

SAUMATON LEGATO JA OHJELMISTOPOLITIikka
Suomessa vaikuttavien pianistien kokemuksia venäläisestä pianotraditiosta

Seminaarityö
Kevät 2023
Kaisa Pulkkanen

Opettajan pedagogiset opinnot
Tampereen yliopisto

Kirjallinen työ
Taideyliopiston Sibelius-
Akademia, Pianon,
harmonikan, kitaran ja
kanteleen aineryhmä

TIIVISTELMÄ

Kirjallisen työn nimi	Sivumäärä
Saumaton legato ja ohjelmistopolitiikka. Suomessa vaikuttavien pianistien kokemuksia venäläisestä pianotraditiosta	22 + 4
Tekijän nimi	Lukukausi
Kaisa Pulkkanen	Kevät 2023
Aineryhmän nimi	
Pianon, harmonikan, kitaran ja kanteleen aineryhmä	
<p>Tutkielmassa perehdyttiin suomalaisten ja Suomessa vaikuttavien pianistien kokemuksiin venäläisestä pianokoulukunnasta. Tutkimusmenetelmänä käytettiin puolistrukturoitua haastattelua. Haastateltavien kokemukset liittyivät opiskelukokemuksiin Neuvostoliitossa ja neuvostoliittolaisten opettajien johdolla, venäläistaustaisiin taiteilijoihin ja heidän musiikkiinsa esikuvina sekä venäläisen ohjelmiston parissa työskentelyyn. Kokemuksissa korostuivat myönteiset kokemukset tradition taiteellisista ja pianoteknisistä ihanteista. Kritiikki kohdistui muun muassa autoritääriin opetusmenetelmiin ja soitettavan ohjelmiston yksipuolisuuteen.</p>	
Hakusanat	
koulukunta, Neuvostoliitto, piano, soitonopetus, Suomi, venäläinen koulukunta	
Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä	
29.5.2023	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
2	VENÄLÄINEN PIANOKOULUKUNTA.....	6
	2.1 Venäläisen pianokoulukunnan käsite	6
	2.2 Venäläisen pianotradition vaikutukset Suomessa.....	8
3	TUTKIMUSASETELMA.....	10
	3.1 Tutkimuskysymykset.....	10
	3.2 Tutkimusmenetelmä, tutkimuksen toteuttaminen, aineisto ja aineiston analysointi.....	10
	3.3 Tutkimuksen eettiset kysymykset.....	11
4	TULOKSET	12
	4.1 Haastateltavien esittely	12
	4.2 Kokemuksia venäläisestä pianokoulukunnasta.....	13
	4.3 Venäläisen tradition arvot ja ihanteet pianistien omalla uralla.....	15
	4.4 Venäläisen tradition vaikutukset opetustyöhön	16
5	POHDINTA	19
	LÄHTEET	
	LIITTEET	

1 JOHDANTO

Tämän tutkimuksen tavoitteena on perehtyä suomalaisten pianistien kokemusten ja näkemysten kautta venäläiseen pianokoulukuntaan ja syventää käsitystä siitä. Syvennyn tutkimuksessani haastattelun avulla venäläisen tradition näkymiseen pianistien elämässä: opiskelijana, esiintyvänä taiteilijana sekä opettajana. Mielenkiinnon kohteena on myös venäläisen pianokoulun määrittely, joka ei ole lainkaan ongelmatonta. Lähden tutkimuksessa liikkeelle yleisistä käsityksistä ja mielikuvista, jotka liittyvät koulukuntaan. Usein arkikielessä kuulee käytettävän venäläistä pianokoulukuntaa käsitteenä sellaisissa yhteyksissä, joissa opettaja on toiminut autoritäärisesti, ollut poikkeuksellisen vaativa tai keskittynyt opetuksessaan voittopuolisesti tekniikkaan.

Pianotaiteilija Eero Heinonen (s. 1950) kuvailee haastattelussa neuvostoliittolaisen, tosin Odessassa, nykyisen Ukrainan alueella syntyneen Emil Gilelsin (1916–1985) soittoa esimerkkinä venäläisen koulun parhaista ominaisuuksista seuraavasti: *”fortessa on metallia, joka on jaloa, puhdasta kultaa; uskomattoman iso sointi, ihana legato ja cantabile; tietty pehmeys – kuin leijonan tassu, joka ottaa ison äänen flyygelistä.”* (Lappalainen, 2008).

Neuvostoliitto on vaikuttanut Suomen musiikkielämään voimakkaasti etenkin sotien jälkeen: muusikko- ja mestarikurssiopettajavierailuja suuntautui idästä meille muita länsimaita huomattavasti enemmän kylmän sodan aikana (Mikkonen, 2021). Useat suomalaiset pianistit ovat myös hakeneet oppia venäläisiltä opettajilta, ja Rahkosen mukaan (2016) Sibelius-Akatemiassa vuosina 1980–2013 opettaneista suomalaisista pianisteista seitsemän ja muualla syntyneistä muutama on tehnyt piano-opintoja Neuvostoliitossa, mistä voidaan päätellä, että venäläisen pianotradition vaikutukset ovat näkyneet myös Sibelius-Akatemian pianonsoiton opetuksessa jollain tasolla. Vuosina 1948–1961 syntyneistä opettajista niukka enemmistö oli opiskellut ulkomaista

nimenomaan Neuvostoliitossa (Rahkonen, 2016). Tässä valossa aiheen tutkiminen näyttäytyy entistäkin tärkeämpänä.

Olen saanut itse opiskella useammankin venäläisen koulukunnan vaikutuspiirissä olleen pianistin kanssa, ja siitä kumpuaa innostukseni tämän aiheen tutkimiseen – toki myös kiinnostus historiaan yleisesti vaikuttaa haluuni perehtyä tähän aiheeseen. Venäläisen tradition arvojen ja ihanteiden näkyminen pianonsoiton opetuksessa on mietityttänyt minua opintojeni alusta lähtien. Esimerkiksi kirkas ja syvä sointimaailma, kokonaisvaltainen kehon käyttö sekä laulavuuden korostaminen soitossa ovat olleet selkeästi venäläisestä traditiosta kumpuavia elementtejä – toki monet edellä luetellut asiat voidaan toisaalta nähdä myös yleismusiikillisina asioina. Venäläinen pianopedagogiikka on näyttäytynyt autoritääriseltä ja etenkin suomalaisen musiikkikoulutuksen kontekstissa oppilaan oikeuksia polkevalta, ja tahdonkin selvittää, vastaako tämä kuva todellisuutta.

