven kertoi minulle, että hän oli useamman kerran kuullut Mozartin soittoa. Silloin fortepiano oli vielä ollut nuori, ja Mozart tottuneempansa oman aikansa Flügeliin, oli yhä käyttänyt fortepianolle täysin sopimatonta tekniikkaa. Myöhemmin tutustuin useisiin henkilöihin, jotka olivat opiskelleet Mozartin kanssa. Tällöin havaitsin heidän soittotyylinsä vahvistavan Beethovenin kertoman.) (Czerny ym. 1956, 307, suom. HJ.)

Czernyn kuvaus vahvistaa useita työssäni jo käsiteltyjä näkemyksiä. Ensiksikin, C.P.E. Bachin kirjaa käytettiin perusteoksena ilmaisullisen ja ”laulavan pianonsoiton” opiskelussa. Beethoven oli ilmeisesti luonut oman legatotekniikkansa osittain C. P. E. Bachin viitoittamaa tietä pitkin. Toiseksi, Beethoven teki pesäeron Mozartiin ja tämän keveään soittotekniikkaan, jota piti ”forteapianolle täysin sopimattomana”. Kolmanneksi, Beethoven sai Clementiltä tukea oman pianisminsa luomiseen. Clementin legatosoitto ja italialaisittain oikukas ilmaisu tuntuvat kaikuvan Beethovenin pianotekstuurissa, erityisesti laulullisten linjojen fraseerauksessa. Beethoven käytti Clementin pianokoulua ja sonaatteja opetuksessaan (Schindler 1860/1988, 447). Schindlerin mukaan (siteerattu Gerig 2007, 97-98) Beethoven oppi suoraan Clementiltä, kuinka avaimet esittämiseen löytyivät laulutaiteesta:

”Beethoven käsitteli melodisia (oikeammin kielellisiä) painoituksia niiden sisäisten vaatimusten mukaan. Cantilena hän soitti hienojen laulajien tapaan, välttämättä yli- tai alitulkintaa. Joskus hän kehotti oppilasta keksimään epäselvästi esitettyyn fraasiin sanat ja laulamaan sen, tai kuuntelemaan fraasia hyvän viulistin tai puhaltajan soittamana.” (Schindler, siteerattu Gerig 2007, 97-98, suom. HJ.)

Edelleen Beethovenin legatovoittoiseen ja koko kättä hyödyntävään soittotyyliin viittaavat hänen Czernylle antamansa neuvot Beethovenin veljenpojan Karlin

opettamiseksi, murrettujen terssien soittoon liittyen (toim. Anderson, siteerattu Gerig 2007, 96):

”Toivoisin että hän käyttäisi tällaisissa juoksutuksissa silloin tällöin kaikkia sormia, niin että sormi joskus ylittää toisen. Myönnän että samoja sormia käytettäessä kulut tosiaan kuulostavat ’helmeileviltä’, mutta joskus haluamme nauttia myös toisenlaisista koruista.” (toim. Anderson, siteerattu Gerig 2007, 96, suom. HJ.)

Tässä sitaatissa Beethoven hieman sarkastisesti kuvaa Czernyn edustamaa wieniläistä pianonsoittotapaa. Ilmeisesti Czernyn edustama wieniläisittäin tyyllitelty, keveä sormeilu muodosti liian räikeän kontrastin Beethovenin radikaalin ja kokonaisvaltaisen ilmaisun kanssa.

6.1 Transsendenssi

Beethoven oli varmaankin ensimmäinen pianisti, joka käytti soitossaan huomattavan kokonaiskehollista ilmaisua. Samaa ilmaisua käyttivät ja kehittivät edelleen romantiikan ajan suuret pianosäveltäjät. Schindlerin mukaan (siteerattu Gerig 2007, 98) Beethoven huomioi kosketuksen merkityksen kahdella tavalla: musiikin fyysisen olemuksen ja materiaalin kannalta, sekä musiikin psykologinen olemuksen kannalta, josta Clementi teki hänet tietoiseksi. Psykologisella olemuksella Clementi tarkoitti äänen kantavuuden hahmottamista soittajan mielessä jo ennen kuin sormet painavat koskettimia. Jolle tämä aisti oli vieras, ei koskaan voinut soittaa *Adagiota* syvällä tunteella. Mestari ei suosinut miniatyyreja musiikin esittämisessä vaan vaati jäntevyyttä ja ilmaisuvoimaa kautta linjan. (Schindler, siteerattu Gerig 2007, 98, suom. HJ.) Beethovenin kuvaama ennen soittoa koettu aistimus muistuttaa Dirutan (s. 19), Bachin (s. 26) ja Hummelin kuvauksia (s. 36) vastaavasta aistimuksesta.

Käytännön esimerkkinä Beethovenin soiton kokonaiskehollisuudesta olkoon hänen sävellystensä lukemattomat *sforzatoset*. Niitä esitettäessä käden painoa lisätään äkkinäisesti, koko kehosta lähtevän impulssin avulla. Äkkinäistä käden painon keventämistä ja tämän kokonaisvaltaista kokemista vaativat niin ikään lukuisat *crescendo ... subito piano* -esitysohjeet.

Transsendenttisen pianonsoiton aika oli alkanut. Soittajan tuli kokonaiskehollisesti kokea nyt myös musiikin psykologinen olemus ja saattaa se koskettimistolla soivaan muotoon. Nuottitekstin konkreettinen sisältö oli vain yksi osa musiikkia.

Transsendenssin avulla yksilön syvimät tuntemukset saivat soivan muodon. Romantiikan aikana transsendenttinen ilmaisu kehittyi täyteen voimaansa.

6.2 Soitin ja ilmaisu kehittyvät – kunnes rajat tulevat vastaan

Beethoven oli aikaansa edellä. Elämänsä ehtopuolella, vuonna 1818, Beethoven sai Broadwoodin englantilaisen pianon, jossa oli erilliset sammuttimet diskantti- ja bassorekistereille. Näitä pedaaleja Beethoven hyödynsi samoihin aikoihin sävelletyssä *Hammerklavier*-sonaatissaan, jonka nimestäkin voi päätellä sen olevan uudelle soittimelle sävelletty. Teoksen *Adagio*-osa on mitä kauneinta ja vaikuttavinta musiikkia. Oletan että Beethovenin kokonaiskeholliselle soitolle hyvän vasteen antanut raskas ja dynaaminen Broadwoodin piano oli hänelle kaikkein mieluisin soitin – ainakin *Hammerklavier*-sonaatin jälkeiset Beethovenin kolme viimeistä pianosonaattia siihen viittaavat. Näitä sonaatteja pidetään eeppeinä ja pyhinä järkäleinä, hänen testamenttinaan. Niissä Beethovenin vallankumouksellinen ilmaisuvoima pääsi dynaamisen pianon myötä vihdoin täysin oikeuksiinsa.

Voi perustellusti spekuloida, olisiko Beethovenin viimeisistä sonaateista tullut suurteoksia, mikäli hän ei olisi joutunut tekemisiin Broadwoodin pianon kanssa? Mikä oli uuden soittimen merkitys ilmaisun muutoksessa? Eikö nimenomaan dynamisempi soitin antanut mahdollisuudet suurempaan ilmaisuun?

Beethovenin kuoltua sävelilmaisusta haluttiin yhä vain suurempaa ja vallankumouksellisempaa. Mielestäni myöhäisromantiikan, erityisesti Wagnerin massadynamiikkaa hyödyntävien oopperoiden myötä, eurooppalainen säveltaide alkoi kehittyä osittain negatiiviseen ja itseään tuhoavaan suuntaan. Ilmaisua yritettiin yhä laajentaa ja voimistaa. Laulajat rupesivat huutamaan ja yleisö halusi uusia ja yhä voimakkaampia kokemuksia. Meidän päiviimme saakka jatkuneena on tämä kehitys johtanut siihen, että musiikkitapahtumissa usein jaetaan korvatulpat yleisölle, joka tulee konserttiin tuntemaan musiikin sisuskaluissaan, ei kuuntelemaan sitä korvillaan.

Harvinaisen kirkkaasti tulevan taidemusiikin katastrofin ennusti Clara Schumannin isä, Friedrich Wieck (1785-1873). Kirjassaan *Kauniin soinnin jalo taide*, hän nostaa esiin soitonopetuksen ”kolme pikkuseikkaa”: 1) hieno maku 2)

syvä tunne ja 3) herkkä korva. (Wieck 1853/1993, 45). Wieckin veitsenterävät, syvän kokemuksen siivittämät kirjoitukset auttavat ymmärtämään 1850-luvulta alkanutta musiikkikulttuurin äkkinäistä muuttumista, joka päättyi toiseen maailmansotaan. Wieck kirjoittaa (1853/1993, 41): ”Laulajaa ei saa koskaan alistaa pelkäksi deklamaattoriksi, niin kuin Wagner ja eräät muut haluaisivat tehdä – ei edes sinänsä henkevän ja suurenmoisen musiikin varjolla. Tämä tavoite on hämäävä harha, luonnoton lähtökohta ilman tulevaisuutta ja nykyisyyttä. Kaikki kauniit sanat, kaikki hienot aatteet ovat turhia, ihmisen luonnollinen tunne pysyy eikä sitä voida noin vain ajatella pois.” (Wieck 1853/1993, 41.)

