



Anu Vehviläinen

Kohti kehoa

*Taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista
Karol Szymanowskin pianomusiikissa*

- *MuT, pianisti-tutkija Anu Vehviläinen (anu.vehvilainen@uniarts.fi) työskentelee yliopistonlehtorina Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa sekä elokuusta 2020 alkaen tohtorikoulun johtajana. Vehviläinen on erikoistunut Karol Szymanowskin soolopiano- sekä viulu–piano-musiikkiin. Tutkijana häntä kiinnostaa taiteilijan ja yleisön välinen suhde, läsnäolo ja hiljaisuus.*

*Towards the Body: An Artistic Research on Orientations of Playing in
Karol Szymanowski's Piano Music*

This article explores the author's way of perceiving her orientation towards playing the piano. She identifies two different orientations: cognitive and embodied. The former is related to Karol Szymanowski's complex musical textures and the writer's attendant practicing habits, while the latter is a new approach the writer has explored as a member of a multidisciplinary art group, the Silence Ensemble.

Using the author's autoethnographic documentation written between the years 2008–2018, the article delves into the writer's understanding of her praxis within the area of western art music tradition. Critical study of her own practicing habits helps the author to find new, embodied possibilities of piano-playing, while it also offers fresh insights into the specific musical and playing experiences of pianists, which will be useful for scholars in the fields of practice-led research and research on music and embodiment. In relation to the embodied orientation, the author discusses a practice-based method created together with two other members of the Silence Ensemble, a dancer and a visual artist, which led her to explore the role of some basic bodily phenomena, such as breathing.

Kohti kehoa

*Taiteellinen tutkimus soittamisen orientaatioista
Karol Szymanowskin pianomusiikissa*

Anu Vehviläinen
.....

Johdanto

Kuluneen 30 vuoden aikana taiteellisen tutkimuksen metodologinen kehitys on liittänyt taiteilijat äänekkääksi osaksi akateemista keskustelua. Taiteilijat ovat entistä kykenevämpiä ilmaisemaan, mikä heidän erityisosaamisessaan on juuri heille itselleen olennaista. Sen lisäksi, että taiteilijat omaksuvat tieteen perinteestä käyviä menetelmiä, he luovat niitä myös itse, omasta praksiksestaan ja ajattelustaan käsin.

Tässä taiteellista tutkimusta edustavassa artikkelissani kuvaan pianonsoittoni kognitiivista ja kehollista orientaatiota autoetnografisen menetelmän avulla. Taustalla on havainto, jonka pianistina tein harjoittelutilanteessa: koen soittamisen korostetun kognitiivisena toimintana, jossa kehoni jää sivuun. Pohdin aihettani puolalaisen Karol Szymanowskin (1882–1937) pianomusiikin sekä taiteilijatutkijaryhmä Silence Ensemblen toiminnan kautta. Juuri pitkällinen työskentely Szymanowskin vaativan musiikin parissa on mielestäni muokannut soittamisorientaationi kognitiivispainotteiseksi, kun taas tanssijan, kuvataiteilijan ja pianistin (eli minun) muodostama Silence Ensemble on johdattanut minut tarkastelemaan omaa soittamistani kehollisten kokemusten, kuten hengittämisen, näkökulmasta. Tutkimustehtäväni muotoilen seuraavasti: kysyn, millä tavoin soittamisorientaationi on muokkautunut kognitiiviseksi ja miten alan vähitellen hahmottaa kehollisen orientaation mahdollisuutta. Lopulta kysyn, millä tavoin kehollisuuden löytyminen vaikuttaa olemiseeni ja taiteelliseen työskentelyyni sekä miten muut taiteellista tutkimusta tekevät ja musiikin ja kehollisuuden suhteista kiinnostuneet tutkijat voisivat hyötyä havainnoistani.

Artikkelini jakautuu neljään pääluukuun. Ensimmäisessä kuvaan tutkimuskontekstini, aineistoni sekä käyttämäni autoetnografisen menetelmän. Toinen luku porautuu kokemukseeni Szymanowskin teosten esittämisestä, harjoittelusta, ajattelusta ja partituurien analysoinnista. Kolmannessa luvussa esittelen keholliseen orientaatioon johdattavan Silence Ensemblen poikkitaiteellisen menetelmän, fenomenologisen hengitysharjoituksen sekä Kuressaaren hengitysretriitin annin. Neljäs luku on pohdintaa siitä, mitä nämä erilaiset soitto-orientaatiot minulle merkitsevät ja miten niistä saatavia huomioita voisi soveltaa laajemmin esimerkiksi taiteilijoiden koulutuksessa. Vedän myös yhteen tutkimukseni metodologisen annin taiteellisen tutkimuksen kontekstissa.

