



Soiton hallinnan kysymyksillä ja niiden ratkomisella on keskeinen merkitys pianistin työssä. Pianotaiteilija Tuomas Kivistö käsittelee aihetta henkilökohtaisen soiton praktiikkansa kautta. Kirjassa tutkimuksen kohteena on Sergei Rahmaninovin *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, joka herättää kysymyksen siitä, miten olisi mahdollista ilmaista teoksen myrskykarakterin ja pyörteilevän tekstuurin houkuttelemaa disorientaatiota menettämättä klaviatuurituntumaa ja samalla soiton kontrollia. Kivistö tarkastelee juurtunutta soittotapaa ratkaisuna edellä kuvattuun ongelmaan. *Juurtunut soittotapa* on pianistitutkijan tulkinta ja sovellus Rahmaninovin käyttämästä pianonsoiton sostenuto-kosketukseen liittyvästä juurtumisen metaforasta. Tutkimus kontekstualisoituu 1800-luvun lopun venäläiseen pianokouluun ja romantiikan tarinalliseen maailmaan.

EST 68

PAINETTU

ISBN 978-952-329-292-5

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-293-2

ISSN 2489-7981

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu



Tuomas Kivistö

Pianistin juurtunut soittotapa



Pianistin juurtunut soittotapa

Näkökulma klaviatuurituntuman kehittämiseen Rahmaninovin *Moment musicalissa* op. 16 nro 2 es-molli

TUOMAS KIVISTÖ

EST 68
DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2022

PIANISTIN JUURTUNUT SOITTOTAPA

NÄKÖKULMA KLAVIATUURITUNTUMAN KEHITTÄMISEEN
RAHMANINOVIN *MOMENT MUSICALISSA* OP. 16 NRO 2 ES-MOLLI

PIANISTIN JUURTUNUT SOITTOTAPA

TUOMAS KIVISTÖ
PIANISTIN JUURTUNUT SOITTOTAPA

NÄKÖKULMA KLAVIATUURITUNTUMAN KEHITTÄMISEEN
RAHMANINOVIN *MOMENT MUSICALISSA* OP. 16 NRO 2 ES-MOLLI

EST 68

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2022

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2022

Tutkielman ohjaaja:

MuT, dos. Laura Wahlfors

Tutkielman tarkastaja:

MuT Katarina Nummi-Kuisma

Tarkastustilaisuuden valvoja:

MuT Anu Vehviläinen

Taiteellisen tutkielman esitarkastajat:

MuT Katarina Nummi-Kuisma

MuT Risto Kyrö

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon tutkielma

EST-julkaisusarja 68

© Tuomas Kivistö 2022

ISSN 1237-4229 (painettu)

ISSN 2489-7981 (pdf)

ISBN 978-952-329-292-5 (painettu)

ISBN 978-952-329-293-2 (pdf)

Kannen suunnittelu: Satu Grönlund

Kannen kuva: Istockphoto

Kirjapaino: Hansaprint Oy

Helsinki 2022

TIIVISTELMÄ

Tuomas Kivistö

Pianistin juurtunut soittotapa. Näkökulma klaviatuurituntuman kehittämiseen
Rahmaninovin *Moment musicalissa* op. 16 nro 2 es-molli

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Tutkielma

Julkaisuvuosi: 2022

Sivumäärä: 219

Liitteet: 4

Tämä taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluva tutkielma selvittää klassisen pianonsoiton hallinnan kysymyksiä henkilökohtaisen soiton praktiikkani kautta. Tutkimuksen kohteena on Sergei Rahmaninovin *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, joka herättää kysymyksen siitä, miten olisi mahdollista ilmaista teoksen myrskykarakterin ja pyörteilevän tekstuurin houkuttelemaa disorientaatiota menettämättä klaviatuurituntumaa ja samalla soiton kontrollia. Tutkielman keskeisenä materiaalina ovat Rahmaninovin kaksi eri editiota vuosilta 1896 ja 1940, Rahmaninovin äänite teoksen uudistetusta editiosta (RCA Red Label, 1940) sekä teoksen mahdollisena innoittajana toiminut Puškinin runo *Pirut* (Bésy, 1830).

Tutkielmassani tarkastelen *juurtunutta soittotapaa* ratkaisuna edellä kuvattuun ongelmaan. Juurtunut soittotapa on oma tulkintani ja sovellukseni Rahmaninovin käyttämästä pianonsoiton sostenuto-kosketukseen liittyvästä juurtumisen metaforasta, jonka kontekstualisoin 1800-luvun lopun venäläiseen piano-kouluun ja romantiikan tarinalliseen maailmaan. Pääluvuihssa jäsennän juurtuneen soittotavan neljään osaan ja puran osat analyttisesti soittoteknisiin osiin. Analyysi keskittyy erityisesti vasemman käden rotaatiokuvioon, jonka juurtunutta soittamista demonstroin fokuoimalla esimerkinomaisesti teoksen ensimmäiseen tahtiin. Juurtuneessa soittotavassa kuvion pohjasävel toimii ääreistukea hyödyntävänä sormipedaalina ja rotaatiokuvion ankkurina. Juurtuneen soittotavan tutkimisen kautta esitän lisäksi päätelmäni siitä, miten Rahmaninov

itse mahdollisesti sormipedaloi pianotekstuuriaan. Tutkielman loppuun olen innovoinut juurtuneen soittotavan harjoitteita.

Avainsanat: pianisti, klaviatuurituntuma, hallinta, Rahmaninov, disorientaatio, juurtunut soittotapa, sormipedalointi

ABSTRACT

Tuomas Kivistö

Fusing with the Keyboard. Pianist's Approach to Developing Sense of Keyboard Contact in Rachmaninoff's *Moment musical* Op. 16 No. 2 E-flat Minor

Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki

DocMus program

Doctoral thesis

Publishing year: 2022

Pages: 219

Attachments: 4

In my thesis I reflect on how to approach and answer my questions of control in playing Rachmaninoff's *Moment musical* Op. 16 No. 2 E-flat Minor. These questions are related directly to the main characteristics of the composition: the stormy whirling texture, and disorientation. The primary material of this research includes Rachmaninoff's two editions of the composition (1896, 1940), his recording of the work in 1940, and Pushkin's poem "The Devils" (*Bésky*, 1830), which may have inspired Rachmaninoff to compose this piece.

The idea of fusing with the keyboard or "growing roots into the keyboard" while playing is a pianistic and metaphoric approach to solve the problems of control. The idea is not mine originally: Rachmaninoff, for instance, used the idea to explain *sostenuto* touch. I contextualize this metaphor with the 19th-century Russian piano school and the imaginative storytelling world of Romanticism. My approach includes principles which I demonstrate through my playing. I use the first measure of the work as an example. This thesis suggests a way how Rachmaninoff may have finger pedaled his piano compositions. In the end of this thesis, I have also included exercises for pianists' practical use.

Keywords: pianist, sense of keyboard contact, control, Rachmaninoff, disorientation, fusing with the keyboard, finger pedaling

KIIITOKSET

Tahdon lämpimästi kiittää kaikkia niitä ihmisiä, jotka olette auttaneet jatkotutkintoni suorittamisessa! Erityisen suuri kiitos tutkielmani ohjaajalle dosentti MuT Laura Wahlforsille. Ihailen äärimmäistä kärsivällisyyttäsi sekä asiantuntevaa, omistautuvaa, tarkkanäköistä, asiallista, ystävällistä ja empaattista otetasi! Oli suuri ilo työskennellä kanssasi! Kiitos MuT Risto-Matti Marinille hakuvaiheen keskusteluista, tutkimusaiheeni ideoinnista ja hakemukseni kommentoinnista. Kiitos MuT Margit Rahkoselle ylimääräisen opiskeluvuoteni ohjauksesta ja tutkimussuunnitelmani tarkentamisavusta. Kiitos opinnoistani vastaavalle ohjaajalle MuT Anu Vehviläiselle asiantuntevasta, energisestä, iloisesta ja loputtoman kannustavasta yhteistyöstä! Kiitos tutkintokonserttieni esitarkastajalle Ilmo Rannalle syväluotaavista keskusteluista, jotka saattoivat venyä tuntien mittaisiksi. Kiitos tutkintokonserttieni tuottajille. Kiitos jatkotutkintokonserttieni lautakunnalle: puheenjohtaja ja professori MuT Tuija Hakkilalle, Juhani Lagerspetzille, Ivari Iljalle, Naoko Ichihashille ja Riitta Pesolalle. Suuri kiitos pianistisesta mentoroinnista Valeria Resjanille, Laura Mikkolalle ja Teppo Koivistolle. Kiitos tutkielmani esitarkastajille MuT Katarina Nummi-Kuismalle ja MuT Risto Kyrölle asiantuntevista työtäni tarkentaneista kommenteista. Kiitos Anni Jääskeläiselle tutkielmani kielentarkastuksesta.

Suuri kiitos jatkotutkintokonserttieni muusikoille: kiitos Iida-Vilhelmiina Sinivalo, Lea Tuuri, Olga Heikkilä, Sasha Mäkilä, Helsinki Metropolitan Orchestra ja Satu Eljärvi. Kiitos Olga Heikkilälle ja Kirill Kozlovskille venäjänkielisten tekstien kääntämisestä, korjaamisesta, litteroinnista ja lukemisesta. Kiitos kaikille kanssaopiskelijoille DocMusissa ja MuTrissa rikkaista keskusteluista. Kiitos kaikille perheenjäsenilleni ja läheisilleni kokonaisvaltaisesta tuesta tämän eepin projektin aikana! Kiitos MuT Leena Heikkilälle työni eri vaiheiden lukemisesta ja kommentoinnista sekä avusta työn viimeistelyvaiheessa! Kiitos Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoululle tutkinnon suorittamisen mahdollisuudesta, asiantuntevasta henkilökunnasta, joustavuudesta ja useamman vuoden mittaisesta työsuhteesta palkallisena tohtorikoulutettavana. Kiitos Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahasto myöntämästäni työskentelyapurahasta. Ilman taloudellista tukeanne en olisi voinut suorittaa tutkintoani täysipainoisesti. Lisäksi valtava kiitos kaikille

aiemmille pianonsoitonopettajilleni: kiitos Anu Tammekann-Helander, Ari Helander, Jussi Siirala, Graham Scott, Solomon Mikowsky, Liisa Pohjola ja Menahem Pressler!

Espoossa 24.10.2022

Tuomas Kivistö

SISÄLLYS

ALUKSI	15
1 JOHDANTO	15
1.1 Tutkielman tausta ja merkitys	15
1.2 Tutkimuksen tavoite	19
1.3 Tutkimusmenetelmä, tutkimusaineisto ja tutkimuskenttä	19
1.4 Tutkielman rakenne	21
I JUURTUNEEN SOITON JÄLJILLÄ	23
2 RAHMANINOVIN <i>MOMENT MUSICALIN</i> HISTORIALLINEN, TYYLILLINEN JA AATTEELLINEN KONTEKSTI	24
2.1 Romantiikan tausta ja Rahmaninov myöhäisromantikkona	24
2.2 Rahmaninovin sävellystyön tausta	27
2.3 Rahmaninov venäläisen musiikkikoulun kasvattina	30
2.4 Rahmaninov pianistina	34
2.5 <i>Moment musical</i> op. 16 nro 2 es-molli	39
2.5.1 <i>Moment musicalin</i> syntyhistoria	40
2.5.2 Runo teoksen taustalla?	43
2.5.3 Pyörteily, eksyttävyyys ja disorientaatio	47
II JUURTUNUT SOITTOTAPA <i>MOMENT MUSICALIN</i> ALUSSA	55
JUURTUNUT SOITTOTAPA	56
3 KÄSIVARREN PAINOA HYÖDYNTÄVÄ SORMIPEDALOINTI	61
3.1 Sormipedaali ces ¹	62
3.2 Sormijärjestysmuutos mahdollisena taustamotiivina	65
3.3 Rahmaninovin keskusääniajattelu	67
3.4 Melodian fraseeraus	71
3.5 Kosketus	73
3.6 Kosketuksen tuki	79
3.7 Kaikupedalointi	84
3.8 Luvun yhteenveto	89

4	KLAVIATUURITUNTUMAN ETSIMINEN	90
4.1	Ote ja sormitus	93
4.2	Otteen topografia	98
4.3	Otteiden ja niiden soiton analyysi	102
4.3.1	Sanasto	102
4.3.2	Vasen käsi	104
4.3.3	Oikea käsi	116
4.3.4	Juurtunut otevaihdos	126
4.3.4.1	Vasen ja oikea käsi	127
4.4	Luvun yhteenvetoa	132
5	RAUHOITTAVA MIKROKEINAHDUS	133
5.1	Mikrokeinahduksen haasteet	135
5.1.1	Pysyvyyden kaipuu	135
5.1.2	Itsekritiikki	137
5.1.3	Pelot	138
5.2	Mikrokeinahdus, flow ja ajallinen suuntautuneisuus	144
5.3	Mikrokeinahdus ja mikrohapuilu	149
5.4	Mikrokeinahduksen ympäristö	152
	LOPUKSI	156
6	PÄÄTELMÄ	156
6.1	Juurtunut soittotapa	156
6.2	Tutkimuksen haasteita	159
6.3	Päätössanat	159
	LÄHTEET	166
	LIITTEET	184
Liite A:	<i>Moment musicalin</i> nro 2 nuottieditiot	184
Liite B:	Rahmaninovin käyttämä juurtumismetafora	209
Liite C:	Juurtuneen soittotavan harjoitteita	209
Liite D:	Musiikin tohtorintutkinnon konserttisarja	213

ALUKSI

1 JOHDANTO

1.1 Tutkielman tausta ja merkitys

Tässä tutkielmassa tarkastelen Sergei Rahmaninovin pianoteoksen *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli tulkintaa ja soittamista. Fokuksessani on erityisesti teoksen soiton hallinnan ongelmat ja niin sanottu *juurtunut soittotapa* yhtenä ratkaisuna näihin ongelmiin. Työssäni pohdin ohimennen myös Rahmaninovin mahdollisia soittotapoja, minkä tarkoitus on reflektoida taiteellisen tulkinnanrakentumiseni praktiikkaa. Tutkimus on suunnattu erityisesti klassisen pianonsoiton ammattipiskelijoille ja ammattilaisille.

Tutkielmani aihe tuki tohtorintutkintoni konserttisarjan ohjelmien valmistamista ja esittämistä. Konserttisarjassani tein läpileikkauksen Sergei Rahmaninovin pianomusiikkiin, ja tässä tutkielmassa käsittelemäni teos kuului sarjan ensimmäiseen konserttiin. Rahmaninovin *Moment musical* nro 2 on alun perin 1896 valmistunut noin kolme minuuttia kestävä, myöhäisromanttinen ja soittoteknisesti erittäin vaativa virtuoosietydi, jonka ranskankielinen otsikko tarkoittaa musiikillista hetkeä. Teoksen soittamisen haasteena on erityisesti liika etääntyminen klaviatuurista, mikä seuraa herkästi myrskykarakterin, suuriotteisen pyörteilevän tekstuurin, voimakkaan kromatiikan ja eksymisen tulkinnasta. Tällaisen pyörteilytekstuurin soittaminen *disorientoi* herkästi soittotapahtumaani liikaa.

Myrskyisät virtuoosietydit ovat aina kiehtoneet minua. Kiinnostavaa niissä on tietyn tyyppinen soittotekninen ongelmallisuus, musiikin luonnonilmiömäinen karakteristiikka, voimakkaan soiton tarjoama elämyksellisyys sekä jopa äärimmäinen pianististen kykyjeni haastaminen.

Soiton hallinnan tai kontrollin kysymysten pohtiminen ja kehittäminen ovat varsin keskeisiä ja tärkeitä aspekteja virtuoositeoksen soittamisessa. Samuil

Feinbergin (2016, 182) mukaan pianovirtuoosin ei pidä menettää elävää soinnillista kontrollia hetkeksikään.¹ Soiton kontrollin kysymykset ovat luonteeltaan moniulotteisia ja haastavia, pianistiyksilöön ja soitettavaan teoskontekstiin voimakkaasti sitoutuvia. Soiton ja soinnin absoluuttinen kontrolli on mahdotonta. Tämä seikka ei kuitenkaan poista aiheen tärkeyttä tai estä soinnin kontrollin ja sen vaikutelman pianistista kehittämistä. Soinnin käsittelyni rakentuu lähtökohtaisesti teoksesta tulkitsemieni sisäisten kuulo- ja liikemie-likuvieni päälle (vrt. Pokki 2016, 26–27, 32–33). Soinnillisen käsittelyni tar-kan hallinnan edellytys on hyvä *klaviatuurituntuma* (ibid., 32), jota pyrin ke-hittämään tässä tutkielmassa niin sanotun *juurtuneen soittotavan* kautta.²

Perusopintojeni aikana olin erityisen kiinnostunut Sergei Rahmaninovin pia-nomusiikin soittamisesta, koska koin tämän musiikin pianistisesti kiitol-liseksi, rikkaita mielikuvia herättäväksi, kiehtovan moniulotteiseksi ja moni-merkityksiseksi. Rahmaninovin lyyrinen melodiakeskeisyys myös vetosi henkilökohtaiseen musiikilliseen estetiikkaani ja muusikkoluonteeseeni. Koin myös, että Rahmaninovin luova, joustava ja romanttinen tyyli antoi so-pivasti liikkumavaraa yksilölliselle pianistiselle ilmaisulleni ja sen kehittämi-selle. Lisäksi sormieni antropometrinen ulottuvuus soveltuu riittävässä mää-rin Rahmaninovin teosten suurten otteiden käsittelyyn.

Rahmaninovin vaativien pianoteosten tulkitseminen alkoi jo soitonopintojeni varhaisessa vaiheessa. Säveltäjän pianomusiikki oli jo silloin lähellä sydän-täni ja minulle luontevasti ymmärrettävissä. Soitin säveltäjän tuotannosta Si-belius-Akatemian nuorisokoulutuksessa 2000-luvun alussa sonaatin nro 2 b-molli op. 36 (uudistettu editio), pianokonserton nro 3 d-molli op. 30 ensim-mäisen osan sekä preludin op. 23 nro 4 D-duuri. Erityisen pitkä taival ja ko-kemus minulla oli ja on edelleen Rahmaninovin Sonaatin nro 2 harjoittelun ja esittämisen parissa. Ylläpidin sonaattia aktiivisesti ohjelmistossa vuosina 2001–2013. Maisteriopintojeni aikana tutustuin Rahmaninovin laulujen soit-

¹ Samuil Feinberg (1890–1962) oli venäläinen säveltäjä ja pianisti. Hän opiskeli pianonsoittoa Aleksander Goldenweiserin johdolla Moskovan konservatoriossa. Feinberg toimi konservatorion pianoprofessorina vuosina 1922–1962. (Barnes 2007, xxii.)

² *Klaviatuurituntumalla* tarkoitan soittajan ja instrumentin välisen fyysisen yhtey-den säilyttämistä ja ylläpitoa. Hyvä klaviatuurituntuma on edellytys kosketuksen tarkalle säätelylle. Kerron klaviatuurituntumasta lisää tutkielman osassa II.

tamiseen Sibelius-Akatemian laulumusiikin studiossa. Bloomingtonin opintojeni aikana opettelini säveltäjän teokset preludi op. 32 nro 12 gis-molli sekä *Six moments musicaux* op. 16 sarjan osat nro 4 e-molli ja nro 5 Des-duuri.

Rahmaninovin pianomusiikin soittaminen edellytti minulta lähtökohtaista kykyä ”liimautua klaviatuurin pohjaan”, operoida instrumenttia pienillä ekonomisilla liikkeillä ikään kuin ”klaviatuurin sisällä” sekä hyödyntää fyysistä legatoa tavalla, jota edes taitavalla kaikupedaalin käytöllä ei voinut ohittaa tai riittävästi kompensoida. Tästä soittotekniikan osa-alueesta tulikin opintojeni erityinen kehityskohde.

Opiskeluni Menahem Presslerin oppilaana Bloomingtonissa vuosina 2009–2012 saivat minut kiinnostumaan erityisesti *käsivarren painon* aiempaa merkittävämmästä hyödyntämisestä edellä mainittujen soittoteknisten haasteiden ratkaisussa. Presslerillä oli tähän aikaan kokonaisvaltainen mutta erittäin monipuolinen, vapautunut ja tarkka soinnin manipuloinnin tekniikka, jossa hän hyödynsi koko kehonsa painoa sekä ranteitaan painonsiirrossa ja painon jakelussa klaviatuurille.

Tässä tutkielmassa valitsin tarkastelun kohteeksi Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 pitkälti teoksesta saatavissa olevan tutkimusmateriaalin mielenkiintoisuuden ja monipuolisuuden vuoksi: teos oli Rahmaninovin henkilökohtainen suosikki, ja hän teki teoksesta kaksi eri editiota sekä äänitteen. Lisäksi teoksen taustainnoittajana saattoi toimia Puškinin runo *Pirut*. Toisaalta koin pianoteoksen henkilökohtaisesti motivoivaksi sen äärimmäisen haastavuuden takia. Teosta on pianistilähtöisesti tutkittu kolmessa musiikin tohtorintutkimuksen kirjallisessa työssä Yhdysvalloissa (Martinchuk 2003; Meza 1993; Hancock 1992). Teosta ei ole kuitenkaan aiemmin tutkittu pianistisyksilön, juurtuneen soittotavan ja klaviatuurituntuman näkökulmasta. Tutkimukseni edustaa ja jatkaa klassisen pianistin näkökulmasta tehtyä muusikkolähtöistä tutkimusperinnettä. Muusikkolähtöistä esittämisen tutkimusta on tehty paljon viime vuosikymmenten aikana (ks. esim. Fräki 2016, 12; Dogantan-Dack 2015; Cook 2013, 33–55; Sivuoja-Gunaratnam & Kurkela 2008; Rink 2002, 33–58; Lester 1995, 197–216). Alueella on kuitenkin yhä kehitettävää.

Tutkimukseni alkuvaiheessa *Moment musicalin* nro 2 kahta eri editiota soittaessani tein itseni yllättäneen havainnon Rahmaninovin lisäämästä nuotinvarresta vasemman käden ensimmäisen tahdin sävelelle ces¹. Jäin miettimään tämän lisäyksen syytä ja merkitystä. Tässä kohtaa tulkitsin nuotinvarren Rahmaninovin fyysiseksi tavaksi ikään kuin ankkuroitua klaviatuurin pohjaan käsivarren painolla. Hieman myöhemmin luin Boris Bermanin kirjasta *Notes from the pianist's bench* (2000, 5), että Rahmaninov käytti soittamista kuvaessaan metaforaa, jossa sormet ”juurtuvat koskettimistoon”. Tämä metafora resonoi käsittelemäni soittoteknisen ongelmakentän ja soiton ankkuroitumisajatukseni kanssa. Otin Bermaniin välittömästi yhteyttä sähköpostilla. Kysyin, mistä hän oli tämän tiedon ottanut. Hän kertoi sen olevan peräisin Heinrich Neuhausin kirjasta *Pianonsoiton taide* (ks. Neuhaus 1986, 74).³ Tämä avasi tutkimuksessani uuden suunnan: päätin lähestyä käsivarren painonkäyttöäni juurtumismetaforan näkökulmasta. Tästä eteenpäin selvitin itselleni, voisiko metaforaa hyödyntää tutkimusongelmien ratkaisuun ja mitä kaikkea kyseinen juurtumismetafora voisi minulle merkitä ja miksi. Lopulta päädyin kiteyttämään juurtumismetaforasta nousseen valtavan joukon erilaisia määritelmiäni neliosaiseksi juurtuneen soittotavan tulkinnaksi.

Pianopedagogisella kentällä on havaintojeni mukaan tarkastelemani ongelmakentän kohdalla selvä aukko tai vähintäänkin tiedon päivittämisen, tarkentamisen ja esilläpidon tarve. Juurtunut soittotapa yhtenä näkökulmana täydentää tätä tiedollista aukkoa samalla nostaten käsittelemäni soittoteknisen ongelmakentän tärkeitä osa-alueita moniäänisen pianistisen keskustelun aktiiviseksi kohteeksi. Tutkielman liitteisiin olen koostanut lyhyesti harjoitteita, joissa sovellan juurtunutta soittotapaa käytännössä. Juurtuneen soittotavan ohessa herätän myös ajatuksia siitä, miten Rahmaninov saattoi ehkä *sormipedaloida* pianoteoksiaan. Sormipedaloinnin esityskäytännöistä Rahmaninovin kohdalla ei oman kokemukseni mukaan puhuta lähes ollenkaan pianopedagogiikan kentällä. Tulkitsen, että tämä saattaa johtua siitä, että aiheeseen suhtaudutaan itsestäänselvyytensä, tai sitten aiheesta ei yksinkertaisesti tiedetä riittävästi. Tutkielmani käsittelee juurtunutta soittotapaa Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 alun kontekstissa, mutta nähdäkseni pianistit ja pianopedagogit voivat harkiten soveltaa kuvaamani menetelmää laajemmin myös Rahmaninovin muihin pianoteoksiin.

³ Arja Gothóni on tässä suomentanut ”sormien juurtumisen” saksankielisestä käännöksestä ”sormien itämiseksi”. Kirill Kozlovskin mukaan ”sormien juurtuminen” vastaa käännöksenä paremmin venäjänkielistä alkuperäisilmaisua.

1.2 Tutkimuksen tavoite

Tutkimukseni tavoitteena on määritellä ja esitellä soittotapa, joka edistää klaviatuurituntumaa sekä soinnin eri sävyjen operointitarkkuutta Rahmaninovin pianoteoksessa *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli. Tässä tutkimuksessa tarkoitukseni ei ole jäljitellä tai kopioida suoraan Rahmaninovin soittotapaa, vaan kehittää henkilökohtaista taiteellista praktiikkaani ja sointiestetiikkaani traditiotietoisella tavalla.

Tutkimuskysymyksiksi olen asettanut:

1. Miten teoksen myrskykarakterin ja pyörteilevän tekstuurin disorientaation ilmaisu ja käsittely olisi mahdollista heikentämättä klaviatuurituntumaa liikaa?
2. Miten säilytän teoksen alun soitossa klaviatuurituntuman ja kuinka voin kehittää sitä?
3. Miksi Rahmaninov lisäsi teoksen uudistettuun editioon tahdin nro 1 vasemman käden ces¹-sävelelle alaspäin suuntautuvan nuotinvarren?

Vastauksena kysymyksiin olen kehittänyt juurtunutta soittotapaa, jonka olen luovasti johtanut Rahmaninovin käyttämästä sostenuto-kosketusta kuvaa- vasta juurtumismetaforasta. Juurtunut soittotapa on pianonsoiton menetelmä ja eräänlainen vakio.

Tutkielmassani selitän, mistä juurtuneessa soittotavassa on tarkemmin kyse ja miten hyödynnän tätä menetelmää soittoni käytännössä Rahmaninovin *Moment musicalin* op. 16 nro 2 es-molli alun kontekstissa.

1.3 Tutkimusmenetelmä, tutkimusaineisto ja tutkimuskenttä

Muusikkolähtöisen, muusikon käytännöstä nousevan ja sitä tutkivan lähestymistavan mukaisesti käytän ensisijaisena tutkimusmenetelmänäni pianonsoiton taiteellista praktiikkaani.

Keskeisenä primaarina tutkimusaineistona käytän *Moment musicalin* op. 16 nro 2 es-molli kahta eri nuottieditiota vuosilta 1896 (P. Jurgensonin ensipai-

nos) ja 1940 (TAIRin uudistettu Charles Foley -editio). Tarkastelen näitä teoksen variantteja uusimman Russian Music Publishingin julkaiseman *Urtext-edition* (2010) kautta (ks. liitteet). Keskeiseen tutkimusaineistooni kuuluu myös Rahmaninovin äänite teoksen uudemmasta versiosta Victor Recording-sille (RCA Red Label) vuodelta 1940. Lisäksi liitän aineistoon Aleksander Puškinin runon *Pirut*. Runon tulkinnassa olen käyttänyt päälähteenä Robin Aizlewoodin artikkelia: ”’Besy’, Disorientation and the Person” (2010). Teoksen henkilökohtaista harjoitteluaani koskevaa aineistoa olen kerännyt video-, äänitalenne- ja päiväkirjamerkintöjen muodossa. Muusikkolähtöisen tutkimuksen kentältä olen käyttänyt keskeisenä aineistona *Moment musicalia* nro 2 käsittelevää kolmea Yhdysvalloissa tehtyä pianistin taiteellisen tohtorintutkimuksen (DMA) kirjallista työtä: 1) Robin Hancockin (1992) *Rachmaninoff’s ”Six Moments Musicaux”, op. 16, and the tradition of the nineteenth century miniature*, 2) Esequiel Jr. Mezan (1993) *External influences on Rachmaninoff’s early piano works as exemplified in the “Morceaux de Salon”, Opus 10 and “Moments Musicaux”, Opus 16* sekä 3) Serge Nikolay Martinchukin (2003) *The Relationship of the “Moments Musicaux”, op. 16 of Sergei Rachmaninoff to the Composer’s Piano Concertos nos. 2 and 3 and Prelude op. 23, no. 2*. Nämä tutkimukset käsittelevät teosta erityisesti 1800-luvun miniatyyrien, teoksen ulkoisten vaikutteiden (esimerkiksi Franz Schubertin) osalta sekä Rahmaninovin sävellystyylin kehityksen ja säveltäjän tuotannon sisäisen intertekstuaalisuuden näkökulmista.

Muusikon harjoitteluprosessin tutkimusta on tehty tällä vuosituohannella enenevässä määrin (ks. esim. How et al. 2021; Rink et al. 2017; Fräki 2016, 12; Kärkkäinen 2016; Cook 2013, 33–55; Rink 2002, 33–58; Lester 1995, 197–216). Venäläisistä pianonsoiton harjoittelua käsittelevistä kirjoista keskeisiä tässä tutkielmassa ovat olleet Samuil Feinbergin *Pianismi Taiteena* (2016), Christopher Barnesin *The Russian Piano School* (2007) sekä Dean Elderin *Pianists at Play* (1989). Muuta tärkeää materiaalia tutkielmassa ovat olleet Rahmaninovin, Hanonin ja Lisztin tekniikkaharjoitteet. Rahmaninovin juurtumismetaforan, josta olen johtanut juurtuneen soittotavan menetelmäni, päälähte on Heinrich Neuhausin (1993) *The Art of Piano Playing* [1958]. Vertailukohtana käytän myös teoksen suomenkielistä käännöstä (1986). Kirjan venäjänkielisen version (1987) tulkinnassa minua ovat auttaneet Kirill Kozlovski ja Olga Heikkilä. Lisäksi luen tutkimusmateriaalini osaksi pianonsoiton soittotunnit elämäni varrella.

Klaviatuurituntumasta on ollut haastavaa löytää lähdemateriaalia. Aiheen lähdemateriaalina olen käyttänyt erityisesti Niklas Pokin (2016) prima vista -soittoa käsittelevää taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielmaa, Matti Raekallion (1996) taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallista työtä sormittamisen strategioista, David Sudnow'n (1993) soiton otteita käsittelevää tutkimusta sekä Gustavo Cardinalin (2009) ranteenkäyttöä analysoivaa musiikkikasvatuksen tohtorintyötä. Lisäksi Ritva Koistinen-Armfeltin (2016) taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma kanteleen soiton kosketuksesta ja Anna-Maaria Oramon (2016) taiteellisen tohtorintutkimuksen tutkielma cembalon soiton kosketuksesta ovat toimineet hyödyllisenä osana klaviatuurituntuman tutkimusmateriaalia.

Suomalaisista pianistien tekemistä ja pianonsoittoa käsittelevistä tutkimuksista Sibelius-Akatemiassa olen edellä mainittujen lisäksi hyödyntänyt erityisesti Satu Paavolan (2018), Laura Wahlforsin (2013), Kristiina Juntun (2010) ja Katarina Nummi-Kuisman (2010) tutkimuksia. Lisäksi olen viitannut muun muassa Eveliina Sumelius-Lindblomin (2020), Maria Männikön (2018), Sonja Fräkin (2016), Matilda Kärkkäisen (2016), Maija Parkon (2016), Margit Rahkosen (2016), Tiina Karakorven (2015), Risto-Matti Marinin (2010), Tuija Hakkila-Helasvuon (2005), Hui-Ying Liu-Tawaststjernerin (2004), Tuomas Malin (2004) sekä Kari Kurkelan (1997, 1991) tutkimuksiin.

1.4 Tutkielman rakenne

Tutkielmani jakautuu kahteen osaan. Osa I ”Juurtuneen soiton jäljillä” pitää sisällään luvun kaksi, jossa esittelen Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 historiallista, tyyllistä ja aatteellista kontekstia. Luvun lopussa nostan luomastani viitekehystä esiin tutkielmani keskeiset tutkimuskysymykset. Tutkielman osa II ”Juurtunut soittotapa *Moment musicalin* alussa” käsittelee juurtunutta soittotapaa soittaessani teoksen alkua. Pääluvuissa 3–5 käsitteelen juurtuneen soittotavan käytäntöjä tarkemmin.

I JUURTUNEEN SOITON JÄLJILLÄ

2 RAHMANINOVIN *MOMENT MUSICAL* HISTORIALLINEN, TYYLILLINEN JA AATTEELLINEN KONTEKSTI

2.1 Romantiikan tausta ja Rahmaninov myöhäisromantikkona

Venäläinen säveltäjä, pianisti ja kapellimestari Sergei Vasiljevits̄ Rahmaninov syntyi Novgorodissa 1.4.1873 ja kuoli Beverly Hillsissä 28.3.1943. Hän oli yksi aikansa merkittävimmistä virtuoosipianisteista.⁴

Rahmaninovin tyyliin, jolla viitataan sekä sävellykseen että soittotyyliin, oli omintakeista vahva melodisuus, lyyrisyys, laaja ekspressiivisyys, rakenteellinen innovatiivisuus sekä rikas ja orkestraalinen sointi (Norris 2001). Säveltäjä-pianistin tyyliin vaikuttivat erityisesti Tšaikovski, Rimski-Korsakov, Chopin ja Liszt (ibid.; Swan 1944b, 177; Scott 2008, 9). Lisztin pianistiset vaikutteet ovat erityisesti peräisin Rahmaninovin opettajalta Alexander Silotilta, joka opiskeli Lisztin oppilaana (Scott 2008, 15).

Rahmaninovin tuotanto sijoittuu osaksi romantiikan pianomusiikin kaanonin. Kaanonin ensimmäiseen osaan luetaan ydinsäveltäjät Schubert, Chopin, Robert Schumann, Liszt ja Brahms. Rahmaninov kuuluu säveltäjiin, joiden ajattellaan jatkaneen kaanonin heidän jälkeensä, kuten Felix Mendelssohn, Grieg, Tšaikovski, Skrjabin, Franck ja Fauré. (Murtomäki 2020.) Yhdessä Medtnerin ja Skrjabinin kanssa Rahmaninov oli 1900-luvun alkupuolen venäläisen romanttisen pianomusiikin kärkihahmoja (Zaitseva 2017, 20).

Romantiikan kaudella yksilön henkinen ja sisäinen maailma nousivat keskiöön. Taruskinin mukaan aikakauden varhaisena alkuna voi pitää Jean-Jacques Rousseau'n kirjoitusta ”Tunnustuksia” Pariisissa vuonna 1782:

⁴ Ks. esim. Norris 2001; Walsh 1973, 13; Swan 1944b, 174 ja Schonberg 1988, 522. Rahmaninov nimitettiin Nebraskan yliopiston musiikin kunniatohtoriksi vuonna 1922 (Scott 2008, 128).

Minä itse! Tiedän sydämeni tunteet ja tunnen ihmiset. En ole samanlainen verrattuna kehenkään näkemistäni ihmisistä; uskallan uskoa, että en ole samanlainen kenenkään kanssa. Jos en ole parempi, olen ainakin erilainen. Josko luonto on toiminut oikein tai väärin tuhotessaan muotin luodessaan minua, selviää vasta itsetutkiskelun jälkeen. (Rousseau 1782 Taruskinin [2010] mukaan.)

On selvää, että musiikissa romantiikan tyyliuuntauus, joka on nähtävissä vastareaktiona klassismin tyyliuuntaukselle (Dostal 2010, 13), ei kuitenkaan rakentunut yhden idean tai aspektin varaan, vaan ennemmin idea- tai aspektijoukon ympärille (Taruskin 2010; Bethea 2005, 538). Tämän idea- tai aspektijoukon tarkka ja kattava määrittely on todellisuudessa mahdotonta. Seuraavassa nostan tiivistetysti esiin joitakin romantiikan tyyliuunnalle ja Rahmaninovin tyyliille tyypillisiä piirteitä.

Romanttiset ideat ja ideaalit kuvasivat usein heroisen yksilön harhailua, vaeltamista, fragmentoitumista ja eksymistä, itsensä etsintää, kaipausta sekä kamppailua myrskyävää maailmaa vastaan. Romantiikan tyyliuuntauus korosti erityisesti luontoa, historiaa ja yksilön emootioita. (Taruskin 2010.) Pianomusiikissa haettiin uusia ilmaisutapoja ja ilmaisun äärimmäisyyksiä (Platinga 1984, 181–183). Eri taidegenret, kuten esimerkki musiikki ja runous ottivat vaikutteita toisistaan (Dostal 2010, 14; Platinga 1984, 121). Instrumentaalimusiikin asema ja merkitys kasvoi vokaalimusiikin yläpuolelle. Orkesterit suurenivat, harmoniat laajenivat, uusia instrumentteja kehitettiin tuottamaan uusia sointivärejä (Lawson & Stowell 2004, 98), virtuoosikulttuuri kasvatti suosiotaan (Hakkila-Helasvuo 2005, 15) ja niin sanottu virtuoosikultti syntyi (Platinga 1984, 173). Säveltäjät olivat entistä tarkempia sävellystensä esitystavoista (Lawson & Stowell 2004, 78–79), mikä toi uuden roolijaon ja dynamiikan säveltäjän ja muusikon välille.⁵ Musiikkikoulutus kehittyi ja laajeni: romantiikkaa pidetään erityisesti pianomusiikin kulta-aikana, jolloin myös pianoresitaalin käsite syntyi (Gould 2005, 61). Pianoresitaaleissa preludoitiin ja improvisoitiin (Hamilton 2008, 101, 136–137).⁶ Kiinnostus aikaisempien aikakausien musiikkiin heräsi, mikä heijastui myös esitettävään konserttiohjelmistoon siten, että ohjelmisto ei enää sisältänyt pelkästään aikalaisten sävellyksiä (Scott 2008, 19).

⁵ Tätä ilmentää myös myös romantiikan ajan ihanteista nouseva teosuskollisuus (*Werktreue*) (ks. esim. Parko 2016, 32).

⁶ Rahmaninov saattoi esimerkiksi aloittaa konsertin toistamalla yhtä sointua, kunnes yleisö hiljeni (Hamilton 2008, 136–137).

Romantiikan tyylikauden päättymisajankohta musiikissa ei ole täysin selvä (Dostal 2010, 13). Gerald Abraham (1990) ulottaa sen 1890-luvulle asti, mutta tyylikausi on myös mahdollista venyttää jopa 1900-luvun puoliväliin asti (Platinga 1984, xi). 1900-luvun puolella mikrofoniin keksiminen vuonna 1925, äänitteiden elektronisoituminen ja muu äänitusteknologian kehitys vaikuttivat osaltaan musiikin notaatioon, arvomaailmaan ja esitystapoihin (Scott 2008, 136).

Rahmaninov oli myöhäisromantikko, joka ei lähtenyt merkittävästi mukaan 1900-luvun alkupuolen musiikin uudistuksiin, kuten esimerkiksi kollegansa Aleksandr Skrjabin (1872–1915). Matti Raekallio (1996, 155) kirjoittaa, että tällaista Rahmaninovin taiteellisen työn rohkeaa revisionistista asennoitumista täytyy kunnioittaa riippumatta siitä, miten suhtautuu Rahmaninovin sävellystyylin musiikin- ja maailmanhistorialliseen merkitykseen. Rahmaninov todisti työnsä suuren yleisö- ja muusikkosuosion kautta, että traditionaalisempi lähestymistapa oli edelleen kiinnostava eikä taiteellisessa mielessä täysin läpikoluttu. Romanttisessa tyyliässä oli edelleen tilaa musiikilliselle uudistumiselle, ajankohtaisuudelle ja huomattavan persoonalliselle ilmaisulle. (Rowen 2015, 84; Carruthers 2006, 44; Taruskin 2005, 553; Scott 2008, 9.)

Rahmaninoville, kuten muille romantikoille, keskeisiä aihepiirejä olivat suhde ympäristöön, luontoon ja luonnonilmiöihin (Rosen 1998, 124; Bethea 2005, 544). Luonto toimi myös ympäristönä tai viitekehysenä, jossa yksilön harhailu, vaeltaminen ja eksyminen oli mahdollista. Romantikkojen kaipuu luonnon keskelle ja pastoraaliseen, ikään kuin eräänlaiseen pyhään ja alkupe räiseen oli havaittavissa jo 1800-luvun alussa, jolloin esimerkiksi Beethoven kirjoitti kuudennen sinfoniansa op. 68 ”Pastoraali” (1808) (Will 1997, 272). Pastoraalisinfoniassa ilmenee niin sanottu *Sturm und Drang*, joka näkyy myrskyn ja luonnonvoimien aiheuttamana kaaoksena ja konfliktina. *Sturm und Drangia* on kuvattu esiromanttiseksi ilmiöksi, mutta se esiintyy hyvin samankaltaisena romantiikassa (ks. Dostal 2010, 13; Brook 1970, 269). Romantiikan ajan taiteessa luonnonilmiöt ja -maisemat toimivat yksilön tunteiden ja sisäisen elämän peilaajina.

Rahmaninovin myöhäisromanttiseen tyyliin luen myös aavemaisen *kumman* karakterin, missä näennäisesti tuttu muuttuu vieraaksi ja siten pelottavaksi. Sigmund Freud käytti tästä myöhemmin käsitettä *das Unheimliche* (Freud

1947, 229). Tällainen kumman karakteri esiintyy myös tässä tutkielmassa käsiteltävässä *Moment musicalissa* nro 2, jossa lumimyrsky vääristää tutun ympäristön vieraaksi ja siten pelottavaksi.⁷

2.2 Rahmaninovin sävellystyön tausta

Kiertely, harhailu ja vaeltaminen olivat toistuvia teemoja Rahmaninovin elämässä. Kiertely ilmeni varsinkin aktiivisena maantieteellisen paikan vaihtamisena, niin matkusteluna kuin kotipaikan muuttamisena. Rahmaninov pakeni Venäjän suuren vallankumouksen aikana syksyllä 1917 Pohjoismaiden kautta Yhdysvaltoihin (Scott 2008, 115–117). Vallankumouksen jälkeen hän ei enää palannut Venäjälle, vaan vaikutti enimmäkseen Yhdysvalloissa ja Euroopassa kierteleväenä pianistina sekä kapellimestarina. Rahmaninov kirjoitti harhailun kokemuksistaan *Musical Courierin* vuonna 1939:

Kuin harhailevana kummituksena vieraaksi muuttuneessa maailmassa, en pysty hylkäämään vanhaa kirjoitustyyliä enkä pysty omaksumaan uutta (sit. Bertensson & Leyda 1956, 351; Walsh 1973, 14; Scott 2008, 201).⁸

Toisaalta Rahmaninov piti joulukuussa 1941 ilmestyneessä *The Etude*-lehden haastattelussa kiertelyä ja harhailua taiteen tekemisen ehkä suurimpana ongelmana:

Sanoa sanottavansa ja sen sanominen lyhyesti, selkeästi ja ilman minkäänlaista kiertelyä on luovan taiteilijan ongelmista edelleen kaikkein vaikein (Rahmaninov Threlfallin [1992, 15] mukaan).

Tämä on havaittavissa muun muassa Rahmaninovin halussa muokata ja parannella teoksiaan jälkikäteen: säveltäjä julkaisi esimerkiksi *Moment musicalista* nro 2 selkeytetyn, lyhennetyn ja hiotun edition vuonna 1940.

⁷ Kummasta ja kammottavasta musiikissa ja musiikintutkimuksessa ks. Wahlfors 2013, 224, 234; Välimäki 2005, 145–148, 270–276.

⁸ Rahmaninovin kokemus ympäristöönsä kuulumattomana ulkopuolisena tekee hänestä eräänlaisen yhteiskuntaan sopeutumattoman romanttisen säveltäjän prototyypin (vrt. Wahlfors 2013, 233).

Romantikkojen tapaan Rahmaninov kiinnostui myös luonnon alkuperästä: erityisesti hän innostui 1890-luvulla kosmogoniasta ja kosmologiasta.⁹ Kyseisen ajan filosofiassa ja tieteessä olemassaolon ymmärtäminen olikin tärkeää.¹⁰

Rahmaninov kertoikin David Ewenin haastattelussa käyttävänsä sävellystyössään usein ulkomusiikillisia innoituksen lähteitä:

Säveltäessäni minua auttaa suuresti ajatella juuri lukemaani kirjaa tai kaunista kuvaa tai runoa. Joskus pidän mielessäni tietyn tarinan, jonka yritän kääntää ääniksi paljastamatta inspiraationi lähdettä [...] Jos sisäinen näkemys puuttuu, mikään ulkoinen ei auta. (Ewen 1941, 804; Bertenson & Leyda 1956, 156; Gabrielian 2018, 18.)¹¹

Romantiikan ajan säveltäjille vaikutteiden ottaminen kirjallisuudesta oli tyypillistä. Musiikillista ilmaisua pyrittiin laajentamaan kirjallisuuden avulla, sekä viittaamalla kirjallisuuteen että ottamalla kirjallisuudesta mallia musiikin muotojen ja rakenteiden uudistamisessa. Esimerkiksi Robert Schumann painotti tällaisessa hengessä kirjallisuuden merkitystä sävellystyössään. (Wahlfors 2013, 228–229.)

Kirjallisuuden ja satujen vaikutus on havaittavissa Rahmaninovin pianoteoksissa kuten etydikuvassa ”Punahilkka” op. 39 nro 6 a-molli, *Moment musicalissa* op. 16 nro 2 es-molli sekä säveltäjän tekemissä laulutraskriptioissa kuten *Syreenit* op. 21 nro 5 ja *Päivänkakkarat* op. 38 nro 3.¹²

⁹ Kosmogonia selittää maailmankaikkeuden syntyä. Kosmologia puolestaan selittää maailmankaikkeuden rakennetta ja historiaa.

¹⁰ Rahmaninovin luokkatoveri Alexandr Skrjabin puolestaan oli innostunut mystiikasta, kosmoksesta, Nietzschestä ja venäläisestä symbolistisesta ajattelusta (Buranapruk 2013, 32).

¹¹ Symbolisesta toiminnasta taiteessa ks. Kurkela 1997, 81–85. Kurkelan (ibid., 82) mukaan symbolisen toiminnan myötä otamme askeleen kohti humanistista todellisuutta ja kulttuuria sekä musiikkia kulttuurilliseen todellisuuteen sisältyvänä toimintana.

¹² Rahmaninoville venäläinen kirjallisuus oli lähellä sydäntä, ja hän seurasi venäläisen kirjallisuuden kehitystä. Vanhempien kirjailijoiden tuotannon lisäksi hän rakasti Tšehovin kirjallisuutta. (Swan 1944a, 16.)

Säveltäjän monien teosten syntyinnoituksena on toiminut maalaus: esimerkiksi preludi op. 32 nro 10 h-molli on Arnold Böcklinin maalauksen *Die Heimkehr* (”Kotiinpaluu”) innoittama ja säveltäjän sinfonisen runon *Kuolleen saari* op. 29 (*Die Toteninsel*) taustalla on Böcklinin samanniminen teos.¹³

Rowenin (2015, 22) mukaan Rahmaninovin musiikki on yleisesti mielikuvia herättävää ja synesteettistä. Esimerkkinä tästä hän nostaa esiin teoksen *Kuolleen saari*, jonka tahtilaji 5/8 herättää hänessä mielikuva-aistimuksia soittamisesta saarelle sekä kuolevan henkilön hengityksestä.¹⁴ Musiikin kuvallisuuden tunnistettavuudesta hätkähdyttävänä esimerkkinä on Benno Moiseiwitschin arvaama Böcklinin maalaus *Die Heimkehr* säveltäjän h-mollipreliudin op. 32 nro 10 taustalla, vaikka Rahmaninov ei ollut liittänyt preludiin minkäänlaisia ohjelmallisia viitteitä (Rowen 2015, 21).

Rahmaninovilla oli keskeinen historiallinen rooli romantiikan ja symbolismin välisessä silloittamisessa (Rowen 2015, 21; Rego 2012, 245). Rowen perustelee tällaista näkemystä sillä, että Rahmaninov sävelsi musiikkiteoksia symbolistisen taiteen esteettisten arvojen mukaan. Symbolistitaiteilijoita kiinnostivat ihmisyyden arvoitukset ja suuret filosofiset kysymykset 1800- ja 1900-luvun vaihteessa. Aihepiiri keskittyi symbolisteilla erityisesti ihmisen psyykeen ja elämänkaaren eri kohtiin kuten esimerkiksi syntymään ja kuolemaan. Symbolistit yrittivät kuvata taiteensa kautta näkymättömän maailman teemoja, kuten mielikuvitusta ja unia.¹⁵ Rahmaninovin käyttämän symbolistisen *Dies irae* -lainauksen voi tulkita jopa säveltäjän tyylilliseksi tavaramerkiksi (ks. Caldwell, Boyd & Boyd 2001; Woodard 1984, 1; Walsh 1973, 14; Gitz 1990, 16; Scott 2008, 22, 193). Kyseinen lainaus viittaa kontekstista riippuen esimerkiksi kuolemaan, kärsimykseen tai infernaaliseen virtuositeettiin.¹⁶

¹³ Rahmaninov rakasti kuvataidetta (Swan 1944a, 16). Muita tiedossa olevia innoitusaiheita ovat esimerkiksi meri ja lokit, huvipuistonäkymä, hautajaismarssi sekä orientaalin tanssi (Antipov 2017b, VIII; Rowen 2015, 65).

¹⁴ Synestesialla tarkoitetaan aistihavaintojen toisiinsa kietoutumista tai aistimusyhäteisyttä. Synestesiassa esimerkiksi äänet saatetaan kuvata värillisinä tai värit ja äänet tuoksuina. (Tieteen termipankki 30.11.2021.) Synesteettisyydestä pianonsoitossa ks. Nummi-Kuisma 2010, 117–120.

¹⁵ Tieteen termipankin määritelmä symbolismille 30.11.2021. Symbolismista ks. myös Jonathan Craig Stone (2007, 1), Dostal (2010, 105) ja Parko (2016, 23–24).

¹⁶ Feinberg (2016, 112) pitää *Dies irae*n käyttöä eräänlaisena teknisen taituruuden fetissinä Lisztin, Brahmsin ja Rahmaninovin kohdalla.

2.3 Rahmaninov venäläisen musiikkikoulun kasvattina

Rahmaninovilla oli absoluuttinen sävelkorva. Hän varttui kulttuuriympäristössä, jossa hän sai vaikutteita soittoonsa ensin äidiltään Ljubov Petrovna Butakovanalta, Anna Ornatskajalta ja isoisältään Arkadilta. Arkadi oli John Fieldin piano-oppilas. (Rego 2012, 216; Scott 2008, 15.)¹⁷ Myöhemmin Rahmaninov jatkoi soiton opintojaan Vladimir Demianskin johdolla Pietarin konservatoriossa sekä Nikolai Zverevin ja serkkunsa Aleksandr Silotin oppilaana Moskovan konservatoriossa.¹⁸ Harmoniaoppia Rahmaninov opiskeli Aleksandr Rubertsin johdolla Pietarin konservatoriossa ja Anton Arenskin johdolla Moskovan konservatoriossa. Kontrapunktia säveltäjä-pianisti opiskeli Sergei Tanejevin johdolla Moskovan konservatoriossa. (Norris 2001; Gabrielian 2018, 7.)

Venäläisen pianokoulun metodologisen pohjan muodostivat 1800-luvun lopusta 1900-luvun alkuun Rubinsteinin veljekset Anton ja Nikolai, Theodor Leschetizky sekä ensimmäisen sukupolven pianistit Sergei Tanejev, Pavel Pabst, Vasilii Safonov ja Anna Esipova (Rego 2012, 33; Barnes 2007, ix–xxi). Rahmaninov on kertonut pianonsoiton koulutuksestaan Moskovan konservatoriossa seuraavasti:

Hanonin harjoitteita [1873] soitettiin opintojen viitenä ensimmäisenä vuotena. Viidennen vuoden tutkinnossa soittajalta vaadittiin valitut harjoitteet missä tahansa sävellajissa ja tietyssä metromintarkassa tempossa. Rahmaninov myös kertoi, että asteikot testattiin jopa metronomilukemalla 120, jossa yhteen iskuun sisältyi kahdeksan nuottia.¹⁹ Tausigin, Czernyn ja Henseltin etydeitä käytettiin edistyneiden oppilaiden kanssa. (Gerig 2007, 302.)

¹⁷ Venäläisestä pianokoulusta ks. myös Irena Kofman (2001, 10–21).

¹⁸ Zverev oli puolestaan opiskellut Alexandr Dubuquen ja Adolf von Henseltin oppilaana (Scott 2008, 17). Zverevin oppilaana opiskelivat myös Alexandr Siloti, Josef Lhévinne, Alexandr Goldenweiser, Konstantin Igumnov ja Alexandr Skrjabin (Norris 2001; Schonberg 1988, 309; Raekallio 1996, 155).

¹⁹ Gerigin (2007, 515) mukaan sekä Rahmaninov että Lhévinne kirjoittivat asteikojen ja murtosointujen soiton kehityksestä venäläisissä kouluissa.

Lisäksi tiedämme, että Zverevin oppilaana Rahmaninov aloitti valvotun harjoittelun joka aamu kello kuusi. Zverev saattoi rangaista oppilaitaan harjoittelun aikaisista vääristä äänistä lyömällä.²⁰ Zverevin koulutus oli teknisen painotuksen lisäksi kulttuurisesti monipuolinen. (Scott 2008, 18.)

Rahmaninov ei jättänyt Hanonin teknisiä harjoitteita edes koulutuksensa jälkeen, vaan jatkoi niiden sinnikästä jokapäiväistä harjoittelua erilaisin varianttein.²¹ Rahmaninovin asemoinnin painotus on ymmärrettävissä, koska Zverev oli suorastaan pakkomielteisen kiinnostunut käden asemoinnista. Zverev keskittyikin asemoinnin opettamiseen soitonopintojen kolmena ensimmäisenä vuotena (Rego 2012, 15). Asemoinnin yhteydessä Zverev painotti myös soiton ekonomian tärkeyttä sekä ylimääräisen lihasjännityksen poistamista käsi-varresta ja kehosta (ibid., 220). Tutkimukseni kannalta Hanonin harjoitteissa on asemoinnin lisäksi erityisen kiinnostavaa kosketinpohjaan jätetyt äänet tai niin sanotut sormipedaalit.

Rahmaninovin tapaan Gina Bachauer, joka oli Rahmaninovin oppilas, omistautui Hanonin harjoitteille päivittäin. Bachauer kertoi aloittavansa harjoittelunsa aina yhdestä tai kahdesta Hanonin harjoituksesta riippuen käytettävissä olevasta ajasta. Hän käytti Hanonin harjoituksia 1–5.²² Bachauer ei kuiten-

²⁰ Suomalaisen pianistin näkökulmastani Rahmaninovin koulutus vaikuttaa näiden tietojen perusteella varsin ankaralta ja soittajan psyykelle potentiaalisesti haitalliselta.

²¹ Rahmaninovin oppilaan Gina Bachauerin mukaan Rahmaninov harjoitteli Hanonin harjoitteita päivittäin erilaisin variantein (ks. Elder 1989, 89). Rahmaninov harjoitteli päivittäin myös asteikkoja, murtosointuja, oktaaveja ja trillejä (Dubal 2004, 205).

²² Bachauer kävi Rahmaninovin soittotunneilla lähes kolmen vuoden ajan matkustaen maestron konserttien perässä ympäri Eurooppaa. Rahmaninov kuitenkin halveksui pianonsoiton opettamista ja teki kaikkensa välttääkseen sitä. Hän opetti uransa alussa taloudellisista syistä, mutta luopui opetustyöstä muutettuaan Yhdysvaltoihin. (Gabrielian 2018, 17.) Rahmaninovin oli vaikea selittää soittotapahtumaa. Bachauer muistelee, että kerran eräs brasilialainen nuori poikaoppilas kysyi Rahmaninovilta istuma-asennosta: ”Hyvä maestro, voisitko ystävällisesti kertoa minulle, mikä olisi paras tapa istua pianon ääressä. Olisiko parempi istua matalalla ja soittaa korkealta vai istua korkealla ja soittaa matalalta?” Rahmaninov, joka ei ollut koskaan ajatellut tätä, vastasi: ”En tiedä; minusta paras tapa on istua mukavasti ja soittaa hyvin!” Rahmaninoville kaikki tuli luonnollisesti. (Elder 1989, 88.)

kaan soittanut harjoitteita nuottikuvan mukaisesti vaan kertoo jättäneensä kuvion ensimmäisen äänen aina kosketinpohjaan (ks. nuottiesimerkki 1). (Elder 1989, 89.)²³ Tällainen soittimenkäsitteilytapa ilmenee Lisztin ja Brahmsin teknisissä harjoitteissa sekä Rahmaninovin *Moment musicalissa* nro 2. Tämä toimintatapa herättää minussa kysymyksen, olisiko Bachauerin kuvion käsitteilytapatapa voinut olla peräisin Rahmaninovilta, Rahmaninovin opettaja Silotilta tai hänen opettajaltaan Lisztiltä. Valitettavasti selviä todisteita en ole tästä toistaiseksi löytänyt.



