



2007

PIANISTI



Pianopedagogit ry

Sisältö:

<i>Jussi Siirala</i> Puheenjohtajan palsta	3
<i>Seppo Salovius</i> Mr. Raekallio, Professor of Piano in New York, Hannover and Helsinki	4
<i>Ari Helander</i> Janne Mertanen – pianisti	11
<i>Katariina Liimatainen</i> Lisztin ja Palmgrenin tulkki	16
<i>Rebekka Angervo</i> Pariisin konservatorio – ranskalaisen pianismin kehto.....	25
<i>Reima Raijas</i> Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana	31
<i>Tuomas Mali</i> Onko nykymusiikin opiskelu kuin pakkoruotsia?	35
<i>Ari Helander</i> Muuntelua, variointia, sovittamista ja improvisaatiota.....	40
<i>Kristiina Jääskeläinen, Jarkko Kantala ja Inga Rikandi</i> Vapaa säestys on kaikkien pianistien oikeus	43
<i>Rainer Palas</i> Lauttasaaresta Papagenoon	48
<i>Ari Helander</i> Editoinnin monet mutkat.....	50
<i>Ari Helander</i> Pianoviikolla kuultiin seitsemän kantaesitystä	53
<i>Seppo Salovius</i> Shchedrinin musiikki ei soi vain mezzofortessa.....	55
<i>Ari Helander</i> Uusia sävellyksiä nuorille pianisteille	59
Kansainvälinen pianokilpailu Kostamuksessa	61
Maj Lind -kilpailun 2007 kuvasatoa	62
XXXII Valtakunnallinen pianoseminaari	64
Kokouskutsu	65
EPTA.....	67

Pianopedagogit ry:n hallitus 2008

Jussi Siirala

puheenjohtaja
Tehtaank. 26 B 33
00150 Helsinki
puh. (09) 225 5577
GSM 050 370 9249
jsiirala@siba.fi

Eeva Sarmanto-Neuvonen

varapuheenjohtaja
Meripuistotie 3 A 17
00200 Helsinki
puh. & fax (09) 636 182
GSM 050 526 6440
eeva.sarmanto@siba.fi

Taru Myöhänen-Mäkelä

Sihteeri
Täysikuu 1 A 1
02210 Espoo
puh. (09) 863 5535
GSM 040 743 1368
taru.myohanen-makela@luukku.com

Carlos Juris

Tunturikatu 5 A 6
00100 Helsinki
puh. (09) 407 887
GSM 040 740 2406
carlos.juris@siba.fi

Katarina Nummi-Kuisma

Hakaniemenranta 26 A 127
00530 Helsinki
GSM 040 561 5877
katarina.nummi@welho.com

Seppo Salovius

Kiskontie 10 B
00280 Helsinki
puh. (09) 587 7854
seppo.salovius@stadia.fi

Tuula Pulkki

Punavuorenkatu 5 B 28
00120 Helsinki
puh. (09) 622 3661
GSM 040 757 2817
tuula.pulkki@kolumbus.fi

Arkko Niini

taloudenhoitaja
PL 283
00151 Helsinki
puh. (09) 634 213
GSM 0400 601 480



Puheenjohtajan **palsta**

Musiikki on taidetta, joka vaatii ympärilleen riittävästi tilaa.

Taannoinen vierailu Århusin musiikkikorkeakoulussa toi tämän taas kerran vahvasti mieleen. Korkeakoulu on osa valtavaa ja kaunista musiikki- ja teatterikeskusta. Sen viisi salia on suunniteltu eri tarkoituksiin. On sali sinfoniakonserteille, kamarimusiikkisali, sali oopperatuotantoja varten, rytmisen musiikin sali sekä teatterisali.

Korkeakoulun opetusluokat saivat satunnaisen vierailijan kalpenemaan kateudesta. Viranhaltijoiden luokat olivat kooltaan noin 60 neliötä ja korkeudeltaan noin 4,5 metriä. Niinpä Pohjoismaisen pianoseminaarin tilaisuudet voitiin pitää professori Anne Ølandin luokassa, jonne kolmekymmentäkin kuulijaa mahtui vaivatta! Kahden Steinwayn mahtavinkin jylinä soi tuossa ympäristössä korvia kuurouttamatta.

Tiedän, että tällaisen työskentely-ympäristön toteutuminen on mahdollista vain poikkeustapauksissa. Korkea elintaso ja poliittinen tahto kohtaavat harvoin näin onnellisesti. Silti on terveellistä joskus tutustua ihanneolosuhteisiin. Vertailu omaan opetuskoperoon saattaa jättää hieman happaman jälkimaun, mutta kannustaa vaatimaan tarkoituksenmukaisia tilaratkaisuja silloin kun siihen on tilaisuus.

Helsingin Sanomien pääkirjoituksessa puututtiin vastikään uuden musiikkitalon rakentamisen rahoituksen ongelmiin. Kun rahoittajatahot eivät ole valmiita raapimaan kasaan puuttuvia miljoonia, on talon tiloja uusissa suunnitelmissa karsittu ja rakennusmateriaaleissa ollaan tyytymässä halvempiin vaihtoehtoihin. On olemassa jopa uhka, että kustannusarvioiden kasvaessa talo jää kokonaan rakentamatta.

Pääkirjoituksen otsikkoon ”Rikkaalla Suomella on varaa rakentaa musiikille hyvä talo” on helppo yhtyä. Palatsia ei tarvita, mutta tarvitaan musiikkitalo, joka palvelee käyttäjiään – muusikoita ja yleisöä – vielä vuosikymmentenkin jälkeen. Tähän palvelutehtävään kuuluu käytännöllisyyden ohella myös estetiikka. Kauniissa tilassa on hyvä luoda kauniita asioita!

Toinen asia on, minkälaiseksi klassisen musiikin edustajien asema tulevassa musiikkitalossa muodostuu. Pääkaupungin orkesterit ovat saamassa ainakin suunnitelmien perusteella loistavan konserttisalin. Sibelius-Akatemian tiloista kilpailevat sen kaikki 11 osastoa ja laitosta, Pianomusiikin osasto yhtenä niistä.

Sibelius-Akatemian toiminnastaan antama kuva on tärkeä suomalaisen musiikkikulttuurin kannalta. Siitä välittyvät ne arvot, joita maan korkeimmassa musiikkioppilaitoksessa pidetään keskeisinä. Klassisen taidemusiikin esilläolo uudessa musiikkitalossa on tässä mielessä kohtalonkysymys. Toivossa on hyvä elää!



Jussi Siirala



• Seppo Salovius

Mr. Raekallio, Professor of Piano in New York, Hannover and Helsinki

Seppo Salovius haastatteli Matti Raekalliota Amerikkaan lähdön kynnyksellä

Pianotekniikan kaikki osa-alueet pitää Matti Raekallion mukaan saada mahdollisimman varhain hallintaan. Samalla on kuitenkin huolehdittava korvan kehitymisestä. Omalta osaltaan tähän kuuntelukykyyhin voi vaikuttaa vapaa säestys, kun sitä käytetään hyvin. Viime vuosisatojen parhaissa pianotraditioissa on pyritty nimenomaan kouluttamaan muusikoita; miksei nytkin voitaisi koulutuksessa entistä systemaattisemmin improvisoida ja säveltää, keksiä vaikka itse omia etydejä? Lisäksi Raekallion mielestä suomalaisen pianonsoiton tulevaisuuden kannalta olisi hyvin tärkeää varata musiikkioppilaitoksissa oma vaativa linja niille, joille ammattitason pianismi tuntuisi olevan mahdollista.



Kuva: Seppo Salovius

SEPPÖ SALOVIUS: Professori Matti Raekallio, elämme suomalaisen pianomaailman historiallista hetkeä. Muutaman päivän kuluttua olet lähdössä New Yorkiin aloittamaan työsi Juilliard School of Musicin pianonsoiton professorina. Tämä on ensimmäinen kerta, kun tuossa legendaarisessa oppilaitoksessa on suomalainen professori! Sinulla onkin jo laaja näkemys sekä

suomalaisesta että kansainvälisestä pianismista: Sibelius-Akatemiassa olet toiminut vuodesta 1998, ensin apulaisprofessorina, sitten professorina. Sen lisäksi olet vuodesta 2005 alkaen ollut Hannoverin musiikkikorkeakoulun professori. Millä mielellä aloitat nyt uuden ammatillisen elämänvaiheesi?



MATTI RAEKALLIO: No, olen kyllä todella innostunut tästä ainutlaatuisesta mahdollisuudesta ja odotukset ovat korkealla! Olen ollut jo yhteydessä uusiin oppilaisiini, ja he vaikuttavat hyvin lupaavilta. Vuonna 2006 olin Juilliardissa pitämässä mestarikurssia ja osasin toki odottaa korkeaa tasoa, mutta jo silloin huomiotani kiinnitti erityisesti opiskelijoiden suuri innostuneisuus ja ilo. Tuntuu, että esimerkiksi kilpaileminen koetaan siellä hyvin positiivisena voimavarana – ei siis niinkään toisten menestyksen pahansuopana käyttäilynä, vaan jokainen pikemminkin keskittyy siihen, miten omaa suoritustaan voisi vielä parantaa. Vanhat puheet Juilliardin harjoituspianojen partaveitsenteränsioista ovat kyllä ihan roskaa tai ainakin menynyttä aikaa. Koko amerikkalainen yhteiskunta on tietysti kilpailun läpätunkema, mutta sillä on myös hyvät puolensa.

Sikäläinen kulttuuri on minulle ennestään melko tuttu. Amerikan-debyyttini oli vuonna 1980, vuonna 1982 olin siellä Helsingin kaupunginorkesterin solistina laajalla kiertueella, 1984–1985 olin vierailavana professorina Western Michigan Universityssä, ja monia muitakin yhteyksiä sinne on minulla ollut oikeastaan jatkuvasti. Tutuiksi ovat tulleet myös monet Juilliardin kollegat kuten piano-osaston johtaja Yoheved Kaplinski sekä Julian Martin, jonka kanssa olin juryssä, kun Ralf Gothóni palkittiin Gilmore-palkinnolla.

SS: Miltä sinusta näyttävät nämä kolme nuorten piano-opiskelun kulttuuria: suomalainen, hannoverilainen ja juilliardilainen?

MR: Hannover on opiskelijan kannalta ehkä kaikkein totisin, Ordnung-henkisin ja ilmeeltään tiukin. Siellä on luja usko tason mittaamiseen kilpailemisella. Tulokset ovat tietysti myös huikat: minunkin 21 sikäläisestä oppilaastani vain neljällä ei ole 1., 2. tai 3. palkintoa jostain kansainvälisestä pianokilpailusta. Oppilasaines

on enimmäkseen todella kovaa, varsinainen haiparvi, joka on siellä menestyäkseen eikä oleillakseen. Omasta puolestani täytyy sanoa, että työskentely sekä oppilaiden että kollegojen kanssa on siellä ollut erittäin mukavaa. Esimerkiksi professorit Vladimir Krainev, Bernd Goetzke ja Christopher Oakden ovat kaikki varsin miellyttäviä ihmisiä.

Juilliardin historia alansa ehdottomana huippuna on hyvin pitkä ja tuloksetkin aivan omaa luokkaansa. Siitä varmaan johtuu, että siellä eletään kulttuurisesti jo seuraavassa vaiheessa. Vaikka kilpaileminen ja huippumenestys ovat ilman muuta luonnollisia asioita Juilliardissa, niin asenteisiin on sulatettu muitakin elementtejä. Rehtori Josef Polisi on rakentanut paljon erilaisia yhteyksiä yhteiskuntaan. Opiskelijoille pyritään luomaan valmiuksia toimia ympäröivässä maailmassa. Heillä on ollut myös erilaisia yleisönkasvatustprojekteja esimerkiksi yhdessä Carnegie Hallin kanssa. Tämä onkin hyvin tärkeää, muun muassa siksi, että amerikkalaisten keskivertokoulujen musiikinopetus on aika olematonta. Opiskeluympäristönä ja kaupunkina New York on tietysti uskomattoman stimuloiva, ja myös minun lempikaupunkini.

Sibelius-Akatemia on tunnelmaltaan kaikkein rennoin ja vapain, ehkä joskus myös vähän löysä. Tätä vapautta kuvaavat vaikkapa harjoittelujärjestelyt. Akatemiassa jokainen opiskelija saa avaimen käteensä ja voi harjoitella milloin vain haluaa, kun taas esimerkiksi Hannoverissa kaikki on lukittu. Seuraavan viikon harjoitusluokat jakaa vahtimestari tiistaiamuisin. Mutta tällainen tiukkuus on kyllä tuhoon tuomittua. Luokkien ja pianojen avaimet kopioituvat pimeästi, ja direktiivejä kierretään muutenkin luovasti, eli voikukat puskevat asfaltin läpi. Suomessa tällaista luonnonlakia ei ole vastustettu, on viisaasti pysytty joustavampina.



*SS: Entä millaisia nämä nuoret soittajat ovat tullessaan ammattiopintoihin? Millaisista ope-
tuskulttuureista he ovat lähtöisin?*

MR: Hannoveriin ja Juilliardiin päässeiden pianistien taso on yleensä erittäin kova ja tasainen, ja jotainhan se kertoo varhaiskasvatuksen periaatteista heidän kohdallaan. Eurooppalaisista suuri osa tulee Venäjältä. Tietysti on muistettava, että molempien oppilaitosten opiskelijat ovat voittopuolisesti aasialaisia: paljon oppilaita tulee Kiinasta, Koreasta ja Japanista. Silloin tietysti puhutaan myös valtavista volyymeistä. Esimerkiksi Kiinassa on enemmän ammattitason piano-opiskelijoita kuin Itävallassa asukaita, joten lahjakkuksiakin on väistämättä paljon. Heille on tyypillistä, että harjoitteluun on lapsuudesta asti suhtauduttu hyvin vakavasti ja määrätietoisesti. Kiinalaisilla on myös erittäin vahva spontaani halu soittaa länsimaista klassista musiikkia. He ovat usein perheidensä ainoita lapsia, joiden kehitykseen todella satsataan. Sitä paitsi eurooppalaisella musiikkiperinteellä on siellä juuri nyt korkea yhteiskunnallinen status.

Opetuskulttuurina Kiina on myös mielenkiintoinen, koska aikojen saatossa siellä on kohdannut monta pianistista traditiota. Vaikutteita on tullut eniten Venäjältä, mutta myös esimerkiksi Saksasta. Tästä kaikesta voi syntyä mielenkiintoisia ristisiitoksia, niin kuin vaikkapa Shanghaissa syntyneen mutta Beijingissä opettavan Zhou Guang-Renin työstä voi nähdä. Ostin juuri Beijingistä DVD:n, jossa mainittu opettaja käy läpi Czernyn koko opuksen 299 ohjaten harjoittelua etydi etydiltä. Opetustavassa ei ole näkyvissä mitään piiskaavaa, vaikka kaikki asiat käydään läpi tarkasti ja yksityiskohtaisesti. Juuri lempeästi ohjaten ja tukien näissä lapsissa tuntuukin syntyvän erittäin hyviä tuloksia. Ehkä toisaalta heidän suhteensa auktoriteetteihin, menneisiin sukupolviin ja traditioon on myös erilainen ja hyväksyvämpi; Suomessa voi olla

joskus esteenä meille tyypillinen herraviha. Perinteen kyseenalaistaminen saattaa tietysti tuottaa hyvin individualistisia soittajia, mutta useimmiten todella hyvän teknisen kehityksen edellytyksenä on kuitenkin tietty tradition katkeamattomuus, mihin kuuluu myös neuvojen vastaanottamisen kyky ja halu. Ehkä kiinalaislapsen oppimis- ja työntöön liittyy myös se, että hän joutuu oppimaan äärimmäisen vaikean kielen: kirjoitustaidon oppiminen äidinkielenäkin vie vuosikymmenen. Täytyy toisaalta kyllä myös sanoa, että joskus musiikillis-tyyllillinen ymmärrys ei ole näillä soittajilla yhtä korkealla tasolla kuin heidän häikäisevä tekninen taitonsa.

SS: Millaisia toistuvia piirteitä olet huomannut nimenomaan suomalaisissa opiskelijoissa? Millaisesta kasvu- ja opetuskulttuurista he tulevat?

MR: Suomalaisella nuorella pianistilla eivät tietyt tekniikan peruselementit ole aina yhtä hyvin hallinnassa kuin jossain päin muualla. Tarkoitan sellaisia juttuja kuin skaalat, arpeggiot, trillit, oktaavit, kaksoisotteet – pianismin peruskuviot ylipäänsä. Tästä seuraa, että suomalaiset ovat ammattiin ryhtyessään usein vaikeammassa asemassa, koska he saattavat joutua hankkimaan näitä perustaitoja suhteellisen myöhään. Opettajan kannattaisikin olla valppaana reagoimaan, jos oppilas osoittaa vakavaa kiinnostusta ja opettajan arvion mukaan myös kykyä alalle. Silloin pitäisi hyvissä ajoin alkaa huolehtia näistä taidon rakentumisen eri elementeistä.

Aasian maiden parhaissa oppilaitoksissa etydit soitetaan huolellisesti, niitä työstetään koko ajan paljon, ja niiden esittämisessä vaaditaan säännöllisesti virtuoosista tasoa. Näin oppilaat tottuvat koko ajan teknisesti hyvään soittoon itsestään selvänä ja tavanomaisena asiana. Toisaalta suomalaisista voi sanoa, että on myös arvokasta, että aito individualismi on säilynyt usein pääsykoetasolle asti, ja sil-



loin sekin on edellyttänyt opettajilta viisautta. Ihanteellista ja haastavaa olisikin, jos oppilaan taitojen systemaattinen rakentaminen ja oman erityislaadun säilyminen voisivat yhdistyä. On helppo ymmärtää, miten vaikeata se voi olla juuri meidän kulttuurissamme. Jos oppilaan mielestä etydisoitto on "helkkarin idioottimaisista", voi tietysti yrittää argumentoida jotenkin siihen suuntaan, että sitä kannattaa silti tehdä, jotta voisi ilmaista itseään pianolla selvemmin ja ymmärrettävämmin. Mutta jos yhteistä kieltä ei löydy, ollaan vaikeassa tilanteessa. Toisaalta auktoriteettien kyseenalaistaminen on pitkällä tähtäimellä ja varsinkin varttuneemmassa iässä myös suuri kansallinen vahvuus. Mutta puhunkin nyt juuri lapsuusvuosien opiskelusta ja opetuksesta, jolloin tilanne on toinen.

SS: On puhuttu paljon erilaisten narsististen mekanismien lisääntymisestä meidän ajassamme. Miten sinä näet tämän?

MR: Narsistiset suojaukset voivat tietysti olla hankalia, jos ne estävät altistamasta itseä opiskelulle, mutta sopivanlainen itsekeskeisyys sen sijaan voi olla myös valtava käyttövoima. Opettajan kannalta: narsismia ruokkimallakin voi päästä eteenpäin: "Näin ja näin tekemällä voi oppia soittamaan PAREMMIN KUIN MUUT!" Silloin tietysti lietsotaan oppilaan itsekeskeisyyttä, mutta produktiivisella ja positiivisella tavalla. Bensaa voi olla monenlaista. Mielenkiintoista on juuri se – kuten Juilliardin kohdalla mainitsin – että kun suunnataan avoimesti ja suoraan kaikki huomio itsen, voidaan vapautua haitallisimmista tavois-



The Juilliard School of Music



ta suhtautua väistämättömään kilpailamiseen, siis niistä mykimmän kärkevimmistä, jolloin lisää voimavaroja vapautuu omaan käyttöön ja sitä kautta yhteiseksi hyväksi.

SS: Millaisia pianistien koulutukseen liittyviä alueita opettajana pidät tällä hetkellä erityisen tärkeinä?

MR: Vaikka tuossa äsken puhuinkin erilaisten teknisten rudimenttien tärkeydestä, niin olennaista on nimenomaan korvan kehittäminen kaikin mahdollisin tavoin. Kuuntelukyvystähän nimenomaan riippuu, osaako soittaja vaatia itseltään esimerkiksi skaalojen tasaisuutta reaktion kuulemaansa. Samoin soiton laulavuus niin polyfonisessa kuin yksinkertaisemmassakin tekstuurissa riippuu ennen kaikkea oman soiton kuuntelun taidosta. Pianistin on osattava kuunnella pitkiä päällekkäin ja limittäin jatkuvia linjoja – kuorolaulu olisi hyvä apu tähän. Olisi kaikin tavoin voitettava pianon ”masiinaluonne”, eli päästävä käsiksi sen taakse musiikkisoinnin alkukokemukseen.

Nimenomaan Suomessa tämä aito, kuuloon perustuva kipinä onkin usein hyvin vahva, mutta ammattiin pyrkivän muusikon olisi myös hiottava sanottavansa niin hienoksi, että yleisö ja taideyhteisö voivat ottaa sen vastaan. On haasteellista yhdistää ja suhteuttaa oma sanomansa musiikin traditioihin. Se työ perustuu loppujen lopuksi ja ennen kaikkea omaa ja muiden soittoa kuuntelemalla hankittuun ymmärrykseen. Omalta osaltaan tähän kuuntelukykyyhin voi vaikuttaa esimerkiksi vapaa säestys, kun sitä käytetään hyvin. Viime vuosisatojen parhaissa pianotraditioissa on nimenomaan pyritty kouluttamaan muusikoita; miksei nytkin voitaisi koulutuksessa entistä systemaattisemmin improvisoida, säveltää, keksiä vaikka itse itselleen pikku etydejä, ja muuta sellaista? Pianistin olisi suhtauduttava soittimeen aktiivisesti hallitsijana eikä orjana. Orjuutta liittyy

soittamisen haasteisiin jo muutenkin aivan tarpeeksi. Kaikilla näillä tavoilla on siis pyrittävä lisäämään sekä sisäistä kuulemistä eli musiikillista mielikuvitusta että ulkoista toteutuksen kuuntelua.

On tärkeää, että yksinkertaisiakin teknisiä elementtejä harjoiteltaessa ei unohdeta niiden mahdollista musiikillista ulottuvuutta. Hyvä esimerkki tästä ovat Lisztin sormiharjoitukset, joissa on näennäisen tylsiä rakenteita, lopultomasti jatkuvia repetitioita, pitkään kiinni pidettyjä ääniä ja muuta sellaista. Mutta siitäkin kaikesta voi ottaa irti musiikillisia jännitteitä ja kokonaisuuksia. Ehkä juuri pianistin on helpompi kokea tämä kaikki myös kokonaisvaltaisen fyysisesti, ainakin todennäköisesti helpompaa kuin vaikka huilistilla. Toisaalta soittimen luonteeseen liittyvä vaara on pianon laajan koskettimiston provosoiva liiallinen tukeutuminen näköaistiin. Koskettimiin tuijotetaan usein liikaa, kuvaannollisesti ja konkreettisesti. Esimerkki: olin vaikuttunut, kun kuulin Tokion kurssellaani 18-vuotiaan japanilaisen pianistin Nobuyuki Tsujiin soittoa. Hän on ollut lähes syntymästään saakka sokea, mutta Chopinin Es-duuripreludin vaikeat hyyt olivat silti putipuhtaita. Näkeminen ei hänellä ollut korvan ja käden yhteistyön tiellä.

SS: Millaista on suomalainen piano-opetus juuri nyt?

MR: Suomen musiikkioppilaitokset ovat tärkeitä paikkoja, ja niissä on tällä hetkellä hyvin korkeatasoinen opettajajoukko. Siihen on viimeisen kymmenen vuoden aikana tullut mukaan vielä uutta, kovatasoista joukkoa, joten suomalainen pianonsoittajalapsi voi niissä taloissa opiskella kyllä rauhallisilla mielin. Tietysti pedagogiset taidot vaihtelevat yksilöittäin. Nehän eivät yleensä ole kiinni pelkästään koulutuksesta, vaan myös työn antamista kokemuksista ja henkilökohtaisista ominaisuuksista. Opetustyössä toiset



viihtyvät, motivoituvat ja kiinnostuvat, toiset taas eivät. Ammatillisen opiskelun suhteen Suomessa on sikäli hyvä tilanne, että todellisia osaamiskeskustoja on useita. Jos kaikki jatkuu suotuisasti, on mahdollista, että syntyy entistäkin parempia tuloksia. Toisaalta koulujen musiikinopetuksen vähenevistä tuntimääristä on kyllä syytä olla huolissaan, ja pyramidin toisessa päässä myös Sibelius-Akatemian nuorisokoulutuksen resursseista.

Suomalaisen pianonsoiton tulevaisuuden kannalta musiikkioppilaitoksissa olisi hyvin tärkeää varata oma vaativa linja niille harvoille, joille ammattitason pianismi tuntuisi olevan mahdollista. Tässä myös tutkintojärjestelmällä on suuri merkitys. Harrastushakuisen opiskelun rinnalla pitäisi sallia tavoitteellinen ja määrätietoinen ”ammattilinja”. Omaperäisen musiikkikulttuurimme kannalta olisi sääli, jos meidän olisi tulevaisuudessa pakko tuottaa enemmistömuusikoistamme ulkomailta, mutta niin pikkuhiljaa kävisi, jos omien lahjakkuuksiemme systemaattiset, kurinalaiset opinnot eivät pääsisi alkamaan ajoissa. Toisaalta on tietysti myös hyvin tärkeää, että musiikkioppilaitoksissa kasvatetaan enimmäkseen sivistyneitä ja innostuneita musiikin harrastajia, ja heidän kiinnostuksensa on säilytettävä.