Tutkimuksen yhtenä haasteena on pianokoulukuntien määrittelyongelma sekä kysymys siitä, kuinka relevanttia on lähestyä historiaa tietyn koulukunnan näkökulmasta. Pohdin alkuun tätä määrittelyongelmaa. Eero Heinosen mukaan ”koulukunta edustaa lähinnä tiettyä tapaa lähestyä soitinta” (Lappalainen, 2008). Lähdenkin liikkeelle tästä näkökulmasta: käsittelen venäläistä koulukuntaa moniulotteisena ilmiönä ja venäläiseen kulttuuripiiriin liittyvänä traditiona. Olisi miltei mahdotonta määritellä koulukunnan käsite aukottomasti, etenkin seminaarityön laajuisen tutkielman puitteissa.

Omaleimaisen ja vahvoja tunteita herättävän pianotradition tutkimukselle on tarvetta, sillä suomenkielisiä tutkimuksia aiheesta on niukanlaisesti. Tavoitteenani on empiirisellä tutkimuksella tuoda tätä pianopedagogiikan osa-aluetta vahvemmin suomalaisten pianistien tietoisuuteen ja herättää keskustelua siitä, mistä kaikkialta suomalainen pianotaide ja -pedagogiikka onkaan vaikutteita saanut, ja missä asioissa vaikutteet ovat erityisesti näkyneet.

2 VENÄLÄINEN PIANOKOULUKUNTA

Tässä luvussa määrittelen keskeiset käsitteet, taustoitan tutkimusta sekä teen lyhyen katsauksen aiempaan tutkimukseen aiheesta.

2.1 Venäläisen pianokoulukunnan käsite

Venäläisellä pianokoulukunnalla tarkoitetaan usein Venäjän pianonsoiton traditiota, joka on lähtöisin ajalta ennen Venäjän vallankumouksia 1917. Kofmanin mukaan (2001) venäläinen pianokoulukunta on syntynyt 1800-luvun alkupuolella Euroopan romanttisen virtuoosiperinteen vaikutuksen myötä. Venäläisen koulukunnan voidaan siis nähdä liittyvän suoraan läntiseen kulttuuriperintöön. Mikkosen mukaan (painossa) koko Neuvostoliiton musiikkielämä nojasi etenkin 1930-luvulta alkaen tähän vallankumouksia edeltäneeseen aikaan. Pitkät perinteet ovatkin venäläisen pianokoulukunnan tavaramerkki, ylpeydenaihe ja vahvuus: siihen liittyy neuvostoajasta lähtien opetuksen vahva systematisointi, musiikkikoulutuksen laajentaminen koko Neuvostoliiton alueelle ja toisaalta myöskin ideologiset rajoitukset musiikin tyyliin ja opetuksen sisällöille (Mikkonen, painossa).

Venäläisellä pianokoulukunnalla tarkoitetaan tässä edellä kuvatun lisäksi sekä sellaista pedagogista että teknistä pianonsoiton koulukuntaa, joka liittyy venäläiseen traditioon ja kulttuuriin. Venäläisen pianokoulukunnan käsitteen käyttö nykyään ei ole täysin ongelmaton. Myös vuosina 1922–1962 Moskovan konservatorion professorina toiminut pianisti ja säveltäjä, Samuil Feinberg (1890, Odessa – 1962, Moskova) kyseenalaistaa, voidaanko ylipäätään puhua yhdestä neuvostoliittolaisesta koulukunnasta (Feinberg 1965/2016, 155).

Tutkimukseni yhtenä haasteena onkin se, että venäläinen pianokoulukunta käsitteenä on kiistatta monenlaisten tyylien ja koulukuntien niputtamista yhteen. Feinbergin mukaan (1965/2016) jo Moskovan konservatorion sisältä voitiin erottaa useita koulukuntia, joiden

teoreettiset ja pedagogiset näkemykset eroavat suuresti toisistaan (Feinberg 1965/2016, 155). Joitakin yleisiä piirteitä voidaan kuitenkin nimetä. Käytän tässä apuna Feinbergin teosta *Pianismi taiteena* sekä toisen Moskovan konservatorion professorin, Heinrich Neuhausin (1888, Jelisavetgrad, Ukraina – 1964, Moskova), pianonsoiton keskeisimpiin kirjallisiin teoksiin kuuluvaa teosta *Pianonsoiton taide*. Feinberg ja Neuhaus ovat moskovalaisen pianokoulun keskeisimpiä hahmoja (Lagerspetz 2016, 12).

Venäläiseen pianokouluun usein liitetty teema on varhaisesta iästä alkanut kurinalainen, aluksi tekniikkaan painottuva koulutus. Pianismissa tärkeää on koko kehon ja etenkin käden ja käsivarren kokonaisvaltainen, taloudellinen sekä vapaa käyttö (Neuhaus 1958/1973, 98, 107). Sointi-ihanne on syvä, kirkas ja jalostunut, ja kaiken lähtökohtana pidetään laulavuutta. Pedagogiikan näkökulmasta tärkeitä teemoja on kokonaisvaltaisuus (Neuhaus 1958/1973, 178) – opettaja ei opeta vain pianonsoittoa, vaan musiikkia ylipäätään sekä rakkautta muihinkin taiteisiin.

Koulutus on rakenteeltaan hyvin selkeä ja paljolti samankaltaisena säilynyt Sergei Rahmaninovin (1873–1943) sekä Aleksander Skrjabinin (1872–1915) ajoista asti (Smith, 2013). Musiikkikouluverkosto on ollut koko maan kattava ja koulutuksen kilpailuhenkisyys ja sen tiukat kriteerit ovat mahdollistaneet venäläisen pianokoulun henkeäsalpaavat tulokset kilpailuvoittajien ja menestyvien pianistien muodossa (Kofman, 2001). Venäläinen musiikkikoulusysteemi on ollut esikuvana myös suomalaisen musiikkiopistojärjestelmän kehityksessä (Mikkonen 2021).