Taiteellinen tutkimus tuo esiin muusikon kokemuksen

Taiteellinen käänne nostaa esiin henkilökohtaisen

Tutkimukseni asettuu osaksi suomalaista ja eurooppalaista taiteellisen tutkimuksen diskurssia, jossa keskeistä on luovan prosessin, taiteilijuuden ja kokemuksen reflektointi. Alan metodologia on kehittynyt omassa taiteen praksiksen olotilassaan, lähellä taiteen ajattelua ja sanastoa. Se elää vuorovaikutuksessa tieteen rinnalla, mutta hengittää jo omin keuhkoin. Coessens, Crispin ja Douglas (2009, 14–17) näkevät taiteellisen tutkimuksen edustavan merkittävää paradigmamuutosta ja hahmottavat erityisen *taiteellisen käänteen* jatkona kielelliselle ja kulttuuriselle käännteelle. 1960- ja 70-lukujen kielellinen käänne korosti kielen aseman ja merkityksen uudelleenajattelua, kielen suhdetta maailmaan ja käyttöä sosiaalisten käytäntöjen kehittymisessä (Rorty 1992, sit. Coessens et al. 2009, 15). Seuraavaa vuosikymmentä hallitsi kulttuurinen käänne, joka puolestaan korosti toimijuutta, itsereflektiota ja subjektiivisuutta kulttuurin ja identiteetin merkittävinä tekijöinä (Friedland & Mohr 2004, 3, sit. Coessens et al. 2009, 15). Taiteellinen käänne taas viittaa tilaan, jossa kulttuuri muuttuu todeksi yksityisessä kokemuksessa: se etsii kielen ja tulkinnan alta ristiriitaisia ja erityisiä kokemuksia venyttäen ymmärryksen rajaa kohti spesifiä, taiteellista kokemusta ja kysyy, mikä on taiteilijan ja hänen praksiksensa paikka nyky-yhteiskunnassa (Coessens et al. 2009, 15–17). Taiteellisen käänteen myötä taiteellinen tutkimus on ottanut merkittävän roolin meitä ympäröivän kulttuurin tiedontuotannossa.

Tutkimukseni konteksti

Artikkelini liittyy niin musiikkitieteelliseen Szymanowski-tutkimukseen kuin monitahoiseen fenomenologiseen kokemustutkimukseen. Ennen kaikkea se liittyy taiteelliseen tutkimukseen, jonka lähes jokainen taiteilija-tutkija haluaa nimetä omalla tavallaan painottaen metodologista fokustaan, mikä on mielestäni ymmärrettävää nuorelle ja kehkeytyvälle alalle. Artikkelini perustuu tajuun taiteellisesta, pitkäjänteisestä prosessista ja musiikkiteosten harjoittelun lainalaisuuksista. Siksi juuri muusikotutkijat tuovat artikkeliini kohdallisimman kontekstin.

Kuvaan tutkimuksessani soittajankokemustani Szymanowskin pianomusiikin parissa erityishuomion kohteena variaatiot b-molli, op. 3. Olen esittänyt ja levyttänyt säveltäjän koko pianotuotannon (Vehviläinen 2010, 2012, 2014, 2017), ja näin ollen monet huomioni perustuvat kokonaisnäkemykseen hänen kaikista pianoteoksistaan. Aiempi Szymanowski-tutkimus vahvistaa käsitystäni säveltäjän musiikin kompleksisuudesta ja tekstuurin hahmottamisen vaativuudesta: Szymanowski välttää säännöllisiä fraasirakenteita kirjoittaen uskomattoman rikasta, orkestraalista ja jopa näännyttävän täyteen pakattua, polyfonista ja hämmentävää tekstuuria.¹ Esimerkiksi *Metooppien* op. 29 ja *Maskien* op. 34 kolmelle itsenäiselle viivastolle kirjoitetut tekstit koostuvat lukuisten kaksois- ja multisointujen yhdistelmästä, jotka herättävät tunteen useasta samanaikaisesta tietoisuudesta (Zent 1988, 105, 278). Jopa Szymanowski itse epäili, voiko kukaan omaksua ”pitkää ja helvetillisen vaikeaa” pianosonaattia no. 2 A-duuri, op. 21. Myös *Fantasiastaan* op. 14 Szymanowski arveli, että teos voi tuoda hänelle maineen säveltäjänä, jonka musiikkia on mahdotonta soittaa tai laulaa. (Wightman 1999, 45–46, 96.)