SS: Minkälainen harrastus pianonsoitto on, ja kenelle sitä voi suositella?

MR: Mielestäni se täytyisi esitellä haasteena. Täytyisi voida puhua avoimesti sen erikoisesta vaativuudesta ja samalla sen valtavasta kehittävydestä. Hakeutuvathan lentäjät ja rannikkojääkäritkin tietoisesti nimenomaan erityisen kovaan huippukoulutukseen. Pianonsoitto sopii siis sellaiselle, joka haluaa oppia pitkäjänteiseen työskentelyyn, käyttämään kokonaisvaltaisesti omia ominaisuuksiaan päämäärien saavuttamiseksi, kehittämään itseään intellek-

tuaalisesti, fyysisesti ja emotionaalisesti. Varmasti moni vanhempi on myös tyytyväinen, kun lapsi oppii analysoimaan koodatun tekstin eli nuottikuvan symboleja (pianossa vieläpä usein auditiivisia symboleja, kun pianon sointi luo iluusiota jostain toisesta soinnista), erittelemään vaikeaselkoista kokonaisuutta yhtä aikaa sekä kuulon- ja näönvaraisesti että älyllis-rakenteellisesti sekä lopuksi vielä pääsee ilmaisemaan tuntemuksensa ja oivalluksensa koko olemustaan käyttäen.

Musiikkia vakavammin harrastava tottuu myös esiintymään julkisesti ja oppii koko opiskeluprosessin aikana ymmärtämään asioita, joita kaikki eivät koskaan tajua. Hän pääsee kosketuksiin eurooppalaisen kulttuurin hienoimpien tuotteiden kanssa, oppii tekemään niistä perusteltuja ja itsenäisiä johtopäätöksiä ja ilmaisemaan niitä toisille ei-sanallisella, abstraktilla mutta selkeällä ja vaikuttavalla tavalla. Henkisen eliitin etuoikeuksia siis, hienoja ja harvinaisia asioita, mutta erikoisia siinäkin mielessä, että ne ovat hankittavissa, tosin vain kovalla työllä. Mutta ammattitasolle vietyinä ne eivät kaikille sovi eivätkä kaikilta suju. Snobismia se ei ole: snobi ei koskaan hikoile eikä puurra kuten pianistin aina täytyy. Mutta oman tason jatkuva kohottaminen kaikilla rintamalla on sitä todellista elitäärisyyttä, johon pianonsoitto antaa mahtavan monipuoliset mahdollisuudet.

SS: Kiitos, Matti, näistä ajatuksista ja tervehdyksestäsi Suomen pianopedagogeille. Ja hyvää aloitusta New Yorkiin meiltä kaikilta!

Matti Raekalliota haastatteli Seppo Salovius, joka on Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian pianonsoiton yliopettaja ja Pianopedagogit ry:n hallituksen jäsen.

YAMAHAN UUDET YUS-MALLIT



Yamahan uusi YUS-mallisto vie pianonsoiton uudelle laatu- ja esitystasolle. YUS-pianot ovat loistavarakenteisia soittimia, joissa on vertaansa vailla oleva sävytyys, inspiroivan rikas sointi ja hienostunut äänen balanssi. Vasarahuopa ja kielten materiaalit ovat korkeata laatutasoa. Näissä pianoissa on hämmästyttävän hyvä hinta / laatusuhde!

Hinnat alkaen 8.950 €



F MUSIIKKI

Piano-osasto, Kaisaniemenkatu 7, Helsinki, puh. (09) 6185 1520, www.f-musiikki.fi



• Ari Helander

Janne Mertanen – pianisti

Intohimo soittamiseen voitti tenniksen



**Vankka usko omaan näkemykseen on taiteellisen toiminnan edellytys. Janne Mertanen aloitti pianonsoitonopiskelun varsin myöhään, mutta muistaa tunteneensa musiikin sisällään hyvin voimakkaasti jo kauan ennen soittotuntien alkua. Hänen mukaansa musiikissa välitty eteenpäin se, mikä on sisäistetty ja eletty voimakkaasti. Mertanen pyrkii soitossa ja opetuksessa kauniin äänen tuottamiseen. Visio äänestä on mielikuvi-
tuksen, kokemuksen, kokeilujen ja hyvän pedagogiikan summa.**

Pianonsoittoa ei tarvitse aloittaa nelivuotiaana tullakseen ammattilaiseksi. Tästä oivallinen esimerkki on Joensuussa vuonna 1967 syntynyt pianotaiteilija Janne Mertanen. Hän kuuli 12-vuotiaana luokkatoverinsa soittavan välitunnilla Bachin Toccataa ja fuugaa d-molli. Sävelmä kiinnitti huomion, koska se oli ennestään tuttu television piirrossarjasta Olipa kerran ihminen. Luokkatoveria oli soitossa neuvonut Pielisen-suun kirkon kanttori aina kuoroharjoitusten jälkeen. Niinpä Jannekin liittyi lapsikuoroon ja alkoi myös saada tunteja kanttori **Sakari Vilpposelta**.

”Vaikka kodissani oli aina ollut piano, painottuivat siihenastiset harrastukseni lähinnä urheiluun”, Mertanen muistelee. ”Suurin into-

himoni taisi olla tennis.” 13-vuotiaana Janne vielä pohti, olisiko tennis sittenkin oikea valinta leipätyöksi. Pianonsoittoon hän tunsikin itse olevansa liian vanha ammatillisessa mielessä.

Sakari Vilpposen johdolla Mertanen aloitti opinnot käyttäen Robert Pacen pianokoulua, mutta sen ”taiteellinen anti” ei jaksanut oppilasta innostaa. ”Jonkinlaista Suzuki-metodiakin taidettiin kokeilla”, Mertanen kertoo. ”Sakari soitti Bachin C-duuripreludin (DWK I) kasetille, ja minä opettelinkin sen tahti kerrallaan korva-kuulolta. Se oli varmaankin yksi palkitsevimpiä oppimiskokemuksiani!”

Janne Mertanen on kiitollinen opettajalleen siitä, että muutaman kuukauden Pace-kidutuksen jälkeen hän sai tuoda tunneille omia löy-



töjään. ”Kuutamasonaatin ensimmäinen osa sytytti pianistisen liekin, ja kolme kuukautta tuntien aloittamisen jälkeen tunsin löytäneeni ammattini. Sitten kun tutustuin ensimmäisiin Chopinin teoksiin, tunne vain vahvistui.”

Syksyllä 1982 Mertanen pääsi Joensuun musiikkiopistoon Pariisissakin opiskelleen lehtori **Matti Haapasalon** oppiin. Edellisenä kesänä hän oli harjoitellut Beethovenin sonaatin op. 110 ulkoa ja sai sen ylpeydekseen jopa menemään – ainakin jollakin tavoin. ”Harmikseni Matti ei ensimmäisellä tunnilla suostunut edes kuuntelemaan sitä, vaan tarjosi tekniikkakuuria Chopinin etydien parissa. Niinpä soitimme pari kolme riviä kustakin etydistä, ja näin tutustuin ensimmäistä kertaa niiden haasteisiin.”

Matti Haapasalo oli ennen kaikkea hieno muusikko, joka muokkasi Mertasen musiikillista ajattelua muun muassa fraseerauksen ja soinnin alueilla. Erityisen kiehtovia olivat hänen kertomansa lukuisat anekdotit Pariisin ajoilta sekä kertomukset Kempffin, Richterin, Michelangelin ja Samson François’n konserteista. Systemaattinen tekniikan opiskelu jäi sen sijaan vähemmälle.

Opiskelu vaatii paksunahkaisuutta

Tekniikan parantaminen nousikin tärkeäksi asiaksi syksyllä 1985, kun Mertanen pääsi **Erik T. Tawaststjernan** oppilaaksi Sibelius-Akatemiaan. ”Tawaststjerna teetti paljon erilaisia teknisiä harjoituksia, jotka liittyivät hyvän käden asennon etsimiseen, käsivarren painon pudottamiseen rystysten varaan, soinnin syvyyteen ja kuvioiden kirkkauteen”, Mertanen kertoo. ”Olin aluksi hieman turhautunut, sillä olinhan Joensuussa jo valmistellut ensikonserttia ja uskoin osaavani yhtä sun toista aika hyvinkin. Nyt jälkepäin on tietysti helppo nähdä harjoitusten antama hyöty. Tekniikkani kehittyikin paljon juuri noina aikoina.”

Janne Mertanen tutustui myös venäläiseen pianokouluun kahden hyvin erilaisen taiteilijan, **Dmitri Baškirovin** ja **Lazar Bermanin** johdolla.

Baškirov kävi Helsingissä periodeittain vuosina 1990–1991. ”Hänen intohimonsa musiikkiin ja pianonsoittoon ei voinut olla vaikuttamatta”, Mertanen sanoo. ”Itse olin 23-vuotias hänen tunneilleen päästessäni, joten osasin suhtautua ryöpsähtelevään ja sangen suorasukaiseen pedagogiikkaan joitakin nuorempia soittajia paksunahkaisemmin.”

Mertasen mukaan Baškirov oli mestarikursisitilanteessa ikään kuin show-vaihteella, mutta huomattavasti hillitympi työskennellessään oppilaan kanssa kahden. ”Muistan soittaneeni hänelle paljon Chopinia, ja usein näkemyksemme eivät kohdanneet. Mutta Baškirovin soittaessa itse malliksi täytyi aina todeta, että noinhan se on! Baškirov on hyvä esimerkki taiteilijasta, jonka väkevä näkemys vakuuttaa välittömästi, vaikka myöhemmin huomaakin olevansa eri mieltä. Se, miten hänen opetustyyliinsä sopii nuorelle soittajalle ja kannustaako se oman taiteilijapersoonallisuuden ja näkemyksen kehittymiseen, onkin eri juttu.”

Lazar Bermanin oppilaana Janne Mertanen oli Imolassa Italiassa vuosina 1993–1995. Berman oli Baškirovin vastakohta: hillitty, ehkä hieman väsähtänytkin. ”Mutta välillä hän oli huikean inspiroiva, eikä soittoesimerkeissäkään ollut valittamista”, Mertanen naurahtaa. ”Berman-fanina oli tietenkin hienoa istua vieressä, kun maestro soitti esimerkkejä. Sain kokea samoja suuria elämyksiä kuin kolmetoista vuotta aiemmin Joensuussa kuunnellessani hänen levyjään.”

Mertasen mielestä venäläinen koulukunta näkyi Baškirovin kohdalla jonkinlaisena ehdottomuutena, ”my way or highway”. Varsinaisiin pianotekniikan muutoksiin venäläisempään suuntaan (mikäli sillä tarkoitetaan raskautta ja Sokolov-tyylistä fyysisesti äärimmäistä pohjaan menoa) ei kumpikaan maestro puuttanut. ”Eh-



Käsivarren painoa etsimässä, oppilaana Henna-Mari Karlsson.

käpä he katsoivat pelin siltä osin jo menetetyksi yli parikymppisen 'konkarin' kohdalla. Enkä tohtinut kumpaakaan vaivata jonkin niin prosallisen asian kuin sormitusongelmien kanssa.”

Vuosina 1988–1992 Mertanen osallistui useisiin koti- ja ulkomaisiin kilpailuihin. ”Koin kilpailut tuolloin haastavina esiintymistilanteina, joissa pääsi usein soittamaan hyvissä sa-leissa suurelle yleisölle. Myös laajan ohjelmiston harjoittaminen oli stimuloivaa.”

Kilpailuissa menestyminen toi myös esiintymistilaisuuksia sekä mahdollisuuksia levyttää. Mertanen voitti vuonna 1992 kansainvälisen Chopin-kilpailun Darmstadtissa. Kaksi vuotta myöhemmin ilmestyi hänen ensimmäinen levynsä, joka sisälsi Chopinin musiikkia. ”Kilpailut ovat nykyään kieltämättä kärsineet inflaation, eikä menestys niissä takaa pysyvää uraa”, Mertanen pohtii. ”On mahdotonta luoda uraa ilman hyvää ja kansainvälisesti arvostettua agentuuria. Sellainen Suomesta valitettavasti

puuttuu, vaikka meillä on paljon korkeatasoisia muusikoita. Menestyksen avaimia ovatkin laajat kontaktit ja oma aktiivisuus. Intohimo soittamiseen ja kovaan työntekoon on tietysti itsestään-selvyys.”

Voimakkaasti eletty välitty eteenpäin

Janne Mertanen on opettanut säännöllisesti kymmenen vuoden ajan. ”Opettaminen merkitsee minulle asioiden konkretisoimista niin, että pystyn selvittämään itsellenikin omat mielipiteeni ja näkemykseni pianonsoitosta ja musiikista. Opettaessaan todellakin oppii!”

Mertanen opettaa Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa kuutta oppilasta. Lisäksi hänellä on muutamia yksityisoppilaita. Hänen mielestään hyvän tekniikan lähtökohta on, että soittajalla on visio siitä mitä etsitään, miten se tehdään ja miten sitä harjoitetaan. ”Kaikki lähtee korvien välistä, ei käsistä. Harjoituksia



soitettaessa pyrin varioimaan kosketustapaa, sointia ja dynamiikkaa. Mekaanisen harjoittelun vaarana on myös mekaaninen, väritön ääni.”

Mertanen pyrkiikin erityisesti kauniin äänen tuottamiseen. ”Soittajalla täytyy olla etukäteen mielikuva äänestä. Visio äänestä on mielikuvituksen, kokemuksen, kokeilujen ja varmasti myös hyvän pedagogiikan summa. Mieleen täytyy syntyä muistijälkiä siitä, miltä käden paino ja sormien kulma tuntuu, kun haluttu sointi saavutetaan. Konserttien ja huippupianistien levytysten kuunteleminen on tietenkin tärkeää sointikulttuurin kehittämisessä.”

Äänen estetiikassa ei myöskään voida ohittaa kunkin aikakauden ominaispiirteitä. ”*Forte* Schubertin sonaatissa ja vaikkapa Prokofjevin sonaatissa on kaksi aivan eri asiaa. Jopa *fortet* Chopinin nokturnissa ja poloneesissa voivat olla karaktääriiltään aika kaukana toisistaan.”

Mielikuvaharjoittelu on myös tärkeää. Siinä kaikki soiton tapahtumat tulisi nähdä yksityiskohtaisesti. ”Tämä vaatii melkoista keskitty-

mistä ja tahtoa. Soiton kuuleminen ja fyysisten tapahtumien tiedostaminen ilman pianoa on erinomainen harjoituskeino. Tällainen harjoittelu olisi syytä aloittaa pienimuotoisten teosten parissa heti kun nuoren abstrakti hahmotuskyky on kehittynyt.”

Mistä sitten voi tietää, että itsellä tai opilaalla on todellista sanottavaa soiton kautta? Janne Mertasen mielestä lähtökohta on se, että sanottavan on oltava todellista itselle. ”Voi olla vaikeaa mitata sanottavan absoluuttista totuutta, mutta vankka usko omaan taiteelliseen näkemykseen ja sen väkevään toteuttamiseen on taiteellisen toiminnan edellytys. Itse muistan tunteneeni musiikin hyvin voimakkaasti jo kauan ennen soittotuntien alkua. Se, mikä on sisäistetty ja eletty voimakkaasti, välittyy eteenpäin.”

Janne Mertasta haastatteli Ari Helander, joka toimii pianonsoiton lehtorina Pohjois-Kymen musiikkiopistossa Kouvolassa.

Janne Mertasen diskografia

- Frédéric Chopin: Kaikki nokturnit, 2 CD:tä, Alba ABCD 160 ja 190
- Frédéric Chopin: 10 masurkkaa, 3 etydiä ym., Alba ABCD 138
- Frédéric Chopin Recital: 3 nokturnia, sonaatti nro 3 op. 58, 2 masurkkaa ja poloneesi op. 53, Finlandia 4509-95582-2
- Joonas Kokkonen: Pianoteokset, Alba ABCD 127
- Erik Satie: Satierik, pianoteoksia, Alba ABCD 115
- Romantic Finnish Piano, mm. Sibeliuksen, Madetojan, Melartinin, Merikannon ja Hannikaisen pianosävellyksiä, MACD001
- Carelia Trio: Chamber Music. Glinkan, Beethovenin ja Almilan teoksia. Rauno Halme, klarinetti, Erkki Hirvinkangas, sello ja Janne Mertanen, piano, MILS 0082

Tulossa Alba-levymerkillä Frédéric Chopinin pianokonsertot op. 11 ja op. 21 yhdessä Joensuu kaupunginorkesterin ja kapellimestari Hannu Koivulan kanssa.



**ALANSA
AMMATTILAISET**

www.pianovirittajat.fi



• *Katariina Liimatainen*

Lisztin ja Palmgrenin tulkki

Pianotaiteilija Leea Isotalo ei pelännyt
suuria haasteita

Pianotaiteilija Leea Isotalo syntyi Helsingissä vuonna 1913. Hän opiskeli pianonsoittoa muun muassa Selim Palmgrenin, Kerttu Bernhardin, Marcel Ciampin ja Edward Weissin johdolla. Isotalo oli aikansa merkittävimpiä konserttipianisteja Suomessa ja teki mittavan uran myös pedagogina. Leea Isotalo soitti paljon Selim Palmgrenin musiikkia, jota hän opiskeli säveltäjän johdolla. Henkisenä oppi-isänään hän pitää Franz Lisztiä, jonka suurimpiinkaan teoksiin hän ei kaihtanut tarttua.



Konserttikuva vuodelta 1944

Kun Leea Isotalo oli viisivuotias, perhe muutti Kajaaniin, jossa isä toimi piirilääkärinä.

Ensimmäiset pianotunnit Kajaanissa setä Närhisen kanssa lähtivät hieman vastahakoisesti käyntiin, mutta kun opettajaksi vaihtui saksalaissyntyinen Margaret Schwarzer, alkoi pianotunneissa olla jo ammattimaisempi tuntu. Siihen aikaan oli tapana soittaa Hynderin ja Merikannon pianokouluja. Isotalo kertoo inhonneensa kuivaa Hynderia yli kaiken. Sormet saivat kyytiä myös Lütschgin ja Schmittin sormiharjoitusten parissa. Pianokouluista vapautumisen jälkeen oli suorastaan ilo saada soittaa Czerny ja Helliä, eikä 12-vuotiaasta Leeaa tahdottu enää saada pois pianon äärestä!

Suurena haaveena pikkutyön mielessä siinsi Närhisen bravuuri Sibeliuksen *Ristilukki*, jonka lukuisiin alennusmerkkeihin kärsivällisyys tosin

ei tahtonut riittää. Leean lumosi myös Chopinin poloneesi A-duuri, johon käsi häthätää ylsi, mutta jota sittemmin tuli esitettyä koulussa joka tilaisuudessa. Koulun orkesterissa sai soittaa myös vanhaa kulunutta harmonia, joka loppusoinnun jälkeen voihki vielä tovin itseksensä niin että rehtori luultiin nauravan...

Kajaanin konserttielämä ei tuolloin ollut vielä kovin vilkasta. Kotikonserttejakaan ei juuri pidetty. Vuosittain esiintyivät Seminaarin orkesteri ja Kajaanin mieslaulajat, mutta vierailijoita kävi harvoin, vaikka siihen aikaan olikin tapana tehdä konserttikiertueita.

Konsertit pidettiin Kajaanin kaupungintalolla, jossa oli vanha, ei-täysimittainen Steinway. Siellä esiintyi myös maailmankuulu pianisti Alice Ripper, pieni paksu täti, jolla oli liehuvia harsoja ja suuri tukkalaite. Kuusivuotias Leea

istui ensimmäistä kertaa konsertissa. Soitosta lumoutuneena hän hehkutti, että se oli kuin tulivuoren purkaus.

Kajaanissa ei kuitenkaan saanut ammattimaisen pätevää pianonsoitonopetusta. Kerran iltakävelyllä seminaarin musiikin lehtori Taipale sai ajatuksen, että Leea Isotalo pyytäisi kerran kuussa lauantain vapaaksi koulusta ja matkustaisi hänen vanhan ystävänsä Selim Palmgrenin luokse Helsinkiin pianotunneille. Koulun rehtori Heikinheimo suostui tähän, ja niin alkoi Palmgren-kausi.

Piano-opinnot Helsingissä

Leea Isotalo pelkäsi oven takana monta minuuttia, ennen kuin uskalsi soittaa Palmgrenin ovikelloa. Palmgren oli erittäin ujo nuorten neitosten kanssa, ja hän teititteli 16-vuotiasta koulutyttöä, mikä tuntui kovin juhlalliselta. Vasta aikuisena Isotalon kielenkannat laukesivat: ”Hän oli hirmuisen kiva ihminen”. Palmgrenin oppilaana Isotalo oli vuosina 1929–1934.

Pianotunneilla Palmgren ei varsinaisesti opettanut paljoa. ”Pitää miettiä vielä...ei ole vielä...miettikää, miettikää!” olivat hänen vakiokommenttejaan. Perusasiat, rytmit ja väärät äänet, hän korjasi innokkaasti, muttei muuten opettanut kovin yksityiskohtaisesti eikä puuttunut tulkintaan. Sormiharjoituksia soitettiin runsaasti: Czerny, Cramer, Clementi, muutama Chopin ja Moszkowski. Omia sävellyksiään Palmgren antoi soitettavaksi heti, kun Leea Isotalo sai ilmaistua pitävänsä niistä. ”Tosin soitin *Valse Mignonnen* niin kurjasti, että hän lakkasi vähäksi aikaa tarjoamasta niitä”, naurahtaa Isotalo.

Leea Isotalo siirtyi vuonna 1931 yksityisoppilaasta Helsingin konservatorion kirjoihin Palmgrenin oppilaaksi. Siihen riitti ilmoitus Palmgrenin suostumuksesta kon-



Radion ohjelmalehhtisen kannessa vuonna 1944.

servatorion kanslisti Livi Melartinille, joka oli Erkki Melartinin sisar.

Noin kolmen vuoden kuluttua, kesken lukuvuoden, Isotalo siirtyi Kerttu Bernhardtille saadakseen perusteellisempaa opetusta. Palmgrenia hän kiitti kirjeellä ja suurella ruusukimpulla. Palmgren yritti loukkaantua, muttei kuitenkaan loukkaantunut tosissaan. Teoriatunnilla Otto Kotilainen tosin välitti Isotalolle Palmgrenin viestin: ”Minä kaipaän selitystä!” Kotilaisen lisäksi teoriaa opettivat Isotalolle myöhemmin Sulho Ranta ja Leevi Madetoja.

Kerttu Bernhard oli opettajana täysin toisentyppinen kuin Palmgren. ”Hän ei varsinaisesti neuvonut, kuinka ääni otetaan, mutta sanoi, että sitä pitää olla enemmän. Hän keskeytti suunnilleen joka tahdissa, neuvoi kaikki nyanssit ja kontrolloi ylipäänsä kaiken. Bernhard oli niin hyvä kontrolloija, etten lopulta osannut soittaa mitään”, muistelee



Isotalo. "Voi kun tuosta pääsen, teen mitä haluan!" Isotalo kapinoi mielessään.

Pianonsoittoa opiskelivat samoihin aikoihin myös George de Godzinsky, Sakari Heikinheimo, Sohvi Korhonen, Riitta Parikka, Margaret Perander ja Matti Visapää, josta tuli Suomalaisen Oopperan kapellimestari.

Leea Isotalon diplomitutkinnon vuonna 1936 arvioivat Martti Paavola, Erkki Melartin, Ilmari Hannikainen ja Ernst Linko. Tutkinnossa oli pakollisena muun muassa laaja Bach-sovitukset, suuri klassinen sonaatti, konsertto ja kamarimusiikkiteos.

"Herranjestas sentään!" huudahti Hannikainen Beethovenin *Appassionatan* jälkeen. Chopinin etydiä op.10 nro 4 hän piti "fenomenaalisenä". Ernst Linko puolestaan innostui Lisztin A-duurikonserton esityksestä: "Tuon Lisztin toi piru ossaa hyvin!" Melartin totesi, ettei kukaan ollut tehnyt diplomia tähän asti niin loistavasti.

Ensikonserttiaan varten Isotalo yritti sinnikkäästi hioa Bach-Tausigin Toccataa ja fuugaa d-molli, mutta aina Kerttu Bernhard löysi siitä jotakin vikaa. "Saisinpa miettiä rauhassa!" Isotalo toivoi. Lopulta joululoma toi kaivatun miettimisrauhan, ja teos kypsyi mittaansa. Bernhard oli muutoksesta hämmästynyt. "On hirveää, jos opettaja keskeyttää yhtä mittaa!" toteaa kokenut pedagogi Isotalo. "Oppilaan pitää antaa tehdä vaikka pöljyyksiä ja sitten vasta korjata."

Ensikonsertti pidettiin Sibelius-Akatemian vanhassa salissa 7.2.1937. Toccatan ja fuugan lisäksi ohjelmassa olivat Beethovenin sonaatti op. 57, Chopinin Berceuse ja impromptu Fis-duuri, Lisztin Paganini-etydi Es-duuri, Palmgrenin *Triptyykki* ja Straussin Lepakko-parafraasi. Parafraaseja ja konserttisovituksia soitettiin mielellään loppunumeroina, olivathan ne pianistisesti loisteliaita ja helpotajuisia.

Diplomaattisesti Kerttu Bernhard pyysi Palmgreniä kuuntelemaan *Triptyykin* ennen ensikonserttia.