Nuottiesimerkki 1. Rahmaninovin oppilaan Gina Bachauerin modifioimat Hanonin harjoitteet (Elder 1989, 89).

Bachauer kertoi soittavansa Hanonin harjoitteet ensin kokonaan läpi hitaasti pitäen ensimmäistä ääntä kosketinpohjassa. Sitten hän jatkoi harjoitteiden soittamista kaikissa sävellajeissa kromaattisesti pidellen ensimmäistä ääntä kosketinpohjassa ja vaihdellen soittotapaa eri sävellajeissa pianossa tai fornessa, hitaasti tai nopeasti. Sitten hän toisti harjoitteet vähitellen nopeammin ja nopeammin. (Elder 1989, 89.)

Rahmaninov itse soitti Hanonin harjoitteita ennen varsinaista harjoitteluaan musiikkiteosten parissa (ibid.). Rahmaninovin tiedetään suosineen hidasta harjoittelutempoa. Harjoittelutempon hitaus saattoi jopa hätkähdyttää: Abram Chasins mittasi kerran Rahmaninovin harjoittelunopeudeksi 20 sekuntia per tahti. Mittauksen aikana Rahmaninov harjoitteli Chopinin terssietydiä op. 25 nro 6 tällä nopeudella noin tunnin ajan. (Scott 2008, 195.)

²³ Oikean käden ensimmäinen sormi ja vasemman käden viides sormi jäivät kosketinpohjaan kuvion äänenkorkeuksien suuntautuessa ylöspäin. Vastaavasti oikean käden viides sormi ja vasemman käden ensimmäinen sormi jäivät kosketinpohjaan kuvion äänenkorkeuksien suuntautuessa alaspäin. Bachauer kertoo toistaneensa kuvion neljä viimeistä ääntä, jotta jokaiseen tahtiin muodostuu neljä kuudestaista-osaryhmää (ks. nuottiesimerkki 1).

Rahmaninov painotti teknistä osaamista, joka oli ehtona teoksen tulkinnalle ja musiikillisten ideoiden ilmaisulle (Rego 2012, 221; Brower 2003, 208). Rahmaninov myös kehitti myöhemmin tekniset kaksoisotiharjoitteet (ks. tutkielman liite C), joita Adele Marcus nimitti venyttelyharjoitteiksi (Elder 1989, 274, 283). Mervi Kianto (1994, 23) puolestaan kutsuu tämän tyyppisiä harjoituksia soiton anatomis-fysiologisen koulukunnan ”bodausharjoituksiksi”. Rahmaninovin harjoitteissa on havaittavissa vahva käden asemointi ja pyöriminen eräänlaisten keskusäänten ja sormipedaalien ympärillä. Se, että Rahmaninov korosti teknisiä harjoitteita, on ymmärrettävää hänen koulutuksensa kautta: hän sai opetella Moskovan konservatoriossa keskeistä konserttiohjelmistoa vasta neljän viimeisen opiskeluvuoden aikana (Ding 1991, 5).

Venäläiselle pianokoululle oli karakteristista ekspressiivisen ja laulavan soinnin painottaminen, käsivarren painon erityinen hyödyntäminen soittotekniikassa sekä tietty heroismin vaikutelma (Tobey 2016, 34). On kuitenkin huomattava, että venäläinen pianokoulu ei ollut täysin yhtenäinen, vaan koulutuksen painotukset vaihtelivat aika-, sijainti- ja opettajakohtaisesti. Venäläisessä pianokoulussa pianisti usein kuvitteli tai kohdisti soiton aikana erilaisia mielentiloja tai mielikuvia sormiinsa ja käsivarsiinsa (Gerig 2007, 302). Venäläisen tekniikka- tai pianokoulun eräs keskeinen piirre oli ja on edelleen instrumentin hyvin fyysinen lähestyminen. Tarkoitan tällä kehon painon ja koskettimiston pohjan erityistä hyödyntämistä soittotapahtumassa (Tobey 2016, 34).²⁴ Venäläiseen soittotyyliin voi lisäksi liittää niin sanotun ”liikkeiden hengityksen”, joka ilmenee ranteiden ja käsivarsien liikkeen visuaalisena pyöreytinä. Tätä asiaa minulle on ilmentänyt mestarikurssilla venäläisen pianokoulun kasvatti Dmitri Bashkirov.²⁵ Venäläistä pianokoulua kuvaa myös

²⁴ Valeria Resjan on puhunut pianonsoiton ”lihallsuudesta”, jonka ymmärrän soiton eräänlaisena fyysisyytenä, kehollisuutena tai jopa urheilullisuutena, legato-soittona sekä käsivarren painon ankkuroimisena kosketinpohjaan. Pianonsoiton ”lihallsuutta” tai kehollisuutta käsittelevät ymmärtääkseni myös mm. Kopelson 1996, 44–45; Wahlfors 2013, 334–343; Parko 2016, 49; Nummi-Kuisma 2010, 23–25 ja Junttu 2010, 72–73; vrt. myös Le Guinin (2005) ”lihallinen musiikkitiede”. Aiheen kanssa resonoi myös säveltäjä Jarkko Hartikaisen (2021) jatkotutkintokonsertti *Elävää ääntä*, jossa lähtökohtana oli esittämisen fyysisyys, äänen materiaalisuus, inhimillisen ja ei-inhimillisen välinen vuoropuhelu – eräänlainen ruumiillisuuden poetiikka musiikissa ja musiikkina.

²⁵ Myös Satu Paavola (2018, 129) ja Mervi Kianto (1994, 62) tunnistavat ilmiön. Valeria Resjanin mukaan visuaalinen koreografia tukee sekä soittajan että kuulijan

Anton Rubinsteinin kehittämä ”moderni” Liszt-tekniikka, jossa ei hyödynnetty pelkästään vahvoja ja jänteviä sormia vaan koko käsivarren painon, olkapään ja vartalon tukea (Barnes 2007, xv).²⁶ Moskovan musiikin keskuskoulussa opiskelleen ystäväni ja kollegani, pianisti Anna Khaninan mukaan venäläisen pianokoulun fyysisen lähestymisen ja kosketinpohjan tuen hyödyntämisen pääpiirteisiin kuuluu olennaisesti myös niin sanottu sormipedalointi, jossa yksi tai useampi ääni jätetään soiton kuvioissa usein kosketinpohjaan.²⁷

2.4 Rahmaninov pianistina

Mutta kuinka Rahmaninov soitti itse? Tämä on tärkeää, jotta voimme ymmärtää paremmin Rahmaninovin klaviatuurin käyttötapaa tässä tutkielmassa käsiteltävän *Moment musicalin* soitossa.

Tilanne on siten onnekas, että Rahmaninov äänitti *Moment musicalin* op. 16 nro 2 uudistetun edition RCA Victor Musicille New Yorkissa vuonna 1940. Lisäksi Rahmaninovin soitosta on saatavilla runsaasti kirjallisia lähteitä ja valokuvia.

Moment musicalin nro 2 äänitteeltä voi kuulla, että Rahmaninovin oma tulkinta on agogisesti suoraviivainen sekä soinnillisesti monipuolinen, niukka-pedaalinen ja selkeä. On myös huomattavaa, että Rahmaninov pitää teoksen melodiaa varsin vahvasti esillä suhteessa muuhun tekstuuriin. Pientä äänten eriaikaistamista on myös havaittavissa, mikä lisää linjojen itsenäisyyden ja kerroksellisuuden vaikutelmaa (vrt. myös Naplekova 2016, 63; Philip 2004, 33). Esimerkiksi vasemman käden ensimmäinen bassoääni kuuluu hieman ennen oikean käden melodian ensimmäistä ääntä, vaikka äänet ovat nuotissa samanaikaisia. Ajan äänitystekniikan aiheuttamat mahdolliset puutteet ja vääristymät on otettava huomioon. *Gramphonen* tekemän haastattelun mu-

illuusiota pianonsoiton äänen jatkamisesta. Soiton visuaalisuutta musiikin ilmaisussa väheksytäänkin yleisesti liikaa. Myös Feinberg (2016, 176) korostaa soiton visuaalisen eleen tärkeyttä.

²⁶ Tämä Rubinsteinin tekninen kehitelmä osuisi yhteen Silotin kertomuksen kanssa, jonka mukaan Liszt oli vakuuttunut 1880-luvun alussa siitä, että pianonsoitossa kaikki uusi tulee väistämättä Venäjältä (Barnes 2007, xiii; Stasov 1968, 115). Saksan ja Ranskan valtakausi oli ohi ja Venäjä oli seuraava pianonsoiton johtomaa.

²⁷ Myös Menahem Pressler käytti Rahmaninovin tavoin Hanonin harjoitteita, joissa hän sormipedaloi tai jätti kuvion ensimmäisen äänen kosketinpohjaan.

kaan Rahmaninov ei pitänyt esimerkiksi Victor- ja Edison-yhtiöiden tuottamien kiekkoäänitteiden äänenlaatua lähestulkoonkaan tyydyttävänä. Hänestä ainoastaan ajan moderni elektroninen äänitustekniikka pystyi taltioimaan ja säilyttämään taiteilijan yksilöllisen äänen. (Ding 1991, 47.)²⁸

Rahmaninovin ystävä, RCA Victor Musicin johtaja Charles O’Connell kuvaili säveltäjä-pianistin soittoa seuraavasti:

Useimmat pianistit – ja monet suurimmista – eivät ymmärrä pianon soinnillisia mahdollisuuksia, ja he tukevat joidenkin tieteilijöiden näkemyksiä siitä, että pianon äänen karakteriin ei voi vaikuttaa muilla tavoin kuin intensiteetin kautta. Rahmaninov ja harvat muut todistivat tämän vääräksi. Hän demonstroi jokaisella äänilevyllään, että hienovaraiset sointivärien vaihtelut ovat mahdollisia paineen, painon, voiman, pedaloimnin sekä sormien ja ranneiden joustavuuden tai tukevuuden kautta. Yksi sykähdyttävimmistä esimerkeistä esiintyy toisen pianokonsertton alussa. Kahdeksan ylevää sointua, jokainen yksittäisesti varjostettu ja väritetty, vielä rakentaa yhtenäistä fraasia ja kasvavaa voimaa kohti väistämätöntä huipentumaa ja [sen] vastareaktiota – nämä hehkuvat ja toisaalta alakuloiset äänenpainot pianolla muodostavat yhden merkittävimmistä musiikillisista aloituksista. (O’Connell 2014.)

Gina Bachauerin mukaan Rahmaninov painotti soinnin merkitystä yli kaiken:

Yksi suurimmista kokemuksistani oli keskustella musiikista hänen kanssaan, keskustella muodosta ja tulkinnasta ja erityisesti siitä, kuinka tuottaa kaunis sointi. Hän oli todella yksi suurista sävyjen ja sointivärien asiantuntijoista. Hänelle ääni, jonka hän tuotti, oli suurin, kaikkein tärkein asia. Tekniikka ja niin edelleen oli toissijaista. Ensisijaista oli sointiväri, sointiväri, sointiväri. (Sit. Elder 1989, 88.)²⁹

²⁸ Rahmaninovin äänite *Moment musicalista* op. 16 nro 2 löytyy myös Zenph Studiosin remasteroimana (2009). Tämä versio äänitteestä kuulostaa kuitenkin vääristyneeltä.

²⁹ Feinbergin mukaan Rahmaninovin jokaiseen etydikuvaan liittyy erityinen sointiväri. Nämä pianistille kiitolliset ja vaativat kappaleet vaativat niiden soittajalta sointivärien monipuolisuutta ja vapaata, luovaa suhdetta erilaisiin äänentuottamistapoihin. (Feinberg 2016, 179–180.) Ruoxu Chenin (2015, 99) mukaan äänestä puhuttaessa väri (*color*) viittaa perinteisesti tekstuuriin ja sonoriteetin tiheyteen (*density*). Rahmaninovin ja erityisesti tämän etydikuvien kontekstissa Chen ymmärtää värin eräänlaisena äänirekisterien ja sävellajien roolina musiikillisen atmosfäärin ja tun-

O’Connellin kuvauksesta, Bachauerin muistelmista sekä myös suoraan Rahmaninovin äänitteiltä voi havaita, että rikas ja monivivahteinen sointi oli säveltäjä-pianistille keskeinen arvo. On kuitenkin myös tärkeää huomioida, että sointiväri ja sen tarkasti säädelty hallinta tuotetaan soittotekniikalla, kuten esimerkiksi juurtuneella soittotavalla, josta kerron kolmannessa luvussa. Tekniikka itsessään ei ole kuitenkaan pianoteoksen soiton korkein päämäärä.

Rahmaninovin soitosta otetut valokuvat näyttäisivät paljastavan, että säveltäjä soitti varsin lähellä klaviatuuria ja hyvin matalalla käsivarrella. Kuvassa 2 näyttää siltä, että Rahmaninovin kyynärpää sijoittuu jopa koskettimiston pintatason alapuolelle:



Kuva 1. Sergei Rahmaninov soittamassa.

teiden ilmaisussa (ibid.). Rahmaninovin kontrapunktiopettaja Sergei Tanejevin tiedetään vaikuttaneen myös vahvasti Rahmaninoviin karakteristisella musiikin ”värittämistyyllillään” (*colouring*) (Yasser 1951, 15).



Kuva 2. Sergei Rahmaninov soittamassa.

Kuvissa 1 ja 2 Rahmaninovin kyynänpään ja käsivarren sijoittuminen jopa klaviatuurin alapuolelle viittaa siihen, että hän käytti käsivarren painoa varsin huomattavasti hyväkseen. Myös kumartuminen klaviaturia kohti viittaa painovoiman tehokkaaseen hyödyntämiseen. Lisäksi Rahmaninov istuu suhteellisen matalalla, mikä kokemukseni mukaan voi edesauttaa ”instrumenttiin yhteen kasvamisen” tai ”klaviatuuriin juurtumisen” kokemuksen saavuttamisessa.

Gabrielianin (2018, 23, 104, 109) mukaan Rahmaninoville teosten tulkinnallinen värittäminen eli tässä asiayhteydessä yksilölliset taiteelliset kannanotot teokseen olivat tärkeitä. Myös Samuil Feinberg ajatteli tässä asiassa Rahmaninovin kaltaisesti:

Pianisti ei ainoastaan ”esitä” teosta: hän vaikuttaa teokseen, rikastuttaa sitä antaen sille erityisen, uuden elämän (Feinberg 2016, 248).

Rahmaninov väritti tulkinnallisesti myös omia teoksiaan: Aleksander Goldenweiser huomasi Rahmaninovin toisen pianokonsertton esityksessä suuren eron tekijän tulkinnan ja nuottikuvaan sisältyvien tempo- ja dynamiikkamerkintöjen välillä (Feinberg 2016, 42). Rahmaninov kertoi Bachauerille, että teosten tulkinnallisen värittämisen ehtona on vakuuttavuus: kaikki vakuuttavat tulkintatavat ovat siis mahdollisia (Gabrielian 2018, 105).

Rahmaninovin soitolle oli Feinbergin mukaan tyypillistä leveän melodinen tyyli, jossa hän aloitti fraasit täyteläisellä soinnilla jo heti kohotahdeista lähtien (Feinberg 2016, 179, 220). Feinbergin mukaan tällainen menettelytapa edistää myös äänen yhteensulautumista sekä melodisen linjan plastisuutta. Tällainen soinnin ja fraseerauksen käsittelytapa avaa laajoja mahdollisuuksia vokaalista cantilena läheneville soittotavoille (ibid., 221; Paavola 2018, 88). Rahmaninovin leveä melodinen tyyli painotti selvästi myös legato-soittoa ja sostenuto-kosketusta, mikä mahdollisti kaikupedaalin hienovaraisen käytön sekä tekstuurin soinnillisen selkeyden ja orkestroinnin. Valeria Resjanin mukaan Rahmaninovin runsas tenuto-merkkien käyttö melodiaäänillä saattaa erityisesti viitata säveltäjä-pianistin pyrkimykseen jatkaa ääntä fyysisellä sostenuto-kosketuksella. Tätä tukee myös Xiao-Li Dingin näkemys, johon hän päätyi tutkiessaan Rahmaninovin teosta *Mélodie* op. 3 nro 3. Dingin mukaan Rahmaninov piti tenutoilla merkittyjä ääniä kosketinpohjassa aivan viimeiseen asti mieltäen tenutoit ikään kuin pianonsoiton portato-jousituksina (Ding 1991, 69). Portato-jousituksessa jousi säilyttää jatkuvan läheisyyden kieleen. Termi *portato* juontuu italian verbistä *portare*, joka tarkoittaa kantamista (Zeranska-Gebert & Lampinen 2002, 243). Pianonsoitossa vastaavasti sormet säilyttävät jatkuvan läheisyyden koskettimiin. On kiinnostavaa, että uusimman Rachmaninoff Urtext -edition tekijä Valentin Antipov teki *Mélo-diasta* täsmälleen saman johtopäätöksen (Antipov 2010, xxix).

Rahmaninovin soittotyyliille oli niin ikään tyypillistä teosten suuren arkkitehtuurin ilmentäminen (Gabrielian 2018, 24; Zaitseva 2017, 2; Dubal 2004, 205), niin sanottu kulminaatiopisteeseen rakentelu sekä sentimentaalisuuden äärimmäinen välttely (Gabrielian 2018, 19; Dubal 2004, 21). Tällaisella soiton lähestymistavalla säveltäjä pyrki hakemaan teostensa tiivistä ykseyttä (Gabrielian 2018, 23).

2.5 *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli

Seuraavaksi esittelen tutkielman fokuksessa olevan Rahmaninovin teoksen *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli (teoksen koko nuotti liitteessä A). Tarkastelen ensin lyhyesti teoksen pääpiirteitä ja syntytaustaa. Tämän jälkeen keskityn Rahmaninovin tapaan ilmaista myrskyä, pyörteilyä, eksymistä ja disorientaatiota musiikillisin keinoin.

The image shows a musical score for the piece 'Moment musical' op. 16 nro 2 es-molli. The score is written for piano and is in 2/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro'. The first system consists of two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and slurs. The second system continues the piece, with dynamics ranging from *mf* to *dim.* and *esusc.* The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8).

Nuottiesimerkki 2. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, tahdit 1–5. Rahmaninovin uudistama TAIR:in Charles Foley -editio (1940). Nuottiesimerkissä näkyy melodian neljän tahdin mittainen pääaihe.

Moment musical op. 16 nro 2 es-molli on yhdeksän sivun mittainen ja noin kolme minuuttia kestävä virtuoosietydi³⁰ ja samalla miniatyyrimäinen karakterikappale.³¹ Teoksen karakteria voi kuvailla esimerkiksi myrskyisän pyörteileväksi, hurjaksi, kaottiseksi, kylmäksi, kärsiväksi, kammottavaksi,

³⁰ Etydistä tuli sisällöltään korkeasti poeettinen ja taiteellinen teos Chopinin, Lisztin, Rahmaninovin ja Debussyn etydien myötä (Feinberg 2016, 385–390; Neuhaus 1993, 13).

³¹ Karakterikappaleisiin luettiin 1800-luvulla genrekappaleet ja -kuvat, lyriset pianokappaleet ja miniatyyrit, joilla oli lajiotsakkeina moment musical, impromptu, albumblatt, intermezzo jne. ja jotka liittyivät mielentiloihin sekä sielun liikkeisiin, joskin määrittelyissä korostettiin aina ohjelmallisen ja karakteristisen välistä liukuvaa eroa. Schumannin mukaan (1834) ”karakterimusiikki eroaa maalaavasta (kuvallisesta) sikäli, että se kuvaa sieluntiloja, kun taas toinen elämäntilanteita, vaikkakin enimmäkseen molemmat sekoittuvat toisiinsa”. (Murtomäki 2020.)

disorientoivaksi ja eksyttäväksi. Neuhaus (1993, 188) liittää es-mollisävella-
jin syvään suruun, elegisiin mielentiloihin, hautajaismuistoihin ja totaaliseen
alakuloisuuteen.³² Rahmaninovin teoksen Liszt-vaikutteet välittyvät kro-
maattisen pääteeman, nopeiden kromaattisten ja kvasikromaattisten asteikko-
jen sekä tremolotekstuurin kautta (vrt. Roh 2015, 13).³³ *Moment musicalissa*
on aihepiirillistä, karakteristista ja tekstuurillista samankaltaisuutta Lisztin
transsendentaalisen etydin nro 12 b-molli kanssa. Tämän Lisztin etydin ot-
sikko *Chasse-neige* tarkoittaa lumimyrskyä. *Moment musicalissa* on havait-
tavissa myös autointertekstuaalisia piirteitä: teos muistuttaa Rahmaninovin
etydikuvaa op. 33 nro 5 es-molli (1914). Mark Aranovski (1963, ks. Wilder
1988, 39) assosioi tämän etydikuvan kromatiikan kautta talvimaisemaan. Pia-
nisti Pamela Wilder puolestaan aistii etydikuvan pyörteilevyydessä ja vasem-
man käden synkopoiduissa oktaaveissa vaikutelmia kylmästä ja lumisesta tal-
viyöstä (Wilder 1988, 39). Sekä synkopoidut oktaavit että tekstuurin kro-
maattinen pyörteily ovat myös Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 kes-
keisiä

2.5.1 *Moment musicalin* syntyhistoria

Rahmaninovin pianoteoksen ranskankielisen otsikon *Moment musical* voi
kääntää musiikilliseksi hetkeksi tai musiikkihetkeksi. Otsikon ranskankieli-
syys antaa teokselle sen profiilia nostattavan hienosto-, aristokraatti- tai por-
varisävy.³⁴ Toisaalta teoksen otsikko saattaa viitata tunnettuun Franz Schu-
bertin samannimiseen sarjaan, jonka tiedetään kuuluneen Rahmaninovin oh-
jelmistoon jo ennen Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 syntyä (Scott
2008, 116). Rahmaninovin *Moment musical* nro 2 es-molli kuuluu sarjaan *Six*
moments musicaux op. 16, joka valmistui Moskovassa todennäköisesti joulu-
kuun lopussa vuonna 1896. Sarja ilmentää 1800-luvun suosittuja sävellys-
tyyppisiä: teema ja variaatiot, nokturno, virtuososytydi, lamento ja barcarolle
(Hancock 1992, 1). Säveltäjä kutsui op. 16 sarjan kappaleita ”jutuiksi” vielä

³² Rahmaninovin *Elegia* op. 3 nro 1 on myös sävelletty es-molliin.

³³ Pianisti Nikolai Martinchuk (2003, 37) yhdistää tämän Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 Lisztin transsendentaaliseen etydiin nro 8 lisänimellä ”Hurja metsästys” (*Wilde Jagd*) sekä Chopinin ”Vallankumousetydiin” op. 10 nro 12 c-molli.

³⁴ Ranskalainen kulttuuri oli osa Rahmaninovin elämää: 1930-luvulla Rahmaninovin vuokrasi perheineen Clairefontainesta *Le Pavillon* -huvilaa, jonka perhe olisi tahtonut ostaa itselleen, ja perheen TAIR-kustantamo perustettiin myöhemmin Pariisiin (Scott 2008, 161, 137).

juuri ennen kuin hän vei ne nuottikustantamo P. I. Jurgensonille painettaviksi.³⁵ Tästä voi päätellä, että otsikolla ei välttämättä ollut syvällisempää yhteyttä teoksen merkitysisältöön. On myös mahdollista, että teoksen kustantaja vaikutti otsikon valintaan (Antipov 2010, xxvii).³⁶

Nuori 23-vuotias Rahmaninov kirjoitti kollegalleen Aleksandr Zatyevichille kirjeessään 7.12.1896:³⁷

Sävellen intensiivisesti kaiken vapaa-aikani ja kiirehdin tämän työn kanssa, en pelkästään, jotta voin sanoa itselleni: ”No nyt, olen valmis.” Ei! Kiirehdin, jotta voin saada tietynä päivänä tarvitsemani rahan ja sitten valitettavasti antaa sen välittömästi jollekulle toiselle. Jokaisessa kuukaudessa on joitakin päiviä, jolloin joudun sovittamaan aikaisempia pieniä syntejäni. Tämä jatkuva rahantarve on minulle hyödyllinen, sillä se saa minut työskentelemään tietoisesti; mutta toisaalta tästä syystä makuni ei voi olla erityisen kriittinen. Lokakuusta lähtien olen kirjoittanut tällä tavoin 12 laulua, 6 koraalia lapsille (joita eivät muuten tule laulamaan pelkät lapset) ja viimein tässä kuussa, kahdenteenkympmenteen päivään mennessä [joulukuu 1896] minun täytyy kirjoittaa 6 pianokappaletta [*Six moments musicaux* op. 16]. Katsotaan, millaisia niistä tulee, tulen murheissani kertomaan niistä sinulle. (Sit. Antipov 2010, xxiii.)

Teoksen sävellysolosuhteista ja Rahmaninovin itsekritiikistä huolimatta sarjan op. 16 merkitys on kiistaton: teos syntyi säveltäjän persoonallisen sävellystyylin vakiintumisen rajakohdassa. Lisäksi sarja toimi myöhemmin eräänlaisena pohjana säveltäjän preludien op. 23 ja 32 sekä etydikuvien (*Etudes-Tableaux*) op. 33 ja 39 synnylle (Antipov 2010, xxiii). Lisäksi Nikolai Martinchukin (2003, 51) mukaan Rahmaninov kehitteli *Moment musicalin* nro 2 tekstuuria myöhemmin kolmannen pianokonserttonsa toisessa osassa. On harmillista, että tätä taiteellisesti ja pianistisesti rikasta sarjaa op. 16 tai sen

³⁵ Rahmaninov kertoo näin kirjeessään Zatyevichille, jolle hän myös omisti sarjan op. 16 (Bertensson & Leyda 1956, 70). Bertensson ja Leyda ovat mahdollisesti kääntäneet Rahmaninovin venäjänkielisen ilmauksen englanninkieliseksi sanaksi ”things”.

³⁶ P. I. Jurgenson oli todennäköisesti tietoinen Schubertin *Moments musicaux* -sarjasta (op. 94, D780). Schubertin ja Rahmaninovin lisäksi *Moments musicaux* -sarja pianolle löytyy myös Paderewskin tuotannosta vuodelta 1892.

³⁷ Zatyevich oli säveltäjä ja kansanlaulujen keräilijä, johon Rahmaninov oli tutustunut sävellyksen julkaisuajankohtaan nähden vuotta aiemmin (Bertensson & Leyda 1956, 69).

yksittäisiä osia ei esitetä niin usein kuin säveltäjän preludeja ja etydikuvia (vrt. Norris 2001).

Rahmaninov vaikuttaa henkilökohtaisesti kiintyneen op. 16 sarjan toiseen kappaleeseen. Rahmaninovin hyvän ystävän ja kollegan, pianisti Vladimir Horowitzin mukaan *Moment musical* nro 2 olikin yksi Rahmaninovin suosikkisävellyksistä, erityisesti vuonna 1940 tehtyjen muutosten jälkeen (Horowitz 1989, 5).³⁸ Elämänsä loppuvaiheessa Rahmaninov julkaisi *Moment musicalista* nro 2 TAIR-kustantamonsa kautta uuden Charles Foley -edition New Yorkissa vuonna 1940 (Scott 2008, 191).³⁹ Teoksen käsikirjoitusta säilytetään tällä hetkellä Washington D.C.:ssä Library of Congressin Rahmaninov-arkistossa.⁴⁰ Huomattavaa on, että Rahmaninov ei uudistanut op. 16 sarjan muita osia. Rahmaninov äänitti sarjan toisen osan uudistetun version RCA Victor Musicille New Yorkissa 18.3.1940 vain kolme vuotta ennen kuolemaansa (Antipov 2010, xxviii).⁴¹

³⁸ Rahmaninovin *Moment musical* näkyy säveltäjä-pianistin listatuissa konserttiohjelmissa yhdeksän kertaa ilman numeroa: 1) 23.1.1928 esitys tuntemattomassa paikassa, 2) 16.2.1929 Carnegie Hallissa, 3) 19.10.1934 tuntemattomassa paikassa, 4) 25.10.1934 Yale Universityn Woolsey Hallissa New Havenissa, 5) 29.3.1935 Salle Rameaussa Pariisissa, 6) 9.10.1935 Carnegie Hallissa, 7) 18.10.1940 tuntemattomassa paikassa, 8) 9.11.1940 Carnegie Hallissa ja viimeisenä 9) 3.12.1940 Constitution Hallissa Washington D.C.:ssä (Kehler 1982, 1013–1024). Kyseessä on todennäköisesti *Moment musical* nro 2, jos Horowitzin tiedonanto (Victor 1989, 5) pitää paikkansa.

³⁹ Rahmaninov perusti Pariisissa TAIR-kustantamon, jonka nimi tulee säveltäjän vaimon Tatjanan ja hänen tyttärensä Irinan alkukirjaimien yhdistelmästä. Yritys perustettiin suurelta osin Tatjanan ja Irinan taloustilanteen parantamiseksi. (Norris 2001.) Charles Foley oli Rahmaninovin hyvä ystävä ja manageri vuodesta 1923 lähtien sekä hyvä ystävä (Swan 1944a, 12; Scott 2008, 133; O’Connell 2014).

⁴⁰ *Moment musicalin* nro 2 uudistetun edition käsikirjoitus löytyy Library of Congressin Rahmaninov-arkistosta hakutunnuksella ML30.55a, R3 no. 8 [Case].

⁴¹ Rahmaninov teki äänitykset Steinway & Sons -flyygelillä (Ding 1991, 44).

2.5.2 Runo teoksen taustalla?

Moment musicalin nro 2 synnyn innoittajana toimi mahdollisesti Aleksandr Puškinin runo *Pirut* (*Bésky*, 1830) (Antipov 2010, xxxii).⁴² Sävellyksessä ja runossa onkin havaittavissa monia yhtäläisyyksiä, kuten esimerkiksi pyörteily, synkkä ja hurja myrskykarakterit, rakenteelliset yhtenevyydet sekä erilaiset eksyttämisen keinot. Runo kuvailee hyvin niin ulkoisen todellisuuden (lumimyrskyn) pyörteitä kuin matkustavan henkilön sisäisen maailman tunnepyörteitä sekä näiden kahden edellä mainitun maailman sekoittumista toisiinsa. Runo myös syventää ja inspiroi taiteellisia mielikuviani *Moment musicalin* myrskyisästä pyörteilystä ja tähän liittyvästä disorientaatiosta ja eksymisestä. Piruaihe vaikuttaa liittyvän Rahmaninovin henkilökohtaisessa elämässä kuolemaan. Hän kirjoittaa kirjeessään Slonoville 1.1.1909:

Olen ikääntynyt hirveästi. Olen todella väsynyt ja todella peloissani, että olen pian menossa Pirun luo. (Bertensson & Leyda 1956, 155.)

Pian tämän toteamuksensa jälkeen Rahmaninov sävelsi sinfonisen runonsa *Kuolleiden saari* op. 29 (ibid.). Rahmaninovin rakkaus laulumusiikkiin ja runouteen (Michelson 2003, 2) vaikutti selvästi hänen pianoteoksiinsa. Pianisti Valentina Lisitsan mukaan Rahmaninovin pianomusiikkia voikin ymmärtää paremmin erityisesti säveltäjän valitsemien runojen ja laulumusiikin kautta (Lisitsa 2013). Samuil Feinberg kuvailee runouden ja musiikin yhteyttä seuraavasti:

On tullut mainituksi, että yksi taiteiden synteetin täydellisimpiä esimerkkejä on musiikin säveltäminen runotekstiin. Taidelaulussa runoa ei ainoastaan ”kuviteta”, vaan se nostetaan uudelle taiteelliselle tasolle – ja poeettinen alkuvoima värittää laulun musiikin. Pystymme ymmärtämään taidelaulun musiikkia vain silloin, kun käsitämme runon merkityksen. (Feinberg 2016, 483.)

⁴² Mark Aranovskii (1963, ks. Gitz 1990, 55) kokee, että *Moments musicaux* -sarjassa on aistittavissa yhteys runouteen ja kuviin. Tämä yhteyden tunne voimistuu Rahmaninovin preludeissa op. 23 ja 32 sekä etydikuvissa op. 33 ja 39. Puškinin tekstiä ”Mustalaiset” Rahmaninov oli esimerkiksi aiemmin hyödyntänyt 1892 valmistuneessa oopperassaan *Aleko* (Алеко) (Bethea 2005, 599; Norris 2001; Scott 2008, 41; Bertensson & Leyda 1956, 87) ja laulussaan op. 4 nro 4 ”Älä laula kaunotar” vuonna 1893 (Bethea 2005, 601). Rahmaninovin vaimo luki hänelle kuolinvuoteella Puškinia (Bertensson & Leyda 1956, 383).

Feinberg puhuu tässä laulumusiikista, mutta liitän ajatuksen myös Rahmaninovin pianomusiikkiin, kuten *Moment musicaliin* nro 2.⁴³ *Moment musicalin* muiden Rahmaninovin pianoteosten ohella vaikuttaa runotekstiin sävelletyiltä.⁴⁴ Rahmaninov rinnastaa Pariisin haastattelussaan 2.12.1928 musiikin runon kaltaiseksi intohimoksi ja arvoitukseksi, joka vaatii huomion aktiivista keskittämistä ja emotionaalista reagoitukykyä (Scott 2008, 149). Pianistin näkökulmasta musiikin taustalla olevan runon merkityksen ymmärtäminen tarkoittaa erityisesti runon luomien elävien mielikuvien ja tunnelmien pohdiskelua ja havainnointia sekä musiikin ja runon yhteisten elementtien, kuten esimerkiksi pyörteilyn ja disorientaation tunnistamista. Yhteisten elementtien tunnistamisesta seuraa *Moment musicalin* tulkinnan vahvistuminen ja rikastuminen. Itse soittajana olen käyttänyt runoa väljästi tulkintani rakentamisessa, kuten esimerkiksi pianisti Maija Parko (2016, 13–16).

Puškinin runon kuvaamasta demonisuudesta inspiroitui myöhemmin myös Dostojevski nimeämällä romaaninsa täsmälleen samalla otsikolla (*Bésy*, 1873) (suom. *Riivaajat*). Tätä romaania on pidetty Venäjän suurta vallankumousta enteilevänä tekstinä. Lisäksi Dostojevski lainasi teokseensa Puškinin käyttämän raamatullisen epigrafin ”Syvyydestä minä huudan sinua, Herra”⁴⁵ (Aizlewood 2010, 291).

Tiedetään, että Rahmaninov luki Dostojevskin romaanin ja kävi tästä vaikean keskustelun silloisen pianonsoiton opettajansa Nikolai Zverevin kanssa hyvissä ajoin ennen *Moment musicalin* nro 2 sävellysajankohtaa. Rahmaninoville pahuuden ja infernaalisuuden ideassa ei ollut mitään satumaista kuten esimerkiksi Rimski-Korsakovin ja Ljadovin musiikissa, vaan maailma näyttäytyi hänelle vakavana ja täysin epäkoomisena reflektiona henkilökohtai-

⁴³ Tässä voi ajatella sellaista musiikin ja runouden yhteyttä kuin Robert Schumannilla, joka korosti kirjallisuuden ja kuvien tärkeyttä inspiraation lähteenä, vaikka suhtautui varsinaiseen ohjelmamusiikkiin kriittisesti. Schumann erotti ”poeettisen musiikin” ohjelmamusiikista. Poeettisuus edusti hänelle taidetta korkeimmillaan ja romantiikan luovaa henkeä. (Wahlfors 2013, 230–231; Schumann 1969, 164–183.) Rahmaninov innostui välillä improvisoimaan tuntikausiksi lapsille illustroiden soittamistaan poeettisilla tai fantastisilla tarinoilla (Bertensson & Leyda 1956, 22).

⁴⁴ Kirjallisuuden ja musiikin yhteydestä ks. myös ”Puškin ja musiikki” (Bethea 2005, 591–604).

⁴⁵ Raamatun psalmi 130:1.

sista kokemuksista sekä sosiaalisesta ja kansallisesta elämästä. Tässä mielessä Rahmaninov seurasi Modest Musorgskin jalanjalkia. (Antipov 2010, xxxii.)⁴⁶ Tarkastelen seuraavaksi Puškinin runoa *Pirut*.

Lumipilvet puuskivat, lumipilvet pyörivät
Kuu kuin kummitus
Paljastaa lentävän lumen;
Öinen taivas on sysitumma
Taitan matkaa, matkaa halki niityaukioiden;
Vaunukello kilisee ”kil-kil-kil” ...
Ihminen ei voi olla olematta peloissaan, peloissaan
Tuntemattomilla niityillä.

”Hei kuljettaja, jatketaan matkaa! ...” -- ”Herra, emme voi:
Kuorma on hevosille liikaa:
Lumimyrsky sokaisee silmäni,
Kaikki tiet ovat peittyneet lumeen;
En voi mitään, kulkureittiä ei näy missään.
Olemme eksyneet. Luoja paratkoon!
Demoni, kuten näet, ajaa meitä takaa ympäri niittyjä
Ajaen meitä kulkemaan ympyrää uudelleen ja uudelleen.

Katso: tuolla, tuolla se leikkii.
Puhaltelee ja sylkee minua kohti;
Tuolla – nyt se puskee rotkoa kohti,
Hevonen pillastuu;
tuolla kuin loistava tiennäyttävä
Hän jäi eteeni
Tuolla se vilahti nopeasti
Kadoten tyhjään pimeyteen.

Lumipilvet puuskivat, lumipilvet pyörivät
Kuu kuin kummitus
Paljastaa lentävän lumen;
Öinen taivas on sysitumma
Hevosten voimat loppuvat kesken. Kello on yhtäkkiä vaiennut;
Hevoset jähmettyvät...
-- Mitä tuolla niityllä näkyy?
-- Kuka tietää? Kenties kanto, tai ehkä susi?

Lumimyrsky ärjyy ja ulvoo;
Hevoset hirahtelevat hellästi;

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

”Эй, пошел, ямщик!..” - ”Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон - теперь в овраг толкает
Одичалого коня;
Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой”.

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... ”Что там в поле?” –
”Кто их знает? пень иль волк?”

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;

⁴⁶ Puškinin runon demoniset kuvat saattoivat assosioitua Rahmaninovin henkilökohtaisen elämän kärsimykseen, kuten esimerkiksi Rahmaninovin kahden siskon kuolemaan ja tuberkuloosiepidemiasta alkaneeseen kuolemanpelkoon (Timoshin 2016). Rahmaninov tunsi hyvin myös Anton Rubinsteinin oopperan *Demon* (Bertenson & Leyda 1956, 12, 22).

Tuolla kaukana se harppoo;
Ainoastaan hänen kiiluvat silmänsä erottuvat pimeyden keskeltä;
Hevoset ryntäävät uudestaan liikkeelle;
Kello kilisee ”kil-kil-kil”...
Nyt erotan ne: henget ovat kokoontuneet
Lumesta peittyville niityille.

Loputtomasti, hirvittäväällä tavalla,
Kuun valon leikissä
Erilaiset demonit ovat alkaneet kerääntyä kehäksi
Kuin lehdet lokakuussa...
Kuinka paljon niitä onkaan! Minne ne ovat ajautumassa?
Miksi ne laulavat niin surumielisesti?
Ovatko ne hautaamassa tonttuja,
Liittoutuvatko ne pahan noidan kanssa?

Lumipilvet puuskivat, lumipilvet pyörivät
Kuu kuin kummitus
Paljastaa lentävän lumen;
Öinen taivas on sysitumma.
Demonit syöksähtelevät jatkuvina parvina
Häkellyttävissä korkeuksissa
Surumielisesti kirkuen ja ulvoen
Riipien sydäntäni...

(suom. Tuomas Kivistö)

Вот уж он далече скачет;
Лишь глаза во мгле горят;
Кони снова понеслись;
Колокольчик дин-дин-дин...
Вижу: духи собрались
Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за росом
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

(Aizlewood 2010, 302.)

Runo kuvaa ihmisen hätää ja eksymistä lumimyrskyyn ja voimakkaisiin sisäisiin pelkotiloihinsa. Eksyminen tai paikantunteen kadottaminen seuraa henkilön sisäisen elämän demonisesta disorientoitumisesta (Aizlewood 2010, 291). Runossa on seitsemän säkeistöä, jotka koostuvat kahdeksasta rivistä. Lumipilvien muodostamat pyörrekuviot ilmassa herättävät pelottavia *das Unheimliche* -assosiaatioita: runon matkustaja näkee lumikuvioissa demonisia hahmoja tai kummitusmaisia pahoja henkiä. Öinen lumimyrsky vääristää ympäristön hahmottamista ja tuttuutta.

Runo ilmaisee esimerkiksi eksyttävyyttä pyörteisellä toistolla. Sekä *Moment musicalissa* että runossa palaan alkupisteeseen yhä uudelleen, yllättäen ja valmistamatta. Pyörimistä esiintyy runossa myös yksittäisten sanojen ja äänneiden toistoina, kuten esimerkiksi alkuperäisen venäjänkielisen version ensimmäisellä rivillä ”tuchi [...] tuchi” (ks. runon ensimmäisen säkeistön litterointi tämän kappaleen jälkeen), mutta toisaalta myös äänneiden inversioina, kuten

esimerkiksi tu-äänteen kääntymisenä ut-muotoon.⁴⁷ Aizlewoodin (2010, 304) mukaan tällainen äänteiden kääntyminen symboloi ympäristön vääristymiä, tuttuuden katoamista ja eksymistä. Tuttuuden tunteen vähäisempää katoamista ja eksymistä edustavat toistuvien sanojen pienet kirjainmuutokset kuten esimerkiksi ”mutno [...] mutna” rivillä neljä. Tällaisia kielen rakenteellisia ominaisuuksia on erittäin vaikea tai jopa mahdoton ilmentää runon suomenoksessa:

Mtšatsja tutši, vjutsja tutši
Nevidimkoju luna
Osveštšajet sneg letutšij;
Mutno nebo, notš mutna.
Jedu, jedu v tšistom pole;
Kolokoltšik din-din-din...
Strašno, strašno ponevole
Sred nevedomyh ravnin!

Puškinin runo *Pirut*: säkeistö nro 1. Litterointi: Kirill Kozlovski.

2.5.3 Pyörteily, eksyttävyys ja disorientaatio

Moment musical nro 2 vaikuttaa runon tavoin pyörteilevältä ja eksyttävältä, ja efekti tuotetaan musiikissa monin eri tavoin. Kuvailen seuraavaksi näitä tapoja. Runossa teiden peittyminen lumeen kuvaa eksymistä ja neuvottomuutta sekä tutun muuttumista vieraaksi. *Moment musicalissa* peitettyä ja kätkeytyä on sävellaji es-molli. Kromatiikka eksyttää kuin tiet peittävä lumi. Jos musiikkiteoksen tekstuuria hahmottaa kromaattisina harmonioina, kromaattiset harmoniat eksyttävät kummallisuudessaan ja vahvassa modernisuudessaan niin minua teoksen soittajana kuin soittoni kuulijaa.

Runossa Puškin kuvailee lumen liikkumisen ja pyörteilyn tapoja herkullisen monipuolisesti (leikkiminen, puhaltelu, sylkeminen, puskeminen, pysähtely, vilahtelu). Samaa kuulen *Moment musicalin* lentävään lumeen assosioituissa pyörrekuvioissa. Lumen pyörteet personifioituvat leikkiviksi piiriksi. Syöksähtelevät, yllättävät ja myrskytuulimaiset pyörteet Rahmaninovin teoksen B-jaksossa ilmaisevat hätäannuttavaa kauhua.

⁴⁷ Esimerkiksi äännekääntymä sanoissa **tutchi** ja **mutno**.

Moment musicalin kromaattisesti pyörteilevän kuvioinnin havaitseen harhaillevaksi ja eksyttäväksi. Pyörteilyt tulevat hyvin esiin, kun tekstuurista poistetaan osia. Seuraavaksi esittelen kuvat teoksen kahdesta ensimmäisestä tahdista, joista otin esiin sävelkorkeuksien aiheuttamat pyörteet sekä kaarien indikoimat visuaaliset pyörteet (nuottiesimerkit 3 ja 4). Nuottiesimerkissä näkyy värillä myös kuvioinnin symmetriset käänneet, jotka muistuttavat runon äänteiden kääntymiä. Vasemman ja oikean käden kuviointi käyttäytyy peilikuvamaisesti:



Nuottiesimerkki 3. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, tahdit 1–2. Otin notaation sävelkorkeudet visuaalisesti esiin modifioimalla nuottia. Väri indikoi kuvioinnin pyörrettä ja symmetristä käännettä.



Nuottiesimerkki 4. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, tahdit 1–2. Nuottiesimerkissä näkyy pyörteileviä kaaria.

Esimerkeistä näkyy, miten Rahmaninov on kirjoittanut pyörteet hyvin visuaaliseen ja mahdollisesti myös symboliseen muotoon. Tästä voin havaita pyörteiden suunnan, muodon ja koon sekä pyörteiden keskinäiset suhteet.

Pyörrekuvioiden kaikupedalointi aiheuttaa sointikenttiä, jotka eksyttävät helposti niin teoksen soittajaa kuin kuulijaa. Onkin sanomatta selvää, että pedaalinkäytön on oltava tässä kontekstissa hyvin harkittua, jotta eksyttävä sointi-vaikutelma kuulostaisi korkeatasoiselta ja laadukkaalta. Kerron tästä aiheesta

lisää seuraavassa teoksen soittamista käsittelevässä luvussa. Rahmaninov ei ole tehnyt teoksen kumpaankaan editioon pedaalimerkintöjä, joten tarkka pedaloitintapa jää täysin ammatillisen harkintani varaan.

Moment musicalin pyörivä muotorakenne ABA + coda on eksyttävä: teoksen A-jakso palaa tahdissa nro 85 takaisin täysin valmistamatta ja yllättäen. Tällainen ympyrää pyöriminen ilmaisee eksymistä, itsensä löytämistä lähtöpisteestä tarkoituksetta ja yhä uudelleen.

Rahmaninov ilmaisee eksymistä myös fraasitasolla: fraasin viimeinen ääni on samalla seuraavan fraasin aloittava ääni. Menahem Pressler käyttää tällaisesta fraasin sekä lopettavasta että aloittavasta äänestä termiä Janus-ääni, koska ääni ikään kuin katsoo kaksikasvoisen Janus-jumalan tapaan sekä eteen- että taaksepäin samanaikaisesti.⁴⁸ Tällainen fraaseja limittävä Janus-ääni esiintyy esimerkiksi *Moment musicalin* ensimmäisen ja toisen fraasin rajakohdassa viidennen tahdin ensimmäisellä iskulla. Eksyttävyyden vaikutelma syntyy siitä, että fraasin oletetusti päättävä ääni suuntaakin odottamattomasti jo eteenpäin kohti seuraavaa fraasikaarrosta. Tällöin pienemmän fraasin päätyvyyden tuntu jää heikoksi ja musiikki vaikuttaa jatkuvan. Tällainen fraasien päättymättömyyden vaikutelma ilmenee myös teoksen lopussa, jossa Rahmaninov häivyttää teoksen nopealla mutta tasaisella diminuendolla. Näin Rahmaninov kääntää tapahtumien tarkkailijan huomion ikään kuin pois tapahtumista. Tällainen lopetus herättää kysymyksen, jääkö teoksen subjekti pyörimään johonkin epäselvään tilaan, kuten esimerkiksi Franz Schubertin *Winterreisen* viimeisessä laulussa.

Fraasien rajakohtien häivyttämisen ja jatkuvuuden vaikutelmaa edesauttaa myös teoksen tahtilajin 2/4 lyhyt metriikka. Lyhyessä metriikassa ensimmäinen isku ei välttämättä korostu niin helposti, koska ensimmäiset iskut sijaitsevat toisiinsa nähden suhteellisen lähekkäin. Rahmaninov vaikuttaa suosivan pianosävellyksissään selvän metriikan kätkemistä sekä ikään kuin huomaamattomia tai ”sisään uivia” teosaloituksia. Käsittääkseni Rahmaninov pyrkii tällä tavoin luomaan kuulijalle vaikutelman pitkästä horisontaalisesta ja kelluvasta linjasta, jonka liian selkeä ja painokas ensimmäinen isku voisi helposti rikkoa (vrt. Dubal 2004, 205). Myös *Moment musicalin* kohdalla on näin: teos alkaa ikään kuin varkein.

⁴⁸ Menahem Presslerin soittotunnit Bloomingtonissa 2010–2012.

Lumimyrsky symboloi *Moment musicalissa* Puškinin runon tapaan ihmisen sisäisen elämän myrskyä. Myrsky edustaa ristiriitaa, joka etsii ratkaisua tai katharsista. Teoksessa ristiriidan ja jännitteen aiheuttaa erityisesti sen pintarakenteen voimakas kromaattisuus, joka puhdistuu ja raukeaa teoksen lopussa yksinkertaiseen es-mollikadenssiin.

Teoksen soittajan ja tulkitsijan kannalta disorientointi tai eksytys ilmenee *Moment musicalissa* myös Rahmaninovin häilyvien tai monitulkintaisten merkintätapojen kautta. Tällöin voidaan puhua jopa musiikillisen notaation runollisista piirteistä. Esittelen näitä piirteitä seuraavaksi.

Moment musicalin tempo on esittäjän näkökulmasta luonteeltaan hieman häilyvä tai epäselvä. Rahmaninov muutti teoksen tempomerkinnän *Allegrettosta Allegroksi* uudistaessaan editiota vuonna 1940. Allegro kuvaa ehkä osuvammin teoksen myrskyisää luonnetta kuin säyseämpisävyinen allegretto. Toisaalta allegretto ilmentää teoksen sisäistä rauhaa, joka välittyy pitkistä fraasijatkumoista ja harmonisten muutosten hitaudesta. Säveltäjän tempojen elävyyttä kuvastaa myös se, että Rahmaninov luopui metronomimerkintöjen käytöstä 1900-luvun alkupuolella huomattuaan tempojensa jatkuvan muuttumisen. *Moment musicalin* uudistetusta editiosta puuttuikin metronomimerkintä.⁴⁹

Rahmaninovin suhtautumista pianoteostensa tempoihin voisi myös luonnehtia runolliseksi. Tämä kuuluu äänitteillä Rahmaninovin omista tulkinnoissa, joissa hän ei aina ylläpidä niin sanottuja absoluuttisia tempoja. Havaitsen ilmiön esimerkiksi säveltäjän kolmannen pianokonserton op. 30 d-molli ensimmäisen osan lento-jaksojen tulkinnassa. Näissä jaksoissa Rahmaninov ilmentää lentoa varsin voimakkaina tempon hidastuksina liikkuvasti alkavissa fraaseissa (Rachmaninov 2012). *Moment musicalin* samana vuonna tehdyssä äänitteessä Rahmaninovin tempovaihtelut ovat yleisellä tasolla kuitenkin varsin niukkoja. Selitän tämän sillä, että *Moment musical* on nopeatempoinen, voimakkaasti kromaattinen ja tekstuurillisesti monimutkainen, jolloin tekstuuri ei kestä voimakasta agogista käsittelyä muuttumatta liian sekavan kuuloiseksi.

⁴⁹ Metronomimerkintä oli ensimmäisessä editiossa 92 neljäsosanuotille. Ilmiö näkyy myös esimerkiksi Rahmaninovin pianopreludeissa: opuksessa 23 (1902/3) Rahmaninov käyttää metronomisia tempomerkintöjä, joita ei enää esiinny opuksessa 32 (1910).

Teoksen päämotiivi tai *kaarimotiivi* (ks. nuottiesimerkki 5), joka aloittaa melodialinjan, kuulostaa vääristyneeltä, ikään kuin myrskytuulen ulvahdukselta.⁵⁰ James Hancock kuvaileekin *Moment musicalin* melodiaa Schubertin *Moment musicalin* nro 4 tapaan epämelodiseksi ja retoriseksi (Hancock 1992, 26). Melodia on luonteeltaan kromaattinen, puuskittainen, poukkoileva, epäyhtenäinen ja yllättäen häipyilevä. Kaarimotiivi koostuu kaaritetusta pienestä sekunti-intervallista. Motiivin ensimmäinen sävel on merkitty tenuto-viivalla, ja motiivi on kahdennettu oktaaviksi. Tulkitsen ensimmäisessä tahdissa kaarimotiivin loppuun neljäsosalle crescendo–diminuendon. Kyseessä on niin sanottu messa di voce -vaikutelma, jolla tarkoitan soinnin dynaamista paisutusta yhdellä sävelellä (Paavola 2018, 41). Motiivin vääristymisvaikutelma tulee toisaalta kromaattisesta glissandomaisesta legatosta, mutta myös messa di voce -vaikutelmasta. Vaikutelma toteutetaan pianolla erityisesti motiivia ympäröivän kuvioinnin dynaamis-agogisen muotoilun sekä pedaloinnin kautta. Kaarimotiivin pitkän äänen crescendo-ajatusta voi perustella esimerkiksi harmonisesti: motiivin neljäsosanuotin kohdalla on harmonisesti vähennetty nelisointu, joka on luonteeltaan jännitteisempi suhteessa motiivin kahdeksasosanuotin harmoniaan (B-duurin sekstisointu). Tulkitsen motiivin kaaren ilmaisevan ennen kaikkea legatoa, ei niinkään fraasia tai sen painottumista (Ding 1991, 76).



Nuottiesimerkki 5. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, tahti nro 1, oikea käsi.

Lumimyrskymäinen häilyvyys, mutta myös monikerroksinen pyörteisyys, ilmenee musiikin *polymelodisessa* tekstuurissa, jossa eri kerroksia tuodaan vuoroin esille ja vuoroin häivytetään taustalle. Polymelodia tarkoittaa sellaista monikerroksista ja polyfonista tekstuuria, jossa melodisten ja säestävien elementtien rooli on mennyt sekaisin, eli niitä on vaikea erottaa toisis-

⁵⁰ Rahmaninoville on tyypillistä käyttää sävellyksissään toistuvaa mottomotiivia tai mottoteemaa (Meza 1993, 50–53; Woodard 1984, 1).

taan. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että sekundaarisia äänenkuljetuslinjoja, kuten pyörteilevää tekstuuria, nostetaan välillä esiin primaareiksi. Asafiev määrittelee polymelodian myös polyfoniseksi tekstuuriksi, joka on juurrutettu harmoniaan (Asafiev 1979, 249; Zaitseva 2017, 2). *Moment musicalin* tuulikerrosten välinen hierarkia on polymelodisessa tekstuurissa häilyvä tai epäselvä.

Puškinin lumimyrsky piruineen inspiroi minua soittajana, mutta voimakkaat mielikuvat saattavat myös vahvistaa teoksen esittämisen haastetta. Olisiko mahdollista, että voisin ilmaista *Moment musicalin* ja runon kuvailemaa pyörteilyä ja siihen liittyvää eksymistä ja disorientoitumisen tunnetta menettämättä kontrollia? Mielestäni tämä on mahdollista *juurtuneen soittotavan* kautta, josta kerron seuraavaksi.

II JUURTUNUT SOITTOTAPA
MOMENT MUSICALIN ALUSSA

JUURTUNUT SOITTOTAPA

Seuraavassa esittelen niin sanottua *juurtunutta soittotapaa* ratkaisuna, pianistisena menetelmänä ja toisaalta tutkimukseni tuloksena – vastauksena edellisen luvun lopussa esittämäni tutkimuskysymykseen siitä, miten *Moment musicalin* op. 16 nro 2 soitossa voi säilyttää hallinnan lumimyrskyä ja disorientaatiota ilmaisevan musiikin keskellä. Kappaleen vaativan tekstuurin soittamisessa on nähdäkseni tärkeää *klaviatuurituntuman* säilyttäminen ja soiton disorientoitumisasteen hallittu säätely.

Klaviatuurituntumalla tarkoitan soittajan ja pianon koskettimiston välisen fyysisen yhteyden säilyttämistä ja ylläpitoa. En tarkoita soittimen kosketuksen tai instrumentin mekanismin ominaisuuksia, kuten esimerkiksi kosketuksen raskautta tai keveyttä. Hyvä klaviatuurituntuma on edellytys kosketuksen tarkalle säätelylle. Niklas Pokin mukaan (2016, 71) klaviatuurituntumassa on kyse soittajan visuo-spatiaalisesta koskettimien sijaintien hahmottamisesta klaviatuurilla (ks. soiton spatiaalisesta hahmottamisesta erityisesti topografian kautta Sudnow 1993). Nähdäkseni Pokin kuvaus klaviatuurituntumasta kertoo siitä, mitkä tekijät vaikuttavat pianistin hyvän klaviatuurituntuman syntyyn. Pokin mukaan pianisti on luonut tällaisen visuo-spatiaalisen kartan käytännön soiton harjoittelussa kehollisen kosketintuntuman kautta (vrt. Junttu 2010, 110). Itse ymmärrän Pokin kuvaileman kehollisen kosketintuntuman erityisesti liikeaistien, kuten asentojen aistimisen ja aistimiseen liittyvän asentokontrollin (ibid., 119–121) hyödyntämisenä sekä proprioseptisten eli kehon sisäisten aistien hyödyntämisenä (ibid., 129; Paavola 2018, 166). Klaviatuurituntuman hahmottamiseen vaikuttaa luonnollisesti myös Juntun (2010, 130–132) kuvaama soittajan kehon hahmotuskyky. Pokin mukaan klaviatuurituntumaan liittyy lisäksi soiva mielikuva siitä, miltä mikin asia koskettimistolla kuulostaa (2016, 71).