Keskeisessä osassa venäläisessä pianokoulussa ovat pianistit, säveltäjät ja opettajat, edellä mainittujen Neuhausin ja Feinbergin lisäksi muun muassa Anton Rubinstein (1829–1894), Alexander Goldenweiser (1875–1961), Josef Lhévinne (1874–1944), Emil Gilels (1916–1985) ja Svjatoslav Richter (1915–1997). Heidän työnsä pianotaiteen eteen on ollut maailmanlaajuisesti merkittävää ja venäläisen pianokoulun vaikutus on muiden muassa heidän kauttaan levinnyt laajalle. (Kofman 2001.)

2.2 Venäläisen pianotradition vaikutukset Suomessa

Suomenkielistä tutkimusta tästä aiheesta on todella niukasti, kun ottaa huomioon Venäjän ja Suomen väliset pitkät läheiset – joskin monivaiheiset – suhteet. Etenkin Neuvostoliiton aikainen kulttuurien rinnakkaiselo on tutkimuksen kannalta varsin kiinnostava ajanjakso, johon enimmäkseen tutkimuksessani keskityn. Jyväskylän yliopiston tutkija Simo Mikkonen luovutti minulle ystävällisesti käyttöön vielä julkaisemattoman tekstin, jossa keskiössä on Suomessa keskeisessä roolissa ollut pianisti, pedagogi Dmitri Bashkirov (1931–2021).

Suomen ja Neuvostoliiton välinen vuorovaikutus pianopedagogiikan osalta alkoi 1960-luvun lopulla, kun neuvostomuusikoita saapui ensi kertaa länsimaista Suomeen, Jyväskylän Kesään opettamaan mestarikursseille. Tätä ennen neuvostoliittolaisia muusikoita oli toki jo vierailut lyhyemmillä konserttimatkoilla länsimaissa. Mikkosen mukaan (painossa) Dmitri Bashkirov kävi Suomessa pianopedagogeista kaikkein useimmin, ja monet pianistit, mukaan lukien tässä tutkimuksessa mukana olleista Matti Raekallio, pyrkivät myös opiskelemaan Neuvostoliittoon Bashkirovin tai muiden pianistien johdolla. (Mikkonen, painossa.)

Bashkirovin merkitys suomalaisen pianotaiteen kehityksessä on suuri etenkin 1960-luvun Suomessa, jolloin meillä ei Mikkosen mukaan (painossa) ollut lainkaan kansainvälisen tason opettajia. Bashkirov oli monelle pianistille innostava esikuva, ja häntä pidettiin ensiluokkaisena esiintyvänä taiteilijana. Toinen, ristiriitaisempi puoli Bashkirovissa oli hänen pedagogipersonansa. Bashkirovin mestarikursseilla olleet pianistit muistavat hänet hyvin voimakkaasta temperamentista, ja pidempään Bashkirovin opissa ollut Eero Heinonen kuvaa opiskelukokemuksiaan osin jopa traumaattisena. Oppilaat kuvaavat hänen suuttuneen tulisesti huonosta soitosta. Osa piti hänen raivoamistaan osittain performanssina paikalla olevalle yleisölle. (Mikkonen, painossa.)

Neuvostomuusikoiden tulo Suomeen ei ollut lainkaan yksinkertaista, sillä valtio kontrolloi tarkasti neuvostokansalaisten matkustamista ja kontaktin luominen heihin oli paljon vaikeampaa kuin länsimaalaisiin muusikoihin (Mikkonen, painossa). Suomella oli kuitenkin erityisasema Neuvostoliiton silmissä verrattuna muihin länsimaihin, ja

suomalaisia pidettiin ”ystävällismielisinä”. Paljolti tämän ansiosta lopputulos oli se, että Suomi hyötyi valtavasti neuvostoliittolaisista muusikosta: kehittymässä ollut musiikkiopistojärjestelmä hyötyi paljon itänaapurin esikuvista ja vaikutteista. Erityisesti 1960-luvun lopulta vuoteen 1985 Neuvostoliiton vaikutus suomalaiseen musiikinopetukseen oli huipussaan. (Mikkonen 2021.)

Vähemmälle huomiolle Suomen ja Neuvostoliiton välisistä suhteista ovat jääneet valtaosan maiden välisistä sopimuksista käsittäneet kulttuurivaihdot (Mikkonen 2019, 14–15). Kulttuurivaihdot sisälsivät muun muassa opiskelija- ja opettajavaihtoja sekä konserttimatkoja puolin ja toisin. Tärkeässä roolissa oli syksyllä 1944 perustettu ja aina Neuvostoliiton romahtamiseen saakka 1991 toiminnassa ollut Suomi–Neuvostoliitto–Seura (SNS) kulttuurivaihtosopimuksineen (Mikkonen 2019, 10). Seura auttoi mm. neuvotteluissa, joiden tarkoituksena oli saada huippumuusikkoja mestarikursseille Jyväskylän Kesään (Mikkonen, painossa).

Myös neuvostoliittolaisten muusikoiden vierailu Suomessa konserttimatkoilla on huomionarvoista, kun tarkastellaan pianotraditiota. Pianolegenda Svjatoslav Richter soitti ensimmäisen konserttinsa länsimaissa nimenomaan Helsingissä toukokuussa 1960 (Tawaststjerna, 2019). Tämä kuvastaa hyvin Suomen erityisasemaa Neuvostoliiton silmissä. Mikkosen mukaan (painossa) Suomi oli Neuvostoliiton näkökulmasta suorastaan turvallinen länsimaa, koska meiltä luovutettiin loikkausta yrittävät Neuvostoliittoon. Tämä luonnollisesti vaikutti siihen, että neuvostoviranomaiset päästivät muusikoita Suomeen muita länsimaita herkemmin. (Mikkonen, painossa.)

3 TUTKIMUSASETELMA

3.1 Tutkimuskysymykset

1. Minkälaisia kokemuksia suomalaisilla ja Suomessa vaikuttavilla pianisteilla on venäläisestä koulukunnasta?
2. Miten venäläisen tradition arvot ja ihanteet ovat näkyneet pianistien omalla uralla?
3. Miten pianistit kokevat venäläisen tradition vaikuttaneen heihin ja heidän työhönsä suomalaisen pianonsoiton opetuksen saralla?