7 CARL CZERNY – RAUTAINEN PEDAGOGI

Carl Czerny (1791-1857) oli Beethovenin oppilas ja Lisztin opettaja. Häntä joskus solvataan pedantiksi ja musiikillisesti vähäarvoiseksi etyditehtailijaksi. Czerny oli kuitenkin kirkasotsainen taiteilija ja ennen kaikkea etevä pedagogi, kuten tässä luvussa pyrin osoittamaan.

Nuoruudessaan Czerny joutui kerran ongelmiin Beethovenin kanssa. Hän soitti Beethovenin kvintettoja pianolle ja puhaltimille 13-vuotiaana innokkuudella lisäten musiikkiin teknisiä vaikeuksia kuten oktaavikulkuja. Beethoven otti Czernyn tempuilut vakavasti ja suuttui hänelle. Seuraavana päivänä Beethoven kirjoitti kirjeessään Czernylle (Thayer, toim., siteerattu Gerig 2007, 104):

”Suutuin siinä määrin eilen, että olin pahoillani sen jälkeen. Mutta se sinun täytyy sallia minulle tekijänä, joka olisi mieluiten kuullut työnsä juuri niin kuin sen olen kirjoittanut, huolimatta siitä kuinka kauniisti yleisesti ottaen soitit.” (Thayer, toim., siteerattu Gerig 2007, 104, suom. HJ.)

Tapaus teki Czernyyn vaikutuksen. Hän kirjoitti myöhemmin tapahtuneesta (Thayer, siteerattu Gerig 2007, 104): ”Se kirje paransi minut kokonaan halusta tehdä mitään muutoksia hänen sävellystensä esityksiin, ja toivon että sillä olisi sama vaikutus kaikkiin pianisteihin.” Czerny opiskeli Beethovenin johdolla jokseenkin epäsäännöllisesti, kunnes 15-vuotiaana hänestä itsestään tuli

pianonsoiton opettaja. Työssään häntä auttoi pianonrakentaja Andreas Streicher, jonka pianoja hän usein suositteli. Streicher vastavuoroisesti ohjasi Czernyn oppiin monia hyviä soittajia (Czerny ym. 1956, 312).

Clementi ja Beethoven vaikuttivat nuoreen Czernyyn eniten. Kun Clementi oli käynyt Wienissä, Czerny kirjoitti (Czerny ym. 1956, 313): ”Hänen opetusmetodinsa tulivat minulle silloin tutuksi, minkä ansiosta olen sittemmin pystynyt kehittämään monet tärkeät oppilaat sellaiselle täydellisyyden tasolle, josta he tulivat maailmankuuluiksi.” (Czerny ym. 1956, 313, suom. HJ.) Näitä maailmankuuluja oppilaita Lisztin lisäksi olivat Theodor Leschetizky ja Theodor Kullak. Heidän vaikutuksensa pianonsoiton taiteeseen oli tuntuva 1900-luvulle saakka, erityisesti Leschetizkyn julkaiseman pianometodin myötä.

7.1 Opus 500

Czerny sovitti useita orkesteriteoksia pianolle (kuten Liszt myöhemmin) ja sävelsi messuja, sinfonioita, konserttoja, jousikvartettoja – lukemattomien etydiensä lisäksi. Vuonna 1839 Czerny loi varsinaisen pääteoksensa pianonsoiton taiteesta ja opettamisesta: *Perusteellinen, teorettinen ja käytännöllinen pianokoulu, soiton alkeista lähtien kaikkein korkeimmalle ja jalostuneimmalle tasolle asti, lukuisin välttämättömin esimerkein varustettuna, jotka ovat sävelletyt tuoreesti ja havainnollistavasti tätä tarkoitusta varten, opus 500.*

Czernyn opus 500 on varhaisten pianometodien huipentuma. Teos on kirjoitettu aikana, jona Chopinin ja Lisztin pianomusiikki alkoi tehdä tuloaan. Czernyn ohjeissa voidaan nähdä se viisaus ja pianopedagoginen lannoite, jonka ravitsemina Czernyn jälkeiset pianistisukupolvet saattoivat taidoillaan kohota ennenkuulumattomiin korkeuksiin. Seuraavaksi keskityn tähän teokseen.

7.1.1 Soitonopiskelun järjestämisestä – hyvin suunniteltu on puoliksi tehty

”Ensimmäiset kolme kuukautta on tarpeen saada tunti opetusta joka päivä, tai vähintään neljä kertaa viikossa. Tämän lisäksi on tärkeää, että Oppija harjoittelee päivittäin yhden tunnin itse, sillä juuri opintojen alussa on välttämätöntä opiskella taiteen perusteita intensiivisesti. Kokoelmani on jaettu OPPITUNTEIHIN, siten että jokaisen OPPITUNNIN sisältö voidaan helposti lukea ja selvittää perusteellisesti oppilaalle tunnin ajassa. Tähän on laskettu myös se aika, joka oppilaalta menee asiaan paneutumiseen ja keskittymiseen, sekä jokaisen oppitunnin aiheen harjoitteluun.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 109, suom. HJ.)

Czernyn oppitunnit olivat tarkkaan suunniteltuja selkeitä kokonaisuuksia. Aikaa ei tuhlatu. Tunnin aikana käytiin huolellisesti läpi, miten oppilaan tuli kotona harjoitella tunnilla käsiteltyjä asioita. Omakohtainen harjoittelu oli tärkeää, jonka vuoksi siihen annettiin yksityiskohtaiset ohjeet. Tämä on mielestäni tärkeä ja usein unohtuva asia nykyisessä soitonopetuksessa. Opettaja voi tuskin antaa liian yksityiskohtaisia ohjeita siitä, kuinka oman harjoittelun tulisi tapahtua. Oppilaan oma harjoittelu on oleellinen osa soitonopiskelua. Sen vuoksi harjoittelun sisältöön tulisi kiinnittää, erityisesti opintojen alkuvaiheessa, valtavasti huomiota. Ohjeiden antaminen on opettajalle työlästä, sillä hyvin annetut ohjeet usein jo itsessään johtavat asian oppimiseen. Siinä tapauksessa oppilaan tehtäväksi kotona jää vain tunnilla opittujen asioiden sisäistäminen.

”Oppilaan iästä, lahjakkuudesta ja ahkeruudesta riippuen opettajan tulee lyhentää tai pidentää kuhunkin oppituntiin käytettävää aikaa. Jokaisen kuukauden lopuksi muutama päivä tulisi käyttää kaiken opitun kertaamiseen, ja oppilaan tulee itse kerrata pääaiheet ulkoa. Käytännön harjoituksia täytyy soittaa usein ja uutterasti; niitä ei tule sivuuttaa ennen kuin Oppilas edistymisensä myötä on kykenevä siirtymään pidempien ja vaikeampien kappaleiden pariin.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 109, suom. HJ.)

Tässä paljastuu Czernyn soitonopetuksen kokonaisrakenteen johdonmukaisuus. Oppiminen tapahtui selkeissä kokonaisuuksissa, joihin kuhunkin kului oppilaan lahjakkuudesta ja etevyydestä riippuen enemmän tai vähemmän aikaa. Czerny sovelsi opetussuunnitelmaansa jokaisen oppilaan ominaisuuksien mukaan. Huomionarvoista on, että Czerny antoi oppilaalle kertauksen myötä mahdollisuuden saada palautetta opintojensa edistymisestä. Työskentelyjakson jälkeen oppilas saattoi tuntea kehittyneensä tai huomata tehneensä liian vähän työtä. Oppilaan on helpompi motivoitua ja keskittää voimansa opiskeluun, kun opiskeltavat kokonaisuudet ovat selkeitä alku- ja päätepisteineen.

Johdonmukaisuus kappaleiden asteittaisessa vaikenemisessä ja ehdoton vaatimus jokaisen tason hallinnasta ennen siirtymistä seuraavalle tasolle ovat asioita, joiden merkitystä erityisesti nuorten lahjakkuuksien koulutuksessa ei kyllin voida korostaa. Oppilaille annetaan liian usein vaikeita kappaleita opiskeltavaksi ihmeiden tai yllättävän edistymisen toivossa, vaikkei tällä olisi riittävän perusteellista taitoa ja kokemusta edellisen vaativuustason kappaleiden

esittämisestä. Oletan 1800-luvun suurimman pianovirtuoosin, Franz Lisztin kehittäneen suurenmoista taituruutta ja akrobatiaakin vaativan soittonsa pääasiassa juuri Czernyn perinpohjaisen alkeisopetuksen johdosta. Tämän soisi muistavan jokaisen urhean pianistinuorukaisen, joka paljasjalkaisena ja kokemattomana saattaisi suoraa päätä käydä Lisztin vaikeimpien pianoteosten kimppuun.

Soitonopettajalla on harvoin aikaa, taitoa ja kärsivällisyyttä soiton arkisten ja alkeellisten asioiden opettamiseen. Nuoria lahjakkuuksia pusketaan eteenpäin, sen sijaan että heille annettaisiin tarvitsemansa aika taidon asteittaiseen rakentamiseen ja luonnolliseen kypsymiseen. Kypsyminen on kriittisin ja tärkein vaihe jokaisen lahjakkuuden kehittymisessä. Nk. äkkirikastumiset ja yhtäkkinen menestyminen eivät enää kanna hedelmää sensaation hälvettyä. Ansaitsemattoman menestyksen (oikeampi sana olisi menetyksen) yhteydessä nuorelle soittajalle itselleen saattaa kaiken muun harmin lisäksi muodostua taitojen kehittymisen estävä illuusio kaiken hallitsemisesta, mestaruudesta. Tosiasiallisesti nuori lahjakkuus on vasta ottamassa ensimmäisiä, haparoivia askeliaan kohti kypsää muusikkoutta. Taiteen opiskelussa ei kiirehtimällä saavuteta mitään. Mitä lahjakkaampi oppilas, sitä monimutkaisempi ja pidempi kypsymisen prosessi on. Silloin opettajalta vaaditaan suurta viisautta. Taiteilija ei koskaan tule valmiiksi, vaan kypsyminen ja kehittyminen jatkuvat läpi elämän. Kehitykseen sisältyy väistämättä vaikeita jaksoja. Se olisi lahjakkaan muusikon jo varhain syytä perin pohjin ymmärtää.