Keskeinen tutkimuskysymykseni on, kuinka voin säilyttää klaviatuurituntuman teoksen soiton alussa. Juurtuneen soittotavan demonstroinnissa fokusoin ja rajaan tarkasteluni esimerkinomaisesti *Moment musicalin* ensimmäiseen tahtiin ja ensimmäisen tahdin sormipedaaliksi tulkitsemaani säveleen ces¹. Juurtuneessa soittotavassa tarkasteluni päähuomio keskittyy sormipedalointiin.

Vaikka on toki selvää, että pianoa voi soittaa hyvin eri tavoin, säveltäjä-pianisti Rahmaninovin oma hyvin professionaali ja kultivoitunut soittotapa on nähdäkseni vaikuttanut hänen pianoteoksiinsa voimakkaasti. Teokset vaativat pianistilta erittäin ekonomista, klaviatuuriläheistä – ”soittimen sisällä” tahtuvaa ja kosketinkontaktin säilyttävää – ja fyysisesti klaviatuuriin tuettua soittotapaa.

Moment musicalin soiton kokonaistapahtuma on yksilöllinen ja kompleksinen ilmiö, jota on varsin vaikea tai jopa mahdoton kuvata tyhjentävästi tekstimuodossa. Soittoni osa-alueet kietoutuvat monimutkaisesti toisiinsa ja ovat toisistaan riippuvaisia. Pyrin kuvaamaan juurtuneesta soittotavasta oleellisen, jotta soittotapahtumaa olisi mahdollista approksimoida ja yksinkertaistaa toimivalla tavalla. Lähdän liikkeelle juurtuneen soittotavan määrittelystä. Sen jälkeen näytän, miten tavoittelen juurtunutta soittotapaa *Moment musicalissa* sormipedaalin avulla.

Juurtunut soittotapa on oma tulkintani Sergei Rahmaninovin itse käyttämästä juurtuneen kosketuksen metaforasta. Heinrich Neuhaus kertoo siitä seuraavasti:

Puhumme sormen ja klaviatuurin ”yhteenkasvamisesta”, sormen ”itämisestä” (Rahmaninovin käyttämä ilmaisu), ikään kuin klaviatuuri olisi jotain elastista ainetta, johon haluttaessa voisi ”uppoutua” jne. Kaikki nämä sangen epämääräiset määritelmät ovat kuitenkin epäilemättä varsin hyödyllisiä, sillä ne hedelmöittävät oppilaan mielikuvitusta ja kun ne vielä esitetään havainnollisesti, vaikutetaan sekä hänen korvaansa että motoriikkaansa, niin kutsuttuun ”kosketukseen”. (Neuhaus 1986, 74.)⁵¹

⁵¹ Arja Gothonin suomennos saksankielisestä käännöksestä. Alkuperäinen sitaatti venäjäksi: ”Мы, педагоги, невольно и неминуемо постоянно пользуемся различными метафорами для определения разных способов звукоизвлечения на фортепиано. Мы говорим о «срастании» пальцев с клавиатурой, о «прорастании» пальца (выражение Рахманинова), как будто клавиатура представляет упругую материю, в которую можно произвольно «погружаться», и т.д. Все эти весьма приблизительные определения всё-таки, несомненно, полезны, оплодотворяют воображение ученика и в связи с живым показом действуют и на его слух, и на двигательный аппарат, так называемое «туше».” (Neuhaus 1987, 61.) Originaalitekstissä on painovirheitä. Tässä Olga Heikkilän korjaama versio.

Käsittääkseni kyseinen metafora kuvailee erityisesti pianonsoiton suhteellisesti hidasliikkeistä sostenuto-kosketusta, johon en liitä äänen pidättyväisyysvaikutelmaa lisäävää agogista pidentämistä. Sostenuto-kosketukselle on luonteenomaista kantava, laulava ja hyvin resonoiva sointivaikutelma, niin soittajan kuin soittoa seuraavan yleisönkin näkökulmasta.⁵² Äänen sointijatkumon vaikutelmaan vaikuttavat muun muassa kosketustapa, pedalointitapa sekä soittajan tekemät visuaaliset eleet ja liikkeet. Pianon ja pianoa edeltävien historiallisten klaveerisoitinten sostenuto-kosketuksesta on kirjoitettu runsaasti, jonkin verran myös muusikkolähtöistä tutkimusta (esim. Paavola 2018; Oramo 2016). Kirill Kozlovski kertoi minulle, että Neuhaus-sitaatissa Arja Gothóni on kääntänyt ”sormen itämisen” virheellisesti: Kozlovskin mukaan kyse on itämisen sijaan ”sormen juurtumisesta”.

Tulkitsen juurtumismetaforan perusperiaatteet laajassa mielessä seuraavasti:

- 1) **Juurtuminen on *painovoiman* käyttöä soittotapahtuman primaarina energialähteenä. Lasken tai pudotan painoa koskettimistolle säädellysti. [= JS1]⁵³**
- 2) **Toiseksi metafora kuvastaa pohjaan jättämäni kosketinta tai *sormipedaalia*. [= JS2]**
- 3) **Kolmanneksi metafora kuvastaa *klaviatuurituntuman* jatkuvaa etsimistä. [= JS3]⁵⁴**
- 4) **Neljänneksi metafora kuvastaa rauhalliseen tilaan suuntautumistani *mikrokeinahduksen* ja sen mielikuvan kautta. [= JS4]**

Juurtunutta soittotapaa tavoitellessani käsittelen pianonsoiton perustavanlaatuisia аспекteja, kuten esimerkiksi soiton tukea, liikkeen ekonomiaa, kosketusta, otteita ja sormijärjestyksiä. Niiden tietynlaiset säädöt, suhteet ja painotukset edistävät soittotapaani juurtuneeseen suuntaan. Näitä säätöjäni ja niiden etsimistäni pyrin kuvaamaan tässä tutkielman osassa.

⁵² *Bel canto* -tyyli saapui Satu Paavolan (2018, 52) mukaan venäläiseen pianonsoiton kulttuuriin 1700–1800-luvulla.

⁵³ JS= juurtunut soittotapa.

⁵⁴ Sormipedalointi itse asiassa aiheuttaa klaviatuurin lähentymistä, koska se sidostaa soittajaa koskettimeen ja kosketinpohjaan.

Juurtunut soittotapa on soiton ideaalimalli, jota kohti pyrin *Moment musicalin* soitossa jatkuvasti. Siinä on nähtävissä myös soittoni varmuutta lisääviä rituaalin tai jopa seremonian omaisia piirteitä (vrt. Herrigel 1992, 46). Täydellistä juurtunutta soittotapaa on hyvin vaikea saavuttaa. Voin kuitenkin tavoittaa sellaisen juurtuneen soittotavan asteen, joka palvelee tehokkaasti asettamani teoksen taiteellisen tavoitteen toteutumista. Juurtuneen soittotavan aktiivinen ja säännöllinen harjoittelu edistää soittoni juurtuneisuusastetta ja sen kokemusta.

Toisaalta juurtunut soittotapa on nähtävissä soiton perustekniikkana tai pohjana, jonka päälle monimutkaisempia pianistisia tapahtumia voi rakentaa ja soveltaa. Tällainen perusteiden kehittäminen ei kuulu pelkästään pianonsoiton opiskelun alkuvaiheeseen, vaan se jatkuu läpi koko pianistin praktiikan harjoittamisen ajan. Ammatillisena käsitän, että on mahdollista unohtaa soiton perusteita, jos en riittävän usein palaa kiinnostuneena reflektoimaan ja harjoittamaan niitä. On myös mahdollista, että soittaja on oppinut soiton perusteita opiskeluhistoriassaan väärin tai ne ovat vääristyneet matkan varrella esimerkiksi erilaisten harhaluulojen vuoksi.

Metaforan kautta pianisti voi saavuttaa sellaista hyödyllistä tietoa, jota ei muilla keinoin ole mahdollista saavuttaa.⁵⁵ Metafora esimerkiksi tarinallistaa ja sitoo erilaista tietoa yhteen soittajan kannalta subjektiivisella tavalla.⁵⁶ Sen kautta syntyy myös uutta tietoa: Nummi-Kuisman (2010, 103) mukaan psyykoanalyysin näkökulmasta soittajan dynaaminen tiedostamaton kokee transformaatioita tai transpositioita, kun soittajasubjektin tiedostamaton muuttuu laadullisesti uusiksi kokemuksiksi.⁵⁷ Tällaiset transformaatiot tai transpositiot luovat ilmaisuja siitä, millaisia soittajasubjektin tiedostamattoman kokemukset ovat (ibid.). Käsittääkseni soittajasubjektin tiedostamaton on myös

⁵⁵ DocMus-tohtorikoulussa taiteellista tohtorintutkintoa suorittava huilisti Hanna Kinnunen kertoi minulle ajattelevansa näin eräässä tutkielmiamme käsittelevässä keskustelussa (H. Kinnunen, henkilökohtainen tiedonanto 26.8.2019).

⁵⁶ Ks. myös pianisti Maria Männikön (2018) taiteellisen tohtorintutkinnon tutkielma *Kerronnan voima. Narratiivi sävellyksen tulkinnassa*.

⁵⁷ Metaforista ja niihin liittyvistä aiheista ks. myös Lakoff & Johnson 1980; Männikkö 2018, 50–52; Nummi-Kuisma 2010, 103–105; Paavola 2018, 102; Pokki 2016, 30; Leitola 2001, 157; Kianto 1994, 108; Brown 2009, 91; Feinberg 2016, 482.

kytköksissä Kristiina Juntun (2010, 84) kuvaamaan *soittajan hiljaiseen tietoon*, joka ei ole suoraan tavoitettavissa (Kianto 1994, 108). Tällaisesta kuvaamastani tiedon tuottamisen ja sitomisen näkökulmasta metaforinen käsite juurtunut soittotapa soveltuu erinomaisesti esimerkiksi muusikkolähtöisen tutkimuksen, pianonsoiton taiteen harjoittamisen ja pianopedagogiikan (Neuhauser 1986, 74) menetelmäksi.

Monet pianistit ovat puhuneet kosketuksen yhteydessä juurtumisen metaforan tai juurtuneen soittotavan kaltaisesta ilmiöstä. Konstantin Igumnov (ks. Barnes 2007, 78) puhuu siitä, miten tärkeää pianistin on aktiivisesti tavoitella niin sanottua ”fuusioitumista” instrumentin kanssa. Tällöin mikään ei mahdu sormien ja pohjaan painettujen koskettimien väliin, ei edes paperinenäliinan pala. Igumnov nostaa tässä asiayhteydessä esiin myös lihasten aistimusten tärkeyden. (Ibid.) Menahem Pressler (ks. Brown 2009, 54) esittelee ensin oppilailleen niin sanotun vapaan käsivarren konseptin ja tämän jälkeen erilaisia teknisiä harjoitteita, joita toteuttamalla oppilas voi olla vuorovaikutuksessa instrumentin kanssa siten, että klaviatuuri toimii ikään kuin oppilaan kehon jatkeena. Claudio Arrau puolestaan kertoo haastattelussa 30.7.1971, kuinka hän estää niin sanottua lihasten ”kramppaamista” musiikkiin uppoutumisella, siinä uimisella ja kellumisella sekä jännityksen ja emootioiden virtauksen sallimisella. Arraun mukaan lihasten liikaa jännittyessä [tietyllä tavalla] pianisti ei ole yhtä instrumenttinsa kanssa, vaan soittaja ja instrumentti jäävät tällöin erillisiksi ja erotetuiksi. Sen sijaan soittajan pitäisi ”tulla yhdeksi instrumenttinsa kanssa” ja soittaa koko kehollaan sekä päästää koko kehon paino [ikään kuin uppoutumaan] koskettimiin. (Elder 1989, 45.) Myös pianisti Antti Siirala (2003, 12) puhuu ”soiton ykseyden tunteen tavoittelusta”, vaikkakin hän tarkoittaa ykseyttä soiton ennakoinnin ja soiton hetkessä elämisen välillä. Cynthia Elise Tobey (2016, 197) puolestaan puhuu kosketuksen yhteydessä ”koskettimen sisällä soittamisesta”.⁵⁸

Seuraavaksi tarkastelen juurtunutta soittotapaa kolmessa osassa. Luvussa kolme käsittelen painovoiman käyttöä pianistin primaarina energianlähteenä yhdistettynä sormipedalointiin (JS1 + JS2), luvussa neljä soittajan aktiivista klaviatuurituntuman etsimistä (JS3) ja luvussa viisi soiton rauhalliseen tilaan suuntautumista mikrokeinahuksen ja sen mielikuvan kautta (JS4).

⁵⁸ Antti Siirala kertoi eräällä Suolahden musiikkileirillä myös Martha Argerichin puhuvan ”pianon sisällä soittamisesta”.

3 KÄSIVARREN PAINOA HYÖDYNTÄVÄ SORMIPEDALOINTI

Tässä luvussa käsittelen *juurtunutta soittotapaa* erityisesti sormipedaloinnin kannalta, joka hyödyntää ensisijaisena energialähteenään painoa (ks. juurtuneen soittotavan periaatteet JS1 ja JS2 s. 58). Rakennan teoksen henkilökohtaista tulkintaani havainnoimalla *Moment musicalin* nro 2 notaatiota, joka on muusikkolähtöisen tutkimukseni keskeisin primaarilähde. Tarkasteluni kautta pohdin erityisesti ces¹-sormipedaalin musiikillista ja soitannollista merkityssisältöä, jonka henkilökohtainen ja riittävän laaja-alainen ymmärtäminen on perusedellytys niin teoksen taiteellisen tulkintani kuin juurtuneen soittotavan kannalta.

Lähdetään liikkeelle teoksen notaatiota koskevasta kysymyksestä: miksi Rahmaninov lisäsi teoksen uudistettuun editioon alaspäin suuntautuvan nuotinvarren ensimmäisen tahdin vasemman käden sävelelle ces¹?



Nuottiesimerkki 6. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, P. Jurgensonin ensipainos (vasemmalla) ja vuoden 1940 uudistettu TAIRin Charles Foley -editio (oikealla): tahti 1.

Rahmaninovin lisäämän nuotinvarren taustalla voi olla monia syitä (ks. nuottiesimerkki 6). Nuotinvarsi sävelellä ces¹ herättää minussa ensimmäiseksi kysymyksen siitä, lisäksi säveltäjä tekstuuriin esimerkiksi uuden äänenkuljetuslinjan.⁵⁹ Toiseksi pohdin, olisiko Rahmaninov ilmaissut tällä notaation

⁵⁹ Esimerkiksi pianotranskriptioihinsa Rahmaninov lisäsi väliäänä alaspäin suuntautuvilla nuotinvarsilla (ks. Sokasits 1993, 48).

muutoksella *sormipedaalia*.⁶⁰ Sormipedalointinäkökulmasta ces¹ auttaisi mi-
nua muun muassa liikkeiden ekonomisoinnissa ja balansoinnissa sekä teks-
tuurin soinnillisessa selkeyttämisessä. Visuaalisesti tarkasteltuna tämä alas-
päin suuntautuva nuotinvarsi vaikuttaa siltä kuin se ankkuroisi säveltä lumi-
valkoiseen taustaan.⁶¹

Ajatus eräänlaisesta uudesta äänenkuljetuksellisesta linjasta ja sävelen sormi-
pedaalimerkityksestä eivät sulje toisiaan pois. Jatkan tilanteen tarkastelua
siitä näkökulmasta, että ces¹-sävelellä on erityisesti sormipedaalimerkitys.
Perustelen näkemystäni sillä, että ces¹ ei luo vahvasti itsenäistä, musiikilli-
sesti järkevää ja esteettisesti hyvän kuuloista bassolinjaa: bassolinja poukko-
ili oudolla tavalla ja liian voimakkaasti edestakaisin.⁶²

3.1 Sormipedaali ces¹

Sormipedaalilla tarkoitan koskettimen pitämistä klaviatuuripohjassa lähtö-
kohtaisesti käden painolla ja sävelen kirjoitettuun aika-arvoon nähden pidem-
pään.⁶³ Sormipedaali ei kuitenkaan muuta rytmiä, vaan soittaja tavoittelee
sormipedaaleilla kaikupedaalin kaltaista sointiefektiä. (Liu 2020, 83; Tötter-
ström 2003, 91.) Sormipedaloinnilla on lisäksi myös muita pianistisia funkti-
oita, kuten esimerkiksi soiton *tuen* lisääminen, josta kerron lisää luvussa 3.5.

Sormipedalointiin pianonsoitossa yleensä viitataan myös muilla termeillä.
David Michael Wolf (2016) esimerkiksi puhuu niin sanotusta kuivapedaalista

⁶⁰ On myös mahdollista, että säveltäjä-pianisti vuonna 1940 tarkensi jo aiemmin
käyttämäänsä sormipedalointia soittotapaa. On huomioitava, että *Moment musicalin*
nro 2 elinkaari P. Jurgensonin ensipainoksen ja TAIRin uudistetun edition välillä on
varsin pitkä (1896–1940): Rahmaninovin soittotapa ylipäättään ja tämän teoksen
osalta on voinut muuttua tänä ajanjaksona. On myös muistettava, että Rahmani-
novin käyttämät instrumentit ovat hänen konsertoivan pianistin urallaan vaihtuneet
usein (Norris 2001), ja tämä seikka on osaltaan saattanut vaikuttaa hänen soittota-
pohjansa ja teokseen tehtyihin muutoksiin, kuten esimerkiksi kuvioinnin yksinker-
taistukseen ja soittoa vakauttavaan sormipedalointiin.

⁶¹ Pianotekstuurin visuaalisesta ankkuroinnista ks. Wristen 2005, 28–29.

⁶² Poukkoilevalla bassolinjalla tarkoitan sävelkulkua d–ces¹–es–c¹ teoksen tahdeissa
1–2.

⁶³ Tietyissä mielessä kosketin on itsessään pedaali, koska se on vipu, jolla voi jatkaa
ääntä ylipäättään.

(*dry pedal*).⁶⁴ Toinen jopa hieman yllättävä sormipedalointiin viittaava termi on Rieflingin (ks. Liu 2020, 83) kuvaama *legatissimo*-kosketus tai kahden tai useamman äänen ylisidottu kosketus (*overlapping touch*) (Fitch 2019), joka on havaittavissa myös cembalon soitossa. Kosketuksen ”sitomisen”⁶⁵ tai sidostamisen yhteys sormipedalointiin on ymmärrettävissä siten, että esimerkiksi melodialinjaa soittaessa fyysisellä legatolla pianisti hieman pidentää äänten notatoituja kestoja siten, että peräkkäiset äänet soivat hetken aikaa päällekkäin, jolloin soinnillisen legaton vaikutelma voi syntyä. Tästä näkökulmasta on luontevaa, että sormipedalointia voi pitää myös legaton harjoittelun ja edistämisen välineenä (Fitch 2012, 2019).

Hye-Sook Jungin (2007, 21) mukaan sormipedalointia voi pitää ”primaarina pedalointitapana” ja soinnin jatkamisen tapana, jolla pianisti voi tukea rytmistä virtaavuutta ja äänenkuljetusta. On selvää, että kaikupedalointi ei voi korvata kokonaan sormipedalointia: sormipedaloinnin kautta mahdollistuvat tekstuurin selkeys, harmoninen puhtaus ja sisäinen artikulaatiovaihtelu sekä niin sanottu orkestrointi. József Gát (1980, 275) kirjoittaakin: ”[Kaiku]pedaalin päätarkoitus on parantaa sointia [...] [Kaiku]pedaalia voidaan käyttää äänen jatkamiseen, jos kädellä ei ole mahdollisuutta pidellä koskettimia alhaalla”.⁶⁶ Kaikupedaalin käytöstä juurtuneessa soittotavassa kirjoitan enemmän luvussa 3.6.

Sormipedalointi alkoi kaikupedaalittomien klaveerisoitinten, kuten klavikordin ja cembalon aikana, jolloin ainoa konkreettinen tapa jatkaa sointia oli jättää instrumentin koskettimia pohjaan. Couperinin *liaison*-kaaritus (ranskan

⁶⁴ Reimar Riefling (ks. Liu 2020, 83) puhuu ”läheisestä tenutosta” ja Howard Ferguson (1924, 65) tenuto-kosketuksesta. Tenuto juontaa italian sanasta *tenere*, ”pitää kiinni”. Tällainen tenuto-kosketus viittaa sävelen soittamiseen kosketinpohjassa sävelen annettuun keston nähden mahdollisimman pitkään.

⁶⁵ Kramerin (ks. Wahlfors 2013, 39) mukaan konserttisalissa tuoliinsa nauliutunutta kuuntelijaa voi ajatella modernina Odysseuksena, jolle *ruumiin sitominen* tekee mahdolliseksi mielen lumoutumisen. Käsittääkseni myös pianistin voi nähdä tällaisena tuoliinsa sidottuna kuulijana, joka sidostaa itseään lisäksi klaviatuuriin sormipedaloinnilla ja legatolla. Tällaisessa sidostamisessa voi nähdä kaukaisia piirteitä eräänlaisesta masokismista, jossa antautuminen jopa kipua tuottaville siteille voi tuottaa mielihyvää (ibid.).

⁶⁶ Feinberg (2016, 311) kuvailee tällaista pedaalinkäyttöä rikastuttavan dekoratiiviseksi tai rikastuttavan väritykselliseksi. Pianistien keskuudessa puhumme yleensä pedaalinkäytöstä, kun tarkoitamme oikeimman puoleista pedaalaa. Selvyuden takia pyrin käyttämään tutkielmassani termiä kaikupedaali.

lier = sitoa) on esimerkki tällaisesta sormipedaloinnista cembalonsoitossa, jossa tekstuuria harmonisoidaan tällä tavalla. (Oramo 2016, 78–87.)⁶⁷ Nykypäivän suomalaiselle klassiselle pianistille nuottikuvassa näkymätön sormipedalointi on tuttu ilmiö erityisesti klassismin aikakauden Albertin basson esityskäytännön kautta, jossa vasemman käden kuvioinnin bassoääni pidennetään jättämällä se notatointiin verrattuna pidemmäksi aikaa kosketinpohjaan.

Romantiikan aikakaudella pianon niin sanottu kaikupedaali oli jo käytössä (Hiebert 2013, 234), mikä luonnollisesti muutti myös sormipedaloinnin käytötapoja ja merkitystä. Romantiikan pianosäveltäjät, kuten Chopin, Liszt ja Rahmaninov, alkoivat notatoida sormipedaaleja myös nuottikuvaan. Tämä käytäntö oli kuitenkin varsin epäjohdonmukaista jopa saman säveltäjän notatointitavoissa. Sormipedaloinnin notatointikäytäntöjen epäyhtenäisyys vaikeutti ja vaikeuttaa edelleen pianistien tulkintaa aiheuttaen samalla soittajyksilölle suuren taiteellisen vastuun: erilaiset pedalointitavat kun voivat aiheuttaa merkittäviä muutoksia teoksen soivaan lopputulokseen.

Pohdin, olisiko Rahmaninovin sormipedalointitapaa voinut tutkia pianorulläänitteiltä, joissa koskettimien liike on nähtävissä. Gerigin (2007, 437) mukaan Rahmaninov piti pianorullien tallennustarkkuutta absoluuttisen luotettavana. Pianorullajärjestelmän asiantuntijan Wayne Stahnken mukaan Rahmaninovin sormipedalointitapaa ei kuitenkaan voi tutkia tarkasti Ampicon pianorulläänitteiltä, koska järjestelmää ei ohjelmoitu tallentamaan nuotinpi-tuuksiin liittyviä kosketinliikkeitä riittävän tarkasti. Stahnken mukaan kaikupedaalin ollessa alhaalla nuotinpituudet kasvoivat aina (Stahnken henkilökohtainen tiedonanto sähköpostilla 27.9.2019).⁶⁸

Feinberg kirjoitti vuonna 1965, että sormipedaloinnin ja jalkapedaloinnin (kaikupedaloinnin) välisen suhteen ongelma oli vähiten työstetty kysymys pedaalinkäytön teoriassa (2016, 333). Valitettavasti asia vaikuttaa olevan

⁶⁷ Myös cembalisti Assi Karttunen on valaissut minulle Couperinin *liaison*-kaaritusta. Tällainen ”harmonisointi” ilmenee Couperinin ”tahtiviivattomissa preludissa” ja J. S. Bachin preludissa C-duuri (DVK I).

⁶⁸ Pianorullateknologia pohjautui Otto Ortmannin 1920-luvun löytöön, jonka mukaan pianon sointiväri kytkeytyy nimenomaan vasaran nopeuteen (Gerig 2007, 436).

näin edelleen. Syyt tähän lienevät muun muassa ilmiön monimutkaisuudessa, soittajien vaistonvaraisessa toiminnassa ja voimakkaassa kontekstisidonnaisuudessa.

Feinberg myös mieltää sormipedaloinnin tekstuurin äänenkuljetuksellisen linjan esiintuontitavaksi: hän viittaa niin sanottuihin ”yhtyesoiton lepääviin ääniin” esimerkiksi Rahmaninovin toisen pianokonserton toisen osan alussa, jossa säveltäjä pidentää notaatiossa kuvioiden ensimmäiset sävelet (Feinberg 2016, 335; Neuhaus 1993, 42). Lepäävillä äänillä Feinberg tarkoittaa käsitteekseni Rahmaninovin tapaa orkestroida tekstuuria polymelodisesti sormipedaloinnilla.

3.2 Sormijärjestysmuutos mahdollisena taustamotiivina

Vaikuttaa siltä, että konventionaalisia sormijärjestyksiä käyttänyt Rahmaninov (Raekallio 1996, 155) kirjoittaa sormijärjestyksiä ainoastaan sellaisiin teosten kohtiin, jotka ovat erityisen vaikeita soittaa, tai jos hänellä on mielessä jokin aivan erityinen, epäkonventionaalinen tai yllättävä soinnin nyanssi tai soittotapa (Antipov 2017b, XV). Tästä näkökulmasta säveltäjän lisäämä sormitus *Moment musicalin* vuoden 1940 uudistettuun editioon hämmentää minua, koska sormitus vaikuttaa ensisilmäyksellä varsin konventionaaliselta ja yllätyksettömältä (ks. nuottiesimerkki nro 1). Mistä sormituksen lisäys voisi sitten johtua? Mitä jos sormijärjestyksen lisäys kertoisikin Rahmaninovin perustavanlaatuisesta ote- ja sormitusmuutoksesta? Tämä saattaisi selittää myös neljäsosanuotinvarren merkitsemisen ces^1 -sävelelle teoksen uudistettuun editioon.

Ottaen huomioon Rahmaninovin käsien suuren ulottuvuuden (Neuhaus 1986, 128; Raekallio 1996, 50) ja toisaalta perinteisen soittimenkäsittelytavan, jossa peukalon käyttöä mustilla koskettimilla yleisesti välteltiin (vrt. esim. Feinberg 2016, 264; Raekallio 1996, 154), totean, että Rahmaninov on saatanut alun perin sormittaa vasemman käden ensimmäisen tahdin seuraavasti:

5-2-1-2-1-3-2-3-1-2-3-1.

Tällöin hän olisi myös Chopinille tyypillisen soittotavan mukaisesti (Raekallio 1996, 105) liu’uttanut samaa sormea mustalta koskettimelta (b) valkoiselle koskettimelle (ces^1). Tällainen Rahmaninovin sormituksella esiin tuotu

sormiglissando on nähtävissä myös *Moment musicalin* nro 2 uudistetun edition vasemman käden kuviossa tahdissa nro 28. Tällöin hän olisi voinut sormipedaloida kuvion aloittavan d-sävelen ensimmäisen tahdin alussa.⁶⁹

Olettamani uuden sormijärjestyksen myötä bassosävel d katkeaa helposti tai katoaa harmoniaa puhdistaa, tai sitten sointiin on hyväksyttävä tietty määrä epäpuhtautta tai likaisuutta. Niin sanotun urkupistepedaalin käytössä tässä kohtaa ei ole järkeä, koska tällöin soinnista tulisi helposti kliinisen kuuloinen ja monen pedalin nopea yhteiskäyttö teoksen alussa olisi liian hankalaa. Bassoäänien d soinnillinen katoaminen ja toisaalta ces¹-sävelen liika korostuminen ovat aiheuttaneet huomattavia haasteita ja hämmennystä teoksen alkua soittaessani. Tähän hämmennykseen liittyi epävarmuuteni bassolinjan tulkinnasta: tulkitsin ces¹-säveltä pitkään osana bassolinjaa. Henkilökohtaisesti minun on hyvin vaikea sietää epäpuhtaita sointivärejä. Rahmaninovin äänitteen äänenlaatu on valitettavasti sen verran kohiseva ja heikko, että äänitteeltä on vaikea tarkasti arvioida, miten paljon hän puhdistaa kaikupedaalilla harmoniaa siirryttäessä ces¹-äänelle.

Uudistetun edition sormijärjestys tukee vasemman käteni kuvion käännöksen f¹-ges¹-as¹- ges¹-f¹ soittoa sormipedaalilla. Tällainen tuen tai varmuuden lisääntyminen voi olla arvokasta soittajalle tilanteissa, joissa instrumentti, akustiikka sekä mielenmaisema eivät ole ennakoitavissa. Pianistina tiedän kokemuksesta, että tällaiset soiton ympäristön muutokset ja niihin yhdistyvä stressi ja väsymys saattavat häiritä soiton herkkää motoriikkaa ja soiton tukea ja tätä kautta altistaa erilaisille soiton virheille ja epätarkkuuksille. Kosketuksen tukeen palaan tarkemmin myöhemmin tässä luvussa. Uudessa sormituksessa ryöpsähdysmäisen sointiefektin soittaminen on myös helpompaa ilman sormien yli- tai alivientä. Tällainen ryöpsähtävä sointiefekti on selvästi kuultavissa Rahmaninovin äänitteeltä. Lisäksi Rahmaninov lyhensi uudella sormituksella suuren desimiaseman d-b-f¹ kestoa. Samalla Rahmaninov muutti soittotapaa suuntaan, jossa hän käytti kätensä kokoon nähden verraten pieniä asemia ja nopeita asemanvaihdoksia (Raekallio 1996, 151).⁷⁰ Samalla hän helpotti teoksen soittoa itseään pienikäisemmille pianisteille. On selvä, että

⁶⁹ Tällainen toimintatapa mahdollistaisi sävelen b aiheuttaman pirullisen dissonanssin täydellisen puhdistamisen siirryttäessä ces¹-sävelelle.

⁷⁰ Rahmaninovin suurikäisyys ilmenee kuitenkin esimerkiksi *Moment musicalin* nro 2 oikean käden oktaavikulussa, jonka sisällä liikkuu itsenäinen väliääni.

yleisesti pienemmissä asemissa käden mobiliteetin ja soiton riittävän mukavuusasteen ylläpito on myös helpompaa.

3.3 Rahmaninovin keskusääniajattelu

Seuraavaksi tarkastelen ces¹-sormipedaalin yhteyttä niin sanottuun melodian keskusääneen. Rahmaninov näyttää suosivan niin sanottua *keskusääniajattelua*, jolla tarkoitan kuvioinnin kiertoa tietyn säveltason ympärillä (paluu samalle sävelelle). Pamela Wilderin (1988, 22) mukaan Rahmaninov käyttää pianosävellyksissään silmiinpistävästi teemoja, jotka kiertävät tiettyä säveltäsoa. Myös Rahmaninovin lainaamat teemat tai teemanosat kiertävät usein keskusääntä: esimerkiksi sopivat *Dies irae* (Woodard 1984, 4–7; Gitz 1990, 16) sekä Folia-teema *Corelli-variaatioissa* op. 42 (Gertsch 2014, 1). Ilmiö herättää kysymyksen, viittaisiko tällainen keskusäänen käyttö symbolisesti säveltäjää 1890-luvulla innoittaneeseen kosmogoniseen ajatteluun. Sen kontekstissa keskusääni voisi symboloida aurinkoa, jota muut äänet (planeetat) kiertävät. (Antipov 2010, XXXII.) *Moment musicalin* kohdalla tällainen kierto voisi ilmentää myös lumimyrskyn pyörteilyä.

Rahmaninovin keskusäänisyydestä puhutaan kokemukseni mukaan pianonsoiton kentällä varsin vähän: pianisti Pamela Wilderin (1988, 22) tohtorintutkiminnon kirjallinen työ onkin toistaiseksi ainoa lähde, jossa olen kohdannut aiheen. Seuraavissa nuottiesimerkeissä 7–10 voimme havaita värillä korostetun toistuvan keskusäänen oikean käden melodiassa.

II.

Allegretto. S. Rachmaninow, Op. 32, N^o 2.

Nuottiesimerkki 7. Rahmaninov: Preludi op. 32 nro 2 b-molli: tahdit 1–3, pääteema.

Meno mosso. (♩.♩.)

Nuottiesimerkki 8. Rahmaninov: pianosonaatti nro 2 op. 36 b-molli, tahdit 38–39, sivuteema.

I.

Allegro ma non tanto. S. Rachmaninow, Op. 30.

Pianoforte I. comodo

Pianoforte II. p

Nuottiesimerkki 9. Rahmaninov: pianokonsertto nro 3 op. 30: I Allegro ma non tanto: tahdit 1–6, pääteema.

2
(Вторая веревя)

Allegro

Nuottiesimerkki 10. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, tahdit 1–5. A-jakson alku ja nelitahtinen päätteema. Melodinen keskusääni ilmenee tässä oktaavina $b^2 + b^3$ ja huomattavasti harvemmin kuin edellisissä nuottiesimerkeissä.

Melodioiden keskusäänten idea saattaa myös juontua venäläisen ortodoksi-kirkon laulumusiikista, josta Rahmaninov sai lapsena vaikutteita (Gitz 1990, 37). Lisäksi keskusääni-ilmiöön on voinut vaikuttaa se, että Zaitsevan (2017, 2) mukaan Rahmaninovin opettaja Sergei Tanejev painotti keskiaika- ja renessanssimusiikin käsittelyä Moskovan konservatorion sävellystunneilla. Myös Rahmaninovin kiinnostus kansanmusiikkia kohtaan (ibid.) saattoi vaikuttaa sävellysten keskusäänisyyteen.⁷¹ Lisäksi keskusääni voi liittyä länsimaisen musiikin tonaaliseen ajatteluun, jossa sävellaji rakentuu toonikan ympärille.

Tällainen Rahmaninovin kiertävä melodiansäveltely on erityisen käytännöllinen melodian koossapysymisen ja mitä monimuotoisimman kuvioinnin ja variaation kannalta. Keskusääntä kiertävä kuviointi on lisäksi nähtävissä eräänlaisena musiikin värityksen ja toisaalta eräänlaisen ”notatoidun improvisaation” tapana, jossa melodia mittaa välimatkaa suhteessa keskusääneen. Medtnerin (ks. Scott 2008, 167) mukaan vuonna 1932 Rahmaninovin soitto kuulostikin improvisoilvalta, ikään kuin hän olisi soittanut sävellyksiään ensimmäistä kertaa. Välimatkan tai intervallin mittaaminen suhteessa keskusääneen aiheuttaa myös eräänlaisen jännitteen tai illuusion jännitteestä ja tätä kautta eräänlaisen *sointiväri*n vaikutelman (ks. luku 2, s. 35).

⁷¹ Vrt. esim. kansanmusiikissa esiintyvä *borduna* yhdellä säveltasolla.

Mutta miten keskusääniäjättelu liittyy *Moment musicalin* ces¹-sormipedaaliin? Sormipedaali ces¹ osallistuu hetkellisesti ensimmäisen fraasin myrskymäiseen melodiakiertoon sitä soinnillisesti tukevana, värittäväenä ja tavallaan haamumaisena osana. Rahmaninovin äänitettä kuunnellessani voin todeta, että ces¹-säveltä tuskin tunnistaa Rahmaninovin soinnillisesta balansoinnista. Oikean käden melodiaoktaavikulku kuuluu äänitteeltä hyvin selvästi. Aiemmin jo totesin, että ces¹ ei toimi osana mielekästä bassolinjaa tai uutta täysin itsenäistä äänenkuljetuslinjaa. Kuitenkin melodiaa tukevana hieman outona ”haamuäänenä” se on mahdollinen. Kätkemisen ajatus yhdistyy tiiviisti luvussa 2 käsittelemiini Puškinin *Pirut*-runossa esiintyviin lumimyrskyyn eksymisen ja kumman aavemaisuuden (*Unheimliche*, Wahlfors 2013, 234, 278) teemoihin. Mutta mistä tämä yllättäen ilmestyvä ja aavemainen elementti voisi juontua?

Tapaus ces¹ tuo mieleeni Schubertin *Doppelgänger*-laulun (D957), jossa Feinbergin (2016, 440) mukaan ”liikkumattomaan kaupunkiin tai ulkoiseen todellisuuteen”, jota esimerkiksi muuttumattomana pysyvä pianotekstuurin rytmi voi ilmaista, ilmestyy yllättäen kaksoisolento (vrt. myös Wahlfors 2013, 234). Tulkitsen, että Rahmaninov luo rytmisellä toisteisuudella ja keskusäänellä b^2+b^3 yhtä lailla eräänlaista muuttumattomuuden vaikutelmaa. Liikkumattomuutta ilmaisee myös Puškinin runon *Pirut* voimakas toisteisuus. Rahmaninovin *Moment musicalissa* nro 2 melodiaäänien rytmisesti samanaikaisen kolminnuksen (ces¹-sävel) voi ymmärtää ilmestyväenä kaksoisolentona. Freudin tulkinnan mukaan kaksoisolento on alun perin minää vahvistava ja tuholta suojeleva kahdennus, mutta tulee sittemmin torjutuksi tietoisuudesta. Jälleen torjunnan läpäistessään kaksoisolento saattaakin herättää kammontunteen muistuttaessaan tilasta, jossa minän rajat häilyvät. (Freud 1947, 247–249; ks. myös Wahlfors 2013, 234). Myös Puškinin runossa matkustajalle ilmenevät oudot hahmot (lentävän lumen muodostumat) pimeyden syövereistä saattavat ilmaista Freudin kuvaamaa *Unheimlicheä* ja niitä harhailevan matkustajan mielen implisiittisiä aspekteja, jotka henkilö on aiemmin torjunut. Näiden torjuttujen aspektien tietoisuuteen nouseminen ja näkyväksi tuleminen voi aiheuttaa runon matkustajasubjektin psyyken kontrolloimattomuuden kokemuksen ja siten kauhun ja hädän tunteita.

Ces¹-sävelen tekstuuriympäristöä soittaessani eläydyn tähän kuvaamaani mielenmaisemaan, joka toisaalta puhuttelee minua taitelijana syvällisesti,

nostaen minussa pintaan monenlaisia ja voimakkaitakin tuntemuksia. Nämä voimakkaat tuntemukset ovat teoksen taiteellisen työstön materiaalia, eikä niitä voi käyttää puhtaasti sellaisenaan (vrt. Diderot 1987, 19), kuten ei myöskään suoraa eläytymistä oman mieleni epävakaisiin ja siten pakokauhua aiheuttaviin piirteisiin. Riittävä etäisyyden ottaminen *Moment musicalin* alussa on vaikeaa, mutta käsittääkseni täysin mahdollista esimerkiksi juurtuneen soittotavan avulla.

3.4 Melodian fraseeraus

Sormipedaali ces^1 osallistuu teoksen melodian ensimmäisen fraasin rakentamiseen aivan kuin runon lumimyrskyn peittämänä ja kätkemänä. Jotta voisimme ymmärtää paremmin sävelen dynaamista ja agogista merkitystä, meidän täytyy ensin tarkastella sen kontekstia.

Keskityn ensin teoksen aloitusfraasin melodiaan tahdeissa 1–5 (nuottiesimerkki 11). Fraasissa on neljä kokonaista tahtia ja neljätoista säveltä. Fraasista erottuvat kuvan mukaisesti 1) alku (ensimmäinen tahti), 2) huippukohta (kolmas tahti) ja 3) loppu (viidennen tahdin aloitusääni). Vasemman käden ces^1 sijoittuu melodian toisen äänen kohdalle (merkitty kuvaan vihreällä värillä numerolla 1). Toisin sanoen ces^1 sijoittuu fraasin alkuun, vastaava ilmiö toistuu seuraavassa tahdissa ja sitten ilmestyvät haamuäänet katoavat kahden tahdin ajaksi. Liika ces^1 -sävelen dynaaminen esiin tuominen myös vesittäisi sen ”vihjaavuuden” ja haamumaisen häilyvän karakterin. oinnillisessa maise-massa tämä on ikään kuin myös peitetty tai osittain peitetty ”tuiskuavan lumen” alle. Sormipedaalin ces^1 sijainti pyörteilevän ja tuulenpuuskamaisen fraasin alussa aiheuttaa agogisesti myös sen, että fraasin alku on minusta ajallisesti leveämpi ja kitkaisempi. Tässä mielessä teos ei ala välittömästi allegrotempossa, vaan kiihdytyksellä. Tämä puolestaan tarjoaa ces^1 -sormipedaalin soittamiseen enemmän aikaa, mikä onkin tärkeää vasemman käden hypyn ja otevaihdoksen takia heti tahdin alussa. Palaan tähän tarkemmin seuraavassa luvussa 4.

ALKU

HUIPPUKOHTA

LOPPU
+ ALKU

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

1. 2.

Nuottiesimerkki 11. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, tahdit 1–5: oikean käden melodia, josta on poistettu kaksinnus, sekä vasemman käden kätkeyty melodiaa tukevat sormipedaalit ces¹ ja c¹. Keskusääni b¹ on merkitty kuvaan turkoo-silla värillä.

Ensimmäinen fraasi vaikuttaa ensisilmäyksellä yksinkertaiselta kaarrokselta säveleltä b¹ sävelelle ges² ja takaisin. Feinbergin (2016, 450) mukaan yksinkertaisin syke (niin musiikissa kuin runossa) koostuu noususta ja laskusta sekä voimistumisesta ja heikkenemisestä, aivan kuten näkemässämme nuottiesimerkissä.⁷² Rahmaninovilla tällainen tuulen pyörremäinen fraasinmuodostustapa, joka on havaittavissa myös nuottiesimerkissä, on sisäänrakennettu sävellykseen. Melodian nousut ja laskut muodostuvat kehämäisesti siten, että melodia liikkuu keskusääneltä (sävel nro 1) seuraavalle keskusäänelle (sävel nro 14) (ks. nuottiesimerkki 11). Toisaalta melodiapyörteen kehämäisyys tai ympyrämäisyys syntyy siitä, että kromaattinen nousu (nrot 1–5, ympyrän alakaarros) ikään kuin kohtaa kromaattisen laskun (nrot 7–12, ympyrän ylakaarros) sävelellä nro 12. Samalla sävel nro 12 ikään kuin täydentää ympyrän liittämällä kaksi peilikuvamaista kaarrososaa toisiinsa.

Kuvaamissani lumimyrskyn pyörteissä ja kehämäisessä kiertämisessä koen tärkeäksi hahmottaa ces¹-sormipedaalin sijainnin teoksen musiikillisessa rakenteissa, kuten fraseerauksessa, jotta osaan suhteuttaa sen soittamisen

⁷² Tulkintani mukaan Feinberg tarkoittaa yksinkertaisimmalla sykkeellä tässä fraasi-kaarroksia eräänlaisina äänellisinä energiasykehdyksinä, jotka luovat musiikkiin perustavanlaatuaista jatkumon tunnetta. Pressler (ks. Brown 2009, 70) kuvailee musiikin fraasia orgaanisena liikkeenä, joka kehittyy luonnollisessa virtaavuudessa ja siten tasaisesti häipyä kuten aallot, puusta tippuvat lehdet, pomppiva pallo tai automobiili, joka pysähtyy miellyttävän tasaisesti. Tunnistan tämän ajatuksen myös soittotunneiltani Presslerin kanssa.

ensimmäisen fraasin ja toisaalta teoksen kokonaisrakenteen ympäristöön. Myös Rahmaninov ajatteli hyvin strukturaalisesti rakentaen teosta alusta kohti teoksen kulminaatiota ja sen yli (Gabrielian 2018, 104). Koen, että tällainen strukturaalinen ajattelu ilmenee ja toimii myös pienemmissä fraasiyksiköissä. Tällainen strukturaalinen ajattelu myös rauhoittaa soittoaani etäännyttämällä minua teoksen nyt-hetken jokaisesta yksityiskohdasta samalla vahvistaen kontrollin tunnettani.

3.5 Kosketus

Seuraavaksi tarkastelen ces¹-sormipedaalin tuulenpuuskaefektin aikaista soinnin kantavuusvaikutelmaa ja kokemusta erityisesti *sostenuto-kosketuksen*, siihen liittyvän liikkeen hallinnan ja juurtuneen soittotavan näkökulmasta.⁷³

Kosketuksessa on ymmärtääkseni kyse eräänlaisesta hyvin kokonaisvaltaisesta ja dialektisesta vuorovaikutustapahtumasta, jossa pianisti ikään kuin vuoropuhelee⁷⁴ teoksen soinnillisten, tarinallisten ja kinesteettisten mielikuviansa, kehonsa fyysisten aistimuksien sekä soittimesta realisoituvien sointihavaintojen välillä.⁷⁵

Klaveerisoitinten kosketuksesta on olemassa huomattavasti tutkimusta ja kirjallisuutta.⁷⁶ Pitkän, laulavan ja kantavan äänen vaikutelma on *Moment musicalissa*, kuten pianonsoitossa yleensäkin, yksi kiehtovimmista, vaikkakin

⁷³ *Sostenuto-kosketuksella* en tarkoita sävelten aika-arvojen pidentämistä. *Sostenuto* tai *sostenendo* tarkoittaa pidättämistä ja juontaa italian sanasta *sostenere* (kestää).

⁷⁴ Antti Siirala (2003) ajattelee pianonsoiton harjoittelua dialektiikkana.

⁷⁵ Koistinen-Armfelt (2016, 191) tarkastelee tutkimuksessaan kosketusta ennen kaikkea kehollisena taitona *tuntoisuuden* ja kokemisen kautta. Tuntoisuuden ymmärrän tässä soittajan kokonaisvaltaiseksi aistimisen tavaksi, jonka avulla voi tallettaa soittotilanteissa esimerkiksi proprioseptista muistitietoa.

⁷⁶ Ks. kosketuksesta esim. Paavola 2018, 86–89; Rahkonen 2016, 55–62; Pokki 2016, 71–73; Koistinen-Armfelt 2016, 13–14; Oramo 2016, 31–46; Tobey 2016, 8–10; Sang-Hie Lee 2016; MacRitchie 2015, 171–181; Wahlfors 2013, 190; Junttu 2010, 144; Brown 2009, 54–55; Klockars ja Peltomaa 2007, 163; Barnes 2007, 78; Yu 2004, 1–2; Kianto 1994, 46–48; Gát 1980, 23; Neuhaus 1986, 74; Ferguson 1924, 384–399; Wieck 1993, 118–121 ja C.P.E. Bach 1995, 13.

samalla instrumentin ominaisuuksien myötä myös haastavimmista musiikillisistä ilmiöistä.⁷⁷ Neuhaus (1986, 110) kirjoittaa Rahmaninovin kosketuksesta seuraavasti:

Koko käden painoa on tietenkin säädeltävä dynamiikan vaatimusten mukaisesti ”vähäisestä” ”hyvin suureen” saakka, kun melodia on esitettävä forte (”täysijännitteisesti”). Tällaisissa tapauksissa monet pianistit (Rahmaninov!) huojuttavat kättä, kyynärvartta ja kyynärpäätä tunteakseen täyden vapauden sekä saavuttaakseen käden ja sormien maksimaalisen heilahdustajuuden tiukassa legatossa.

Sormipedaalin ces¹ rooli sostenuto-kosketuksen näkökulmasta on kuitenkin kummallinen: koska soinnillisesti ääni on tekstuurissa jopa peitelty, sen kantavuusvaikutelma tai kokemus välittyy minulle soittajana enemmänkin fyysisestä liikkeen tuesta koskettimeen kuin tämän äänen soinnillisesta kantavuudesta. Tämän äänen kosketus tuntuu kuitenkin hyvin samankaltaiselta verrattuna selvästi kantavan äänen soittoon. Oikean käden melodiaoktaavit luovat soinnillisesti kantavan äänirungon tai sen vaikutelman. Tähän vaikutelmaan vaikuttavat monet soiton eri tekijät (kosketustapa, visuaalisuus, pedaalinkäyttö, soitettujen äänten sympaattinen resonanssi jne.).⁷⁸

Sormipedaali ces¹ mahdollistaa käsivarren tuetun ja keinumaisen rotaatioliikkeen, joka auttaa vasemman käden tuulenpuuskakuvion soitossa. Lisäksi on todettava, että Rahmaninovin pianoteoksissa, kuten *Moment musicalissa*, sostenuto-kosketus esiintyy harvoin puhtaasti yksiaänisenä: melodiaääni saattaa olla kaksinnettu ja sostenuto-vaikutelmaa tuetaan ces¹-ääntä ympäröivällä tekstuurilla.

⁷⁷ Yksittäinen hyvin kantava ja pitkä ääni, joka lentää halki tilallisen avaruuden täyttäen tilan miellyttävällä resonanssilla, voi olla toteutuessaan uskomattoman hieno elämys. Tällaisina kuunteluhetkinä on helppo yhtyä Rahmaninovin näkemykseen siitä, että musiikissa tärkeintä kaikessa yksinkertaisuudessaan on sointi (Elder 1989, 88). Chopinin (ks. Paavola 2018, 67) mukaan pianistin on perustettava soitotapansa italialaislaulajien äänenkäyttötavalle, joka oli kantava, leveä, yksinkertainen ja helppo. Helppous oli Chopinin mukaan edellytys laulajien merkittävälle äänen ylläpitämisen voimalle (ibid.). Kantavan äänen ”oikeasta soittotavasta” ks. Bach 1995, 13.

⁷⁸ Erotan soinnin ja äänen tässä toisistaan siten, että sointi on perusluonteeltaan erityisen tarkkailun kohteena verrattuna ääneen. Assosioin soinnin tässä johonkin miellyttävään, musiikilliseen, harmoniseen, taiteelliseen ja kultivoituneeseen.

Soittaessani tiedostan, että esimerkiksi melodian pitkien sostenuto-äänien vaikutelma seuraa monen soiton aspektin yhteissummasta, eikä pelkästään esimerkiksi kosketuksen fyysisestä lähestymistavasta. Feinberg kirjoittaakin osuvasti sostenuto-kosketuksesta ja koskettimeen kiinnittymisestä legato-yhteydessä:

Koulumaiset määräykset sormen tiukan säädelystä kiinnittymisestä koskettimeen legatoissa eivät vielä takaa soinnin sulavuutta tai laulavuutta. Samaan aikaan riippumatta legato-soiton muodollisista periaatteista on olemassa loputon määrä erilaisia soittotapoja, jotka edesauttavat ilmeikästä ja laulavaa soittoa. (Feinberg 2016, 201.)

Juurtunut soittotapa kuuluukin osaksi Feinbergin kuvaamaa ”erilaisten” soittotapojen kirjoa. Kantava äänenkäyttötapa ja juurtunut soittotapa ovat toisiinsa yhteydessä muun muassa siten, että molemmat tuntuvat hyvin onnistuessaan helpoilta ja vaivattomilta (Neuhaus 1986, 98).

Juurtuneen soittotavan heikkenemisen ongelmat *Moment musicalin* alun soitossa, kuten irtoaminen liian kauas klaviatuurista, yllättävät tasapainon järkkymiset ja soittajan mielen rauhattomuus, ovatkin kokemukseni mukaan ainakin osittain seurausta liiasta sormityöstä kosketuksen voimansiirrosta. Sormien koukistajalihasten liika ja liian pitkäaikainen aktivointi esimerkiksi ces¹-sormipedaalin kohdalla aiheuttaa soitossa helposti liikeratojen immobilisointumista: ”sormet takertuvat” tai ”soitto hirttää kiinni” (Siirala 2003, 19). Ammattilaistasonisessa pianonsoitossa tällainen liikkeen sujuvuuden tai sujumattomuuden ero voi olla yllättävän pienistä toiminnan säädöistä kiinni.

Sormityötä voisi käsittääkseni verrata klassisten laulajien kurkun alueen herkkään lihastoimintaan: laulajat pyrkivät säilyttämään ”avoimen” eli tiettyllä tapaa riittävän rennon kurkun, jotta väkinäiseltä ja epäterveelliseltä äänten tuottamiselta vältyttäisiin (Paavola 2018, 30).⁷⁹ Samalla tavalla pianisti pyrkii säilyttämään ces¹-sormipedaalin ja sen tekstuuriympäristön soitossa ”avoimet sormet”, eli niin sanotusti ”sopivan rennot sormet”. ”Avoimet sormet” mahdollistavat sormityön ekonomisoinnin, josta puhuu myös Alexander Goldenweiser (Barnes 2007, 61). Sopivan rennoilla sormilla soittaja

⁷⁹ Myös henkilökohtainen tiedonanto Petri Lindroosin, Connor Angelin ja Olga Heikkilän laulutunneillani 2009–2017.

voi myös aistia ja hyödyntää *proprioseptistä tietoa* tehokkaammin (Junttu 2010, 120).

Kun sormeni turtuvat esimerkiksi liiasta työskentelystä tai kosketinpaineesta, potentiaalisesti vaarallisten liikkeiden tai epämukavuustilojen erotuskykyäni heikkenee. Tällöin rasitusvammariskit kasvavat (Klockars & Peltomaa 2007, 163). On selvä, että myös liian passiiviset tai rennot sormet (Kochevitsky 1967, 10) sävelellä ces¹ ja sen ympäristössä aiheuttavat teoksen juurtuneen soittotavan heikkenemistä, koska tällöin soittajan on vaikea säädellä ja säilyttää tasapainoaan, liikkeittensä ekonomiaa ja klaviatuurituntumaa (Junttu 2010, 142; MacRitchie 2015, 178).⁸⁰

Soitan sävelen ces¹ sostenuto-kosketuksella, jota Rahmaninovin käyttämä juurtumismetaforakin kuvailee. Juurtuneen soittotavan kannalta sormipedaalin soittamisessa on olennaista, miten pianistina hakeudun rauhallisen virtaavasti, mutta ekonomisesti kosketinpohjaan.

Sävelen ces¹ kosketuksen liikkeen voi ymmärtääkseni eritellä Émile Jaques-Dalcrozen *musiikillisen eleen* kolmiosaisella jaolla (Johnson 2018, 17). Käytän tätä jakoa jäsentämään ces¹-sormipedaalin soittoni liiketapahtumaa.

- 1) **Anacrusis** (ennakointi, preparation)
- 2) **Crusis** (tapahtuma, occurrence)
- 3) **Metacrusis** (jatkoliike, follow-through)

Sävelen ces¹ anacrusiksessa vasemman käteni viidennen sormen pää valmistautuu liikkumaan ces¹-koskettimelle. Crusiksessa tämä sormenpäätäni tekee alaspäin suuntautuvan ja rauhallisen sekä tasaisesti uppoavan liikkeen ces¹-koskettimen lepoasennosta sen pohja-asentoon ja tarttuu kosketinpohjaan. Metacrusiksessa sormenpäätäni tekee ylöspäin suuntautuvan jatkoliikkeen pois ces¹-koskettimen pohja-asennosta, mikä laskee samalla koneiston sammuttajan ces¹-kielten päälle.

⁸⁰ Menahem Pressler varoitti soittotunneillani minua myös liian passiivisesta ja siten väärällä tavalla rennosta soittotavasta. Myös Melanie Spanswickin (2015) mukaan tietty määrä jännitystä on välttämätöntä, muuten soittaminen olisi mahdotonta. Hänestä soitossa on tärkeää tunnistaa tarvittava lihasjännitys tarpeettomasta (ibid.).