3.2 Tutkimusmenetelmä, tutkimuksen toteuttaminen, aineisto ja aineiston analysointi

Kyseessä on laadullinen tutkimus, jonka tutkimusmenetelmänä käytin puolistrukturoitua haastattelua. Haastattelu toteutettiin sähköpostitse avoimin kysymyksin. Haastattelu menetelmänä on tässä tapauksessa perusteltu, sillä sen avulla voidaan saada haluttua tietoa nimenomaan haastateltavien omista kokemuksista ja käsityksistä (Hirsjärvi-Hurme 2000, 41). Menetelmän huono puoli on se, että haastattelun dialogisuus jää pois sähköpostitse toteutettavassa haastattelussa.

Hankin kolme haastateltavaa, joiden vastauksia tarkastelen tutkimuksessa heidän omilla nimillään. Haastateltaviksi valitsin Suomessa toimivia pianisteja ja opettajia, jotka ovat opiskelleet Neuvostoliitossa/Venäjällä tai muuta kautta tuntevat läheisesti venäläisen tradition. Tunnen kaikki haastateltavat henkilökohtaisesti opintojeni kautta, joten minulla oli heidän yhteystietonsa käytössäni.

Laadin 9 kysymystä sisältävän haastattelurunon (liite 1) tutkimuskysymyksieni pohjalta. Kysymyksissä 1–2 selvitin vastaajien käsityksiä venäläisestä pianokoulusta ja omaa suhdetta siihen. Kysymykset 3–4 keskittyivät taiteellisiin ja pedagogisiin eroavaisuuksiin suomalaisessa ja venäläisessä taiteessa ja soitonopetuksessa. Kysymyksessä 5 käsiteltiin

kulttuurivaihtoja Suomen ja Neuvostoliiton välillä, ja kysymyksessä 6 puolestaan selvitin vastaajien omia käsityksiä venäläisen tradition vaikutuksista heidän työssään opettajina ja taiteilijoina. Kohdissa 7 ja 8 vastaajat saivat pohtia, mikä on ollut venäläisen tradition tärkeintä antia suomalaiselle pianotaiteelle ja halutessaan lisätä jotain, mitä muiden kysymyksiä yhteydessä ei ole tullut esiin.

Haastatteluaineisto koostui kolmesta vastauksesta, joiden laajuudet olivat 346, 600 sekä 779 sanaa. Kaikki haastateltavat vastasivat kaikkiin kysymyksiin lukuun ottamatta viimeistä täydentävää kohtaa, jossa sai halutessaan kertoa vielä jotain muuta aiheeseen liittyvää.

Analysoin aineiston teemoittelemalla ne tutkimuskysymyksiäni mukaan.

3.3 Tutkimuksen eettiset kysymykset

Mahdollisten haastateltavien varsin rajallisen määrän vuoksi päädyin pyytämään lupaa käyttää tutkimuksessa haastateltavien vastauksien yhteydessä heidän omia nimiään. Myös Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohjeen (2019) mukaan anonymiteettiä ei tule taata tutkimukseen osallistuvilla, jos sen toteutumista ei voida varmasti luvata. Tässä tapauksessa haastateltavien nimien julkaisu oli olennaista myös siksi, koska kyseessä oli henkilöhaastattelu, jossa keskiössä olivat nimenomaan haastateltavien omat kokemukset. Luvat pyysin sähköpostitse haastattelukirjeellä (liite 2). Haastateltavien vastaukset olivat vain omassa käytössäni, enkä säilytä niitä enää tutkimuksen valmistumisen jälkeen.

Luetutin haastateltavien vastauksia käsittelevät kohdat sekä heidän esittelynsä heillä itsellään ennen tutkimuksen julkaisua. Haastateltavien ainoat kommentit liittyivät pieniin yksityiskohtiin heidän esittelyteksteissään, ja niiden perusteella muokkasinkin esittelytekstejä hiukan. Sisällöllisiä kommentteja liittyen haastattelujen purkuun ja pohdintaan en saanut, joten ne osiot säilyivät ennallaan.

4 TULOKSET

4.1 Haastateltavien esittely

Ennen vastausten läpikäyntiä esittelen tässä kolme haastateltavaa.

Juhani Lagerspetz (s. 1959) on turkulaissyntyinen pianisti. Hän on opiskellut Turun konservatorion lisäksi Sibelius-Akatemiassa sekä Leningradin konservatoriossa. Lagerspetz on toiminut Sibelius-Akatemian pianonsoiton lehtorina vuodesta 1983, ja pianonsoiton professorina vuosina 2009–2014. Lagerspetz on levyttänyt useille eri yhtiöille sekä esiintynyt runsaasti orkesterin solistina, kamarimuusikkona ja sooloresitaalein ympäri maailman. Hänen ohjelmistoonsa kuuluu mm. koko Ravelin pianotuotanto, Brahmsin keskeinen soolopianotuotanto sekä Beethovenin myöhäiset pianoteokset. Hän on myös kantaesittänyt useita suomalaisia pianokonserttoja. (Helsingin Juhlamusiikkipalvelu, 2022.)

Matti Raekallio (s.1954) on suomalainen pianisti, joka on opiskellut kotimaan lisäksi Lontoossa, Wienissä sekä Leningradissa. Raekallion laaja ohjelmisto on sisältänyt muun muassa Skrjabinin, Prokofievin sekä Beethovenin kaikki pianosonaatit. Viimeisimmästä hän teki myös väitöskirjansa tutkien erilaisia sormijärjestysmahdollisuuksia Beethovenin sonaateissa sekä sormijärjestyksien historiaa yleisesti. Raekallio on opettanut Sibelius-Akatemiassa vuodesta 1978, Hochschule für Musik und Theater Hannoverissa vuodesta 2005, sekä maailman tunnetuimpiin musiikkiyliopistoihin kuuluvassa Juilliard Schoolissa 2007 lähtien. Nykyään Raekallio vaikuttaa taas Suomessa, josta käsin hän opettaa opiskelijoitaan ympäri maailmaa. (Bowdoin International Music Festival, 2023.)