Siinä missä aiempi Szymanowski-tutkimus keskittyy säveltäjän musiikin analysointiin, oma fokukseni on henkilökohtaisessa kokemuksessani.² Kokemuspohjaista tutkimusta ei Szymanowskin musiikista ole aiemmin tehty, muiden säveltäjien kohdalla paljonkin. Tyypillisesti muusikko tarttuu läheiseksi kokemaansa repertuaariin ja käsittelee sitä oman taiteilijan-

¹ Vrt. Samson 1980, 29–31, 292; Pannain 1932, 127; Chylinska 1993, 99, 101; Zent 1988, 279.

² Taiteellista kokemusta on artikuloitu mm. kahdessa ”Taiteellinen tutkimus” -nimisessä teoksessa (Kiljunen et al. 2001 ja Varto 2017). Nämä filosofisteoreettiset klassikot ovat luoneet tarpeellisia, käsitteellisiä raameja kehittyvälle alalle, mutta näitä raameja taiteilijoiden tulee jatkuvasti kriittisesti koetella praksikseen nojaavan tutkimuksensa kautta. Näin teen myös itse kuvatessani omaa kokemustani.

ekspertiisinsä kautta.³ Etusijalla on usein kehollisuus tai tulkinta, kuten on laita esimerkiksi Järviön (2011) Monteverdi-, Paavolan (2018) Thalberg-, Karakorven (2016) Schumann-, le Guinin (2006) Boccherini- ja Malin (2004) Crumb-tutkimuksessa. Järviö (2011, 9) pyrkii kuvaamaan mahdollisimman yksityiskohtaisesti, miltä esimerkiksi yhden tauon hengittäminen kehossa tuntuu. Itse kuvailen muun muassa, millaisen kokemuksen Szymanowskin musiikin *ajattelemisen* minussa synnyttää. Tavoittelen myös le Guinin (2006, 14–24), Karakorven (2016, 36–40) ja Paavolan (2018, 111–113) varsin pitkälle viemää, eri kehonosia erittelevää havainnointia, joskin tutkimukseni kysymyksenasettelusta ilmenevän taustani vuoksi olen tässä vasta alussa. Kaikista edellä mainituista poiketen kanteletaiteilija Timo Väänänen (2008) toteuttaa tohtorintutkimuksen konsertteihin liittyvän reflektionsa – sanojen sijasta – valokuvin. Itse en halua luopua sanoista.⁴ Kehollisessa tarkastelussani viittaa alan urauurtavaan liikuntatieteen fenomenologiaan (Klemola 2004; Koski 2000), kuten ovat tehneet myös tanssijat Kirsi Monni (2004) ja Kirsi Heimonen (2009).

Taiteellinen tutkimus on siis rikastuttanut yksilöllisen kokemuksen tutkimusta huomattavasti.⁵ Yksilöllisen kokemuksen kautta paljastuu myös kokemuksen jaettu taso (mm. Klemola 2004, 9). Tapio Koski (2000, 39, 41–42) näkee keholliset kokemukset samankaltaisina, ihmisille yhteisinä ja jaettuina. Mitä lähempänä tutkija kohdettaan on ja mitä useammin sitä ajattelee, sitä monipuolisempia ovat havainnot ja ymmärrys. Itse olen ollut Szymanowskin musiikin kanssa tekemisissä lähes puolet elämästäni.

³ Moni nimeää oman (taiteellisen) tutkimuksensa yksityiskohtaisesti: toiminnallinen musiikillinen käytäntö (Mali 2004, 13), kehollinen historiallinen tiedostaminen (Karttunen 2015), fenomenologinen, Merleau-Pontyyin nojaava pianistin havainto (Sumelius-Lindblom 2019) sekä lihallinen musiikkitiede (le Guin 2006).