Ces¹-sormipedaalin sostenuto-kosketuksen ensimmäinen potentiaalisesti vaikea hetki sijaitsee kosketinpainalluksen (crusiksen) keskivaiheessa: koskettimen keskivaiheilla sijaitsee niin sanottu ”vasaran karkauskohta” ja äänen alukekohta, jota pianistit ovat yrittäneet käsitellä erilaisilla huomion poiskääntämismenetelmillä, kuten metaforisilla mielikuvilla, esimerkiksi juurtumismetaforalla (Neuhaus 1986, 74).⁸¹

Sormipedaalin ces¹ sostenuto-kosketuksen toinen potentiaalisesti haastava kohta juurtuneella soittotavalla on (crusiksen) koskettimen pohja-asennon saavutushetki (MacRitchie 2015, 180). Jos sormi saapuu kosketinpohjaan sellaisella liikkeellä, että se tuntee koskettimen saapumisen pohjaan äkillisesti tärähtäen (Herrigel 1992, 52), peli on toimivan sostenuto-kosketuksen ja juurtuneen soittotavan kannalta menetetty.⁸² Tällöin kokemani illuusio soinnin tuulimaisen tasaisesta jatkumosta heikkenee ratkaisevasti ja sointi tuntuu ikään kuin kuolevan nopeasti. Äänen nopean sammumisen kokemus puolestaan aiheuttaa minussa yleensä voimakkaan rauhattomuuden tunteen ja tunteen siitä, että minun täytyisi pakonomaisesti ja nopeasti liikkua klaviatuurilla johonkin suuntaan. Musiikki tuntuu myös kuin pysähtyneen. Tällaisessa tilanteessa kiirehdin helposti ja joudun ristiriitatilanteeseen, jossa tahtoisin luottaa vaistoihini (liikkua agogisesti eteenpäin seuraavalle äänelle) ja toisaalta luottaa sävelen äänelliseen keston tiettyssä tempossa.

Koskettimen ces¹ pohja-asennon saavutushetki on toisaalta myös toisella tavalla helposti petollinen: jos teen liian passiivisen, hitaan tai epäröivän liikkeen kosketinpohjaan tai ennakkoin liikkeen kosketinpohjan ”yli”, sointi ei ”syty” välttämättä ollenkaan. Pianistina tasapainoilien ces¹-sormipedaalin sostenuto-kosketuksen toteutuksessa jatkuvasti kahden riskitilanteen välissä: toisaalta liian äkkinäisen tai nopean ja toisaalta liian passiivisen tai hitaan

⁸¹ Joissakin instrumenteissa tämä vasarankarkauskohta tuntuu kosketinliikkeen aikana selvänä nykäyksenä sormen ja koskettimen välisessä paineessa. Niin sanottua vasaran karkausketken sivuuttamista voisi verrata jousella ampumisen laukaisuhetken sivuuttamiseen (Herrigel 1992, 51). Mervi Kianto (1994, 135) puhuu pianistin huomion poissuuntaamisesta käsitteellä *dereflektio*.

⁸² Pressler kuvaili minulle, että jos soittaja ”puraisee” pianoa, se puraisee takaisin. Kosketinpohjan saavuttaminen soitossa juurtuneessa soittotavassa on jopa ristiriitainen yhdistelmä tiedostettua ja tiedostamatonta: liian tiedostettu liike voi heikentää soinnin jatkumon illuusiota, mutta toisaalta liian tiedostamaton lähestyminen ei ole riittävän tarkka laadukkaan soiton kannalta.

kosketuksen välillä. Juurtuneessa soittotavassa haen ”sopivan aktiivista” kosketusta, jossa pyrin samalla rauhallisen valppaaseen mutta varomattoman rohkeaan soittotapaan.⁸³

Sormipedaalin ces¹ sostenuto-kosketuksessa juurtuneella soittotavalla tehtäväni on saattaa kosketin pinnasta aina kosketinpohjaan ja sieltä takaisin ylöspäin käteni ja kehoni massan sekä erityisesti proprioseptisen aistimiseni avulla mahdollisimman tasaisesti ja rauhallisesti. Rahmaninovin kuvaus hitaasti kasvavista juurista voisi viitata soittajan hyödyntämään riittävän suureen massaan, joka toimii ”hitaasti”.⁸⁴ Cynthia Elise Tobeyn (2016, 35) mukaan venäläiselle pianokoululle olikin karakteristista käsivarren painon hyödyntäminen, minkä seurauksena soittaja saattoi saavuttaa soiton virtaavuuden tunteen aina yläkehosta käsivarren kautta käsiin, sormiin ja lopulta klaviatuuriin (ks. myös luku 2 s. 22).

Tasaisesti uppoava ces¹-koskettimen painallus tapahtuu ennakoidusti (anacrusis) ja aktiivisella keskivartalotuella sekä säätelemällä käsivarren painoa koskettimelle siten, että vasemman käteni sormi nro 5 ei anna periksi tai niin sanotusti petä tätä painoa vastaanottaessaan (crusis).⁸⁵ Ylöspäin suuntautuvassa liikkeessä (metacrusis) koskettimen mekaniikka työntää sormeani ylöspäin, jolloin voin kokea koskettimen ”nosteen”. Tämä edellyttää, että käsivarteni on hyvin balansoitu, jolloin käsivarteni tuntuu raskaan kelluvalta tai ajoittain jopa painottomalta (Brown 2009, 55; Kianto 1994, 74). Käsivarren kelluvuuden ja painottomuuden tunteeni johtuu käsittääkseni fysikaalisten voimien tasapainotilasta tai tasapainotilan riittävästä lähenemisestä.

Käsivarren käyttöön liittyen Rahmaninovin arvostama pianisti Josef Hofmann (1976, 99) ohjeistaa, että pianistin tapa nousta kosketinpohjasta esimerkiksi kohdatessaan tauon tai fraasin lopun tapahtuu pääsääntöisesti nostamalla raskaan tuntuista käsivartta, eikä koskaan esimerkiksi pelkkää rannetta, ellei kyse ole nopeista ranneoktaaveista tai staccatoiduista repetitioista. Tämä

⁸³ Valeria Resjan ja Laura Mikkola kehottivat minua taiteellisilla ohjaustunneilla projisoimaan soinnin mielessä aina ikään kuin suuren salin viimeiseen penkkiriviin saakka. Tällainen soinnin kauas projisoinnin mielikuva auttaa myös kokemukseni mukaan kosketinpohjaan maadoittumisessa ja klaviatuuriläheisyyden ylläpidossa.

⁸⁴ Suhteellisesti suuri massa liikkuu liikkeen alussa ”hitaammin” ja suuritöisemmin kuin suhteellisesti pieni massa.

⁸⁵ Pressler kertoi minulle tämän eräällä soittotunnilla. Hän puhui tässä asiayhteydessä vahvoista sormista, jotka jaksavat kannatella painoa.

koskee mielestäni myös fraasin sisäisiä sostenuto-ääniä kuten esimerkiksi ces¹-sormipedaalia. Pelkän ranteen nosto ces¹-sormipedaalilta pois siirtyessäni (metacrusis) katkaisisi kokonaisvaltaisen yhteydentunteeni klaviatuuriin ja soinnin riittävän tasaisen jatkumon kokemukseni. Juurtuneessa soittotavassa tällaista jatkumon kokemuksen katkeamista ei tapahdu, vaan painon ja tasapainon tunne käsivarressani säilyy jatkuvasti ja tasaisen säädellysti. Massan säätelyssä ja liikkeen virtaavuuden kokemuksessa on kyse myös ces¹-sormipedaalin soiton tai kosketuksen *tuesta*, josta kerron seuraavaksi.

3.6 Kosketuksen tuki

Soiton tai kosketuksen tuella tarkoitan kehoni tietynlaista tasapainottamista ja tasapainon kokemusta. Sormipedaalin ces¹ juurtuneessa soittotavassa kyse on kokonaisvaltaisesta tasapainon kokemuksesta kehossani. Assosioin ces¹-sormipedaalin kokonaisvaltaisen tuen myös metaforisesti lumimyrskyn kätkeytyyn silmään, joka sijaitsee pyörteilevien myrskytapahtumien rauhallisessa keskipisteessä ja rungossa.

Soiton *tuesta* on olemassa varsin moninaisia käsityksiä klassisen pianonsoiton kentällä. Esimerkiksi Satu Paavola (2018, 187) puhuu soiton *tuesta* laulajan ja soittajan kehonsisäisenä lihasaktiivisuutena, äänen- tai soinninmuodostuksen osana.⁸⁶ Mervi Kiannon (1994, 66) mukaan soiton tuen muodostavat painonsiirron aikana pianistin lihakset selässä, kyljissä ja vatsassa. Lisäksi Kianto puhuu käden ”fiksaatiosta”, jolla hän tarkoittaa käden lihasten yhtäkaista, tarkoituksenmukaista ja soiton kannalta hyödyllistä jännittämistä (ibid., 73). Gerigin (2007, 529) mukaan Matthey vihasi termiä soiton fiksaatio ja käytti ennemmin termiä tasapainotus. Heinrich Neuhaus (1996, 109) puhuu puolestaan käden tukevuudesta pianonsoiton voiman, kestävyuden ja varmuuden yhteydessä. Nämä erilaiset määritelmät soiton tuelle eivät ole käsittäkseni ristiriidassa keskenään, vaan ne kuvaavat sitä, miten dynaaminen ja kokonaisvaltainen tapahtuma on kyseessä. Minulle pianistina on kuitenkin tärkeää, että keskityn käyttämään itselleni luontevaa mielikuvamallia ja selitystä ces¹-sormipedaalin soiton *tuesta*, joka myös kokemukseni mukaan toimii.

⁸⁶ Ks. *tuesta* lisää myös Paavola 2018, 102–115.

Sormipedaali ces¹ on nähtävissä myös *tukisormena* (Koistinen-Armfelt 2016, 109–113). Satu Paavola kirjoittaa:

Venäläisessä soitonopetuksessa plastisuuteen pyritään muun muassa kääntämällä kättä tukisormen varassa sivuttain yläviistoon, jolloin kämmenen sisäpuoli tulee näkyviin. Kutsun tätä *relevé*-mielikuvaksi. [...] *Relevé* (ransk. kohotettu) mielletään lähinnä klassisen baletin termiksi. Kuitenkin ”varpaille nousemisen” mielikuva saattaa olla havainnollinen myös edellämainitsemassani pianistisessa ajattelussa. (Paavola 2018, 96.)

Paavolan kuvaus on siitä osuva, että ces¹-sormipedaalilla nostan vasemman käden sormeni nro 5 sormenpäälle. Samalla ikään kuin ”avaan kämmeni” rotaatiokuvion soitolle.

Sormipedaalin tukeen vaikuttavat myös erilaiset soiton ympäristökijät, kuten esimerkiksi instrumentin ominaisuudet ja akustiikka (Hiebert 2013, 232). Omasta näkökulmastani ylipäätään liian kevyellä tai raskaalla kosketuksella toimiva instrumentti ei myöskään niin sanotusti auta ces¹-sormipedaalin soiton kokonaisvaltaisen tuen muodostumisessa ja muodostamisessa, koska tällöin joudun tekemään jatkuvasti suurempia soittoni toimintaa koskevia säätöjä. Nummi-Kuisman (2010, 79) mukaan akustiikka ja instrumenttiyksilön edellyttämä kosketus muuttaakin soittamisen kokemusta. Olen hänen kanssaan tästä samaa mieltä. Esimerkiksi akustiikan ääriolosuhteet, kuten hyvin kaikuisa tai kuiva akustiikka muuttavat soiton kokemista ja täten häiritsevät helposti soittoani ja kokonaisvaltaista tuen kokemustani ces¹-sormipedaalin soitossa. Kaikuisassa akustiikassa en välttämättä kuule soittimesta realisoituvaa soittoa riittävän selkeästi, jotta voisin säädellä soittotapaani riittävän tarkasti. Toisaalta liian kuiva akustiikka aiheuttaa minussa tunteen ces¹-sormipedaalin soinnin ja musiikin ”tukehtumisesta” tai musiikin ”kuolemisesta”. Tällainen ahdistuneen hätäinen sisäinen olotilani assosioituu *Pirut*-runon lumimyrskyn matkustajan sisäiseen kokemusmaailmaan, ja saa minut soittajana helposti eräänlaiseen ahdistuneeseen taistelutilaan (Herrigel 1992, 52).

Sormipedaalin soiton kokonaisvaltaiseen tuen kokemukseen liitän myös Flückigerin, Grosshauserin ja Trösterin (2018, 11–12) tutkimuksen, jonka mukaan kosketinresonanssi eli soittajan sormiin välittyvä värähtely koskettimista saattaa aiheuttaa soittajalle aistivääristymiä soinnin kuulemisessa. Tutkimuksen mukaan kosketinvärähtely saattoi vääristää esimerkiksi pianistin

kuulemaa äänenkorkeutta. Tällainen aistien disorientuminen saattaa osittain heikentää teoksen soiton kontrollin tunnettani.

Sormipedaalin ces¹ soiton tukijärjestelmä on hyvin spesifi. Sormipedaalin juurtuneen soittotavan kannalta on selvää, että ei riitä, että pysyn soiton aikana esimerkiksi pianotuolilla kaatumatta, vaan tarvitsen sellaiset tarkat asento- ja lihastoiminnan säädöt, jotka vakauttavat kehoani mutta samalla ylläpitävät liikemobilitteettia siellä, missä sitä sormipedaalin soittamisen kannalta todella tarvitsen. Sormipedaalin ces¹ kontekstissa liikemobilitteettia tarvitsen erityisesti sormipedaaliin kytkeytyvän otteen sisällä (Siirala 2003, 12). Otteista ja niiden soitosta kerron kuitenkin tarkemmin neljännessä luvussa.

Soiton tukea on fyysisesti tarkasteltuna ainakin kahdenlaista: *staattista* eli paikallaan olevaa ja *dynaamista* eli liikkeessä olevaa (Lee 2016, 274). Koska tuen täysin staattiset osatekijät eivät ole soittotapahtuman aikana säädettävissä (esimerkiksi penkki), pianistin ces¹-sormipedaalin soiton aikainen tukeen liittyvä säätely on lähinnä liikkeisiin liittyvää ja siten dynaamista.⁸⁷ Tarkastelemani tukisormen tilan luonne kuitenkin lähestyy staattista. Palaan näiden säätöjen tarkempaan käsittelyyn ja pohdintaan tutkielmassa myöhemmin.

Jotta ces¹-sormipedaalin soiton tukea voisi hahmottaa kokonaisvaltaisesti, koen soittotapahtumassa kehoni ja sen välittömän ulkoisen ympäristön hahmottamiskyvyn tärkeäksi. Soittotapahtumassa hahmotan kokonaissysteemin, johon kuuluvat kehoni ja siihen välittömässä yhteydessä ovat objektit. Näitä objekteja on kolme, ja ne ovat samalla tukisysteemin osatekijöitä: tuoli, lattia ja klaviatuuri. Tuoli ja lattia ovat luonteeltaan staattisia. Klaviatuurilla ja siihen kuuluvalla ces¹-sormipedaalilla on sekä staattisia ominaisuuksia (koskettimiston paikallaan pysyvä pintataso ja pohjataso) että dynaamisia ominaisuuksia, kuten esimerkiksi koskettimien liike pintatason ja pohjatason välillä.

Ces¹-sormipedaalin juurtuneen soittotavan kannalta minun ei välttämättä tarvitse tietää tarkasti, mitkä lihakset toimivat milloinkin, missä ja miten herkästi kvantitatiivisessa mielessä (Kochevitsky 1967, 13). Sen sijaan minusta

⁸⁷ Pianotuolin tarjoamaa staattista tukea voi tietysti säätää ideaalitalanteessa ennen ja jälkeen soittotapahtuman sekä sopivien taukojen aikana. *Moment musicalin* soitossa ei ole sellaista taukoa, jonka aikana pianistina pystyisin säätämään penkin asentoa kesken teoksen. *Moment musicalin* soitossa voi tulla myös yksittäisiä hetkiä, jolloin soittaja on täysin paikallaan, esimerkiksi teoksen viimeisellä äänellä. Tällöinkin voin hyödyntää soitossa myös staattista tukea.

on tärkeää tiedostaa ja muistaa kokemuksellisesti, miltä kehoni optimaalinen perustasapainotila tuntuu ja pyrkiä hakeutumaan ces¹-sormipedaalin soitossa tätä tasapainotilaa kohti vaistonvaraisesti sekä kokeiluhenkisesti.⁸⁸

Se, miten pianisti käyttää staattista ja dynaamista tukea ces¹-sormipedaalin soitossa, voi olla hyvin yksilöllistä. Omaa soiton tukeani analysoidessani näen, että dynaamisen tuen määrä *Moment musicalin* soitossa yleisesti kasvaa kehonosien käytössä lähempänä koskettimistoa, koska ilmeisin soittoni liike tapahtuu koskettimistolla. Esimerkiksi sormiini kohdistuva tuki on usein dynaamista, koska sormet ovat verrattain paljon liikkeessä teoksen soiton aikana. Sen sijaan staattisen tai verraten staattisemman tuen määrän voi havaita kasvavan, mitä lähemmäs keskivartaloani tarkastelussa lähestymme. Esimerkiksi *Moment musicalin* alun soitossa vasen jalkani sijaitsee varsin staattisesti tuetussa tilanteessa (lepotilassa ja paikallaan) jalkapohja kokonaisuudessaan lattiaa vasten ja sijainniltaan vasemmalla etuviistossa una corda -pedaalin vasemmalla puolella, kaukana kehoni keskipisteestä. Tukijalan sijoittaminen hieman kauemmas penkistä parantaa soittoni kokonaistukea; minun on tällöin myös helpompi nojata kyseiseen jalkaan kehoni kallistuessa eteenpäin, jos vasen jalka sijaitsee tuolista hieman kauempana. Menahem Pressler kertoikin minulle eräällä soittotunnilla hyödyntävänsä erityisesti vasenta jalkaansa tukipisteinä nojatessaan tai uppoutuessaan klaviatuuriin koko kehollaan. Hänen mukaansa tämä on erityisen hyödyllistä forte-soitossa tai jos soittaja on ruumiinrakenteeltaan kevyt.

Luokittelen ces¹:n soiton tuen tarkemmin kolmijakoisesti:

- | | |
|----------------------|---|
| 1) Ydintuki | (keskivartalotuki) |
| 2) Välituki | (lapatuki, kiinnittää keskivartalon yläraajoihin) |
| 3) Ääreistuki | (sormet, jalat) |

Ydintuella (keskivartalotuella tai syvätuella) tarkoitan keskivartalon lihaksia (Paavola 2018, 105; Siirala 2003, 7), joilla aktiivisesti ja jatkuvasti pidän yllä tukirankani (torson) funktionaalista asentoa tai asentoja ces¹-sormipedaalin soitossa. Keskivartalotuki on primaari tuki, joka ei saisi koskaan romahtaa tai

⁸⁸ Harjoittelun aikana kehon ryhdin ja linjauksien tarkkailussa voi hyödyntää peiliä ja videokuvaamista sekä opettajien ja fysioterapeuttien asiantuntijapalautetta. Visuaalisilla ja proprioseptisillä aistimuksillaan pianisti pystyy korjaamaan ainakin suhteellisesti suurempia balanssia heikentäviä asentovirheitä olettaen, että hänellä on perustietämys kehon toiminnallisista optimiasennoista.

kadota ces¹-sormipedaalin soiton aikana.⁸⁹ Keskivartalotukeni lihasten tunnistaminen ja niiden tuen tunteen saavuttaminen vaatii minulta jatkuvaa proprioseptisten aistimusten reflektiota osana *Moment musicalin* harjoittelua. Keskivartalotukeni on myös soiton fokuksen ankkuri, jonka tuntemukseen voin luottaa ja nojata kesken soittotapahtuman erityisesti teoksen alun soiton vaikeissa kohdissa. Keskivartalotukeni tuntuu raskaalta (painopiste on alhaalla), jäntevältä, hereillä olevalta. Se ei ole löysä eikä passiivinen, muttei myöskään jännitetty tai puristettu, vaan se ankkuroituu tukirankani ja lantioni istuinluiden kautta penkkiin (Paavola 2018, 115).

Välitukena toimiva lapatuki sijaitsee ydintuen ja ääreistuen välissä. Lapatuki tarkoittaa lapojen toimintaa niiden keskiasennossa, jolloin ne eivät ”siipeä irti” kehosta operoidessani kehoani ces¹-sormipedaalilla, vaan ne toimivat funktionaalisesti lähellä kylkiluita tarjoten samalla dynaamista tukea käteni liikkeille (Koistinen-Armfelt 2016, 59–65; Porander 2015). Lavat kiinnittävät keskivartaloni yläraajoihin. Tällöin lapani toimivat myös voimansiirron välikappaleina ces¹-sormipedaalin soitossa, kun kallistan torsoani eteenpäin. Samalla paine sormien ja koskettimien välillä kasvaa.

Ääreistuella tarkoitan sormien hetkellistä tukeutumista klaviatuuriin ja toisaalta jalkojen tukeutumista lattiaan. Konkreettisimman klaviatuurituen sormet saavat kosketin pohjasta, esimerkiksi sormipedaalilla ces¹. Koska ääreistuki on soitossa luonteeltaan hetkellinen, pidän sitä sekundaarisena. Sekundaarinen tuki voi myös niin sanotusti romahtaa eli kadota soittajan tahtomatta ja yllättäen. Tällainen tuen katoaminen voi tapahtua, jos en tartu sormellani koskettimeen riittävästi tai sitten tartun siihen liian voimakkaasti. Liian voimakas tarttuminen aiheuttaa lihasten ylikuormittumista, mikä voi myös aiheuttaa tarttumaotteeni peittämisen. Jalkojeni tuki *Moment musicalin* soitossa on nähdäkseni sekundaarinen, koska jalat tuovat soittooni ainoastaan jonkun verran lisätukea. Myös suurin paino ja paine kohdistuu soittaessani tuolille eikä jalkapohjilleni.⁹⁰

Moment musicalin ces¹-sormipedaalin soitossa koskettimeen tukeutumisella on myös niin sanotut ”sudenkuoppansa”, joista kerron seuraavaksi. Sävelen ces¹ arvaamattomuus ei rajoitu pelkästään siihen, että se on havaittavissa

⁸⁹ Henkilökohtainen tiedonanto fysioterapeutti Katarina Poranderilta 2015.

⁹⁰ Henkilövaa’alla mitaten painoni penkillä oli noin 33 kg ja vasemman jalkani alla noin 8 kg. Mittausarvot ovat suurpiirteisiä ja ainoastaan suuntaa antavia.

tekstuurissa eräänlaisena haamuäänenä, joka ilmestyy paikalleen ilman yksiselitteistä syytä. Sormipedaali ces¹ on lisäksi itselleni kuin eräänlainen pyydys tai loukku, johon fyysistä tukea etsiessäni helposti tartun.⁹¹ Sormipedaali ces¹ tarjoaa tukea, mutta sen sopivasti juurtunut soittotapa vaatii kuitenkin hyvin tarkkaa tuen säätelyä, jotta tasapaino säilyy riittävästi ja tuki ei romahda. Nojaudun koskettimeen hyvin herkästi liikaa, jolloin myös ces¹:n jälkeisen kuvioinnin juurtunut soittotapa heikkenee. Tällöin myös liikkeen mobiliteetti ja virtaavuus sekä rauhallinen olotilani heikkenevät. Jos soitossa käyttämäni lihakset menevät ”tukkoon” heti teoksen alussa jo ces¹-sormipedaalin kohdalla, on näitä lihaksia hyvin vaikea ”saada auki” myöhemmin. Tämä johtuu siitä, että kyseinen teos etydimäisyydessään ei juurikaan tarjoa minulle palauttavia lepohetkiä.⁹²

3.7 Kaikupedalointi

Kaikupedalointi tai pedalointi on erittäin keskeinen aspekti *Moment musicalin* ja ces¹-sormipedaalin soitossa juurtuneella soittotavalla, koska teoksen myrskyisät ja pilvimäiset soinnilliset karakterit ja kromaattisen kammottavat sointivääritykset toteutetaan pitkälti pedaalin tektonisen ja dekoratiivisen (Feinberg 2016, 313) käytön avulla.⁹³

Mutta miten pedaalin käyttö vaikuttaa *Moment musicalin* alun soiton tukeen sekä juurtuneeseen soittotapaan? Ensinnäkin siten, että pedaalin alaspainaminen keventää kosketusta tai instrumentin koskettimen vastusta, koska sormen ei tarvitse kosketinpainalluksella liikuttaa vasaran lisäksi sammuttajaa irti

⁹¹ Jos keskivartalotuen käyttö on heikkoa tai jollain tavalla epäfunktionaalista, tuen ottamisen tarve koskettimista saattaa korostua. Pressler korosti minulle soittotunnilta, että koskettimistolle ”istahtelua” kannattaa välttää. Ymmärtääkseni hän tarkoitti primaarin ydintuen tai keskivartalotuen jatkuvan ylläpidon tärkeyttä ja satunnaisen tai musiikin toteutuksen kannalta epätarkoituksenmukaisen kosketintuen ottamisen välttämistä.

⁹² Tukipisteistä asemasoitossa ks. Feinberg 2016, 257.

⁹³ Feinberg tarkoittaa ymmärtääkseni pedaalin tektonisella käytöllä soinnin muotoa luovaa käyttöä, kuten esimerkiksi soinnillista jatkumon luomista, ja dekoratiivisella käytöllä soinnin koristelua, karakterisointia ja värittämistä. Kaikupedaalin käytöstä pianonsoitossa on olemassa runsaasti tutkimusta ja kirjallisuutta. Ks. esim. Liu 2020; Paavola 2018, 117–118; Feinberg 2016, 309–344; Hiebert 2013; Jung 2007; Rubinstein ja Carreño 2003; Wong 1995; Rosenblum 1993; Wieck 1993, 30–32; Neuhaus 1986 160–172; Hofmann 1976, 41–45; Ferguson 1924, 161–168.

kielistä. Koen, että kosketuksen keventyessä tarvitsen tarkkoja liikkeitä varten erityistä tukipisteiden ja tuen eri osien tiedostamista.

Feinbergin (2016, 314) mukaan soinnin tuki siirtyy myös pianotyylin historiallisessa kehityskaaressa (länsimaisen musiikin alkuaajoista kohti romantiikkaa) enenevässä määrin pedaalille. Hän tarkoittaa soinnin tuella ymmärtääkseni soinnin ylläpitämistä tai kannattelutapaa. Sointikenttä tai sointipilvi toimii ikään kuin eräänlaisena lohduttavan äidillisenä objektina, johon voi turvallisesti kietoutua, piiloutua, unohtua ja paeta runon lumimyrskyn synnyttämiä kauhukuvia. Pedaalin tarjoama resonanssi voi myös rentouttaa minua ces¹-sormipedaalin soitossa kokonaisvaltaisesti, jolloin pystyn myös paremmin tarkkailemaan toimintaani ikään kuin etäältä. Tällainen etäännytetty toimintani tarkkailu ja säätely *Moment musicalin* soitossa on havaintojeni mukaan lisännyt kontrollin kokemustani. Tämä on mahdollisesti selitettävissä juurtuneen soittotapani edistymisen kautta, mutta myös esimerkiksi siten, että etäännytetty tarkkailu ikään kuin kimputtaa aistimuksiani suuremmiksi tietoyksiköiksi (Pokki 2016, 27–29; Miller 1956, 81–97), jolloin aivojen suorituskapasiteetti kasvaa.

Mutta miten käytän kaikupedaalia *Moment musicalin* alun ja ces¹-sormipedaalin kontekstissa juurtuneen soittotavan kannalta ja miksi? Jotta voisin vastata tähän kysymykseen, minun täytyy palata hetkeksi siihen, mitkä ovat taiteelliset päämääräni teoksen suhteen. Tarkoitin kysymyksellä sitä, pidänpö soiton taiteellista päämäärääni eräänlaisena muuttumattomana ideaalina, vaiko jatkuvasti muuttuvana prosessina? Millainen on siis haluamani teoksen alun soittotapa?

Nämä kysymykset ovat erittäin keskeisiä teoksen juurtuneen soittotapani kannalta. Huomaan, että sisälläni on kova tahto ja toive siitä, että voisin ikään kuin vangita *Moment musicalin* soittotapahtuman jäykkään ja muuttumattomaan ideaalitilaan, jolloin sitä olisi helpompi tarkkailla ja hallita. Samoin huomaan, että arvotan henkilökohtaisesti ylipäätään tiedon pysyvää olotilaa joustavampaa tietoa korkeammalle. Huomaan myös, että on ikään kuin jokin ääni sisälläni jatkuvasti vaatisi ja pakottaisi minua löytämään eräänlaisen totuuden Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 soitossa. Olen tutkimukseni aikana siis yrittänyt pakottaa jotain pakottamatonta jäykkään muottiin. Lopulta olen kuitenkin päätenyt siihen, että teoksen soiton taiteellinen tavoit-

teeni on luonteeltaan dynaaminen ja muuttuva prosessi, aivan kuin *Pirut*-runon maailma sekä teoksen sävellys ja soitto Rahmaninoville (Gabrielian 2018, 106).

Palatkaamme takaisin kaikupedaalin käytön kysymykseen ces¹-sormipedaalin tekstuuriympäristössä. Erittäin tarkan pedaalinkäytön tarkka selostus on vaikeaa juurtuneessa soittotapahtumassa, koska käytän pedaalia pitkälti moniaistisesti, vaistonvaraisesti ja erityisesti kuuloaistini ohjaamana. Myös teoksen alun soinnillisen tulkintani painotukset voivat ja saavat muuttua jonkin verran eri soittokerroilla. Rahmaninov selvästi luotti yleisellä tasolla pianistin pedaalinkäytön vaistonvaraiseen ammattitaitoon: kokemukseni mukaan säveltäjän pianoteoksissa näkee sormitusten tavoin vain harvoin pedaalimerkintöjä. Esimerkiksi säveltäjän etydikuvissa (*Etudes-Tableaux*) op. 33 ja 39 huomaan ainoastaan kahdessa kohtaa pedaalimerkinnät: etydikuvassa op. 33 nro 2 C-duuri tahdeissa 41–42 (uudistettu versio) sekä etydikuvan op. 39 nro 8 d-molli tahdeissa 104–106.⁹⁴ Molemmissa esimerkeissä kyseessä ovat teosten viimeiset tahdit. *Moments musicaux* -sarjassa op. 16 säveltäjän ainoat pedaalimerkinnät löytyvät sarjan neljännessä osasta Presto.⁹⁵

Seuraavassa nuottiesimerkissä 12 esittelen kaikupedaalin käyttötapani:

⁹⁴ Sergei Rachmaninoff *Etudes-Tableaux* op. 33 (1st and 2nd Versions) op. 39 (SR64), Vol. 4. Russian Music Publishing: Urtext-editio vuodelta 2017.

⁹⁵ Tässä *Moments Musicaux* -sarjan neljännessä osassa säveltäjän pedaalimerkintätavoista tulee kapellimestarillinen vaikutelma: aivan kuin hän olisi impulsoinut, johtanut ja fraseerannut teoksen käyttämiensä pedaalimerkintöjen mukaisesti oikealla jalallaan. Monet tämän osan pedaalimerkinnöistä ovat yllättäviä, enkä olisi osannut arvata Rahmaninovin pedaloititapaa ilman näitä merkintöjä. Tästä voi kenties vetää varovaisen johtopäätöksen, että aivan kuin sormitusten yhteydessä, Rahmaninov kirjoittaa pedaloinnin ylös epäkonventionaalisissa teospaikoissa tai jos hänellä on mielessään jokin erityinen sointi ja siihen liittyvä pedaloititapa, jota hän tahtoo selventää. On myös mahdollista, että op. 16 nro 2:n tapauksessa säveltäjä ei kirjoittanut pedaalimerkintöjä kaikkialle sävellyskiireen takia.





Nuottiesimerkki 12. Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli, vuoden 1940 uudistettu TAIR:in Charles Foley-editio: tahti 1. Esimerkissä näkyy käyttämäni kaikupedalointitapa.

Kaikupedaalin käyttötapani on tässä hyvin konventionaalista, eli vaihdan pedaalia synkooppimaisesti harmoniavaihdoksen jälkeen. Sormipedaalin ces^1 ansiosta voin puhdistaa vähennettyä ces -molliseptimisointua ilman että tältä harmonialta katoaa kokonaan pohjaääni. En kuitenkaan vaihda pedaalia heti ces^1 -sävelen kohdalla, vaan hieman myöhemmin sävelellä as^1 . Pedaalinkäsittelyni lähenee tässä niin sanottua *puolipedaalia*, eli en paina pedaalia pohjaan asti.⁹⁶ Esittämälläni pedaalinvaihdon ajoituksella harmoniat ehtivät sulautua toisiinsa hieman sumeasti ja epämääräisesti, luoden hienovaraisia soinnillisia vääristymiä ja vaikutelman pyörteilevästä ja hieman kaoottisesta lumituu-
lesta. Käytän tässä myös hyvin pieniä jalan liikkeitä.⁹⁷ Jalkani pysyttelee noin pedaalinvaihdossa, mutta se tasaisen pienellä liikkeellä puhdistaa harmoniaa kuitenkin aiheuttamatta kokonaisuuteen yhtäkkistä porrasmaista muutosta. Kuuntelen pedaalinvaihdoskohdassa bassoääntä d , jotta sen poishäipyminen olisi mahdollisimman tasainen ja huomaamaton.

Soiton hallinnan tunnetta voin lisätä käyttämällä pedaalilla kengän päkiäosaa, jolloin jalkani pinta-ala kytköksissä pedaalivipuun on maksimaalinen. Painan pedaalinvaihdossa synkopoidulla tekniikalla hieman teoksen ensimmäisen äänen jälkeen (ks. nuottiesimerkki 12) (Liu 2020, 41). Tämä on tärkeää, koska koen, että saan koskettimistoon paremmin fyysisen otteen heti alussa, jos pedaalia ei ole vielä tässä vaiheessa painettu. Tällä tavalla myös ensimmäisen basso-

⁹⁶ Matilda Kärkkäinen (2016, 47) kirjoittaa *hienovaraisesta apupedaalituksesta* R. Schumannin sonaatissa op. 11 legaton helpottamiseksi.

⁹⁷ Neuhaus (1993, 165) kirjoittaa nopeasta ja pieniliikkeisestä pedaalinkäytöstä Rahmaninovin yhteydessä sekä nopean kuvioinnin yhteydessä niin sanotusti soiton ”lennossa”. Rahmaninov käytti itse pedaalimerkintätapaa:   (ks. esim. Rahmaninov: *Moment musical* nro 4 e-molli tahti nro 1).

äänen d lievä pidennys tai sormipedalointi tuntuu luontevammalta. Tämä toimintatapa myös selkeyttää ja puhdistaa mielestäni ensimmäisen b^{1+2} -melodiaoktaavin sointia. Pedaalin ansiosta myös vaikutelma pitkän melodiaoktaavin ces^{1+2} crescendosta mahdollistuu.⁹⁸

Seuraava pedaalinvaihdos tapahtuu vasemman käden kaarroskuvion huipusävelen as^1 kohdalla. Se, miten nopeasti tai hitaasti nostan ja lasken pedaalaa, jää soittokertakohtaisen soinnillisen variointini ja leikkimielisyyteni varaan. Tämä soinnillisesti tuulenpuuskaa jäljittelevä tai symboloiva tekstuuri-nosa saakin lumimyrskyn tapaan elää, poukkoilla ja olla tiettyyn rajaan asti hieman arvaamaton. Pedaalinkäyttö tässä kohdassa luo soittoon myös tiettyä kapellimestarillisuutta. Tarkoitin tällä sitä, että jalkani ”lyö tahtia” kahteen iskujen kohdalla, mikä helpottaa soinnillisesti disorientoivan tekstuurin hahmottamista ja muotoilua. Huomaan, että soitossani kromaattiset ja lentelevät kuudestoistaosatriolit ja -sektoli yrittävät pirullisesti ryöstää huomiotani pois melodiaoktaavilta ces^{2+3} .

Jos kuuloaistini ei ole tiukasti kiinnittynyt melodian seuraamiseen tai jos pedaalaa on yhtään liikaa, sointikuvani epämääräistyy epätoivotulla tavalla, ahdistun, stressaanun ja alan kärsiä henkisesti. Tätä tapahtumaa on helpompi analysoida soittotapahtuman ulkopuolelta, silloin kun en ole soittamassa kyseistä teoksen kohtaa. Soiton aikana kuvaamani ongelma on välittynyt minulle lähinnä ahdistuksen tunteena, eräänlaisena epämääräisenä riipivänä tuskan tunteena siitä, että jokin ei ole täysin kohdallaan.

Tässä ces^1 -ympäristössä en näe tarpeelliseksi käyttää una corda -pedaalaa. Una cordan käytöstä on kokemukseni mukaan tässä kohtaa enemmän haittaa kuin hyötyä. Haitta tulee esimerkiksi siitä, että jo muutenkin herkkä ja soiton kannalta vaikea aloitus (vrt. Paavola 2018, 144) vaikeutuisi entisestään, koska minulle tulisi enemmän samanaikaisia soittotapahtumia hallinnoitaviksi. Vasen jalkani lattiaa vasten pitää myös paremmin yllä ääreistukea, verrattuna una cordan operointitilanteeseen. Teoksen alun esityksen kannalta sekä una corda että urkupistepedaali saattavat olla kokemukseni mukaan kaihupedaalia useammin huonossa tai epävarmemmassa toimintakunnossa: kohtaan tällaisia instrumenttiyksilön mekaniikan huonokuntoisuudesta johtuvia lisähaasteita itselleni uusissa esitysympäristöissä.

⁹⁸ Pedaali-crescendosta ks. Rubinstein ja Carreño 2003, 76.

3.8 Luvun yhteenvetoa

Tässä luvussa olen käsitellyt juurtuneen soittotavan peruseriaatteen määritelmäni kahta ensimmäistä osaa, eli painonkäyttöä primaarina energialähteenä (JS1) sekä sormipedalointia (JS2). Tarkastelin aihetta erityisesti Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 ensimmäisen tahdin ja ces¹sormipedaalin kannalta henkilökohtaisessa pianistisessa praktiikassani. Totesin, että tähän sormipedaaliin on yhdistettävissä tulkinnallisesti pelottavia (*unheimlich*) piirteitä, jotka nostavat esiin pianistisen mielenmaiseman kysymyksiä ja ulottuvuuksia. Henkinen puoli onkin erittäin keskeisesti pianonsoiton hallinnan kysymysten äärellä. Juurtuneen soittotapahtuman mielenmaiseman kysymyksiini palaan erityisesti luvussa viisi.

Juurtuneen soittotavan primaariseen painon hyödyntämiseen ja sormipedaalointiin liittyivät läheisesti sostenuto-kosketus sekä kosketuksen tai soiton tuki. Tuen käyttöön liitin pedaalin käyttötavan soinnillisen myrskytuulitulkintani ja *Pirut*-runoon liittyvien näkemysteni ohjaamana. Seuraavaksi tarkastelen juurtuneen soittotavan kolmatta peruseriaatetta (JS3), klaviatuuri-tuntuman etsimistä.

4 KLAVIATUURITUNTUMAN ETSIMINEN

Tässä luvussa tarkastelen erityisesti koskettimiston topografian näkökulmasta (Koistinen-Armfelt 2016, 32; Raekallio, 1996, 13–15; Sudnow 1993) sitä, kuinka etsin *Moment musicalin* alun soitossa läheistä klaviatuurituntumaa ces¹-sormipedaalin ja sen tekstuuriympäristön otteiden kautta. Raekallion (1996, 14) mukaan klaviatuurin topografia on ilmiselvästi luotu käden rakennetta vastaavaksi, ja tämä seikka on toiminut esimerkiksi Chopinin pianonsoitonopetuksen lähtökohtana (Neuhaus 1986, 99). Klaviatuurituntumaa voi nähdäkseni kehittää esimerkiksi asentokontrollin ja ”tuntemalla kuulemisen” (Koistinen-Armfelt 2016, 37–39) harjoittelulla.⁹⁹ Visualisoin ja tunnustelen ces¹-sormipedaalin ja sen tekstuuriympäristön otteiden sijaintia ja topografiaa koskettimistolla. Tarkastelu kohdistuu samalla käsieni ja kehoni subjektiivisiin antropometrisiin mittasuhteisiin (vrt. Cardinal 2009, 70).¹⁰⁰ Rahmaninovin soittimenkäsittelytapa on havaintojeni mukaan hyvin otekeskeinen.¹⁰¹ Juurtuneen soittotavan liikekieli perustuu käsittääkseni liikeryhmitteilyyn ja tietoyksiköintiin (Pokki 2016, 27–29; Camp 1992, 15), joka on riittävän suuri. Näistä syistä tarkastelen ces¹-sormipedaalin soiton yhteydessä erityisesti asemia ja otteita (Feinberg 2016, 254–271; Raekallio 1996, 19; Siirala 2003, 12–13). Teoksen alun juurtuneessa soittotavassa koskettimiston otetopografian ja sen muutosten tunteminen toimivat eräänlaisena *kinesteettisenä karttana* (Koistinen-Armfelt 2016, 32). Tällainen kinesteettinen kartta helpottaa teoksen soitossa tarvittavien muuntautumiskykyisten (Fräki 2016, 95; Siirala 2003, 5) ja tarkkojen liikkeitteni ennakkointia (Siirala 2003, 13–14) ja

⁹⁹ Kristiina Juntun (2010, 120) mukaan asentokontrolliin liittyy läheisesti kolmi-osainen järjestelmä: visuaalinen (näkö), proprioseptinen (asento ja liike) sekä vestibulaarinen (painovoima, pään liike ja tasapaino). Hänen mukaansa nämä aistimisen järjestelmät antavat soittajalle tietoa kehon asennosta ja liikkeestä tilassa.

¹⁰⁰ Käteni mittasuhteet tulevat ilmi silmämääräisesti tässä alaluvussa otteita demonstroivista valokuvista.

¹⁰¹ Pianisti Juhani Lagerspetz oli kanssani tästä samaa mieltä eräässä tohtorintutkin- tokonserttini palautekeskustelussa.

säätämistä.¹⁰² Lisäksi Koistinen-Armfelt (2016, 32) nostaa soittajanäkökulmasta esiin Jaana Parviaisen (2006) ajatuksen *kehon topografiasta*. Siinä keho itsessään käsitetään eräänlaisena maastona, josta erilaiset tuntemukset nousevat esiin ja jota opitut taidot ja tekniikat, moraalikoodit, tavat ja tottumukset muovaavat.

Raekallio (1996, 13–15) kuvailee ja mallintaa klaviatuurin käyttöä polaarisesti niin sanotulla sormituksen Yin & Yang -periaatteella. Maskuliininen Yang- tai *tiirikkaperiaate* vastaa niin sanottua lukko–avain-metaforaa. Tämä metafora on alun perin peräisin Busonilta (ibid., 13). Yang-periaatteessa Raekallio näkee otteistamisen klaviatuurilla suurina yksiköinä, ikään kuin lukkoina, joihin vain tietyn muotoinen avain sopii. Feminiininen Yin- eli *topologiaperiaate* sen sijaan suosii liikkeen avoimuutta, sulavuutta, potentiaalista mukavuutta ja verraten pieniä otteita. (Ibid.; ks. myös Marin 2010, 28; Wahlfors 2013, 316.) Rahmaninovin *Moment musicalin* alun vasemman käden tekstuurin ja ces¹-sormipedaalin kontekstissa kyseessä on käsittääkseni Yin-periaate. Tällainen soittotapa mahdollistaa legaton ja pääsyn hyvin lähelle klaviatuuria, samalla kun käsi pysyy luonnollisen rentona. *Moment musicalin* alun oikean käden tekstuurin kohdalla kyseessä on käsittääkseni kuitenkin enemmän Yang-lähestyminen, jossa säveltäjä kirjoittaa laajan oktaavimelodian sisälle liikkuvia väliääniä ronskin ”blokkimaisilla” käden asemilla, joilla hän pyrkii valloittamaan klaviatuurista suuren palan kerrallaan käsivarren pysyessä lähes paikallaan. Pianisti Nikolai Martinchuk (2003, 51) havaitsi, että Rahmaninoville on hyvin tyypillinen tällainen tekstuurityyppi, jossa esiintyy oikean käden oktaavimelodian sisällä liikkuva väliääni ja vasemmassa kädessä virtuoosinen kuvio. Tällaisen tekstuurityypin nimeän tässä havainnon tekijän mukaan Rahmaninovin *Martinchuk-tekstuuriksi*.

Kosketintopografian perinpohjainen tunteminen erityisesti teoksen harjoitteluvaiheessa mahdollistaa sen, että soiton tukeni on tiedostamisen eräänlaisella ”lihallsella”, ruumiillisella liike- ja asentomuistin syvätasolla vakiintunut tai ainakin verraten vakiintuneempi. Myös teoksen soiton myöhemmissä vaiheissa palaan yhä uudelleen topografiatarkasteluun ja palautan mieleeni

¹⁰² Koistinen-Armfelt nimeää kinesteettisen kartan mahdollistaman soittajan sisäisen ja hienovaraisen liikevaihtelun niin sanotuksi ”liikerunoudeksi” (2016, 34). Tällainen liikerunous on minusta yhdistettävissä myös Rahmaninovin käyttämään juurtumisen metaforaan ja juurtuneeseen soittotapaan, kuten myös Puškinin runon ilmaisun maailmaan.

tätä aihetta sekä syvennän aihealueen tuntemistani. Teoksen alun otteiden topografiatuntemuksen kautta tukeni ei kokemukseni mukaan esityksessä järky liikaa, ja soittoni ekonomisointi tehostuu (vrt. Siirala 2003, 11–12).¹⁰³ Yhdistän otteiden topografiaharjoittelun Menahem Presslerin soitto-tunneillani kuvailemaan soiton tärkeään lihasmuistiin, jonka pianisti hänen mukaansa ”ajaa sisään” harjoittelunsa kautta.¹⁰⁴ Sormipedaalin ces¹ ja sen ympäristön juurtunutta soitto-tapaa edistävien asemien ja otteiden pohdinnan yhteydessä pohdin luonnollisesti myös näihin asemiin ja otteisiin liittyviä sormituksia. Juurtuneen soitto-tavan onnistuessa riittävän hyvin teoksen alussa soittajakokemukselleni kosketintopografiasta käy samoin kuin Puškinin runon esittämille maamerkeille: maamerkit häviävät ja peittyvät ikään kuin tasaiseksi topografiattomaksi pinnaksi. Tämä selittyy ainakin osittain soiton liikkeiden yhtenäistymisellä. Menahem Pressler kertoo liikkeiden yhtenäistämistä mustien ja valkoisten koskettimien välillä seuraavasti:

Teemme liikekoreografian koskettimistolle siten, että kun meidän täytyy mennä mustalle koskettimelle, tulemme vähän lähemmäs tätä mustaa kosketinta; ja kun meidän täytyy poistua [mustalta koskettimelta], poistumme pienin askelin, jotta sisään ja ulos siksakkausta ei tapahtuisi. (Brown 2009, 63.)¹⁰⁵

Tällainen Presslerin ajattelu oli havaittavissa myös soitto-tunneillani Bloomingtonissa vuosina 2009–2012. Kun ekvalisoin liikkeet mustien ja valkoisten koskettimien välillä tällä tavalla ikään kuin yhdeksi ja mahdollisimman tasaiseksi liikevirraksi, itselleni tuttu ja muuttumaton klaviatuuriympäristö saa kokemukseni mukaan herkästi uudenlaisia ja siten kummia piirteitä (*unheimlich*, ks. luvut 2 ja 3). Nämä tutussa esiintyvät hieman uudenlaiset piirteet herättävät minussa soitto-tilanteessa aika ajoin epävarmuutta ja pelkoa. Teoksen alun juurtuneen soitto-tapahtuman mielen tapahtumia käsittelen kuitenkin tarkemmin tutkielmani luvussa 5.

¹⁰³ Niklas Pokin (2016, 71) mukaan klaviatuurituntuman parantamiseksi kannattaa kiinnittää huomiota ainakin kahteen peruseriaatteeseen: 1) kannattaa istua aina samassa paikassa ja 2) kannattaa harjoitella monipuolisesti silmät kiinni siten, että kuvittelee samalla koskettimet mielessä. Ks. myös *ergonominen soittimellisuus* (Marin 2010, 17–18).

¹⁰⁴ Toisaalta laulutekniikassa sopraano Olga Heikkilä kuvailee ”äänten kehoon istuttamista”, jossa on käsittääkseni myös kyse lihasmuistista. Henkilökohtainen tiedonanto Heikkilän laulutunneilla vuonna 2016.

¹⁰⁵ Kirjoittajan vapaa suomennos.

4.1 Ote ja sormitus

Otteeksi määrittelen aseman kaltaisen, soittajan yhden käden tarttumisulottuvuuden alle rajautuvan säveltasoryhmän klaviatuurin tietyssä sijainnissa. En puhu otteesta soittimenkäsittelytapana (esimerkiksi ”intensiivinen, määrätietoinen tai passiivinen soittamisen ote”). En käytä otekäsitettä ainoastaan siksi, että Rahmaninovin pianomusiikki rakentui käsittääkseni säveltäjän käteen sopivien otteiden ympärille (vrt. Neuhaus 1993, 143),¹⁰⁶ vaan myös siksi, että ote herättää minussa mielikuvan aktiivisesta sormilla ottamisesta tai koskettimistoon tarttumisesta, kosketuksen kitkasta ja toisaalta otettavan kohteen (klaviatuurin) muodosta (topografia).

Ces¹-sormipedaaliin liittyvän otteen voi käsittää etukäteen varmistetuksi otteeksi. Feinberg (2016, 256) kuvailee niin sanottua etukäteen varmistetun aseman [otteen] periaatetta seuraavasti:

Se sulkee pois pitkät kaarevat [käden liikkeen] linjat ja korvaa ne lyhyillä siirroilla, jotka antavat pianistille mahdollisuuden valmistautua jatkamaan soittoa. Pianistin käsi ja koko hänen huomionsa kohdistuvat etukäteen uuteen asemaan [otteeseen] ja tarvittavaan klaviatuurin osaan. Esittäjä tuntee itsensä kaikkien rekistereiden täysivaltaiseksi isännäksi. (Feinberg 2016, 256.)

Ces¹-sormipedaali ja siihen liittyvä ote (ces¹-f¹-ges¹-as¹) varmistuvat etukäteen luontevasti, kun joudun joka tapauksessa kuljettamaan vasemman käteni peukalon sävelelle f¹ ennen ces¹-sormipedaalia (ks. esim. nuottiesimerkki nro 12).

Tässä kohtaa on luonnollista tarkastella niitä *Moment musicalin* ces¹-ympäristön otevaihtoehtoja, jotka edistävät juurtunutta soittotapaa. On selvää, että otevalinnat ja sormitus ovat juurtuneen soittotavan kannalta olennaisia: ne vaikuttavat siihen, kuinka lähelle klaviatuuria soittaja pääsee vaivattomasti. Käteni rakenteen kannalta epäluonnollinen otevalinta ja sormitus voivat

¹⁰⁶ Säveltäjän valtava käsi ilmenee hänen kirjoittamastaan pianotekstuurista aika ajoin ja erityisesti tietyissä sävellyksissä, esimerkiksi *Moment musicalin* nro 2 Martinchuk-tekstuurin oikeassa kädessä. Säveltäjän suurikätsyys on ilmennyt soittamistani Rahmaninovin teoksissa ehkä voimakkaimmin hänen sello-pianosonaattinsa op. 19 kolmannen osan alun oikeassa kädessä tahdissa nro 1, jossa sostenuto-soitossa aseman ulottuvuus on pieni desimi.

etäännyttää soittoa klaviatuurista joko liian kauas tai toisaalta ohjata käteni joissakin liikkeen kohdissa liian lähelle klaviatuuria. Toisaalta epäedullinen otevalinta ja sormitus voivat aiheuttaa soitossani ongelmia, kuten tahattomia aksentteja, lihasten turhaa väsymistä, sormien venyttämistä tai lihasten ”kramppaamista”. Sormillani on suhteessa klaviatuuriin myös erilaisia karakteristisia piirteitä (Neuhaus 1993, 84). Jos sormen luonnetta ei ole huomioitu otteita ja sormituksia valittaessa, tämä saattaa aiheuttaa kömpelyyttä, epätarkkuutta ja aikailua, jolloin soittoni yleinen virtaavuuden tunne saattaa häiriintyä. Tällöin soittajan on vaikea säilyttää luonnollista klaviatuurituntumaa, ja samalla juurtunut soittotapa heikkenee.

Tarkastellaan nyt Rahmaninovin otteita hänen kirjoittamansa sormijärjestyksen (1940) kautta. Pidän säveltäjän uudistamaa editiota ja näitä sormijärjestyksiä sekä niihin soveltuvia otteita tällä hetkellä ensisijaisina vaihtoehtoina niiden käytännöllisyyden ja korkean ammattitaitoisuuden vuoksi. Neuhaus (1993, 143) kirjoittaaakin:

Katso kaikkia Rahmaninovin merkitsemiä sormituksia hänen sävellyksissään: miksi, tämä on todellinen oppitunti teosten soittamiseen; ”hänen omat sormensa” ovat korvaamaton väline opeteltaessa tuntemaan häntä pianistina ja hänen pianistista tyyliään.¹⁰⁷

Seuraavassa nuottiesimerkissä 13 oikean käden otteet 1, 2 ja 3 näkyvät vihreällä värillä. Vasemman käden otteet 1, 2 ja 3 näkyvät puolestaan sinisellä:

¹⁰⁷ Kirjoittajan vapaa suomennos. Lisää Neuhausin suosittelemista Rahmaninovin sormituksista ks. Neuhaus 1993, 154.

OTE: 1 2 3

OTE: 1 2 3

Nuottiesimerkki 13. Rahmaninovin *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli: uudistettu editio, tahti nro 1.

Rahmaninov on tässä nuottiesimerkissä organisoinut tekstuurin visuaalisesti siten, että asemat ja otteet erottuvat hyvin selkeästi esimerkiksi nuotteja yhdistävän palkituksen kautta. Asemat ja otteet seuraavat samalla myös tekstuurin rytmistä synkooppirakennetta.

Käytän tässä kohtaa tällä hetkellä ja noin yhdeksän vuoden sormituskokeilujen jälkeen seuraavaa oikean ja vasemman käden sormitusta:

O.K.: (4+1),3,2, – (5+1),3,2,1,2,3, – 5,3,2

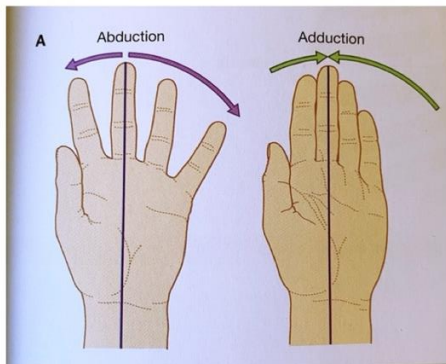
V.K.: 5,2,1, – 5,3,2,1,2,3, – 1,2,1

Perustelen valitsemaani sormitusta hetken kuluttua. Mutta miksi Rahmaninov sormitti vasemman käden ces¹-sormipedaalin 5-sormelle? Tulkitsen tämän vahvasti Rahmaninovin viisisormiasemoinniksi, jota hän on harjoitellut paljon Hanonin harjoitteiden yhteydessä.¹⁰⁸ Tällainen toimintatapa saattaa ker-

¹⁰⁸ Pianonsoiton tekniikoiden rajoja koetteleva Rahmaninov sormipedaloi *Moment musicalin* ulkopuolella kuitenkin myös muilla sormilla kuin 1 ja 5, jolloin sormipedalointi voi muuttua vaikeammaksi. Tällainen uloskirjoitettu sormipedalointi muilla sormilla on tulkintani mukaan nähtävissä esimerkiksi säveltäjän preludissa op. 23 nro 8 As-duuri tahdissa nro 1.

toa myös sormien toiminnan fysiologisesta näkökulmasta: Rahmaninov tah-toi hyödyntää myrskytuulimaisen virtuoosikuvion soitossa niin sanottuja ”vahvoja sormia” 1–3.

Ces¹-sormipedaalin soittoon vaikuttaa luonnollisesti myös oikean käden teks-tuuri ja oikean käden sormitus. Rahmaninov ei kirjoita sormitusta oikean kä-den oktaavimelodialle (ks. teoksen alku liitteestä A). Ongelmakseni tulee päättää, käytänpö sormea 4 vai 5 oktaavin ylä-äänellä b². Käytin b²-äänellä vuosikausia sormea 5, koska *abduktio* eli sormien loitontaminen käden kes-kiviivaan nähden (ks. kuva 3) immobilisoi tai ahtauttaa väliään-ten ges²-f² soittoani helposti.



Kuva 3. Sormien *abduktio* (sormien liikuttaminen keskilinjasta poispäin) ja *adduktio* (sormien liikutus kohti keskilinjaa).

Oikean käteni sormen nro 5 käyttö on kuitenkin ongelmallista fyysisen le-gato-soiton kannalta:¹⁰⁹ sormi on toki mahdollista liu’uttaa glissandomaisesti b²-koskettimelta viereiselle ces³-koskettimelle, mutta tämä vaatii erityistä tarkkaavaisuutta. Toimenpide on myös riskialttiimpi tasapainon pienille hor-jahduksille. Nykyään käytän *Moment musicalin* oktaavimelodian ensimmäi-sellä b²-äänellä sormea 4, koska olen löytänyt hyvän ydin- tai keskivartalo-tuen ja sitä kautta riittävän balanssin käden kyseiselle liikkeelle. Fyysisen le-gaton soittaminen kahdella ensimmäisellä melodiaäänellä on minusta suosi-teltavaa jo siitä syystä, että täten pystyn sitomaan ja käsittämään kyseiset ot-

¹⁰⁹ Fyysisellä legatolla tai legatosoitolla tarkoitan, että sormenpää irtoaa ensimmäi-seltä koskettimelta vasta kun seuraava kosketin on painettu alas (Neuhaus 1993, 101).

teet fyysisesti ja konkreettisen tuntuisesti. Fyysinen ääreistuki koskettimisesta on tässä kohtaa tärkeä myös siksi, että kyseessä ovat teoksen aloitusäänet. Teoksen aloitus on psyykkisesti erityisen herkkä hetki (vrt. Paavola 2018, 144). Tästä syystä ensimmäisten äänten otteiden ja sormitusten kannattaa olla mahdollisimman selkeitä, käsitettäviä ja tukevia.