Kirill Kozlovski (s. 1981) on Valko-Venäjällä syntynyt pianisti, joka on opiskellut Valko-Venäjän Musiikkiakatemian Lyseon lisäksi Sibelius-Akatemiassa sekä Wienin Musiikkiyliopistossa. Kozlovski on myös cembalisti ja tutkija. Hänen tohtorintutkielmansa käsitteli Dmitri Šostakovitšin musiikin kontekstualisointia. Kozlovski esiintyy usein orkesterin solistina, liedpianistina ja kamarimuusikkona

Suomessa ja ulkomailla, ja hän on levyttänyt sekä piano- että liedmusiikkia. (K. Kozlovski, s.a.)

4.2 Kokemuksia venäläisestä pianokoulukunnasta

Ensimmäisessä tutkimuskysymyksessä pohdin, millaisia kokemuksia suomalaisilla ja Suomessa vaikuttavilla pianisteilla on venäläisestä koulukunnasta.

Haastateltavista Raekallio ja Lagerspetz kertovat opiskelleensa Neuvostoliitossa, Leningradissa (Raekallio tosin vain vuoden ajan opiskeltuaan ensiksi muun muassa Lontoossa), kun taas Kozlovski on nuoremman sukupolven pianisteja, joka on syntynyt, kasvanut sekä aloittanut pianonsoiton Valko-Venäjällä, mutta tehnyt ammattiopintonsa länsimaissa. Näistä molemmat näkökulmat ovat arvokkaita tutkimuksen kannalta: aikuisopiskelijoiden sekä venäläisen koulun alkeiskoulutuksen saaneen kokemukset tuovat esiin erilaisia puolia traditiosta.

Raekallio ja Lagerspetz nostivat erityisesti esiin venäläisen koulukunnan käsitteen ongelmallisuuden. Raekallio puhuu nykyajasta ”pianistisen synkretismin aikana”, jossa erilaiset ihanteet, soittotavat ja koulukuntien erot sekoittuvat, ja hän kyseenalaistaa siksi koko koulukuntien olemassaolon nykyään. Lagerspetz on osin samoilla linjoilla: hänen mukaansa esiintyvää pianistia ei pitäisi pystyä liittämään kuulokuvan perusteella mihinkään koulukuntaan. Hän kuvaa, että ”jokainen taiteilija on yksilö ja persoonallinen tulkitsija”. Raekallion ajatus on, että koulukuntaerot kuuluvat etenkin ”keskinkertaisessa” soitossa; molemmat toteavat, että suuret taiteilijat ovat aina yksilöllisiä, eivät minkään koulukunnan tuotoksia.

Lagerspetzin ja Raekallion kokemukset opiskelusta Neuvostoliitossa nousivat erityisesti esiin heidän henkilökohtaisessa suhteessaan venäläiseen pianotraditioon. Molempien kokemukset opiskeluaajoista olivat pääasiassa positiivisia: Lagerspetzin kokemukset käytännön järjestelyistä opiskelijavaihdossa olivat hyviä: opiskelu ja asuminen oli ilmaista, ja kuukausittainen stipendi kattoi elämisen kulut hyvin. Raekallio taas nostaa Leningradissa vuoden kestäneistä opinnoista esiin yhteiskunnallisen puolen: hänen

mukaansa diktatuurissa eläminen oli hyödyllinen, vaikkakin ”karmaiseva” kokemus. Molempien kokemus Leningradin kulttuuri- ja konserttielämästä oli vahva: konserttielämä oli vilkasta ja myös pianonsoiton ulkopuoliset musiikkielämykset suuria. Muiden taiteiden merkitystä ei vastauksissa nostettu esiin.

Kozlovski on kahdesta muusta vastaajasta poiketen saanut alkeiskoulutuksensa venäläisen koulukunnan vaikutuspiirissä. Hänen mukaansa juuri alkeiskoulutus on venäläisen tradition vahvin osa-alue, ja hän pitää Valko-Venäjällä saamaansa teknistä pohjakoulutusta suuressa arvossa. Sen ohella myös musiikin teoria, säveltapailu ja musiikin historia olivat tärkeässä roolissa opintojen alussa. Sen sijaan hänen mukaansa teinien ja aikuisten opetus on venäläisen koulun piirissä heikompaa, ja hän kuvaa olevansa iloinen siitä, että sai aikuisena koulutuksensa länsimaissa.

Vastauksissa korostui myös venäläisen musiikkielämän politisoituminen ja musiikin ja pianonsoiton merkitys neuvostoliittolaisen propagandan välineenä. Kozlovski tuo tähän liittyen esiin näkemyksen, jonka mukaan venäläinen pianokoulukunta nykyisessä muodossaan on alkanut oikeastaan muovautua vasta 1930-luvulta alkaen. Kozlovskin mukaan tällöin tietynlaisen soittotavan ihanteista alkoi tulla pakollisia kaikille. Hän nostaa myös esiin, että rautaisen esiripun vaikutuksesta venäläisestä pianokoulusta tuli paljon suljetumpi kuin sille olisi ollut ominaista.

Kokemuksista tärkeiksi mainittiin suurten venäläisten pianistien esimerkit: Raekallio nostaa esiin heidän merkittävät esiintymisensä Suomessa, joista esimerkiksi Svjatoslav Richterin konsertti Helsingin Kulttuuritalolla 24.5.1968 oli Raekallion mukaan käännteentekevä tapahtuma hänen elämässään. Raekallio mainitsee myös Grigori Sokolovin vuodesta 1966 lähtien tekemät vuosittaiset Suomen-konsertit tärkeänä esimerkkinä venäläisen musiikkikulttuurin vaikutuksesta Suomen musiikkielämään. Lagerspetz taas mainitsee, että Leningradin vilkkaassa musiikkielämässä kuuli paljon hienoja venäläisiä pianisteja, jotka olivat tuntemattomampia muualla maailmassa.

Kozlovski mainitsee oman ”ambivalentin” suhteensa venäläiseen koulukuntaan rakentuvan hänen saamansa koulutuksen lisäksi myös tutkimustyöstä. Lagerspetz mainitsee hyvän venäjän kielen taitonsa ja venäläisen pedagogiikkakirjallisuuteen perehtymisen tärkeänä osana venäläisen tradition tuntemustaan.