"Kuningatar-tyyppi Bernhard alentui lähes hovineidoksi", muistelee Isotalo. Isotalo kysyi Palmgreniltä, voisiko hän vaihtaa osien 2 ja 3 järjestystä, koska hänestä Rapsodia nivoutui kokonaisuuteen kiinteämmin Kevätunelman jälkeen. Hämmästykseseen hän kuuli, että Palmgren oli tarkoittanutkin järjestykseksi Unelma keväästä, Rapsodia ja Kehtolaulu haavoittuneille sydämille. Säveltäjä ei ollut huomannut, että painettuun nuottiin oli vahingossa tullut väärä järjestys, koska hän soitti sävellyksensä aina ulkomuistista. Palmgren oli kuitenkin sitä mieltä, ettei sittemmin hyvin suosituksi tullut *Triptyykki* ollut yleisökappale liian intiimiytensä vuoksi.

"Menee hyvin, ehkä vielä paremmin konsertissa", totesi Palmgren Isotalolle harjoituksissa. Kun Bernhardia kiiteltiin onnistuneen ensikonsertin jälkeen, halusi Palmgrenkin siivun kunniaista itselleen. "Niin, kyllä hän on ollut minunkin oppilaanani."

Palmgrenin ja Bernhardin lisäksi konservatorion pääopettajina toimivat Ilmari Hannikainen ja Ernst Linko, hyviä pianisteja molemmat. Hannikainen oli tulkitsija ja hyvä esiintymisvalmentaja, Linko taas valtavan muistin omaava järkimies. "Joku sanoi, että Linko oli liian terve ollakseen muusikko", kertoo Isotalo pilke silmäkulmassa.

Ilmari Hannikaista kuunnellessa kuulijan ei tarvinnut pelätä soiton olevan pelkkää osaamista tai nuottiluetteloa, sillä Hannikainen oli joka solullaan musiikissa mukana. Hänen soitossaan oli lämmin, laulava ääni, ja se oli aina elämyksellistä. Hannikaisen pianosävellyksiä ei tuohon aikaan vielä soitettu paljon. Vasta hänen nimeään kantava pianokilpailu nosti paremmin esiin näitä ihastuttavia helmiä.

"Hannikainen oli runollinen persoona, hie-man yliherkkä, ihminen, jolle uskalsi kertoa enemmän kuin jollekin järkisoittajalle", luonnehtii Isotalo. Opettajuudestaan Hannikainen totesi, ettei jaksaa vääntää alkeita kaikkien kans-



sa. Hänelle sopi hyvin silotella oppilaan itse tekemää työtä. Hän ei ollut varsinaisesti koskaan Leea Isotalon opettaja, mutta Isotalo soitti vuonna 1952 ennen viimeistä Helsingin soolokonserttiaan ohjelmansa hänelle useamman kerran. Kun tuli puhe esiintymisjännityksestä, Hannikainen totesi: ”Mitäs siitä yleisöstä, se vain häiritsee!”

Jatko-opintoja ja konserttikiertue sodan varjossa

Leea Isotalo jatkoi opintojaan ensin Pariisissa Marcel Ciampin (1938–1939) ja Berliinissä Edward Weissin (1939–1940, 1941–1943) johdolla. Hän konsertoi muuan muassa Budapestissä ja antoi neljä konserttia Berliinissä. Laulajatar Tyyne Kallion kanssa hän konsertoi Kööpenhaminassa.

Jean Sibeliukseen Isotalo oli yhteydessä valmistautuessaan Berliinissä konserttiinsa, jonka ohjelmassa oli Sibeliuksen *Kyllikki-sarja*. Hänen Berliinin opettajansa, Busonin oppilaana ollut Edward Weiss kertoi, että Busonilla oli ollut tapana kaksintaa joitakin ääniä rekisterin ala- ja yläreunoilla laajemman soinnin aikaansaamiseksi. Weiss ehdotti samaa *Kyllikki-sarjaan*.

Leea Isotalo kirjoitti Sibeliukselle kysyäkseen, sosisiko oktaavikaksinnuksia tehdä. Sibeliuksen alkuperäinen vastauskirje jäi sodan jalkoihin Berliiniin, mutta sen luonnos on Helsingin yliopiston arkistossa. Sibelius luonnosteli vastauksen 20.12.1941: ”Koska minulla ei ole aavistusta millaisista muutoksista on kysymys, en voi lausua mielipidettäni asiasta. Epäilen kuitenkin, että Herra Weiss ei voi kenties käsitellä koko *Kyllikin* tyyliä. Otaksun kuitenkin,



Konsertoimassa Budapestissa 12.6.1939



ettei muutoksissa ole mitään tyylin vastaista. Olen muuten kiitollinen, että esitätte minun sävellyksiäni ja lähetän parhaat terveiseni Herra Weissille.”

Ensimmäisen Berliinin-kautensa jälkeen Isotalo kiersi ahkerasti Suomea konserttikiertueilla. Pienimmissäkin kaupungeissa oli jo flyygeli, yleensä Steinway. Talvisodan jälkeisen Suomen rakentamiseen hän osallistui, paitsi sukkaa kutomalla ja siteitä valmistamalla, myös pitämällä yhdeksän konsertin kiertueen (1940–1941), jonka tuotto lahjoitettiin sotainvalideille. Pianisti ei pelännyt haasteita. Kiertueohjelmassa olivat muun muassa Brahmsin Händel-muunnelmat, Beethovenin Appassionata-sonaatti, Lisztin Rapsodia nro 12, Rigoletto-parafraasi ja La Campanella.

Matkanteko ei ollut aina yksinkertaista. Matkalla kiertueen ensimmäiseen konserttiin Kajaanista Joensuuun poliisit poistivat Isotalon junasta Kontiomäellä puuttuvan matkustuluvan takia. Uusi yritys Kuopion kautta merkitsi kokopäiväistä istumista puukaasutinautossa. Paluumatkan aikana Kuopiossa pianisti käveli pimeässä ojaan ja nyrjäytti peukalonsa, minkä vuoksi kiertue keskeytyi viideksi viikoksi. Mikkelissä valjastettiin viime hetkellä hevonen sairaalan tavarareen eteen kuljettamaan pianistia asemalle. ”Niin sitä sitten ajoimme seuranamme eräs kaupungin arvokkaimmista rouvashenkilöistä reen lavalla istuen ja jalat katu laahaten”, kertoo Isotalo. Porin matkalla taas linja-auto juuttui lumikinokseen, ja lumen lapioinnin vuoksi matkanteko myöhästyi useita tunteja.

Palmgrenin pianokonserttojen tulkkinä

Kortissaan Leea Isotalolle Palmgren kirjoittaa: ”Hyvä neiti Isotalo! Kiitos Kirjeestänne! Kuu-
lin hiljakkoin Teidän Radiossa soittavan Lisztin Ess-duurikonserterton. Esitys oli minun mielestäni paras sen Konsertton esityksistä joita moniin aikoihin olen kuullut. Onnitteluni! – Minun kä-

sittäkäseni juuri Te olisitte viimeisen pianokonserttoni (A-duuri) nykyään paras esittäjä meillä. Yrittäkää!”

Viidettä konserttoa Isotalo ei kuitenkaan koskaan soittanut säveltäjän toiveesta huolimatta. Sen sijaan hänen ohjelmistoonsa kuuluivat toinen, kolmas ja neljäs konsertto.

Palmgrenin neljännen konsertton *Huhtikuu* op. 85 Leea Isotalo soitti Helsingissä Säveltäiteen liiton konsertissa 8.12.1944 sekä 8.5.1945, jolloin hän esitti myös Weberin Konzertstückin ja Lisztin Unkarilaisen fantasian. Radio-orkesteria johti Toivo Haapanen.

Palmgren ylisti seuraavan aamun Hufvudsbladetissa pianistin virtuositeettia ja sointivärejä.

Uno Klami puolestaan totesi Helsingin Sanomissa: ”Kun menee L.:n konserttiin, tietää saavansa kuulla kaikesta jokapäiväisyydestä vapaita pianoesityksiä.” Klamin mielestä Isotalo tulkitsi *Huhtikuun* värikkään loisteliaasti ja eloisesti. Myös Uuden Suomen pääkriitikko Yrjö Suomalainen kehui soittajan luovaa musiikkiaistia, runollisuutta ja taiturillisuutta. – ”Y. S. oli myötämielinen mies ja oli helpotus, jos hän oli salissa”, muistelee Isotalo.

Nimimerkillä Särrä kirjoittava Sulho Ranta totesi Ilta-Sanomissa: ”Teos hallittiin teknillisesti hyvin, ja laajan välisoiton jälkeen tuntui pianisti keränneen voimansa kerrassaan loisteliaaseen kilpaan orkesterin ääressä. Taiteilijattaren soitto on jollakin tapa tyytyväistä: noin vain minä nämä asiat hoidan!”

”Olisipa tiennyt, miten pianisti oli vapi-sevana lavalla viiden flunssan jälkeen, ei siis ollenkaan noin vain, mutta hyvä jos siltä vai-kutti”, Isotalo muistelee. ”Ilmari Hannikainen neuvoi myöhemmin, että vaikka olisi romahduk-sen partaalla, lavalle on mentävä sen näköisenä kuin olisi maailman parhaassa kunnossa!”

Palmgren antoi vapauksia omien sävellyk-siensä tulkinnassa. Kun Isotalo esitti hänelle *Huhtikuun* ja kysyi, voisiko kohdassa, jossa pia-



no-osuus loppuu forteen ja orkesteri jatkaa hiljaa, tehdä pianolla päinvastoin diminuendon, joka johdattaisi orkesterin kuiskaukseen. "Tehkää vain, tehkää vain", sanoi Palmgren. *Huhtikuun* lopun Palmgren halusi soitettavan niin leveästi kuin mahdollista.

"Paljon, paljon leveämmin, sen pitää olla kuin hymni!" opasti Palmgren.

Leea Isotalo esitti omassa Palmgren-illassaan toukokuussa vuonna 1946 sekä pianokonsertton nro 3 *Metamorfooseja* op. 41 että konsertton nro 2 *Virta* op. 33. Radio-orkesteria johti Selim Palmgren. Ohjelman keskellä oli Minna Palmgrenin soololaulua. Seuraavana päivänä Palmgren totesi kiitoskortissaan: "Leea Isotalo soitti eilen niin loistavasti, että muistamme hänen esityksensä kauan."

Isotalon unelma oli toteutunut: "*Virta* oli yksi elämäni tavoite. Kun kuulin sen ensimmäisen kerran, menin miltei šokkiin. Oli niin ihanaa, miten musiikki alkoi suvannosta... se kesän tuntu, hyttysten hyrinä ja värinä suvannon yllä. Leveät, tummat sävyt olivat ihmeelliset. Kerta kaikkiaan elämys!"

Virrassa oli pienelle kädelle suuria otteita. Isotalo ratkaisi asian jakamalla nopeita kuvioita kahdelle kädelle. "Juu, tehkää vain. Ihan miten vain", kommentoi Palmgren. Myöhemmin, sanottuaan jotain tulkinnasta, hän totesi: "Älkää uskoko ketään, älkää minuakaan." Palmgren ja Isotalo kuuntelivat yhdessä konsertin nauhoituksen. Palmgren kertoi luulleensa, että *Metamorfooseja* olisi enemmän omiaan Isotalolle, mutta totesi hämmästykseseen, että se oli-

N. Isotalo
Kasvatkatu 7
27.6.1946
Hyvä meikki Isotalo! Kiitos
kirjeestänne! Kuulin hiljattain
Teidän Radion soittavan Lisztin
Ensimmäistä osaa. Esitys oli
minun mielestäni paras sen

Konsertton esityksistä joita monien
aikoihin olen kuullut. Onnitte-
len! - Minun käsittämäni juuri se
olitte viimeisen pianokonserttoni
(A-duri) nykyään paras esitys
meillä. Yritäkää!
Parhain terveisin
Veli-Pekka Palonen

kin päinvastoin *Virta*. "Tietysti, koska rakastan *Virtaa*!" sanoi Isotalo.

Hän esitti *Virran* vielä kerran Oulussa konsertissa, joka oli samalla hänen 30-vuotistaiteilijajuhlansa. Samassa konsertissa Jussi Törnvall soitti *Metamorfooseja* ja kapellimestarina toimi Pentti Sistonen. Konsertista tuli ikimuistoinen. "Eläessäni ei ole ollut samanlaista yhteyttä kapellimestariin: en ollut enää maan päällä. Fantastinen olotila, kaikki on yhtä, kaikki sujuu! Tajusin samalla, että kyseessä ei ole vain joki, vaan paljon enemmän, koko elämän virta!"



Liszt henkisenä isänä

Erityistä kiitosta Palmgrenin konserttojen lisäksi ovat saaneet Leea Isotalon Liszt-tulokinnat. Hän puhuukin Lisztistä henkisenä ja teknisenä oppi-isänään: ”Kukaan toinen säveltäjä ei ole puhunut minulle niin syvällisesti. Lisztin temperamentti ulottuu maallisista taivaallisiin. Lisztia täytyy etsiä nuottien takaa, ei nuoteista. Hänen musiikissaan oli jo aavistus uudesta musiikista.”

Leea Isotalo esiintyi useasti orkesterien solistina muun muassa Helsingissä, Jyväskylässä ja Oulussa. Helsingin kaupunginorkesterin kanssa hän soitti maaliskuussa 1937 Lisztin pianokonserton A-duuri Toivo Haapasen johdolla Yleisradion suorassa lähetyksessä. Yrjö Suomalainen intoutui kriitikissään kehuaan pianistin irtokätsyyttä, lyöntivarmuutta, selvää sormisujuvuutta ja tulkinnan tervettä raikkautta. Saman konserton Isotalo esitti myöhemmin Niils-Eric Fougstedtin johdolla 1951.

Isotalo piti 19.5.1944 Helsingin konservatoriossa Liszt-illan, jonka ohjelma kaikessa hurjuudessaan käsitti molemmat pianokonsertot, sonaatin h-molli ja teoksen *Funérailles*. Helsingin kaupunginorkesteria johti Toivo Haapanen. Kriitikot hämmästelivät hentovartisen naisen maskuliinista voimaa, teräksenlujaa tahtoa, hehkuvaa intomieltä ja runollisuutta. Totesipa sanomalehti Karjala ”rouva Isotalon olleen pitkän iltaa perin virkeällä soittohuoneella!”

Maaliskuussa 1946 hän esitti Lisztin *Totentanzin* Helsingin kaupunginorkesterin kanssa Martti Similän johdolla. Taas ihasteltiin luistavan vaivatonta kuviosoittoa ja oktaaviotteiden erehtymätöntä sattuvaisuutta. Marraskuussa 1949 Isotalo soitti Yliopiston juhlasalissa Bachin konserton neljälle pianolle yhdessä Irma Ruuskasen, Taneli Kuusiston ja Kauko Kuosman kanssa. Radio-orkesteria johti Simon Parmet. Konsertista tehtiin lyhytfilmi, jossa mainostettiin Fazerin Mignon-pianoja.

Ulkomaisista esiintyjävieraista Isotaloa säväytti eniten venäläissyntyinen Aleksandr Borovski, jonka soittamana Musorgskin Kiovan portti tuntui täyttävän koko maailman. Nikolai Orlov murisi Beethovenin Myrsky-sonaatissa yhtä kovaa kuin soittikin. Aleksandr Uninski taas oli kova virtuoosi, jolle Uusi Suomi hiukan ”haukahti”. Claudio Arrau oli tuttu vierailija Artur Rubinsteinista puhumatakaan! Kun Rubinstein soitti Tšaikovskin b-mollikonsertron yliopiston juhlasalissa, Isotalo istui aivan lähellä ja tunsi katon lähes nousevan ilmaan. Ylimääräisenä numerona oli de Fallan Tulitanssi, jossa show-miehen kädet viuhtoivat tuttuun tapaan pään yläpuolella.

Leea Isotalo soitti usein Yleisradiossa, sekä sooloja että Radio-orkesterin kanssa. ”Tapana oli, että Yleisradio otti yhteyttä esittäjään, koskaan ei itse tarvinnut pyytää. Ajatella, että sellainenkin aika on ollut!” huokaa Isotalo.

Radiolähetykset olivat aina suoria, eikä kommelluksilta vältytty. Isotalon oli määrää soittaa radion ensiesityksenään Bach-Tausigin Toccata ja fuuga. Yksi Töölön raitiovaunuvooro jäi tulematta ja pianisti juoksi henkitorissaan studioon. ”Tulitte juuri ajoissa”, sanoi äänitarkkailija – ja punainen merkkivalo syttyi. ”En tänä päivänäkään tiedä, miten soitin, mutta moukan tuurilla meni!”

Valitettavasti yhtään tallennetta Isotalon pianismista ei ole säilynyt, sillä pula-aikana nauhat käytettiin useampaan kertaan. Esimerkiksi Radio-orkesterin kanssa pidetyn Palmgren-illan äänityksen Isotalo kuunteli yhdessä säveltäjän kanssa, minkä jälkeen sen päälle nauhoitettiin jotain muuta.

Lisziä Unkarin kansannousun kunniaksi

Yksi Leea Isotalon mieleenpainuvimmista konserteista oli Yleisradion pyynnöstä lyhyellä varoitusajalla sovittu Lisztin Unkarilaisen



Isotalo luokassaan Jyväskylän konservatoriossa vuonna 1975.

Fantasian esitys Paavo Berglundin johdolla. Ohjelma suunniteltiin rauhan oloissa. Kukapa olisi tiennyt, että Unkarin kansannousu tapahtuisi samana syksynä 1956.

Konsertti pidettiin dramaattisella hetkellä Helsingin työväentalolla tupaten täydelle salille.

Salissa oli valtava lataus ja täydellinen hiljaisuus. ”Niin hiljaista konserttiyleisöä en ole koskaan kokenut. Ei yskitty, ei rapistu, voisi sanoa, että vallitsi kuolemanhiljaisuus”, muistelee Isotalo. Konsertti päättyi valtaviin suosionosoituksiin.

Tämän jälkeen Leea Isotalon esiintymiset keskittyivät muualle Suomeen. Etenkin Jyväskylässä hän soitti usein orkesterin solistina aina 1970-luvun alkuvuosiin asti. Hän teki mittavan

uran myös pedagogina ensin Oulussa (yksityisopettaja 1937–1962, Oulun musiikkiopisto 1962–1964), sitten Jyväskylässä (Jyväskylän konservatorio 1964–1992).

Leea Isotalon pitkä ura esittäjänä taitelijana ja pedagogina palkittiin 1986 Suomen Säveltaiteen liiton tunnustuspalkinnolla. Hän on saanut myös Nuoren Voiman liiton ansiomitalin säveltaiteellisesta työstä vuonna 1950.

Artikkelin kirjoittaja Katariina Liimatainen on Jyväskylän ammattikorkeakoulun esittävän säveltaiteen yliopettaja. Hän oli Leea Isotalon oppilaana Jyväskylän konservatoriossa 1974–1982.

LÄHTEET:

Leea Isotalon haastattelut 2006–2007.

Leea Isotalon leikekirja.



KYKYJEN JÄLJILLÄ

Muusikko – Pop/jazz-muusikko – Pedagogi – ylempi ammattikorkeakoulututkinto on totta Metropolia

Tule syventämään omaa muusikon ja pedagogin ammattitaitoasi maisteritasoiseen yamk-koulutukseen!

Metropoliaissa voit suorittaa tutkinnon ja toteuttaa samalla työelämälähtöisen projektin. Sen tueksi saat ohjausta, opetusta ja muiden opiskelijoiden interaktiivisen ryhmän. Tuloksena voi olla esimerkiksi soolo-, kamarimusiikki- tai pop/jazzkonsertti, opetusmateriaalia, opiskelijoiden esityksiä, oman opettajuuden esittely, opetussuunnitelma, yhteistyöhanke musiikkiopistossa... Voit hakea koulutukseen yksin tai yhdessä ryhmäsi tai työparisi kanssa.

Koulutus kestää vuoden. Se antaa kelpoisuuden vaativiin musiikkialan asiantuntijatehtäviin, joihin edellytetään ylempää korkeakoulututkintoa. Koulutukseen kuuluu oman projektin toteuttamisen lisäksi perjäntaiseminaarit, joiden aiheet suunnitellaan ammatillista pätevytymistä tukeviksi. Lisäksi viiden viikonloppujakson aikana pohditaan mm. työyhteisösymsyksiä sekä pedagogisen ja taiteellisen johtajuuden rakentamista.

Painotuksina voivat olla pedagogiikan kehittämisen erityisalat "vauvasta vaariin", opetusharjoittelun ohjaaminen sekä työyhteisöosaaminen. Konserttiprojektien hallintaa voi kytkeytyä myös yleisökasvatukseen ja esitystekniikan näkökulmat.

Koulutukseen haetaan maaliskuuhuhtikuussa 2008. Hakukelpoisuutena on alan korkeakoulututkinto ja kolme vuotta työkokemusta musiikkialan tehtävissä. Korkeakoulututkinnon suorittamisesta tulee olla kulunut kolme vuotta, josta ainakin yhden vuoden tulee sijoittua konservatoriotutkinnon päivityksen jälkeen.

Tarkemmat hakuohjeet ja kevään hakuinfo löytyvät Metropolian kotisivuilta sekä Stadian musiikin koulutusohjelman osoitteesta www.stadia.fi/musiikki -> aikuiskoulutus.

Lisätietoja antaa yamk-koulutuksen johtaja Leena Unkari-Virtanen
leena.unkari-virtanen@stadia.fi

EVTEK ja Stadia yhdistyvät Metropolia Ammattikorkeakouluksi 1.8.2008

www.metropolia.fi



Metropolia



• *Rebekka Angervo*

Pariisin konservatorio – ranskalaisen pianismin kehto

Ranskalaiseen pianismiin liitetään usein määreet hienostuneisuus, eleganssi, älyllisyys, ehkä jopa hienoinen arroganssi. Pariisin konservatorio on paikka, jossa ranskalainen pianokoulukunta kehittyi, ja siellä vaikuttivat monet suuret taiteilijat kuten Alfred Cortot, Yves Nat ja Marguerite Long. Konservatoriossa saivat oppinsa myös Ranskan tunnetuimmat säveltäjät, joista useat olivat taitavia pianisteja. Yksi heistä, Gabriel Fauré, toimi pitkään myös konservatorion johtajana.

Pariisin konservatorio perustettiin vuonna 1796. Sen edeltäjinä toimi kaksi musiikkioppilaitosta, Kuninkaallinen laulu- ja lausuntakoulu, joka oli perustettu vuonna 1783 Pariisin Oopperan kouluksi, ja Ranskan kansalliskaartin toimesta vuonna 1792 syntynyt Kunnallinen sotilassoittajakoulu.

Konservatoriossa opetus painottui aluksi lähinnä puhallinsoittimiin. Mukana oli kuitenkin jo myös muutama kosketinsoitinluokka. Konservatorion ensimmäinen kosketinsoittinten professori oli vuonna 1897 aloittanut Louis Adam (1758–1842). Pian hänen työtoverikseen tuli François-Adrien Boieldieu (1775–1834).



*Pariisin konservatorion vanha rakennus
Rue de Madridilla.*

Sekä Adam että Boieldieu olivat opiskelleet Muzio Clementin oppilaina. Adamin kasvattamista pianisteista mainittakoon loistokas virtuoosi Friedrich Kalkbrenner (1785–1849). Hänen työntä esitystapaansa ja tasaista kosketustaan ihaili myös Frédéric Chopin, joka omisti hänelle e-mollikonserhtonsa.

Restaurationin aikana vuonna 1816 Ranskan poliittinen tilanne muuttui. Konservatorion koettiin olevan liian suoranaisesti yhteydessä Ranskan vallankumoukseen, ja niinpä se yleisestä painostuksesta johtuen suljettiin. Vuoteen 1822 mennessä ilmapiiri oli tyyntynyt. Konservatorion toiminta elpyi jälleen, ja sen nimeksi tuli Conservatoire de Musique. Johtajana toiminut Luigi Cherubini (1760–1842) lisäsi sääntöihin sisäänpääsykokeet, yksityiskohtaisen opetussuunnitelman ja loppututkinnon. Useiden aineiden opetusta lisättiin entisestään ja uusia soittimia otettiin mukaan. Uusien opetussuunnitelmien joukossa oli mm. pianonsoittoa erikseen suunnattuna laulajille (1822), naisille (1825) ja miehille (1827). Vielä 1800-luvulla naiset opiskelivat musiikkia vain yksityisopetuksessa. Kaikenlaiset instituutiot ja koulut, joihin konservatoriokin aluksi luettiin, viittasivat rahvaaseen ja olivat siitä syystä epäilyttäviä. Naisten piano-



luokka perustettiin turvaamaan heidän kunniallinen maineensa myös konservatorion oppilaina.

Pianonsoitonpetuksesta vastasi edelleen Louis Adam, joka vaikutti virassaan peräti 45 vuoden ajan. Mukana oli kuitenkin jo seuraavan opettajasukupolven edustaja Pierre Zimmerman (1785–1853), joka toimi konservatoriossa vuosina 1816–1848. Hänen oppilaidensa joukossa oli monta tulevaa Ranskan musiikkielämän vaikuttajaa, kuten César Franck, Louis Lacombe, Jules-Etienne Pachelbel, Ambroise Thomas, Antoine-François Marmontel sekä Charles-Valentin Morhange, joka tuli sittemmin tunnetuksi säveltäjänä isänsä nimellä Alkan.