Oikean käden otteen nro 2 sormitus on ces¹-sormipedaalin kannalta tärkeä, koska nämä tapahtumat osuvat samanaikaisesti päällekkäin. Rahmaninov on suurikäisenä saattanut hyvinkin soittaa tämän oikean käden otteen sormituksella (5+1),4,3,2,3,4.¹¹⁰

Vaikka oktaavi ei ole käteni ulottuvuudelle mahdottoman suuri intervalli, Martinchuk-tekstuurin oktaavin sisäiset väliäännet ja varsinkin sormen nro 4 käyttö oktaavin sisällä tekevät liikkumisen oktaaviaseman sisällä ahtaaksi (Siirala 2003, 12). Sormi numero 4 on oikean käden väliäännessä täysin mahdollinen, mutta se vaatisi minulta erityisen hyvää ydintukea, käden balansointia, rauhallisuutta, liikkeen ekonomisuutta sekä ylipäätään optimaalisen liikeradan hakemista, jotta juurtunut soittotapani ei häiriintyisi liikaa. Tämän sormituksen hyvä puoli soiton juurtuneisuuden kannalta on kuitenkin siinä, että soittajan oikean käden balansointi on siinä mielessä helppoa, että käsi ei joudu tekemään suuria liikkeitä tai asemanvaihdoksia.

Tästä kuvauksestani huolimatta käytän tällä hetkellä oikean käden otteen nro 2 sormitusta (5+1),3,2,1,2,3. Tämä sormijärjestys on perusteltu erityisesti, kun aloitan kappaleen melodiaoktaavin ylä-äänen 4-sormella. Tällöin oikean sormen nro 4 ei tarvitse erikseen siirtyä koskettimelta b² koskettimelle as². Samalla tämä sormitus vapauttaa käteni lihaksia viemällä käden hetkellisesti ”suppuun” (ks. kuva nro 3). Tämän sormituksen toinen merkittävä etu on siinä, että vasemman ja oikean käden kuvion sormitus on otteen nro 2 väliäänillä molemmissa käsissä täsmälleen identtinen (3,2,1,2,3; ks. nuottiesimerkki nro 10). Tämän sormituksen käyttö mahdollistaa myös riittävän tilan ottamisen ja säätämisen sormieni ja klaviatuurin välille: rystyseni on helppompi säätää tässä korkeampaan asentoon, mikä edesauttaa käden liikkeen

¹¹⁰ Feinberg (2016, 259) liittääkin Rahmaninovin g-mollipreludin op. 23 nro 5 väljakson vasemman käden yhteydessä tällaisen tiirikkamaisen sormitustavan ammattilaismaiseen instrumentinkäsittelyyn (tahti nro 35, jälkipuoli).

mobiliiteetin ja vapauden tunnetta. Oikean käden peukalon siirto ces²-koskettimelta f²-koskettimelle vaatii tässä sormituksessa kuitenkin minulta erityistä keskittymistä liikkeen tukemiseen. Tämä on havaintojeni mukaan kuitenkin sen arvoista, koska pystyn näin välttämään potentiaalisesti kömpelön sormeni nro 4 käytön ja käyttämään kuvion soitossa vahvoja sormia 1–3. Tahdon kuitenkin korostaa, että tämä sormitusvalintani on tämänhetkinen eikä välttämättä lopullinen. Eri sormitusvaihtoehdoissa on omat etunsa ja haittansa taiteellista tavoitettani kohti pyrkiessäni, eikä tässä kontekstissa ole olemassa täydellistä sormijärjestystä, joka ratkaisisi sellaisenaan soitettavan kontekstin haasteet täysin mukavan tai helpon tuntuisiksi.

Sormipedaali ces¹ sijoittuu vasemmassa kädessäni otteelle nro 2 (ks. nuottiesimerkki nro 10). Tätä edeltävä tapahtuma vasemman käden otteella nro 1 on tärkeä, koska ensimmäisellä otteella valmistan seuraavan otteeni. Vasemman käden ensimmäisessä otteessa on sormituksen kannalta kysymyksenä, käytänpö sävelellä b sormeja 2 vai 3. Suosin tässä vasemman käden sormeja nro 2, koska se venyttää käteni luonnollista rakennetta vähemmän (Brown 2009, 107). Vasemman käteni abduktio sormien 5 ja 3 välillä tuntuu myös luonnottomammalta verrattuna sormieni 5 ja 2 vastaavaan toimintaan. Pyrin soitossani yleisesti pitämään sormeni nro 3 käden luonnollisessa keskiasemassa ja välttämään kyseisen sormen liikutusta sivusuunnassa, jotta käsi ei jännittyisi. Tästä huolimatta sormen nro 3 käyttöä tässä otteessa voisi perustella saman sormen yhtaikaisuudella molemmissa käsissä. Tähän ratkaisuun en ole kuitenkaan toistaiseksi päätenyt.

4.2 Otteen topografia

Nyt tarkastelen ces¹-säveleen liittyvän otteen klaviatuuritopografiaa (Cardinal 2009, viii) löytääkseni juurtuneen soiton ekonomiset liikeradat, ”keskireitin” sekä klaviatuurilla tarvitsemäni minimi-tilan itseni ja koskettimiston välillä.¹¹¹ Tällaiset *topografiset maamerkit* esiintyvät myös Puškinin runossa (Aizlewood 2010, 305). Topografiset maamerkit luovat eräänlaisen kartan niin runon kuin teoksen soittoni tapahtumien sijainnista ja ympäristöstä. Teoksen alun soitossa en käytä tällaista minimi-tilaa kuitenkaan suoraan sellaisenaan. Minimi-tilaan liittyvät aistimisesta syntyneet mielikuvani toimivat

¹¹¹ Soiton avaruudellisesta hahmottamisesta ks. Junttu 2010, 132.

eräänlaisina malleina, joita vasten pystyn teoksen soitossa dynaamisesti säätelemään liikkeitäni hienovaraisesti. Klaviatuuritopografian tarkastelun hyödyntäminen soittotapahtumassa edellyttää minulta soittajana niin sanottuja *havaintomotorisia taitoja*, joihin Kristiina Juntun (2010, 127–140) mukaan kuuluu pianonsoitossa erityisesti sensorinen integraatio, kehontuntemus, avaruudellinen hahmottaminen, suunnan hahmottaminen, ajan hahmottaminen, hienomotoriikka, koordinaatio eli liikkeen hallinta ja myötäliikkeet sekä tasapaino. Juntun (ibid., 128) mukaan havaintomotoriikan avulla pianonsoittajat voivat opetella tulemaan tietoisiksi motorisista toiminnoistaan.¹¹² Hänen mukaansa motorinen oppiminen on myös *multisensorista*, eli moniaistista, koska se on riippuvainen eri aistien yhteistoiminnasta:

Aisteista voidaan erotella *eksteroseptiiviset*, *proprioseptiset* ja *interoseptiiviset* aistimukset. Eksteroseptisia (eli ulkoisia) aistimuksia ovat näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja tuntoaistimukset. Proprioseptisiä (eli sisäisiä) aistimuksia ovat tasapaino-, liike- ja asentoaistit. Interoseptiivisten aistimusten avulla saadaan tietoa kehon sisäisistä tapahtumista. Proprioseptiivisten ja interoseptiivisten aistimusten avulla saadaan tietoa nivelten liikkeistä, lihasten jännitystiloista, tasapainosta ja muista kehon sisäistä tuntemuksista. (Junttu 2010, 129.)

On selvää, että *Moment musicalin* alun soittaminen tapahtuu avaruudellisessa liikkeessä. Tästä syystä soittotapahtuman valokuviin tai pysäytyskuviin täytyy osata suhtautua oikealla tavalla, eräänlaisina tapahtumastruktuureina tai vertailukohtina. On myös muistettava, että otteet näyttävät visuaalisesti soittajalle erilaisilta soittotilanteesta, koska tarkastelemassani kontekstissa otteiden ääniä ei teoksen soiton tapahtumassa soiteta palikkamaisina ”blokkisoin- tuina” vaan murtosointuina.

Teoksen alun soittoni liike on nähtävissä kuvasarjoina: videokuvassa kuvia on peräkkäin niin paljon ja ne vaihtuvat niin nopeasti, ettei ihmissilmä ehdi erottaa niiden vaihtumista, vaan syntyy illuusio katkeamattomasta liikkeestä. Käyttämäni otekuvasarjan idea tässä luvussa on hieman samantapainen: pyrin kuvaamaan soittoni kokonaisliikkeen eri osien toimintaketjua (vrt. Koistinen-

¹¹² Vaikka Junttu puhuu tässä erityisesti lasten soitosta, asia koskee yhtä lailla myös vanhempia soittajia.

Armfelt 2016, 43). Liitän kuvien yhteyteen myös linkin otteiden soittoni videomateriaaliin, joka voi syventää lukijan hahmotusta käyttämistäni liikerungoista.

Soittoni tarkkaa liikerataa avaruudellisessa tilassa minun on hyvin vaikea kuvailla ainakin kahdesta syystä: ensinnäkin teoksen tai sen osan soittoni liikerata ei ole joka kerta täsmälleen samanlainen, vaan soiton liikkeissä esiintyy vähintäänkin mikrovariointia. Tämä variointi selittää liikkeen tekstikuvaukseni, valokuvien ja videomateriaalin mahdollisia keskinäisiä ristiriitoja. Toisaalta tarkoitukseni ei olekaan löytää tässä yhtä liikerataa, vaan *liikerunko*, joka mahdollistaa liikkeitten dynaamisen mikrovarioinnin eri soittokerroilla. Feinberg kirjoittaa oman soiton liikkeiden kuvailun vaikeudesta:

Omien liikkeiden ja niiden introspektiivisesti tunnettujen emotionaalisten herätteiden analysointi on erityisen hankalaa. On vaikeaa erottaa välttämättömiä liikkeitä sattumanvaraisista ja turhista. Kaikki soittajan liikkeet liittyvät monimutkaiseen kompleksiin, jossa tarkoituksenmukaiset toiminnot yhdistyvät eleeseen, joka heijastaa havainnollisesti esittäjän tahtoa ja hänen tunteuksiaan. (Feinberg 2016, 233.)

Olen Feinbergin kanssa tästä samaa mieltä. Toiseksi tarvitsisin liikkeitteni tarkkaan kuvantamiseen asianmukaisen elektronisen mittalaitteiston. Kuitenkin on huomioitava, että tämä muusikkolähtöinen tutkimukseni on ennen kaikkea kvalitatiivinen eikä kvantitatiivinen, joten tarkoille numeerisille mitausarvoille ei ole tässä yhteydessä tarvetta.

Edelliseen ajatukseen kuten myös juurtuneeseen soittotapaan liittyy myös niin sanottu ”pianistinen ajattelutapa”, joka ei omasta näkökulmastani pyri kuvaamaan ilmiötä niin monimutkaisina kuin ne todellisuudessa ovat, vaan mahdollisimman yksinkertaistettuina, yleistettyinä ja *approksimoituina malleina*. Tämä ei tarkoita sitä, että kuitenkaan toimisin soittotapahtumassa yksinkertaisesti, vaan tällöin hyödynnän yksinkertaisia sabluunoita ja malleja, jotka mahdollistavat pitkälti vaistonvaraisen ja tiedostamattoman toimintani, mitä juurtunut soittotapakin on. Juurtuneen soittotavan harjoittelu kuitenkin vaatii hyvinkin tarkkaa tiedostettua aistitoimintaa ja teokseen liittyvän pianistisen pohjatyön toteutuakseen. Kirjoitan käyttämistäni ajatus- ja aistimismalleista, jotka ovat itselleni mahdollisimman helppoja hyödyntää teoksen soiton aikana.

Valokuvissa, joihin olen merkinnyt koskettimen ces¹ turkoosilla värillä, näkyy pelkkä käsieni etuosa kuvantamisen tarkkuussyistä: tässä tarkoitukseni on kuvata nimenomaan koskettimiston topografiaa otteiden kontekstissa. Otteiden topografia ei näkyisi yhtä hyvin, jos olisin ottanut valokuvat etäämmältä siten, että kehoni olisi näkynyt kuvissa kokonaisuudessaan.

Otteiden analyysissä tarkastelen ces¹-sormipedaalin ”palikkaotetta” ympäristöineen eli ces¹-sormipedaalia edeltävää otetta, sormipedaaliin kuuluvaa otetta sekä sormipedaalia seuraavaa otetta. Tarkastelen otteita ensin yksi käsi kerrallaan ja sitten kädet yhdessä. Otteiden ja niiden soiton analyysissä näkyy vierekkäin vasemmalta oikealle otteen nuottikuva, otteen topografiamuoto koskettimiston edestä kuvattuna sekä valokuva kädestäni levitettynä otteen päälle koskettimiston pintatasolla. Teen jokaisen otteen kohdalla huomioita ja havaintoja klaviatuuri- läheisyydestä. Lopuksi pohdin otteen tai otevaihdoksen näkökulmasta sitä, kuinka koko tekstuurin soitto molemmilla käsillä vaikuttaa tilanteeseen (kaksikäteisistä toiminnoista ks. Junttu 2010, 135). Tällä tavalla pyrin yhdistämään visuaalisia taitoja ja hahmotusta, motorisia taitoja, tunto- ja asentoaistimusten havaitsemiskykyä sekä ylipäätään aistitietojen yhdistämistä *ibid.*, 135–136). Myös juurtuneen soittovan metaforisuus edistää soittotapahtumani hyvin monenlaisen ja monitasoisen tiedon sidostumista. Vasemmalla ja oikealla kädellä yhtäikaa soittamieni otevaihdosten yhteyteen olen liittännyt linkin kuvaamaani videomateriaaliin.¹¹³

Lähden liikkeelle otteiden ja niiden soiton analyysissä vasemmasta kädestäni, koska ces¹-sormipedaali kuuluu vasemman käden otteeseen nro 2. Vielä ennen otekuvasarjaan selvennän kuvissa 4–8 käyttämäni sanastoa käden anatomisista asennoista, liikkeistä ja sijainneista.

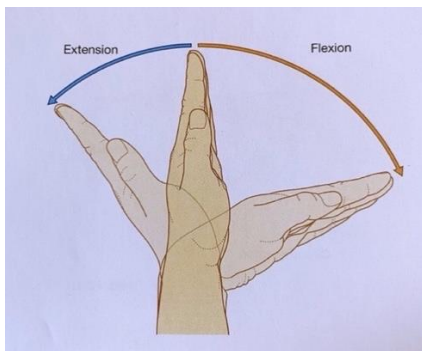
¹¹³ Videokuva on otettu samanaikaisesti ja teoksen samasta soittokerrasta klaviatuuriin nähden kohtisuoraan ylhäältä, oikealta ja vasemmalta. Videokuva ja sen ääni on tallennettu ylhäältäpäin laitteella iPhone 11, oikealta laitteella iPad Pro (12.9-inch) WiFi + Cellular ja vasemmalta laitteella iPad (8th Generation) Wi-Fi. Vasemmalta ja oikealta kuvattaessa käytin apuna nuottitelineitä ja ylhäältä päin kuvatessa Starphone Tripod Traveler -kamerajalustaa. Videot on tallennettu 7.3.2022 Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa luokassa S5103.

4.3 Otteiden ja niiden soiton analyysi

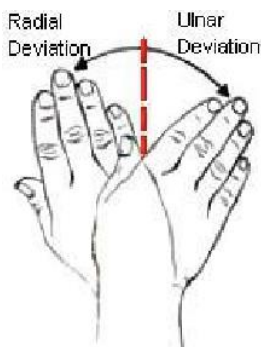
4.3.1 Sanasto



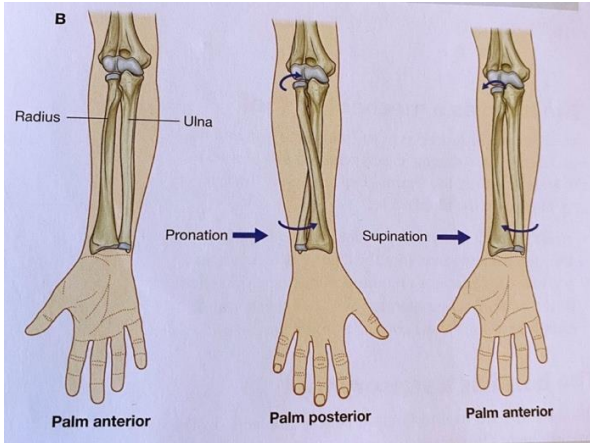
Kuva 4. Ranteen ekstension lepoasento (Cardinal 2009, 164).



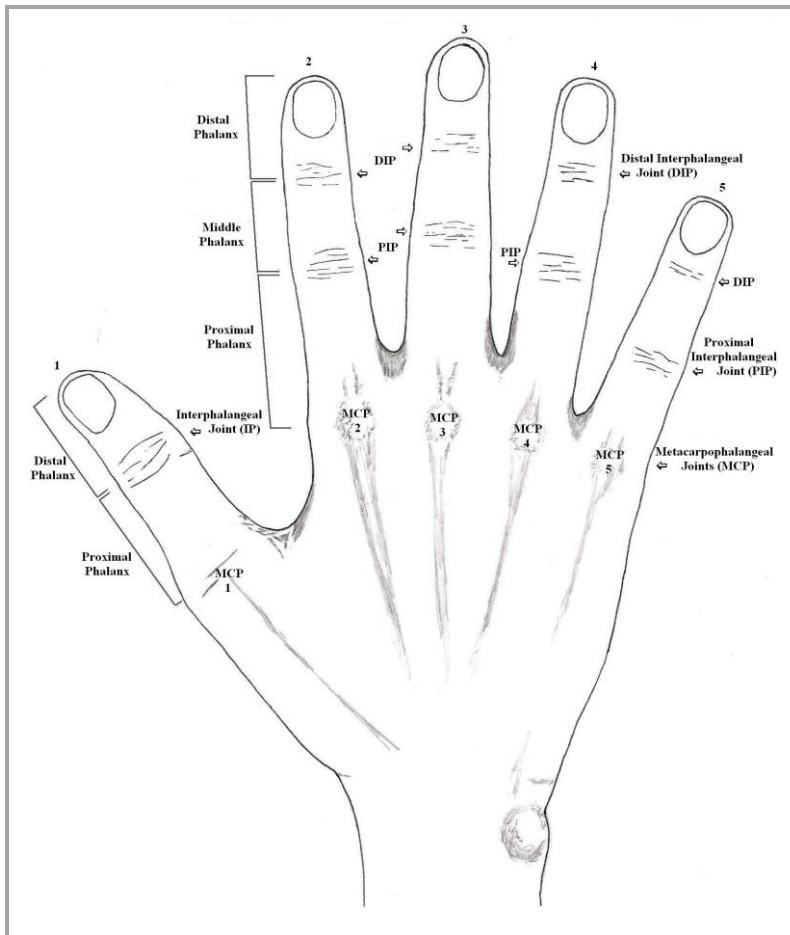
Kuva 5. Käden ekstensio (taivutus ylöspäin) ja fleksio (taivutus alaspäin).



Kuva 6. Käden radiaali deviaatio (ranteen taivutus 1-sormeen päin) ja ulnaari deviaatio (ranteen taivutus 5-sormeen päin).



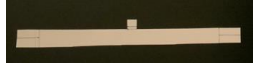
Kuva 7. Käden pronaatio ja supinaatio (käden kierto sisään- ja ulospäin).



Kuva 8. Käden ja sormien osien nimet (Cardinal 2009, 260).

4.3.2 Vasen käsi

Ote 1



Kuvasarja 1.

a) Otteen visuaalinen hahmotus

Ote on näköhavaintojeni mukaan visuaalisesti selkeästi hahmotettavissa: otteessa on vain kolme säveltä tai kosketinta, nämä koskettimet sijaitsevat selvästi toisistaan erillään, ote on symmetrinen ja sen keskikohtaa rajaa musta kosketin.

b) Staattisen otteen tuntuma ja käsitettävyyys

Ote ”blokkimuodossa” on vasemmalla kädelläni fyysisesti käsitettävissä, eli käteni ulottuu staattisesti otteen päälle koskettimiston kaikilla tasoilla. Ranteeni lepää keskiasennossa (Cardinal 2009, 220; Brown 2009, 68) käsivarteni ja yläraajani *distaaliosan* yhdistävänä siltana. Joudun kuitenkin venyttämään käteni ääriasentoon ja soittamaan valkoiset koskettimet koskettimien reunalta. Ote tuntuu reunalta soitettuna hieman epävarmalta. Mustan b-koskettimen yllän soittamaan sormella nro 2 hyvin koskettimen etualueelta noin 1/3 kohdalta koskettimen pituussuuntaan nähden. Koska käteni ylettyy koko otteen päälle, vaikkakin pienessä hyperabduktiossa, ote on huomattavan paljon helpommin hahmotettavissa verrattuna sellaiseen otteeseen, joka olisi suurempi kuin käteni ulottuvuus. Otteen topografinen tuntuma on periaatteessa luonnollisen tuntuinen, koska otteen topografinen kohouma mustan koskettimen kohdalla sijaitsee otteen keskellä (Neuhaus 1993, 84). Vasemman käteni rystyskaari on myös keskikohdalta korkeampi, jolloin ote mukailee käteni tukikaaren muotoa (vrt. Koistinen-Armfelt 2016, 52). Tästä syystä minun on suhteellisen helppo päästä hyvin lähelle otetta sen jokaisessa kohdassa. Harjoitellessani teoksen soittoa olen tehostanut tämän otteen tuntumaa klaviatuurilla sulkemalla silmäni ja keskittämällä kaikki sisäiset aistimisen tavat otteen

muotoon ja sijaintiin (vrt. Pokki 2016,71). Voin myös jättää käteni otteen ”ki-
vetettyyn” asentoon, ottaa sen pois klaviatuurilta, käännellä sitä, katsella tätä
käden asentoa ja sijoittaa sen uudelleen klaviatuurille sille kuuluvaan koh-
taan.¹¹⁴

c) Otteen tuntuma murrettuna

Otteen soiton tuntuma murtosointuna on blokkisoinnun soittoon verrattuna
helpompi, koska tällöin voin soittaa otteen kehostani katsoen kauempaa, eli
minun ei tarvitse soittaa valkoisia koskettimia aivan niin reunalta, ja käytös-
säni on enemmän avaruudellista tilaa ja samalla enemmän liikevaihtoehtoja.
Tällöin kättä ei myöskään tarvitse venyttää tai avata niin paljon (abduktio).
Tämä myös luonnollistaa ja helpottaa otteen soittamista, koska käden mobi-
liteetti ja mukautumiskyky koskettimiston topografiamuutoksiin pysyy hel-
pommin yllä. Havaitsin, että soiton liikkeestä seuraava sointi häiritsi murre-
tun otteen proprioseptista havainnointiani. Selitän tämän siten, että olen har-
joitteluni kautta opiskeluvuosien varrella ohjelmoinut soinnin eräänlaiseksi
soittoani ohjaavaksi auktoriteetiksi ja prioriteetiksi. Tarkastellessani soiton
fyysisiä aistimuksiani kuulohavaintoihin liittyvät aistimukset ja niihin liittyvä
kriittinen arviointi ovat niin voimakkaita, että ne lähes hukuttavat alleen esi-
merkiksi proprioseptiset aistimukseni. Tästä syystä kokeilin otteen soitta-
mista myös digitaalisella pianolla, josta poistin äänet kokonaan (mykkä kla-
viatuuri). Murtosointuotetta soittaessani mykällä klaviatuurilla havaitsen ke-
honi sisällä keinahduksen tunteen, johon liittyy pientä joustoa sormieni ja
koskettimien välillä. Kehoni ollessa hyvin tuetussa tasapainotilassa sen tie-
toinen havaitseminen lähes häviää. Erityisesti ydintukeni kannattelee kehon
kaikkia osia aktiivisesti ja jatkuvasti. Liikkeessä ydintuen merkitys kasvaa
verrattuna staattisen otteen soittamiseen. Keinahduksessa ranteeni tekee ääri-
asentoja vältellen ja keskiasentoa etsien pyöreän ja joustavan *ekstensio-flek-
sio*-liikkeen, aivan kuten kahden äänen kaaren soittamisessa (vrt. Cardinal
2009, 220; Kianto 1994, 63). Samalla vasen ranteeni tekee pienen *ulnaaride-
viaatio*- ja *pronaatioliikkeen* (rotaation) vasemman käden peukaloon päin.
Liikkeen loppuvaiheessa ääreissormet 1 ja 5 ulottuvat noin noonin suuruiseen
abduktiotilaan. Rystyskaareni (MCP, ks. kuva nro 9) ja sormien keskinivelet
(PIP, ks. kuva nro 9) sekä viimeiset ääreisnivelet (DIP, ks. kuva nro 9) säilyt-
tävät liikkeen aikana kaarevan muotonsa romahtamatta (Brown 2009, 54–

¹¹⁴ Tämän neuvon sain eräällä Sibelius-Akatemian nuorisokoulutuksen soittotun-
nilla pianisti Jussi Siiralalta.

55). Tunnen sormenpäälläni koskettimien pohjatason jokaisella otteeseen kuuluvalla äänellä (d, b, f¹), vaikka paine jokaisen sormen ja koskettimen välillä ei ole sama: otteen ensimmäiseen koskettimeen (d) kohdistan suuremman paineen suhteessa kahteen muuhun. En kuitenkaan niin sanotusti ”präsää” ensimmäistä kosketinta, vaan nojaan siihen kelluvan raskaan tuntuoisella käsivarrella hallitun kevyesti ja lempeästi (vrt. Brown 2009, 55, 106).

d) Otteen hankalat tasoerokohdat

Tässä otteessa en havaitse erityisen hankalia topografiasta johtuvia kohtia.

e) Huomioita otteen tuesta

Koska ote on laaja, aloittaa teoksen ja ennakoii ces¹-sormipedaalia, se vaatii minulta erityistä ydintukea, jonka tunnistan virittyneenä kehossani jo ennen ensimmäisen otteen soittamista. Ydintuki ei saa soittoni aikana romahtaa koskaan. Koska tämän otteen soittamisessa musiikillisesti on kyseessä ikään kuin kohomainen osa, en käyttäisi tässä voimakasta nojausta koskettimistoon, vaan ainoastaan rennon raskasta käsivartta (ääreistuki yhdistettynä välitukseen). Tällöin otteen kosketinpainallukset tuntuvat lähes huomaamattomilta.

f) Otteen sormipedalointi

Sormipedaloin otteen alinta kosketinta d hieman. En aloita tempoa myöskään täysin *attacca*, vaan hieman rauhallisemmin ja sitten kiihdyttäen lopulliseen tempooni, jolloin sormipedalointi tuntuu myös luontevalta. Myös Rahmaninov (1940) aloittaa teoksen äänitteellään pienellä agogisella levennyksellä, josta tulee joustava ja myrskytuulimainen sointivaikutelma. Otteen soitossani sen kaksi ensimmäistä ääntä d ja b pysyvät kosketinpohjassa myös hetken aikaa samanaikaisesti. Jos aloitustempo on lähempänä teoksen päätempoa (Allegro), sormipedaloinnista ei ole juurikaan hyötyä juurtuneen soittotavan kannalta, koska tällöin d-koskettimen pohjassa pitäminen lähinnä helposti immobilisoi kättäni.

g) Ote ja kädet yhdessä

Toisen käden mukaantulo helpottaa vasemman käden soittotapahtumaa siten, että se tarjoaa keholleni lisää sekundaarista ääreistukea koskettimistosta. Tällöin minun on myös helpompi ekonomisoida vasemman käden liikkeitä verrattuna pelkän vasemman käden irralliseen toimintaan. Huomaan myös, että oikean käden toimintani on aistimiseni hierarkiassa korkealla tasolla, eli tarkoitan, että huomioni kiinnittyy erityisesti oikeaan käteen ja vielä tarkemmin oikean käden melodiaan. Oikeakätisyyteni saattaa vaikuttaa myös tähän. Tällöin oikean käden mukaantulo soittoon heikentää tai hukuttaa vasemman käden liiketapahtuman aistijärjestelmässäni taka-alalle, ellen nimenomaan tietoisesti kohdista huomiotani juuri siihen.

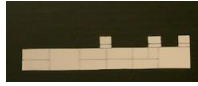
h) Otteen liikkeen suunta

Ensimmäisellä otteella on hieman kohomaisia ominaisuuksia, koska se sijoittuu samanaikaisesti melodiasynkoopin aloittavalle kahdeksasosaäänelle. Tästä johtuen, kuten myös suuren otesiiirtymän takia, luokittelisin vasemmassa kädessä liikkeen ylös- tai ulospäin suuntautuvaksi *out*-liikkeeksi. Menahem Pressler käyttää polaarista soiton liikkeiden *in vs. out* -jakoa.¹¹⁵ *In*-liike tarkoittaa alaspäin ja klaviatuuriin sisään suuntautuvaa liikettä ja *out* puolestaan ylöspäin ja klaviatuurista ulospäin suuntautuvaa liikettä.¹¹⁶

¹¹⁵ Myös Boris Berman käyttää kosketuksen *in & out* -jakoa vastineena venäläisen opettajansa Lev Oborinin *sostenuto vs. leggiero* -jaolle. Bermanista *in*-tyyppinen kosketus on tyypillistä Rahmaninovin ja venäläisen pianokoulun soittotavassa. (Berman 2000, 5.)

¹¹⁶ Henkilökohtainen tiedonanto Pressleriltä soittotunneillani Bloomingtonissa 2009–2012. Tällaista polaarista liikejakoa voi ajatella myös pianistin ”jousitukseksi” (vetojousi ja työntöjousi). Samalla tavalla kuin veto- ja työntöjousilla, myös vastaavilla alas ja ylös tai sisään ja ulos -liikkeillä, on *ces*¹-sormipedaalin soitossani ilmaisullisia ominaispiirteitä. (Pianistin liikkeistä ja jousisoittajien jousituksesta ks. myös Feinberg 2016, 185–203.) Niin vetojousi kuin alas- tai sisäänpäin suuntautuva liike on perusluonteeltaan verrattain painokasta ja intensiivistä. Tässä alaspäin tai sisäänpäin suuntautuvassa liikkeessä korostuukin käsivarren painon ja siihen liittyvän kehoni painon käyttö: nojaan käytännössä selälläni eteenpäin kohti klaviatuuria tässä alaspäin suuntautuvassa *in*-liikkeessä. Vastaavasti työntöjousi ja ylös- tai ulospäin suuntautuva liike on perusluonteeltaan kevyempi, vähemmän intensiivinen sekä kohomainen. Nämä liikkeet etäännyttävät minua helposti klaviatuurista liikaa. Tästä syystä juurtunutta soittotapaa tavoitellessani joudun olemaan *out*-liikkeiden operoinnissa erityisen tarkkaavainen ja huolellinen.

Ote 2



Kuvasarja 2.

a) Otteen visuaalinen hahmotus

Tämä *ces*¹-koskettimelle rakentuva ote on kannaltani astetta vaikeampi hahmottaa visuaalisesti, koska sormen nro 3 distaaliosa (sormenpää) *f*¹-koskettimella jää kokonaan rystysten (MCP, kuva 9) taakse näkymättömiin. Otteen valokuvasta ylhäältä päin sormeni nro 3 distaaliosan ja sitä soittavan koskettimen kohdan voi erottaa selvemmin. Tämä neljälle koskettimelle rakentuva ote ei ole täysin symmetrinen. Kuitenkin otteen loppuosa koskettimilla *f*¹, *ges*¹, *as*¹ on säveleen *ges*¹ nähden lähes symmetrinen, mikä helpottaa otteen visuaalista hahmottamista. Tässä tosin hahmotustani hieman disorientoi se, että nuottikuvassa otteen loppuosa näyttää nuottiviivastolla visuaalisesti täysin symmetriseltä, vaikka todellisuudessa ote ei ole koskettimistolla välimatkojen näkökulmasta täysin symmetrinen.

b) Staattisen otteen tuntuma ja käsitettävyyys

Ote on staattisessa muodossaan periaatteessa minulle helposti käsitettävissä, koska käteni ylettyy hyvin otteen päälle eivätkä otteen ääriään (ces¹ ja as¹) sijoitu käteni antropometriikkaan nähden liian lähelle tai kauaksi toisistaan. Toisin sanoen sormieni hyperabduktiolle ei ole tarvetta. Peukalo mustalla koskettimella as¹ tekee kuitenkin otteesta minulle hieman epäluonnollisen tuntuisen (vrt. Raekallio 1996, 190–195). Otteen epäluonnollisuuden tunne selittyy muun muassa sillä, että otteen muoto ei mukaile vasemman käteni luonnollista rystyskaaren muotoa. Vasemman käden 5-sormen pää sijoittuu otteen soitossani ensin ces¹-koskettimen pituussuunnassa b-koskettimen etureunan kohdalle, minkä jälkeen se liukuu ces¹-koskettimen pohjatasoa pitkin minusta katsoen eteenpäin koskettimen pituussuunnassa noin sen keskikohtaan mustan b-koskettimen viereen. Tämä liike selittyy luonnollisesti siten,

että vasemman käden otteen nro 2 mustat koskettimet ges¹ ja as¹ määrittävät kädelleni minusta katsoen eteen–taakse-suunnassa syvemmän klaviatuuri-sijainnin verrattuna vasemman käden otteeseen nro 1. Huomaan myös, että koska vasemman käteni otteen nro 2 sormet numeroilla 3 ja 2 soittavat etäisyydeltään hyvin lähekkäin, ne eivät tuntoaistini kautta erotu tässä toisistaan selvästi erillisiksi ja itsenäisiksi yksiköikseen.

c) Otteen tuntuma murrettuna

Vasemman käden ote nro 2 on ensimmäisen otteen tavoin liikerungoltaan kei-nahtava ja keinahtavalta tuntuva rotaatioliike. Ranteeni tekee lievässä *ulnaa-rideviaatiassa pronaatio-* ja *ekstensioliikkeen* siirtyessäni kohti kuvion huip-puääntä as¹. Kuvion kääntyessä alaspäin käden liike vaihtuu päinvastaiseksi ja ranteeni suuntaa takaisin kohti sen avaruudellista keskiasentoa. Jos soittai-sin vasemman käden otteen nro 2 murtosointuna ilman sormipedaalia otteen alimmalla äänellä ces¹, kuvion soittaminen olisi vaikeampaa. Tämä selittyy sillä, että otteen topografinen muutos f¹–ges¹-kohdalla vaatii soittajalta her-kästi säädettävissä olevaa ja sormien liikettä lähellä sijaitsevaa soiton lisätu-kea, tarkemmin soiton ääreistukea. Toisaalta sormipedaali tai *tukisormi* (Koistinen-Armfelt 2016, 109) ces¹-koskettimella ikään kuin ankkuroi, maa-doittaa, rajoittaa ja stabiloii käteni keinahdusmaista siirtymäliikettä edelliseltä otteelta.¹¹⁷ Ces¹- sormipedaali toisin sanoen estää käteni liian suurta kimmah-tamista irti koskettimistosta käden törmätessä koskettimen ces¹ pohjatasoon: tällöin kosketinmekanismi ja kehoni tuntuvat absorboivan kyseisen törmäys-liikkeen energian nopeasti.

Voimakkaan lumimyrskymäisessä musiikin ilmaisumaailmassa tällainen kä-den irtoaminen klaviatuurista juuri tässä kohtaa voi tapahtua minulle kohta-lokkaan helposti. Törmäysten absorbointi kuitenkin edellyttää sitä, että osaan jatkuvasti ylläpitää soittoni riittävää kokonaisstabiliteettia ja tarpeen mukaan rentouttaa sopivasti yksittäisiä törmäysliikkeitä, jotta ne eivät katkaisisi vir-taavan liikkeen tuntua (vrt. Koistinen-Armfelt 2016, 65) tai sormenpäitteni yhteydentunnetta välitukeni kautta ydintukeeni. Tällaista kokonaisvaltaista kehoni tukijärjestelmien yhteensulautumista ja dynaamista vuorovaikutusta

¹¹⁷ Ces¹-sormipedaalin voi mieltää myös soittajan käden painopisteeksi (vrt. Koisti-nen-Armfelt 2016, 71).

voi kuvata käsittääkseni myös laaja-alaisella kehoni sisäisen elämän tarkkailulla, *fokusoimattomalla aistimisella* (vrt. Nummi-Kuisma 2010, 227–232, 239–240).

d) Otteen hankalat tasoerokohdat

Tämän otteen koskettimilla f^1 – ges^1 tapahtuva topografiamuutos on itselleni hieman vaikea ja epäluonnollisen tuntuinen. Tähän vaikuttaa myös se, että näitä koskettimia soittavat sormet 3 ja 2, ja niiden päät liikkuvat varsin lähekkäin, jolloin sormet hahmottuvat helposti samaksi yksiköksi. Tämä saattaa selittää sen, että nämä sormet tässä kontekstissa eivät vaikuta tottelevan tahtoani kunnolla, jolloin ne myös herkästi hieman ”takertuvat” tai immobilisoituvat.

e) Huomioita otteen tuesta

Primaari ydintukeni – raskas kehon tuntu penkkiä vasten – säilyy koko ajan. Sekundaarinen ääreistuki sormillani on tässä tärkeä vasemman käden koskettimella ces^1 , koska tämä sormipedaali auttaa stabiloimaan liikettä riittävän tarkasti. En havaitse jalkoja kovin tärkeinä tuen osina tässä kohtaa. Välituki on tässä soiton kohdassa tiedostetusti läsnä ja apuna erityisesti vasemman käsivarren stabiloidussa liikuttamisessa (vrt. *lapa-ankkuri*, Koistinen-Armfelt 2016, 62).

f) Otteen sormipedalointi

Sormipedaali ces^1 pysyy nähdäkseni kosketin pohjassa koko otteen ajan ja edelleen otteen nro 3 yhden tai kahden ensimmäisen koskettimen aikana. Tällöin sormipedaali on tukemassa myös siirtymää (*metacrusis*) toisen ja kolmannen otteen välillä. Kirjoitan otesiirtymästä lisää myöhemmin. Tällainen sormipedalointi edistää erinomaisesti juurtunutta soittotapaani, koska siten säilytän jatkuvan klaviatuurituntuman, liikebalanssin, painontunteen jatkuvuuden sekä rauhallisuuden tunteen ja vältyn todennäköisemmin ylimääräisiltä liikkeiltä ja hypyiltä otevaihdoksissa.

g) Ote ja kädet yhdessä

Aivan kuten vasemman käteni otteen nro 1 soitossa, myös otteen nro 2 soitossa oikea käteni yrittää dominoida aistieni fokusta. Lisäksi huomaan, että Martinchuk-tekstuurin oikean käden osuus, jossa sormeni abduktio ulottuu oktaavin alueelle ja oktaavin sisällä on liikkuva väliääni, aiheuttaa helposti oikeaan käteeni staattista jännitystä. Gustavo Cardinal (2009, 223) toteaa tutkimuksensa johtopäätöksissä, että pianoteokset, jotka vaativat laajan otteen ja samanaikaisesti tämän otteen sisäisiä aktiivisia sormiliikkeitä, ovat käden funktionaalisuuden näkökulmasta kaikkein vaikeimpia (vrt. myös Siirala 2003, 12). Tästä näkökulmasta tällainen kättäni helposti kahlitseva tekstuuri on minulle *pirullista* soitettavaa. Oikean käteni staattiset jännitystilat heijastuvat kokonaisvaltaisessa soiton järjestelmässä välittömästi myös vasempaan käteeni: myös vasemman käden liikerata immobilisoituu helposti, jos oikea käsi on samanaikaisesti liian jännittynyt. Tässä mielessä käteni ovat soitossa eräänlaisia kokemuksellisia peilejä toistensa funktionaaliselle toiminnalle.

h) Otteen liikkeen suunta

Vasemman käden ote nro 2 on nähdäkseni alaspäin tai klaviatuuriin sisään suuntautuva liike (in-liike). Käsivarren painonkäyttöni tukee tässä luonnollisesti musiikillisesti painokasta ajatusta. Voin nojata tässä hellävaraisesti koskettimistoon erityisesti selälläni eteenpäin suuntautuvan liikkeen avustuksella. Alaspäin suuntautuvaa painokasta liikettä voi perustella siten, että kohta on musiikillisesti painokas melodiasynkoopin pitkä ääni. Alaspäin suuntautuvan liikkeen ajatukseen voin myös helposti liittää Rahmaninovin käyttämän juurtumismetaforan kuvauksen.

Ote 3



Kuvasarja 3.

a) Otteen visuaalinen hahmotus

Ote on hieman vaikea hahmottaa, koska sormeni ovat niin sanotusti vetäytyneet ”suppuun”, jolloin minun on vaikea tai jopa mahdoton nähdä peukalon distaaliosaa erityisesti otteen ensimmäisellä äänellä fes^1 ja otteen viimeisellä äänellä d^1 . Vasemman käteni MCP-osa (kuva 9) sijoittuu peukaloni näköyhteyden tielle. Tämä myös koskettimistolla symmetrinen kolmesta koskettimesta koostuva ote on kuitenkin pienenä tietoyksikkönä verrattain helposti hahmotettava (Miller 1956, 81–97).

b) Staattisen otteen tuntuma ja käsitettävyyys

Blokkiotteena tuntuma olisi tässä helposti hahmotettavissa, jolloin käyttäisin tässä sormitusta 1–2–3. Käytän tällä hetkellä kuitenkin sormitusta 1–2–1, joka tarkasti katsottuna voisi jakaa otteen kahteen erilliseen otteeseen (sormet 1–2 ja 1). Tämä peukaloni siirto hankaloittaa hieman tämän kolmen äänen yksikön hahmotusta. Sormieni adduktio-tila aiheuttaa klaviatuurituntumaan helposti ahtauden tunnetta. Vaikka näitä kolmea kosketinta ei voi käsitellä yhtenä asemana tällä 1–2–1-sormijärjestyksellä (Raekallio 1996, 19), nähdäkseni tilanteen voi kuitenkin käsittää eräänlaisena yhtenä otteena tai kvasioitteena. Kosketinpohjassa pysyvä sormipedaali ces^1 edistää otteen äänien fes^1 , es^1 ja d^1 yhteenkuuluvuuden tuntua. Myös sormieni asento ja koskettimien läheisyys mahdollistavat niin pieniliikkeisen peukalonalituksen, että tapahtuma voi kaikesta huolimatta tuntua yhdeltä otteelta. Peukalonalitus otteen keskellä on tärkeä, jotta siirtymäni seuraavalle otteelle olisi fyysisesti juurrutettu ja voin välttää hyppäävän ja klaviatuurista irrottavan liikkeen.

c) Otteen tuntuma murrettuna

Vasemman käden ote tai kvasiote nro 3 on varsin luonnollisen tuntuinen murrettuna. Tämä johtuu siitä, että sormi nro 2 mustalla koskettimella myötäilee rystyskaareni muotoa. Ote on lisäksi selkeän symmetrinen, valkoinen–musta–valkoinen, ja äänten väliset intervallit ovat kaikki puolissävelaskelia. Tämän otteen viimeisen äänen d¹ kohdalla ranteeni on palautunut avaruudelliseen keskiasemaansa. Ote nro 3 toimiikin otteen nro 2 jatkona tai häntänä.

d) Otteen hankalat tasoerokohdat

En havaitse tässä otteessa kosketintopografian aiheuttamia erityishaasteita.

e) Huomioita otteen tuesta

Tässä kohtaa ydintukeni ja välitukeni merkitys on suhteessa ääreistukeeni suurempi. Ääreistukea tarvitsen tässä suhteellisesti vähän. Kyseessä on musiikillisesti painoton siirtymäkohta (synkoopin ja pyörteilevän tuuliefektin loppu diminuendossa), jossa tukeutuminen sormiin saattaisi immobilisoida liikkeitäni helposti, aiheuttaa liian voimakkaan äänen tai tahattomia aksentteja. En koe tarvitsevani tässä kohtaa erityistä ääreistukea myöskään jaloiltani.

f) Otteen sormipedalointi

En varsinaisesti sormipedaloiisi tämän otteen kromaattisesti liikkuvia ääniä, mutta soitan ne legatossa ja läheltä klaviatuuria.

g) Ote ja kädet yhdessä

Oikean käden melodian kohomaisuus ja ylöspäin kohdistuva liike (out-liike) aiheuttavat myös vasemmalle kädelleni tässä kohtaa ”nosteen”, helppouden ja virtaavuuden tunnetta.

h) Otteen liikkeen suunta

Koska otteen musiikillinen konteksti on kevyt, pyörrekuvion lopettava ja ote yhdistyy oikean käden musiikillisesti kohomaiseen osaan, luokittelisin tämän otteen soiton liikesuunnan ylöspäin.

4.3.3 Oikea käsi

Ote 1



Kuvasarja 4.

a) Otteen visuaalinen hahmotus:

Oikean käden ensimmäinen neljästä sävelestä koostuva ote hahmottuu muuten visuaalisesti hyvin lukuun ottamatta kosketinta f^2 , jota soittavan sormeni nro 2 distaaliossa DIP-nivelestä sormen kärkeen jää soittajanäkökulmastani täysin näkymättömiin. Ylhäältäpäin otetusta valokuvasta tämän sormen distaaliossa on kuitenkin havaittavissa.

b) Staattisen otteen tuntuma ja käsitettävyyys

Oikean käden ote nro 1 on staattisessa muodossaan minulle hieman epäluonnollisen tuntuinen kahdesta syystä: ensinnäkin ranteeni ja sormeni numero 2 joutuvat kääntymään luonnollisesta lepoasennostaan oikealle (ulnaarideviaatio) ja toisaalta oktaavin (b^1 – b^2) soittaminen sormilla 1 ja 4 vaatii sormieni huomattavaa abduktiota asentoon, joka venyttää kättä kohti potentiaalisesti haitallista hyperabduktiota (Brown 2009, 108) ja toisaalta immobilisoi sormieni liikuttamista otteen väliäänillä herkästi. Tämä ote saattaa tuntua hyvin epämiellyttävältä ja luotaantyöntävältä, ellen ole balansoinut kehoani hyvin erityisesti ydintuen varaan ja rentouttanut käsivarttani riittävästi. Ote on siten hyvin käsitettävissä, että yletän soittamaan oikealla kädelläni otteeseen kuuluvat koskettimet samanaikaisesti.

c) Otteen tuntuma murrettuna

Murtosointuna tämä oikean käden ote nro 2 on huomattavasti miellyttävämpi soittaa verrattuna sen staattiseen ”blokkimuotoon”. Tämä selittyy siten, että otteen murretussa muodossa voin vapauttaa oikean käteni sormen nro 1 b^1 -koskettimelta ja siirtää oikean käsivarteni otteen muiden koskettimien ”taakse” tai kohdalle, jolloin sormieni abduktiosta johtuva lihasjännitys ja venytyksen tunne helpottuu ja vapautuu adduktion kautta.

d) Otteen hankalat tasoerokohdat

Otteen hankalin tasoerokohta on koskettimilla ges^2-f^2 , jossa erityisesti kosketin f^2 tuntuu helposti jäävän minusta kauas tai koskettimeen on hieman vaikeampi ulottua sormeni distaaliosalla. Tämä koskettimen ”etäisyyden kokemus” riippuu myös siitä, miten hyvin pystyn rentouttamaan kättäni ja erityisesti rannettani: rennommalla kädellä mobiliteettini on parempi ja täten myös sormilla ylettäminen helpompaa. Tällaisen rentouttamisen ehto on soittoni kokonaisvaltaisen tuen toimivuus, joka mahdollistaa liikkeiden tasapainon. Minimoin tässä sormeni nro 2 koukistusliikkeen ja pyrin soittamaan f^2 -koskettimen hipaisemalla sitä lähinnä oikean käteni painolla ja ranteeni fleksiolla, jotta käden mobiliteetti pysyisi mahdollisimman suurena. Oikean ranteeni fleksio samalla valmistaa käden otesiirtymän seuraavalle otteelle ikään kuin ilmapalla tai avonaisella tilalla (”käden hengitys”, sormieni alle jää riittävästi tilaa suhteessa klaviatuuriin).

e) Huomioita otteen tuesta

Ydintukeni ylläpito on tässä erityisen tärkeä, koska oikean käteni sormien hyperabduktio edellyttää erityistä kehoni liikkeiden stabilointia, jotta riittävä mobiliteetti liikkeissäni säilyisi. Otteen melodiaoktaavin ylä-ääni b^2 tarjoaa myös lisätukea ääreistuen kautta. Jalkojen osuutta ääreistuesssa en havaitse tässä kohtaa kovin merkittäväksi. Lapojen tarjoaman välituen kautta säädän oikean yläraajani sellaiseen kannateltuun asentoon (vrt. Koistinen-Armfelt 2016, 59), joka mahdollistaa sormeni nro 2 ylettymisen sävelelle f^2 sekä samanaikaisesti oikean kyynärpäätäni hienovaraisen ja stabiloidun liikkeen omasta näkökulmastani vasemmalta oikealle ges^2-f^2 kosketinsiirtymän kohdalla.

f) Otteen sormipedalointi

Saavuttaakseni legatissimo-efektin sormipedaloin hieman oikean käden melodiaoktaavin ylä-ääntä b².

g) Ote ja kädet yhdessä

Vasemman käden otteen nro 1 mukaantulo lisää soittoni kokonaisvaltaisen tuen tunnetta. Toisin sanoen tässä kohtaa vasen käsi helpottaa oikean käteni herkkää liiketapahtumaa liikestabiloinnin kautta. Toisaalta tämä saattaa kertoa myös siitä, että olen *Moment musicalin* soiton yhdeksän vuoden kokonaispraktiikassani harjoittanut käsiä ajallisesti enemmän yhdessä kuin erikseen. Tästä syystä pelkän toisen käteni soittaminen saattaa tuntua minusta epävarmempalta. Soiton tuen kokemukseeni voikin vaikuttaa harjoitteluni kautta luotu soiton *motorinen ohjelma* (Pokki 2016, 32), joka muuttuessaan voi aiheuttaa minulle yleistä epävarmuuden tunnetta, joka heijastuu herkästi myös soittoni tuen säätämiseen ja kokemukseen.

h) Otteen liikkeen suunta

Oikean käteni ote nro 1 hahmottuu alas- tai sisäänpäin suuntautuvaksi in-liikkeeksi, koska kyseessä on metriikan ensimmäiselle iskulle sijoittuva fraasinalku ja käsi ei ole tässä kohomaisesti hyppäämässä otteelta toiselle. Rahninon myös lisäsi uudistetun editionsa aloitusäänelle b² tenuto-merkin, joka ymmärtääkseni viittaa erityisesti äänen sostenuto-kosketukseen (äänen jatkamiseen kosketinpohjassa).

Ote 2



Kuvasarja 5.

a) Otteen visuaalinen hahmotus

Otteen nro 2 visuaalinen hahmotus on periaatteessa varsin selvä. Otetta ei voi kuvata kokonaisuudessaan yhdellä kuvalla, koska peukalon paikka muuttuu merkittävästi otteen äänen aikana. Kuvasarjassa nro 5 näkyy kuitenkin suurin osa otteesta. Tällä kertaa soittajanäkökulmastani jopa peukalon distaaliosan kontaktikohdat koskettimiin ces^2 ja f^2 ovat nähtävissä. Näin ei ole kuitenkaan koskettimen f^2 kohdalla otteen nro 2 kohtisuorassa kuvauksessa ylhäältäpäin. Peukaloni liikkeessä f^2 -koskettimelle, se katoaa soittajanäkökulmastani MCP-nivelteni alle. Otteessa nro 2 on viisi kosketinta, jotka tekevät otteesta tietoyksiköllisesti hieman vaikeamman hahmottaa kuin kolmen tai neljän koskettimen otteet (vrt. Miller 1956, 81–97).

b) Staattisen otteen tuntuma ja käsitettävyyttä

Tätä otetta ei pysty soittamaan niin sanottuna ”blokkisointuna”, koska käyttämälläni sormijärjestyksellä peukalo liikkuu ces^2 -koskettimelta f^2 -koskettimelle. Oikean käteni ote nro 2 on varsin luonnollisen tuntuinen verrattuna otteeseen nro 1. Otteen nro 2 kosketintopografia myötäileekin käteni antropometriikkaa ja tarkemmin rystyskaareni muotoa (MCP-nivelet). Pientä epäluonnollisuutta saattaa kuitenkin aiheuttaa se, että joudun taivuttamaan sormiani 2 ja 3 oikealle. Luonnollisin käteni ja sormieni asento on niin sanottu lepoasento, jossa ranne on hieman ekstensiossa (Cardinal 2009, 264, ks. kuva nro 4).

Oikean käteni ote nro 2 on periaatteessa hyvin käsitettävissä, koska ote sijoittuu oktaavin ces^2 – ces^3 alueelle, jonka päälle pystyn ulottamaan sormeni abduktiossa. Kuitenkin otteen käsitettävyyttä häiritsee hieman se, että oikean käden peukaloni vaihtaa paikkaa koskettimelta ces^2 koskettimelle f^2 . Periaatteessa tämänkin tapahtuman voisi nähdä vasemman käteni otteen nro 3 tapaan kahtena erillisenä otteena, jotka peukalon paikanvaihto erottaisi toisistaan. Tälle en näe kuitenkaan syytä, koska otteen melodiaääni ces^3 pysyy sormipedaalin tavoin koskettimen pohjatasossa koko otteen ajan stabiloiden ja ankkuroiden samalla otteen sijainnilisesti ja fyysisesti. Otteen sisäisen peukalo-siirtymän takia myös tästä otteesta voisi käyttää termiä kvasiote.

c) Otteen tuntuma murrettuna

Oikean käteni ote nro 2 on helpompi soittaa murrettuna samasta syystä kuin sen ote nro 1: peukalon vapautus ces^2 -koskettimelta mahdollistaa käteni adduktion ja käsivarteni liikuttamisen otteen muiden äänten approksimaalisen keskikohdan taakse. Tämä puolestaan mahdollistaa oikean käteni staattisen venytystilan vapauttamisen lihaksiani rentouttamalla sekä toisaalta käsivarren painon tehokkaamman hyödyntämisen, koska tällöin käsivarteni pääsee liikkumaan vapaammin verrattuna tilanteeseen, jossa pitäisin oktaavin molempia ääniä otteen sisäisen kuvioinnin soittamisen aikana kosketin pohjassa. Oikean käden otteen nro 2 tuntuma on myös siitä luonnollinen, että mustat koskettimet sijoittuvat otteen keskelle myötäilemään oikean käteni rystyskaaren antropometriasta muotoa (vrt. Koistinen-Armfelt 2016, 52). Peukalon jopa heittoliikkeeltä tuntuva otteen sisäinen siirtymä tapahtuu ranteeni näkökulmasta ekstensio- ja radiaalideviaatioliikkeen yhdistelmällä, jossa on mukana vähän pronaatioliikettä. Riittävän tuettuna tämä soiton toimenpide ei disorientoi minua liikaa. Kyynärpääni liikkuu keskivartalosta pois päin. Peukalon lumituulenomaista ”lennättämistä” koskettimelta ces^2 koskettimelle f^2 avustan kaikupedaalin tukemana.

d) Otteen hankalat tasoerokohdat

En havaitse tässä otteessa erityisen hankalia topografian aiheuttamia haasteita.

e) Huomioita otteen tuesta

Koska oikean käden ote nro 2 sisältää peukalon pirullisen hypyn (ces^2-f^2 , $v5^{\wedge}$ on myös piruun assosioitava tritonusintervalli), otteen toteutus vaatii minulta erityisen aktiivista ydintukea. Melodiaoktaavin ylempi ääni ces^3 toimii tärkeänä ääreistukena, joka juurruttaa, ankkuroi ja stabiloii kuvion soittoni liikkeitä ja erityisesti peukaloni hyppykohdassa. Havaitseen jaloillani hieman enemmän ääreistukea kuin edellisellä otteella, koska tällä toisella otteella nojaan selälläni hieman eteenpäin, jolloin myös jalat pureutuvat lattiaa vasten hieman suuremmalla paineella. Lisätuen tarve johtuu siitä, että ote numero 2 sijaitsee melodiasynkoopin ja kaarimotiivin painokkaalla ja pitkällä äänellä. On myös hyvä huomata, että tämä oikean käden ote osuu yksin vasemman käden ces^1 -sormipedaalin kanssa, joka samalla hetkellisesti kolminkertaistaa tämän sävelen kumman haamumaisesti. Jalkojeni osuus on kokonaistuessa kaikesta huolimatta varsin heikon tuntuista. Välitukeni ei anna periksi, mutta se mahdollistaa oikean käsivarteni ja kyynärpäni liikuttamisen vasemmalta oikealle hyvin sulavaliikkeisesti ja stabiloidusti.

f) Otteen sormipedalointi

Otteessa ei esiinny sormipedalointia. Tukeudun kuitenkin melodiaoktaavin ces^2 -koskettimen pohjaan mahdollisimman pitkään.

g) Ote ja kädet yhdessä

Käyttämässäni sormijärjestyksessä oikean ja vasemman käteni peukalot soittavat samanaikaisesti myrskytuulen pyörteen käännöskohdan sävelet f^2 ja as^1 . Peukaloiden samanaikaisuus tässä kohdassa auttaa hahmottamaan soittotapahtumaa lisäten samalla kontrollin tunnettani.

h) Otteen liikkeen suunta

Koska otteen numero 2 aloittavat äänet ovat musiikillisesti painokkaita, myös tämä ote hahmottuu alas- tai sisäänpäin suuntautuvaksi in-liikkeeksi. Tällöin otteiden 1 ja 2 soiton voi nähdä vertikaaliliikkeen näkökulmasta ikään kuin yhtenä virtaavan katkeamattomana klaviatuuriin sisäänpäin suuntautuvana liikkeenä.