Jos halutaan kouluttaa monipuolisia ja taitavia muusikoita, olisi opintojen rakenteen oltava selkeä ja johdonmukainen. Yksityiskohtiin tulisi paneutua huolella. Korkeatasoisessa taideopiskelussa opinnot olisi jaettava ymmärrettäviksi kokonaisuuksiksi, jotka tukevat nuoren lahjakkuuden usein oikukasta kasvua ja kehitystä. Ei ole millään tavalla hyvä asia, jos kaikki jätetään vain sattuman tai oppilaan synnynnäisen lahjakkuuden varaan.

7.1.2 Kappalevalinnasta

Czernyn ei-pedanttitisuudesta todistavat hänen ohjeensa kappalevalinnasta ja oppilaan hyvän maun kehittymisestä. Hänen mielestään (siteerattu Gerig 2007, 115) oppilasta ei pidä rasittaa liian vaikeilla tai vanhanaikaisilla ja mauttomilla kappaleilla, vaan oppilaan tulee soittaa kappaleensa halulla ja ilolla. Czernyn mukaan hupi ja hyöty olivat yhdistettävissä. Ajan suosituimmista operettisävelmistä oli saatavilla monia pianolle hyvin istuvia sovituksia –

rondojen, potpurien ja muunnelmien muodossa. Niiden soittaminen oli sekä mukavaa että kehittävää. (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 115.)

Czernyn ohje on nykypäivän tuhansien musiikinlajien keskellä huomionarvoinen. Taitoja kartuttavan musiikinopiskelun ei tarvitse olla tyyllisesti yksipuolista. Harmoniaa ja tulkintaa ei Czernyn mielestä (siteerattu Gerig 2007, 114) tule opettaa oppilaalle liian varhain. Varhainen opiskelu tuli käyttää soittotaidon fyysisten edellytysten kehittämiseen. Siinä saattoi jokainen lahjakkuudesta huolimatta edistyä, ja se oli lahjakkaimpienkin oppilaiden kohdalla ennemmin tai myöhemmin välttämätöntä. Yritettäessä liian varhain opettaa tulkintaa, oppilaat helposti väsyivät eikä pyrkimys johda lopputuloksiin. (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 114, suom. HJ.)

Czernyn alkeisopetuksen painottuminen soittamisen fyysisten edellytysten opiskelamiseen on hyvin perusteltua. Monet musiikillisesti korkeista päämääristä ovat nuoren kehitysvaiheesta tai lahjakkuuden määrästä riippuen opettajan saavuttamattomissa. Czernystä paljastuu eettisen ja pedagogisen kritiikin kestävä pianonsoiton opettaja, joka ei yrittänyt tuputtaa lapsille mitään sellaista, johon heillä ei myötäsyttyisesti ollut taipumuksia. Hän ei pakottanut oppilaitaan samaan muottiin, eikä yrittänyt tehdä jokaisesta ”uutta Mozartia”, vaan kohteli oppilaitaan oikeudenmukaisesti ja sovitti opetuksensa kunkin oppilaan edellytyksiä vastaamaan. Czerny ei antanut tuhansien säveltämiensä harjoitusten sokaista itseään, vaan hän kieltää tylsän ja mauttoman pianonsoiton opetuksen (siteerattu Gerig 2007, 114):

”Opettaja ei saa heittäytyä pedantiksi ryöstäen oppilaalta tämän ajan ja asettaen oppilaan eteen tylsiä ja mauttomia kappaleita, kuten usein tapahtuu, minkä seurauksena oppilas alkaa inhota tätä hienoa taidetta. Opettaja muistakoon, että myös jokainen musiikillinen kappale on jo itsessään harjoitus, ja usein vieläpä paljon etydiä parempi, sillä kappaleessa melodia vuorottelee juoksutusten kanssa. Oppilas varmasti harjoittelee mieluummin kappaletta kuin etydiä, jotka useimmiten ovat nuorten mielestä kuivia. Parhaat ja välttämättömimmät harjoitukset tulevat aina olemaan asteikot.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 114, suom. HJ.)

7.1.3 Soittoasento

Heti ensimmäisellä oppitunnilla Czerny keskittyy soittajan fyysiseen olemukseen. Hän kirjoittaa (siteerattu Gerig 2007, 110): ”Kehon liikkeillä on niin suuri vaikutus pianonsoittamiseen, että hyvä ja ryhdikäs asento on ensimmäinen asia johon oppilaan huomio tulee kohdistaa. Näitä ohjeita toistettakoon, kunnes ne tarkalleen

muodostuvat tavaksi. Pianoa soittaessa täytyy kaikkia tarpeettomia liikkeitä välttää, sillä jokainen vino asento, irvistys tai tarpeeton ele vaikuttaa käsiin ja sormiin haitallisesti.” (Czerny siteerattu Gerig 2007, 110, suom. HJ.) Ryhdikäs ja hyvin kannateltu soittoasento oli Czernyn opetuksen peruskivi. Tarpeettomia liikkeitä tuli välttää, sillä ne estivät luonnollisten ja soittoa edistävien liikkeiden syntymisen.

Miksi lähes kaikki sävelmestarit korostivat tyynen soitto-olemuksen merkitystä? Jopa Beethoven, villiydestään huolimatta, oli esiintyessään ”mestarimaisen tyyni” (Thayer, siteerattu Gerig 2007, 87). Czerny varoittaa nuorta pianistineitiä tekemästä ”tarpeettomia tai naurettavia liikkeitä tai irvistyksiä, joihin monet hyvätkin pianistit syyllistyvät” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 113). Silti ei tarvinnut istua ”jäykkänä ja kylmänä kuin puinen nukke, vaan jotkin arvokkaat liikkeet olivat *tarpeelliset* soittaessa, vain liiallisuutta tulee välttää.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 113.) Tiettyjen liikkeiden tarpeellisuutta korosti myös C.P.E. Bach kirjoittaessaan siitä, kuinka liikkumalla voitiin ilmentää musiikkia ja kuinka liikkumisen kokonaan kielsivät yleensä ne ihmiset, jotka eivät saavuttaneet koskaan sulavaa musiikillista ilmaisua. Soittoasennon tuli Czernyn mukaan olla ryhdikäs (siteerattu Gerig 2007, 110):

”Pään ja rinnan asennon tulisi olla ryhdikäs, arvokas ja luonnollinen, hieman kohti koskettimistoa kallellaan. Taittunutta tai käyrää asentoa täytyy välttää, sillä se on välittömästi rumaa ja haitallista soittajalle; jatkuessaan pidemmän aikaa se voi olla myös terveydelle vaarallista.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 110, suom. HJ.)

Lähes 40 vuoden ajan muusikkojen soittoergonomiaan paneutuneen Ans Samaman *Vireästi musisoimaan!* -kirjaan tutustunut lukija tunnistaa Czernyn kuvauksesta ”apina-asennon” – ergonomisen soittamisen hieman etukumarassa olevan perusasennon (Samama 2001, 28). Jalkojen tuli Czernyn mukaan (siteerattu Gerig 2007, 110) levätä maassa pedaalien lähellä koskettamatta niitä. Lisäksi Czerny tähdentää, että pienten lasten jalkojen alle tulisi laittaa sopivan korkuinen jakkara. Jälkimmäistä ohjetta noudatetaan useimmiten nykyaikanakin. Edellinen ohje tulisi ottaa käyttöön uudestaan: oikea tekniikka pianonsoittoon kehittyy paljon nopeammin, kun siihen ei aluksi sotketa pedaalia. Pedaalin käyttö on aloittelijalle fyysisenä toimintona vaativa, sen oikean musiikillisen käytön vaatavuudesta puhumattakaan. Käsien asettelusta koskettimistolle Czerny kirjoittaa (siteerattu Gerig 2007, 111):

”Käsivarsien tuli roikkua vapaina kehon vierellä omalla painollaan välttäen pienintäkin levotonta liikehdintää. Myös vasemmassa kädessä täytyy välttää käsien ja kyynärpäiden luonnotonta vääntelyä ja kääntelyä. Sen sijaan pyrkikäämme kohti sitä joustavuutta, mitä tarvitaan peukalon aliviemiseen tai muiden sormien viemiseen peukalon yli, mikä saavutetaan parhaiten kevyellä, mutta kuitenkin tukevalla kosketuksella.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 111, suom. HJ.)

Tukeva mutta kevyt, ristiriitaistako? Kevyt käsi on kaiken soittamisen lähtökohta. Tukevuuudella Czerny viittaa kevyenkin käden koskettimista saamaan tukipisteeseen tasapainon ylläpitämiseksi erityisesti sormien yli- tai alivientien yhteydessä. Mutta miksi kyynärpäät on vaikea pitää rauhallisina pianoa soittaessa? Oletan syyn olevan se, että ranteen liikkeiden hallinta on paljon kyynärpään liikkeiden hallintaa vaativampaa. Usein kyynärpää kompensoi liikkeillään ranteen puutteellista joustavuutta.