⁴ Esittävät taiteilijat hyötyvät julkaisuista (esimerkiksi JAR ja Ruukku), jotka mahdollistavat tekstin ja nuottikuvan lisäksi myös äänen ja videoiden julkaisemisen (ks. mm. Lyytikäinen 2013; Hübner 2016; Nilsson 2017; Vehviläinen 2019). Tämä avartaa alan metodologista ulottuvuutta.

⁵ Juha Varto (2008, 8, 20–22) pohtii 1900-lukulaista universaalien ja yleisesti pätevän arvostusta suhteessa yksityiseen kokemukseen. Hän maalaa varsin jyrkän näkymän, jossa ”yleisen” kategoriaa on käytetty vallan välineenä samalla, kun yksittäisen ihmisen unohtamisesta on tullut hyve. Vain objektiivinen tietäminen, jossa tiedon kohde on riippumaton tietäjästä, olisi legitimiä tietämistä. Tieteessä on Varton mukaan perinteisesti hyväksytty ajatus ns. puhtaasta eli jaettavissa olevasta ja objektiivisesta tiedosta, joka voi saastua, mikäli siihen sekoittuu jotain toiminnan tai taidon alueelta. Viime vuosina tehty, yhä monipuolisempi kokemustutkimus on mielestäni lieventänyt Varton kuvaamaa kahtiajakoa yleisen ja yksityisen sekä niihin sitoutuvan tiedontuotannon välillä.

Tutkimuksen aineistot ja autoetnografinen menetelmä

Aineistoni perusta on yli 20-vuotinen työskentely Szymanowskin pianomusiikin parissa eli teosten harjoittelu, esittäminen, levyttäminen, niistä luennoiminen sekä muun muassa työpäiväkirjan pitäminen. Szymanowski-aineistoni laajenee tässä artikkelissa kokonaisvaltaiseksi Szymanowski-reflektioksi, ja päiväkirjaotteiden ohella myös leipätekstissä on paljon kokemuksellisia huomioitani, kuten myös esimerkiksi Malin (2004) ja Järviön (2011) tutkimuksissa. Työpäiväkirjaotteet nostavat esiin akuutteja huolia ja niihin löytämiäni ratkaisuja. Kehollisuuden tarkasteluani peilaan Silence Ensemblen työskentelyn kautta (Heimonen, Kaverma & Vehviläinen 2018), jolloin aineistoni osana ovat ryhmän työskentelyä kuvaavat artikkelit ja muistiinpanot sekä Kuressaaren hengitysretriitin (18.–25.11.2018) työpäiväkirja. Työpäiväkirjaotteiden ja leipätekstin välinen jännite syntyy ajan kulumisesta. Päiväkirja on kirjoitettu usein voimakkaan tunnetilan vallassa, ja leipätekstissä voin tarkastella asiaa etäännytetyn analyttisesti.

Tutkimukseni menetelmä on autoetnografia. Sen lähtökohtana ovat usein tutkijan henkilökohtaiset, vaikeatkin ongelmat⁶ – myös itse kuvaan artikkelissani muun muassa harjoitteluun liittyviä haasteitani. Menetelmää kehittivät alun perin etnografit: tutkiessaan vieraita kulttuureita he alkoivat kirjata ylös myös omia emootioitaan ja huomioitaan varsinaisen tutkimusaiheen ohella. Jäämättä kuitenkaan vain itseterapiaksi autoetnografinen menetelmä pyrkii aina liittämään henkilökohtaisen sitä ympäröivään kulttuuriin (Ellis & Bochner 2000, 739). Myös taidemusiikin alalla autoetnografiaa on hyödynnetty. Moni näistä tutkimuksista – myös tämä artikkeli – tarjoaa vaihtoehdon taidemusiikin sankarimyytille:⁷ Grant (2009, 4–5) käsittelee konservatorioympäristön häpeää aiheuttavaa hiljaisuuden kulttuuria, joka saa muusikot muun muassa vaikeutamaan käsivammoistaan, ja Manovski (2012; 2014) tutkii muusikoksi kasvamisen taivaltaan homoseksuaalisuutensa vuoksi marginalisoituna laulajana. Keskeistä on myös hiljaisen tiedon artikulointi ja taiteellisen työskentelyn mystifioinnin purkaminen: Bartleet (2009) kuvaa praksistaan kapellimestarina, Kruse (2013) dokumentoi kokemuksiaan mandoliininsoiton verkkokurssiopiskelijana ja Kanga (2016) kuvaa yhteistyötään säveltäjän kanssa. Menetelmällisesti edellä mainitut tutkimukset nojaavat