Ote 3



Kuvasarja 6.

a) Otteen visuaalinen hahmotus

Visuaalisesti huomaan, että oikean käteni ote nro 3 on hyvin samankaltainen kuin ote nro 1: otteiden väliäänet ges^2-f^2 ovat samat, ainoastaan otteen ääriäänten oktaavi on liikkunut puolisävelaskelen ylöspäin äänille ces^2-ces^3 . Aivan kuin oikean käden otteessa numero 1, f^2 -koskettimen sormeni nro 2 kontaktikohta on hyvin vaikea tai jopa mahdoton nähdä soittajanäkökulmastani. Kohtisuoraan koskettimiston päältä otetusta kuvasta sormeni nro 2 distaaliosan kontaktikohta on kuitenkin nähtävissä.

b) Staattisen otteen tuntuma ja käsitettävyyys

Tämän otteen staattinen versio on yllättävän luonnollinen, vaikka tässäkin otteessa joudun taivuttamaan sormiani 2 ja 3 oikealle. Ote on kuitenkin minusta helpompi kuin oikean käden ote nro 1, koska sormieni abduktio otteen ääriäänten sormituksella 1–5 ei ole yhtä suuri kuin sormituksella 1–4. Myös f^2 on tässä otteessa miellyttävämpi soittaa edellä mainitusta syystä. Ote nro 2 on hyvin käsitettävissä, koska käteni ylettyy varsin vaivattomasti otteen päälle.

c) Otteen tuntuma murrettuna

Ote on murrettuna blokkiotteeseen verrattuna tuntumaltaan helpompi, koska oikean käteni sormen nro 1 distaaliosan voi vapauttaa tai irrottaa koskettimesta ces^2 , jolloin staattinen lihasjännitykseni voi vapautua. Käytännössä avustan tämän koskettimen soinnillista jatkumoa (tai soinnillista tukea) kaihakupedaalilla, jotta fyysinen peukalon ”irrotukseni” koskettimesta ei lyhentäisi Rahmaninovin äänelle kirjoittamaa kahdeksasosanuotin mittaista aika-

arvoa ja aiheuttaisi tekstuuriin soinnillista aukkoa tai niin sanottua ”hikkavai-
kutelmaa”. Rahmaninovin kirjoittama tenuto-merkintä melodiaäänelle ces^3
käsittääkseni alleviivaa tällaisen ”soinnillisen hikan” välttämistä tässä koh-
dassa. Tämä tulkinta vaikuttaa erityisen todennäköiseltä tarkastellessani te-
oksen ensipainoksen nuottikuvaa, jossa ensimmäisen tahdin ainoa tenuto si-
joittuu sävellelle ces^3 , eikä toisen tahdin ensimmäiselle iskulle ole kirjoitettu
tässä versiossa vielä tenutoa (ks. teoksen kaksi eri versiota liitteistä). Koke-
muksellisesti hikkaefekti olisi varsin veikeä toteuttaa, mutta tällainen toimin-
taratkaisu ei kuitenkaan palvelisi teoksen legatomaisen virtaavaa ja tuuli-
maista sointikarakteristiikan ilmaisua.

d) Otteen hankalat tasoerokohdat

Koskettimien ges^2-f^2 tasoero tuntuu hieman vaikealta, koska edellisessä ot-
teessa oikean käden molemmat sormeni 3 ja 2 soittavat mustilla koskettimilla
(as^2-ges^2). Tämä muutos kahdelta mustalta koskettimelta mustalle ja valkoi-
selle koskettimelle vaatii hienovaraista ennakkointia, jotta soiton tasapaino ja
juurtunut soittotapani eivät järkkäyisi liikaa.

e) Huomioita otteen tuesta

Tämän otteen kohdalla tarvitsen enemmän ydintukea, koska käyttämäni ää-
reistuki on tässä kohtaa heikompi. Tämä johtuu siitä, että synkoopin viimei-
nen kahdeksasosa on verrattain painoton, jolloin en varsinaisesti nojaa kos-
kettimistoon, vaan pidän soittoni tuen tukevasti keskivartalossani ja istuin-
luillani penkkiä vasten. Ääreistuki jaloilla ei myöskään ole tässä merkittävä,
koska en nojaa selällä eteenpäin, vaan olen liikkunut selälläni lähemmäs soit-
toni fysiologista perusasentoa tai *optimaalista istuma-asentoa* (Koistinen-
Armfelt 2016, 165). Tukeudun oikean käteni sormella numero 5 melodian
 ces^3 -koskettimeen hieman. Rahmaninov on merkinnyt tälle äänelle myös
tenuton, joka tarkoittaa minusta ääneen nojaamista ja äänen jatkamista kos-
ketinpohjassa sostenuto-kosketuksella.

f) Otteen sormipedalointi

En havaitse tarvetta sormipedaloinnille.

g) Ote ja kädet yhdessä

Kuten totesin jo vasemman käteni otteen nro 3 kädet yhdessä soittamisen kontekstissa, oikean käteni otteen nro 3 kohomaisuus auttaa myös vasemman käteni toimintaa. Oikean käden otteen nro 3 näkökulmasta vasemman käden mukaantulo ei ainakaan häiritse soittotapahtumaani, vaan se auttaa teoksen ensimmäisen tahdin tuulenpyörrekuvioidin lopun viimeistelyssä.

h) Otteen liikkeen suunta

Koska otteen musiikillinen painotus on heikko (ote sijaitsee melodiasynkoopin lyhyellä äänellä), luokittelin tämän otteen soiton liikkeen ylöspäin suuntautuvaksi out-liikkeeksi.

4.3.4 Juurtunut otevaihdos

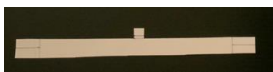
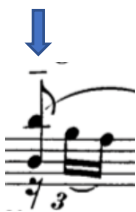
Otevaihdoksilla on keskeinen rooli klaviatuurituntuman ylläpidossa. Tarkastelenkin seuraavaksi otevaihdoksia 1–2 ja 2–3 ensin vasemmassa, sitten oikeassa ja lopuksi yhtäaikaisesti molemmissa käsissäni.

Tehokkaan otevaihdoksen perustavanlaatuisena periaatteena pidän Neuhauzin (1993, 108) käyttämää epäeuklidisen geometrian väitettä: kahden pisteen välinen lyhin välimatka on *kaar*.¹¹⁸ ”Suoran otevaihdokseni”, joka on siis todellisuudessa kaareva, heikentäjänä tai jarruttajana voi olla paradoksaalinen harha niin sanotusta ”hyvästä kuuntelusta”. Tämä hyvän tai huolellisen kuuntelun pyrkimys liittyy myös ”musikaalisen soiton” ongelmalliseen mielikuvaani ja sille antamaani merkityssisältöön. Tällaisessa ikään kuin huolellisessa ja musikaalisessa soittoni kuuntelussa uppoudun myös *Pirut*-runon myrskyisään ja voimakkaita emootioita herättävään mielikuvamaailmaan. Silloin jään herkästi ikään kuin nautiskelemaan ja kuuntelemaan soittamiani yksittäisiä äänitapahtumia tai teoksen soinnillisia yksityiskohtia – hukun ja disorientoidun liiksi omaan sisäiseen maailmaani – jolloin saatan menettää pianistisen toimintani suhteellisuuden tajun. Tempo saattaa tällöin hidastua ja musiikin liikkeen virtaavuuden tunne heiketä liiasta pysähtelystäni. Toimintani saattaa tällöin myös muuttua jokseenkin maneristiseksi tai satunnaiseksi. Tämän välttämiseksi minua on auttanut fyysisen toimintani kytkeminen teoksen teoreettiseen analyysiin ja liikkeitteni eräänlaiseen muuttumattomaan proprioseptiseen runkoon, jonka olen opetellut otteiden topografisista muodoista.

¹¹⁸ Kiannon (1994, 90) mukaan myös Ludwig Deppe (1828–1890) ajatteli näin. Kuulin ajatuksesta myös Jussi Siiralalta eräällä soittotunnillani Sibelius-Akatemian nuorisokoulutuksessa 2000-luvun alussa.

4.3.4.1 Vasen ja oikea käsi

Otevaihdos 1-2



Kuvasarja 7.

Videot 1 (otevaihdos 1–2 normaali nopeus):

Ylhäältä: <https://youtu.be/v6qGIpUaU60>

Oikealta: <https://youtu.be/zoi03-tNcqE>

Vasemmalta: <https://youtu.be/qFuXAcRTH8g>

Videot 2 (otevaihdos 1–2 hidastettu nopeus):

Ylhäältä: <https://youtu.be/wfYBxs7zI1o>

Oikealta: <https://youtu.be/QlinS2j1Xl4>

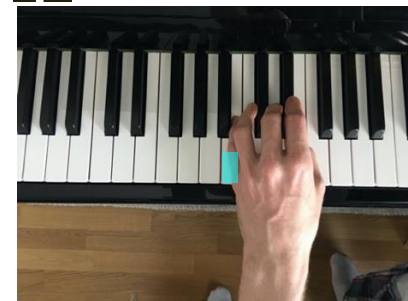
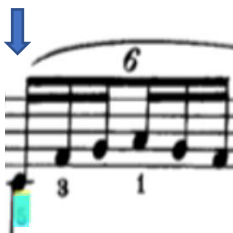
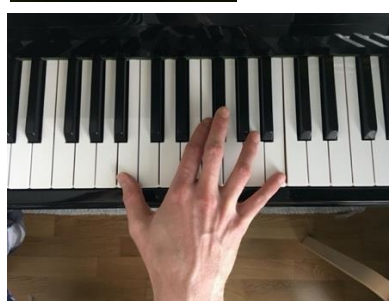
Vasemmalta: <https://youtu.be/IZ6i48QqTl0>

Vasemman käteni otevaihdoksessa 1–2 jätän otteille yhteisen sävelen f^1 kosketinpohjaan annettuun keston nähden hieman pidemmäksi aikaa. Siiralan (2003, 12) mukaan tällainen toimenpide asemien yhteisten sävelten osalta lisää soiton liikkeen koordinaatiota ja taloudellisuutta ja samalla se ikään kuin kokemuksellisesti ”liimaa” otteet toisiinsa. Tätä otteiden yhteen liimautumisen kokemuksen tunnetta lisää myös fyysinen legato.

Oikean käden otevaihdoksen 1–2 kannalta arvioin otteen numero 2 klavii-tuurin suuntaisen keskiaseman, johon olen liikkumassa koko oikealla yläraajallani. Arvioin tämän keskiaseman koskettimen as^2 kohdalle, jonka taakse siirrän asemanvaihdoksessa kyynärpäätäni sulavasti kehon ydintuen, välituen sekä erityisesti sormien 4 ja 5 ääreistuen avustuksella. Myös jalkani auttavat ääreistuen osana samalla, kun nojaan selälläni eteenpäin siirtyessäni otteelle 2, joka on myös musiikillisesti painokas kohta (synkoopin pitkä ääni). Tiedostan ja ennakkoin otevaihdoksessa sitä välittömästi seuraavan peukalon hyppyn koskettimelta ces^1 koskettimelle f^2 .

Käsien samanaikaisessa otevaihdoksessa 1–2 suuntaisin huomioni laajalle kehoni ydintukeen, joka on fokusoimaton (Nummi-Kuisma 2010, 232–235). Tukeani vasten havaitsen lempeän ja pienen keinahduksen, joka kokemuksellisesti ja kokonaisvaltaisen unenomaisesti sulauttaa otteet toisiinsa.

Otevaihdos 2–3



Kuvasarja 8.

Videot 3 (otevaihdos 2–3 normaali nopeus):

Ylhäältä: https://youtu.be/sF1yAA_5I2A
Oikealta: <https://youtu.be/6SXYGnUVekI>
Vasemmalta: <https://youtu.be/78SufpaQ3h4>

Videot 4 (otevaihdos 2–3 hidastettu nopeus):

Ylhäältä <https://youtu.be/41wHpE37eiQ>
Oikealta: https://youtu.be/n_H08c4_vsQ
Vasemmalta: <https://youtu.be/yY5Twtc-W7Q>

Vasemman käden otevaihdos 2–3 tapahtuu sormipedaalin ces¹ tukemana. Tällöin aistin raskaan ja funktionaalisesti rennon käsivarteni (Brown 2009, 55) aiheuttaman paineen tukisormeni nro 5 distaaliosalla ces¹-koskettimen pohjatasolla. Otevaihdoksessa vasemman käteni sormet toimivat haitarimaisesti liikkumalla tuetusti ja hallitusti kokoon (adduktio) ranteen samalla palatessa kohti avaruudellista keskiasemaansa. Sormipedaali ces¹ pysyy koskettimen pohjatasolla kuvion sävelelle fes¹ tai jopa es¹ saakka, jolloin vasemman käden sormeni nro 5 valmistautuu samalla siirtymään (p6[^]) vasemmalle seuraavan otteen ensimmäiselle koskettimelle (es). Tällöin ikään kuin nojaan klaviatuuriin ja nousen klaviatuurilta kuitenkin kokonaan irtoamatta, koska käsivarren painon tunne säilyy eikä kokonaan häviä – ainoastaan kevennän käsivarttani tasaisesti sulavalla ranteen fleksiolla – ja toisaalta sormipedaali ces¹ pitää huolen käteni juurtumisesta klaviatuuriin myrskykarakteria ilmaisevan pyörrekuvion keskellä.

Oikean käteni otevaihdoksessa 2–3 huomioni kiinnittyy juurtuneen soittotavan kannalta erityisesti melodiaoktaavin ces²–ces³ toistoon. Toistoliikkeessä minun on arvioitava riittävän tarkasti, milloin ces-koskettimia kannattaa nostaa, jotta äännet ovat soitettavissa uudelleen. Oikean käden otevaihdoksen 2–3 harjoittelussa olen jättänyt otteiden yhteiset sävelet ces²+ces³ pohjaan ja soittanut nämä sävelet yhtenä pitkänä oktaavina (kestoltaan pisteellinen neljäsosanuotti). Tämän jälkeen olen soittanut oktaavien aika-arvot niin kuin Rahmaninov on ne notaatioon kirjoittanut. Lisäksi arvioin, miten liikkeen mielikuvat, painonkäyttöni ja tukeni suhteutuvat tähän tapahtumaan. Melodiaoktaavin ces¹+ces² alemman äänen peukalolla jätän soinnillisesti niin sa-

notusti pedaaliin. Ajattelen tämän äänen ikään kuin osana tekstuurin kuudesta-
toistaosatriolikulkua. Tällä ajattelutavalla pystyn ylläpitämään käden mobili-
teettia tehokkaasti. Ajoitan melodiakoskettimen ces³ noston ranteen fleksiolla
kohtaan, jossa oikean käteni peukalo soittaa koskettimen f².

Käsien samanaikaisessa otevaihdoksessa 2–3 kiinnitän huomioni laaja-alai-
sesti kehon ydintukeen sekä tukeani vasten tapahtuvaan lempeään keinahduk-
sen jatkeeseen. Huomioni kiinnittyy myös vasemman ja oikean käteni ote-
vaihdoksen vertikaalisuuntaisten liikkeiden identtisyyteen, joka helpottaa kä-
sieni yhteistoimintaa ja toisaalta niiden yhteenkuuluvuuden tunnetta.

4.4 Luvun yhteenvetoa

Tässä luvussa olen analysoinut *Moment musicalin* alun otteita ja niiden soit-
toa klaviatuurituntumani kehittämiseksi.¹¹⁹ Pohdin otteisiin liittyviä sormi-
tusvaihtoehtoja ja kerroin, mihin sormituksiin olen päätenyt tällä hetkellä.
Tarkastelin ensin käsieni otteita ja otevaihdoksia erikseen ja sitten kädet yh-
dessä. Liikkeiden havainnoinnissa hyödynsin anatomian terminologiaa sekä
Menahem Presslerin käyttämää vertikaaliliikkeiden polaarista in vs. out -ja-
koa.

Kun reflektoin tämän luvun asento- ja liikeanalyysiani suhteessa teoksen tai-
teelliseen visiooni ja tavoitteeseeni disorientoivasta ja eksyttävästä lumi-
myrskystä, huomaan, että ekonominen *keinahdus* nousee keskeiseksi juurtu-
neen soittotavan periaatteita 1–3 yhdistäväksi tekijäksi. Seuraavassa luvussa
tarkastelenkin juurtuneen soittotavan neljättä ja viimeistä periaatettani (JS4):
rauhalliseen tilaan suuntaavaa mikrokeinahdusliikettä.

¹¹⁹ Tällaisella soiton liikkeiden niin sanotulla dissektoinnilla voi saavuttaa erään-
laista tiedon tarkkuutta, mutta samanaikaisesti tämän lähestymisen vaarana on tie-
don osasten vääristyminen ja irtoaminen soiton suuremmasta kontekstista. Koin tä-
män lähestymistavan kuvaamaani asiaa kohtaan kuitenkin enemmän hyödylliseksi
kuin haitalliseksi.

5 RAUHOITTAVA MIKROKEINAHDUS

Tässä luvussa tarkastelen juurtuneen soittotavan neljättä määrettäni: rauhaliseen tilaan suuntautumistani *mikrokeinahduksen* ja sen mielikuvan ohjaamana.¹²⁰ Mikrokeinahdus on oma käsitteeni, jolla tarkoitan hyvin pientä, musiikissa ohikiitävää tapahtumaa (*”moment musical”*), jossa koen erityisesti keskivartalon tai ydintukeni alueella kokonaisvaltaisesti rentoutumisen tai ”irti päästämisen” tunnetta (vrt. Siirala 2003, 23). Tämä tunne ilmenee erityisesti selän pienen keinahdusliikkeen kautta (vrt. Newland 2011, 44). Keski-vartalon lihakset balansoivat kehoni lihastasapainon aktiivisesti ja nopeasti pian keinahduksen alun jälkeen. Mikrokeinahdus pitää ydintuessa käyttämäni keskivartalon lihakset samalla ikään kuin ”hereillä”.¹²¹ Mikrokeinahdus on niin pieni, että se jää helposti itseltänikin huomaamatta, ellen suuntaa siihen tietoista tarkkaavaisuuttani. Tästä syystä olen päättänyt käyttää keinahduk-selle tarkentavana ja metaforisena lisänä määrettä *mikro*. Mikrokeinahduksen huomaamattomuus on käsittääkseni merkki siitä, että kyseessä on pitkälti vaistonvarainen ja implisiittinen soiton toimintatapa, ellen nosta sitä erikseen tietoisuuteni tasolle.

Mikrokeinahduksella on soittooni rauhoittava vaikutus. Pyörimis- tai keinahteluliike on Csikszentmihalyin (2008, 78) mukaan yksi suurimmista tavoista muunnella tietoisuutta ja aiheuttaa *vertigoa*. Keinahteluliikkeen rauhoittavaa vaikutusta onkin käytetty esimerkiksi vauvojen rauhoittamiseen: hellävaraiset ja pienet keinahdukset ovat potentiaalisesti rauhoittavia.¹²² Sama rauhoitusvaikutus pätee kokemukseni mukaan herkässä mittakaavassa *Moment musicalin* alun soittoni juurtuneisiin mikrokeinahdusliikkeisiin. Teoksen soitossa tarvitsen pienen määrän vertigoa – disorientaatiota – mutta vähänkin liika disorientaatio häiritsee soiton kokonaissysteemini hallintaa, eksyttäen ja

¹²⁰ Ks. mielikuvien käytöstä pianonsoitossa Männikkö 2018, 55–64; Pokki 2016, 45; Nummi-Kuisma 2010, 108–111; Siirala 2003, 24; Kianto 1994, 113–114.

¹²¹ Tämä kuulostaa paljon Sirkka Lammisen kuvailulta siitä, kuinka hänestä laulajan tuki liittyy keskivartalon lihasten aktiiviseen ja hereillä olevaan toimintaan.

Henkilökohtainen tiedonanto Sibelius-Akatemian T-talon käytävällä 2010-luvulla.

¹²² Vrt. keinahteluliikkeen vaikutuksen hyödyntäminen esim. *hypnoosissa*.

epämääräistä toimintaani.¹²³ Tarkastelen edelleen ces¹-sormipedaalin ympäristöä, mutta tässä kohtaa luovun huomion suuntaamisesta korostuneesti tähän yksityiskohtaan. Juurtuneessa soittotavassa minun täytyy hahmottaa yksityiskohtia lopulta soittoni laajemmassa kontekstissa.

Tässä yhteydessä koen tärkeäksi todeta, että *Pirut*-runon voimakas myrskykarakteristi ei ilmene ilmaisussani suoraan sisäisenä kaaoksen tai levottomuuden tilana, vaikka tällaiseen lähestymistapaan olisi hyvin houkuttelevaa tarttua.¹²⁴ Pianistien kaaoksen ilmaisutavassa on edelleen nähtävissä monenlaisia lähestymistapoja. Ajatus musiikillisen kaaoksen ilmaisusta suoraan soittajan sisäisellä kaaoksen tunteella vaikuttaa olevan käytössä pianonsoiton kentällä edelleen myös yliopistotasolla. Tämä ei välttämättä kerro siitä, että pianistista tietoa kaaoksen ilmaisutavasta oleellisesti puuttuisi tai että se olisi väärää, vaan kokemukseni mukaan siitä, että aihetta ei edelleenkään selitetä riittävän tarkasti. Olisin pedagogisessa mielessä varovainen neuvomaan opiskelijaa soittamaan esimerkiksi voimakkaan myrskykarakterin kautta kertomatta tarkemmin affektiivisen lähestymisen riskitekijöistä.

Mikrokeinahduksen tuottamaa rauhallista ja jopa uneksuvaista kokemusta *Moment musicalin* alussa kuvaan metaforisesti sijoittumisella tarkkailija-asemaan lumimyrskyn rauhalliseen keskukseen, joka on eräänlainen soiton metatasa. Teen mikrokeinahduksia erityisesti selälläni. Käytän samanaikaisesti hyvin laaja-alaista ja *laajakaiistaista* tarkkailun tapaa (Nummi-Kuisma 2010, 111).

Luon tässä kohtaa nopean katsauksen siihen, miten olen tutkielmassani saapunut tähän kohtaan ja mitkä ovat mikrokeinahduksen tärkeät taustaedellytykset teoksen alun soitossani. Tutkielmani rakenne ja ilmiön kuvaus ovat suuntautuneet ulkoisesta tilasta sisäiseen tilaani.¹²⁵ Lähdin liikkeelle tutkielman alussa Rahmaninovin, romantiikan ja *Moment musical* -teoksen laaja-

¹²³ Pianisti tarvitsee soiton aikana tietyn määrän huumaavaa nautintoa, joka motivoi, rentouttaa ja rauhoittaa. Nautinto myös auttaa soittajaa palaamaan teoksen ja sen harjoittelun äärelle yhä uudelleen.

¹²⁴ Kurkelan (1997, 429) mukaan musiikin välityksellä tunteisiin saa tietynlaista etäisyyttä. Musiikkiin siirretyt tunteet eivät ikään kuin ole omia tunteita vaan *musiikin* (tai ehkä säveltäjän tai esittäjän) tunteita, ja tässä etäännytyssä muodossa ne on helpompi kohdata.

¹²⁵ Kiannon (1994, 133) mukaan pianisti tarvitsee esiintyessään laajan sisäisen huomiokyvyn, mutta kapean ulkoisen huomiokyvyn.

alaisesta tarkastelusta, josta etenin teoksen alun ja ces¹-sormipedaalin yksityiskohtaiseen tarkasteluun klaviatuurilla. Nyt viimeiseksi keskityn juurtuneen soiton ja mikrokeinahduksen houkuttelemaan mielenmaisemaan, joka liittyy syvälliseen ja epäsuorasti saavutettavissa olevaan tietoon, eli niin sanottuun implisiittiseen tietooni (Nummi-Kuisma 2010, 72–74).¹²⁶ Tässä kohdalla tahdon muistuttaa lukijaa siitä, että tarkastelen mieleni tapahtumia klassisen ammattipianistin kokemukseräisestä näkökulmasta. Koska pianistin koulutukseni ei sisällä psykologian opintoja, pyrin tässä luvussa suurelta osin enemmän ikään kuin ehdottamaan ja esittämään erilaisia kysymyksiä kuin vastaamaan niihin aukottomasti. Näen tämän osion kuitenkin muusikkolähtöisen tutkimukseni ja juurtuneen soittotavan ymmärtämisen kannalta erittäin tärkeänä. Tämä luku kysymyksineen toimii myös tärkeänä materiaalina erilaisille jatkotutkimuksille. Seuraavaksi tarkastelen mikrokeinahduksen taustalla piileviä soittajakohtaisia haasteita, kuten pysyvyyden kaipuutani, itsekritiikkiäni sekä erilaisia pelkoja ja näihin liittyviä ratkaisuehdotuksia.

5.1 Mikrokeinahduksen haasteet

5.1.1 Pysyvyyden kaipuu

Tutkielmani taustalla kyteväksi tärkeäksi motiiviksi luen erityisesti tarpeeni löytää Rahmaninovin pianomusiikista ja tästä käsittelemästäni teoksesta jonkinlaista muuttumatonta säännönmukaisuutta tai eräänlaisia pianistisia *vaki-oita*. Mikrokeinahduksen toteutuksessa tämä saattaa kuitenkin olla potentiaalinen haitta, koska mikrokeinahduksen kokemuksellinen yleisluonne on enemmän muuttuva kuin pysyvä. Samalla kuitenkin totean, että käsittääkseni muuttumattoman soiton eräänlaisen rungon tai raamin hyödyntäminen on kuitenkin mahdollista, jos tällainen runko tai raami vain mahdollistaa riittävän dynaamisen muutoksen eikä rakennu väärällä tavalla. *Juurtunut soittotapa* voi edustaa tällaista riittävän löyhää mallia, joka sallii dynaamisia muutoksia.

¹²⁶ Siinä määrin kuin tämä on mahdollista. Implisiittisellä toiminnalla tarkoitan selkeästä soiton tiedostamatonta toimintaa (Kurkela 1991, 151–153), joka on pitkälti vaistonvaraista ja automaattista ja jota pystyn soittajana säätelemään ja operoimaan esimerkiksi metaforien, kuten juurtuneen soittotavan kautta. Lisäksi liitän implisiittisen tiedon pianistin *hiljaiseen tietoon* (Koistinen-Armfelt 2016, 40–43).

Kuvaamani muuttumattomuuden kaipuu ja arvostus sisälläni kumpuaa monista eri lähtökohdista lähtien omasta kasvatuksestani niin kotona kuin koulumaailmassa. Myös voimakas turvallisuushakuisuuteni ja omat henkilökohdaiset soittoon ja sen opiskeluun liittyvät psyyken haavani, traumani ja pelkoni voivat vaikuttaa varmuuden etsimiseen, jolla pyrin suojelemaan herkkää soittajasisintäni.¹²⁷ Näen myös perfektionismin, joka on ainakin osittain peräisin opiskeluympäristöstäni, yhtenä syynä siihen, että tahtoisin tavoitella *Moment musicalin* soitossa jotain täydellistä, ideaalia ja ikään kuin muuttumatonta.

Jos pyrkisin toteuttamaan *Moment musicalin* alun joka soittokerta täsmälleen samanlaisena, tällainen lukkoon lyöty skeema olisi kuitenkin soiton hallinnan kannalta erityisen haavoittuvainen (vrt. Nummi-Kuisma 2010, 131, 125). Mikrokeinahuksen toimivan toteutustavan taustalla onkin minusta sen hyväksyminen ja salliminen, että teoksen alun soitossa en voi eikä minun kannata yrittää kontrolloida aivan kaikkea.¹²⁸ Toisaalta minun on ehkä hyväksyttävä ja antauduttava sille ajatukselle, että *Moment musical* ei koskaan tule soittoni harjoittelun kannalta valmiiksi, vaan se pysyy jatkuvassa muutostilassa, kuten muusikon sisäinen elämäni. *Moment musicalin* soittaminen tässä dialektisessa prosessissa myös jatkuvasti muuttaa minua pianistina. Joudun myös hyväksymään sen, että Kari Kurkelan (ks. Kianto 1994, 104) kuvaama teoksen soiton ”opin sauna” jatkuu niin kauan kuin harjoittelen ja soitan tätä teosta.¹²⁹ Teoksen tällaisen elävyyden hyväksymistäni voi helpottaa myös se, että pienellä määrällä subjektiivista, hetkessä muuntautuvaa satunnaisuutta, tai Kurkelan (1991, 9) kuvaamaa niin sanottua inhimillistä variaatioita, on myös korkeatasoisessa taiteellisessa pianonsoitossa erittäin suuri rooli ja merkitys.¹³⁰

¹²⁷ Kari Kurkelan (1997, 65–66) mukaan soiton käsittämisen prosessit tähtäävät tilanteen hallitsemisen kokemukseen, joka synnyttää turvallisuuden tunteen, ja toisaalta sellaiseen ympäristön säätelyyn, joka varmistaa omien mielihalujen tyydyttymisen. Tunne, että hallitsee tilanteen, ymmärtää ympäristönsä ja kykenee manipuloimaan sitä, vähentää olemassaolon pelon ja ahdistuksen vaikutusta (ibid.). Ks. myös Kurkela (ibid., 248–267) turvallisen olemisen tunteesta *erinomaisuuden* kontekstissa.

¹²⁸ Pianisti Evelyne Brancartin henkilökohtainen tiedonanto Bloomingtonissa vuonna 2010. Soittotekniikkaa tutkaillen Brancartin mukaan kontrolli pianonsoitossa on illuusio.

¹²⁹ On kiinnostavaa, että pianonsoiton praktiikassani jotkin opettelemani teokset tuntuvat ikään kuin ”loksahtavan kohdalleen” tai tulevan varsin miellyttäväksi soittaa. *Moment musical* nro 2 ei ole osoittautunut kohdallani tällaiseksi teokseksi.

¹³⁰ Menahem Presslerin ja Valeria Resjanin ajatuksia soittotunneiltani.

On mahdollista, että perusopintojeni aikana olen soittoni pysyvyyttä ja muuttumattomuutta tavoitellessani joutunut luomaan herkän ja haavoittuvasen soittajasisimpäni suojaksi eräänlaisen Winnicottin (ks. Kurkela 1997, 244–247) kuvaaman *valeminän* (*false self*), joka on eräänlainen jäykkä selviytymismekanismi soiton kaoottisen ahdistavassa muuttujaympäristössä. Tällaisen valeminän ongelmallisuus on nimenmukaisesti sen valheellisudessa: valeminä aiheuttaa ristiriidan omien kuvitelmieni ja niitä vastaamattoman todellisuuden välillä. Valeminä voi myös disorientoida soittoani ja häiritä herkkää yhteyttäni ja uskallustani *nyt-hetkessä* elämiseen (Siirala 2003, 12), klaviatuurituntumaani ja nyt-hetken aistitoimintaani sekä tämän aistitoimintani kriittiseen arviointiin.¹³¹ Toisaalta tällaisessa valeminässä voi nähdä myös positiivisen ja hyödyllisen puolen pianistia voimaannuttavana roolimallina (Kianto 1994, 127).

Tällaisessa itsereflektoinnissa oleellista on se, että käsitan omat persoonalliset ja sitä kautta pianistiset ominaisuuteni, jotka vaikuttavat perustavanlaatuisesti pianistiseen toimintaani, kuten mikrokeinahduksen toteuttamiseen *Moment musicalin* alussa.¹³² On myös tärkeää, etten kyseenalaista näiden ominaisuuksien tärkeyttä ja merkitystä tai kritisoi niitä (vrt. Karakorpi 2015, 58).

5.1.2 Itsekritiikki

Voimakas itsekritiikki soiton aikana heikentää teoksen juurtunutta soittotaapaani. Tällaisesta ylikriittisen ajattelun yhdistämisestä soiton tapahtumiin voi tulla soittajalle haitallinen *mentaalirepresentaatio* (Pokki 2016, 30–31). Omat voimakkaan negatiiviset ja kriittiset ajatukseni ilmenevät kokemukseni mukaan helposti teoksen soiton harjoittelussa ja teoksen esitystilanteissa joko epämääräisenä ahdistuksena ja lihasjännityksenä tai tietoisuuteni pintaan

¹³¹ Sisäisen maailmani suojelu tällaisella tavalla kuitenkin saa minut ainakin osittain torjumaan ulkoisen maailman. Oman suojelusta ks. Siirala 2003. Kurkelan (1997) mukaan tällaiseen soittajan todellisen sisäisen maailman piilottavaan rooliin saattaa liittyä myös soittajan paradoksaalinen kätkeytyksi tulemisen kaipuu, jossa tämä kuitenkin toivoo ja kaipaa tulevansa huomatuksi.

¹³² Nummi-Kuisma (2010, 129) kirjoittaa: ”Kokemukseni mentaalivalmennuksen ja pianonsoiton opetuksen parissa on osoittanut, että kyetäkseen soittamaan yleisön edessä soittajat tarvitsevat eri suuria määriä tutun kokemisen tavan tuomaa turvallisuuden tunnetta, kiinteästi sidotun energian tuomaa rauhaa ja varmuutta, esimerkiksi vakiintunutta käsitystä itsestään soittajana.”

nousseina negatiivisina ajatuksina ja kielteisenä mielensisäisenä puheena (Nummi-Kuisma 2010, 237; Spanswick 2015). Tällaiset viheliäiset ajatukset ovat kuin Puškinin runon lenteleviä piruja, jotka pyrkivät lannistamaan, häiritsemään ja disorientoimaan teoksen soittoa vieden huomiota pois oleellisemmista soittoni aspekteista, kuten teoksen taiteellisen mielikuvan toteutuksesta ja juurtuneesta soittotavasta.¹³³

Itsekritiikkini lieventäminen voisi olla mahdollista esimerkiksi Mervi Kiannon (1994, 128–129) kuvaileman pianistin pedagogisen suvaitsevaisuuden aktiivisen harjoittamisen kautta. Tällaisessa suvaitsevaisuudessa elämässä olemisen tapana pianisti luottaa itseensä, on kiinnostunut toisista, kiinnostunut jakamaan kiinnostuneena olemista ja olemaan hienotunteinen toisen persoonaa ja sen ilmenemismuotoja kohtaan.¹³⁴ Käsittääkseni tällaisen suvaitsevaisuuden voi tulkita koskemaan myös kiinnostusta omaa soittajapersoonaa kohtaan, jolloin asetun ikään kuin itseni opettajaksi. Toinen erityisesti omaa pianistista itsekritiikkiäni ja soittoni negatiivista sisäistä puhetta helpottanut keino on *mindfulness*, jonka säännöllisessä ja lähes päivittäisessä harjoittelussa olen pyrkinyt asettumaan sisäisen elämäni lumimyrskyn keskukseen, josta voin tarkkailla kaikkia tunteitani ja ajatuksiani hyväksyen ne arvottomatta ja niihin takertumatta. Näen tällaisen mentaaliharjoittelun erittäin tärkeänä osana *Moment musicalin* juurtuneen soiton harjoittelua.

5.1.3 Pelot

Soittoni mikrokeinahduksen toimivaa toteutumista uhkaa *Moment musicalin* alussa joukko erilaisia pelkoja tai kauhuja (vrt. Kurkela 1997, 218–224; Kianto 1994, 132–136; Karakorpi 2015, 21, 56), jotka herkästi jäykistävät kehoni lihaksia ja liikkeittäni virtaavuutta, haittaavat aistimiseni tehokkuutta sekä rajoittavat uskallustani antautua ja sopeutua soiton nyt-hetken tapahtumiin. Myös Rahmaninovin tiedetään kamppailleen erilaisten pelkojen ja fobioiden kanssa erityisesti uransa loppuvaiheessa, jolloin myös *Moment musicalin* uusi editio (1940) valmistui:

Rahmaninov ei pelännyt pelkästään kuolemaa. Hänellä oli fobioita vieraita ihmisiä, pimeyttä ja pieneläimiä kohtaan. ”Hän avoimesti myönsi olevansa

¹³³ Pressler puhui soittotunneillani tässä yhteydessä käsitteestä *insight*, joka tarkoittaa pianistin sisäistettyä kuulokuvaa teoksesta.

¹³⁴ Luottamiseen antautumisesta ks. Nummi-Kuisma 2010, 195–197.

mieleltään sairas”, kertoo tohtori Kogan, ”ja hän ymmärsi, että hänen täytyy kärsiä suuresti melankolisine taipumuksineen.” (Timoshin 2016.)¹³⁵

Pelot myös houkuttelevat takertumista erilaisiin soiton jäykkiin stereotypioihin tai muuttumattomiin malleihin soittoani heikosti edistävillä tai jopa haitallisilla tavoilla. Tämän teoksen alussa pelkoja herättää myös fyysisten soit-tajarajojeni hämärtyminen. Tutkielmassa aiemmin toinkin esiin Freudin *kumman* (*unheimlich*) kokemuksen, jossa tuttu ja turvallinen saa uudenlaisia kummia piirteitä. Pysyväksi mielletyn objektin muutoksen tai häilyvyyden tiedostaminen voi olla kauhistuttavaa. Ajatus siitä, että kehoni rajat hämärtyisivät ja pianoinstrumentti ikään kuin tunkeutuisi kehoni sisään, kuulostaa kauhistuttavalta, koska tällöin ikään kuin menettäisin kehoni kontrollin. Nummi-Kuisma (2010, 143–145) nostaa esiin torjuntaan liittyvän *abjektin*, joka on syntynyt ilmiönä lapsen ja äidin välisessä varhaisessa vuorovaikutus-suhteessa.¹³⁶ Abjektissa voi olla kyse objektin, kuten pianistin rajojen hämärtymisestä, eräänlaisesta sulautumiskokemuksesta sekä sen pelosta, että ole-massa olevat merkitykset katoavat tai häilyvät. Tällainen häilyvyyden aiheut-tama ahdistus luonnollisesti yleensä torjutaan (*ibid.*). Myös Puškinin runo kuva-a matkustajan ja ympäristön välisten rajojen hämärtymistä ja yhteensulautumista sekä tästä aiheutuvaa kauhua (vrt. Aizlewood 2010, 305).

Moment musicalin alussa esiintyvä tuulimaisen pyörteilevä tekstuuri on mi-nusta äärimmäisen haavoittuva soinnillisille epätasaisuuksille, mikä on omi-aan aiheuttamaan minussa tahattoman aksentoimisen pelkoa. Ahdistun ja pa-nikoin herkästi tilanteissa, joissa huomaan soittavani notaatioon kuulumatto-man aksentin, vaikka kyseessä olisi hyvin pieni ja kuulijoille jopa huomaa-maton soinnillinen epätasaisuus. Tällainen reaktio todennäköisesti juontaa ankaraan koulutukseeni, jossa opettajani toistuvasti ja pitkäaikaisesti rankaisi minua tilanteissa, joissa soitin ylimääräisen aksentin tai balansoin yksittäisen tekstuurikohdan soinnillisesti epäoptimaalisesti. Myös ces¹-sormipedaalin soittaminen aiheuttaa minussa aksentoimisen pelkoa, koska tämän yksittäisen äänen musiikillinen rooli on minusta epäselvä, haamumainen ja häilyvä eikä ääni saa erottua tekstuurista liian voimakkaasti. Myös tämän tutkielman kes-kittäminen tähän säveleen, paradoksaalista kyllä, on jossain määrin lisännyt kyseisen äänen soittamisen pelkoa ja problematiikkaa. Selitän tämän sillä,

¹³⁵ Tutkielman kirjoittajan vapaa suomennos.

¹³⁶ ”Ulos heitetty” (*ab-ject*), johon täytyy saada etäisyyttä (Karakorpi 2015, 14). Käsite on peräisin Julia Kristevan (1982) psykoanalyttisesta teoriasta.

että esiin nostettu yksityiskohta saattaa saada kohtuuttomia ja vääristyneitä mittasuhteita soittoni kokemuksellisessa kokonaiskuvassa.¹³⁷ Soinnillisen tasaisuuden toteutuksessa hyödynnän teoksen alun juurtuneessa soitossani *Pirut*-runon myrskyisän pyörteilyn aiheuttamia soinnillisia, kinesteettisiä ja synesteettisiä mielikuviani (vrt. Männikkö 2018, 55–64; Pokki 2016, 45; Siirala 2003, 24; Kianto 1994, 113–114).

Yksi keskeisimmistä teoksen soiton peloistani on niin sanottu soinnin likaisuuden pelko. Tämä aspekti on ollut avainasemassa teoksen alun juurtuneen soiton hakemisessa. Tarkoitan sitä, että voimakas tarpeeni tavoitella harmonian puhtautta on aiheuttanut sen, että olen puhdistanut kaikupedaalia hieman liian ajoissa, liian yhtäkkisesti ja liikaa, jolloin bassoääni *d* on kadonnut ja kummitusmainen *ces*¹ on korostunut tekstuurista kolkon selvästi esiin. Samalla teoksen häilyvyyden ja kromaattisen pirullisuuden vaikutelma on jopa hävinnyt, ja tämä sävelen *ces*¹ aksenttimainen vaikutelma on disorientoinut minua aiheuttaen paniikinomaisia ja luotaantyöntäviä tuntemuksia. Teoksen alun juurtuneen soiton tärkeänä ratkaisuna on ollut siedättää itseäni dissonoivien harmonioiden lievään päällekkäisyyteen. Pelkoni on rakentunut sellaisen ajatuksen ympärille, että harmonian likaisuus olisi merkki epäprofessionaalista pianismista. Tämä pitää tietysti mielessä paikkansakin, mutta ajatus asettaa samalla potentiaalisesti vaarallisia rajoitteita taiteelliselle toiminnalleni. Soinnillisen likaisuuden liitän tunnetasolla myös ihmisen toiminnan likaisuuteen, syntisyyteen tai moraalittomuuteen (vrt. runon *pirut*). Moraalinen korruptoituneisuus onkin Kristevan (1982, 4) mukaan yksi abjektin ilmenemismuoto.¹³⁸

Teoksen soiton peloista tahdon nostaa esiin myös äänitekstuurin liian selvärajaisuuden pelon. Tämä pelko minussa nousee siitä, että tekstuurista tulisi jollain tavalla liian selvää tai kliinistä, jolloin tekstuurin häilyvät elementit katoaisivat. Koen, että teksturiin liika selvärajaisuus köyhdyttäisi taideteosta, koska taideteoksen tarkkailija ei joutuisi täydentämään mielessään teok-

¹³⁷ Vertaa esimerkiksi suhteutuksen harhatilanteeseen, jossa esityksessä yksi väärä ääni saattaa tuntua siltä, että koko konsertti on pilalla.

¹³⁸ Kulttuuriset ja uskonnolliset moraalilait ym. säännöt perustuvat Kristevan mukaan abjektioon, siihen että jotakin suljetaan epäpuhtaana (abjektina) ulos. Voimakkaan abjektin kokemuksen tällaisessa rakenteessa herättävät suoranaisten rikoksen sijaan rajailmiöt kuten epämääräinen kierous ja korruptoituneisuus. (Kristeva 1982, 3–4.)

sesta ikään kuin auki jätettyjä piirteitä. Tämä seikka liittyy voimakkaasti persoonalliseen taiteelliseen estetiikkaani, joka tulee ilmi soiton lisäksi myös kuvataideharrastuksessani: piirtäessäni suosin lähtökohtaisesti esimerkiksi sellaisia luonnosmaisia hiilipiirroksia, joissa ääriviivat jäävät yleisesti pehmeän sumeiksi ja loppuun asti piirtämättömiksi. Minulla on voimakas tarve jättää kuvaamani objekti ikään kuin auki, ja tahdon nostaa siitä esiin tärkeimmiksi kokemiani aspekteja. Samasta syystä suosin myös impressionistisia piirtämis- tai maalaamistyyliä, joissa kuvaustapa ei ole valokuvamaisen tarkka eivätkä kuvan ääriviivat teräviä. Tällainen persoonallinen ja taiteellinen arvolähtökohta ja lähestymiseni välittyy väistämättä myös *Moment musicalin* soittamisessa.¹³⁹ Soittajapersoonani vaikutusta ei voi nähdäkseni erottaa teoksen soitostani. Juuri kuvaamani soinnin likaisuuden pelko yhdistettynä soinnin liian selvärajaisuuden pelkoon onkin aiheuttanut vaikean ristiriidan, joka on pitkälti torpedoinut teoksen soittotapani hallintaa ja juurtuneisuutta. Kuvaukseni perusteella on kiinnostavaa, etten koe teoksen alussa osittaista dissonoivaa harmoniapäällekkäisyyttä miellyttävän sumeana, vaan likaisen vastenmielisenä. Tällainen kokemus ei ole ollenkaan tavaton länsimaisen taidemusiikin kulttuurissa, johon on kuulunut eräänlainen kamppailu – esimerkiksi juuri dissonansseihin ja kromatiikkaan liitetyn – objektin (feminiinisen) toiseuden kanssa ja tästä seuraava korostunut pyrkimys puhtauteen (ks. esim. Kramer 1995, 33–66; Wahlfors 2013, 29).

Seuraava *Moment musicalin* alun soittoon liittyvä ja mikrokeinahdusta potentiaalisesti haittaava pelkoni koskee ”takertumista koskettimistoon”. Takertumisen tunteen aiheuttaa tässä erityisesti Martinchuk-tekstuurin oikean käden oktaavimelodian sisällä liikkuva väliääni. Syynä voi olla myös oikean käden peukaloni hyppäävä liikutus nopeassa tekstuurissa ensimmäisen tahdin sävelillä $ces^2-f^2-ces^2$. Nopea ja hyppäävä liikutus aiheuttaa helposti sen, että en ehdi korvallani ja visuaalisesti ennakoida kyseistä tapahtumaa riittävästi, jolloin toimintani jossain määrin sumenee ja disorientoituu. Tällöin myös soittoni herkkä aistijärjestelmä menee eräänlaiseen ”oikosulkuun”, koska vaistonvarainen motorinen järjestelmä ei osaa säädellä toimintaansa aistiinformaation ollessa liian sumeata. Tällöin sormia liikuttavat lihakset alkavat toimia liian satunnaisesti ja ”hirttää kiinni”. Toinen syy voi olla kyseisten

¹³⁹ Näenkin Rahmaninovissa niin sanottuja kvasi-impressionistisia piirteitä. Charles Fisk (2008, 245) kuvailee Rahmaninovin Sinfonisia tansseja op. 45 jopa ”leijailevan debyssiaanisiksi”.

välilääntien kuuntelun vaikeudessa. Kuuntelun vaikeuden arvelen johtuvan välilääntien dissonoivasta tritonusliikkeestä. Jostain syystä dissonanssit aiheuttavat minussa usein eräänlaisen voimakkaan hylkimisreaktion.¹⁴⁰ Koen dissonanssien soitosta myös jopa epämääräistä kipua, ahdistusta ja kuvotusta. Huomaan, että jostain syystä esimerkiksi atonaalisessa musiikissa dissonanssit eivät aiheuta minussa välttämättä yhtä voimakasta tunnereaktiota. Sen sijaan tonaalisessa musiikissa, kuten Rahmaninovissa, niiden vaikutus tuntuu voimakkaammalta. Myös liika kaikupedaalin käyttö voi aiheuttaa teoksen alun soitossa sormieni takertumista. Näen, että tämä johtuu jälleen siitä, että liika kaikupedaali vaikeuttaa välilääntien kuulemistani ja ennakoitiani. Yksi ratkaisu tällaisen soiton takertumisen välttämiseen onkin ottaa riittävästi aikaa mainitsemaani oikean käden peukalonsiirroskohtaan ja toisaalta käyttää niin vähän kaikupedaalia kuin mahdollista sekä hyödyntää tekstuurin sormipedalointia.

Sormien takertumisen assosioin teoksen soiton alussa myös liikkeen virtaavuuden tunteen pysähtymiseen, eräänlaiseen soiton ja musiikin ”tukehtumiseen” ja *Pirut*-runossa esiintyvään kuolemanuhkaan. Kuolemanuhalla tarkoitan tässä soiton epäonnistumisen uhkaa. ”Tukehtumiseen” liittyy samalla myös kontrollin menetyksen, soittajaitsetuntoni hetkellisen heikkenemisen ja turhautumisen tunteita, jotka voivat aiheuttaa minussa torjumisreaktion. Torjumisreaktioita voi olla tässä useita: yksi keskeinen on huomattava vihan tunteeni koko teosta ja sen taiteellista, pianistista ja musiikillista arvoa kohtaan. Yllättäen en kuitenkaan kohdistu vihaani teoksen luojaan, Rahmaninoviin. *Moment musical* nro 2 herättää minussa vihaa ja torjumista herkästi myös siksi, että tämä on ensimmäinen kappale, jonka harjoittelu on aiheuttanut minulle rasitusvamman vuonna 2015. Soittoni kuormittavuuteen vaikutti käsittääkseni stressaava ja ahdistava elämäntilanne, juurtuneen soittotapani silloinen heikkous ja erityisesti käsivarren painon käyttöni riittämätön ymmärtäminen. Myös piiskaava ja ankara yliminäni ohitti liiaksi sisäiset proprioseptiset aistimukseni, mikä salli jännitys- ja kiputilojen kumuloitumisen. Torjumisreaktiolla toisaalta tarkoitan myös sitä, että soittajana ikään kuin pakenen (objekti) takertumisen uhkaa klaviatuurilta pois tai kosketinliikkeeseen nähden päinvastaiseen suuntaan, eli ylöspäin. Omassa soitossani tällainen ylöspäin pakeneminen merkitsee usein kosketukseni jopa äärimmäistä keventämistä ja toisaalta klaviatuurista irrottamista, mikä puolestaan voi ilmetä leg-

¹⁴⁰ Dissonanssi-inho lienee samaa juurta kuin soinnin likaisuuden pelko.

gieromaisena soittotapana ja niin sanotun ”pedaaliin soittamisen” suosimisenä. Sekä kosketukseni keventäminen että klaviatuurista irrottaminen ovat minulle soiton praktiikassani yhdenlaisia keinoja edistää liikkeitteni esteettöntä virtaavuutta ja vapauden tunnetta. Huomaan, että assosioin tällaisen toimintani myös olemisen vapauteen yleensä: en tahdo kokea olevani ihmisenä kahlittu. Tällainen toimintatapa liiallisena kuitenkin heikentää juurtunutta soittotapaani, koska tällä tavalla helposti irtoan liian kauas koskettimistosta menettäen samalla klaviatuurituntuman (JS3). Irtoamisherkkyyks klaviatuurista puolestaan liittyy lähtökohtaisesti legaton sekä klaviatuuriin tukeutumisen ja tarttumisen välttelyyni, joka voi selittyä ainakin osittain aiemmin kuvaamillani syillä.¹⁴¹

Kysymys kuuluukin, kuinka voin pianistina toimia *juurtuneella soittotavalla* kuvaamieni pelkojen ja uhkien keskellä soittaessani *Moment musicalin* alkua?

Tämä on monimutkainen ja vaikea kysymys. Csikszentmihalyi (2008, 59) määrittelee kontrollin tunnetilaksi, jossa ihminen unohtaa murehtia kontrollin menettämistä. Tällöin soiton kontrollin tunnetta voisi kenties parantaa *de-reflektiolla* tai huomion poiskääntämisellä negatiivisista ajatuksista ja keskittymisellä esimerkiksi teoksen taiteelliseen soivaan mielikuvaan ja juurtuneeseen soittotapaan. Kari Kurkela (1997, 233–236) puolestaan kirjoittaa pelkojen häipymisestä myönteisen todellisuuskuvan myötä. Arvelen soiton praktiikkani ja psykoterapiakokemukseni perusteella, että pelkojeni kohtaaminen ja käsittely on niin pelkojeni kuin soittoni kontrollissa lähtökohtaisen tärkeää. Arvelen, että pelkojen tietoinen käsittely ikään kuin normalisoi pirullisia pelkoja ja kauhuja osaksi soittotapahtumaa, jolloin ne tietoisuuteni pintaan noustessaan menettävät yllättävyyttään, järkyttävyyttään ja intensiteettiään. Koen, että pelkojen pintaan nousemisen hyväksyminen ja salliminen ja jopa pelkojen näkeminen eräänlaisina ystävinä, jotka perimmäisessä tarkoituksessaan

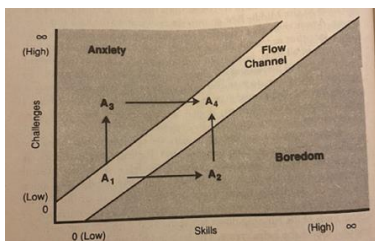
¹⁴¹ Voi olla, että koko juurtuneen soittotavan tutkimukseni kieli siitä, että olen ”kieltänyt” fyysisen legaton tärkeyden perusopintojeni aikana ja pyrkinyt etsimään sille muita vaihtoehtoisia soittotapoja. Omat opettajani ovat myös tulleet tukeneeksi tätä omalla pianistisella ja pedagogisella toiminnallaan. Esimerkiksi fyysisen legaton soittaminen aiheutti minussa aiemmin tunteen epämiellyttävyydestä, ahdistuksesta, ”kosketuksen tukehtumisesta”, äänen jatkumisen kuolemisen ja soinnillisen ilmaisuuden köyhtymisestä ja heikkenemisestä. Ongelma oli todennäköisesti alun perin keskivartalotuen puutteessa ja toisaalta lihasbalansoinnin herkkyyden ymmärtämisessä.

pyrkivät suojelemaan mutta jotka eivät kerro ympäröivästä maailmasta suoria totuuksia, auttaa teoksen juurtuneessa soitossa.

Yksi ratkaisunäkökulmani liittyy myös pelkojen hyväksymiseen osana pianistista soittotapahtumaani ja niiden näkemiseen eräänlaisena viritystilan nousuna sekä toisaalta pyrkimykseeni moderoida tällaista tilaani.¹⁴² Olen kokenut, että minua on auttanut keskittyminen omiin soiton rutiineihini, kuten esimerkiksi juurtuneen soittotavan sääntöjeni seuraamiseen.

5.2 Mikrokeinahdus, flow ja ajallinen suuntautuneisuus

Koen, että pelkoni ovat liitettävissä viritystilaani ja että suoritustani ja pelkojeni hallintaa on edistänyt niin sanottu *arkipäiväinen flow-ilmio* (Csikszentmihalyi 2008, 72–77), joka voi tapahtua usein arkisissa ja säännönmukaisissa fyysisissä askareissa. Tällaisessa flow-ilmiossa (Pokki 2016, 95) viritystilani on tasapainossa ja eräänlaisessa ”keskitilassa”, josta kerron lyhyesti seuraavaksi. Näen tässä flow-ilmion arkipäiväisyyden esiin nostamisen tärkeäksi, koska flow mielletään kokemukseni mukaan varsin usein pelkääjän ääri-ilmioksi.¹⁴³



Kuva 9. Csikszentmihalyin (2008, 74) teoreettinen kaavio optimaalisesta flow-tilasta (Flow Channel), joka riippuu suoritettavan tehtävän haasteasteen ja subjektin taitoasteen tasapainoisesta suhteesta.

¹⁴² Pianisti Olli Mustonen kertoi Sibelius-Akatemian mestarikurssillaan T-talon Acté-salissa 2010-luvulla ajattelevansa esiintymisjännitystään virittyneisyytenä. Ymmärrän soittajan viritystilan ja virittyneisyyden tässä toisilleen lähes synonyymisinä. Nummi-Kuisma (2010) puolestaan käyttää käsitettä ”pianistin vire”, jota hän tarkastelee laajasti virtuoosiytydin keskeytyksettömän soittamisen kannalta optimaalisena tilana. Itse koen luontevaksi puhua erikseen esitykseen valmistautumiseen tarvittavasta viritystilasta ja toisaalta esityksen flow'sta.

¹⁴³ Eliisa Leskisenojan (2017, 62) mukaan positiivisen pedagogiikan PERMA-teoriassa flow lisää oppijan sitoutumista opeteltavaan asiaan mindfulnessin ja rauhoittumisnurkkauksen käytön ohella.