7.1.4 Kosketus – rennosti tasainen

Pianonsoittamisen kokonaiskehollisuutta on erityisesti 1900-luvulla korostettu voimakkaasti. Osittain siitä syystä Czernyn etydien sormipainotteisuus on kohdannut vastustusta. Czerny tähdentää ohjeissaan sormien toiminnan merkitystä (siteerattu Gerig 2007, 112):

”Jokainen sormi vapaasti ja itsenäisesti liikkuu ylös- ja alaspäin. Tämän liikkeen myötä kosketin painetaan alas. Soittava sormi täytyy pitää hyvin lähellä kosketintaan (kuitenkaan koskematta siihen) ja soittamisen jälkeen sen täytyy palata alkutilaansa.”
(Czerny, siteerattu Gerig 2007, 112, suom. HJ.)

Samoin Czerny kirjoittaa (siteerattu Gerig 2007, 112):

”Sormet täytyy pitää rauhallisesti viiden koskettimensa yläpuolella, ja lyönnit tapahtuvat yksittäisen sormen tyynestä liikkeestä. Kosketuksen tasaisuus voidaan saavuttaa vain kun molemmat kädet ovat täysin rauhalliset ja kaikki sormet samalle tasolle nostettuina. Jos jokin sormi on korkeammalla tai jäykemmin kannateltuna kuin toinen, se luonnollisesti soittaa myöhemmin ja siten tuhoaa soiton tasaisuuden.”
(Czerny, siteerattu Gerig 2007, 112, suom. HJ.)

Oliko Czerny todella sitä mieltä, että sormet tuli pitää irti koskettimilta niiden hetkellistä alaspainamista lukuun ottamatta? Eikö sellainen irtonaisuus ole jo

liiallista? Ei välttämättä. Koskettimen yläpuolella pysyttelevällä sormella on mahdollisuus koskettimen pinnalla lepäävää sormeaa suuremman liike-energian (nopeuden) tuottamiseen. Czerny oli ilmeisen mieltynyt nopeaan ja irtonaiseen kosketukseen. Missä määrin sormet todella tuli ”pitää irti” koskettimistolta ja missä määrin kyse on kosketuksen valmistamisesta, jää arvailujen varaan. Irtonaisuuden vastapainoksi Czerny kuvaa koskettimien painamista (siteerattu Gerig 2007, 112):

”Aloittelijan tulee totuttaa itsensä melko voimakkaaseen kosketukseen, painaen koskettimet alas tukevasti. Tätä tulee harjoitella ensin hyvin hitaasti, nopeuttaen liikettä vähitellen, sitä mukaa kun sormien joustavuus lisääntyy, mutta kuitenkin ilman pienintäkään hermorasitusta.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 112, suom. HJ.)

Tätä kutsutaan nykyään ”pohjaan soittamiseksi”. Czerny oli ammattitaitoinen ja vastuullinen opettaja: hän tietää etukäteen varoittaa siitä, miten hermoja (ja siten koko elimistöä) ei tule rasittaa tällaisella harjoittelulla. Jos vaikkapa Sibelius-Akatemian opiskelija harjoittelee refleksinvaraisesti pitkiä aikoja tauotta, rasittaen hermostoaan sen sietokyvyn ääri rajoille asti, hän ilman muuta altistaa kehonsa rasitusvammojen synnylle. Hermoston ääri rajoilla tapahtuva harjoittelu ei tuo soittoon vapautta ja luonnollisuutta, vaan johtaa kouristuksenomaiseen ja jännittyneeseen soittoon, joka mahdollisen esityksen myötä aiheuttaa kuulijoissakin fyysistä jännitystä. Pianonsoiton arkisessa harjoittelussa ei tule rasittaa hermostoa äärimmilleen.

7.1.5 Painosoittoa

Czerny kirjoitti jo omana aikanaan 1900-luvulla suositukseksi tulleesta *painosoitosta* (siteerattu Gerig 2007, 112):

”Ennen kaikkea huomattakoon että soitettaessa legato, ei koskaan pidä toteuttaa crescendoa näkyvällä käden tai sormien liikkeellä, vaan pelkällä hermojen sisäisen toiminnan ja siitä seuraavan lisääntyneen painon määrän avulla. Sormien joustavuus tulee silti säilyttää soitettaessa painavammalla kädellä.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 112, suom. HJ.)

Czerny ei, kaikkien työssäni käsiteltyjen pianistien tavoin (mahdollisesti Beethovenia lukuun ottamatta) sallinut kädellä painamista pianonsoitossa. Jos tarvittiin raskaampaa kättä, tuli hyödyntää painovoimaa eikä kädellä alas painamista. Sormien joustavuus tarkoittanee, etteivät sormet saa soittaessaan menettää luonnollista kaarevuuttaan ja irtonaisuuttaan, ne eivät saa jähmettyä. Vaikka käden painoa hyödynnetään soittaessa, on sormien itsenäinen toiminta ja

hallinta kaikkein tärkeintä. Juuri tästä syystä niin monet pedagogit ovat kieltäneet soittamasta pianoa ”koko kädellä”. Czernyn ohjeet muistuttavat myös Hummelin antamasta ohjeesta ”sormien sisäiseen herkkyyteen” liittyen. Puhuessaan voimaperäisemmästä ilmaisusta, Czerny jälleen varoittaa ylimääräisistä kyynärpäähän liikkeistä (siteerattu Gerig 2007, 113):

”Soittajan tulee olla erityisen tarkkana, että käsivarsi (fore-arm) liikkuu vain sen verran kuin on ehdottoman välttämätöntä halutun vaikutelman aikaansaamiseksi. Aina tulee säilyttää tasainen ja hieno sointi. Liiallisuuksiin meneminen soinnin suhteen olisi työlästä ja liian kiihottavaa, ja saattaisi hyvin pitkissä kuluissa olla jopa terveydelle vaarallista.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 112, suom. HJ.)

Czerny viittaa mielen ohjaaman intensiivisen pyrkimyksen aiheuttamaan hermostolliseen ja sitä seuraavaan keholliseen jännitteeseen. Kyllä ovat opettaja-Czernyn varoitukset kaikuneet oppilaansa Lisztin kuuroille korville. Kiihottavat, äärimmäisen työläät ja useimmiten liiallisuuksiin menevät, ”terveydelle vaaralliset” oktaavijuoksutukset ovat olennainen osa Lisztin pianomusiikkia. Czerny kirjoittaa huomattavan usein ”terveydelle haitallisuudesta”. Monikymmenvuotisen ja intensiivisen opettajuutensa aikana hän epäilemättä kohtasi ja joutui etsimään ratkaisuja monenlaisiin soittoon liittyviin fyysisiin ongelmiin. Fielden ehdottaa (siteerattu Gerig 2007, 109), että oletettavasti Czernyn oppilaat harjoittelivat kunnes heidän kätensä kipeytyivät, kovakuntoisimpien selviytyessä. Valitettavasti oman kokemukseni mukaan samalla tavalla harjoittelevat yhä sadat musiikinopiskelijat Suomessa. Vasta aivan viime vuosina opinto-ohjelmiin on lisätty kehotietoutta, soittoergonomiaa ja soittamisen fyysisiä edellytyksiä kehittäviä kursseja. Toiseksi, mielestäni edellä esitetyt kuvaukset Czernyn opetusmetodeista eivät anna syyttelylle sijaa. Czerny oli soiton fyysisen rasittavuuden suhteen erityisen tarkkana – miksi hän muuten toistuvasti varoittelisi asiasta? Mielestäni asiasta mainitseminen viittaa juuri sen huomioimiseen opetustyössä.

7.2 CZERNYN OPS – COPS

Opus 500 viimeisessä osassa Czerny käy läpi useimmat merkittävät pianosäveltäjät ja antaa ohjeita heidän musiikkinsa esittämiseksi ja opiskelunsa. Seuraavassa se on kokonaisuudessaan suomeksi käännettynä (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 116, suom. HJ).

”ERI SÄVELTÄJIEN TEOKSIIN SOPIVISTA ERITYISISTÄ ESITYSTYYLEISTÄ”

”1700-luvun alussa legatosoitto ja monet vaikeudet soitossa olivat jo kehittyneet täyteen mittaansa erityisesti *Sebastian Bachin ja Domenico Scarlattin* oman aikansa soittimille - cembalolle ja klavikordille - säveltämien teosten myötä. Scarlattia voidaan pitää loisteliaan tai virtuoosisen tyylin luoja. Sitten keksittiin *piano* (noin 1770), joka kahden Mestarin ja taiteen kehittäjän, *Mozartin ja Clementin* myötä otti jättimäisen askeleen eteenpäin. Clementi omistautui yksinomaan pianon soittamiseen ja sille säveltämiseen, ja häntä voidaan hyvin pitää ensimmäisen säännönmukaisen pianokoulun isänä; hän yhdisti loisteliaan esitystavan käsien rauhallisuuteen, kosketuksen varmuuteen ja selkeyteen sekä soiton kauneuteen. Clementi oli aikansa suurin pianisti. Häntä seuranneen ajan huomattavimpia mestareita olivat hänen oppilaansa, jotka omien ideoidensa myötä kehittivät edelleen eri soittotyylejä ja koulukuntia.