⁶ Ellis (2013) käsittelee ystävän menettämistä; Rissanen (2015) kuvaa kokemuksiaan mielenterveyspotilaana; Lee (2009) kuvaa fyysistä kamppailua ja musiikin parantavaa vaikutusta silmän laserleikkauksen jälkeen.

⁷ Sankarimyyttä ovat tarkastelleet mm. Saarilampi 2007 ja Vehviläinen 2008.

terapeuttisen rehelliseen, tabuja pelkäämättömään ja henkilökohtaiseen aineistoon. Muusikon hiljainen tieto on esillä myös omassa tutkimuksessani.

Autoetnografisessa menetelmässäni tärkeää on kokemuksellisen ajattelun esteettömyyteen pyrkiminen. Käytännössä pyrin olemaan kokemuksen kuvauksessani tarkka, selkeä ja yltiörehellinen, mutta koska sanojen soljuvuus kiinnostaa minua, pyrin saamaan tekstistäni myös lennokasta. En sano vain, miten asiat ovat, vaan pyrin löytämään niille esteettisesti puhuttelevimman kirjoitusasun.⁸ López-Íñiguez (2019) evokatiivinen autoetnografia (mm. Ellis 2007 & 2013; Ellis & Bochner 2000) lähenee lapsuuden sellonsoittomuistumillaan kaunokirjallista tyyliä, ja Bartleet (2009) tuo kapellimestarina olon kokemuksensa esiin narratiivisen kerronnan ja tutkimuskirjallisuuteen nojaavan dialogin avulla. Vaikka itsekkin tukeudun muisteluun ja emootioiden tarkkaan sanallistamiseen, en tähtää edellä mainittujen tutkijoiden novellinomaiseen tyylittelyyn.

Päiväkirjakatkelmissä otteeni on vapaimmillaan, mutta en halua luoda tutkimuksestani kokonaisuutena voimakkaan kaunokirjallista; koska en ole ammattisanataiteilija, vaaranani olisi tasoltaan heikko, fiktiota muistuttava mutta naiivi kerronta. Autoetnografioille tyypilliseen tapaan tutkimukselleni on ominaista aineiston ja menetelmien sisäkkäisyys sekä tutkijan toimiminen metodisena välineenä.⁹

Tuon tässä tutkimuksessa esiin omia tekstejäni yhteensä kymmenen vuoden ajalta. Työpäiväkirjaotteiden kautta pyrin kuvaamaan kokemukseni rikkaasti ja uskottavasti; yhdistän henkilökohtaisen kulttuuriseen (vrt. Ellis & Bochner 2000, 739) ja pyrin saamaan yhteyden lukijaan (vrt. Ellis et al. 2011, 7). Työpäiväkirjaviittausten ohella pysähdyn usein kuuntelemaan kehoani, johon Szymanowskin musiikki on pitkän ajan kuluessa ruumiillistunut. Ajaudun näin yhä syvemmälle taiteellisen toimintani perustuksiin: yrittäessäni kirjoittaa yhtä kehoni saattaa viestiä toista, ja minun on kysyttävä itseltäni, mikä loppujen lopuksi on totta. Minun on jatkuvasti palattava kokemukseeni ja tarkennettava sitä; samaan tapaan

⁸ Olisin esimerkiksi voinut sanoa: ”tarkka, selkeä ja hyvin/erittäin/äärimmäisen rehellinen”, mutta mietin sanavalintoja tovin ja päädyin ”yltiörehelliseen”, koska se miellytti silmäni eniten ja sai lauseen mielestäni puoleensavetävämmäksi. Nämä hetket sanavalintojen äärellä tuottavat minulle iloa ja tekevät tutkimuksen tekemisestä innostavaa. On toki muistettava olla rakastumatta liiaksi omiin sanavalintoihinsa, jotta teksti ei ala tympäistä.