4.3 Venäläisen tradition arvot ja ihanteet pianistien omalla uralla

Toisessa kysymyksessä kartoitin venäläisen pianotradition arvojen ja ihanteiden näkymistä pianistien omalla uralla.

Vastauksissa tuotiin esille venäläisen tradition voimakkaat näkemykset niin pianotekniikkaan, sointiin kuin taiteellisiin aspecteihin liittyen. Kartoitin haastattelukysymyksissä myös, millaisia arvoja ja ihanteita pianistit liittävät venäläiseen pianokoulukuntaan. Esille tulivat erityisesti pianotekninen ja -soinnillinen aspekti.

Lagerspetz ja Raekallio mainitsevat venäläisen tradition tunnusmerkeiksi kokonaisvaltaisen kehon käytön, instrumentin suvereenin hallinnan ja rikkaan sointikulttuurin. Lagerspetz kuvaa muun muassa näiden teknisten ja soinnillisten kvaliteettien olevan itselleen tärkeitä, ja ”saumattoman legaton” kokemus oli hänelle suuri oivallus opiskeluaikana. Toisaalta hän korostaa näiden asioiden olevan myös yleismusiikillisia, eikä vain venäläiseen traditioon kuuluvia ilmiöitä.

Venäläisen pianokirjallisuuden merkitys on ollut suuri myös ohjelmistovalinnoissa: Raekallio kertoo esittäneensä ja levyttäneensä paljon venäläistä musiikkia, kuten Prokofievia ja Rahmaninovia. Myös Lagerspetz ja Kozlovski ovat esittäneet paljon venäläistä musiikkia.

Kozlovski nostaa esiin yhdeksi näkyväksi vaikutukseksi tietynlaisten venäläisestä traditiosta opittujen harjoittelutapojen käytön työskentelyssään edelleen. Lagerspetz taas kuvaa olevan luontevaa työskentelyä tutkia joidenkin venäläisten pianistien tulkintoja etenkin venäläistä ohjelmistoa työstäessä, mutta jatkaa, että ”*edes silloinkaan ei tarvitse pitäytyä traditioihin traditioiden vuoksi. Venäläinen klassinen musiikki on eurooppalaista ja liittyy laajemmin länsimaiseen klassiseen musiikkiin.*”

4.4 Venäläisen tradition vaikutukset opetustyöhön

Venäläiseen pedagogiikkaan keskittyvistä vastauksista kuului kriittinen suhtautuminen moniin sen ominaispiirteisiin. Pohtiessa tradition vaikutuksia omaan opetustyöhön lähes kaikissa vastauksissa tulikin ilmi varoittavista esimerkeistä oppiminen. Kaikki vastaajat tunnustivat venäläisessä pianotraditiossa ja -pedagogiikassa tietynlaisen ehdottomuuden: Lagerspetzin mukaan neuvostoliittolaisen opettajan opetus tuli ottaa vastaan kyseenalaistamatta: *”Tunneilla ei [-] tulkinnoista keskusteltu, vaan opetus tuli ottaa ikään kuin annettuna. Koin toisaalta siinä vaiheessa hyvänäkin, että sain ammentaa opetuksesta kaiken, mitä opettajalla oli annettavaa.”* Hän itse kuvaa pitävänsä pedagogina arvossa asioiden perustelua sekä eri vaihtoehtojen tarjoamista oppilaalle. Hänen mukaansa se myös lisää opetuksen vaikuttavuutta.

Raekallio kuvaa kokemuksiaan venäläisestä pianopedagogiikasta:

Olen osallistunut moneen otteeseen myös Bashkirovin mestarikursseille, jotka auttoivat minua näkemään toisaalta omat silloiset puutteeni ja toisaalta myös venäläiselle instrumenttikoulutukselle ominaisen diktatorisen, hajoita ja hallitse -tavan ratkaista oppilaan ongelmia.

Hän kuvaakin tradition vaikutusten näkyneen hänen opetustyössään lähinnä pianoteknisessä mielessä: hän pyrkii auttamaan opiskelijaa saavuttamaan venäläisen tradition myönteisinä pitämiään asioita, kuten instrumentin suvereeni hallinta, monipuolinen, laulava ja syvä sointi, sekä kehon kokonaisvaltainen käyttö. Lisäksi hän kertoo oppilailleen antamiensa ohjelmistusuositusten olevan usein, mutta ei pääasiallisesti, venäläistä repertoaaria.

Myös Kozlovskin mukaan tradition vaikutukset näkyvät hänen opetustyössään erityisesti sointi-ihanteissa, esimerkiksi cantabile-soiton opettamisessa. Lisäksi hän kuvaa ohjaavansa oppilaitaan venäläisestä traditiosta ammentavan ”totaalisen kuuntelun” suuntaan:

[M]ielestäni aika moni ongelma nuorilla pianisteilla perustuu siihen, että kuulokuva omasta soitosta on puutteellinen - polyfoniaa ei kuunnella riittävän tarkkaa, jätetään stemmoja, sointuja kuulematta ja kuuntelematta, jolloin ne ikään kuin "roikkuu mukana" soitossa, niihin ei tule muodostettua kunnon "sidettä/asennetta" eikä niihin osata suhtautua omassa soitossa. Eli tavoitteenani on aika usein "totaalinen" kuuntelu; jotta oppilas pystyisi mahdollisimman aktiivisesti olemaan mukana omassa soitossaan kuuntelun kautta.

Vastauksissa tuli esiin myös venäläisen tradition jokseenkin yksipuolinen tai jopa ahdas suhtautumisen opiskelijoiden, mutta myös ammattilaisen uraa tekevien pianistien ohjelmistoihin ja ylipäätään erilaisiin tyylihin: Raekallio huomauttaa, että venäläisessä traditiossa painopiste on luonnollisesti venäläisessä mutta myös lähinnä romanttisen kauden musiikissa. Esimerkiksi Bachin musiikin ”valtavaa ekspressiivistä potentiaalia” ei hänen mukaansa hyödynnetä, vaan sitä käytetään lähinnä polyfonian ja sormien harjoittamiseen. Lisäksi Raekallio kritisoi venäläistä lähestymistapaa wieniläisklassisiin teoksiin: ” varsinkin koulukunnan keskinkertaisten edustajien piirteenä - -: literalistinen, toisinaan arka, jäykkä, jopa pelokas, joskus miniatyrisoiva, ikään kuin järjestyksen kourissa.”