Suuret pianistit Pariisissa

Cherubinin aikana konservatoriolle annettiin määräys olla ottamatta ulkomaalaisia piano-opiskelijoita. Sääntö käännöksi konservatorion ovelta myös vuonna 1823 oppiin pyrkiin 12-vuotiaan Franz Lisztin. Kiellon taustalla oli piano-osaston opiskelijamäärän paisyminen. Tuolloin pianonsoittoa opiskeli konservatoriossa peräti 73 oppilasta.

Liszt jäi kuitenkin Pariisiin seuraaviksi 12 vuodeksi ja vaikutti vahvasti virtuoosipalvonnan syntyyn. Liszt konsertoiti ja kiersi laajalti Ranskassa ja Keski-Euroopassa, mutta nuoruusvuosiensa aikana hän opetti vain satunnaisesti. Sen sijaan Frédéric Chopin opetti Pariisissa toistakymmentä vuotta 1831 lähtien. Hänen vaikutustaan ranskalaisen pianismin kehitykseen pidetään hyvin merkittävänä.

Myös Friedrich Kalkbrenner oli 1820-luvulla konserttikiertueista luovuttuaan palannut Pariisiin. Kalkbrenner ei opettanut konservatoriossa, mutta sitäkin ahkerammin sen ulkopuolella. Hänellä oli useita huomattavan lahjakkaita oppilaita, joista tässä mainittakoon Arabella Goddard, Sir Charles Hallé, Marie Pleyel, Sigismund Thalberg ja Camille Stamaty, josta myöhemmin tuli myös Camille Saint-Saënsin opettaja.

Pariisin konservatorion todellinen kulta-aika oli 1800-luvun puolivälissä. Pianonsoiton opetuksesta vastasivat ajan suuret nimet: Louise Farrenc (1804–1875), Henri Herz (1803–1888) ja Antoine-François Marmontel (1816–1898). Marmontel, joka nappasi pianoprofessorin paikan suoraan Alkanin nenän edestä, opetti konservatoriossa lähes 40 vuotta. Hänen oppissaan olivat paitsi säveltäjät Isaac Albeniz, George Bizet ja Claude Debussy, myös ranskalaisen pianoperinteen jatkajina tunnetut pianistit Louis Diémer (1843–1919) ja François Planté (1839–1934).

François Planté oli aikansa merkittävin ranskalainen pianisti. Täyttäessään 80 vuotta vuonna 1919 hän kuvaili syntymäpäivähaastattelussa työskentelytapojaan: 75 vuotta pianonsoittoa kahdeksan tuntia päivässä. Hän ehti soittaa myös gramofonilevylle pitkän elämänsä loppupuolella. Myös Louis Diémer tunnettiin loistavana virtuosina. Hän soitti Franckin Sinfonisten muunnelmien kantaesityksen, ja Saint-Saëns omisti hänelle viidennen pianokonserttonsa.

1800-luvun loppupuolella konservatorion opettajakuntaan otettiin jälleen uusia, historiallisesti merkittäviä pianotaiteilijoita, kuten edellä mainittu Louis Diémer (josta sittemmin tuli Marmontelin seuraaja), Raoul Pugno (1852–1914) ja Edouard Risler (1873–1929). Vuosisadan vaihteessa Diémerin opissa olivat ranskalaisen pianismin legendaariset nimet Alfred Cortot, Lazare Lévy, Robert Lortat, Yves Nat ja Robert Casadesus. Tässä vaiheessa oppi oli siirtynyt jo isältä pojallekin, sillä Antoine-François Marmontelin poika Antonin Emile Marmontel (1850–1907) toimi myös konservatorion pianonsoiton professorina.

Long, Fauré, Cortot...

Antonin Emile Marmontelin luokalta, joka oli vielä tässä vaiheessa varattu yksinomaan naisille, valmistui Marguerite Long (1874–1966).



Marguerite Long



Gabriel Fauré



Alfred Cortot

Pianistina Long oli paitsi yleisön, myös aikansa säveltäjien suosiossa. Hän kantaesitti Maurice Ravelin G-duurikonsertron säveltäjä johtaessa orkesteria. Long teki myös ensimmäiset levytykset monista ranskalaisista merkkiteoksista, kuten Gabriel Faurén Balladista ja Darius Milhaudin pianokonsertosta. Muistelmissaan Marguerite Long kirjoitti yhteistyöstään Debussyn, Ravelin ja Faurén kanssa. Myöhemmin Long jatkoi Diémerin työtä konservatorion pianonsoiton professorina.

Pariisin konservatorion kuuluisimpia johtajia oli vuosina 1905-1920 tehtävää hoitanut Gabriel Fauré (1845–1924). Hänen aikanaan konservatorio muutti vuonna 1911 uusiin tiloihin Collège de Jésuitesiin Rue de Madridille, jossa se toimi 80 vuoden ajan. Fauré pyrki nykyaikaistamaan opetusolosuhteita, opetusmetodeja ja opiskeltavaa ohjelmistoa. Konservatorioon perustettiin lied-luokka, kamarimusiikin opetusta painotettiin ja ohjelmistoa laajennettiin 1500- ja 1600-lukujen musiikkiin. Musiikin historian opiskelu tuli harmonia- ja sävellysoppilaille pakolliseksi.

Tutkintotilaisuuksiin ja muihin arviointilautakuntiin kutsuttiin ulkopuolisia sensoreita, heidän joukossaan mm. Claude Debussy, Maurice Ravel ja Paul Dukas. Fauré uudisti myös opettajakuntaa kutsumalla mukaan Marguerite Longin ja Alfred Cortot'n (1877–1962).

Cortot oli yksi ranskalaisen pianismin mer-

kittävimmistä edustajista sekä aktiivinen ja monipuolinen musiikkielämän vaikuttaja. Wagnerista innostuttuaan hän toimi korrepetiittorina ja kapellimestarina Bayreuthissa, perusti yhden aikansa tunnetuimmista kamarimusiikkiyhtyeistä, Cortot-Casals-Thibaud -trion, sekä luennoi, opetti, konserto, editoi ja kirjoitti. Cortot'n päätä huimaava työtahti ei kuitenkaan jäänyt kriittiseltä pariisilaisyleisöltä huomaamatta. Musiikkiarvostelija Darcours kirjoitti: Miten ihmeessä Cortot kykenee pitämään soittotekniikkansa huippukunnossa? – Ei hän pystykään ja tekee soittaessaan usein virheitä ja kärsii muistikatkoksista, jotka voisivat olla kohtalokkaita mitättömämmälle pianistille, mutta eivät Cortot'lle!”

Alfred Cortot'n oppilaina sekä Pariisin konservatoriossa että yksityisesti opiskelleista pianisteista mainittakoon Gina Bachauer, Idil Birret, Halina Czerny-Stefanska, Samson François, Clara Haskil, Vlado Perlemuter ja Yvonne Lefébure. Konservatoriossa ja Pariisin musiikkielämässä vaikuttivat näiden Cortot'n oppilaiden lisäksi myös Nadia Boulanger, Gaby Casadesus ja Yves Nat.

Saksalais miehityksen aikana konservatorioita johti Claude Delvincourt. Opettajakuntaan liittyi lisää kuuluisia pianisteja kuten Lucette Descaves (1906–1993), Yvonne Lefébure (1898–1986), Yvonne Loriod (1924–) ja Pierre Sancan (1916 –).



Konservatorion uusi rakennus.

Konservatorio nykyään

Rue de Madridin talo tuli yhä ahtaammaksi konservatorion toiminnan laajentuessa. Vuonna 1984 konservatorion johtaja Marc Bleuse (1937–) onnistui liittämään oppilaitoksen osaksi Cité de la Musiquen rakennussuunnitelmaa. Tähän Pariisin uuteen musiikkikeskukseen varattiinkin avarat tilat konservatoriota varten. Konservatorio muutti La Villetten tiedekeskukseen kuuluvan Cité de la Musiquen tiloihin vuonna 1990.

Pariisin konservatorion vaikutus ranskalaisen pianistien kehitykseen on ollut merkittävä, ja sen historian voidaankin katsoa olevan suurelta osin myös ranskalaisen pianismin historiaa. Ranskan musiikkielämä ja musiikinopiskelu painottuu edelleen vahvasti Pariisiin, vaikka tilanteen korjaamiseksi on korkeakouluopetusta siirretty myös muualle Ranskaan. Pariisikeskeisyys on ollut kautta aikojen kriitikin kohteena.

Nykyään Pariisin konservatoriossa opiskelee pianonsoittoa noin sata nuorta pianistia, joista suurin osa on ranskalaisia. Pianonsoiton professoreita on kymmenen ja jokaisella heistä on

ainakin yksi assistentti. Tämä käytäntö mahdollistaa itsenäisen konserttitoiminnan opetustyön ohella. Professoreista mainittakoon solisteinaikin tunnustusta saaneet Nicholas Angelich, Michel Béroff, Brigitte Engerer, Jean-François Heisser, Georges Pludermacher, Bruno Rigutto ja Jacques Rouvier. Ranskalaisista nykypianisteista kansainvälisesti tunnettuja ovat myös Pierre-Laurent Aimard, Franck Braley, Laurent Cabasso, Jean-Philippe Collard, Michel Dalberto, Pascal Devoyon, François-René Duchable, Hélène Grimaud, Marc-André Hamelin, Dominique Merlet, Bernard Ringeissen, Pascal Rogé ja Jean-Yves Thibaudet.

Pariisin konservatoriossa toimii myös 20 vuotta sitten perustettu erillinen pedagogiikkaosasto. Toisin kuin meillä, opintoihin ei yliopiston perustutkintotasolla kuulu pedagogiikka lainkaan. Pianopedagogiikka on oma opintokokonaisuutensa, jota opiskelemaan pyritään erikseen. Pedagogiikkaa opiskellaan 3-5 vuotta, ja opintojen päätteeksi saa todistuksen soitonopettajan pätevyydestä. Opinnot sisältävät instrumenttidaktiikkaa, kasvatustiedettä, opetusharjoittelua ja yleissivistäviä aineita. Tunneilla käsitellään oppilaan ja opettajan ohjausta, ryhmäopetusta, muusikko-opettajan taiteilijakuvan rakentumista, pedagogisten projektien suunnittelua ja toteutusta sekä kirjallista ilmaisua. Opetusharjoittelu tapahtuu toisen tai kolmannen opintovuoden keväällä, kolmen kuukauden periodina lähiympäristön musiikkioppilaitoksissa.

Millainen on ranskalainen pianokoulukunta?

Venäläinen pianotaiteilija Dmitri Baškirov sanoo pianokoulukunnista seuraavasti: ”Jos koulukunnan käsitteeseen liitetään vain tietyt soittotekniset ratkaisut, kuten kosketus, pedaalinkäyttö ja muut erityiskysymykset, ei täydellisestä yhtenäisyydestä voida tietenkään puhua. Tulinkaan sitten siihen tulokseen, että pianistien



jakaminen koulukuntiin on meidän aikamme hyvin suhteellista, eikä vastaa aina taiteellista todellisuutta.

Ranskalaiseen pianismiin liitetään usein määreet hienostuneisuus, eleganssi, äyllisyys, ehkä jopa hienoinen arroganssi, eikä sen koeta korostavan vuolasta tunneilmaisua. Pateettisuutta se tuntuu välttävän viimeiseen saakka. Selkeä rakenne, tarkka artikulaatio ja huoliteltu fraasin muotoilu ovat myös tärkeitä. Ranskalaisista pianokoulukuntia kritisoineet venäläiset tuomitsivat sen värittömäksi ja kapea-alaiseksi.

Marguerite Long kuvasi ranskalaista pianismia seuraavasti: "...läpikuultavuus, tarkkuus, solakkuus... vaikka ranskalainen pianismi ehkä keskittyikin kuvaamaan enemmän suloutta kuin voimaa, ei se lähestymistapansa vaikuttavuudessa tai sisäisen tunteen ilmaisussa häviä yhdellekään muulle."

Myös muusikkoutta työnä on kautta aikain kuvattu eri tavoin. Siihen on usein yhdistetty ajatus yhtäältä vapaudesta ja luomisen vimasta, toisaalta raastavasta kiihkosta, epävarmuudesta ja tunteiden hallitsemattomuudesta. Maurice Ravelin näkemys itsestään musiikin käsityöläisenä antaisi sijaa toisenlaiselle ajatukselle: "Taiteilija ei voi olla rehellinen. Valhe, käytettynä illuusion luomiseksi, on ihmisen ainoa ylivoima suhteessa eläimiin; ja kun hän voi esittää olevansa taiteellinen, on se hänen ainoa ylivoimansa suhteessa muihin ihmisiin. Se, mitä minussa joskus kutsutaan tunteettomuudeksi, on vain säntillisyyttä olla tekemättä mitä tahansa."

Pianokoulukuntien tunnistaminen ja määrittely on vaikeaa, sillä esittävän säveltaiteen historiaan vahvasti vaikuttavat taiteilijat ovat useimmiten perinteiset koulukuntarajat ylittäviä persoonallisuuksia. Onkin mielenkiintoista tarkastella, miten muusikkoyhteisön sisällä elävät ennakkokäsitykset ja stereotypiat vaikuttavat

käsitykseemme ranskalaisesta pianismista. Kuitenkin näyttäisi siltä, että tällaiset lokeroinnit vähenevät, mitä korkeammalle tasolle taitelijuus kohoaa ja mitä kansainvälisempi ympäröivä muusikkoyhteisö on.

LÄHTEET

- Barraqué, J.** 1962. *Debussy*. Editions Seuil. Collection Microcosme. Pariisi
- Charte de l'Enseignement Artistique Spécialisé en Danse, Musique et Théâtre*. 2001. Ministère de l'Éducation. Pariisi
- Durand, J.** 1927. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Editions Durand. Pariisi
- Gaubault, C.** 1986. *Claude Debussy*. Editions Champion. Pariisi
- Gut, S. & Pistone, D.** 1985. *La Musique de chambre en France de 1870 à 1918*. Editions Champion. Pariisi
- Jankelevitch, V.** 1956. *Ravel*. Editions Seuil. Pariisi
- Monsaingeon, B.** 1998/2001. *Sviatoslav Richter – Notebooks and Conversations*. Faber and Faber Limited. London
- Rahkonen, M.** 2002. "Musiikin artisaanit" – Rondo 39 (10), 30-32.
- Schonberg, H.C.** 1987 (1963). *The Great Pianists*. Simon & Schuster. New York
- Seroff, V.I.** 1957. *Debussy*. Editions Buchet-Chastel. Collection Musique. Pariisi
- Trancheroft, F.-R.** 1989. *La Musique de Chambre*. Editions Fayard. Pariisi
- Useita tekijöitä.** 1995/1996. "Piano 9" – *La Lettre de Musicien*. LM Graphie. Pariisi



Artikkelin kirjoittaja Rebekka Angervo on pianisti, joka toimii pianopedagogiikan opettajana Sibelius-Akatemiassa ja pianonsoitonopettajana Espoon Muusikkiopistossa. Hän valmistee väitöskirjaa ranskalaisista pianisteista Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön tutkijalinjalla.



SIBELIUS-AKATEMIA

UUTTA TÄYDENNYSKOULUTUSTA MUSIIKIN AMMATILAISILLE 2008

mm.

KEHITTYVÄ KONSERVATORIO JA MUSIIKKIOPPILAITOS 2007-2009
- Opettajuuden, opetuksen ja työyhteisön kehittämishanke (14 op)

CARITA HOLMSTRÖMIN IMPROVISAATION JA SÄVELLYKSEN
KOULUTUSOHJELMA 11.1. – 28.11.2008 (10 op)

RYTMIKKA II - PITKÄKESTOINEN TÄYDENNYSKOULUTUSOHJELMA
musiikinopettajille ja musiikkipedagogiikan ammattilaisille
11.1. – 10.5.2008 (6 op)

MUSIIKKILÄÄKETIETEEN KOULUTUSPAKETTI MUUSIKOILLE JA PEDAGOGEILLE
26.9. – 28.11.2008 (4 op)

INSTRUMENTTI- JA LAULUPEDAGOGIIKAN
TUTKIMUKSEN KANSAINVÄLINEN SYMPOSIUM
28.-29.3.2008

MUSIC & MEDICIN FOR MUSICIANS AND INSTRUMENTAL TEACHERS
MUSIIKKILÄÄKETIETEEN KANSAINVÄLINEN SYMPOSIUM
KALLIO-KUNINKALASSA (2 op)
syksyllä 2008

WIENILÄINEN KAMARIMUSIIKIN MESTARIKURSSI
1.-3.2.2008 ja 8.-10.2.2008 (3 op)

Kaikki kurssit, tarkemmat kurssitiedot ja ilmoittautumislomakkeen löydät nettisivuilta:

www.siba.fi/taydennyskoulutus

Voit tilata esitteen myös: Sihteerä Hely Visuri, puh. 040-7104210, hely.visuri@siba.fi

Lisätietoja: Erikoissuunnittelija Sirke Pekkilä, puh. 050-5262 004, sirke.pekkila@siba.fi



• Reima Rajjas

Transkriptio pianistin muusikkouden avartajana

Pianotranskriptiolla on ollut valtava merkitys ennen vilkkaan konserttielämän ja sähköisen äänentoiston kehittymistä. Orkesteriteokset tulivat pianotranskriptioiden tunnetuiksi yleisölle, usein nelikäsitinsovituksina. Romantiikan transkriptiosta tuli keskeinen osa pianon solistista virtuoosikulttuuria, joka johti ja integroiti nykyiseen pianonsoittotaiteeseen.

Transkriptiot esiintyvät nykyään piano-ohjelmistossa lähinnä kuriositeetteina. Kuitenkin transkription idea pianokulttuurissa on laajasti vaikuttava: pianistit kuvaavat ja kuvittelevat pianomusiikkia ja pianonsointia metaforisesti orkesterisoitimiin tai lauluääniin viitaten. Tämä voidaan nähdä eräänlaisena pianotranskription käänteisenä ilmentymänä, pianomusiikin kuvitteellisena orkestrointina. Transkription ideaa voi pianopedagogiikassa soveltaa soittamalla ja tekemällä sovituksia, orkestroimalla pianomusiikkia joko kuvitteellisesti tai konkreettisesti sekä etsimällä pianon kätkeytyjä sointivärejä.

Mikä transkriptio on?

Sovittaminen on musiikillisen sisällön ja/tai instrumentaation muokkausta. Transkriptio tarkoittaa siirtokirjoitusta, sävellyksen sovitusta alkuperäisestä instrumentaatiosta eri instrumentaatioon. Transkriptiolle on ominaista alkuperäisen teoksen eheyttä vaaliva käsittelytapa. Jos oletetaan, että teoksella on soiva pintataso

ja syvemmät rakenteelliset tasot, niin teoksen transkriptio koskettaa soivaa tasoa, ei syväkentteitä. Kaikki transkriptiot ovat sovituksia, mutta esimerkiksi variaatioteokset tai parafraasit eivät ole transkriptioita edellä olevan määrittelyn mukaisesti.

Tyypillinen transkriptio on orkesterikappaleen sovitus pianolle. Orkesterisäveltäjät työstävät usein pianon avulla sävellyksiä, jotka saattavat ilmestyä sekä piano- että orkesteriversioina. Tällaista moni-ilmeisyyttä edustaa esimerkiksi Sibeliuksen Pelleas ja Melisande -näyttämömusiikki ja siihen perustuvat orkesteri- ja pianosarjat.

Säveltäminen on musiikillisten ideoiden soveltamista, kun taas Ferruccio Busonia mukailleen kaikki nuotinnus on joka tapauksessa vain (puhtaan) musiikillisen idean epätäydellinen transkriptio. Myös Liszt oli tuskailut: ”huolimatta huolellisesta pikkutarkkuudesta notaatio ei koskaan ole täysin tarkka... tiettyjä asioita – niiden joukossa kaikkein tärkeimmät – ei voi ilmaista notaatiolla”. Kapellimestari Wilhelm Furtwängler tulkitsi säveltäjän työn alkavan tyhjästä, kaaoksesta, ja sävellysprosessin olevan kaaoksen muotoiluun improvisoimalla. Hän kuvasi sävelteoksen ”täydellistyneen muotonsa saavuttaneeksi improvisaatioksi”. On valaisevaa huomata, että ranskan sovittaa-verbi *arranger* (laittaa järjestykseen) on merkityksiltään lähellä säveltää-verbiä *composer* (laittaa yhteen). Sovittamisen lähtökohta on säveltämistä selkeämpi: kaaoksen sijaan muotonsa saavuttanut musiikki.



Symphonie Nr. 5.

Dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasumoffsky gewidmet.

L. van Beethoven, Op. 67.
Bearbeitung von Franz Liszt.

Allegro con brio. $\text{♩} = 108$

ff Streicher u. Klar.

p

Transkriptio klaveerimusiikin kehityksessä

Vokaalimusiikin intabulaatio 1300-luvun lopulta muodostaa kosketinsoitinmusiikin tärkeän historiallisen lähtökohdan. Nuottien painatusten ja klaveerisoittimien yleistyessä 1500-luvulla intabulaatioiden suosio kasvoi. Kosketinsoittimille kirjoitetut canzonat olivat 1500-luvun lopulle asti useimmiten melko suoraviivaisia polyfonisten vokaaliteosten transkriptioita, mutta vähitellen alkuperäisen musiikin vapaalla muokkaamisella tai pelkästään canzonalle ominaisten sävellystekniikoiden sovelluksella omiin musiikillisiin ideoihin tuotettiin aivan uusia sävellyksiä.

Barokkiajan itsenäisen instrumenttimusiikin kehittyessä, erityisesti 1600–1700-lukujen vaihteessa syntyneen konserton myötä alettiin klaveeritranskriptioita tehdä myös instrumenttisävellyksistä. Pianon suosio kasvoi koti- ja konserttisoittimena 1800-luvun taitteessa ja pianonuottien myynti tuli kannattavaksi liiketoimeksi osaltaan pianotranskriptioiden kasvavan kysynnän ansiosta.

Jakautuminen vapaampiin ja tarkempiin sovituksiin on havaittavissa klaveerimusiikin syntyhetkistä alkaen. On ajateltu vapaan so-

vituksen olevan luovuudessaan taiteellisempi ja transkription asiallisuudessaan vähemmän taiteellinen. Kuitenkin Lisztin transkriptiot 1830-luvulta lähtien erottuivat tuon ajan muodikkaista vapaista sovituksista omaksi pianomusiikin lajikseen. Liszt vertasi orkesterille tarkoitettua originaaliteosta maalaukseen ja pianotranskriptiota maalauksen pohjalta tehtyyn kuparipiirroksen. Useasti painettuna kuparipiirroksena monet katsojat voivat nähdä taideteoksen, ja vaikkei kuparipiirros kykene tuottamaan värejä, se reprodusoi kuitenkin ”valon ja varjon”.

Transkriptiot voidaan jakaa yhtäältä käytännöllisiin, joiden tavoite on edesauttaa teoksen opiskelussa, ja toisaalta luoviin, joilla on taiteellista arvoa. Taiteelliselle pianotranskriptiolle on tunnusomaista pyrkimys reprodusoida originaaleja vastaavia efektejä ja sointeja. Tämä ilmenee usein virtuoosisuuden korostumisena. Mutta pyrkimyksenä voi olla myös runsaan alkuperäisen tekstuurin ”kohtuullistaminen” pianolle ominaiseksi ilmaisuksi. Transkription tekstuurin tulkinta nuottikuvasta soinniksi on vaativaa, se edellyttää esittäjältä alkuperäisen teoksen äänimaailman ja tunnelman ymmärtä-



mistä suhteutettuna pianonsointiin ja omaan soittotapaan.

Lisztin piano orkesterina

Romantiikan pianosäveltäjät hyödynsivät kehittyvän pianon laajenevia sonorisia mahdollisuuksia antaen taiteellaan sysäyksiä myös pianonvalmistajien tuotekehitykseen. Piano kykeni tyydyttämään säveltaiteilijan ilmaisulliset tarpeet jopa orkesterin sijaan. Toisaalta pianon ympärille keskittyneessä konserttilämässä yleisö halusi mieluummin nauttia yksilöllisestä taituruudesta ja ennestään tuttuihin sävelmiin yhdistetyistä pianonsointiefekteistä kuin syventyä uusiin sävellyksiin.

Liszt sai pianon soimaan ilmeisesti värikkäämmmin kuin kilpailijansa ja soitti orkesterimusiikkia pianotranskriptioina vaikuttavammin kuin useimmat aikansa orkesterit. Charles Rosenin mukaan Liszt transformoi kuvittelemansa äänenvärien taitavammin pianistiseksi kädenliikkeeksi kuin orkesterin instrumentaatioksi. Mutta voittiko Lisztin pianismissa taitavien kädenliikkeiden hurjuus tuloksena olleen soinnin nautittavuuden? Tuliko sävellysten rajojen määrittämien sointimaailmojen etsimistä tärkeämmäksi rajoittamattoman persoonallisen otteen ja soinnin löytäminen?

Tunnustetut pianistit ovat arvostaneet Lisztin elämäntyötä pianonsoitto- ja sointikulttuurista suuresti edistävänä. Daniel Barenboimin mukaan Lisztin vaikutus on ollut ratkaisevaa tärkeimpien pianonsoittokoulukuntien syntyvaiheista alkaen; Lisztin soiton eleganssi periytyi ranskalaiseen koulukuntaan, hänen älyllisyytensä (erityisesti transkriptioiden välityksellä) saksalaiseen ja italialaiseen pianokouluun, virtuoosisuus (muun muassa vapaiden sovitusten välityksellä) ja kyky tuottaa erilaisia äänenvärejä sekä paljastaa ”pianon kätettyjä äänikertoja” venäläiseen pianismiin.