Ajan pianon huomattavimmat ominaisuudet olivat sen täyteläinen ja laulava ääni, jonka vastapainona oli koskettimien syvä painuma ja kova kosketus, sekä taipumus äänten erillisyyteen nopeassa soitossa. Tämä sai luonnollisesti *Dussekin, Cramerin* ja muutamat muut luomaan sen pehmeän, rauhallisen ja melodisen soittotavan, josta he ovat tunnettuja ja jota voidaan pitää nykyaikaisen, selkeän ja kirpeän soittotyylin vastakohtana.

Mozartin tyylin, joka on lähempänä jo mainittua nykyaikaista soittotapaa, kehitti huippuunsa Hummel. Se sopi paremmin selkeä-ääniselle pianolle, jonka kosketus oli kevyt ja helppo. Tämän vuoksi soitin soveltui erityisen hyvin nuorison opetukseen ja muuhun käyttöön.

1790-luvulla ilmestyi *Beethoven*, joka rikasti pianonsoittoa uusilla ja rohkeilla sävelkuluillaan, pedaalien käytöllään ja poikkeuksellisen omaleimaisella soittotavallaan, jonka huomattavimpia piirteitä olivat paksujen sointujen tiukka legato, jonka myötä hän loi myös uudentyyppisen melodian. (tästä ”uudesta melodiasta” esimerkkinä vaikkapa *Waldstein*-sonaatin sivuteeman koraalia huom. HJ)

Hänen soittotapansa ei ollut monien pianistien tavoin jalo ja loisteliaan elegantti, mutta toisaalta se oli energinen, syvä ja ylevä, sekä erityisesti *Adagiassa* voimakkaan tunteikas ja romanttinen. Hänen esityksensä ja sävellyksensä olivat kokonaisvaltaisia, korkeimman luokan musiikillisia maalauksia.

Tätä seurannut pianon mekanismin kehittyminen tarjosi nuorille ja kypsyville lahjakkuuksille mahdollisuuden osittain löytää uusia soittotapoja ja osittain kehittää vanhoja soittotapoja edelleen. Näin kehittyi *loistelijan tyyli (brilliant style)* vuoden 1814 tienoilla. Sille oli tyypillistä korostunut staccato-kosketus, suurimpienkin vaikeuksien täydellisen virheetön esittäminen sekä korukuvioiden äärimmäinen, iskevä eleganssi ja säädyllyisyys. Hummelin, Meyerbeerin, Moschelesin ja Kalkbrennerin taitojen myötä tästä tyylistä tuli pian kaikista suosituin.

Pääkoulukuntina voimme siis nähdä seuraavat kuusi esitystapaa:

Clementin tyyli : käsien oikea asento, tukeva kosketus ja ääni, selkeä ja vuolas esittäminen ja oikea ääntäminen; osittain myös sormien suuri taito ja joustavuus

Cramerin ja Dussekin tyyli : kaunis cantabile, karskien efektien välttäminen, hämmästyttävä tasaisuus kuluissa ja juoksutuksissa vastapainona teoksille ominaiselle soljuvuudelle, hieno legato yhdistettynä pedaalien käyttöön

Mozartin koulu : erittelevä ja huomattavan loistelas soittotyyli, joka rakentuu enemmän staccatokosketuksen kuin legaton varaan, älyllinen ja eloisa esittäminen sekä pedaalien vähäinen käyttö

Beethovenin tyyli : omaleimainen ja tunteikas energia, joka vuorottelee taianomaisen pehmeästi sidotun *cantabilen* kanssa. Erityisesti huumorin ja mielikuvituksen keveyden suhteen ilmaisu kasvaa usein äärimmäisyyksiin saakka. Kirpeä, leveilevä ja loistelas esitystapa harvoin soveltuu Beethovenin esittämiseen, mutta siksi meidän on pyrittävä kokonaisvaikutelman luomiseen: osittain täyteläisen ja sointuvan legaton avulla, osittain ujostelemattoman ja hyvän pedaalinkäytön avulla. Soittajalta vaaditaan paljon: sormien suuri taito ilman briljanttia teeskentelyä, *Adagio*ssa intoutunut ilmaisu ja kantava melodia tunteella ja päätöksellä kyllästettynä.

Moderni ja loistelas *Hummelin, Kalkbrennerin ja Moschelesin koulu* : kaikkien mekaanisten vaikeuksien täydellinen hallinta, sormien suurin mahdollinen nopeus, herkkyyks sekä arvokkuus korokuvioissa, erilaisiin tiloihin (akustinen huomio, huom. HJ) sopiva soiton ehdoton selkeys, oikea ääntäminen yhdistettynä jalostuneeseen makuun

Kaikkien näiden koulujen pohjalta on nyt kehittymässä uusi tyyli, jota edustavat erityisesti *Thalberg, Chopin ja Liszt*. He ovat tuoneet monia uusia efektejä soittoon ja hyödyntävät kaikkia mahdollisuuksia, joita radikaalisti kehittynyt nykyaikainen pianomme heille tarjoaa. Kuten kaikki aikansa hedelmät ja parannukset, myös he vaikuttavat pianonsoiton jaloon taiteeseen uusia vaikutteita luoden.

Tämän historiallisen tarkastelun perusteella pystyy vastaanottavainen pianisti helposti käsittämään, että jokaisen säveltäjän teokset tulee esittää edustamansa tyylin puitteissa. Siispä esiintyjä on tuomittu epäonnistumaan, jos hän yrittää esittää kaikkien mestareiden teokset samalla ja omalla tyylillään. Soittaja joka pyrkii lähellekään täydellisyyttä, käyttäköön huomattavan ajan opiskelusta keskittyen erillisesti jokaisen koulun luoneen mestarin sävellysten opiskeluun.

Näin tapahtukoon siihen saakka kunnes soittajan mieli on sopeutunut tiettyyn tyyliin ja pysyy sille uskollisena myös soiton mekaanisessa toteutuksessa. Esimerkiksi hiljainen, pehmeä ja sydämeenkäyvä eleganssi, jolla Dussekin sävellyksiä pitäisi esittää, ei mitenkään ole riittävä Beethovenin tai nykyajan loisteliaan sävellyksen esittämiseksi – aivan kuten maalaustaiteessa vallitsee suuri

ero miniatyyrin, liitutyön, freskon ja öljymaalauksen välillä.” (Czerny, siteerattu Gerig 2007, 112, suom. HJ.)

Czernyn opintosuunnitelma käy yksiin aiemmin esittämieni näkemysten kanssa. Sävellys ja ilmaisu ovat yhteydessä soittimen ominaisuuksiin. Eri soittimet ja tyyli vaativat erilaisen soittotavan. Kuten Czerny kirjoittaa, tulee opintojen rakenne järjestää soittotyylien mukaan erillisiksi kokonaisuuksiksi. Jokaiseen esitystyylisiin on paneuduttava perin pohjin, sillä eri soittotekniikat vaativat aikaa kehittyäkseen. Peruskoulutuksessa on rauhassa keskityttävä perusasioihin. Nykypäivänä Czernyn luettelo voitaisiin laajentaa käsittämään musiikin eri lajeja ja tyyliä erityisesti 1900-luvun musiikin osalta. Mielestäni yksinomaan kaupallisiin tarkoituksiin luotu viihdemusiikki tulisi kuitenkin jättää syvällisen soitonopiskelun ulkopuolelle. Taideopiskelijan ei ole opiskeluvaiheessaan hyvä mennä yli siitä, missä aita on matalin. Taiteellisen kypsymisen vaiheessa jokainen pianisti voi valita oman tiensä, mutta vasta sitten kun hän on valmis itsenäisesti niin tekemään. Perusteellinen, musiikin lajit ja tyyli erittelevä opiskelu muodostaa tukevan pohjan nuorelle muusikolle ja tämän jatkuvalla taiteellisella kasvulla.

8 POHDINTA

8.1 Soitinvalinnasta

Pianosta puhutaan usein helppona soittimena, jota kaikki oppivat soittamaan. Suorastaan legendaarinen on laulajien tapa hakata pianoa ja huutaa: ”Siinä se sävel on!”. Pianoa pidetään eräänlaisena yleissoittimena. Piano on kuitenkin helppo soitin vain siinä mielessä, että sitä on helppo soittaa niin huonosti. Taitavan soittajan tunnistaa siitä, mitä hän kykenee soittimellaan ilmaisemaan. Tämä ilmaisullisuus vaatii aikuisen ihmisen kypsyyttä: kehittynyttä kehollisuutta, herkkyyttä sekä syvää ja jalostunutta musiikillista tajua.

Olisi aina muistettava, että vaikka pianon mekanismi keksittiin Euroopassa, on itse soitin idästä lähtöisin. Meidän ei tulisi suhtautua pianoon omahyväistä ylpeyttä

tuntien, ikään kuin se olisi itse keksimämme. Pianon maine vääristyi 1800- ja 1900-luvulla jonkinlaiseksi eliittisoittimeksi. Vanhemmat joskus pakottavat lapsensa pianotunneille. Pianon taituriksi ei pakottamalla kasveta. Missään tapauksessa kaikkien ei ole pakko soittaa pianoa!

Kaikki pianoa edeltäneet soittimet ovat tärkeitä soittimia. Kielisoitinten perhe on äärimmäisen värikäs ja sieltä jokainen löytäisi itselleen sopivan soittimensa. Musiikkikoulutuksen tehtävänä on tuoda kaikki nämä vaihtoehdot lasten ulottuville. Esimerkiksi kantele, santur, klavikordi ja cembalo sopivat musiikin alkeisopetukseen paljon pianoa paremmin. Jo tuhansia vuosia sitten käytti Pythagoras monokordia sävelkorkeuksien opiskeluun ja havainnollistamiseen. J.S. Bach ja useat häntä seuranneet säveltäjät korostivat klavikordin asemaa soitonopetuksen alkeissoittimena. Taaperoiden kosketinkoulutus pitäisi edelleen aloittaa pehmeä-äänisillä, pienikokoisilla ja kevyillä soittimilla, joiden ääressä lapsi oppii kuuntelemaan soittamaansa musiikkia.