Moment musicalin alun soiton mikrokeinahdukseen liittyvää sopivaa soiton haastavuustasoa hakiessani tarvitsen epämukavuuden kuten pelkojeni sietokykyä. Tällainen pelkojen sietokyky kehittyi kokemukseni mukaan eräänlaisella siedätystoiminnalla, jossa asetan itseni soittamaan teosta sopivan pelotaviin tilanteisiin. Ammattitaitoni lisääntyessä koen myös, että oma vaatimustasoni ja virheiden teon riskin ymmärrys sekä oman keskeneräisyyteni ymmärrys kasvavat samalla (ks. kuvan 9 y-akselin mittaamaa muuttujaa ”challenges”). Tämän vastapainoksi koen tarvitsevani enenevässä määrin *mentaalisia soiton taitoja*, jotta toimintaani kohdistuvat tai kohdistamani vaatimukset ja niitä vastaavat taidot saavuttaisivat tasapainotilan. *Moment musicalin* dynaaminen perusluonne itse asiassa mahdollistaa sen, että voin tiettyyn rajaan asti säädellä teoksen soittotapoja itselleni luonnolliseen ja helppoon suuntaan, mutta kuitenkin siten, että toimintatapani on musiikillisesti uskottava ja perusteltu. Toisin sanoen voin helpottaa omaa soittoaani vaikeiksi kokemissani teoksen kohdissa tietyillä ehdoilla ja tietyissä rajoissa.

Otin aiemmin luvussa neljä esiin oikean käden peukalon siirtymän liian disorientaation riskin, joka aiheuttaa juurtuneen soittoni ja kontrollin huononemista. Kuten totesin, tässä peukalon siirtymäkohdassa pystyn agogisesti ottamaan enemmän aikaa; samalla aistini pystyvät paremmin ja selkeämmin seuraamaan ja ennakoimaan toimintaani ja onnistun paremmin säilyttämään tasapainoni peukalon hyppyjen aikana. Ajanotto tässä kohtaa on myös musiikillisesti perusteltua, koska lumipilvimäinen oikean käden väliään kuvio intensifioituu symmetrisesti vasemman ja oikean käden väliään välisellä vastaliikkeellä ja kuvioinnin keskikohtaa kohti (\gg) (ks. nuottiesimerkki nro 3). Samalla tällainen agogiikan käsittely intensifioi oikean käden pitkää ces³-melodiaääntä.¹⁴⁴

Tällainen ajanotto myös mahdollistaa tasapainotetun ja rauhoitetun mikrokeinahduksen käytön ydintuessani; se tuntuu pieneltä ”irti päästämiseltä”. Mikrokeinahdus aktivoi samalla keskivartaloni lihaksia ja sallii selän pienen liikkeen tai jopa miedon kaatumisen tunteen eteen ja oikealle päin penkkiin tu-

¹⁴⁴ Valeria Resjan on puhunut taiteellisilla ohjaustunneillani siitä, että tällainen hyvin laskelmoitu ja sillä tavoin tasaisesti toteutettu ajanotto Rahmaninovin pianomusiikissa on ainoastaan ilmaisun vaikuttavuutta ja vakuuttavuutta lisäävää. Resjan ottaisi aikaa tässä Rahmaninovin teoksen kohdassa esittämälläni tavalla.

ettuja istuinluita vasten. Suuntaan toisin sanoen selkäni liikkeen tämän soit-
tamani kuvion taakse.¹⁴⁵ Tämä toimintatapa lisää tilan ja tuen tunnettani ku-
vion käännekohdassa ensimmäisen tahdin as¹-sävelen kohdalla. Kehoni tun-
tuu tällöin kokonaisvaltaisesti tasapainotetulta ja kelluvalta. Saavuttaessani
kuvion keskikohdan sävelellä as¹ huomaan, että jalkapohjieni ääreistuki (Paa-
vola 2018, 102) ottaa kehon kallistusta hellästi ja joustavasti vastaan kim-
mauttaen minut takaisin soittoni keskiasentoon. Jalkojeni osallistuminen on
kuitenkin hyvin pientä, lähes huomaamatonta. Huomaan myös, että oikean
jalkani ääreistukeen liittyvä pedaalinnosto sävelellä as¹ aiheuttaa herkästi
liian voimakkaan soinnillisen katkoksen ja toisaalta tasapainon liian suuren
nytkähdyksen tai häiriön, mikä samalla disorientoi toimintaani. Instrumentin
kaikupedaalin ja akustiikan vaikutus sointiin voi olla tässä kohtaa hyvinkin
yksilöllinen.

Teoksen alun mikrokeinahuksen yhteydessä havaitsen, että juurtunut soitto-
tapa on luonteeltaan ajallisesti vuorotellen sekä eteenpäin että taaksepäin
suuntautunut ja ikään kuin liukuvan dialoginen (Siirala 2003, 24). Erityisesti
keinahuksen tuottama ”aallonharjan” pieni pysähdys suuntaa fokukseni
luonnollisen liukuvasti nyt-hetkeen ja jälleen siitä seuraavaan tapahtu-
maan.¹⁴⁶ Tällaisen huomioni tasapainoisen liukumisen ansiosta juurtuneen
soittoni jännitteen tunne ei myöskään katkea. Huomioni esimerkiksi liukuu
ja kiinnittyy *Moment musicalin* soiton ensimmäisessä tahdissa ensin oikean
käden melodian pitkälle ces-äänelle ja tätä vasten tapahtuvaan väliään-
ten intensiteetin huippukohtaan vasemman käden sävelelle as¹. Sormipedaali ces¹
sijoittuu tähän tapahtumaan ikään kuin tuulikuviota valmistavana, ulkopuoli-
sena ja hieman huomaamattomana äänenä. Toisin sanoen suuntaan huomioni
teoksen soitossa lopulta ces¹-sormipedaalin ohi *dereflektiolla* (Kianto 1994,
135), jolloin vältän *hyperintention* (ibid.) ja kyseisen äänen merkityksen täs-
mällisen ratkaisemisen ongelman.¹⁴⁷ Välittömästi as¹-sävelen jälkeen hu-
mioni suuntautuu ajallisesti taaksepäin soiton nyt-hetkeen, eräänlaiseen kel-
lumisen (Brown 2009, 55) ja painottomuuden hetkeen – aivan kuin hyppäisin
ilmaan ja jäisin hyvin pieneksi hetkeksi nauttimaan painottomuuden, soinnin

¹⁴⁵ Vrt. Valeria Resjanin ohjaustunneilla antama ohje soittaa aina mahdollisimman
kohtisuoraan otteiden kohdalla tai ”otteiden takana”.

¹⁴⁶ Rahmaninov hyödyntääkin pianotuotannossaan kauttaaltaan niin sanottua aalto-
maista tekstuuria. *Moment musicalin* nro 2 lisäksi se on havaittavissa esimerkiksi
pianokonsertossa nro 3 op. 30 d-molli sen jokaisessa osassa.

¹⁴⁷ *Hyperintentiolla* tarkoitan pelokasta yksityiskohdan jopa pakkomielteistä tark-
kailua. *Dereflektiolla* tarkoitan huomion poissuuntaamista. (Kianto 1994, 135.)

kannattelun ja pysähtyneisyyden kokemuksesta ennen kuin liikkeeni suuntautuu takaisin alaspäin.¹⁴⁸

Tämä on eräänlainen kätkeyty *mikropysähdys*, jota kuulija tuskin huomaa, mutta soittajana tämä ajanhetki tuntuu jopa pysähtyvän ja joustavan. Värähtävä mikrokeinahdukseni ajoittuu ja mieltyy kuvion käännöskohtaan ajoittuvalle sävellelle as¹. Huomioni dialogisuus ajallisesti eteenpäin ja taaksepäin mahdollistuu vain ja ainoastaan, jos ydintukeni ei missään vaiheessa petä ja kehoni säilyttää hyvin balansoidun ja kelluvalta tuntuvan tilan. Ydintukeni voi kyllä sallia pienen liikkeen ja aktivoitumisen, mikrokeinahduksen, mutta se ei saa tuntua romahtavan tai lähtevän kokonaan alta. Tuen niin sanottu romahtaminen disorientoisi aistitoimintaani siten, että liikeseätely häiriintyisi liikaa. Toisaalta tällainen huomion siirto ajallisessa suuntautuneisuudessa edellyttää teoksen erittäin läpikotaista tuntemusta ja tulkintani sisäistyneisyyttä, jotta ”leikkiminen” ja toiminnan soveltaminen joustavasti olisi ylipäättään mahdollista.¹⁴⁹ Käsittääkseni pianisti Antti Siirala kuvaa tällaista soiton fokuksen ja ajallisen suuntautumisen ongelmaa sekä välitilaa seuraavasti:

Yksi instrumentalistin suurista arvoituksista on ennakkoinnin ja hetkessä elämisen välinen ristiriita soittotilanteessa. Jokainen ohjelmistoaan jonkin verran kartuttanut soittaja tietää, että tämä aspekti alkaa asettua sitä luonnollisempaan uomaan, mitä pidempään hän on viettänyt aikaa teoksen parissa. Mielen syvätasolle alkaa muodostua merkityksien verkostoja, jotka ohjaavat soittotapahtumassa ajan kokemista sopivasti tulevaisuuden ja nykyisyyden välillä. Parhaassa tapauksessa esittäjä saattaa saavuttaa ykseyden tunteen, jossa tämä kysymys menettää merkityksensä tietoisena ongelmana. (Siirala 2003, 12.)

Oman kokemukseni mukaan tällaista Siiralan kuvaamaa *ykseyden tunnetta* voi ruokkia esimerkiksi siten, että fokuksen suunnanvaihdoskohdat soitossani ovat mahdollisimman kokonaisvaltaisesti tasapainotettuja, liukuvia ja huomaamattomia. On myös selvää, kuten Siirala myös kuvaa, että teoksen läpikotainen tuttuus luo pohjan tällaiselle pianistiselle toiminnalle, niin implisiittiselle vaistonvaraiselle kuin eksplisiittiselle tietoisemmalle ja ulospäinsuuntautuvalla toiminnalleni.

¹⁴⁸ Samalla kuuloni aktivoituu ja kuulen soinnillisen tapahtuman ikään kuin ”mikrosekunnin” ajan, mikä luo kiinnepohdan tulevalle soittoni toiminnalle. Ilmaisu on peräisin Antti Siiralalta eräällä Suolahden musiikkikurssilla.

¹⁴⁹ Kyseessä on Presslerin minulle soittotunnilla kuvailema *insight*.

Huomioni ajallinen liukuminen mikrokeinahduksien aallonharjoilla ajan tunteeni pysäyttelevässä aallokossa yhdistyy käsittääkseni myös Barbara Oakleyn (2014, 17–21) kuvaamiin aivojen *diffuse* ja *focused* -tarkkailumoodien välisiin siirtymiin. Diffuse-moodi kuvastaa aivojen laaja-alaisempaa ja sumeampaa tarkkailun tasoa, kun taas focused-moodi nimensä mukaan keskittää tarkkaavaisuuden hyvin kapea-alaisesti ja täsmällisesti nyt-hetkessä. Oakley (ibid., 21–22) puhuu siitä, että laaja-alainen diffuse-moodi toimii erityisen hyvin tilanteissa, joissa ihminen pyrkii esimerkiksi opettelemaan jotain täysin uutta, tai jos ratkaistava ongelma on kovin vaikea.¹⁵⁰ *Moment musicalin* alussa koen, että molemmat Oakleyn määreet täyttyvät ainakin jossain määrin: teoksen erityisen dynaaminen ja muuttuva perusluonne aiheuttaa sen, että pianistina koen joka hetki ja soittokerta opettelevani teosta yhä uudelleen. Toisaalta teoksen soittaminen on vaikea ongelmanratkaisullinen tehtävä. Oakleyn mukaan ongelmanratkaisu tapahtuu tehokkaimmin nimenomaan vaihtelemalla tarkkaavaisuuden tapaa diffuse- ja focused-moodien välillä. Tämä toimintatapa soveltuu kielten, musiikin (kuten pianonsoiton) ja luovan kirjoittamisen opiskeluun. (Ibid., 23.) Näen *Moment musicalin* alun juurtuneen soittotavan Oakleyn kuvaamana toimintatapana, jossa vaihtelen liukuvasti tarkkaavaisuuden tasoa mikrokeinahduksen aallonharjalla tapahtuvan diffuse-moodin ja sitä välittömästi seuraavan soitossani eteenpäin tarkentuvan focused-moodin välillä. Aallon kaltaisen mikrokeinahdukseni harjalla koen, että hetkellisen painottomuuden ja keinahduksen aikana kehon rajat sumenevat ja voin luottaa ydintukeni kannatteluun, vaikka kehoni tuntuu ikään kuin häilyvän ja häviävän epämääräiseksi hahmoksi. Tämän rentoutumisen hetken seurauksena pystyn pienen hetken aistimaan ja maistelemaan musiikillista hetkeä (*Moment musical*), alitajunnastani pulppuvia näkyjä ja tunnekokemuksiani, jotka virtaavat runon lumimyrskyn mielenmaisemasta. Tätä kuvaamaani rentoutumisen hetkeä seuraa välittömästi aistieni tarkentuminen kohti seuraavaa aallonharjaa, joka sijaitsee tahdin nro 2 vasemman käden kuvion vastaavassa kohdassa sävellellä a¹, jolla saavutan jälleen uuden mikrokeinahduksen painottomuuden sumean tilan.

¹⁵⁰ Oakleysta matemaattisessa ongelmanratkaisussa suurin osa ratkaisutyöstä piileen sen asian selvittämisessä, mikä tehtävässä aiheuttaa hämmennystä (ibid., 23). Tämä koskee mielestäni myös *Moment musicalin* alun soittotapahtuman henkilökohtaisten vaikeuksieni ja disorientaatiotekijöitteni selvittämistä.

Focused-moodi on pianistille tärkeä, mutta se on samalla helposti myös varsin ongelmallinen. Kianto (1994, 135) kuvaa hyvin esimerkiksi pianistin hyperintention ongelmaa, jossa soittaja tulee liian tietoiseksi toiminnastaan ja alkaa ylivaroa kaikkea tekemistään, mikä saattaa romahduttaa soiton hienovaraisen ja pitkälle myös erilaisille automatismeille perustuvan kokonaisjärjestelmän. Oakley (2014, 20) liittää focused-moodin käyttöön myös ongelmallisen *einstellung-efektin*, joka tarkoittaa ikään kuin ihmisen valmiiksi ”fiksoimaa” tai päättämää ajatusmallia tai ennako-odotusta, joka voi estää paremman ratkaisun löytymisen ongelmanratkaisutilanteessa. Tämän tutkimuksen kannalta olen pyrkinyt erityiseen varovaisuuteen, etten sokaistuisi *einstellung-efektistä* tarkastellessani juurtunutta soittotapaa. Tästä samasta syystä minun on ollut vaikea kirjoittaa ja ikään kuin kivettää, fiksoida juurtuneen soittotapani määritelmä, koska en ole tahtonut luoda itselleni hääkkiä, joka valmiiksi ja potentiaalisen vääristyneesti vaikuttaisi teoksen soittoonni ja tutkimukseeni. Tutkimukseni kannalta minun on kuitenkin ollut pakko tämä määritelmä lopulta tehdä. Vaikka olenkin luonut selkeät määritelmät juurtuneelle soittotavalle, pyrin samanaikaisesti jättämään juurtuneen soittotavan jatkuvasti ja ainakin jollakin tajuntani tasolla ikään kuin avoimeksi kysymykseksi *Moment musicalin* soitossa. Koen tämän tutkimukseni ja taiteellisen toimintani kannalta hieman hämmäntävänä ja stressaavana, mutta samalla se on nähdäkseni oikea ratkaisu.

5.3 Mikrokeinahdus ja mikrohapuilu

Moment musicalin alun soitossa liitän mikrokeinahdukseen myös niin sanotun *mikrohapuilun* aspektin. Keinahduksen ja hapuilun yhdistävänä tekijänä näen tietynlaisen irti päästämisen ja kontrolloimattomuuden, tietämättömyyden sekä eräänlaisen epävarmuuden toimintani lopputulemasta.¹⁵¹ Mikrohapuilulla tarkoitan tarkalleen hyvin pienimuotoista sormieni distaaliosien liikkeiden vaihtelua tai variointia eri teoksen soittokerroilla (DIP-sormenpää, ks. luku 4). Menahem Pressler kertoi minulle eräällä soittotunnilla Bloomingtonissa, että hän hyödyntää sormien viimeisiä niveliä (DIP) erityisen hienova-

¹⁵¹ Hapuilu ja harhailu ovat käsittääkseni merkityksiltään toisiinsa läheisesti yhteydessä. Roland Barthes yhdistää Wahlforsin (2013, 145) mukaan *rakastuneen harhailun* sävyjen vaihteluun ja nyanssiin. Nyanssi on Barthesille värin viimeinen nimeämätön tila, jota on mahdoton käsitellä (ibid.). Ehdotan ajatuksen liittämistä myös juurtuneen soittotavan kontekstiin.

raisen soinnin värin säätelyssä. Tällainen pienimuotoinen variointi sopii erityisen hyvin romantiikan *moment musical* -teostyyppiin, jossa on Feinbergin mukaan hetkessä elämisen improvisatorista luonnetta:

[...] *Moment musicaux*¹⁵² kertoo ohimenevästä tunnelmasta, musiikin improvisatorisesta luonteesta. [...] Improvisatorinen luonne ei ole ominainen sävellyksen rakenteille eikä varsinkaan tällaisten pianokappaleiden sisällölle, vaan niiden esittävän tulkinnan keinoille. Vain siinä mielessä ne ovat ”*Moments musicaux*”. Ohimeneviä ja muuttuvia eivät ole sävellyksen ideat, vaan musiikillisten hahmojen sävyt ja värit, jotka syntyvät pianistin sormien alla aina uudestaan. (Feinberg 2016, 387, 389.)

Mikrohapuilua voi perustella myös Rahmaninoville tyypillisellä tavalla *värittää* soittamiaan teoksia yksilöllisesti sointiväriä painottaen (ks. luku 2), mihin liitän myös tällaisen tekstuurin hienovaraisen manipuloinnin. Lisäksi Feinberg lukee romantiikan pianoetydin, joihin liitän myös *Moment musicalin* nro 2, teostyyppiä, jossa esityksen omaperäinen idea jättää säveltäjän luomistyön varjoonsa. Teoksen soittaja kiinnostaa näin yleisöä enemmän kuin teoksen luoja; esittävä taide saa omavaraisia piirteitä, eristäytyy säveltämisestä ja muuttuu omaksi musiikkiammatikseen. (Feinberg 2016, 386.) Feinbergin kuvaus kertoo nimenomaan Rahmaninovin teoksia koskevasta värittävästä toimintatavasta. Ymmärrän ilmiön siten, että pianistiyksilönä nostan *Moment musicalin* uudelle tasolle ottamalla teoksen ikään kuin omakseni ja manipuloimalla sitä parhaaksi näkemälläni tavalla sen jälkeen, kun teoksen sisältö ja sen eri elementit ovat minulle läpikotaisin analysoidut ja tutut.

Mikrohapuile kytkeytyy myös runon lumimyrskyteemaan: matkustaja hapuilee myrskyssä epä tietoisena sijainnistaan ja matkansa päämäärästä. Myös Nummi-Kuisman (2010, 96) käyttämässä ilmaisussa ”löyhä kuljeskelu” on nähdäkseni sellaisia ominaisuuksia, joita liitän mikrohapuileluuni.¹⁵³ Yksi on toimintani fokuksen yleinen laaja-alaisuus, vaikkakin fokukseni voi liukuen vaihdella kapean ja laaja-alaisen välillä.¹⁵⁴ Toinen on toimintani tietynlainen vaistonvaraisuus. Kolmanneksi hapuileun löyhyys kuvastaa hyvin sormieni

¹⁵² Feinberg tarkoittaa tässä varmaan ilmauksen ranskankielistä yksikkömuotoa *Moment musical*.

¹⁵³ Kuten myös Oakleyn (2014, 21–22) kuvaamaan tarkkaavaisuuden diffuse-moodiin.

¹⁵⁴ Tarkkaavaisuuteni liukuu Oakleyn (2014, 23) kuvaamien diffuse- ja focused-moodien välillä.

kämmenen alueen lihasten fyysistä tunnetta; sormeni ovat riittävän rennot tai löyhät, jotta tällainen hienovarainen adaptoituminen erilaisiin soiton muutostilanteisiin, kuten kosketintopografiavaihteluun, voisi olla tehokasta.¹⁵⁵ Kyseessä on nimenomaan hyvin pienimuotoinen toiminta, jota ulkopuolinen tarkkailija tuskin huomaa ja joka suuremmaksi hapuiluksi muuttuessaan huonontaa välittömästi soittoni artikulaatiotarkkuutta ja juurtunutta soittotapaani. Tämä johtuu siitä, että suuremmat valmistamattomat liikkeet aiheuttavat helposti esimerkiksi tahattomia soinnillisia epätasaisuuksia – tai aksentteja, jotka laukaisevat minussa pelko- ja lihasjännitysreaktion, jota vastaan alan taistella ja johon reagoin. Tällöin teoksen alun soittoni voi nopeasti muuttua eräänlaiseksi ketjureaktioksi, jossa ensimmäinen ylimääräinen aksentti saa minut ”varpailleni”. Tällainen lihastasapainoni ja tukeni liian suuri horjahdus tai häiriö aiheuttaa helposti seuraavan ylimääräisen aksentin, jolloin voi mennä pitkän aikaa ennen kuin saan fokuksen takaisin musiikillisen toimintani suuren kuvan toteuttamiseen. Tällainen ketjureaktio on myös omiaan aiheuttamaan muistikatkoksia, koska toimintani seuraamisen tapa voi etäännyä kauas siitä tavasta, jota olen teosta harjoitellessa käyttänyt. Moinen aloitus teoksen soitossa voi helposti pilata koko teoksen esityksen oman kokemukseni kannalta, koska ylimääräiset aksentit tai soinnilliset epätasaisuudet ryöstävät huomioni olennaisesta runon arvaamattomasti ilmestyvien pirujen tavoin.

Moment musicalissa, jossa mielestäni korostuu ohi kiitävä nyt-hetki, on tärkeää, että juuri teoksen alku lähtee niin sanotusti oikeille raiteille (vrt. Paavola 2018, 144; Siirala 2003, 1). Onnistuneen lähdön merkitys korostuu myös siksi, että teos tarjoaa hyvin niukasti ajallisia hengähdyshetkiä: se posottaa tiheällä tekstuurillaan alusta loppuun (ks. teoksen nuotti liitteistä). Mikrohapuilun keskellä tapahtuva mikrokeinahdus on eräänlainen värähdys, joka tulee minulle teoksen soiton ohi kiitävänä hetkenä samalla herättäen ja nostaen aivojeni limbisestä kerroksesta (Kianto 1994, 34–35) tunneaistimuksia, kuten hetkellistä turvallisuutta, rauhaa ja toivoa runossa mieltämäni kauhun uhkan keskellä. Toisaalta soittajaminäni metatasa yrittää pitää luottavaista ja toivorikasta soiton ilmapiiriä yllä, tapahtui soitossani sitten mitä tahansa. Aiemmin kuvaamani ”painottomuuden hetki”, jossa liu’utan huomiotani *mikroajassa* (Kurkela 1991, 9) nyt-hetkeen, on toteutuessaan nautinnollinen, aivan kuin olisin huvipuistolaitteessa, jossa hetkellinen painottomuuden kokemus herättää minussa riemua. Ajattelen tätä mikrokeinahdusta myös eräänlaisena *NLP-*

¹⁵⁵ Professori Liisa Pohjola hämmästeli eräällä soittotunnillani, miten vähän me soitossa tiedämme kämmenen alueen lihasten tarkasta toiminnasta.

ankkurinani, jollainen Kaisa Leitolan (2001, 142–143) mukaan kykenee sitomaan tietyn aistiärsyksen ja henkilön sen hetkisen sisäisen tilan toisiinsa. Kun käytän mikrokeinahdusta aistiärsyksenä, pystyn tämän aistiärsyksen avulla palauttamaan mieleeni tässä nimenomaisessa teoksen kohdassa tarvitsemani soiton järjestelmän sisäisen vaistonvaraisen tilan. Sormipedaalini ces¹-sävelle toimii tämän mikrokeinahduksen ja sen aistiärsyksen valmistavana ja mahdollistavana ”juurena”.

Mikrokeinahdus on eräältä ominaisuudeltaan myös luopuva tai kuoleva. *Moment musicalin* soittotapahtuma onkin nähtävissä mikrokeinahdusten sarjoina teoksen alusta loppuun. Teoksen alun soittoni mikrokeinahduksineen ja -happuilineen jättää muistijäljen niin itseäni kuin kuulijaan siitä ohi kiitävästä tunnelmasta, jonka visualisoisin venäläisille, myrskyisille ja pimeille niityille (*Pirut*).

5.4 Mikrokeinahduksen ympäristö

Tarkastelen tässä luvussa viimeiseksi mikrokeinahduksen ympäristöä.¹⁵⁶ Sisäisen mielikuvitusmaailmani kannalta tämä ympäristö voi sijoittua toisaalta runon kuvaamille öisille lumimyrskyniityille rauhalliseen myrskyn silmään ja samanaikaisesti ulkoisen ympäristöni kannalta esimerkiksi kotiin, kouluun tai konserttilavalle. Kyse ei ole kuitenkaan pelkästään soittoni ympäristöstä vaan ympäristöön liittyvästä kontekstista: onko soitollani ulkopuolisia kuulijoita, keitä nämä kuulijat mahdollisesti ovat ja miksi soitan heille?

Pianisti Stephen Houghin (Wilson 2017, 1) mukaan ykseyden tunne instrumentin kanssa on voimakkaimmillaan yksin soittaessa. Oma kokemukseni vahvistaa Houghin näkemystä: yleisön edessä esiintymisjännitys heikentää juurtunutta soittotapaa lähes aina, ja täyttä potentiaaliani teoksen soitossa on hyvin vaikea saavuttaa esiintymistilanteessa. Houghin havaintoa voi selittää pianistin työn voimakas ajallinen ja määrällinen painottuminen yksintyökentelyyn: pianisti siis ikään kuin harjaantuu ja tottuu soittamaan erityisesti yksin, jolloin tästä ympäristöstä voi tulla hänelle luonnollisin. Pianistin yk-

¹⁵⁶ Ks. myös Kurkela (1997, 66): ”Taitojen ja tietojen oppiminen ei merkitse vain ympäristön hallintaa vaan myös *oman itsensä hallintaa*. Pystyessään säätelemään omaa käyttäytymistä johdonmukaisella tavalla ihminen pystyy säätelemään myös ympäristöään.”

sintyöskentelyn voi myös nähdä eräänlaisena eksymisenä omiin maailmoihinsa, jotka eivät välttämättä ole vahvassa yhteydessä sosiaaliseen ympäristöön. Rahmaninovkin koki itsensä omien sanojensa mukaan aavemaisena, ulkopuolisena ja harhailevana hahmona häntä ympäröivässä maailmassa (Walsh 1973, 14).

Menahem Pressler oli esiintymistilanteen soittoa heikentävästä vaikutuksesta samaa mieltä. Näkisin tämän heikentävän vaikutuksen johtuvan erilaisista esiintymispeloista. Esimerkiksi Rahmaninovin hyvä ystävä ja kollega Vladimir Horowitz vältti julkisia esiintymisiä vuosia esiintymispelkojensa takia (Mohr 1992, 34–35). Näinä aikoina pianisti työskenteli eristyksissä tehden lähinnä äänitteitä. Pressler sanoi eräällä soittotunnillani, että teoksen esitystilanne huonontaa yleisesti soiton tasoa. Tästä syystä hän ajatteli, että teos täytyy osata soittaa vähintään 120-prosenttisen varmasti, jotta onnistuminen esitystilanteessa lähenisi sataa prosenttia. Ymmärrän tämän ajatuksen hyvin. Oma kokemukseni on, että en ole koskaan täysin tyytyväinen teosten esityksiini, kuten Rahmaninovin *Moment musicaliin* nro 2, vaan esityksessä tapahtuu aina jotain sellaista odottamatonta ja kontrolloimatonta, mitä en olisi toivonut. Samantapaisia kokemuksia olen kuullut korkeasti koulutetuilta pianistikollegoilta. Oma soiton praktiikkani on osoittanut, että voin kätkeä odottamattomat tapahtumat hyvin pitkälti kuulijalta, ja kuulija saattaa jopa ajatella näitä tarkoituksettomia tapahtumia tarkoituksenmukaisiksi tai tavallaan parhaassa tapauksessa jopa taiteellisesti vaikuttaviksi soittotavoiksi. Soiton yllättävissä tilanteissa koen pianistina jatkuvasti ikään kuin kääntäväni potentiaalisesti negatiiviset aspektit parhaani mukaan taiteellisesti positiivisiksi. Tällainen kontrolloimattomiin soiton tapahtumiin sopeutuminen voi lisätä kontrollin tunnetta soittajalle ja samalla kontrollin vaikutelmaa kuulijalle.

Teoksen alun mikrokeinahduksen ja samalla juurtuneen soittotavan näkökulmasta teoksen esitystilanne vaarantaa ja vaikeuttaa mikrokeinahduksen hyödyntämistä. Tarkoitän tällä sitä, että pienikin esiintymisjännityksen aiheuttama lihasjännitys väärässä paikassa kehoani voi estää mikrokeinahduksen kokemisen ja tehokkuuden, koska mikrokeinahdus vaatii tapahtuakseen hyvin balansoidun ja tuetun kehon. Olen kuitenkin kokenut, että kun kiinnitän huomioni rutiininomaisesti teoksen juurtuneeseen soittotapaan, myös mikrokeinahduksesta tulee mahdollinen ja pystyn paremmin hyödyntämään sitä.

Kuitenkin jopa paradoksaalisesti esiintymistilanteessa on samanaikaisesti nähtävissä myös rauhoittavia piirteitä. Kurkelan (1997, 451) mukaan teoksen esitystilanne edesauttaa turvallista *regressoitumista* egon palveluksesta, kun akustinen arkitodellisuus suljetaan mahdollisimman hyvin kuuntelutilanteen ulkopuolelle. Todellisuuden kokemista rajoitetaan myös himmentämällä valoja, rajoittamalla liikkumista ja olettamalla, että kanssakuulijat eivät häiritse toisiaan. Näin ihminen sulkeutuu ikään kuin kohdun rajattuun ja turvalliseen maailmaan, jossa regressoituminen on mielensisäisesti mahdollisimman helppoa ja turvallista. (Ibid.) Myös lumimyrskyn silmään sijoittumisen mielikuvan rauhoittava vaikutus saattaa perustua tähän samaan rajatun tilan tuomaan turvallisuudentunteeseen. Menahem Pressler kertoi minulle, että hän kuvittelee itsensä ympärille lavalla turvakuplan, joka suojelee häntä esityksen aikana.

Mikrokeinahduksen ympäristöä voi katsoa myös *valikoivan tarkkaavaisuuden* näkökulmasta. Valikoivasta tarkkaavaisuudesta puhuu seuraavasti Kirsti Lonka:

Samat seikat, jotka rajoittavat ihmisen tiedonkäsittelyä, luovat kuitenkin myös perustan älylliselle sopeutumiselle. Ei olisi taloudellista, jos ihminen havaitsisi ja muistaisi kaiken ympäristöstään. On tärkeää olla valikoiva havainnoissaan, kiinnittää huomiota olennaisiin asioihin ja pystyä myös unohtamaan tarpeettomat ja muistia kuormittavat tiedot. (Lonka 2014, 21.)

Juurtunut soittotapa ja mikrokeinahdus sen osana suuntaavat *Moment musicalin* soiton tarkkaavaisuuttani valikoidusti. Tämä toimintatapa voi helpottaa runsasinformaation teoksen tiedon suurempaa yksiköintiä, sen olennaisten piirteiden hahmottamista, käsittelyä ja muistamista.¹⁵⁷ Samalla keskittymiskykyäni potentiaalisesti edistyy soiton havainnointini etäännytyksellä makrotai metatasolle.¹⁵⁸ Edistystä voi tapahtua samalla flow'n ja äänirakenteiden keskinäisten suhteiden suuremman ja kokonaisvaltaisemman hahmotuksen

¹⁵⁷ Ks. myös Rebecca Atkins (2017, 421), jonka mukaan laulajien soinnin hallinta parani, kun he keskittivät tarkkaavaisuutensa kauas salin perälle. Myös Laura Mikola suositteli minulle huomion keskittämistä salin perälle *Moment musicalin* nro 2 soitossa. Soittajan tarkkaavaisuuden keskittämispiste voi vaikuttaa myös kehon kokonaisbalanssin muodostumiseen ja tätä kautta kehon automatiikan tehokkuuteen ja tehtävän hallintaan.

¹⁵⁸ Makro- ja metatasolla tarkoitan pianistin huomion keskittämistä pois yksityiskohdista, kuten yksittäisistä äänistä. Makrotasolla tarkoitan suurempia havaittavia soiton tai soitettavan musiikin rakenteita kuten fraasi, jakso tai osa.

kautta, mikä puolestaan voi edistää liikkeiden ennakoitiani, liikesäätelyäni ja sointiväriäni kontrolliani.

Mikrokeinahdus on juurtuneen soittotapani osana siitä mielenkiintoinen, että se on herkkä ilmiö, joka toisaalta vaatii tapahtuakseen rauhoitetun tilan mutta joka tapahtuessaan myös lisää rauhoittumisastettani. Mikrokeinahdusta osana juurtunutta soittotapaani voi mielestäni verrata puun juurien kasvuun, joka tapahtuu riittävän rauhallisessa ympäristössä maan syvyyksissä edistäen samalla puun tukevuutta ja tasapainoa.¹⁵⁹ Mutta miten mikrokeinahdus voi edistää tasapainoa? Siten, että juurtuneen soittoni riittävän suuressa mittakaavassa ja riittävän pienenä värähdyksenomaisena tapahtumana mikrokeinahdus voi rentouttaa lihaksiani ja ikään kuin uudelleen kalibroida tai ”nollata” aistijärjestelmäni; toisaalta se voi myös aktivoida ja herätellä kehoni passiivituneita lihaksia sekä tarkkaavaisuuttani soitossa eteenpäin. Mikrokeinahduksen tuottama lievästi unenomainen tila, joka on miellyttävä, mielihyvää tuottava ja turvallinen ja joka sallii erilaisten taiteellisten assosiaatioiden ja tunteiden nousun pintaan, edistää potentiaalisesti kokonaisvaltaista kehoni tasapainotilaa. Lievää disorientaatiota aiheuttava mikrokeinahdusliike saattaa myös edistää flow’n kaltaista tilaa, jossa soitettavasta musiikista voi tulla eräänlaista turvaa ja lohtua tarjoava transitionaali- tai self-objekti.¹⁶⁰ Lisäksi mikrokeinahdus suuntaa huomiotani pois (*dereflektio*) taiteellisten tavoitteideni kannalta epäoleennaisista asioista ja ilmiöistä, kuten esimerkiksi erilaisista peloista.

¹⁵⁹ Satu Paavola (2018, 102) vertaa pianistin kehon tukea myös puuhun: mitä tuuheampi lehvästön ”kruunu”, sitä paksumpi runko ja vahvemmat juuret sen on omattava.

¹⁶⁰ Musiikista *transitionaali-* tai *self-objektina* ks. Kurkela 1997, 460–462.

LOPUKSI

6 PÄÄTELMIÄ

6.1 Juurtunut soittotapa

Juurtunut soittotapa on kehittämäni deskriptiivinen kuvaus ja samalla ratkaisu tutkielman alussa esittämiini Rahmaninovin *Moment musicalin* op. 16 nro 2 es-molli henkilökohtaisiin soiton hallintaa koskeviin tutkimuskysymyksiin. Tämä kuvaus ja ratkaisu kontekstualisoituu 1800-luvun lopun venäläiseen pianokouluun ja romantiikan tarinalliseen maailmaan.

Lumimyrskymäisen teoksen juurtunut soittotapa on luonteeltaan dynaaminen ja soittoa maadoittava, pianistista tietoa yhdistävä menetelmä ja toisaalta pianistista toimintaa raamittava vakion kaltainen ratkaisu, jolla voi edistää erityisesti *klaviatuurituntumaa* ja sitä kautta soinnin artikuloititarkkuutta. Kehittynyt klaviatuurituntuma on edellytys tarkalle soinnin artikuloinnille, koska se mahdollistaa tarkkojen, riittävän pienten, ekonomisten ja vaistonvaraisten liikkeiden ja niiden ennakoinnin toteutuksen.

Juurtuneen soittotavan toimivuuden perusedellytys tutkimuskysymyksiini vastattaessa on teoksen notaation ja sen soiton analyytinen lähestyminen, mitä kautta soittaja luo käsityksen teoksen taiteellisesta ja soivasta mielikuvastaan. Puškinin runo *Pirut* auttoi minua teoksen soinnillisen kuvan moniulotteisessa, monipuolisessa ja mielikuvituksellisessa muodostamisessa. Juurtunut soittotapa ei voi toimia irrallaan pianistin taiteellisesta ja soinnillisesta tavoitteesta tai soittajan ainutlaatuisesta persoonallisuudesta, vaan on niihin tiiviissä yhteydessä. Edellä mainituista syistä tämä tutkimus ei ole toisten pianistien toistettavissa täysin samanlaisena.

Juurtuneen soittotavan kiinnostukseni taustalla on pianonsoiton perusopintojeni aikana kehittynyt eräänlainen sitoutumiskammo klaviatuuriin. Sitoutu-

miskammo ilmeni esimerkiksi fyysisen legaton ja sormipedaloinnin välttelynä. Koin tällöin fyysisen legaton ja sormipedaloinnin soittoni vapautta kahlitsevaksi, soinnillista ilmaisuani rajoittavaksi ja kaventavaksi, potentiaalisiksi rasitusvammariskiksi sekä yksinkertaisesti hyvin epämurkavaksi toimintatavaksi. Lisäksi opettajani painotti maisteriopintojeni aikana leggieromaista soittimenkäsittelytapaa, ”ilmassa soittoa” sekä varsin suuria käsivarren liikkeitä, jotka ohjasivat pianistista toimintaani etäälle klaviatuurista. Tähän silloiseen mielenmaisemaani yhdistyi myös ajatus siitä, että kosketin pohjan hyödyntäminen ei olisi mahdollista tuottamatta jollakin tavalla kolkkoa tai rumaa sointia ja että tällainen toiminta ikään kuin takerruttaisi sormeni klaviatuuriin heikentäen sointini sävykirjoa ja artikulaatiotarkkuutta. Myöhemmin Bloomingtonin opintojeni myötä kehitin myös aksentoinnin pelon opettajani suuttuessa pientenkin soinnillisten epätasaisuuksien kohdalla. Myös aksentoinnin pelko on vaikuttanut klaviatuuriin tarttumiskykyyni, sointiini ja klaviatuurituntumaani kokonaisvaltaisesti.

Tutkielmassani olen valottanut juurtuneen soittotapani eri osa-alueiden käyttäntöä *Moment musicalin* esimerkinomaisessa ensimmäisen tahdin ja ces¹-sävelen kontekstissa. Teoksen tarkastelun rajaus tahtiin nro 1 avasi teoksesta omanlaisensa mikrokosmoksen. Kuvaukseni koskee teoksen harjoitteluprosessista keräämääni materiaalia ja materiaalista tekemiäni havaintoja vuosilta 2013–2022. En tuntenut tutkimaani teosta tätä aiemmin.

Tutkielmani prosessin ja prosessoinnin myötä olen havainnut, että teoksen soiton klaviatuurituntumani on parantunut: tahatonta ja yllättävää klaviatuurista irtoamista tapahtuu teosta nykyisin soittaessani erittäin harvoin niin harjoittelu- kuin esitystilanteissa. Myös soinnin kontrollini ja soinnin käsittelyn tarkkuuteni on parantunut. Teoksen alun soiton *disorientaatio-asteen* hallinta on yleisesti edistynyt. Näistä näkökulmista juurtunut soittotapani, sellaisena kuin sen tutkielmassani esitän, vaikuttaa toimivalta teoksen soiton klaviatuurituntumaa ja kontrollia edistävältä menetelmältä.

Rahmaninovin lisäämän *nuotinvarren* merkitys sormipedaalina vaikuttaa tutkimukseni tässä vaiheessa edelleen relevantilta selitykseltä. Luvun 4 otteiden ja niiden soiton analyysissa soittajan kannalta hyödyllisin ja käytännöllisin liikekuvauksen tapa oli minusta yllättäen kirjallinen, eikä niinkään video-

kuva. Hidastetusta videokuvasta ehti välittyä normaalinopeuksiseen videokuvaan verrattuna enemmän praktista tietoa tällaisissa kestollisesti hyvin lyhyissä esimerkeissä.

Soinnin absoluuttinen kontrolli pianonsoitossa on illuusio, kuten pianisti Evelyne Brancart totesi Bloomingtonissa kesällä 2011. Kontrollista puhuttaessa en tarkoitakaan absoluuttista kontrollia, jossa soittaja pystyisi toteuttamaan taiteellisen soinnillisen tavoitteensa sataprosenttisesti toivomallaan tavalla, vaan teoksen harjoittelun kautta saavutettua niin sanottua soiton perusvarmuutta, jonka varassa soittaja pystyy sopeutumaan herkästi erilaisiin yllättäviinkin soiton muutostilanteisiin. Tästä voi potentiaalisesti seurata kontrollin vaikutelma soiton ulkopuoliselle tarkkailijalle ja toisaalta lisääntynyt kontrollin tunne soittajalle. Nähdäkseni *Moment musicalin* soiton korkeatasoisen kontrollin perusedellytys on teoksen taiteelliseen visioon perustuva harkittu, analyttinen, monipuolinen, määrällisesti riittävä sekä riittävän toistuva harjoittelu.

Juurtuneen soittotapani neljä periaatteenomaista määritelmäosaa kytkeytyvät tiiviisti toisiinsa. Painonkäytön, sormipedaloinnin, klaviatuurituntuman sekä rauhoittavan ja tasapainottavan mikrokeinahtelun suosiminen samanaikaisesti edistää klaviatuuriin juurtumisen kokemustani luonnollisella ja kehollisesti kokonaisvaltaisella tavalla, mikä havaintojeni mukaan auttaa myös klaviatuurisitoutumiskammoni ohittamista ja lievittämistä. Juurtuneen soittotavan eräänlainen vakioisuus eli muuttumattomuus keskellä teoksen soiton valtavaa muutosten merta myös vakauttaa, yksinkertaistaa ja ankkuroi soittoni havainnointia lisäten soinnillisen kontrollin kokemustani. Juurtuneisuuden kokemusta voi lisätä myös mikrokeinahtelun aiheuttama unenomainen ja miellyttävä tila, jossa soittajan näkökulmasta kehon tunne ja hahmotus periferisoituvat. Samalla lievää disorientaatiota aiheuttava keinahdusliike saattaa edistää flow'n kaltaista tilaa, jossa soitettavasta musiikista voi tulla eräänlainen turvaa ja lohtua tarjoava transitionaali- tai self-objekti.

Tutkielmani esimerkinomainen näkökulmarajaus yhden pianistisubjektin taiteelliseen praktiikkaan, *Moment musicalin* nro 2 ensimmäiseen tahtiin ja tämän tahdin vasemman käden sormipedaaliin ces¹ loivat käsittelemääni aiheeseen tarkkuutta ja syvyyttä. Toisaalta soittajasubjektin näkökulmasta tehty henkilökohtaisen praktiikan tutkimus asetti tutkimukselle myös omat rajoit-

teensa. Pianistilukija voi soveltaa työstäni kumpuavia ajatuksia omaan taiteelliseen ja pedagogiseen työskentelyynsä oman ammatillisen ja kriittisen harkintakykynsä mukaan.

6.2 Tutkimuksen haasteita

Moment musicalin soiton tutkimustani haastoi lähtökohtaisesti se, että pianonsoittotapahtuma on erittäin monimutkainen ilmiö, jossa monet kehon toiminnot ovat toisiinsa läheisesti kietoutuneita ja implisiittisen tiedostamattomia. Tämä seikka vaikeutti myös huomattavasti tutkielmani aiheen rajaamista. Sointon tiedollisesti monen tasoisia, samanaikaisia ja pilvimäisiä tapahtumia ei ollut helppo kääntää lineaariseen tekstimuotoon.

Venäjänkielisten kirjallisuuslähteiden osalta olin lähes täysin englanniksi ja suomeksi tehtyjen käännösten varassa, mikä osaltaan vaikutti tutkielmani kirjallisuuslähteitten painottumiseen ja valintaan.

Teoksen harjoitteluprosessini on luonteeltaan jatkuva ja ikään kuin päättymätön, jolloin soiton prosessimaisesta tapahtumasta on vaikea tai jopa mahdoton saada pysyvää tai lopullista tietoa. Juurtuneen soittotavan pääperiaatteiden määrittely oli myös prosessina haastava, koska metaforan herättämä merkityssisältö *Moment musicalin* alun soittoni kontekstissa oli pitkään muuttuva ja rönstyilevä.

Tutkimustani vaikeuttivat myös pitkät rahoittamattomat jaksot, joiden aikana jouduin suorittamaan tohtorintutkintoa opetustöiden ohella.

6.3 Päätössanat

Pohtiessani Rahmaninovin pianoteosten soittamista ja harjoittelua viimeisen yhdeksän vuoden aikana minulle on jäänyt vahva intuitiivinen vaikutelma siitä, että niin sanottu melodioiden keskusäänijattelu sekä tekniset harjoitteet (Hanon, Liszt ja Brahms) ovat saattaneet jättää säveltäjä-pianistiin huomattavan jäljen.¹⁶¹ Tämä mahdollinen jälki ilmenee Rahmaninovin omista teknisissä harjoitteissa sekä esimerkiksi *Moment musicalin* murtosointukuvioiden

¹⁶¹ Vrt. soittajan ”sanaton tieto” (Mali 2004, 40–41).

sormipedalointitavassa. Sormipedalointitapaa voi luonnehtia albertinbas-somaisesti harmoniaa korostavaksi ja tekstuurin kerroksellisuutta ilmentäväksi. Rahmaninovin kohdalla lisäisin tähän, että kuvaamani sormipedalointitapa vahvistaa myös tekstuurin häilyvää polymelodisuutta.

Rahmaninovin nuotinvarrenlisäys *Moment musicalin* uudistettuun editioon voi mielestäni kertoa säveltäjä-pianistin klaviatuuriin juurtuneesta tai sormipedaloivasta soittimenkäsittelystä. Kuunnellessani Rahmaninovin äänitettä *Moment musicalista* kuulostaa myös siltä, että pianistin verrattoman tasainen legato-soitto ja soinnillinen kontrolli mahdollistuvat taitavan käsivarren painon hyödyntämisen, sormipedaloinnin, klaviatuurituntuman ja mikrokeinattelun avustuksella. Teoksen myrskyisiä ja helposti tunteita nostattava karakteri sekä eksyttävä soinnillinen vellovuus ja kromatiikka vaikuttavat myös olevan hallittavissa paremmin sormipedaloinnin kautta, jossa soittajan käsivarren paino on juurrutettuna lähes jatkuvasti klaviatuuripohjaan.

Rahmaninovin pianoteosten sormipedaloinnista puhuttaessa huomaan sekä itsessäni että monissa kollegoissani lähtökohtaisen varauksellisuuden, pelon ja ennakoasenteen, jonka mukaan Rahmaninov olisi varmasti kirjoittanut myös sormipedaloinnista lähestulkoon kaiken tarkasti pianoteoksiensa nuottikuvaan. Rahmaninovin taiteellista työskentelyä kuvaavat lähteet antavat kuitenkin toisen vaikutelman. Vastustusta herättävä ajattelu- ja tunnereaktio teoksen nuottitekstin ”modifiointia” kohtaan on hyvin ymmärrettävissä ottaen huomioon oman ikäluokkani ja vanhempien kollegoitteni pianonsoiton peruskoulutuksen, jossa yleisesti teosten nuottikuvaa on pidetty lähes pyhänä. Nuottikuvan epätäydellisyys on pianonsoiton kentällä jollain tasolla tunnus-tettu, mutta esimerkiksi soiton arviointitilanteissa Rahmaninovin notaation nyanssit ja yksityiskohdat saattavat ristiriitaisesti tästä huolimatta nousta ikään kuin ehdottomiksi totuuksiksi.¹⁶²

Mutta miksi nuottikuvasta poikkeaminen on jo pelkästään henkilökohtaisessa taiteellisessa työssä niin pelottavaa? Arvelen, että tämä johtuu ainakin siitä,

¹⁶² Aikuisen vapaudesta musiikin tekemiseen ks. Kurkela 1997, 190–191. ”Se, että esimerkiksi tutkijat jakaantuvat erilaisiin ja toisilleen joskus jopa vihamielisiin koulu- ja kuppikuntiin, voi olla osoitus juuri tästä tahdostamme torjua outo, erilainen ja uusi pois horjuttamasta ehkä vaivoin saavutettua mielenrauhaa ja turvallisuuden ja voiman tuntoa” (ibid., 462–463).

että pianistitulkitsijassa herää kauhu tuntematonta kohdatessa.¹⁶³ Tietyissä mielessä on ehkä helpompaa suhtautua nuottikuvaan mustavalkoisesti kuin eräänlaisena ”muuttavana oliona”, jolla voi olla monia ja mahdollisesti keskenään ristiriitaisiakin merkitysulottuvuuksia.

Tiedämme, että Sergei Rahmaninov suhtautui niin sävellystyöhönsä kuin pianoteosten tulkintaansa uransa aikana hyvin värittävästi, avarakatseisesti, keikelevästi ja luovasti (Gabrielian 2018, 23–24). Hän antoi jopa ystäväkolegalleen Vladimir Horowitzille luvan yhdistellä pianosonaattinsa nro 2 kahta eri versiota mielensä mukaiseksi.¹⁶⁴ Rahmaninovin taiteellisen toiminnan lähtökohta ei ollut kuitenkaan leväperäinen tai satunnainen, vaan hän arvotti taiteellisissa ratkaisuissaan persoonallista näkemystä ja vakuuttavuuden hakeamista analyttisen ja korkeasti harkitun lähestymistavan kautta. Tällainen luova, mutta erittäin harkittu ja perusteltu lähestymistapa ei ole mielestäni pianonsoiton taiteen tekemisen kannalta epäprofessionaalia tai rikollista, vaan lähellä kyseisen taiteen perustavanlaatuisia ydinarvoja, jotka jaan Rahmaninovin kanssa.

Esittämäni juurtuneeseen soittotapaan liittyvä sormipedalointitapa saattaa viitata Rahmaninovin tarpeeseen hyödyntää ja tuoda korostuneesti esiin pianonsoiton fyysisiä ja soiton liikkeitä ekonomisoivia otteita, joihin Nikolai Zverev Rahmaninovin tämän soitonopintojen alussa erityisesti koulutti. Tällainen klaviatuuriopijaan juurtunut toimintatapa vakauttaa säveltäjän teosten kompleksisten kuviointien soittoa lisäten soittotapahtuman kokonaisvaltaista vakautta, rauhallisuutta ja kontrollia.¹⁶⁵ Tutkimustyöni aikana selvitin Wayne Stahnkelta, että Rahmaninovin sormipedalointitapaa ei voi tutkia riittävän tarkasti Ampicon pianorullaäänitteiltä.

Kuvailemani sormipedalointitapa Rahmaninovin pianoteoksissa vaatii pianistilta kuitenkin tarkkaa harkintakykyä, jotta tekstuurin soinnillinen selkeys

¹⁶³ ”Ihminen pelkää tuntematonta, siitä ei tiedetä mitä se on, ja siksi se voi olla mitä tahansa. [...] Tuntemattoman pelko on kauheaa, koska sen sisältämän uhan laatua ja määrää ei ole mitenkään rajattu.” (Kurkela 1997, 219.)

¹⁶⁴ Omistan valokopiot, jotka MuT Risto-Matti Marin otti tästä Horowitzin versiosta.

¹⁶⁵ Toimivana esimerkkinä tästä pidän esimerkiksi viidennessä jatkotutkintokonsertissani esittämäni (ks. liitteet) Rahmaninovin etydikuvaa ”Punahilkka” op. 39 nro 6 a-molli, jossa nopeiden kuviointien hallintaa voi parantaa juurtuneella soittotavalla.

ei epämääräistyisi liikaa tai vääristyisi epätoivotulla tavalla. Tässä mielessä tutkielmassani esitetty *Moment musicalin* nro 2 esimerkinomainen sormipedalointitapa on nähtävissä toiminnan karkeana runkona enemmän kuin toimintatapaa täydellisesti selittävänä mallina. Tällainen runkomalli on kuitenkin kokemukseni mukaan pianistille erittäin tärkeä ja hyödyllinen. Se on myös edellytys Rahmaninovin pianoteosten tulkinnalle, ymmärtämiselle ja soittamiselle. Joiltain osin näen traagisena, että ensimmäisten jatkotutkintokonserttien aikana en vielä uskaltanut hyödyntää sormipedalointia ikään kuin vastoin nuottikuvaa, koska aiempi koulutukseni on luonut lähtökohtaisen ehdottoman kiellon ja pelon nuottikuvan modifiointia kohtaan.

Nuottikuvan modifiointiaihetta pohtiessani näen jonkin verran vääristyneen sen, miten peruskoulutuksessani on opetettu Rahmaninovin pianoteosten nuottikuvan tulkintaa. Tarkoitan sitä, että jos todella pyrimme selvittämään säveltäjän syviä intentioita, olisi mielestäni tärkeää katsoa sävellyksiä luovan säveltäjän näkökulmasta sekä ottaa huomioon teoksen syntyyn ja taustaan liittyvä saatavilla oleva materiaali.

Arvelen, että Taideyliopiston Sibelius-Akatemian jatko-opinnoissa opiskeluaikani esiintynyt ”kehollisen tiedon” tutkimisen suosio (vrt. Junttu 2010, 110; Ylitalo 2021) on eräänlainen vastareaktio suomalaisen pianonsoiton ja pianopedagogiikan vahvalle nuottikuvapainotteisuudelle, jossa pianistin keho on oman kokemukseni mukaan usein jopa tarkoituksella sivuutettu. Luen myös juurtuneen soittotavan tarkastelun osaltaan kehollista tietoa lisääväksi tutkimukseksi, vaikka lähestymistapani ei ole fenomenologinen vaan pianopraktinen.

Tämä muusikkolähtöinen tutkimukseni ja tutkielmani on lisännyt tietoa tutkimuskysymysteni rajaamalla alueella pianistiyksilön näkökulmasta, pianistin hiljaisesta tiedosta, pianistisen sanaston ja pianistisen kielen kehityksestä ja taltioinnista, soinnin ja soiton kontrollista, klaviatuurituntumasta, sostenuto-kosketuksesta ja metaforisen soiton menetelmän hyödyntämisestä. Tutkimukseni kautta olen taltioinut Menahem Presslerin pedagogiikkaan ja soittotapoihin liittyviä ajatuksia, kuten esimerkiksi polaarisen in & out -liikejaon. Erityisesti nostan esiin Rahmaninovin sormipedaloinnin mahdollisen esityskäytännön teoksen *Moment musical* nro 2 es-molli kontekstissa, minkä taustalla saattoivat olla esimerkiksi Hanonin ja Lisztin harjoitteet sekä mahdollinen sormituksen muutos.

Lisäksi tutkimukseni tuo tietoa soiton proprioseptiikan (Paavola 2018, 166), mikroajankäytön (Kurkela 1991, 10) ja topologiaperiaatteen (Raekallio 1996, 14) osalta. Tutkielmassani loin käsitteet Rahmaninovin *Martinchuk-tekstuuri* (Martinchuk 2003, 51), *mikrokeinahdus* ja *mikrohapuilu*. Näistä jälkimmäiseen liitin Liu-Tawaststjernan (2004, 49–86) Rahmaninovin cis-mollipreludia koskevan mikroajankäytön tutkimuksen *inhimillisenä variointina* (Kurkela 1991, 9). Sormipedaalin ces¹ käsittelyyn ehdotan myös, että pianisti voi harjoittelun kautta *ankkuroida* (Leitola 2001, 142) kyseistä säveltä juurtuneella soittotavalla implisiittiseen toimintaansa.

Isompien kokonaisuuksien, kuten esimerkiksi fraasien, muotoilua teoksen soitossa voisi tutkia lisää. Samoin Puškinin runon *Pirut* ja *Moment musicalin* nro 2 välisiä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia voisi tutkia perinpohjaisemmin ja eri näkökulmista. Olisi myös huikeaa, jos konkreettinen todiste runon ja sävellyksen yhteydestä löytyisi. Washington D.C.:n Library of Congressin Rahmaninov-arkistossa ja Moskovan Glinka-museossa olisi saatavilla huomattavat määrät tutkimusmateriaalia. Näkisin myös erilaiset teoksen soiton pelkojen hallinnan tekniikat mielenkiintoisena ja tarpeellisena jatkotutkimuskohteena niin pianistien tekeminä muusikkolähtöisinä tutkimuksina kuin psykologian tutkimuskentällä.

Lopuksi tärkeä jatkotutkimuksen kohde olisi sormipedaloinnin esityskäytännön tarkempi tutkimus niin Rahmaninovin kuin muidenkin pianosäveltäjien osalta. Olisi kiinnostavaa tietää entistä tarkemmin, miksi sormipedaloinnin käytänteet ovat kehittyneet sellaisiksi kuin ne ovat nykyään nähtävissä ja kuinka eri säveltäjä-pianistit ovat omia teoksiaan tarkalleen sormipedaloineet.

HENKILÖKOHTAISET ÄÄNI- JA VIDEO-TALLENTEET

Kivistö, Tuomas. 2022. Rahmaninovin teoksen *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli harjoittelun äänitallenteet 2013–2022. Julkaisematon.