Onko kaikki pianomusiikki piilevää orkesteri- tai laulumusiikkia?

Transkriptio stimuloi pianistin soinnillista kuvittelua, jota on lupa käyttää kaikkea musiikkia soittaessa. Pianonsoinnin tieteellinen tutkimus ei tue pianistien hämmästyttäviä kuvauksia pianonsoinnin muuntautumiskyvystä, mutta pianistien taiteellisessa toiminnassa ja opetuksessa kuvitteellinen orkestrointi sekä pyrkimys luoda sointi-illuusioita vaikuttaa keskeiseltä tavalla edetä työssä tuloksellisesti. Alfred Brendel julistaa: ”Pianonsointi ei ole sinänsä hirveän kiinnostava tai omintakeinen verrattuna esimerkiksi ihmisääneen tai jousisoittimeen. Sillä ei ole niiden suoraa sensuaalista vetovoimaa. Se odottaa tullakseen muunnetuksi joksikin muuksi. Se ikään kuin odottaa esittävänsä eri rooleja. Sen tulisi kuulostaa miltä tahansa muulta kuin pianolta.”

Laulavuus on soitinmusiikissa yleisesti tavoiteltava arvo, ja klaveerimusiikin cantabile-ajattelu palautuuakin konkreettisesti myös edellä kuvattuihin vokaaliteosten sovituksiin. Pianon soittimellinen kehitys on edennyt sinfoniaorkesterin kehityksen rinnalla. Beethovenin pianosonaattien sinfonisuus suorastaan pakottaa pianistin orkestroimaan nuotit mielessään, toisaalta sonaatit soivat vakuuttavasti vain pianolla. Beethoven ja Brahms harjaantuivat ensin pianosäveltäjinä, luonnostellen pohjimmiltaan orkestraalisia ideoitaan pianolle. Kunnostauduttuaan sinfonikkoina he jatkoivat myös pianolle säveltämistä, olivathan molemmat pianisteja. Mutta myös Sibelius improvisoi innoittuneesti pianolla saaden taidostaan tunnustusta myös Busonilta. Eikö ole ilmeistä, että Sibelius kehittänyt orkesterimusiikillisia ideoitaan – joko orkestrointiaan odottavia tai ”mentaalinen pianotranskriptio” jälkeisiä – pianonsoinnin avulla? Improvisoiiko Sibelius koskaan omalla soittimellaan viululla?



Pianistien suosimassa romanttisessa ohjelmistossa jalostetaan sointeja, jotka voidaan tulkitella osaksi teosten sisintä rakennetta. Musiikki herättää aina mielikuvia, mutta romantiikan soinneilla pyritään luomaan transsendentaalinen yhteys luontoon, kirjallisuuteen, visuaalisiin taiteisiin sekä toisiin instrumentteihin.

Sointi-illuusiot

Musiikin esittämistä on tutkittu tieteellisesti muun muassa äänten ajallisia kestoja ja voimakkuuksia mitaten. Sen sijaan sointiväriin tutkminen musiikin esittämisen ja kokemisen kontekstissa on luultavasti vaikeampaa kuin temponkäsittely, fraseerauksen, artikulaation tai aksenttien. Pianonsoinnin värejä ei voi käsitellä erillään voimakkuudesta, sävelkorkeudesta ja temporaalisuudesta. Ja loppujen lopuksi: ehkä pianonsointi voi olla kaunis nimenomaan sen pääasiallisena heikkoutena pidetyn diminuendo-tekijän ansiosta. Sävelten syttymistä seuraava asteittainen hiljeneminen antaa polyfoniselle soinnille raikasta ilmavuutta ja mielikuvitukselle sen tarvitsemaa tilaa.

Sähköiset kosketinsoittimet ovat periaatteessa avanneet efekteille rajattoman kentän, mutta nämä innovaatiot eivät ole sittenkään integroituneet siihen pianoon, jota taidemusiikin alalla yhä käytetään. Taidemusiikin ystävät ovat mieltyneet eläytymään yhä uudestaan sängen vanhanaikaisella pianolla omin käsin soittavien pianistien tulkintoihin. Mekaaniset äänenvärien varioinnit lienevät merkittäviä innovatiivisina saavutuksina. Kuitenkin musiikin tulkinnessa ja esittämisessä saavuttamaton ja rajaton saavat paljon merkityksiä. Siksi on hyvä, että transkriptioissakin piano tuottaa juuri pianonsointia.

Transkriptio pianopedagogiikassa

Sovitusten käyttö on itsestään selvä osa pianonsoitonopetusta. Transkriptiot samastetaan kuitenkin liian usein taiturikappaleisiin, jotka eivät mahdu tasosuorituksiin. Alfred Brendel on kirjoituksessaan ”Turning the Piano into an Orchestra” suositellut Lisztin transkriptiota erinomaisina pianonsoinnin kehittämisharjoituksina. Helpompiakin transkriptioita löytyy kuitenkin suuria määriä.

Itse olen opetustyössä kokenut kiintoisina oppilaiden omat transkriptioharjoitelmat: on itse sovitettu lyhyitä orkesterikappaleita pianolle (myös neli- tai kuusikätisesti). Sovituksia on arvioitu ja soitettu ryhmätunneilla. Samalla on ollut luontevaa keskustella sovitusten etiikasta, estetiikasta sekä tekijänoikeuksista. Vanhanaikaisesta pianotranskriptioiden perinteestä löytyy aineksia opiskeluun myös nykyään.

KIRJALLISUUTTA

- Barenboim, D.** 1993. *Daniel Barenboim. Elämäni musiikissa.* (suom. S. Heikinheimo) Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Brendel, A.** 2001. *Alfred Brendel on Music. Collected Essays.* Chicago: A Cappella Books.
- Liszt, F.** 1989. *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique, 1835—1841.* Translated and annotated by Charles Suttoni. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosen, C.** 1998. *The Romantic Generation.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Artikkelin kirjoittaja Reima Raijas (reima.raijas@pkamk.fi) on pianisti, Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulun musiikin koulutuksen yliopettaja sekä jatko-opiskelija Sibelius-Akatemian Kuopion osaston kehittäjäkoulutuksessa.

Onko nykymusiikin opiskelu kuin pakkoruotsia?

Vai voisiko se olla avain kuuntelemaan ja aloitteelliseen musiikkisuhteeseen?

Pianisti Tuomas Malia on viime aikoina sävelletty musiikki askarruttanut jo pitkään. Artikkelissaan hän pohtii nykymusiikin asemaa musiikkiopistojen soitto-ohjelmistossa ja tarjoaa käytännön esimerkkejä lapsille ja nuorille sävelletyistä suomalaisista teoksista.

Aika ajoin esitetään, että niin sanotun uuden musiikin käyttöä soittotunneilla tulisi lisätä. Olen ehdottomasti sekä puolesta että vastaan. Musiikkioppilaitoksissa on hyvä tutustua monipuolisesti eri musiikkityyleihin, ja oman ajan sävellyksiin perehtyminen voi olla oppilaalle käänteentekeväkin kokemus. Sen sijaan politiointi sillä, millaista musiikkia oppilaitoksissa soitetaan, ei tunnu lainkaan mukavalta. Musiikkiopinnot eivät kaipaa omaa pakkoruotsiaan!

Ajatus pianopedagogiikan kiinteämmästä yhteydestä luovaan säveltaiteeseen tuntuu minusta kuitenkin hyvältä. Musiikissa keskeiset elämykset ja oivallukset syntyvät vapaudesta tehdä sellaista musiikkia, joka tuntuu tärkeältä. Jos ulkoa päin ohjataan toimimaan tavoilla, joiden merkityksestä ei ole itse vakuuttunut, katoaa jotakin olennaista heti. Minusta olisi mukavaa, jos uutta musiikkia opetettaisiin yhä innokkaammin. Olisi kuitenkin kauheaa, jos siitä tulisi kaikkia sitova velvollisuus.

On muodikasta vaatia pianopedagogeilta yhä suurempaa laaja-alaisuutta. Vaikka monipuolinen osaaminen on vastaansanomattoman sympaattinen ilmiö, on nykymuodissa myös arveluttavat piirteensä. Pianistiselle laaja-alaisuudelle uhkaa nimittäin syntyä vakioitu muoto, jonka noudattamiseen ohjataan, kannustetaan, joskus jopa painostetaan. Muodollisen standardin ongelma on, että sen voi aina täyttää myös sisällöstä piittaamatta. Mautonkin kurkku on EU-direktiivin mukainen, koska normi koskee vain pituutta ja painoa. Määrittelyiksi taidoiksi vakioitunut laaja-alaisuus esittäytyy helposti ulkokohtaisena ja muodollisena haasteena. Olennaisempi tavoite saattaisi olla kyky aidosti kiinnostua siitä, mikä kulloinkin tuntuu oudolta ja vieraalta. Uppoutuminen outoihin asioihin käsitetään usein elitistiseksi erikoistumiseksi, vaikka seurauksena tosiasiaassa olisikin taitojen monipuolistuminen.

Esittelen seuraavassa neljä suomalaista uutta pianomusiikkia sisältävää vihkoa, jotka sopivat musiikkiopistojen oppilaiden soitettaviksi.

Vasta-alkajat musiikin avomerellä

Kokoelman *Avomeri: Pohjoismaista aikamme pianomusiikkia vasta-alkajille* viisi säveltäjää ovat kirjoittaneet soitettavaa, joka pyrkii raken-



Ostinato

nuottikauppa · sheet music shop

Tykistönkatu 7, 00260 Helsinki • puh. (09) 443 116 • fax (09) 441 305
www.ostinato.fi • ostinato@ostinato.fi

Miten Debussy itse käytti pedaalia?
Mitä hän teki Children's Cornerin kantaesityksen aikana?
Miksi Janacekin Pianosonaatin käsikirjoitus kellui
Vltava -joen aalloilla "kuin joutsen"?

Bärenreiter Urtext keskittyy nyt pianomusiikkiin. Huolella editoitu nuottikuva ja seikkaperäiset tekstiosat tarjoavat uusia näkökulmia teoksiin, niiden syntyhistoriaan ja tulkintaan.

Debussy: Deux Arabesques, 10,20 e

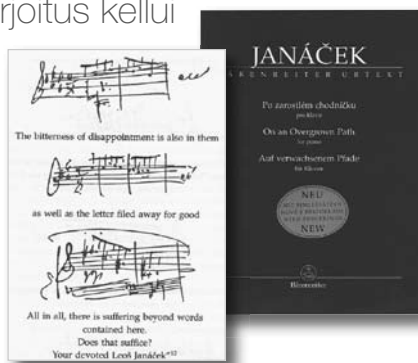
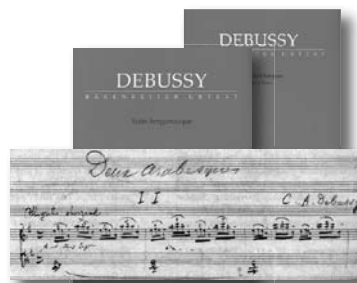
Debussy: Suite bergamasque 11,80 e

Debussy: Children's Corner, 11,80 e

Janacek: On an overgrown Path, 26,10 e

Janacek: In the Mists, 19,10 e

Janacek: 1.X.1905 "Sonata", 20,40 e



tamaan kuuntelevaa ja aloitekykyistä musiik-
kisuhdetta. Suomalaista musiikkia edustavat
Harri Wessmanin kappaleet, jotka eivät ehkä
ole kokoelman visionäärisimpiä, mutta yhtä
kaikki mahdollistavat monenlaiset kokeilut,
kuuntelut ja kehittelyt. *Klusterit tanssivat* saat-
taisi toimia jopa aivan ensimmäisen pianotun-
nin materiaalina. Mustat kolmoset ja kaksoset
tulevat tutuiksi sormityön estämättä käsivarsien
letkeyttä, ja silti muutama yksittäinenkin sävel
täytyy poimia. Nuottien avulla löydetty voi ohja-
ta omienkin klusterikappaleiden tekemiseen.

Kokoelman muutkin Wessmanin sävellykset
Kengurumusiikkia, *Kuuntele kaikua!*, *Nyt on
sade lakannut*, *Tähdet*, *Yömusiikki* ja *Synthe-
tiphonistikon* tuovat pianotunneille hedelmälli-
siä ideoita. On kuin nuotit pyrkisivät toimimaan
tarkoituksellisesti esimerkkeinä siitä, kuinka
kaikkien ulottuvilla olevista musiikki-ilmioistä

voi kutoa toimivia kokonaisuuksia. Sävellykset
eivät jää pelkiksi soittotehtäviksi tai ihailun
kohteiksi, vaan houkuttelevat tutustumaan tar-
jolla olevaan musiikilliseen materiaaliin myös
oma-aloitteisesti.

Kaikkiin Avomeri-kokoelman kappaleisiin
liittyy teksti, jossa ohjataan nuottien erilaisiin
käyttötapoihin ja sävellysten musiikillisten ide-
oiden vapaaseen soveltamiseen. Monet sävel-
täjistä ovat hyödyntäneet kekseliäästi graafisen
notaation keinoja, aleatoriikkaa, avointa muotoa
ja ohjattua improvisaatiota. Kohta parikymmen-
tä vuotta vanhan kokoelman lähestymistapaa
tekee mieli yhä kuvata tuoreeksi.

Avoim muoto: nuotteja laatikoissa

Tuulikki Kankaanpään kolmiosaista sarjaa *Win-
ter Pictures* on lasten helppo käyttää. Tukevaan



pahvikoteloon pakattujen suurikokoisten sivujen isoille viivastoille on kirjoitettu musiikkia selkeästi ja huolitellusti. Käytetyt symbolit ovat havainnollisia, ja ne on selitetty lyhyesti ja ymmärrettävästi.

Ensimmäinen osa *Ensilumi* koostuu kymmenestä nuottilaatikosta, joita voi soittaa haluamassaan järjestyksessä ja kerrata mielensä mukaan. Soitettuaan ensimmäisen laatikon nuotit soittajan tulee siis kyetä valitsemaan musiikille luonteva jatko: sulava siirtymä, draamattinen yllätys tai vaikkapa jännitteinen kerraalitauko. Vaikka kaikki soitettavat sävelet ja vähintäänkin viitteellinen rytmityyppi on annettu, ei nuottikuva kokonaisuutena anna valmista mallia esitykselle.

Aluksi lienee tärkeintä saada tuntuma yksittäisiin laatikoihin. Joku ehkä kehittelee mielikuvia, joiden avulla pääsee nopeasti kiinni juuri tiettyyn soittamisen tapaan – toiselle taas mielikuvat eivät ole niin tärkeitä ja jokainen soittokerta saa olla vähän omanlaisensa. Nuotit sopivat kummallekin: annetun materiaalin pohjalta voi suunnitella ennalta määrättyllä tavalla soivan kokonaisuuden tai nuoteissa piileviin valintatilanteisiin voi opetella reagoimaan spontaanisti, harkitsematta. Niin tai näin, nuottien kuuliainen läpisoitto sen kummemmin soivan kokonaisuuden dramaturgiaa tai karakterien muutoksia huomioimatta on tehty mukavan hankalaksi.

Toisessa osassa *Jääkukkia* musiikillisen tapahtumisen useampitasoisuus ilmenee nuottikuvassa havainnollisella tavalla, joka kuin luonnostaan houkuttelee sointitasojen erittelyyn. Osa tarjoaa myös mahdollisuuden pienen kadenssin improvisoimiseen. Viisisäkeisessä päätösosassa *Pakkanen* soittaja voi jälleen ottaa kantaa kokonaisuuden dramaturgiseen muotoutumiseen valitsemalla keskimmäisten säkeiden järjestyksen ja kertaukset mielensä mukaan.

Omenapuun alla, pianon sisällä

Tomi Räisäsen pianosarja *Omenapuun alla* (2001) on taipunut moneksi: kokonaisuuden lyhyitä osia eri tavoin yhdistellen ja eri kokoonpanoille sovittaen Räisänen on koonnut teoksesta peräti yhdeksän erilaista versiota. Pianoversion osat *Valkea kuulas* ja *Huvitus* johdattavat helposti lähestyttävällä tavalla flyygelin sisäsointien rikkaaseen maailmaan.

Lempeän johdatuksen aiheeseen tarjoaa *Valkea kuulas*: hitaaseen kolmen sivun kappaleeseen sisältyy kahdeksantoista näppäillen soitettavaa säveltä. Äänenväriä varioidaan näppäilemällä joko sormenpäällä (symbolina ympyrä) tai kynnellä (symbolina ympyrä, jonka sisällä on piste). Mitään erityisiä vaikeuksia näppäiltävien sävelten soittoon ei liity, vaan soittaja voi maistella rauhassa näppäilytekniikan ulottuvuuksia ja näppäiltävien sävelten sointia.

Reilun puolentoista minuutin mittainen *Huvitus* on puolestaan sukellus flyygelin sisälle – kappaleeseen ei sisälly yhtään tavanomaisesti tuotettua säveltä. Pizzicatoja soitetaan sekä sormenpäällä että kynnellä. Bassosta soitetaan tukittuja säveliä, joissa sointi tukahdutaan painamalla kieltä toisen käden sormilla. Painamalla kieltä sen kolmanneksen kohdalta samalla, kun toinen käsi soittaa sävelen koskettimistolta, saadaan kieli soimaan oktaavia ja kvinttiä normaalia korkeammalta. Sävelklustereita tuotetaan lyömällä kieliä kämmenellä ja raapaisemalla useita kieliä samanaikaisesti. Myös yksittäisiä säveliä saatetaan soimaan raapaisemalla kieltä kynnellä.

Tinkimättömiä sointitutkielmia

Mikä tahansa kopsahdus tai pärinä voi olla musiikkia. – Pelkistäminen pakottaa olennaisen esiin. – Flyygeli on verraton lyömäsoitin.



Koskettimet sisällä ja ulkona.

Flygelin sisään sukeltaessasi ota huomioon seuraavat asiat:

- Merkitse tarvittavat kielet koskematta niihin. Tämä onnistuu helposti asettamalla viritystappien eteen valkoinen paperiliuska ja piirtämällä siihen mustien koskettimien kuvat vastaavien kielten kohdalle (katso kuva).
- Jos oikean sävelen löytämiseksi pitää tehdä merkki itse kieleen (kuten esimerkiksi osasäveliä soittaessa) käytä vesiliukoista tusia ja pyyhi merkinnät pois kuivalla liinalla jokaisen harjoittelukerran jälkeen. Täysin vaaratonta on myös liimata pieni tarra metalliseen ohjausnastaan, jonka läpi kieli kulkee viritystappeihin.
- Pese kädet aina ennen kun alat harjoitella kappaletta, jossa sinun pitää koskea kieliin. Pese kädet välillä myös harjoittelun aikana. Älä milloinkaan kosketa sammuttajia.
- Poista kaikki merkit, tarrat, paperilaput ja muut tarvikkeet flygelin sisältä jokaisen harjoittelukerran jälkeen.
- Pyri suhtautumaan ymmärryksellä ihmisiin, jotka eivät suhtaudu ymmärryksellä pianon soittamiseen sisältä.



Muun muassa tällaisia oivalluksia houkuttelee esiin Asko Hyvärisen pianosarja *Piano Pieces for New Species*. Jokainen sarjan kolmesta osasta mahtuu vaivatta yhdelle nuottisivulle, sarjan lopettava *Coda* kolmelle riville. Kappalet voi soittaa yksittäin, pareittain tai sarjana – kuitenkin aina niin, että lopuksi soitetaan *Coda*.

Heti ensimmäinen osa *ReMi* paljastaa pelin hengen. Musiikki rakentuu sarjaksi äärimmäisen niukkoja eleitä, jotka vasta tutuiksi tullessaan paljastavat runsautensa. Ele saattaa olla vain yksittäinen sävel tai säveltoisto, joskus kahden sävelen jännitteinen väli. Joskus pedaalien kolautus, joskus soinnittomaksi tukittu sävelkimppu, joskus kynnen rapina sen liukussa kevyesti koskettimiston pintaa pitkin. Joskus jopa kolmen tai neljän sävelen muodostama kuvio. (Hyvärisen mittakaavassa tämä on tosin jo lavertelua).

Toinen osa *Brook* on minitutkielma kuusi-sävelisen sävelkimpun ja yksittäisen sävelen suhteesta. Ja aivan totta: yksittäinen sävel voi johdattaa kimppuun kuin silta, sävel voi olla piilotettuna kimppuun ja paljastua yksilönä vasta muiden vaitetessa, sävel voi toimia kimpun etuheleenä, se voi olla kipakka jälkikommentti kimpun hempeydelle, se voi olla julistus jota kimppu vaimeasti myötäilee. Ja paljon muuta, kahdessakymmenessä yhdessä tahdissa.

Kolmas osa *Spider* hahmottuu kuudestoistaosakuviosta muodostuvien sävelkenttien kavalkadiksi, joka ei saa häiriintyä siitä, että vasen käsi soittaa H-duurin etumerkinnällä oikean soittaessa pelkkiä valkoisia koskettimia. Niukasti säveliä, runsaasti ihmeteltävää.

NUOTIT:

- Avomeri: Pohjoismaista aikamme pianomusiikkia vasta-alkajille
Säveltäjät: Herman D. Koppel, Snorri Sigfús Birgisson, Ruth Bakke, Harri Wessman,

Mats Persson

36 kappaletta, 79 sivua.

Julkaisija: Norsk Musikforlag 1989

- Tuulikki Kankaanpää: Winter Pictures/ Talvikuvia op.5 (1979)
1. Ensilumi 2. Jääkukkia, 3. Pakkanen
Kolme sivua, 4-5 min.
Julkaisija: Modus Musiikki
- Tomi Räisänen: Omenapuun alla (2001)
7 Pieces for Solo Piano (Miron, Valkea kuulas, Nalif, Hibernat, Huvitus, Jaspi, Oranie)
22 nuottisivua, kokonaiskesto 15 min.
Jakelija: Fimic
- Asko Hyvärinen: Piano Pieces for New Species (2004)
1.ReMI, 2.Brook, 3.Spider + Coda
4 nuottisivua, n. 6 min.
Jakelija: Fimic



Kuva: Heikki Tuuli

Artikkelin kirjoittaja Tuomas Mali on pianon pätkätyöläinen, jota viime aikoina sävelletty musiikki on askarruttanut jo pitkään. Uudesta musiikista hän ottaa mielellään mittaa niin itse soittaen kuin erilaisissa opetus- ja ohjaustilanteissakin. Viime aikoina hän on suuntautunut erityisesti uuden suomalaisen pianomusiikin esittämiseen. Musiikkioppilaitoksissa Mali on pitänyt opettajille ja oppilaille suunnattuja kursseja ja seminaareja uudesta musiikista. Kurssitarjonnasta voi tiedustella osoitteesta tuomas.mali@elisanet.fi.



• Ari Helander

Muuntelua, variointia, sovittamista ja improvisaatiota

Kansanmusiikki tarjoaa vaihtoehtoja pianonsoitonopiskeluun

Piano, harmoni, melodica ja afrikkalainen gogomarimba eli peukalopiano – siinä kansanmusiikko Milla Viljamaan soittimet. Viljamaa kehittää piano-opintoihin sopivaa kansanmusiikkipedagogiikkaa, ja klassisen pianonsoiton ohessa onkin nyt mahdollista opiskella soittamista myös kansanmusiikin pohjalta. Joulukuussa 2007 ilmestyy Viljamaan tekemä oppikirja Kansanmusiikkia pianisteille, joka tarjoaa vaihtoehtoista materiaalia pianotunneille sekä pedagogisen lähtökohdan opiskella kansanmusiikkia pääaineena jo musiikkiopistotasolla.

Milla Viljamaa (s. 1980) aloitti omat soittopintonsa käymällä perinteisillä pianotunneilla. Kansanmusiikkikurssin myötä hän kiinnostui vapaasta säestyksestä ja tämmäämisestä eli komppaamisesta. Yhdessä soittamisen ilo ja kansanmusiikin antama vapaus motivoivat häntä hakemaan Sibelius-Akatemian kansanmusiikkiosaston nuorisokoulutukseen vuonna 1997. Pari vuotta myöhemmin hän aloitti samassa opinahjossa ammattiopinnot ja valmistuu syksyllä 2007 musiikin maisteriksi.

Opiskelun ohella Viljamaa on luonut menestyksekkään uran esiintyvänä taiteilijana. Hän



soittaa useissa yhtyeissä, joista tunnetuimmat ovat Duo Milla Viljamaa ja Johanna Juhola, Las Chicas del Tango sekä skandinaavista maailmanmusiikkia soittava Hereä. Kaikki yhtyeet ovat julkaisseet levyjä ja saavuttaneet yleisö- ja arvostelumenestystä. Milla Viljamaan musiikilliseen historiaan mahtuu useita tyylisuuntia, kuten eri maiden kansanmusiikit, tango nuevo ja sirkusmusiikki. Eriyisen kiinnostavana hän kokee eri musiikinlajien yhdistelyn.



Milla Viljamaa opettaa sekä Sibelius-Akatemiassa että Pakilan musiikkiopiston kansanmusiikin linjalla. Pääaineinen kansanmusiikin opiskelu ei ole monessakaan musiikkiopistossa vielä mahdollista, mutta tulevana vuosina tilaisuuksia tulee varmasti lisää. Tämä herättää tietenkin monia kysymyksiä. Miten kansanmusiikin soittotekniikkaa opetellaan ilman klassisia opintoja? Onko oppilaille teoriatunteja? Tehdäänkö tasosuorituksia?