Vanhempien olisi pidettävä huolta, että lapsi kuulee riittävän monipuolista musiikkia kotonaan pienestä pitäen. Lapsi ei voi rakentaa musiikillisuuttaan pelkän länsimaisen viihdemusiikin varaan. Lapset tekevät harrastus- ja soitinvalintansa kuulemansa musiikin perusteella. Soittimien ja musiikinlajien kirjo on valtava, eikä värejä voi koskaan olla liikaa. Siten ei saatavilla olevan soitinvalikoiman tulisi myöskään rajoittua eurooppalaisen klassisen musiikin soittimiin. Laajemman soitinvalikoiman myötä jokainen löytäisi itselleen sopivan soittimen ja musiikillinen kulttuuri rikastuisi entisestään. Silloin myös varsinaisen pianonsoiton taso nousisi, sillä pianon pariin päätyisivät erityisesti siihen mieltyneet soittajat.

8.2 Eri kosketinsoittimien toisistaan poikkeavien ominaisuuksien vaikutus pianon soittamiseen

Modernin pianon rungon kieliin kohdistama voima on jopa 20 tonnia. Puurakenteisen fortepianon kielten vastaava jännite on noin tuhat kiloa. Forte pianon soittaminen on modernia pianoa kevyempää. Sen kosketin painuu alaspäin vain noin kuusi millimetriä ja sen mekaniikka on kevyt. Kosketin vaatii alas painuakseen voimaa vain 25-35 gramman painon. Modernin flyygelin vastaavat mitat ovat kaksinkertaiset: koskettimen uppouma on 10 millimetriä ja alas painamiseen vaaditaan 60 gramman paino. Pohdittaessa kysymystä, voidaanko modernilla pianolla soittaa sävellyksiä, jotka on kirjoitettu cembalolle, klavikordille tai fortepianolle, tulisi muusikon tarkastella asiaa ennen kaikkea

käytännön näkökulmasta. Czernyn ja Hummelin aikaan fortepianolla soitettiin myös kappaleita, jotka oli sävelletty cembalolle tai klavikordille. Mutta voidaanko samaa käytäntöä soveltaa enää modernia pianoa soittaessa, kun soittimesta on tullut niin paljon raskaampi? Mikäli esteettiseltä kannalta voidaan, onko se käytännön seikkojen valossa enää mielekäästä? Kevyelle ja kapealle koskettimistolle sävellettyjen teosten soittamista raskaalla flyygelillä voidaan verrata ”satasen aitojen” juoksemiseen maitotölkit nilkoissa.

Säveltäjät ja esittäjät pohtivat kautta aikain soittimen ja ohjelmiston valintaan liittyviä kysymyksiä. Soittimessa tapahtuneisiin muutoksiin reagoitiin voimakkaasti. Hummel oli aikansa hienoimpia pianisteja, mutta joutui keventämään tekniikkaansa, käyttämään tietynlaista kompensatiotekniikkaa soittaessaan englantilaisia soittimia (katso sivu 34). Saksalaisella pianolla saattoi soittaa sujuvasti koskettimen pohjaan saakka, jolloin soitto soljui fyysisessä mielessä rennosti ja luonnollisesti. Englantilaisella pianolla se ei ollut mahdollista. Soittamisen fyysiset ratkaisut tehtiin soivan lopputuloksen esteettisen arvon pohjalta. Meidän moderni pianomme on vielä huomattavasti Hummelin ajan englantilaista fortepianoa raskaampi: sen koskettimet painuvat yhä syvempään. Soittaessaan modernilla pianolla varhaiselle soittimelle sävellettyjä teoksia joutuu pianisti jatkuvasti tekemään soiton fysiikkaan liittyviä kompromisseja – arvokkaisiin esteettisiin päämääriin pyrkiessään.

Pianisti ei voi käyttää Hummelin kuvaamaa kompensatiotekniikkaa ennen kuin soittamisen perustekniikka on luotu. Perustekniikka tulee rakentaa soittaen käytettävälle soittimelle varta vasten kirjoitettua ohjelmistoa. Tämän päivän klassisten piano-opintojen alussa käytettävä ohjelmisto on enimmäkseen Hummelin tai häntä edeltäneen ajan enimmäkseen saksalaiselle fortepianolle, cembalolle tai klavikordille sävellettyä musiikkia. On hyvin ongelmallista, että edellä mainittua ohjelmistoa opiskellaan lähes yksinomaan modernilla soittimella perustekniikkaa rakennettaessa. Mainittu ohjelmisto vaatisi paljon kevyemmän (ja kapeamman!) koskettimiston tullakseen esitetyksi ilman soittoteknisiä kompensatioita.

Modernilla pianolla näitä kappaleita (esimerkiksi Mozartin sonaatit) opiskeltaessa joutuvat oppilas ja opettaja tasapainoilemaan soittotekniikan rakentamisen vaatiman ergonomian ja musiikin estetiikan vaatiman keveyden ja ilmavuuden välillä. Kaikki ratkaisut ovat keuhkoja:

- a) Soitetaan koskettimien pohjaan asti modernilla soittimella, jolloin soitto on ergonomisesti tuettua. Kuitenkin soiton vaikeus moninkertaistuu – usein kuviosta tulee mahdoton toteuttaa. Soiva lopputulos saattaa olla liian kova.

- b) Käytetään kevennettyä soittotekniikkaa eli soitetaan koskettimien pinnasta, jolloin soittaminen on helpompaa. Sen sijaan soittamisen yleinen joustavuus heikkenee jatkuvan käsien kannattelun vuoksi. Soiva lopputulos voi esteettisesti olla hyväksyttävä, mutta ääni saattaa silti jäädä pinnalliseksi. Tämä soittotapa ei soittotekniikan rakentamisen vaiheessa ole suositeltava, sillä se vaatii pitkälle kehittynyttä ja vakiintunutta perustekniikan hallintaa.

Edellä mainitut vaihtoehdot ovat soitonopiskelijan kannalta huonoja, sillä ne ovat riski soittajan fyysiselle hyvinvoinnille. Soivan lopputuloksen ollessa parhaimmillaankin vain tyydyttävä, tulisi yllä mainittuja tapoja välttää. Ratkaisuja ongelmaan on nähdäkseni kaksi:

- a) Soitetaan modernilla soittimella sille sävellettyä ohjelmistoa, kunnes pianistin fyysiset valmiudet ja esteettinen ymmärrys ovat kehittyneet siinä määrin että hän kykenee tekemään omat ratkaisunsa ja ymmärtää niiden hyvät ja huonot puolet, soittaessaan modernilla soittimella varhaisille pianoille sävellettyä musiikkia.
- b) Soitetaan kappale sillä soittimella, jolle se on kirjoitettu.

Moderneilla raskailla flyygeileillä on siis hyvin haastavaa soittaa sävellyksiä, jotka on sävelletty kevyemmille soittimille. Joudutaan aina tekemään joko esteettisiä tai teknisiä kompromisseja. Usein esittäjä joutuu hylkäämään musiikin alkuperäisen artikulaation sovittaessaan teoksen modernille soittimelle. Opintojen alkuvaiheessa tämä ei johda hyviin lopputuloksiin. Soittaja joutuu rajoittamaan soittimensa ilmaisuasteikkoa – sekä rajoittamaan soittamisen luonnollista joustavuutta ja luonteikkuutta. Kompromissiratkaisut harvoin johtavat musiikin alkuperäistä soivaa kuvaa vastaaviin lopputuloksiin, joten ne ovat taiteelliselta kannalta useimmiten kyseenalaisia.

8.3 Ehdotus kosketinsoittimien perusopetussuunnitelmaksi

Tässä luvussa esitän oman näkemykseni kosketinsoittimien perusopetussuunnitelmaksi. Soitinryhmään A kuuluvat kaikki mahdolliset etäisestikin pianoa muistuttavat kieli- ja kosketinsoittimet. Soitinryhmä A on alkupiste, josta lapsi kosketin- ja kielisoittimiin tutustumisensa aloittaa. Jos lapsi löytää oman soittimensa soitinryhmästä A, esimerkiksi santurin, keskittyyköön hän yksinomaan sen opiskeluun. Työni on pianistin näkökulmasta kirjoitettu. En ole halunnut ottaa kantaa siihen, mitä esimerkiksi santurin tai kanteleen varsinainen opintosuunnitelma sisältäisi. On sanomattakin selvää, että kaikki soittimet ovat

”yhtä hyviä soittimia”. Soitinryhmät B, C ja D ovat tarkoitettut kaikille klaveristeille: urkuristeille, klavikordisteille, cembalisteille, fortepianisteille ja pianisteille.