Kivistö, Tuomas. 2022. Rahmaninovin teoksen *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli harjoittelun videotallenteet 2013–2022. Julkaisematon.

LÄHTEET

Kuvat

1. <https://www.britannica.com/topic/Piano-Concerto-No-2-Rachmaninoff> (haettu 14.10.2021).
2. <https://www.last.fm/music/Sergei+Rachmaninoff/+images/2b23ed74c292408a996d33733dc1c955> (haettu 14.10.2021).
3. Drake, Richard L. & Wayne Vogl & Adam W. M. Mitchell. 2005. *Gray's Anatomy for Students*. Canada: Elsevier. (s. 613).
4. Cardinal, Gustavo. 2009. *Analysis of wrist flexion and extension in piano performance: biomechanical and anthropometrical perspectives*. Doctor of Music Education. Indiana University, Bloomington IN. (s. 164).
5. Drake, Richard L. & Wayne Vogl & Adam W. M. Mitchell. 2005. *Gray's Anatomy for Students*. Canada: Elsevier. (s. 612).
6. https://www.google.com/search?q=Hand+radial+and+ulnar+deviation&client=safari&rls=en&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahU-KEwjGlsDsw7f2AhVowosKHZZfAuIQ_AUoAXoECAE-QAw&biw=1208&bih=722&dpr=2#imgrc=zwuAxHYzOwgD9M (haettu 9.3.2022).
7. Drake, Richard L. & Wayne Vogl & Adam W. M. Mitchell. 2005. *Gray's Anatomy for Students*. Canada: Elsevier. (s. 611).
8. Cardinal, Gustavo. 2009. *Analysis of wrist flexion and extension in piano performance: biomechanical and anthropometrical perspectives*. Doctor of Music Education. Indiana University, Bloomington IN. (s. 260).

9. Csikszentmihalyi, Mihaly. 2008. *Flow: The Psychology of Optimal Experience* [1990]. New York: HarperCollins Publishers. (s. 74).

MUSIIKKILÄHTEET

Äänitallenteet

Horowitz, Vladimir. 1989. *Horowitz Plays Rachmaninoff*. RCA Victor Gold Seal. 7754-4-RG.

Rachmaninov, Sergei. 2012. RACHMANINOV, Sergey: Piano Solo Recordings, Vol. 3 - Victor Recordings (1925–1942). Naxos 8.111397.

Rachmaninov, Sergei. 1999. *RACHMANINOV: Piano Concertos Nos. 2 and 3 (Rachmaninov) (1929, 1940)*. Naxos 8.110601.

Nuottijulkaisut:

Sergei Rahmaninov

Antipov, Valentin (toim.). 2010. *Sergei Vasilyevich Rachmaninoff: Series V: Works for Piano Solo*, Vol. 16.2. Moskova: Russian Music Publishing.

Antipov, Valentin (toim.). 2017a. *Sergei Vasilyevich Rachmaninoff: 24 Preludes*, Vol. 3. Moskova: Russian Music Publishing.

Antipov, Valentin (toim.). 2017b. *Sergei Vasilyevich Rachmaninoff: Etudes Tableaux*, Vol. 4. Moskova: Russian Music Publishing.

Gertsch, Norbert (toim.). 2013. *Sergej Rachmaninow: Corelli-Variationen Opus 42*. München: G. Henle Verlag.

Jurgenson, Peter. 1896. Sergey Rachmaninoff, *6 Moments musicaux pour Piano par S. RACHMANINOFF. Op. 16*. Moskova: P. Jurgenson. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ea/IMSLP03737-Rachmaninov-Op16origed.pdf> (haettu 8.1.2022).

Muzgiz. 1975. *Sergey Rachmaninoff: Moment musical op. 16 nro 2 es-molli* [1940]. Moskova. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP03734-Rachmaninov-Op16muzed2.pdf> (haettu 8.1.2022).

Muut nuottijulkaisut

Brahms, Johannes. 1893. *51 Übungen für das pianoforte, WoO 6*. Berlin: N. Simrock.

Hanon, Charles Louis. 1900. *The Virtuoso Pianist* [1873]. New York: G. Schirmer.

Liszt, Franz. 1886. *Technische Studien, S. 146*. Leipzig: J. Schuberth.

Videotallenteet

Lisitsa, Valentina. 2013. *I Hate Rachmaninoff*. <https://youtu.be/Pqw1KvoaaY> (haettu 11.10.2021).

Lähdekirjallisuus

- Abraham, Gerald. 1990. *The New Oxford History of Music. IX. Romanticism (1830–1890)*. Oxford: Oxford University Press.
- Aizlewood, Robin. 2010. 'Besy', Disorientation and the Person. *Slavonic and East European Review* 88 (1/2): 291–308.
- Asafiev, Boris. 1979. *Russkaya uzyka. XIX inachalo XX veka [The Russian Music. XIX and Beginning of the XX centuries]*. 2., uudistettu painos. Leningrad: Muzyka.
- Aranovskii, Mark. 1963. *Etiudy-Kartiny Rakhmaninova. [Rachmaninoff's Etudes -tableaux]*. Moskova: Muzgiz.
- Atkins, Rebecca L. 2017. Effects of Focus of Attention on Tone Production in Trained Singers. *SAGE* 64 (4): 421–434.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1995. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria [1753]*. Käänt. Paavo Soinne. Hämeenlinna: Karisto.
- Barnes, Cristopher. 2007. *The Russian Piano School: Russian Pianists & Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*. Käänt. Christopher Barnes. London: Kahn & Averill.
- Berman, Boris. 2000. *Notes from the Pianist's Bench*. New Haven: Yale University Press.
- Bertensson, Sergei & Jay Leyda. 1956. *Sergei Rachmaninoff: a Lifetime in Music*. New York: New York University Press.
- Bethea, David. 2005. *The Pushkin Handbook*. USA: The University of Wisconsin Press.
- Brook, Barry. 1970. Sturm und Drang and the Romantic Period in Music: Studies in Romanticism. *The Concept of Romanticism* 9 (4): 269–284. Johns Hopkins University Press.

Brower, Harriette. 2003. *Piano Mastery; Talks with Paderewski, Hofmann, Bauer, Godowsky, Grainer, Rachmaninoff, and others; The Harriette Brower Interviews 1915–1926*. New York: Dover Publications.

Brown, William. 2009. *Menahem Pressler: Artistry in Piano Teaching*. Bloomington: Indiana University Press.

Buranaprapuk, Ampai. 2013. *Connections between music and poetry in the piano poems of Alexander Scriabin*. PhD (Music). Mahidol University, Thailand.

Caldwell, John & Malcom Boyd. 2001. Dies irae (Lat.: ‘day of wrath’). *Oxford Music Online*.

<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.40040> (haettu 1.1.2022).

Camp, Max W. 1992. *Teaching Piano: The Synthesis of Mind, Ear and Body*. Los Angeles: Alfred Publishing.

Cardinal, Gustavo. 2009. *Analysis of wrist flexion and extension in piano performance: biomechanical and anthropometrical perspectives*. Doctor of Music Education. Indiana University, Bloomington IN.

Carruthers, Glen. 2006. The (Re)Appraisal of Rachmaninov's Music: Contradictions and Fallacies. *The Musical Times* 147 (1896): 44–50. <https://doi.org/10.2307/25434403> (haettu 1.1.2022).

Chen, Ruoxu. 2015. The Power of Russian Music Spirit: Keys as Color in Rachmaninov’s Piano *Etudes-Tableaux* Op. 33. *Cross-Cultural Communication* 11 (12): 99–112. Chongqing: CS Canada.

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

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2008. *Flow: The Psychology of Optimal Experience* [1990]. New York: HarperCollins Publishers.

Diderot, Denis. 1987. *Näyttelijän paradoksi*. [Paradoxe sur le comédién] Käänt. Marjatta Ecaré. Helsinki: Valtion painatuskeskus & Teatterikorkeakoulu.

Ding, Xiao-Li 1991: Rachmaninoff plays Rachmaninoff. DMA dissertation. Boston University.

Dogantan-Dack, Mine (toim.) 2015. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. London: Routledge.

Dostal, Terhi. 2010. *Romantic Poetry as Inspiration of Brahms: Description and Analysis of an Early Poem Collection of the Composer*. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. EST Publication Series 24. Helsinki: Sibelius Academy.

Drake, Richard L. & Wayne Vogl & Adam W. M. Mitchell. 2005. *Gray's Anatomy for Students*. Canada: Elsevier.

Dubal, David. 2004. *The Art of The Piano: Its Performers, Literature and Recordings*. 2., uudistettu painos. USA: Amadeus Press.

Elder, Dean. 1989. *Pianists at Play* [1982]. 2., uudistettu painos. London: Kahn & Averill.

Eskola, Jari & Juha Suoranta. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Ewen, David. 1941. "Music Should Speak from the Heart". *Etude* 59: 804.

Feinberg, Samuil. 2016. *Pianismi taiteena* [1965]. Käänt. Juhani Lagerspetz & Kirill Kozlovski. EU: Lector Kustannus.

Ferguson, Donald. 1924. The "Secret" of the Pianist's Beautiful Touch. *The Musical Quarterly* 10 (3): 384–399.

Fisk, Charles. 2008. Nineteenth-Century Music? The Case of Rachmaninov. *19th-Century Music* 31 (3): 245–265.

Fitch, Graham. 2012. *Practicing the Piano: Finger Pedaling*. <https://practisingthepiano.com/tag/finger-pedalling/> (haettu 12.12.2021).

Fitch, Graham. 2019. *Practicing the Piano: Pedaling by Hand*. <https://practisingthepiano.com/pedalling-by-hand/> (haettu 12.12.2021).

Flückiger, Matthias, Tobias Grosshauser & Gerhard Tröster. 2018. Influence of Piano Key Vibration Level on Players' Perception and Performance in Piano Playing. *MDPI Applied Sciences* 8: 1–11.

Freud, Sigmund. 1947. Das "Unheimliche" [1919]. *Gesammelte Werke XII*: 229–268.

Fräki, Sonja. 2016. *Toistuvat toccatat: Kalevi Ahon pianokonsertto nro 1. Tutkielma konserton harjoittelusta pianotekstuurista nousevien merkitysten etsimisenä*. Musiikin taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Gabrielian, Tanya. 2018. *Rachmaninoff and the Flexibility of the Score: Issues Regarding Performance Practice*. DMA dissertation. CUNY, New York.

Gát, József. 1980. *The Technique of Piano Playing*. Bekescsaba: Durer Printing House.

Gerig, Reginald. 2007. *Famous Pianists & Their Technique* [1974]. Bloomington: Indiana University Press.

Gitz, Raymond. 1990. *A Study of Musical and Extra-musical Imagery in Rachmaninoff's "Etudes-Tableaux", opus 39*. DMA dissertation. Louisiana State University.

Gould, John. 2005. What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980. *The Musical Times* 146 (1893): 61–76.

Hakkila-Helasvuo, Tuija. 2005. "Pompeijin aarteita tuhkasta": Ignaz Moschelesin historialliset konsertit Lontoossa 1837–1839. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Hamilton, Kenneth. 2008. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*. New York: Oxford University Press.

Hancock, Robin. 1992. *Rachmaninoff's "Six Moments Musicaux", op. 16, and the Tradition of the Nineteenth-century Miniature*. DMA dissertation. Boston University.

Hartikainen, Jarkko. 2021. *Elävää ääntä*. Musiikin tohtorintutkintoon liittyvä konsertti. <https://www.uniarts.fi/tapahtumat/jarkko-hartikainen-elavaa-aanta/> (Haettu 21.12.2021).

Herrigel, Eugen. 1992. *Zen ja jousella ampumisen taito* [1948]. Käänt. Margareta Sipola. Helsinki: Delfiini kirjat.

Hiebert, Elfrieda. 2013. Listening to the Piano Pedal: Acoustics and Pedagogy in Late Nineteenth-Century Contexts. *Osiris* 28 (1): 232–253.

Hofmann, Josef. 1976. *Piano Playing: With Piano Questions Answered* [1908]. New York: Dover Publications.

How, Ee Ran, Leonard Tan & Peter Miksza. 2021. A PRISMA Review of Research on Music Practice. *Musicae Scientiae* April 15, 2021. <https://doi.org/10.1177/10298649211005531>

Johnson, Jessica. 2018. Awakening Rhythmic Intuition and Flow in the Developing Pianist. *American Music Teacher* (2): 16–21.

Jung, Hye-Sook. 2007. *On Pedaling: Alternatives to Established Practice*. DMA dissertation. University of Alabama, Tuscaloosa.

Junttu, Kristiina. 2010. *Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla: György Kurtagin Jatekok-kokoelman inspiroima pedagoginen näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen*. Musiikin taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Karakorpi, Tiina. 2015. *Pohdintoja soivilta kehiltä: Soittajan emansipaatio*. Taiteellisen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Kehler, George. 1982. *The Piano in Concert*. Metuchen: The Scarecrow Press.

Kianto, Mervi. 1994. *Matka pianonsoittamiseen*. Keuruu: Otava.

Klockars, Matti & Miikka Peltomaa. 2007. *Music Meets Medicine*. Helsinki: Signe and Ane Gyllenberg Foundation.

Kochevitsky, George. 1967. *The Art of Piano Playing: a Scientific Approach*. New Jersey: Warner Bros. Publications.

Kofman, Irena. 2001. *The History of The Russian Piano School: Individuals and Traditions*. DMA, University of Miami, Coral Gables, Florida.

Koistinen-Armfelt, Ritva. 2016. *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*. Musiikin taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.

Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. [*Pouvoirs de l'horreur*, 1980.] Käänt. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Kurkela, Kari. 1991. *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, n:o 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kurkela, Kari. 1997. *Mielen maisemat ja musiikki* [1993]. EST-julkaisusarja, n:o 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Kärkkäinen, Matilda. 2016. *Pianistin tulkinnan muodostuminen Robert Schumannin Sonaatista op. 11*. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä tutkielma. EST 29. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Lakoff, George & Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Lawson, Colin & Robin Stowell. 2004. *The Historical Performance of Music: An Introduction* [1999]. Viides painos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee, Sang-Hie. 2016. Pianists' Hand Biomechanics and Evenness Touch Control: Heritage and New Knowledge. <https://www.researchgate.net/publication/303043684> (haettu 11.3.2022).
- Lee, Joon-Hee. 2016. Effects of Forward Head Posture on Static and Dynamic Balance Control. *The Journal of Physical Therapy Science* 28: 274–277.
- Le Guin, Elisabeth. 2005. *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley: University of California Press.
- Leitola, Kaisa. 2001. *Oppimisen NLP*. Helsinki: Tammi.
- Leskisenoja, Eliisa. 2017. *Positiivisen pedagogiikan työkalupakki*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Lester, Joel. 1995. Performance and analysis: interaction and interpretation. *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lister-Sink, Barbara Ann. 2015. *A Study of Students' Perceptions of The Effectiveness of an Interdisciplinary Method For Teaching Injury-Preventive Piano Technique*. Doctor of Education. Teachers College, Columbia University, New York.
- Liu, Yipeng. 2020. *Pedagogy of Piano Pedaling*. DMA dissertation. University of Miami, Florida.
- Liu-Tawaststjerna, Hui-Ying. 2004. *Rachmaninoff's prelude in C-sharp minor op. 3, no. 2: The composer's notation and his three interpretations*. Tieteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Lonka, Kirsti. 2014. *Oivalentava oppiminen*. Keuruu: Otava.

MacRitchie, Jennifer. 2015. The Art and Science behind Piano Touch: A Review Connecting Multi-disciplinary Literature. *SAGE* 19 (2): 171–190.

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

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Taiteelliseen tohtorintutkimukseen liittyvä kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Mark, Thomas. 2003. *What Every Pianist Needs to Know about the Body*. Chicago: GIA Publications.

Martinchuk, Serge Nikolay. 2003. *The Relationship of the "Moments Musicaux", op. 16 of Sergei Rachmaninoff to the Composer's Piano Concertos nos. 2 and 3 and Prelude op. 23, no. 2*. DMA dissertation. University of California, Santa Barbara.

Meza, Esequiel Jr.. 1993. *External influences on Rachmaninoff's early piano works as exemplified in the "Morceaux de Salon", Opus 10 and "Moments Musicaux", Opus 16*. DMA dissertation. University of Arizona.

Michelson, Helena. 2003. *Music and Poetic Word: The Romances of Sergei Rachmaninoff*. Väitöskirja. University of California, USA.

Miller, George. 1956. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information. *Psychological Review* 63 (1956): 81–97.

Mohr, Franz. 1992. *My Life with the Great Pianists*. USA: Baker Books.

Murtomäki, Veijo. 2020. *Romanttisen pianomusiikin kaanon*. <https://muhi.uniarts.fi/romanttisen-pianomusiikin-kaanon/> (haettu 26.11.2021).

Männikkö, Maria. 2018. *Kerronnallisuuden voima. Narratiivi sävellyksen tulkinnassa*. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä tutkielma. EST-julkaisusarja 40. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Naplekova, Anastasiya. 2016. *Interpretative Aspects in Rachmaninoff's Transcriptions for Piano Solo: A Performer's Guide*. DMA dissertation. University of Miami, Florida.

Neuhaus, Heinrich. 1986. *Pianonsoiton taide* [1958]. Käänt. Arja Gothoni. Toinen painos. Helsinki: Kirjayhtymä.

Neuhaus, Heinrich. 1987. ОБ ИСКУССТВЕ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ [1958]. Moskva: Muzgiz.

Neuhaus, Heinrich. 1993. *The Art of Piano Playing* [1958]. Käänt. KA Leibovitch. London: Kahn & Averill.

Newland, Imogene. 2011. *The Piano and The Female Body: the Erotic, the Seductive and the Transgressive*. Ph.D. Painamaton. Queen's University, Belfast.

Norris, Geoffrey. 2001. Rachmaninoff [Rakhmaninov, Rachmaninov], Serge [Sergey] (Vasil'yevich). *Oxford Music Online*.
<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.50146> (haettu 29.01.2021).

Nummi-Kuisma, Katarina. 2010. *Pianistin vire. Intersubjektiivinen, systeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*. Väitöskirja. Studia Musica 43. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Oakley, Barbara. 2014. *A Mind for Numbers: How to Excel at Math and Science (Even If You Flunked Algebra)*. New York: Penguin Group.

O'Connell, Charles. 2014. Some Reflections on Rachmaninoff and His Music [1943]. *NYPR Archives and Preservation*. <https://www.wnyc.org/story/wqxr-charles-oconnell/> (haettu 11.2.2021).

Oramo, Anna-Maaria. 2016. *Soljuen sormista sieluun. Näkökulmia laulamisen jäljittelemiseen vuosien 1650–1730 ranskalaisessa cembalomusiikissa ja*

sen soittamisessa. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. EST 28. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Paavola, Satu. 2018. *Ihanteena bel canto; Näkökulmia laululliseen pianonsoittoon*. Taiteellisen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. EST-julkaisusarja 43. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Parko, Maija. 2016. *Pianistin kokemuksellinen tiedontuottaminen Debussyn preludissa "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"*. Taiteellisen tohtorintutkintoon liittyvä tutkielma. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, Helsinki. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-039-6> (haettu 7.1.2022).

Philip, Robert. 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. Yale: Yale University Press.

Platinga, Leon. 1984. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W.W. Norton.

Pokki, Niklas. 2016. *Prima vista -soiton harjoittelu ja opettaminen. Pedagoginen näkökulma pianistien prima vista -taidon kehittämiseen*. EST-julkaisusarja 30. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä tutkielma. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Porander, Katarina. Tiedätkö soiton harjoittelusta riittävästi. Ergonomia: piano. <https://sites.uniarts.fi/fi/web/harjoittelu/piano> (haettu 14.12.2021).

Raekallio, Matti. 1996. *Sormituksen strategiat. Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista*. Taiteelliseen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. EST-julkaisusarja, n:o 6. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Rahkonen, Margit. 2016. *Douze Études by Claude Debussy – A Pianist's View*. EST Publication Series 32. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Rego, John Anthony. 2012. *Skryabin, Rakhmaninov, and Prokofiev as Composer-pianists: The Russian Piano Tradition, Aesthetics, and Performance Practices*. PhD of musicology. Princeton University, New Jersey.

Riefing, Reimar. 1962. *Piano Pedaling*. London: Oxford University Press.

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

Rink, John, Helena Gaunt & Aaron Williamon (toim.) 2017. *Musicians in the Making. Pathways to Creative Performance*. New York: Oxford University Press.

Rizzo, Rhonda. 2019. This is why Hanon exercises are a waste of time (and possibly dangerous). *Pianist: Helping You Become a Better Player*. <https://www.pianistmagazine.com/blogs/this-is-why-hanon-exercises-are-a-waste-of-time-and-possibly-dangerous/> (haettu 24.12.2021).

Roh, Yoon-Wha. 2015. A Comparative Study of the Twenty-four Preludes of Alexander Scriabin and Sergei Rachmaninoff. DM dissertation (painamaton). Indiana University, Bloomington.

Rosen, Charles. 1998. *The Romantic Generation*. Fifth edition. USA: Harvard University Press.

Rosenblum, Sandra. 1993. Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present. *Performance Practice Review* 6 (2): 158–178.

Rowen, Ryan. 2015. *Transcending Imagination: Or, An Approach to Music and Symbolism during Russian Silver Age*. PhD of musicology. University of California, Los Angeles.

Rubinstein, Anton & Teresa Carreño. 2003. *The Art of Piano Pedaling. Two Classic Guides*. New York: Dover Publications.

Schonberg, Harold. 1988: *The Virtuosi. Classical Music's Great Performers from Paderewski to Pavarotti* [1985]. New York: Times Books.

Schumann, Robert. 1969. *On Music and Musicians* [1946]. Toim. Konrad Wolff. Käänt. Paul Rosenfeld. New York: Norton.

- Scott, Michael. 2008. *Rachmaninoff*. Great Britain: The History Press.
- Siirala, Antti. 2003. Dialektiikka pianonsoiton harjoittelussa. Musiikin maisteritutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne & Kari Kurkela. 2008. Muusikkoustutkimusnumeron saatteeksi. *Musiikki*, 38 (3–4): 3–4.
- Sokasits, Jonathan F. 1993. *The Keyboard Style of Sergei Rachmaninoff as Seen through His Transcriptions for Piano Solo*. DMA dissertation. University of Wisconsin, Madison.
- Spanswick, Melanie. 2015. Resolving Tension in Piano Playing: Article for EPTA's Piano Professionals. <https://melaniespanswick.com/2015/01/24/resolving-tension-in-piano-playing-article-for-eptas-piano-professional/> (hattu 13.12.2021).
- Stahnke, Wayne. 2019. Henkilökohtainen tiedonanto sähköpostilla.
- Stasov, Vladimir. 1968. *Selected Essays on Music*. London: The Cresset Press.
- Stone, Jonathan. 2007. *Conceptualizing Symbolism: Institutions, Publications, Readers, and The Russian Propagation of an Idea*. PhD in Slavic Languages and Literatures. University of California, Berkeley.
- Sudnow, David. 1993. *Ways of The Hand: The Organization of Improvised Conduct* [1978]. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2020. Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta. Neoklassisten piirteiden jäljittäminen Igor Stravinskyn teoksessa *Piano-Rag-Music* (1909). *Musiikki*, 50 (1–2): 123–156.
- Swan, Katherine & A. J. Swan. 1944a. Rachmaninoff: Personal Reminiscences –Part I. *The Musical Quarterly* 30 (1): 1–19.
- Swan, Katherine & A. J. Swan. 1944b. Rachmaninoff: Personal Reminiscences –Part II. *The Musical Quarterly* 30 (2): 174–191.

Taruskin, Richard. 2005. *Oxford History of Western Music Vol. 4: The Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

Taruskin, Richard. 2010. *Oxford History of Western Music*. <https://www-oxfordwesternmusic-com.ezproxy.uniarts.fi/view/Volume2/actrade-9780195384826-chapter-12.xml> (haettu 03.02.2021).

Threlfall, Robert & Geoffrey Norris. 1982. *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff*. England: London Scholar Press.

Threlfall, Robert. 1992. Rachmaninoff's 24 preludes, and some thoughts on editing his piano music. *Tempo* (180): 15–17.

Tieteen termipankki: Kirjallisuudentutkimus: symbolismi. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:symbolismi> (haettu 30.11.2021).

Tieteen termipankki. Kirjallisuudentutkimus: synestesia. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:synestesia> (haettu 30.11.2021).

Timoshin, Natalia. 2016. Creativity and Mental Illness: Richard Kogan on Rachmaninoff. *Psychiatric Times* 33 (9): <https://www.psychiatric-times.com/view/creativity-and-mental-illness-richard-kogan-rachmaninoff> (haettu 13.02.2021).

Tobey, Cynthia. 2016. *Expressivity in Piano Playing: Teacher-Performer Perceptions, Strategies & Application*. Dissertation of Doctor of Education. Teachers College, Columbia University, New York.

Tötterström, Jouko. 2003. Nelikätkäinen shamaani. Pianoduon historiaa ja käytännön ongelmia. Licensiaatintutkimuksen kirjallinen työ (painamaton). Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Välimäki, Susanna. 2005. *Subject Strategies in Music A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII; Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra: International Semiotics Institute.

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

- Walsh, Stephen. 1973. Rachmaninoff 1873–1943. *Tempo* (105): 12–21. <https://www.jstor.org/stable/942978> (haettu 8.1.2022).
- Wieck, Friedrich. 1993. *Kauniin soinnin jalo taide: Opettavaisen suorasukaisia kirjoituksia pianonsoitosta ja laulutaitteesta* [1853]. Käänt. Tomi Mäkelä. Helsinki: Yliopistopaino.
- Wilder, Pamela. 1988. *Sergei Rachmaninoff: Understanding the Composer through the "Etudes-Tableaux," op. 33*. DMA dissertation. University of Alabama, School of Music.
- Will, Richard. 1997. Time, Morality, and Humanity in Beethoven's "Pastoral" Symphony. *Journal of the American Musicological Society* 50 (2/3): 271–329.
- Wilson, Frances. 2017. The Pianist's Solitude. *Interlude*, Feb 14th, 2017. <https://interlude.hk/pianists-solitude/> (haettu 11.3.2022).
- Wolf, Michael. 2016. Zen and the Art of Piano, The Dry Pedal – Finger Pedaling. *The Carolina Philharmonic*, Jan 12, 2016. <https://www.carolinaphil.org/zen-and-the-art-of-piano/the-dry-pedal-finger-pedaling> (haettu 17.12.2021).
- Wong, Miranda. 1995. *A Comparison of Piano Pedaling Literature*. Dissertation of Doctor of Education. Columbia University, New York.
- Woodard, Susan. 1984. *The Dies Irae as used by Sergei Rachmaninoff: Some sources, antecedents, and applications*. DMA dissertation. The Ohio State University.
- Wristen, Brenda. 2005. Pedagogical Tools for Preparing and Performing Open Scores. *American Music Teacher* (June/July): 28–32.
- Yasser, Joseph. 1951. Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music. *Tempo* (22): 11–25. <https://www.jstor.org/stable/943073> (haettu 8.1.2022).

Ylitalo, Silja. 2021. ”Kehollisuutemme kautta olemme yhteydessä toisiin” – kehollinen tieto lisää ymmärrystä maailmasta, ja se voi auttaa myös ekokriisin hillitsemisessä. *Taideyliopiston Uutishuone*, 25.3.2021. <https://www.uniarts.fi/artikkelit/ilmiot/kehollisuutemme-kautta-olemme-yhteydessa-toisiin-kehollinen-tieto-lisaa-ymmarrysta-maailmasta-ja-se-voi-auttaa-myos-ekokriisin-hillitsemisessa/> (haettu 9.3.2022).

Yu, Chen-Yi. 2004. *The Effect of Touch on Tone Production on a Grand Piano*. Ed.D. Teachers College, Columbia University, New York.

Zaitseva, Ekaterina. 2017. *The Culmination of The Russian Romantic Piano School as Represented by Early and Late Works of Rahmaninoff, Scriabin, and Medtner*. DMA dissertation. University of Maryland.

Zeranska-Gebert, Grazyna & Teuvo Lampinen. 2002. *Parlando musiikkisankirja*. Helsinki: Yliopistopaino.

LIITTEET

Liite A: *Moment musicalin* nro 2 nuottieditiot

| | | |
|---|--------------------|--------------------------|
| Pyotr Jurgensson ¹⁶⁶ | Moskova | 1896–1897 |
| Anton Benjamin | Leipzig | 1925 |
| TAIR, Charles Foley ¹⁶⁷ | New York | 1940 |
| Muzgiz, Pavel Lamm ¹⁶⁸ | Moskova, Leningrad | 1948–1951 ¹⁶⁹ |
| Boosey & Hawkes ¹⁷⁰ | Lontoo | 2005 |
| Russian Music Publishing ¹⁷¹ | Moskova | 2010 |

Teoksen editioiden käsikirjoitusten sijainnit

Moments musicaux -sarjan ensimmäinen editio

GTsMMK, Coll. 18, MS 89, 18 Folios. Format: 26.5 x 35 cm.

First variant of the second version (Autograph MS), *Moment musical* no 2 E-flat minor.

Pencil notes and inserts in a copy of the First Edition of the *Moment Musical*.
GTsMMK, Coll. 211, MS 558.

Second variant of the second version (Autograph MS), *Moment musical* no 2 E-flat minor,

¹⁶⁶ Ensimmäinen editio. Rahmaninov sai P. Jurgensonilta maksukuitin oikeudesta julkaista *Moments musicaux* 6.11.1896. Tarkka julkaisuajankohta on epäselvä. Rahmaninov ei järjestänyt sarjalle virallista kantaesitystä. (Antipov 2010, XXVIII.)

¹⁶⁷ Pelkästään Op. 16 nro 2 es-molli, Rahmaninovin uudistama editio.

¹⁶⁸ Complete Collection of Works. For Piano. Perustuu ensimmäiseen editioon.

¹⁶⁹ Vol. 1 1948.

¹⁷⁰ Kokoelma: Serge Rachmaninoff. Piano Compositions, vol. 3.

¹⁷¹ Ensimmäinen Rahmaninov Urtext -editio. Critical edition of the Complete Works. Series V: Works for the Piano Solo. Volume 16.2. Scholarly development: Valentin Antipov.

Complete Autograph MS of the Second Version.

Library of Congress of the USA. Call number: L. of C., parts of ML 30. 55a. R3.

Structure of the codex: Music notebook, 6 folios (12 pages). Format: 31,5 x 24,5 cm. Ink.

Contains divergences with the published edition.

Sergei Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli
Käsikirjoitus: tahdit 1–38

Handwritten musical score for "Moment musical in E-flat minor" by Frédéric Chopin. The score is written on five systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two flats. The second system has a bass clef. The third system has a treble clef. The fourth system has a bass clef. The fifth system has a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. There are handwritten annotations in blue ink, including a large 'X' and the number '10' at the bottom left, and circled numbers '3' and '5' at the bottom right. The manuscript is on aged, yellowed paper.

Музыкальный момент е-бемоль мажор, н. 906 (н. 21-38) / Moment musical in E-flat minor op. 16, no. 2, autograph MS, s. 57 (bars 21-38)

**Sergei Rahmaninov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli
P. Jurgensonin ensipainos (Russian Music Publishing 2010):**

II

Op. 16, № 2

Allegretto (♩ = 92)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with sixteenth-note patterns and slurs. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure of the upper staff. The word *cresc.* is placed below the first measure of the lower staff. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with sixteenth-note patterns and slurs. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure of the upper staff. The word *pp* is placed below the first measure of the lower staff. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with sixteenth-note patterns and slurs. The dynamic marking *cresc.* is placed below the first measure of the upper staff. The word *mf* is placed below the first measure of the lower staff. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with sixteenth-note patterns and slurs. The dynamic marking *cresc.* is placed below the first measure of the upper staff. The system concludes with a double bar line.

Musical score for measures 12-15. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a complex, flowing melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo).

Musical score for measures 15-18. The right hand continues with its intricate melodic pattern. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo).

Musical score for measures 18-21. The right hand's melodic line is highly detailed. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo).

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with its complex melodic structure. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *cresc.* (crescendo). A first ending bracket with a repeat sign is shown above the right hand staff.

Musical score for measures 24-27. The right hand continues with its complex melodic structure. The left hand accompaniment is steady. A second ending bracket with a repeat sign is shown above the right hand staff.

8

27

30 *dim.*

33 *pp*

36

39 *ppp m.g.*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 27-29) features a complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. A bracket labeled '8' spans the first measure. The second system (measures 30-32) includes the dynamic marking 'dim.' and continues the intricate patterns. The third system (measures 33-35) is marked 'pp' and shows a shift in the bass line with more sustained notes. The fourth system (measures 36-38) maintains the complex rhythmic texture. The fifth system (measures 39-41) concludes with a 'ppp m.g.' marking, indicating a very soft and gradual ending.

Musical score for measures 42-44. The piece is in a minor key with a 2/4 time signature. Measures 42 and 43 feature a melodic line in the right hand with a slur and a dynamic marking of *m.g.* (mezzo-giochiato). The left hand provides a steady accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano).

Musical score for measures 45-47. Measure 45 begins with a dynamic marking of *p*. Measure 46 features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo) in the right hand. Measure 47 returns to a dynamic marking of *p*. The right hand has a complex, rhythmic pattern with slurs and accents, while the left hand continues with a steady accompaniment.

Musical score for measures 48-50. Measure 48 features a dynamic marking of *pp* in the right hand and *ff* in the left hand. Measures 49 and 50 continue with complex rhythmic patterns in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in the right hand at the end of measure 50.

Musical score for measures 51-53. Measure 51 features a dynamic marking of *p* in the right hand and *ff* in the left hand. Measures 52 and 53 continue with complex rhythmic patterns in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in the right hand at the end of measure 53.

Musical score for measures 54-56. Measure 54 features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the right hand and *p* in the left hand. Measures 55 and 56 continue with complex rhythmic patterns in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present in the right hand at the end of measure 56.

57

57 58 59

p *ff* *pp* *p*

This system contains measures 57, 58, and 59. The right hand features a complex texture with sixteenth-note runs and chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo).

60

60 61 62

ff *pp*

This system contains measures 60, 61, and 62. The right hand continues with sixteenth-note patterns and chords, and the left hand maintains its accompaniment. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).

63

63 64 65

p *ff* *p*

This system contains measures 63, 64, and 65. The right hand features chords and sixteenth-note runs, with a long slur over measures 64 and 65. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *p* (piano).

66

66 67 68

mf *p* *mf*

This system contains measures 66, 67, and 68. The right hand has chords and sixteenth-note runs, with a long slur over measures 67 and 68. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte).

69

69 70 71

p *ff* *mf* *p*

This system contains measures 69, 70, and 71. The right hand features sixteenth-note runs and chords, with a long slur over measures 70 and 71. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).

72

ff *mf*

This system contains measures 72, 73, and 74. The right hand features a complex texture with multiple voices of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff* at the start of measure 72 and *mf* at the start of measure 73.

75

f *cresc.* *rit.* *a tempo* *fff*

This system contains measures 75, 76, and 77. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* at the start of measure 75, *cresc.* at the start of measure 76, *rit.* above measure 77, *a tempo* above measure 77, and *fff* at the end of measure 77.

78

This system contains measures 78, 79, and 80. The right hand features a prominent melodic line with many slurs and ties. The left hand continues with its accompaniment. A dashed box with the number '8' above it spans measures 78 and 79.

81

rit.

This system contains measures 81, 82, and 83. The right hand has a melodic line with many slurs and ties. The left hand continues with its accompaniment. A dashed box with the number '8' above it spans measures 81 and 82. The marking *rit.* is placed above measure 81.

84

dim. *pp* *cresc.*

This system contains measures 84, 85, and 86. The right hand has a melodic line with many slurs and ties. The left hand continues with its accompaniment. Dynamic markings include *dim.* at the start of measure 84, *pp* at the start of measure 85, and *cresc.* at the start of measure 86.

88

87

mf

pp

90

cresc.

mf

93

f

cresc.

96

ff

dim.

99

pp

cresc.

102

mf pp

Measures 102-104: The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp).

105

cresc.

Measures 105-107: The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment is consistent. A crescendo (cresc.) marking is present in measure 106.

108

f

Measures 108-110: The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment is consistent. A forte (f) dynamic marking is present in measure 109.

111

Measures 111-113: The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment is consistent.

114

dim.

Measures 114-116: The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment is consistent. A diminuendo (dim.) marking is present in measure 114.

90

117

pp

120

123

ppp m.g.

126

m.g.

129

ritardando **Adagio**

mf

p

**Sergei Rahmanininov: *Moment musical* op. 16 nro 2 es-molli
Säveltäjän uudistama editio (1940) (Russian Music Publishing
2010):**

12

Handwritten musical score for measures 12-14. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingering numbers are present in the left hand.

15

Handwritten musical score for measures 15-17. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *dim.* (diminuendo), and *p*. Fingering numbers are present in the left hand.

18

Handwritten musical score for measures 18-20. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *poco cresc.* (poco crescendo) is present. Fingering numbers are present in the left hand.

21

Handwritten musical score for measures 21-23. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). Fingering numbers are present in the left hand.

24

Handwritten musical score for measures 24-26. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Fingering numbers are present in the left hand.

Musical score for piano, measures 27-39. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).

- Measure 27: Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a bass line with slurs and accents. A dynamic marking *f* is present in the bass clef.
- Measure 30: Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a bass line with slurs and accents. A dynamic marking *dim.* is present in the bass clef.
- Measure 33: Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a bass line with slurs and accents. A dynamic marking *p* is present in the bass clef.
- Measure 36: Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a bass line with slurs and accents. A dynamic marking *p* is present in the bass clef.
- Measure 39: Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a bass line with slurs and accents. A dynamic marking *pp* is present in the bass clef.

Handwritten annotations include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and a circled '8' above measure 27. A dashed line is drawn above the first system.

Measures 42-44. The right hand plays a steady eighth-note melody. The left hand provides harmonic support with chords and a few notes.

Measures 45-47. The right hand features a more active eighth-note melody with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 1, 3, 2, 1, 5. Dynamics include *p*.

Measures 48-50. The right hand has a complex eighth-note melody with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 3, 1, 3, 2, 1, 5. Dynamics include *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *cresc.*

Measures 51-53. The right hand has a complex eighth-note melody with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 3, 1, 3, 2, 1, 5. Dynamics include *f*, *p*, and *p*.

Measures 54-56. The right hand has a complex eighth-note melody with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 2, 3, 1, 3, 1, 3, 1. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*.

72

p cresc.

This system contains measures 72, 73, and 74. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking is *p cresc.*

75

rit. *a tempo*
p *ff marcato*

This system contains measures 75, 76, and 77. Measure 75 is marked *rit.* and measure 77 is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *p* and *ff marcato*.

78

8

This system contains measures 78, 79, and 80. The right hand has a melodic line with slurs and ties. A dashed line with the number 8 above it spans measures 78 and 79. The left hand has a steady accompaniment.

81

8

This system contains measures 81, 82, and 83. The right hand has a melodic line with slurs and ties. A dashed line with the number 8 above it spans measures 81 and 82. The left hand has a steady accompaniment.

84

p *cresc.*

This system contains measures 84, 85, and 86. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment with some triplets. Dynamic markings include *p* and *cresc.*

Musical score for measures 87-89. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 87 starts with a *mf* dynamic. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 88 includes a *dim.* dynamic marking. Measure 89 continues the melodic and harmonic development.

Musical score for measures 90-92. The right hand continues with intricate melodic lines, and the left hand maintains its accompaniment. Measure 91 shows a continuation of the melodic motif from the previous measures.

Musical score for measures 93-95. This section features more complex rhythmic patterns in both hands, with fingerings such as 1 3 1 and 3 1 3 indicated in the left hand. Measure 94 shows a melodic phrase in the right hand.

Musical score for measures 96-98. Measure 96 begins with a *p* dynamic. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 97 continues the melodic and harmonic flow.

Musical score for measures 99-101. Measure 99 starts with a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 100 includes a *dim.* dynamic marking. Measure 101 ends with a *p* dynamic.

102

poco cresc.

105

cresc.

f

108

111

f

114

dim.

117 *p*

120 *p*

123 *pp*

126

129 *p* *rit.* *dim.* *pp*

Liite B: Rahmaninovin käyttämä juurtumis- metafora

Мы, педагоги, невольно и неминуемо постоянно пользуемся различными метафорами для определения разных способов звукоизвлечения на фортепиано. Мы говорим о «срастании» пальцев с клавиатурой, о «прорастании» пальца (выражение Рахманинова), как будто клавиатура представляет упругую материю, в которую можно произвольно «погружаться», и т. д. Все эти весьма приблизительные определения всё-таки, несомненно, полезны, оплодотворяют воображение ученика и в связи с живым показом действуют и на его слух, и на двигательно осязательный аппарат, так называемое «туше». (Neuhaus 1987, 61.)

Liite C: Juurtuneen soittotavan harjoitteita

Tässä osiossa harjoitellaan Rahmaninovin *Moment musicalin* nro 2 ensimmäisen tahdin kierrekuviota *juurtuneella soittotavalla* (JS1+JS2+JS3+JS4, ks. s. 38–39). Mikrokeinahdusta (JS4) hyödynnetään erityisesti kierrekuvion käännekohdassa. Harjoituksen 1 ote on helpotettu laajuudeltaan pienemmäksi (nelisoinnun alueelta kolmisoinnun alueelle). Harjoituksessa 2 käytetään jo harjoittelussa hyväksi teoksen nelisoinnun päälle rakentuvaa laajempaa otetta. Harjoituksessa 3 hyödynnetään asteikkosoittoa kierrekuvion harjoittelussa. Viimeisessä harjoituksessa 4 sormipedaloidaan Rahmaninovin teknisiä kaksoisote- ja otevaihdosharjoitteita.

Harjoitus 1

1a:

OK: g-e-d-c-d-e, g-es-d-c-d-es, ges-es-d-c-d-es, as....
VK: c-e-f-g-f-e-, c-es-f-g-f-es, c-es-f-ges-f-es, des...

Harjoituksen ideana on ottaa *Moment musicalin* ensimmäisestä tahdistä teokselle tyypillinen peilikuvana tapahtuva ja sormipedaloitu kiertokuvio ja transponoida kuvioita puolisävelasteittain ylös- ja alaspäin. Samalla keskitytään

juurtuneen soittotavan neljän eri periaatteen yhteiskäyttöön (JS1–JS4). Harjoitusta voi verrata laulajien vokaalinvaihdon harjoitteisiin, joissa etsitään kehoon juurtunutta, samalta tuntuva ja siten yhtenäistä äänentuottotapaa ”ään-
töasentojen” vaihdoksista huolimatta. Harjoituksessa pyritään siis häivyttämään topografiamuutokset, aivan kuin niitä ei olisi, samalla ylläpitämällä klaviatuurituntumaa ja etsimällä soiton liikkeiden keskiasemaa.

Tässä harjoituksessa edetään Rahmaninovin ja Hanonin harjoitusten tapaan käyttämällä sointuyhdistelmää duuri-molli-vähennetty. Tässä harjoitellaan disorientoivaa kierrekuviota stabiilissa ympäristössä ikään kuin ”siedättämällä” soittajaa kuvion aiheuttamalle disorientaatiolle. Vakautta kuviolle tuovat sormipedaalit ja kuvion toisteisuus. Sormipedaloidaan kuvion ääriään.

1b:

Sama kuin 1a, mutta soitetaan äänet yhtaikaisesti ”sointublokkeina”.

Harjoituksen sointukuvioita voi toistaa n kertaa *ad libitum*. Lisäksi harjoitus on kuin ”äänimeditaatiota”: soittaja rauhoittuu ja keskittyy tarkkailemaan soinnin kuunteluaan, kehon sisäisiä tuntemuksiaan (proprioseptiikka) ja kehotietoisuuttaan.

Harjoitus 2

Tämä harjoitus on harjoituksen nro 1 jatke tai variaatio, jossa laajennetaan kiertokuvioita vähennetyn nelisoinnun hajotukseen aivan kuin *Moment musicalin* ensimmäisessä tahdissa. Tässä harjoituksessa ei muunnella harmonioita selkeyssyistä, vaan edetään vähennytyllä nelisoinnulla kromaattisesti ylös- ja alaspäin.¹⁷² Suurempi sointu vaatii soittajalta suurempaa rentoutuskykyä ja entistä herkempää proprioseptistä tarkkaavaisuutta, jotta käsi ei immobilisoidu eli ”mene jumiin”. Tässä harjoituksessa on kaksi varianttia, a ja b. A-

¹⁷² Selkeyssyillä tarkoitan sitä, että harjoituksen kannattaa olla riittävän yksinkertainen itsessään, jotta soittaja pääsee harjoitukseen nopeasti käsiksi ja voi keskittyä itse harjoiteltavaan asiaan, juurtumiseen. Samuil Feinbergin (2016, 291) sanoin: ”Treenauksen tärkein päämäärä on täydellisyys ja varmuus. Siksi harjoitus ei saa olla liian vaikea.”

variantissa oikea käsi ei soita melodiaa oktaaveissa, niin kuin *Moment musicalissa*; b-variantti sen sijaan soittaa oktaavin, kuten *Moment musicalissa* (vaikeampi). Aivan kuin harjoituksessa 1, sointukuvioita voi toistaa n kertaa. Sormipedaloidaan kuvion ääriään.

2a:

OK: ces-as-ges-f-ges-as, c-a-as-ges-as-a, des-b-as-g-as-b...
VK: ces-f-ges-as-ges-f, c-ges-as-a-as-ges, des-g-as-b-as-g...

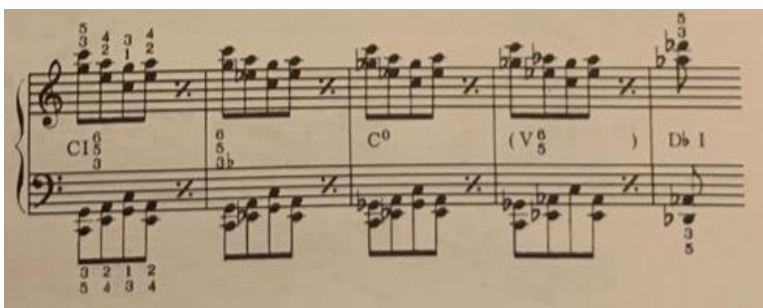
2b:

Muuten sama kuin 2a-variantti, mutta soitetaan oikean käden ryhmien ensimmäiset äänet tuplattuina (oktaaveina). Voidaan muunnella oktaavin alemman äänen pituutta ja sormen irrotusajankohtaa koskettimesta. Tätä harjoituksen kuviota voidaan myös replikoida esimerkiksi kromaattisella liikkeellä ylös ja alaspäin.

Harjoitus 3

Tässä harjoituksessa soitetaan asteikkoja tehden keskelle asteikkoja ylimää- räisiä silmukoita, ”äänipyörteitä”. Ei siis kuitenkaan muuteta asteikon säve- liä. Otetaan esimerkiksi H-duuriasteikko ja soitetaan sitä niin, että tehdään ylimääräinen lenkki alaspäinsuuntaisesti runkoasteikkoa ylöspäin mennessä ja vastaavasti ylöspäin runkoasteikkoa alaspäin mentäessä. (h, cis, dis, e, (**dis, cis, h, cis, dis, e**) fis, gis, ais, h, (**ais, gis, fis, gis, ais, h**,) jne. Harjoituksessa voidaan sormipedaloida sävelet h ja fis. Jos jatkamme kuviota usean oktaavin alalle, niin vasemmassa kädessä voidaan tehdä sävelellä h mykkä sormen- vaihto 1–4, jotta sormipedaalin hyödyntäminen helpottuu. Harjoituksessa on erityisesti tarkoitus säilyttää soittoaparaatin keskiasema ja tarkkailla käden painon hyödyntämismahdollisuuksia erityisesti rotaatiosilmukoiden soitossa. Harjoitusta voidaan modifioida siten, että välillä soitetaan pienempi tai lyhy- empi lenkki valitulla pituudella ja harjoitellaan samalla keskittymistä, painon käännöksiä ja tähän tarvittavaa luontevaa agogiikkaa. Modifiointi itse asiassa auttaa meitä ylläpitämään jatkuvaa hereillä oloa tai kehotietoisuuden tasoa soitossa.

Harjoitus 4



Nuottiesimerkki 14. Rahmaninovin tekniset harjoitteet (Elder 1989, 283).

Sormipedaloidaan Rahmaninovin teknisten harjoitteiden vasemman käden kuvion alin ja oikean käden kuvion ylin ääni.¹⁷³ Soitetaan harjoitteita käyttä-

¹⁷³ Rahmaninovin tekniset harjoitteet ovat niin sanottuja kaksoisoteharjoitteita, joita voi hyödyntää myös *Moment musicalin* alun sormipedaloitujen otevaihdosten harjoittelussa. Kaksoisotteet harjoitteissa ovat otteina suhteellisen laajoja (oktaavin suuruinen ote, kuten *Moment musicalin* oikean käden otteissa), jolloin ainakin itse tarvitsen liikkeiden tarkkaa aisti- ja säätelykykyä, etten aiheuta itselleni haitallisia jännitystiloja tai liiallista lihasten immobilisoitumista tai venytystä. Näissä kaksoisoteharjoitteissa on minusta keskeistä etsiä otevaihdoksissa sellaista painonsiirron tapaa, joka on mahdollisimman luonnollinen ja juurtunut – sellainen, jossa otevaihdosten soiton tuki ei romahda samanaikaisesti, kun soittaja pyrkii soittamaan täyteläisen miellyttävällä sostenuto-soinnilla.

Juilliardin pianoprofessorin Adele Marcusin (Elder 1989, 282–283) mukaan nämä Rahmaninovin harjoitteet olisivat niin sanottuja käden ”venyttelyharjoituksia”. Historiallinen sormikoulukunta, joka huipentui Charles Hanonin (1820–1900) harjoitteisiin, korostikin pianonsoitossa erityisesti sormivoiman ja venyttelyn merkitystä (Kianto 1994, 85–89). Feinberg (2016, 258) halveksui tätä vanhentunutta pianismin koulukuntaa, koska se piti ankarasti kiinni ”kosketinlegatosta” soinnillisen legaton sijaan. Feinbergin (ibid.) mukaan tämän koulukunnan käytänteet johtivat esimerkiksi Hanonin hirviömäiseen harjoitukseen, jossa sidotussa soitossa peukalo vietiin viidennen sormen taakse. Hanonin harjoitukset onkin nähty viime aikoina potentiaalisesti vaarallisina ja jopa ajanhukkana (Rizzo 2019). Menahem Pressler puhui soitotunneillani myös käden venyttämisen potentiaalisista vaaroista (vrt. Brown

mällä juurtuneen soittotavan neljää periaatetta. Kiinnitetään huomiota erityisesti kauniiseen sointiin, soittamiseen lähtökohtaisesti käsivarren painolla, liikkeiden miellyttävyyteen ja otevaihdoskohtiin. Transponoidaan harjoitus kaikkiin sävellajeihin ja soitetaan erilaisissa tempoissa ja erilaisia artikulaatioita hyödyntäen. Tätä harjoitusta ei voi suositella erityisen pienikäisille pianisteille.

Liite D: Musiikin tohtorintutkinnon konserttisarja

1. *Sergei Rahmaninov: Moments musicaux*
2. *Uni*
3. *Rahmaninov: Pianokonsertto nro 3*
4. *Rahmaninov: 24 preludia*
5. *Sergei Rahmaninov: Kuoleman varjoja*

2009, 108). Pressler tosin itse käytti ja tietääkseni edelleen käyttää Hanonin harjoitteita omina teknisinä harjoitteinaan (Brown 2009, 56–64). Itsekin näkisin Hanonin harjoitteet hyödyllisinä ja vaarattomina, jos niitä osaa käyttää tarkoituksenmukaisella tavalla esimerkiksi juurtuneen soittotavan harjoitteluun. Rahmaninovin harjoitteita en näe niin sanotussa puhtaassa ”bodaamismielessä” ammattipianistille relevantteina, mutta niitäkin voi kuitenkin erinomaisesti hyödyntää klaviatuuriläheisyyden ja juurtuneiden otevaihdosten harjoittelussa.

1. Sergei Rahmaninov: Moments musicaux 16.9.2015
Musiikkitalon Camerata-sali

S. Rahmaninov (1873–1943): Itämainen tanssi op. 2/2
Moments musicaux op. 16

- I Andantino b-molli
- II Allegro es-molli
- III Andante cantabile h-molli
- IV Presto e-molli
- V Adagio sostenuto Des-duuri
- VI Maestoso C-duuri

- väliaika -

S. Rahmaninov: Sonaatti sellolle ja pianolle op. 19 g-molli

- I Allegro moderato
- II Allegro scherzando
- III Andante
- IV Allegro mosso

Tuomas Kivistö, piano
Iida-Vilhelmiina Laine, sello

2. *Uni*

10.5.2017

Musiikkitalon Paavo-sali

| | | |
|--------------------|----------------------------------|---------------|
| Sergei Rahmaninov: | Élégie op. 3 nro 1, es-molli | |
| Frédéric Chopin: | Nokturno op. 27 nro 2, Des-duuri | |
| Sergei Rahmaninov: | Nokturno nro 1, fis-molli | |
| | Nokturno nro 2, F-duuri | |
| | Nokturno nro 3, c-molli | |
| | Polichinelle op. 3 nro 4 | |
| Sergei Rahmaninov: | Trio elegiague nro 1 | |
| Thomas Adès: | Darknesse Visible | (1992) |
| Sergei Rahmaninov: | Ikonin edessä | op. 21 nro 10 |
| | Oi, älä sure! | op. 14 nro 8 |
| | Älä laula kaunotar | op. 4 nro 4 |
| | Hämärä | op. 21 nro 3 |
| | Lepäämme | op. 26 nro 3 |
| | Uni | op. 38 nro 5 |

Tuomas Kivistö, piano
Olga Heikkilä, sopraano
Iida-Vilhelmiina Laine, sello
Lea Tuuri, viulu

3. *Rahmaninov: Pianokonsertto nro 3*
Tempeliaukion kirkko

11.10.2018

Sergei Rahmaninov (1873–1943):

Pianokonsertto nro 3 d-molli op. 30

- I Allegro ma non tanto
- II Intermezzo: Adagio
- III Finale: Alla breve

Tuomas Kivistö, piano
Sasha Mäkilä, kapellimestari
Helsinki Metropolitan Orchestra

4. *Rahmaninov: 24 preludia*
R-talon konserttisali

5.11.2020

Sergei Rahmaninov: 24 preludia

| | | |
|----|-----------|-----------|
| 1 | op. 3/2 | cis-molli |
| 2 | op. 23/1 | fis-molli |
| 3 | op. 23/2 | B-duuri |
| 4 | op. 23/3 | d-molli |
| 5 | op. 23/4 | D-duuri |
| 6 | op. 23/5 | g-molli |
| 7 | op. 23/6 | Es-duuri |
| 8 | op. 23/7 | c-molli |
| 9 | op. 23/8 | As-duuri |
| 10 | op. 23/9 | es-molli |
| 11 | op. 23/10 | Ges-duuri |

| | | |
|----|-----------|-----------|
| 12 | op. 32/1 | C-duuri |
| 13 | op. 32/2 | b-molli |
| 14 | op. 32/3 | E-duuri |
| 15 | op. 32/4 | e-molli |
| 16 | op. 32/5 | G-duuri |
| 17 | op. 32/6 | f-molli |
| 18 | op. 32/7 | F-duuri |
| 19 | op. 32/8 | a-molli |
| 20 | op. 32/9 | A-duuri |
| 21 | op. 32/10 | h-molli |
| 22 | op. 32/11 | H-duuri |
| 23 | op. 32/12 | gis-molli |
| 24 | op. 32/13 | Des-duuri |

Tuomas Kivistö, piano

5. *Sergei Rahmaninov: Kuoleman varjoja* 15.2.2022
R-talon konserttisali

S. Rahmaninov: Preludi op. posth. d-molli (1917)

Etudes-Tableaux op. 39:

2. Lento assai, a-molli, "Meri ja lokit"

6. Allegro, a-molli, "Punahilkka"

Corelli-variaatiot op. 42

| | |
|------------|------------------------|
| Thema | Andante |
| Var. I | Poco più mosso |
| Var. II | L'istesso tempo |
| Var. III | Tempo di Menuetto |
| Var. IV | Andante |
| Var. V | Allegro (ma non tanto) |
| Var. VI | L'istesso tempo |
| Var. VII | Vivace |
| Var. VIII | Adagio misterioso |
| Var. IX | Un poco più mosso |
| Var. X | Allegro scherzando |
| Var. XI | Allegro vivace |
| Var. XII | L'istesso tempo |
| Var. XIII | Agitato |
| Intermezzo | A tempo rubato |
| Var. XIV | Andante (come prima) |
| Var. XV | L'istesso tempo |
| Var. XVI | Allegro vivace |
| Var. XVII | Meno mosso |
| Var. XVIII | Allegro con brio |
| Var. XX | Più mosso |
| Coda | Andante |

Tuomas Kivistö, piano

S. Rahmaninov: Sinfoniset tanssit op. 45

- I Non allegro
- II Andante con moto (Tempo di valse)
- III Allegro vivace

Tuomas Kivistö, piano I

Satu Elijärvi, piano II