Viljamaa vastaa: ”Meidän kansanmusiikin opettajien tulisi luoda omat czernymme, kansanmusiikin etydit. Tällä hetkellä käytämme hyväksi klassisen puolen etydeitä, mutta pedagogiaa pitäisi kehittää niin, että tekniset taidot voisi opetella kansanmusiikkimateriaalin kautta. Kansanmusiikkia on voinut opiskella Suomessa vasta parikymmentä vuotta, joten pedagogista materiaalia ei ole vielä ehtinyt syntyä tarpeeksi. Teoriatunneilla kansanmusiikin linjan oppilaat käyvät tällä hetkellä muiden opiskelijoiden kanssa. Kansanmusiikkiteorian kehittäminen onkin pidemmän tähtäimen tavoite. Sen sijaan musiikkitiedossa on kansanmusiikoille omat ryhmät. Tasosuorituksia on samaan tapaan kuin muissakin musiikin lajeissa. Myös tarkat tasosuoritusvaatimukset on laadittu.”

Eri tyylikausien opiskelu kuuluu kansanmusiikoille samoin kuin kaikille soittajille. Materiaalina käytetään eri kausilta poimittuja perinteisiä ja sävellettyjä kappaleita. Niin sanottu arkaainen tyyli kattaa runonlaulun, paimensoittimilla soitetun musiikin, karjankutsut sekä kantele- ja jouhikkosävelmät. Tämä vaihe kesti 1600-luvulle asti. Sen jälkeen suomalaisessa kansanmusiikissa tapahtui murros, kun siihenastiset instrumentit saivat seurata viulusta ja klarinetista. Uusi musiikkityyli sai vaikutteita ruotsalaisesta kansanmusiikkiperinteestä. Tällöin muotiin tullutta soitinmusiikkia alettiin kutsua pelimannimusiikiksi, ja erilaiset tanssilajit syntyivät. Tämän kauden musiikkiin kuuluvat myös sävelmät, joiden tekijä on tiedossa.



Harmoni soi säässä kuin säässä.

1980-luvulle sijoittui kansanmusiikin voimakas nousukausi, jonka seurauksena syntyi niin sanottu nykyaikainen kansanmusiikki ja Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osasto perustettiin.

Oppilas saa vaikuttaa kappaleen tekemiseen

Kansanmusiikki eroaa klassisesta ja populaarimusiikista melodiikan lisäksi fraseeraus- ja koristelutavassa, harmonioissa sekä tavassa käsitellä musiikkia. Viljamaan mukaan ero populaarimusiikkiin on siinä, että kansanmusiikki on usein melodialähtöistä. ”Säestäjät kuuntelevat melodiasoittajaa, rytmittävät komppia ja tekevät tempovaihdoksia melodiasoittajan mukaan”, hän kuvailee. ”Rockissa komppiryhmä taas pitää rytmin kasassa ja laulaja tai melodiasoittaja kuuntelee heitä.”

Kansanmusiikin pianotunneilla tarkastellaan musiikillisia elementtejä monipuolisesti. ”Haluan tehdä oppilailleni henkilökohtaiset opetussuunnitelmat, jotta jokaisen soittajan persoona löytyisi”, Viljamaa sanoo. ”Suunnitelma ei ole välttämättä paperille kirjoitettu, koska sen täytyy saada elää opintojen edetessä. Tavoitteena on käyttää opetuksessa mahdollisimman monia erilaisia työtapoja: tehdään melodia- ja säestysversioita, muunnellaan ja improvisoidaan, sävelletään ja tehdään sovituksia. Oppilaan persoona tulee esiin, kun kokeillaan erilaisia lähestymistapoja.”



Milla Viljamaa haluaa rohkaista oppilaita tuomaan mielenkiintoisia kappaleita ja levyjä tunnille kuultaviksi. Näin hän haluaa tutustua oppilaiden omiin kiinnostuksen kohteisiin, jotka vaikuttavat olennaisesti heidän muusikkopersonaansa. ”Kaikessa musiikissa on yhdistäviä tekijöitä, ja on hienoa, jos kansanmusiikkipolksista löytyykin samanlaisia musiikillisia asioita kuin teinipojan lempirokkibändin kappaleista.”

Säveltämisen opetteluun Viljamaa aloittaa jo pienten oppilaiden kanssa. ”Lapset ovat äärettömän luovia ja tekevät hienoja omia sävellyksiä”, hän ihastelee. Sävellyksen tekeminen saattaa olla hyvinkin erilaista oppilaasta riippuen. ”Joidenkin kohdalla aloitamme valitsemalla käytössä olevat äänet. Jos tämä ei riitä, asetamme lisää määreitä kuten tahtilaji, rytmi jne. Pohjustus voi olla myös abstraktimpi, kuten sävellyksen aihe tai otsikko. Usein oppilas tekee itse melodian, ja yhdessä mietimme, mitä vasemmalla kädellä voisi soittaa. Aina sävellystä ei tarvitse edes osata kirjoittaa nuoteille.”

Milla Viljamaa haluaa kunnioittaa oppilaitensa musiikillisia ratkaisuja ja saada heidät osallistumaan valintoihin itse. ”Mielestäni oma ajattelu ja siihen kannustaminen on tärkeää. Kun oppilas saa vaikuttaa kappaleen rakenteen, nyanssien ja vasemman käden sovitukseen tekoon, hän oppii ideoiden keksimistä, niiden kehittelyä ja erityisesti kuuntelemista.”



Kansanmusiikkia pianisteille -vihko nojaa vahvasti edellä mainittuihin ajatuksiin. Vihko perustuu perinteisiin, lähinnä pelimannimusiikin kaudelta poimittuihin sävelmiin, joista Viljamaa on tehnyt eritasoisia pianosovituksia. ”Ideanani on ollut se, että materiaalia ei käytettäisi pelkästään nuoteista soittamiseen, vaan se antaisi mahdollisuuden kokeille myös sovitussellisia asioita sekä pienimuotoista muuntelua ja improvisointia.”

Oppimisprosessissa Viljamaa haluaa painottaa oppilaan oman ajattelun kehittymistä. ”Syvällisen oppimisen edellytyksenä on kyky kuunnella ja tehdä havaintoja, kokeilla ja oppia sitä kautta”, hän sanoo. ”Monet pianistit oppivat helposti kappaleen nuoteista, mutta jos samaan melodiaan pitäisi keksiä itse vaikkapa vasen käsi, vaatii se jo enemmän miettimistä ja analysointia.”

Kansanmusiikkia pianisteille -vihko sisältää kappaleiden lomassa pieniä muunteluharjoituksia, sillä juuri muuntelu on yksi kansanmusiikin tunnusomaisimmista piirteistä. Lisäksi kappaleisiin voi liittää improvisaatiotehtäviä annettujen harjoitusten mukaisesti. Kansanmusiikkietitiikan ymmärtämiseksi vihkoon kuuluu myös CD-levy, josta eri tyylipiirteitä voi kuunnella.

Milla Viljamaan mukaan kansanmusiikki tarjoaa pianotunneille uudenlaisen lähestymistavan musiikkiin. ”Kehittämäni vihko antaa yleissivistävää tietoa siitä mitä kansanmusiikki oikeastaan on, sillä monella on käsitys, että kansanmusiikkia soittavat vain vanhat sedät ja tädit vähän epätarkasti ja epäviereisesti. Materiaalin myötä on mahdollista tutustua improvisaatioon, muunteluun ja variaatioiden tekemiseen, sovittamiseen sekä perinteisiin kansanmusiikkikappaleisiin. Tämä tuo vaihtelua pianistien käyttämään ohjelmistoon ja avaa ovia monipuoliseen muusikkouteen.”

Lisätietoja: www.millaviljamaa.com



• Kristiina Jääskeläinen, Jarkko Kantala ja Inga Rikandi

Vapaa säestys on kaikkien pianistien oikeus

Improvisointi auttaa paljastamaan piilevän soittotekniikan

Musiikkiopistoteatteri esittää: Oivallus pianotunnilla

10-vuotias Matti taistelee Schyppen etydin pariissa. Vasemman käden äänet eivät tahdo millään löytyä, kunnes Matti pysähtyy opettajan kanssa miettimään, mitä etydissä oikeastaan tapahtuu.

Opettaja: *Kun sulla on tässä nämä äänet C ja E ja B, niin mitä sointua tää vähän muistuttaa?*

Matti: *C-seisäkaa.*

Opettaja: *Niin, just! Ja mikä ääni siitä vielä puuttuu?*

Matti (kysyvästi): *G?*

Opettaja: *Aivan! Ja mitä sun oikea käsi soittaa samaan aikaan kun vasemmassa on C, E ja B?*

Matti (hetken mietittyään, riemastuen): *G:tä! – Vautsi, nerokasta!*

Kuka tää on tää jäbä? (tavaa) S – c – b – y – t – t – e

(tarkastelee nuotista säveltäjän elinvuosia) No höh, se on kuollu jo, mä oisin halunnut laittaa sille meiliä!

Ne muusikon perustaidot, joista käytämme nykyään nimitystä improvisointi ja vapaa säestys, eivät ole uusi asia, vaan aikoinaan itsestään selvä osa muusikkoutta. Ne ovat väline soittajan omaan ilmaisuun, mutta myös keino ymmärtää musiikin sisältöä. Kappaleen opettelu helpottuu oleellisesti, kun nuottikuvasta hahmottaa esimerkiksi sointuja, sointukulkuja ja säestyskuvioita yksittäisten nuottien sijaan. Tärkeää on myös saada työkaluja käytännön tilanteisiin. Ovatko soittotunnit täyttäneet tarkoituksensa,

jos vuosien musiikkiopisto-opiskelun jälkeen yksinkertaisen laulun soinnuttaminen tai sointumerkeistä säestäminen on ylivoimaista?

Vaikka vapaa säestys ja improvisointi ovat kuuluneet opetussuunnitelmaan jo vuodesta 2003, ne eivät ole olleet itsestään selvä osa soittotuntia. Opettajista on ehkä usein tuntunut siltä, että opetukseen on tullut vain lisää vaatimuksia ja keinotekoisesti päälle liimattavia asioita. Ongelmana on ollut muun muassa pedagogisen materiaalin puute. Oppikirjoissa



olevat vapaa säestys -osiot eivät aina riitä taitojen sisäistymiseen, vaan asia jää helposti irralliseksi alaviitteeksi. Alkeistason vapaa säestys on kuitenkin integroitavissa mielekkääksi osaksi pianonsoiton perusopetusta, tukemaan kaikkea soittamista.

Vaikka kadenssisoinnuilla säestäminen kuuluu vasta perustaso 2:n suoritukseen, ei ole mitään syytä olla leikkimättä säestämiseen liittyvillä elementeillä jo opetuksen alkumetreiltä lähtien. Ensimmäistä vuotta pianoa soittava pieni oppilas tuskin pystyy vielä soittamaan kokonaisia kolmisointuja, mutta voi silti leikkiä kolmi- ja tasajakaisella pulssilla soittamalla vaikka valssia mustilla koskettimilla. Hyvän peruspulssin kehittäminen onkin syytä aloittaa mahdollisimman aikaisin. Liittämällä mukaan yhteissoittoa esimerkiksi siten, että toinen oppilas keksii melodiaa, tehtävästä saa erittäin hauskan. Samalla yhteistä perussykettä tulee hyvin harjoitettua.

Vaikka kokonaisten kolmisointujen soittaminen ei vielä onnistuisi, olisi joulun lähestyessä niin oppilaasta kuin perheestäkin mukavaa, jos joulupukille voitaisiin esittää yhteisesti pianosäestysellinen laulu. Kahden soinnun lauluissa on helppo käyttää terssisäestystä, jossa vasen soittaa soinnun bassosävelen ja oikea soinnun sävelistä muodostetun terssin (esimerkiksi C-duurissa vasemmalla c, oikealla c ja e, dominanttisoinnussa vasemmalla g, oikealla h ja d). Yhdistettynä jo aikaisemmin improvisoinnin ja leikin kautta opittuun valssikomppiin tuloksena on mitä mainioin säestys esimerkiksi lauluun *Koska meillä on joul*.

Terssisäestystä käyttämällä voi alusta lähtien tehdä korvakuulolta

säestyksiä tuttuihin kahden soinnun lauluihin ja kehittää näin harmoniatajua. Pelkkien perustehojen I ja V7 käyttäminen selkeyttää ja helpottaa sointuvaihdosten tajuamista. Subdominanttiteho on toki mukana useissa alkeiskappaleissa, mutta soinnutustehtäviin se on hyvä ottaa mukaan vasta siinä vaiheessa, kun kahden perustehon käyttäminen sujuu jo rutiinilla.

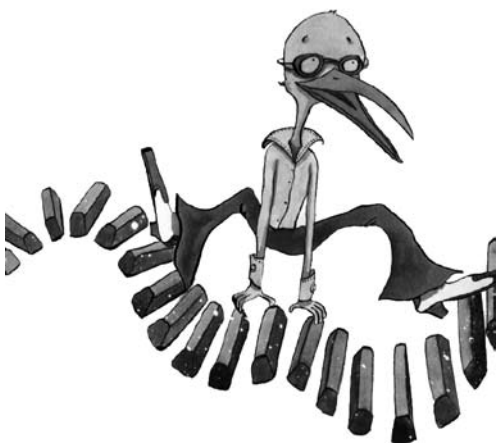
Kadenssien soitto on elävää musisointia

Kun kahdella perusteholla, terssisäestyksillä, tasa- ja kolmijakoisella pulssilla ja tutuilla kappaleilla on leikitelty opiskelun alusta lähtien, on varsinaisiin kadenssisointuihin siirryttäessä uutta opittavaa enää vähän. On vain pidettävä huoli siitä, että yhteys elävään musisointiin säi-



Kuva: Kristiina Jääskeläinen

Pojilla on vauhti päällä.



Piirros: Marjo Nygård-Niemistö

lyy, eikä kadenssisoitosta tule pelkkä sormiharjoitus.

Jokaista uutta sävellajia ja kadenssia voi harjoittaa improvisoimalla sekä säestämällä ja soinnuttamalla erityyppisiä kappaleita. Jos läksynä on G-duuri, voisivat siihen liittyvät tehtävät olla esimerkiksi seuraavanlaiset:

- säestä sointumerkeistä *Ison Talon Antti ja Rannanjärvi* kolmella kadenssisoinnalla tasajakoista säestysmallia käyttäen (nuoteissa melodia ja sointumerkit)
- soinnuta ja säestä *Popsi, popsi porkkanaa* kahdella perusteholla korvakuulolta
- soita Haydnin *Quadrillen* vasen käsi sointumerkeistä mallin mukaan (Vivo piano 1 s.97) keksi annettuun vasemman käden säestyksen oma oikean käden melodia G-duurias-teikon säveliä käyttäen.

Asteikon ja kadenssisointujen ympärille on mahdollista kehittää lukemattomia helppoja tehtäviä, joiden avulla oppilas oppii melkein vahingossa, kun uudet asiat liitetään jo ennestään tuttuihin asioihin ja elävään musiikkiin. Harjoitusten ei myöskään tarvitse jäädä irrallisiksi tehtäviksi, sillä opittuja säestystehtäviä voi hyödyntää helposti monenlaisissa

yhteissoittotilanteissa. Toisaalta valitsemalla sävellajin oppilaan muiden läksyjen mukaan voi kadensseihin pohjautuviin improvisointitehtäviin upottaa läksykappaleesta tuttuja, oppilaalle mahdollisesti vaikeita elementtejä. Vapaa säestys mielletään usein pelkästään rytmimusiikkiin liittyväksi, mutta on tärkeää huomata, että alkeistason vapaan säestyksen keskeinen sisältö, kuten I-IV-V7 -harmoniat, on keskeistä myös suurimmassa osassa niin sanottua klassista ohjelmistoa.

Improvisointi aktivoi kuuntelemaan ja keskittymään

Improvisoinnin tulisi olla luonteva osa soittamista. Lähtökohtana voi käyttää kaikkea musiikkia tyylistä ja aikakaudesta riippumatta. Improvisointi on itseilmaisun keino, joka toimii lisäksi tehokkaana työvälineenä erilaisten musiikillisten ja soittoteknisten asioiden harjoittelussa. Tehtävää rajaamalla improvisoinnin voi kohdentaa esimerkiksi staccatosoittoon, peukalon alivientiin, sointujen käännöksiin jne. Näin voidaan keskittyä itse ongelmakohtaan nuotinluvun sijasta, toisin kuin valmiita etydeitä soitettaessa usein käy. Improvisointi aktivoi kuuntelemaan ja keskittymään. Se voi myös vapauttaa oppilaan ilmaisua ja paljastaa piilevän soittotekniikan: moni oppilas pystyy improvisoiden tuottamaan sellaista musiikkia, jonka opettelu nuoteista olisi hänelle mahdoton tehtävä.

Soittotunnilla improvisoinnin ei tarvitse olla erillinen osa tuntia, vaan sen avulla voi porautua kulloinkin harjoiteltavan kappaleen ongelmakohtiin ja uusiin musiikillisiin tai soittoteknisiin asioihin. Esimerkiksi synkooppedaalin opettelu voi aloittaa yksinkertaisella improvisointiin pohjautuvalla harjoituksella, jossa oppilas saa keskittyä jalan ja käsien koordinointiin ja aktivoituu kuuntelemaan pedaalinvaihdon sujuvuutta.

Sooloile ja jammaile!



UUTUUS!

OPPIKIRJAILIJAT:
KRISTIINA JÄÄSKELÄINEN
JARKKO KANTALA
INGA RIKANDI

Suosittu Vivo piano -kirja on saanut jatkoa. Hauska ja innostava Vivo piano 1 kannustaa käyttämään mielikuvitusta ja improvisoimaan. Mukana on sekä tuttuja lauluja että ennen julkaisemattomia sävellyksiä. Kirja sisältää CD:n.

Soveltuu noin 8–12-vuotiaille oppilaille ja kattaa perustaso 1:n oppimäärän.

ISBN: 978-951-1-21473-1

Opettajan opas ISBN: 978-951-1-22077-0





Hyvän improvisointitehtävän merkinä voidaan pitää yksinkertaista ja selkeätä rajausta. Mitä vieraampaa improvisointi oppilaalle on, sitä tärkeämpää on tehtävän rajaaminen. Opettajalla olisi hyvä olla varastossa erilaisia tapoja rajata tai laajentaa improvisointitehtäviä oppilaan valmiuksien mukaan. Rajauksena voi käyttää esimerkiksi tiettyjä säveliä, rytmejä, tempoa tai oktaavialaa. Toisen käden osuuden voi määrittellä täysin etukäteen, tai tehtävän alku ja loppu voivat olla valmiiksi sävellettyjä. Inspiraation lähteinä voi käyttää kuvia, runoja, kertomuksia tai liikettä. Jokainen opettaja tietää parhaiten, minkälaista apua juuri hänen oppilaansa kaipaa

Yhtenä soitonopiskelun tärkeänä tavoitteena on tarjota pohja elinikäiselle soittoharrastukselle. Vapaa säestys ja improvisointi ovat tässä ensiarvoisen tärkeässä asemassa. Taito tuottaa omaa musiikkia, ilmaista itseään sen kautta ja soittaa yhdessä muiden kanssa antaa eväät harrastuksen jatkumiseen soittotuntien päätyttyäkin.

Artikkelin kirjoittajat musiikin maisterit Kristiina Jääskeläinen ja Jarkko Kantala ovat pianonsoiton lehtoreita Eiran musiikkikoulussa, kasvatustieteen maisteri Inga Rikandi opettaa pianonsoittoa ja vapaata säestystä Länsi-Helsingin musiikkiopistossa ja Sibelius-Akatemiassa. He ovat juuri julkaisseet Vivo piano 1 -oppikirjan. Kirja kattaa pianonsoiton perustaso 1:n eikä sen käyttö vaadi opettajalta vapaan säestyksen erityistaitoja. Monipuolisessa kirjassa on mukana niin Haydnia kuin J. Karjalaistakin.

VIVO-SARJA:

Jääskeläinen & Kantala: *Vivo piano* (Otava 2004). Oppilaan kirja, cd ja opettajan opas.

Jääskeläinen, Kantala & Rikandi: *Vivo piano 1* (Otava 2007). Oppilaan kirja, cd ja opettajan opas. Kirjaan liittyvän opettajan oppaan voi ladata ilmaiseksi osoitteesta http://www.otava.fi/oppimateriaalit/vivo/fi_FI/vivopiano/. Oppaassa on kirjan kappaleisiin liittyviä improvisoinnin ja vapaan säestyksen vinkkejä.

Vapaan säestyksen opettajat ry

Vapaan säestyksen opettajat ry tarjoaa kaikille soitonopettajille täydennyskoulutusta. Yhdistys pitää syksyisin vuosikokouksensa yhteydessä yleisen koulutuspäivän ja järjestää koulutusta myös oppilaitoksissa ympäri maata. Kannattaa olla itse aktiivinen ja kysyä oman oppilaitoksen rehtorilta mahdollisuuksia koulutusviikonlopun järjestämiseen. Vapaan säestyksen koulutusta antavat myös Stadia sekä Sibelius-Akatemian koulutuskeskus ja avoin yliopisto.

Syksyllä 2007 yhdistyksen koulutuspäivä pidettiin Lahden ammattikorkeakoulun tiloissa. Teemana oli improvisointi. Lahden kaupunginteatterin näyttelijä Paavo Honkimäki puhui improvisoinnista hyppynä tuntemattomaan, Jarkko Kantala kertoi improvisoinnista klassisen musiikin pohjalta ja Jyrki Tenni valotti melodiaimprovisoinnin pedagogisia malleja.

Lisätietoja yhdistyksen toiminnasta saa osoitteesta www.vapaasaestys.net



Rainer Palas

Lauttasaaresta Papagenoon

Mietteitä musiikinopetuksesta



Kuva: Liisa Haikka

c - e - f - g - a - g - f - e
Laut - ta - saa - ren ve - si - tor - ni

Ulkopuolinen saattaa ihmetellä, kun tunnin aluksi soitetaan Lauttasaari. Syvällisen havainnon takana on toteamus, että *Lauttasaaren vesitorni* on loru, joka sopii mainiosti säveliin c-e-f-g-a-g-f-e. Loru jää jokaisen soittajan mieleen heti ja sen muistaa omiin hautajaisiinsa saakka – Lauttasaari B-duurissa olikin aika hankala tehtävä!

On useita sormiharjoituskombinaatioita, joihin voidaan opintojen alussa orientoitua hassuttelemalla.

Pienestä lähtien pitäisi tavoitella tekniikan parissa käytännöllisyyttä. Mitä vähemmän liikkeitä tehdään, sitä enemmän ehtii soittaa ja sitä nopeammaksi tempo voi soljuen nousta.

Kun abstraktia nuottitekstiä muunnetaan käytännön toimiksi, jää lapselta usein huomamatta soittotapahtuman rinnastaminen arkielämän kokemuksiin. Hän ei ajattele yhtymäkoh- tia, joiden havainnollistamisesta voi olla hyötyä. Näistä asioista siis jokunen huomio:

1) Kun hyppäät lätäkön yli, tiedät kokemuksesta miten korkealle pitää ponnistaa, jotta selviäisit kuivin jaloin. Et pompkaa hirveän kauas, mutta et myöskään molskahda kengät jalassa veteen. Tiedät siis kokemuksen perusteella, miten paljon tarvitsee ottaa vauhtia, jotta hyppy onnistuisi.

2) Kun astut ajotieltä jalkakäytävälle, tiedät tarkoin miten paljon jalkaa pitää nostaa, jotta et kompastelisi. Nämä liikkeet olet vähitellen omaksunut niin perin pohjin, että niitä ei tarvitse ollenkaan miettiä saati etukäteen suunnitella. Toimit vaiston varassa. Ihan samaa voit ajatella, kun hyppäät taitavasti pianon koskettimilla ja asetat sormet ja soinnut kohdalleen.

Arjen liikesarjojen tietoinen ja havainnollinen huomioiminen pianopedagogiikassa edistää lasten parissa tuloksiin pääsemistä.

Entä jos tilaisin sinulta oopperan?

Kokenut pedagogi joutuu silloin tällöin tilanteeseen, jolloin oppilaan motivaatio heikkenee ja ajatukset liitelevät kauneudenpalvelon ja lököpöksyjen antoisissa sfääreissään. Murrosikä astuu siis kuvaan, järki loittonee ja opettajan



motivointipanostus on nuoralla tanssimista. Kun opettaja on vakuuttunut siitä, että oppilaat ovat lahjakkaita ja musiikilla tulee olemaan positiivinen merkitys heidän elämässään, on toimittava taitavasti. Tämä merkitsee, että on tehtävä kaikki mahdollinen mielenkiinnon säilyttämiseksi.

Olennaista ei nyt ole, että opettajan taso-suorituskunnianhimo saavuttaisi täyttymyksen, vaan että nuorten ote taiteesta ei katkeaisi. Kerron oheismenetelmästä, jota olen käyttänyt jopa menestyksekkäästi.

Moni suu on lokahtanut auki, kun olen kysynyt: “Jos sinulta nyt tilattaisiin ooppera, aavistatko mitä kaikkea siihen sisältyy?” Tässä vaiheessa elämää oppilas on nähnyt – ellei oikeasti näyttämöllä niin ainakin kuvattuna musiikinäytelmän, jossa on juoni, henkilöitä, orkesteri ja puuvustus, ja joka esitetään näyttämöllä lavastettuna. Teos sijoittuu johonkin tyylikauteen ja ohjaajalla on sormensa pelissä. Nämä faktat eväinä opettaja voi lähteä liikkeelle.