SOITINRYHMÄ A

Ensimmäiseen soitinryhmään kuuluvat kosketinsoittimien edeltäjät tai niiden muunnokset. Niitä ovat kaikki etniset soittimet: esimerkiksi kantele, sitra, santur, koto jne. Ne ovat useimmiten helposti siirreltäviä ja lähestyttäviä soittimia, joiden parissa pienen lapsen on luontevaa aloittaa soittaminen. Soittimia voi käyttää erityisesti musiikin varhaiskasvatuksessa. Samalla saadaan toistaiseksi harvinaisemmillekin soittimille soittajia. Etnisen musiikin soittimen merkitystä ei monikulttuurisessa sivistystyössä pidä väheksyä. Alkeistason musiikinopettajan olisi syytä hallita kohtalaisesti vähintään muutama erityyppinen soitin. Lapset haluavat usein kokeilla erilaisia soittimia, joten opettajalla olisi hyvä olla käytettävissään vähintään 3-10 eri musiikkikulttuureista peräisin olevaa soitinta.

SOITINRYHMÄ B

Ken ei löydä mieleistään A-ryhmän soittimien joukosta, tutustukoon varsinaisiin kosketinsoittimiin. Tähän soitinryhmään kuuluvat klavikordi, cembalo ja urut. Tutustuminen tulee aloittaa klavikordin äärestä. Soitin on edullinen ja hiljainen, joten se soveltuu erinomaisesti kotisoittimeksi. Klavikordin ääressä lapsi oppii kosketinsoittamisen perusteet sekä oppii kuuntelemaan kielen värähtelyä ja huomioimaan siihen vaikuttavia seikkoja. Lapsi tutustukoon mahdollisuuksien mukaan cembaloon ja urkuihin. Mielestäni tämän opiskeluvaiheen tulisi jatkua aina varhaisnuoruuden kynnykselle saakka, 10–12-vuotiaaksi. Ensisijaisesti tulisi soittaa soittimelle kirjoitettua ohjelmistoa. Tämän ikävaiheen saavutettuaan opiskelija voisi itse valita, jatkaako hän opintojaan fortepianon tai modernin pianon parissa vai keskittyykö hän yhteen tai useampaan B-ryhmän soittimeen. 1900-luvun musiikki tulisi huomioida myös soitinryhmiä B ja C opiskeltaessa.

SOITINRYHMÄ C

Varhaisnuoren ilmaisutarve poikkeaa voimakkaasti lapsen ilmaisutarpeesta. Varhaisnuori aloittaa kypsymisensä kohti aikuisuutta. Fortepiano (yleistään kaikki soittimet vuoteen 1850 saakka) ja sille sävelletty ohjelmisto sopii tähän kehitysvaiheeseen täydellisesti. Fortepiano kykenee tarvittaessa voimakkaampaankin ilmaisuun, muttei kuitenkaan pilaa oppilaan muotoutumassa olevaa soittofysiikkaa eikä soitonopettajan korvaa hallitsemattomalla soitolla. Tämän soittimen opiskelun tulisi jatkua ainakin 16–17 vuoden ikään saakka, mieluiten siihen saakka, kunnes nuori on saavuttanut vähintään alustavan henkisen ja fyysisen kypsyyden. Toistaiseksi fortepianisteja ei Suomessa ole liikaa, joten suuri osa opiskelijoista voisi huoletta keskittyä myös mahdollisissa ammattiopinnoissaan fortepianon soittamiseen.

SOITINRYHMÄ D

Ken ei ole tyytyväinen fortepianon ilmaisuun ja sille sävellettyyn ohjelmistoon, voi jatkaa opintojaan vielä modernin pianon parissa. Tässä vaiheessa on kriittisesti arvioitava soittajan fysiikan soveltuminen modernin konserttiflyygelin soittamiseen. Ohjelmiston suuri fyysinen ja henkinen kuormittavuus on huomioitava koulutusta ja soittokuntoa rakennettaessa. Piano-opiskelijalta vaaditaan paljon henkistä ja fyysistä kypsyyttä ja itsenäisyyttä.

Mikäli opiskelija jatkaa musiikin ammattiopintoihin, hänen olisi hyvä keskittyä jo nuoruudessaan valitsemansa soitinryhmän soittimiin. Taiteellisen itsenäisyyden vaihe koittaa soitonopiskelijalle yleensä vasta 25–35 vuoden iässä. Tämä tulisi ottaa huomioon. Taiteellinen kypsyyks ei synny väkisin tai kiirehtimällä. Kyseisessä iässä soittaja voisi tehdä itsenäisiä valintoja esimerkiksi omaa syventymiskohdettaan (kuten jokin 1900-luvun musiikin lajeista) valitessaan ja oman taiteensa ääriviivoja hahmotellessaan.

Esittämäni soitinryhmien jaottelu on looginen soittotekniikan rakentamisen kannalta. Opetussuunnitelmaani noudattamalla pienen pianistin soittotekniikka rakennetaan askel askeleelta, aloittaen kevyistä soittimista, päätyen raskaampiin soittimiin. Käsi kädessä tekniikan kehittymisen kanssa kulkee musiikillisen ilmaisun kehittyminen: alkaen intiimistä sormien ilmaisusta, päättyen täysivoimaiseen ja koko kehosta lähtevään orkestraaliseen pianonsoittoon. Esittämässäni kosketinsoittimien perusopetussuunnitelmassa yhdistetään pienen pianistin soittofysiikan asteittainen kehittyminen soittimen rakenteellisen kehittymisen kanssa.

8.4 Pianonsoiton opettamisen painopisteitä

8.4.1 Fyysiset tekijät

Terve soittotekniikka rakennetaan siis huolellisen ja johdonmukaisesti etenevän ohjelmistosuunnittelun avulla. Mutta mitkä muut tekijät vaikuttavat soittajan fysiikan kehittymiseen?

Keho ja henki ovat toisistaan riippuvaisia. Toisen kehittyessä muuttuu myös toinen. Usein henkisesti (esim. musiikillisesti tai esteettisesti) lahjakkailta ihmisillä fyysinen suorituskyky on heikompi. Siksi ei pidä lainkaan paikkaansa, ettei lahjakkaan oppilaan kohdalla pitäisi huolehtia ”maallisista”, kehoon ja

soittotekniikkaan liittyvistä asioista. Pikemminkin on päinvastoin. Lahjakkaan oppilaan kohdalla pitää erityisesti kiinnittää huomiota kehollisuuteen, sillä oppilaan oma intensiivinen energia todennäköisesti suuntautuu toisaalle. Opiskelijan kehonkäyttö riippuu paljolti siitä, mikä suhde soittajalla on omaan kehoonsa (=kehonkuva). Kehon kuuntelemisen taito on tärkeä osa soitonopiskelua. Pulmallista on, että kehonkuva muuttuu nuoruuden ja aikuisuuden myrskyissä. Tällöin opiskelija usein tarvitsee ohjausta löytääkseen positiivisen suhteen kehoonsa ja soittamiseensa uudestaan.

Liikunta on hyvä tukipilari soitonopiskelussa. Paljon liikuntaa harrastaneilla nuorilla on usein positiivinen kehosuhde. Asia ei ole kuitenkaan aivan näin yksinkertainen. Joskus soittajan keho on vahva hänen henkisten ominaisuuksiensa kustannuksella. Tällöin tulisi kehittää voimakkaasti oppilaan estetiikan tajua ja ajattelua sekä tukea nuoren muita henkisiä ominaisuuksia. Aina on pyrittävä tasapainoon ruumiin ja sielun välillä. Sisäinen tasapaino mahdollistaa hedelmällisen opiskelun. Vaikka mieli ohjaa kehoa, myös kehosta huolehtimatta jättäminen vaikuttaa mieleen. Huono kunto ja esimerkiksi fyysisistä tai henkisistä syistä aiheutuva kipu heikentävät valtavasti soitonopiskelun edellytyksiä. Tästä syystä rasisvammakierteen ilmaantuessa moni muusikko päätyy lopettamaan uransa, vaikka pulmaan olisi löydettävissä ratkaisuja. Paljon riippuu siitä, kuinka huolellista opetusta muusikko on saanut ja kuinka suuri energia hänellä on soittonsa uudelleenrakentamiseksi käytössään.

8.4.2 Psykkiset tekijät

Kuten Couperin kirjoitti, ohjaa mieli kaikkea tekemistä. Taiteilijan herkkyydestä ja kasvukivuista johtuvien psykologisten pulmien käsittelyyn ei tämän työn puitteissa ole mahdollisuutta. Jos olemme stressaantuneita, se heijastuu myös soittamiseen. Erilaiset henkiset ja psykologiset pulmat ovat useimmiten fyysisten ongelmien taustalla. Vääränlainen motivaatio, liiallinen ja negatiivinen kilpailu tai epäselvät tavoitteet ilmenevät fyysisinä ongelmina. Opiskelijan psyykinen hyvinvointi on ehdoton edellytys hedelmälliselle opiskelulle. Psykkiset ongelmat vaikuttavat suoraan myös soittamisen fysiikkaan. Negatiivisen kehosuhteen myötä voi kehittyä huono tai ristiriitainen kehonkäyttö, jonka seurauksena soiton fyysinen sujuvuus ja liikkeiden luonnollisuus heikkenevät. Nuoren henkisillä arvoilla on valtava merkitys musiikin opiskelussa. Negatiivista kehonkuvaa aiheuttavat ennen kaikkea psykologiset ja henkiset tekijät, usein myös uskonnolliset tekijät. Huono kunto ja fysiikan laiminlyönti myötävaikuttavat huonovointisuuden noidankehässä. Silloin syy voi laiskuuden lisäksi olla erilaisissa

motivaation ja itsetunnon kysymyksissä. Kehon ja yliminän välillä olevat eturistiriidat edesauttavat huonon kehonkäytön syntymistä.