Kozlovski kuvaa samaa suhtautumistapaa sekä tyylien yksipuolisuutta liittämällä sen historialliseen ja poliittiseen kontekstiin:

[1930-luvun lopulla] optimistisen, edistyksellisen, demokraattisen soiton ihanteesta (iso ja laulava soundi; yskinkertainen, kohtalaisen mutkaton rytmikka; ohjelmistopolitiikka, joka pohjautuu Beethoveniin ja romanttiseen musiikkiin) alkoi tulla miltei pakollinen lähes kaikille.

Lagerspetz nostaa myös esiin, ettei opiskelijan tai jopa ammattilaisenkaan itsenäisyyttä venäläisessä koulutuksessa pidetty suurella arvolla:

Huomasin, ainakin neuvostoaikana, että jo uraa luovat pianistit saattoivat käydä edelleen jatkuvasti entisten opettajiensa tunneilla esim. valmistelemassa konserttiohjelmia. Yleensä oma-aloitteisuutta soitonopiskelussa ei kovasti kannustettu.

Näistä esimerkeistä voidaan päätellä, että haastateltavat pyrkivät omassa opetustyössään välttämään näistä kokemuksista opittuja haitallisiksi koettuja asenteita, sisältöjä ja metodeja.

5 POHDINTA

Venäläisen tradition vaikuttavuus suomalaiseseen pianismiin on haastateltavien vastausten perusteella ollut vahvaa. Vaikka tutkimuksen tulokset eivät ole suoraan yleistettävissä koko Suomen musiikkielämään, voidaan sekä lähdekirjallisuuden että haastatteluiden perusteella todeta, että venäläisen tradition vaikutuksia ei voida vähätellä, ja niitä on syytä tutkia jatkossakin. Tämä pätee toki myös muihin koulukuntiin ja perinteisiin: on tärkeää nähdä, mistä tähän pisteeseen on tultu, ja millaisilla soitonopetuksen ja musiikkielämän muodoilla on merkitystä henkilökohtaisen muusikkouden rakentumisessa.

Tärkeimpinä venäläisen pianokoulun vaikuttajina esille nousivat henkilökohtaisen opetuksen saaminen, traditioon liittyvät pianotekniset ja taiteelliset näkökulmat, yksittäiset pianistit ja pedagogit sekä venäläinen pianokirjallisuus. Kuten osasin odottaa, vastauksista ilmeni kahtiajakoista suhtautumista sekä venäläiseen pedagogiikkaan että pianismin tyyli-ihanteisiin. Venäläisten opettajien osaamista ja omistautumista pidettiin vastauksissa suuressa arvossa, mutta toisaalta joitain opetusmetodeja ja opetuksen tietynlaista autoritäärisuutta kritisoitiin voimakkaasti. Tämä on linjassa myös Mikkosen tutkimusten kanssa (2019; 2021; painossa).

Vastauksista välittyi pianistien arvostava suhtautuminen venäläiseen pianotraditioon ja kiitollisuus siitä ammennettuihin hyviksi koettuihin asioihin. Venäläisen tradition soinnillisia ja teknisiä ihanteita pidettiin suuressa arvossa, ja laadukas tekninen koulutus sekä alkeisopetus nähtiin hyvänä asiana. Kriittiset huomiot liittyivät pedagogiikan lisäksi ohjelmistojen suppeuteen ja turhan tiukasti traditiossa pitäytymiseen.

En onnistunut saamaan haastateltavaksi yhtään naispianistia, mikä olisi ehkä voinut vaikuttaa tutkimuksen tuloksiin. Mikkosen (painossa) mukaan Bashkirovin autoritäärisessä opissa olleet naiset ja miehet kuvasivat kokemuksiaan toisinaan hyvinkin eri tavoin. Bashkirov on toki vain yksittäinen esimerkki, ja Mikkonen huomauttaakin, että Venäjällä oli myös hyvin toisenlaisia opettajia. Bashkirov oli kuitenkin erittäin vaikutusvaltainen hahmo monien suomalaisten pianistien uralla, ja hän vaikutti suhtautuvan naispianisteihin kohteliaammin ja arvostavammin kuin miehiin. (Mikkonen, painossa.)

Kolmen haastateltavan kokemusmaailmat vaikuttavat olevan joissain asioissa melko erilaisia, ja vastaajien suhtautuminen venäläiseen traditioon poikkesi hiukan toisistaan. Kozlovski venäläisen koulun kasvattina vaikuttaa näkevän venäläisen pianokoulun todellisimpana asiana kaikista kolmesta vastaajasta siinä missä Lagerspetz ja Raekallio problematisoivat koulukuntien olemassaoloa nykypäivänä. Koulukuntien olemuksesta ja niihin liittyvistä asenteista olisikin aihetta tehdä jatkotutkimusta, sillä vastauksista melko iso osa painottui tähän suuntaan. Myös poliittiset vaikuttimet musiikkielämän taustalla nousivat tiheästi esiin etenkin Raekallion ja Kozlovskin vastauksissa.

Tutkimuksesta jäi lähes kokonaan puuttumaan suomalaisen pianoalkeisopetuksen näkökulma, sillä kaikki haastateltavat ovat tehneet opetustyönsä yksinomaan ammattiopiskelijoiden parissa. Raekallio tosin sivusi suomalaista ja venäläistä alkeispedagogiikkaa vastauksissaan: hänen mukaansa Suomessa voitaisiin uskaltaa haastaa oppilaita nykyistä enemmän. Alkeisopetuksen näkökulma olisi ollut tärkeä sisällyttää tutkimukseen, sillä myös vastausten perusteella venäläisen pianokoulun vahvuudet ovat nimenomaan alkeisopetuksessa. Olisi varsin kiinnostava jatkotutkimuksen aihe perehtyä nimenomaan venäläisestä alkeisopetuksesta ammentaneisiin suomalaispedagogeihin.