Kysymys kuuluu, mitä kaikkia näkökohtia vilisee säveltäjän tietoisuudessa, kun hän ryhtyy töihin. Mitä hänen on osattava ja mitä hänen on mahdollisesti myös otettava huomioon – esimerkiksi rahoitus, libreton tilaus, esiintyjien valinta ja palkkaus, vuokrat – ennen kuin teos on valmis esitettäväksi?

Opettaja voi tarvittaessa käyttää osan tunnista keskustelemalla eri soittimien ominaisuuksista ja niiden merkityksestä henkilöitä kuvattaessa. Laulajien äänialoista ja roolihenkilöiden luonteista, lavastusmateriaaleista, kapellimestarin panostuksesta, harjoituspianistin merkityksestä, Teostosta jne. Miten valaistus hoidettiin 1700-luvulla? Entä kuka teki peruukit? Laulavatko baarimikko ja kirkkoherra samalla tavalla? Ellei, niin miksi ei? Jutun aiheet eivät lopu.

Olennaista on tietenkin, miten puhe liitetään soivaan pedagogiikkaan. Olen käyttänyt oppaana muun muassa Taikahuilua niin, että käsillä on samanaikaisesti oopperasta tehty

pianolaitos, jota oppilas opiskelee, CD-levy ja orkesteripartituuri. Soittamalla, kuuntelemalla, puhumalla ja vertaamalla eri laitoja ja eri numeroita keskenään oppilas saa yleensä niin hyvän otteen teoksesta, että kiinnostuu ja varmasti tunnistaa musiikin myöhemmin. Taikahuilun kohdalla voi sukeltaa niin syväälle ihmisen ytimeen ja maailmanpolitiikkaankin, ettei paremmasta väliä. Oppilas huomaa astuvansa maailmaan, joka avaa näkymiä joka suuntaan, ei vain musiikkiin.

Taikahuilu on tietenkin vain yksi mahdollisuus monista. Musiikkikirjallisuus vilisee teoksia, joiden kautta voi kohentaa oppilaan yleistä tyylien tuntemusta. Kuvataiteiden ja musiikin suhdetta on myös hyvä raottaa. Miten Debussy'n Uponneen katedraalin ensisivut ja Claude Monet'n Auringonnousu vuodelta 1872 vertautuvat Mozartin muunnelmiin Tuiki tuiki – Ah, vous dirai-je Maman?

Lopuksi: joka tuntee Povel Ramelin riemastuttavan sovituksen vokaalikvartetille marssista Den gamla vaktparaden, saa jutun juurta aiheelle, miten onomatopoeettisia sanoja, tekstejä ja äännähdyksiä voi käyttää soitinmusiikin sovituksissa.

Pianopedagogi on myös lähetyssaarnaaja.



Artikkelin kirjoittaja FM Rainer Palas on diplomipianisti, kriitikko, tietokirjailija ja musiikkiopisto Juvenalian rehtori emeritus. Hän on kirjoittanut kirjan Taide-musiikki tutuksi (Otava 2006), jossa on muun muassa yhteenvedot suurten tyylikausien peruspiirteistä.



• Ari Helander

Editoinnin monet mutkat

Sibeliuksen pianosonaatin tie käsikirjoituksesta kriittiseksi nuottilaitokseksi

Parhailtaan on valmisteilla Jean Sibeliuksen teosten kriittinen kokonaisjulkaisu (Jean Sibelius Works, JSW), joka sisältää kaikki säveltäjän valmiiksi saattamat sävellykset sekä hänen teoksistaan tekemänsä sovitukset. Sibeliuksen tuotantoon kuuluu 117 opusnumeroitua teosta sekä 225 sävellystä, joille hän ei ole antanut opusnumeroa. Julkaisu tulee sisältämään yhteensä 52 nidettä, joista pianomusiikin osuus on viisi nidettä. Pianolle Sibelius sävelsi koko uransa ajan, ja pianokappaleita kertyikin yli 150.

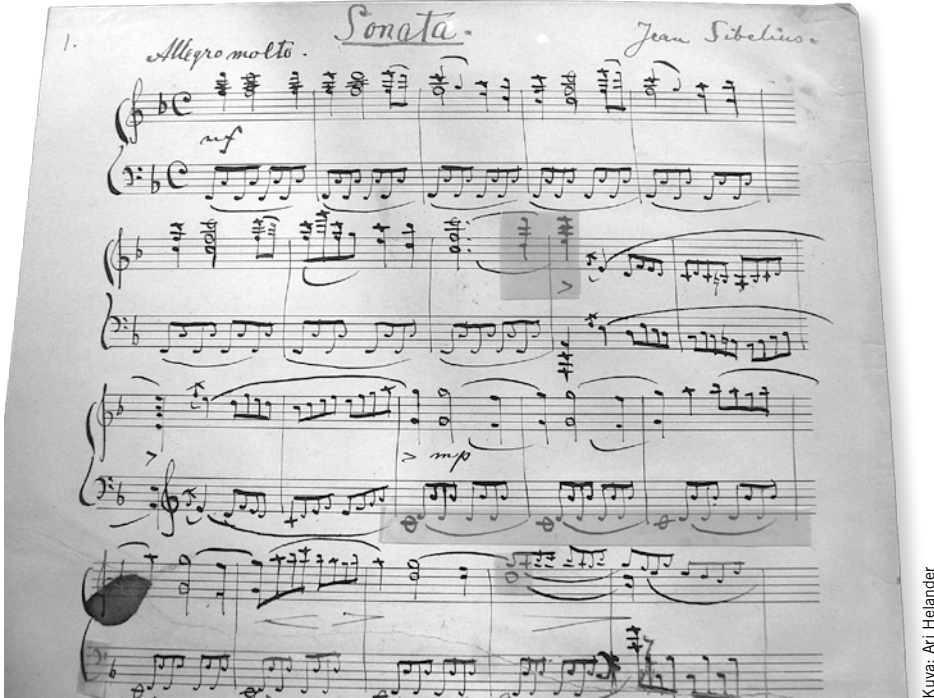
Kriittinen editio on julkaisu, joka perustuu kaikkien teoksen toimittamisen kannalta oleellisten lähteiden vertailuun ja arviointiin. Jokaiseen nitteeseen liittyy johdanto, joka antaa tietoa muun muassa teosten syntyhistoriasta ja varhaisesta reseptiosta. Kriittisessä kommentaarissa esitellään toimitusperiaatteet, kuvaillaan lähteet, selvitetään yksityiskohtaisesti lähteiden väliset erot ja perustellaan kunkin teoksen toimittamisessa tehdyt ratkaisut.

Toimitustyön keskeisiä lähteitä ovat säveltäjän käsikirjoitukset ja niiden kopiot, orkesterisoitinten äänilehdet sekä ensipainokset ja niiden oikovedokset. Tärkeitä tietoja saadaan myös säveltäjän kirjeenvaihdosta, päiväkirjasta, kopistien kuuteista, kustantamoiden kirjanpidosta ja lehtiarvosteluista.

Kriittisen edition laatiminen vaatii siis tekijöiltään lähes salapoliisin taitoja. Sibeliuksen teosten syntyprosessit olivat usein pitkiä ja vaiherikkaita. Luonnoksia ja käsikirjoituksia saattaa olla useita, ja kun säveltäjä kirjoitti teoksiaan puhtaaksi, hän teki itsekin virheitä. Kustannusyhtiössä nuotteihin tehtiin toisinaan pieniä toimituksellisia muutoksia, ja nuotinkaivertajan työn jäljiltä painettavaan partituuriin kertyi joskus epätasällisyyksiä. Sibelius teki itsekin muutoksia teostensa partituureihin vielä julkaisuvaiheessa, mutta hänen osallistumisensa oikovedosten tarkistamiseen oli sängen vaihtelevaa. Moniin painettuihin teoksiin onkin jäänyt virheitä. Nämä uusi kriittinen editio pyrkii korjaamaan.

Pianosonaatti F-duuri op. 12

Sibeliuksen ainoa pianosonaatti on hänen laajin ja todennäköisesti myös varhaisin opusnumeroitu pianoteoksensa. Hän sävelsi sonaatin kesällä 1893, ja pianisti-säveltäjä Richard Faltin soitti sen yksityisesti jo heti samana kesänä luultavasti Sibeliuksen omasta käsikirjoituksesta. Teoksen julkinen kantaesitys oli kuitenkin vasta melkein kaksi vuotta myöhemmin, kun Oskar Merikanto esitti sen Helsingin yliopiston juhlasalissa 17.4.1895. Helsingin Filharmonisen Seuran orkesterin alttoviulisti Ernst Röllig kopioi teoksen mahdollisesti juuri tätä esitystä varten.



Kuva: Ari Helander

Sibeliuksen pianosonaatin käsikirjoituksen 1. sivu. Julkaistu Sibeliuksen suvun luvalla.

Kopistit tekivät tavallisesti virheitä: jotakin jäi huomiotta, he kirjoittivat vahingossa väärin tai eivät ymmärtäneet säveltäjän tarkoitusta. Näin kävi myös Rölligille useissa kohdissa, eikä asiaa auttanut se, että Sibeliuksen nuottikirjoitus ei ollut aina yksiselitteistä. Esimerkiksi legatokaarien alut ja loput säveltäjä kirjoitti usein epätäsmällisesti. Hän teki myös itse virheitä. Sonaatin ensimmäisellä sivulla on kahdeksannen viivaston alussa väärä nuottiaivain. Röllig kuitenkin huomasi virheen ja korjasi sen omaan kopioonsa.

Sibeliuksen sonaatti sai enimmäkseen suopean arvostelun ensiesityksen jälkeen. Päivälehteen arvostelun kirjoitti Oskar Merikanto, teoksen kantaesittäjä itse (!). "Seurasi sitten uusi pianosonaatti (F-dur), jonka hra Merikanto soitti. Tämä teos tuottaa kaikkea kunniaa säveltäjälleen. Reipas ja kewäinen on tunnel-

ma ensi ja viimeisessä osassa, toinen osa on kirkollismusiikin tapaan kirjoitettu, ihmeellisen wienosointuinen, rauhallinen ja vaikuttawa, sopisi wilkkaita wäliosia lukuun ottamatta sangen hyvin uruilla soitettawaksi, tuntuu ehkä hieman pitkältä werkalleen kun se liikkuu. Kokonaisuudessaan on tämä sonaatti kauniimpia ja arwokaimpia kotimaisia säwellyksiä pianolle."

Huolimatta Merikannon suopeudesta sonaattia ja etenkin sen toista osaa myös kritisoitiin. Ehkä tämän vuoksi Sibelius ei vielä tuolloin antanut sitä painettavaksi. Vasta kolme vuotta myöhemmin teoksen kolmas osa julkaisiin kokoelmassa *Finland i toner/Suomi sävelissä* (nro 6). Suomessa julkaistujen nuottien painolaatat kaiverrettiin tuohon aikaan tavallisesti Saksassa. Työtään varten kaivertajat merkitsivät nuottirivi- ja sivusuunnitelmanumerot käsikirjoitukseen, josta he kopioivat nuottitekstin. Koska



sonaatin kummankaan tunnetun käsikirjoituksen, Sibeliuksen omakätisen ja Rölligin kopion, kolmannessa osassa ei näitä ole, on todennäköistä, että julkaisua varten osasta tehtiin erillinen kopio. Tämä kopio on nykyään kateissa.

Saksalainen kustantaja Breitkopf & Härtel julkaisi koko sonaatin vasta vuonna 1906. Ensimmäinen ja toinen osa kaiverrettiin Rölligin kopiosta. Kolmatta osaa ei kaiverrettu uudelleen, vaan käytettiin jo olemassa olevia vuoden 1898 julkaisua varten tehtyjä laattoja.

Sibelius luki julkaisua varten tehdyt korjausvedokset ja teki tuolloin vielä muutoksia, koska painetussa laitoksessa on pieniä eroja käsikirjoituksiin verrattuna. Hän ei näytä kuitenkaan tarkistaneen vedoksia kovin huolellisesti. Tämän voi päätellä siitä, että Rölligin ensimmäisen ja toisen osan kopion sekä tuntemattoman kopistin tekemän kolmannen osan kopion lukuisat virheet jäivät painettuun laitokseen. Näiden lisäksi painolaattojen kaivertaja teki vielä uusia virheitä.

JSW:n toimittamassa laitoksessa Sibeliuksen sonaatin editointityö perustuu kaikkien

edellä mainittujen lähteiden keskinäiseen vertailuun. Näin Sibeliuksen sonaatin julkaisemisen mutkikas tie on vihdoin löytänyt pääte-pisteensä – ellei sitten nuottikuvan tulkintaa kyseenalaisteta muulla tavalla. Erik Tawaststjerna kertoo sonaatin ensimmäisestä osasta: *”Osan tempomerkintä on allegro molto, mutta säveltäjä on erään esityksen yhteydessä minulle maininnut haluavansa saada sen muutetuksi pelkäksi allegroksi, koska ’allegro molto’ voi viedä osan luonteelle sopimattomaan aikamitan liialliseen kiihdyttämiseen.”*

JSW:n salapoliisit ovat onneksi tietoisia siitä, että Sibelius on näin Tawaststjernalle sanonut ja mainitsevat sen sekä monet muut vastaavat seikat sonaatin kriittisen edition kommentaarissa.

LÄHTEET:

Jean Sibelius Works -julkaisun nettisivusto:

<http://www.kansalliskirjasto.fi/kulttuuritoiminta/sibelius/kilpeläinen,kari>: Kansalliskirjaston näyttelyn Sibeliuksen koottujen teosten lähteillä (13.9.–27.10.2007) esittelylehtinen

Tawaststjerna, Erik: *Sibeliuksen pianosävellykset ja muita esseitä.* Otava, Helsinki 1955.



Viemme ja kannamme pianoja, flyygeleitä ja muita raskaita kantamuksia yrityksille, yhteisölle ja yksityishenkilöille.

info@pianokuljetus.fi

050 - 5757 535



• Ari Helander

Pianoviikolla kuultiin seitsemän kantaesitystä

Espoon 9. kansainvälinen pianoviikko
12.–21.10.2007



Espoon kansainvälinen pianoviikko kokosi jälleen pianomusiikin ystävät yhteen. Harmaita hiuksia järjestäjille tarjosivat kahden taiteilijan konserttien yllättävät peruuntumiset. Kiinalainen supertaituri **Yundi Li** peruutti viime hetkellä esiintymisensä Tapiola Sinfoniettan solistina. Tilanteen pelasti ranskalais-kyproslainen **Cyprien Katsaris**, joka lyhyellä varoitusaajalla esitti Ravelin G-duurikonsertron. Juuri kun hän oli päässyt pois lavalta, tuli tieto, että seuraavan päivän konsertinpitäjä **Henri Sigfridsson** oli sairastunut äkillisesti.

Hieman leikillään Katsarikselle ehdotettiin, eikö hän voisi hoitaa seuraavankin konsertin. Kaikkien yllätykseksi Katsaris suostui, mutta sillä ehdolla, että hänelle järjestettäisiin harjoittelupaikka koko yöksi. **Erik T. Tawaststjerna** kuljetti solistin Sibelius-Akatemialle, jossa tämä todellakin harjoitteli läpi yön. Seuraavan päivän hän nukkui hotellissa ja oli illalla valmis antamaan konsertin Espoon Sellosalissa.

Jukka Isopuro kirjoitti Helsingin Sanomissa Katsarixen tuoneen terveisiä lähes kadonneelta aikakaudelta. ”Sointi oli pyöreä ja kaunis sa-

mettista yökerhotunnelmaa myöten. Oikean käden melodia kimmelsi pehmeitä sointuja vasten hennosti, mutta kertauksissa Katsaris rakensi usein vasemman käden kuvioista voimakkaasti dominoivan haamumelodian.”

Pianoviikolla resitaalin soittivat myös **Katia Mechetina**, **Marko Mustonen** ja **Etsuko Terada**. Iltapäivisin esiintyivät espooilaisten musiikkiopistojen oppilaat. Musikinstitut Kungsvägenin nuoret pianistit soittivat konsertissaan myös kantaesityksen, **Sebastian Fagerlundin** teoksen *Six Piano Pieces*.

Perjantai-iltana olivat sitten vuorossa pianisti **Stephen Hough**, Radion sinfoniaorkesteri ja kapellimestari **Sakari Oramo**. Teoksena oli Johannes Brahmsin ensimmäinen pianokonsertto. Avausosan arkkitehtoniset kaarrokset Hough ja Oramo toteuttivat jyrkästi. Hitaassa osassa orkesteri soitti niin hiljaisia pianissimoja, että kuulijan oli pakko alkaa aistia musiikkia koko olemuksellaan. Hough vastasi Oramon antamaan haasteeseen harvinaislaatuisen herkällä soinnillaan. Finaalin pianisti puolestaan aloitti korostetun rytmikkäästi, mikä oli hyvä kontras-



ti hitaalle osalle. Olisi ollut mielenkiintoista olla paikalla, kun Stephen Hough esitti saman konserton marraskuun alussa periodisoittimia käyttävän Valistuksen ajan orkesterin kanssa Vladimir Jurowskin johdolla.

Sävellyskilpailu ratkesi

Lauantaina **Aissa Bah** ja **Mirka Viitala** tulkitsivat pianoviikon sävellyskilpailussa palkitut teokset. Tällöin kuultiin kuuden suomalaisen pianosävellyksen kantaesitykset.

Kilpailussa oli kaksi sarjaa, joista ensimmäiseen sai osallistua laajamuotoisella yksitai useampiosaisella 10–25 minuuttia pitkällä teoksella. Toisessa sarjassa kilpailivat puolestaan pienimuotoiset yksi- tai useampiosaiset 3–9 minuuttia kestävät teokset.

Kilpailuun ei ollut tullut niin paljon sävellyksiä kuin odotettiin. Tuomariston jäsen, pianotaiteilija **Marita Viitasalo** uskoo, että tehtävänasettelun reunaehdot ovat saattaneet karkottaa säveltäjiä. Kilpailussa haluttiin nimittäin etsiä teoksia, jotka olisivat käyttökelpoisia nuoria soittajia varten. ”Halusimme löytää teoksia, jotka olisivat musikanттisia ja joita olisi hauska esittää”, kertoo Viitasalo. ”Halusimme arvioida teoksia esittäjän näkökulmasta, joten yksi tärkeimmistä kriteereistä oli pianistisuus.”

Ensimmäisen sarjan voitti **Veli Kujalan** kolmiosainen *Lefthandances*. Se on nimensä mukaisesti vasemmalle kädelle sävelletty teos, joka perustuu jazz-sävyihin ja tanssillisiin rytmeihin. Sen avoin hyväntuulisuus ja soivat harmoniat kutsuvat varmasti monia pianisteja tarttumaan siihen.

Tunnustuspalkinnon sarjassa sai **Ilari Kailan** *Toccata*, joka on sävelletty Bachin klaveeritoccatojen hengessä. Siinä fantasianomaiset jaksot vuorottelevat polyfonisten osuuksien kanssa.

Toisen sarjan ensimmäinen palkinto jaettiin kahden säveltäjän kesken. **Joonas Pohjosen** *Play-the-piano!* on säveltäjän mukaan tyyliiltään naivistinen. Inspiraation lähteenä ovat olleet osien otsikot Peukaloinen, Virvatuli, Lemmikki ja Vieteriukko. Pianisti Mirka Viitalan oli Pohjosen teos innoittanut vallan mainioon vetoon. **Lauri Portinin** *Sonatiini* on puolestaan analyytisen pohtiva sävellyks, jonka sävelkieli on usein hiljaista ja fragmentaarista.

Myös toinen palkinto jaettiin tässä sarjassa. **Elisa Järven** *Après une lecture de Bartók* muistuttaa toisinaan kovasti esikuvaansa. Kansantanssirytmiiikka hallitsee kolmijaksoista teosta, joka olisi ehkä voinut etäännyä tyyliittelyn kautta hieman kauemminkin Bartókista. **Ari Romppasen** *Rho Chos* on kilpailusävellyksistä teknisesti vaikein. Se on alkukantaisen rytmikäs, paljon voimakasta takomista sisältävä teos, joka kuitenkin lopuksi häipyi hiljaisuuteen.

Kilpailun tuomaristoon kuuluivat Marita Viitasalon lisäksi professorit Erik T. Tawaststjerna ja **Ilkka Kuusisto** sekä säveltäjä **Eero Hämeenniemi**.

Lauantai-illan päätteeksi pianisti-säveltäjä **Kirmo Lintinen** johdatti yleisön menneeseen maailmaan. Buster Keatonin mykkäelokuvan *Steamboat Bill, Jr.* (1928) aikana hän soitti musiikin kuten elokuvateatteripianistit aikoinaan.



• *Seppo Salovius*

Shchedrinin musiikki ei soi vain mezzofortessa

Espoon musiikkiopiston, Helsingin ammatti-korkeakoulu Stadian ja Sibelius-Akatemian pianomusiikin osastot järjestivät Rodion Shchedrinin pianomusiikin kurssin Espoon kansainvälisellä pianoviikolla. Shchedrin oli soinut ahkerasti pääkaupunkiseudulla jo pitkään, kun pianonsoitonopiskelijat harjoittelivat säveltäjän teoksia. Kurssille 18.–21.10. heitä saapuivat ohjaamaan sekä pianotaiteilija Konstantin Bogino että itse säveltäjä.

Konstantin Boginon suuri ja eloisa hahmo häärii nuorten pianistien ympärillä. Täysin itseltään selvällä tavalla hän taputtelee, ravistelee, riepottelee ja silittelee soittajan käsiä, selkää ja

niskaa. Hän kommentoi, kehuu ja moittii – ja lopuksi purkautuva vot-vot-vot -huudahdus kertoo päämäärän tulleen saavutetuksi. Oppilaan tuottama soiva ääni ja musiikin fraseeraus paljastavat kuulijalle, että soittajan fyysinen uneliaisuus on vähintäänkin ohentunut, useimmiten pois pyyhkäisty. Hän on saanut haltuunsa oman ruumiinsa soittimellisuutta, ominta omaansa.

Salin täyttääkin runsas sointikerros, teräksinen, mutta mehukas ja täysi – pianon sointi, joka voimakkaimmillaankaan ei menetä lauluvouttaan eikä ennen kaikkea intonaatiotaan. Tapahtuu toinenkin sisäistys: voimakkaasti ja perusteellisesti tuotetun äänen avulla soittajalle siirtyy vähitellen nimenomaan intonaatio, intervallien rikas ja luonnollinen elämä.



Kuva: Ari Helander

Rodion Shchedrin ja Konstantin Bogino jutustelevat ennen kurssin alkua



Kuulija huomaa miettivänsä niin sanotun itseohjautuvuuden kysymyksiä. Nuori soittaja ei osaa aina kysyä oikeaa asiaa, vaan hänen kysymyksiään ohjaavat useasti oman perspektiivin rajat, ja jonain hetkenä ne saattavat asettua etenemisen esteeksi. Silloin tullaankin huomaamaan, miten tärkeää opiskelijan kehitykselle on hänen rohkea luottamuksensa auktoriteettiin, jotta hän voi avautua ottamaan vastaan kokeneemman henkilön kautta tulevia ajatuksia. Hedelmät ovat helposti kuultavissa. Edellytys tälle on auktoriteettihahmon luonnollinen ja epämuodollinen ihmisystävällisyys ja halu luoda kasvua.

* * *

Aloite Rodion Shchedrinin pianomusiikin ympärille rakentuvasta projektista syntyi Katarina Nummi-Kuisman ideasta. Ajatuksena oli lähteä liikkeelle kolmen oppilaitoksen voimin, Sibelius-Akatemian, Stadian ja Espoon mu-

siikkiopiston pianistien kanssa. Näin saataisiin aikaan sekä tyyllisesti että vaikeusasteiltaan laaja läpileikkaus Shchedrinin pianotuotannosta. Ajattelimme myös, että soittajille ja yleisölle olisi antoisaa kuulla pianismia nuorista lahjakkuuksista aina korkealla tasolla oleviin ammattiotiskelijoihin asti. Siinähan toteutuisi koko elämän kuva yhden säveltäjän musiikin kautta nähtynä. Espoon kansainvälisen pianoviikon ilmapiiri loisi tapahtumalle hienot puitteet. Valitsimme teokset siten, että mukaan saatiin keskeisiä osia säveltäjän pianotuotannosta, ja etsimme soittajat, jotka aloittivat työskentelyn omien opettajiensa kanssa.

Itse tapahtuma käynnistyi torstaina 18.10., kun pianotaiteilija Konstantin Bogino, monille suomalaispianisteille tärkeä opettaja, kollega, taustavaikuttaja ja mentori, saapui Helsinkiin ja aloitti mestarikurssinsa Shchedrin-soittajille. Hän teki voimiaan säästämättä valtavan pitkiä opetuspäiviä. Kurssipaikka vaihtui oppilaiden

Rodion Shchedrin syntyi Moskovassa vuonna 1932. Hän opiskeli pianonsoittoa ja sävellystä Moskovan konservatoriosta, josta valmistui vuonna 1955. Shchedrin on virtuoosipianisti, joka on esittänyt usein omia teoksiaan. Merkittävimpiin pianosävellyksiin kuuluu kuusi pianokonserttoa, kaksi pianosonaattia ja 24 preludia ja fuugaa. Uusimpia pianosävellyksiä ovat sarjat *Päiväkirja* (2002) ja *Kysymyksiä* (2003) sekä teokset *Sonatine concertante* ja *A la pizzicato* (2005). Viidennen pianokonserton ja *Kysymyksiä-sarjan* kantaesitykset soitti Olli Mustonen. Shchedrinin muuhun tuotantoon kuuluu kolme sinfoniaa, viisi konserttoa orkesterille, viisi oopperaa ja useita baletteja.