Opettajan vaikutus opiskelijan psyykkiseen hyvinvointiin on suuri. Opettajan musiikkisuhde siirtyy – opettajan musiikillisen auktoriteetin voimasta riippuen – sellaisenaan oppilaaseen. Kuten useaan kertaan olen työssäni maininnut, tulisi opinnoilla olla selkeät lukukausittaiset sisällöt ja tavoitteet. Soittotunneilla käyminen ei oppilaan kokonaiskehityksen kannalta ole yhdentekevää: niin positiiviset kuin negatiivisetkin kokemukset tallentuvat kehoon ja sieluun voimakkaina kokonaisvaltaisina elämyksinä.

Tulevien soitonopettajien tulisi opiskelussaan perehtyä ainakin seuraaviin teemoihin:

- 1) muusikon ajankäyttö – harjoittelun suunnitteleminen, pitkän ja lyhyen tähtäimen tavoitteet, työn ja levon vuorottelu
- 2) harjoittelun edellytykset – soittoryhdyin muodostaminen, soittokunnan ylläpitäminen, harjoittelun rytmittäminen tauoilla, lämmittely ja venyttely
- 3) soittamisen psykologia ja muusikon ammattikuva motivaatiotekijöineen

Miksi musiikinopettajan tulee hallita edellä mainittuja asioita? Koska soitonopettajan on myös itse pysyttävä soittokunnossa, voidakseen ohjata oppilaita parhaalla tavalla. Opettajalle on erittäin haasteellista säilyttää sekä taiteellinen taso omassa soittamisessaan että pystyä ohjaamaan johdonmukaisesti nuoren soittajan kehitystä. Hyvä opettaja ei pelkästään osaa tehdä asioita korkeimmalla tasolla oikein, vaan kykenee myös välittämään osaamisensa oppilaalle. On siis helpompaa soittaa itse hyvin, kuin ohjata toinen soittamaan yhtä hyvin.

Jokainen muusikko kohtaa urallaan esteitä, joiden yli on päästävä. Keho muuttuu koko ajan – musiikkisuhde sen myötä. Luotettavan ohjaajan ja tiedon avulla voidaan löytää ratkaisu kaikkiin ongelmiin. Tärkeää on avoin keskustelu opettajan ja mieluiten myös opiskelutovereiden kanssa, vaikkei se liiallisen kilpailun vuoksi aina olisikaan mahdollista.

8.4.3 Yhteistyö on voimaa

Kukaan opettaja ei voi olla mestari kaikessa. Musiikin lajeja on rajaton määrä. Oppilaan olisi hyvä pystyä rakentamaan oma musiikillisuutensa mahdollisimman monista aineksista jo nuoruusiästä lähtien. Tässä mahdollisimman monipuolinen

opettajakunta olisi suurena apuna. Aikansa eläneen mestari-kisälli-järjestelmän peruja on, että lahjakkaat oppilaat pyrkivät, usein epätoivoisesti, löytämään ”sen yhden ylitse muiden”, eli mestarin jonka toivovat vievän heidät huipulle. Huipulle vie kuitenkin monta tietä, eikä yksikään niistä ole suora.

Soitonopettajan tulee edesauttaa nuoren fyysistä ja henkistä kehittymistä. Tähän hänellä on myös henkilökohtaisten tuntien puitteissa suuremmat mahdollisuudet kuin esimerkiksi kouluopetuksessa. Ei voida kuitenkaan olettaa että yksi opettaja voisi olla vastuussa nuoren muusikon kehitymisestä kypsäksi taiteilijaksi. Mielestäni tästä syystä voi soitonopettaja olla vastuussa vain pienen osa-alueensa perustavanlaatuisesta hallinnasta ja ammattitaidosta. Kestävä musiikkikoulutus rakentuu useiden musiikinopettajien ja erityisosaajien varaan, joista jokaisella on oma erityisosaamisensa alue. Ryhmäopetus, avoin keskustelu ja pohdinta sekä erilaiset työpajat ovat ensiarvoisen tärkeä osa opiskelua. Ryhmäopetuksen avulla voidaan käyttää korkeatasoisinta ja ammattitaitoisinta ohjaajaa tiettyyn asiaan perehdyttäessä, myös silloin kun taloudellisista syistä se ei henkilökohtaisten tuntien puitteissa olisi mahdollista.

Hyvä soitonopettaminen voidaan jakaa kahteen osaan:

- 1) musiikin (taiteen) opettaminen; kuitenkin myös harjoittelun ohjaus ja tekniikan rakentaminen

Tätä tehtävää hoitavat soitonopettajat. Soittotuntien lisäksi tulisi opiskelijoiden syvällisesti paneutua historiaan, estetiikkaan ja filosofiaan, harmoniaan ja maailmanmusiikkiin ja -kulttuuriin erillisinä oppiaineinaan.

- 2) soittamisen edellytykset
 - a. fyysiset edellytykset: kehontuntemus ja sen hallinta
 - b. henkiset edellytykset: motivaatioon, itsetuntemukseen, esiintymiseen ja vuorovaikutukseen liittyvät tekijät

Näistä opiskelija on lopulta itse vastuussa. Autettakoon häntä vaativan opiskelunsa keskellä. Olisi syytä miettiä jonkinlaista valmentajamallia, jossa psykologian, filosofian ja fysiologian ammattilaiset osallistuisivat lahjakkuuksien koulutukseen mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Kuinka valtavan monimutkainen prosessi lahjakkuuden kypsyminen onkaan! ”Soittamisen edellytykset” kuvaa erityisen hyvin asioiden olemusta. Ne ovat välttämättömyys hyvälle muusikkoudelle, mutta siltikin vain sen edellytyksiä – kivijalka jonka varaan itse talo rakennetaan. Taiteellisuuteen liittyen vain ani harvoja asioita voidaan todella opettaa (ks. Hummel, sivu 38). Siksi edellytysten kehittämiseen tulisi kiinnittää paljon huomiota. Soittamisen ja musiikin (taiteen) opiskeleminen on lopultakin oppilaassa itsessään olevien resurssien käyttöön ottamista ja kehittämistä. Sen vuoksi lahjakkaat oppilaat ovatkin haluttua kauppatavaraa.

Muistakaamme, että soittamisen edellytyksiin opintojen yhteydessä käytetty aika maksaa itsensä monin verroin takaisin, kun opiskelijat siirtyvät työelämään. Opiskeluaikana heränneisiin kysymyksiin vastauksia löytänyt opiskelija pystyy omassa työssään opettajana ohjaamaan nuoria soittajia jo varhain oikealle tielle. Syntyy positiivinen kierre. Edellä kuvatut soittamisen edellytykset ovat siten myös opettajuuden edellytyksiä.

LÄHTEET

Bach, C. P. E. 1753/1762/1995. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Suomentanut Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Badura-Skoda, E. & Badura-Skoda, P. 1957/1986. Interpreting Mozart on the Keyboard. New York: Da Capo Press.

CAIS (The Circle of Ancient Iranian Studies): "Santur". Saatavilla *www-muodossa*: <http://www.cais-soas.com/CAIS/Music/santur.htm>. 19.1.2010

Czerny, C., toimittanut Sanders, E. 1956. Recollections from My Life. *The Musical Quarterly* 42 (3), 302-317. Saatavilla *www-muodossa Jstor-tietokannasta*: <http://www.jstor.org>. 17.3.2010

David, H. T. & Mendel, A. 1966/1945. The Bach Reader. New York: W.W. Norton & Company.

Dolmetsch, A. 1946. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. London: Oxford University Press.

Gerig, R.R. 1974/2007. *Famous pianists and their technique*. Bloomington: Indiana University Press.

Hämäläinen, K. 1993. *Francois Couperin: L'art de toucher le clavecin – Cembalon soittamisen taito*. Sibelius-Akatemia. Solistinen osasto. Musiikin tohtorin taiteellisella linjalla suoritettavaan tutkintoon sisältyvä tutkielma.

Hanks, S. E. 1969. *Pantaleon's Pantalon: An 18th-Century Musical Fashion*. *The Musical Quarterly* 55 (2), 215-227. Saatavilla [www-muodossa Jstor-tietokannasta](http://www.jstor.org): <http://www.jstor.org>. 12.3.2010

Kuikka, M. T. 1991. *Johdatus kasvatuksen historian tutkimukseen*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Nevatalo, K. 2002. *Suomalaisen viulopedagogiikan muutossaasteet*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu -työ.

Otavan suuri musiikki-tietosanakirja (OSMT) 1989. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Samama, A. 1998/2001. *Vireästi musisoimaan! : Soita ja laula ilman kipua ja särkyä*. Suomentanut Antero Helasvuo. Jyväskylä: Gummerus.

Schindler, A. 1860/ 1988. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Dresden: Reclams Universal-Bibliothek.

Wieck, F. 1853/1993. *Kauniin soinnin jalo taide: opettavaisen suorasukaisia kirjoituksia pianonsoitosta ja laulutäiteestä*. Suomentanut Tomi Mäkelä. Helsinki: Yliopistopaino.

Wikipedia: "Water organ". Saatavilla [www-muodossa](http://en.wikipedia.org/wiki/Water_organ): http://en.wikipedia.org/wiki/Water_organ. 16.1.2010

Wikipedia: "Monochord". Saatavilla [www-muodossa](http://en.wikipedia.org/wiki/Monochord): <http://en.wikipedia.org/wiki/Monochord>. 17.1.2010

Wikipedia: "Harpsichord". Saatavilla [www-muodossa](http://en.wikipedia.org/wiki/Harpsichord): <http://en.wikipedia.org/wiki/Harpsichord>. 18.1.2010