Tutkimusmenetelmänä kasvatusten tapahtuva haastattelu olisi voinut saada vastauksista monipuolisempia, ja jatkokysymysten esittämisen mahdollisuus olisi voinut avata joitakin yksittäisiä asioita hiukan paremmin. Tein päätöksen olla esittämättä haastateltaville tarkentavia kysymyksiä jälkeenpäin. Sain myös haastattelupyynnöön useamman kieltävän vastauksen, joissa vedottiin kirjoitettujen vastauksien hankaluuteen ja aiheen herättämiin vaikeisiin tunteisiin. Päädyin kuitenkin pysymään pelkissä kirjoitetuissa vastauksissa, mikä siis rajasi vastaajien määrää. Toisaalta yhtenä haasteena seminaarityössä on aiheen ja sisällön rajaaminen, ja työn suppeuden vuoksi myös vastaajien määrä täytyikin rajata melko pieneksi.

Kaikki vastaajat toteavat olevan arvokasta, että Suomessa on monista eri kulttuuripiireistä, myös Venäjältä, vaikutteita saaneita pianisteja ja opettajia. Soitonopetuksen kentän pluralismi nähdään vastauksissa suomalaisen musiikkielämän vahvuutena.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Feinberg, S. 1965/2016. Pianismi taiteena. (Suom. K. Kozlovski ja J. Lagerspetz). Helsinki: Lector.

Hirsjärvi, S. & Hurme, L. 2000. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Yliopistopaino.

Kofman, I. 2001. The history of the Russian piano school: individuals and traditions. Väitöskirja. University of Miami.

Lagerspetz, J. 2016. Esipuhe teoksessa: Feinberg, S. Pianismi taiteena. Helsinki: Lector

Mikkonen, S. 2019. ”Te olette valloittaneet meidät!” – Taide Suomen ja Neuvostoliiton suhteissa 1944–1960. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Mikkonen, S. 2021. Neuvostoliitto ja suomalainen soitonopetus: – rajoja ja mahdollisuuksia. *Musiikki*, 51(3). 74–105.

Mikkonen, S. 2022/painossa. ”Liian rajua” vai portti kansainvälisyyteen? Venäläinen pianokoulu ja Baškirov Suomessa. Lähde kirjoittajan hallussa.

Neuhaus, H. 1958/1973. Pianonsoiton taide. (Suom. A. Gothóni). Helsinki: Kirjayhtymä.

Rahkonen, M. 2016. Kansainvälisyyttä ruohonjuuritasolla. Sibelius-Akatemiassa solistista pianonsoiton opetusta 1980–2013 antaneiden opettajien ulkomaiset opinnot. Teoksessa M. Rahkonen, A. Konttori-Gustafsson & M. Kuikka (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi: Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Vaasa: Oy Fram Ab. 2016. 139–164

Tawaststjerna, E. T. 2019. Omakohtaisia kokemuksia suomalaisen pianismin kehittämisestä 1960-luvulta nykypäivään. Teoksessa M. Rahkonen, A. Konttori-Gustafsson & M. Kuikka (toim.) Kartanoista kaikkien soittimeksi 2: Pianonsoiton historiaa Suomessa. Helsinki: Punamusta Oy. 2019. 189–195

Painamattomat lähteet

Bowdoin International Music Festival 2023. Matti Raekallio, piano.
<https://www.bowdoinfestival.org/artist/matti-raekallio/> (luettu 23.5.2023)

Helsingin Juhlamusiikkipalvelu Oy 2022. Juhani Lagerspetz, piano.
<https://jmpmusic.fi/juhani-lagerspetz/>. (luettu 20.3.2023)

Kirill Kozlovski s.a. CV. <https://kirillkozlovski.org/about/>. (luettu 20.3.2023)

Lappalainen, J. 2008. Kabinettiflyygeli ja leijonan tassu. Amfion ry 2007.
<http://www.amfion.fi/jutut/kabinettiflyygeli-ja-leijonan-tassu/> (luettu 15.1.2023)

Smith, C. 2013. The Agony and the Ecstasy: My Musical Training in Soviet Russia.
<https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-agony-and-the-ecstasy-my-musical-training-in-soviet-russia> (luettu 31.3.2023)

Tutkimuseettisen neuvottelukunnan ohje 2019. Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen ennakoarviointi Suomessa.
https://tenk.fi/sites/default/files/2021-01/Ihmistieteiden_eettisen_ennakoarvioinnin_ohje_2020.pdf (luettu 23.5.2023)

LIITTEET

Liite 1. haastattelulomake

Liite 2. haastateltaville lähetetty sähköpostiviesti

Venäläisen pianokoulukunnan vaikutukset

Lämmin kiitos sinulle jo nyt kyselyyn vastaamisesta. Mahdollisimman monipuoliset vastaukset auttavat tutkimuksessani parhaiten, mutta jokainen jakamasi kokemus, muisto ja näkökulma on arvokas.

1. Mitä asioita ja ilmiöitä liität venäläiseen pianokoulukuntaan? Voit vastata lausein tai yksittäisin sanoin.

2. Millainen on oma suhteesi venäläiseen pianotraditioon? Voit kertoa myös esimerkkejä saamastasi opetuksesta tai muista kokemuksista.

3. Millaisia pedagogisia eroavaisuuksia näkisit suomalaisen ja venäläisen pianonsoitonopetuksen välillä?

4. Millaisia erilaisia taiteellisia näkemyksiä ja painotuksia Suomen ja Neuvostoliiton/Venäjän välillä voi nähdä olevan? Miten nämä erot tulevat ilmi käytännössä?

5. Millaisia kokemuksia sinulla on Suomen ja Neuvostoliiton välisistä kulttuurivaihdosta?

- 6a. Miten venäläisen tradition vaikutukset näkyvät / ovat näkyneet omassa opetustyössäsi? Kerro esimerkkejä.

- 6b. Entä taiteellisessa työskentelyssä ja esiintyvänä taiteilijana?

7. Entä mikä on ollut venäläisen pianokoulun tärkeintä antia (suomalaiselle) pianotaiteelle?

8. Haluatko vielä kertoa jotain muuta aiheeseen liittyvää?