Shchedrinin tuotanto voidaan jakaa kolmeen kauteen. Hänen varhaiset teoksensa ovat saaneet vaikutteita Prokofjeviltä ja Šostakovitšilta, mutta niissä on havaittavissa myös muun muassa Ravelin ja Stravinskin musiikin piirteitä. 1960-luvulta alkaen Shchedrin alkoi sulauttaa teoksiinsa neoklassismia, pop-musiikkia ja jazzia. Hän on käyttänyt myös aleatoriikkaa ja sarjallisuutta. Erityisen tärkeää hänelle on ollut polyfonisuus ja latautunut virtuoosisuus. 1980-luvulla hänen musiikkinsa alkoi saada yhä enemmän henkistä syvyyttä. Näyttämömusiikki jäi vähitellen vähemmälle ja säveltäjä keskittyi soitinmusiikkiin, joka sai aiheensa usein lapsuuden muistoista ja kirkkomusiikista. Merkittävä poikkeus tästä on ooppera *Lolita* (1993). 1990-luvulla syntyi myös kolmen jousisoitinkonserton sarja, joka sävellettiin suurille venäläisille mestareille Mstislav Rostropovitšille, Yuri Bashmetille ja Maxim Vengeroville.

Shchedrin on yhä aktiivinen säveltäjä. 2000-luvun tuotannosta mainittakoon kolmas sinfonia (2000), konserttiooppera *Lumottu vaeltaja* (2002), kuudes pianokonsertto (2003) ja kuoro-ooppera *Bojarina Mozorova* (2006).



Kuva: Ari Helander

Shchedrin antamassa kurssilaisille palautetta.

mukaan konservatorion salista Espoon kulttuurikeskukseen, sieltä Akatemian Wegelius-saliin ja lopuksi takaisin Espooseen.

Lauantaina paikalle saapuivat itse säveltäjämestari ja hänen kuuluisa vaimonsa prima ballerina Maja Plisetskaja Moskovan TV:n kuvausryhmä kintereillään. Osoittaen todella hyvää keskittymiskykyä kaikki kurssilaiset esitivät kappaleensa säveltäjälle kameramiesten pyöriessä lavalla. Nämä tähtäilivät kameroillaan milloin suoraan heitä, milloin säveltäjää, milloin taas eturivissä istuvaa venäläisen baletin legendaä saaden häneltä aina kiukkuisen muistutuksen siitä, että kyseessä on todellakin Shchedrinistä tehtävä dokumenttielokuva. Esitysten jälkeen säveltäjä kommentoi tulkintoja

soittajille, mikä olikin monille koko tapahtuman mieleenpainuvin hetki. Shchedrin oli selvästi ilahtunut korkeatasoisista esityksistä ja antoi suuren tunnustuksen Suomessa tehtävälle musiikkityölle laajemminkin.

Sunnuntaina kuultiin sitten kurssin päätöskonsertti Tapiolasalissa säveltäjän läsnä ollessa. Mustana hevosenä loppukonserttiin ilmestyi myös Shchedrinin sattumalta käytävällä tapaama Tiina Karakorpi. Hänen voimakkaat Shchedrin-tulkintansa olivat tehneet säveltäjään jo aiemmin vaikutuksen, ja Shchedrin halusikin hänet ehdottomasti soittamaan. Näin konserttiin saatiin mukaan myös kypsän pianotaitelijasukupolven edustaja.

Rodion Shchedrinin pianomusiikki näyttäytyi tämän poikikileikkauksen puitteissa monelta suunnalta. Vaikuttavaa oli ensinnäkin se, kuinka tämä suurten sävellysten mestari oli aidosti

kiinnostunut myös lasten maailmasta. Hän pystyy kirjoittamaan lapsille musiikkia, joka ei ole liian komplisoitua eikä menetä pienissäkään mittasuhteissa hyvän musiikin leimaansa. Samoin hän oli selvästi inspiroitunut lapsenomaisista aiheista, ideoista, huumorista ja monista musiikillisista perusilmiöistä, jotka välittyivät näiden kappaleiden kautta lapsille.

Mielenkiintoista oli tietysti hänen oma sävelkielensä. Tänä uudistamisvimman aikakautena herättää suurta kunnioitusta, kun säveltäjä pystyy olemaan modernisti luova olematta avantgardistinen. Shchedrinin musiikki ammentaakin mielestäni pohjavetensä nimenomaan traditiosta, erityisesti Prokofjevistä ja Šostakovitšista, ja hänen luovuutensa sovittautuu näiden kautta



hyvin pitkälle perinteeseen. Shchedrinin kuten Alfred Schnittkenkin kohdalla ei voi olla kiinnittämättä huomiota heidän omintakeiseen tapaansa siteerata muita tyylejä enemmän tai vähemmän organisesti. Schnittkellä tämä on viety äärimmäisyyksiin ja tyylisitaatit ilmestyvät usein kuin kuvina jostain muusta kuin mikä on sävellyksen ydinkokija, kuin katseltuina sävellyksestä käsin. Shchedrinillä tämä sama ilmiö on organisempi ja katseltavat elementit ovat kudoksessa sulatetumpina ainesosina. Hyvin usein sävellyksessä kuulee joko tyylillisesti jotain tuttua tai pienen pieniä lainauksia melkein suoraan Musorgskin, Tšaikovskin, Skrjabinin, Stravinskin ja tietysti Bachin musiikista.

Shchedrinin tuotannosta löytyy todellisia helmiä kouluikäisille soittajille, useita iskeviä

ja karakteristisia vaativampia teoksia, kaksi loisteliasta sonaattia ja eräänlaisena tuotannon kulmakivenä 24 preludia ja fuugaa. Ne ovat yhtä merkittäviä kuin Šostakovitšin vastaavat teokset.

Mutta palataanpa Espoon tapahtumaan. Miten säveltäjä sitten itse kommentoi teosten esityksiä? Hän kaipasi niihin tuttuja asioita: rytmiä, pulssia ja hienosyisempää pedaalinkäyttöä. Hän kiinnitti erityistä huomiota liian kirjaimelliseen secco-sointiin. Ja ennen kaikkea hän halusi värejä, soinnin rikkautta ja elävyyttä. Hyväksi ohjenuoraksi käyvät sanat, jotka hän oli kuullut Šostakovitšin suusta: "Älkää musisoiko mezzofortessa!"

Konstantin Bogino (s. 1950) opiskeli Moskovan keskusmusiikkikoulussa ja Tšaikovski-konservatoriossa, josta hän valmistui vuonna 1973. Vuonna 1979 Bogino voitti sekä Münchenin kansainvälisen kilpailun että Firenzen kamarimusiikkikilpailun yhdessä Pavel Vernikovin kanssa. Hän on esiintynyt laajasti solistina ja kamarimuusikkona, erityisesti Tšaikovski-trion jäsenenä. Boginon taiteilijapersoonaan ovat vaikuttaneet voimakkaasti perheen läheiset ystävät Sviatoslav Richter ja Emil Gilels.

Konstantin Bogino on arvostettu pedagogi, jonka oppilaat ovat menestyneet kansainvälisissä piano- ja kamarimusiikkikilpailuissa. Hän pitää mestarikursseja ympäri Eurooppaa, etenkin Italiassa, Ranskassa ja Suomessa. Bogino toimii myös usein kansainvälisten kilpailujen tuomaristoissa.

Olivier Messiaen 100 vuotta 10.12.2008

Ranskalainen Olivier Messiaen (1908–1992) on mittavan pianotuotantonsa vuoksi myös Pianisti-lehden lukijoille merkittävä säveltäjä. Häntä juhliitaan ensi vuoden aikana monin tavoin. Suuret Messiaen-konferenssit järjestetään muun muassa Toowoombassa Australiassa ja Iso-Britannian Birminghamsissa. United Music Publishers luettelee nettisivuillaan reilusti yli sata ympäri maailmaa pidettävää konserttia, joissa soi säveltäjän musiikki. Warner Classics julkaisee Eraton ja Teldecin levymerkeillä vuosina 1963–2000 tehdyt Messiaen-levytykset uusintapainoksina. 18 CD:tä käsittävä kokoelma sisältää Messiaenin oppilaan ja vaimon Yvonne Loriod'n (s. 1924) levytykset muun muassa teoksista *Vingt regards sur l'enfant Jésus* (1944), *Quatre études de rythme* (1949–50), *Catalogue d'oiseaux* (1956–58) ja *Des canyons aux étoiles* (1971–74).



• Ari Helander

Uusia sävellyksiä nuorille pianisteille



Victoria Yagling

Suomessa vuodesta 1990 asunut venäläissyntyinen säveltäjä Victoria Yagling (s. 1946) on julkaissut kaksi vihkoa nuorille pianisteille sopivaa soitettavaa. Kokoelmat *Six Pieces for Children* ja *Five Miniatures for Piano* sisältävät musiikkia aina perustasolta C-tutkintotasoon asti. Molemmat kokoelmat on omistettu Yaglingin

pojalle pianotaiteilija Victor Chestopalille, joka on opiskellut Sibelius-Akatemiassa professori Erik T. Tawaststjernan johdolla.

Yaglingin oma instrumentti on sello. Hän opiskeli sellonsoittoa Mstislav Rostropovitšin johdolla Moskovan konservatoriossa. Hänen sävellyksenopettajinaan toimivat Dmitri Kabalevski ja Tihon Hrennikov. Yaglingin pääteoksina voidaan pitää kolme sellokonserttoa, mutta hän on säveltänyt myös paljon orkesterimusiikkia. Vuonna 1982 pidetyn seitsemännen Tšaikovski-kilpailun pakollisena selloteoksena oli hänen säveltämänsä soolosarja. Yagling on esiintynyt sellistinä ympäri maailmaa, ja hän toimii Sibelius-Akatemiasa sellonsoitonopettajana.

Six Pieces for Children on kokoelmista teknisesti helpompi. Esityksellisesti kappaleet vaativat kuitenkin tarkkaa karakterisointia ja dynamiikan hienosäätöä. Ne sopivat perustasojen 2 ja 3 oppilaille. Kokoelman aloittava *As Schumann's Guest* ja viimeinen kappale *My Song* ovat sävelkieleltään varsin romanttisia. *Mischievous Gnome* on rytmikkään kujeileva

3. Quiet Snow

Andante ♩ = 66

p legato

© Fennica Gehrman Oy Ab



V

Allegro con brio $\text{♩} = 72$

mf legato

con sord.

sub. p *cresc.*

senza ped.

© Fennica Gehrman Oy Ab

ja Strange Mazurka leikittelee erilaisilla kosketustavoilla ja herkullisilla rytmeillä. Kokoelman mielenkiintoisin kappale on Quiet Snow, jonka salaperäiset harmoniat houkuttelevat soittajaa herkkään kuunteluun.

Five Miniatures for Piano on selvästi tarkoitettu varttuneemmille soittajille musiikkiopistotasosta C-kurssiin asti. Kappaleilla ei ole enää

karakterisoivia otsikoita ja sävelkieli on abstraktimpaa. Yhdessä soitettuina kappaleet muodostavat ehyen kokonaisuuden, mutta mikään ei estä soittamasta niitä yksittäinkin. Viides miniatyyri on loistelas C-tasoinen virtuoosietydi, jossa koko klaviatuuria käytetään tehokkaasti hyväksi.

Uutta, raikasta pianomusiikkia nuorille soittajille ja harrastajille



Andante con moto $\text{♩} = 96$

p dolce

cresc.

Victoria Yagling:
Viisi miniatyyriä pianolle
Kuusi kappaletta lapsille

Myynti: musiikkikaupat. Toimitukset postitse kotiin osoitteesta myynti@sulasol.fi

**FENNICA
GEHRMAN**

PL 158, 00121 Helsinki • puh. 010-3871220
info@fennicagehrman.fi • www.fennicagehrman.fi

Kansainvälinen pianokilpailu Kostamuksessa

2.–7.5.2008

Jyväskylän ammattikorkeakoulun pianonsoiton yliopettaja Markku Pöyhönen toimii tuomariston jäsenenä Karjalan Kostamuksessa toukokuun alussa pidettävässä kansainvälisessä pianokilpailussa. Säveltäjä Gennadij Vavilovin nimeä kantava kilpailu järjestetään neljättä kertaa. Suomalaisien pianistien on helppo osallistua kilpailuun, sillä kilpailukaupunki Kostamus sijaitsee vain noin 40 kilometrin päässä Vartiuksen raja-asemalta.

Kilpailussa on jokaisessa sarjassa pakollisina tehtävinä Gennadij Vavilovin sävellyksiä. Markku Pöyhönen kertoo teoksista: ”Vavilovin pianotuotanto käsittää vaikeusasteeltaan laa-

jan kirjon teoksia alle 10-vuotialle sopivista kappaleista aina vaativiin konserttinumeroihin. Useissa teoksissa on kansanomaisia aineksia ja huumoria, mutta myös viiltävää tragiikkaa. Uskon, että ne voivat rikastuttaa myös Suomessa käytettävää piano-ohjelmistoa.”

Markku Pöyhöseltä saa sähköpostitse Vavilovin teosten luettelon, johon on merkitty kunkin sävellyksen vaikeusaste. Nuotteja voi tilata Ostinaton kautta.

Kilpailussa on neljä sarjaa: I 10-vuotiaat ja nuoremmat, II 11–14-vuotiaat, III 15–18-vuotiaat ja IV 19–23-vuotiaat.

Sarjat I (kesto enintään 10 minuuttia) **ja II** (kesto enintään 12 minuuttia) **soitetaan yhdessä erässä ja ohjelmisto on seuraava:**

1. Klassisen sonaatin tai sonatiinin Allegro-osa.
2. Nopeatempoinen etydi.
3. G. Vavilovin sävellys.

Sarja III, kaksi erää:

- 1. erä:** 1. Sonaatin osa (Allegro) 1600–1800-luvun alun säveltäjältä.
2. Chopinin, Rahmaninovin, Skrjabinin, Lisztin, Debussyn, Moszkowskin tai Arenskin nopeatempoinen etydi.
3. G. Vavilovin teoksia, kesto 5–7 minuuttia.
- 2. erä:** 1. Vaativa romanttinen teos, kesto vähintään 5 minuuttia.
2. G. Vavilovin sonaatti, balladi, novelle tai etydi.

Sarja IV, kaksi erää:

- 1. erä:** 1. Sonaatin osa (Allegro) 1600–1800-luvun alun säveltäjältä.
2. Chopinin, Rahmaninovin, Skrjabinin, Lisztin tai Debussyn nopeatempoinen etydi.
3. G. Vavilovin teoksia, kesto 6–8 minuuttia.
- 2. erä:** 1. Vaativa romanttinen teos, kesto vähintään 7 minuuttia.
2. G. Vavilovin sonaatti, balladi, novelle tai etydi.

Ilmoittautuminen tapahtuu kirjallisesti 15.2.2008 mennessä. Osallistumismaksu 1000 ruplaa/kilpailija maksetaan paikan päällä. Ilmoittautumislomakkeita voi tilata sähköpostitse Petroskoin konservatorion pianonsoiton professori Viktor Portnoilta, osoite: portnoi@karelia.ru

Lisätietoja ja Vavilovin teosten luettelon saa Markku Pöyhöseltä, osoite: markku.poyhonen@jamk.fi

Maj Lind -kilpailun 2007 kuvasatoa



Toinen kansainvälinen Maj Lind -pianokilpailu järjestettiin Helsingissä touko-kesäkuun vaihteessa. Tälle aukeamalle on koottu kuvia konserttofinaalista Finlandia-talolta. Kuvaajana toimi Heikki Tuuli.



1. palkinto Sofya Gulyak, Venäjä



2. Roope Gröndahl, Suomi



3. Violetta Khachikian, Venäjä



4. Marko Mustonen, Suomi



5. Yoonjung Han, Etelä-Korea

Erikoispalkinnot

Sofya Gulyak palkittiin parhaasta suomalaisen pianoteoksen esityksestä (Joonas Pohjonen: Bagatelles). Lisäksi **Sonja Fräki** palkittiin Kalevi Ahon sonaatin ja **Maija Väisänen** Einojuhani Rautavaaran sonaatin nro 2 esityksestä.



6. Irina Zahharenkova, Viro

XXXII VALTAKUNNALLINEN PIANOSEMINAARI JOENSUUSSA 9.–10.2.2008

OHJELMA

Lauantai 9.2.2008

- klo 11.30 **Ilmoittautuminen**
- klo 12.00 **Lounas**
- klo 13.00 **Seminaarin avaus**
puheenjohtaja *Jussi Siirala*
- klo 13.30 **Musiikin vaikutus lapsen kehitykseen**
Lääketieteen tohtori, lastenpsykiatri *Jari Sinkkonen*
- klo 15.00 **Tauko**
- klo 15.30 **Osata ja oivaltaa**
Meri Louhos esittelee pianovihot Ensimmäiset etydit ja Pikku-Czerny
Jussi Siirala haastattelee *Meri Louhosta*
- klo 17.00 **Vuosikokous**
- klo 18.00 **Tauko**
- klo 19.00 **Pianotaiteilija Janne Mertanen Joensuun kaupunginorkesterin solistina
Carelia-salissa**
- klo 21.00 **Joensuun kaupungin vastaanotto**

Sunnuntai 10.2.2008

- klo 11.00 **Workshop-työskentelyä** ennakoilmoittautumisen mukaan
1. Jokaisesta voi tulla hyvä esiintyjä
pianisti *Ari Helander*
 2. Alkuopetus oppilasnäyttein
pianisti *Taru Myöhänen-Mäkelä*
 3. Pilatesta pianistille – kokonaisvaltaista kehonhuoltoa soittajalle
pianisti, MP Pilatesohjaaja *Anitta Hirvikangas*
 4. Visions – demonstraatio-opetusta perustasolla 3
pianisti *Kristiina Kask-Valve*
- klo 12.30 **Lounas**
- klo 13.30 **Päätöskonsertti**
- klo 15.00 **Seminaarin päätös**

Pianoseminaari järjestetään Joensuun konservatoriossa Rantakatu 31, 80100 Joensuu.

Ilmoittautuminen

HUOM!

Ilmoittautuminen tapahtuu maksamalla osallistumismaksu Pianopedagogit ry:n tilille 101430-141487 viimeistään 9.1.2008. Seminaariin osallistujan nimen on käytävä ilmi maksukuitista.

Varmistaaksesi osallistumisesi haluamaasi workshop-työskentelyyn sinun on ilmoittauduttava ennakkoon 9.1.2008 mennessä lähettämällä lehdessä oleva ilmoittautumislomake (tai kopio siitä) yhdistyksen sihteerille Taru Myöhänen-Mäkelälle, ilmoittautumiset siis vain postitse.

Osallistumismaksut

Jäsenet, opiskelijat ja eläkeläiset 55 €

Muut (ei jäsenet) 105 €

Ei erillistä päivämaksua.

Jäsenen osallistumismaksun voivat maksaa Pianopedagogit ry:n jäsenluetteloon merkityt ja vuoden 2007 jäsenmaksunsa maksaneet seminaarin osanottajat.

HUOM! Pianoseminaariin osallistuminen on ilmaista ammattioppilaitosten pianopedagogiikan päätoimisille opiskelijoille. Osallistuminen edellyttää kuitenkin ilmoittautumista sähköpostitse 9.1.2008 mennessä osoitteeseen taru.myohanen-makela@luukku.com. Muista mainita oppilaitoksesi nimi, sekä workshop-ryhmä ilmoittautumisen yhteydessä.

Majoitus

Seminaarin osanottajia varten on varattu huonekiintiöt seuraavista hotelleista:

- Sokos Hotel Vaakuna, puh. 020 123 4661
Torikatu 20
1- ja 2-h. huone 76 €/vrk S-etukorttihinta
1- ja 2-h. huone 85 €/vrk viikonloppuhinta
- Sokos Hotel Kimmel, puh. 020 123 4663
Itäranta 1
1- ja 2-h. huone 85 €/vrk S-etukorttihinta
1- ja 2-h. huone 94 €/vrk viikonloppuhinta
Lisävuode 22 €/vrk

Huonehintoihin sisältyy buffet-aamiainen sekä Kimmelissä aamu- ja iltasauna ja uinti, Vaakunassa iltasauna. Huonevarausta tehdessä on muistettava mainita kiintiön nimi "Pianopedagogit". Huonekiintiö raukeaa 9.1.2008.

Ruokailu

Jos haluat ruokailla seminaari paikalla, maksa ruokailumaksu 10,80 €/päivä ilmoittautumisen yhteydessä ja rastita ruokavaihtoehdot workshop-lomakkeeseen. Vain etukäteen ruokailun maksaneet ja siihen ilmoittautuneet voivat ruokailla Joensuun Konservatorion ravintola Menuetissa puh. (013) 748 910. Muista ottaa mukaasi maksukuitti ruokailusta. Ruoka sisältää pääruoan, ruokajuoman, salaattipöydän, leivän ja kahvin.

KOKOUSKUTSU

Pianopedagogit ry:n sääntömääräinen vuosikokous pidetään sunnuntaina 9.2.2008 klo 17.00 Joensuun Konservatoriossa Rantakatu 31 80100 Joensuu. Kokouksessa käsitellään sääntömääräiset vuosikokousasiat.



Hakemus Pianopedagogit ry:n jäseneksi

Henkilötiedot

Sukunimi _____ Etunimet _____

Syntymäaika _____ Kansalaisuus _____

Lähiosoite _____

Postinumero ja -toimipaikka _____ Puhelin _____

Sähköposti _____

Koulutus

Oppilaitos _____

Suoritettu tutkinto _____ Valmistumisvuosi _____

Tiedot nykyisestä työpaikasta

Työsuhteen laatu _____

Työnantaja / oppilaitos _____

_____ Paikka ja päiväys _____ Hakijan allekirjoitus _____

Yhteystietoni saa antaa yhdistyksen toimialaan liittyviin mainostarkoituksiin.

Käsitelty hallituksen kokouksessa _____

Päätös _____

Perustelu _____

Palautusosoite:

Pianopedagogit ry/Taru Myöhänen-Mäkelä, Täysikuu 1 A 1, 02210 Espoo

Ilmoittautumislomake workshop-työskentelyyn ja ruokailuun seminaarissa 2008

Nimeni _____

Ilmoitan osallistuvani seuraavaan workshop-työskentelyyn (rastita vain yksi vaihtoehto):

- 1. Jokaisesta voi tulla hyvä esiintyjä
- 2. Alkuopetus oppilasnäyttein
- 3. Pilatesta pianistille – kokonaisvaltaista kehonhoitoa soittajalle
- 4. Visions – demonstraatio-opetusta perustasolla 3

Olen maksanut lounaan 10,80 €/päivä ilmoittautumismaksun yhteydessä ja valitsen:

La 9.2.2008 Broilerin rintaleike riisillä Tonnikala-pastavuoka

Su 10.2.2008 Itämainen porsaspata Lohikiusaus

En ruokaile seminaari paikalla. Muista ottaa maksukuittisi mukaan ruokailuun
Postita lomake tai kopio siitä 9.1.2008 mennessä Pianopedagogit ry:n sihteerille.
Osoite: Taru Myöhänen-Mäkelä, Täysikuu 1 A 1, 02210 Espoo.



EPTA

EPTA eli European Piano Teachers Association perustettiin Lontoossa vuonna 1978. Se toimii jäsenyhdistystensä kautta 39 eri maassa sekä muodostaa kattojärjestön muiden maanosien pianopedagogiyhdistyksille. EPTA järjestää konferensseja, mestarikursseja, kilpailuja ja seminaareja.

EPTA:n 29. Euroopan konferenssi järjestettiin 2.–5.11.2007 Novi Sadissa, Serbia-Vojvodinan pääkaupungissa. Konferenssin aiheena oli EPTA eilen, tänään ja tulevaisuudessa. Isäntänä toimi Isidor Bajicin musiikkikoulu ja EPTA Serbia-Vojvodinan puheenjohtaja pianotaitelija Dorian Leljak.

Tapahtumassa konsertoivat muun muassa Marcella Crudeli, Murray McLachlan ja Ratmir Martinovic. Suomen Pianopedagogit ry:tä edusti Eeva Sarmanto-Neuvonen, joka esitteli konferenssissa suomalaista pianomusiikkia. Yhdistyksen apurahan turvin matkalla olivat mukana myös pianistit Rebekka Angervo ja Markku Pöyhönen.

Vuonna 2008 konferenssi pidetään Tallinnassa Virossa 8.–11.8.

EPTA julkaisee Piano Journal nimistä lehteä, jonka Pianopedagogit ry:n jäsen voi tilata hintaan 8 £ joko osoitteesta

Nadia Lasserson
28 Emperor's Gate
London SW7 4HS, England
tai sähköpostitse osoitteesta
Nadia0015@hotmail.com.

Pianisti



Päätoimittaja: Ari Helander
Viertolantie 9 A
45200 Kouvola
puh. 050 380 1665
ari.helander@pkmo.fi

Pianisti-lehti ilmestyy kerran vuodessa marras-joulukuun vaihteessa.

Mikäli haluat kirjoittaa lehteen tai sinulla on jutun aihe, ota yhteyttä päätoimittajaan hyvissä ajoin, viimeistään syyskuun alussa 2008.

Julkaisija: Pianopedagogit ry
Taitto: Aino Myllyluoma
Paino: Kirjapaino Hermes Oy, 2008
ISSN: 1796-7341