⁹ Vrt. Koistinen-Armfelt 2016, 28. Autoetnografisesta lähestymistavasta ks. myös Anttila 2003; Kinnunen 2008; Gouzouasis & Ryu 2014 sekä Gouzouasis & Ihnatovych 2016.

tähän fenomenologisen tutkimuksen peruseriaatteeseen sitoutuvat myös Järviö (2011, 78) ja Mali (2004, 33).

Kokemuksia Szymanowskin pianomusiikista

Selvittääkseni, millainen kognitiivinen soittamisorientaationi on, kuvaan tässä luvussa pitkäaikaista kokemustani Puolan modernismin pioneerin, Karol Szymanowskin, musiikin parissa. Kuvaan olotilaa, jonka säveltäjän musiikin ajattelemisen minussa herättää. Toisaalta kommentoin nuottitekstiä selvittääkseni musiikin kompleksisuutta sekä osoittaakseni muun muassa analogian Szymanowskin kirjoitetun (kaunokirjallisen) ja sävelletyn tekstin välillä. Suhteeni Szymanowskiin tarkentuu siis kokemuksellisten kuvausten sekä nuottitekstin kommentoinnin kautta. Kuvaan myös kriittisesti harjoittelutapojani. Osana kokemuksellista aineistoani toimii työskentelypäiväkirja, jota pidin ajalla 25.12.2015–14.4.2016 valmistautuessani viimeiseen Szymanowski-levytykseeni. Strukturoin harjoitteluni tuolloin seuraavasti: 10 minuutin hiljaisuus, työn alla olevien teosten läpisoitto, yksityiskohtien harjoittelu sekä muistiinpanojen teko.

Koska olen kuluneen 20 vuoden ajan tehnyt tiiviisti töitä Szymanowskin musiikin parissa, hänen musiikkinsa on muokannut minua muusikona enemmän kuin mikään muu musiikki. Tartuin hänen tuotantoonsa tohtorintutkinnossani (2001–2008), minkä jälkeen (2010–2017) levytin kaikki hänen soolopianoteoksensa Alba Recordsille. Tämä kokonaisuus on yhteensä noin viiden tunnin mittainen ja käsittää teoksia kaikilta Szymanowskin tyylikausilta aina Chopin- ja Skrjabin-vaikutteisista miniatyyreistä myöhäisromantiikkaan, välimerelliseen impressionismiin sekä lopulta Tatran kansanmusiikin inspiroimaan tyyliin (Vehviläinen 2010, 2012, 2014, 2017).

Miltä Szymanowskin musiikin ajatteleminen tuntuu

Kun katson Szymanowskin partituuria tai kun kuvittelen, että soittaisin sitä, olen heti *valmiudessa*. En edes yritä lähestyä tätä musiikkia kevyesti. En osaa ajatella sitä rennosti. En hymyile, en leikittelen mielessäni musiikillisilla mahdollisuuksilla, vaan olen pidättyväisen keskittynyt ja väsynyt ajatellessani väistämättä suurta harjoittelumäärää. Kämperryn mentaali-

seen kuplaan, jonka muodostavat klaviatuuri, telineellä oleva nuotti, kädet ja pää.¹⁰ Eniten pää. Se on valmiudessa ajatella tulevaa koitosta, valmiudessa olla hermostumatta. Pää on täynnä, sitä särkee, enempää sinne ei mahdu, ei enää yhtään Szymanowskin kirjoittamaa tahtia.

Ja kun voimani kanavoituvat päähän, muu keho unohtuu.

Sisäisen todellisuuden kuvaamisessa tärkeää on tarkkuus ja rehellisyys, vaikka kokemuksen vangitseminen joihinkin sanoihin tai yhteen hetkeen on mahdotonta. Kun kokemusta kielellistää, se on jo muuttunut muuksi (Järviö 2011, 79–80) eikä ilmiön käsitteellinen kuvaus tuota samaa kokemuksellisuutta kuin itse kokemus (Koski 2000, 39). Pyrin sanoillani kuitenkin mahdollisimman lähelle kokemustani. Rehellisyys sinänsä on haaste: muut pääsevät käsiksi heikkouksiini.¹¹ Toisaalta koen, että tutkimuksen myötä heikkouteni kutistuvat ja ammatillisuuteni kasvaa. Samalla vaistomaisesti ajattelen, että lukijat eivät käänny minua vastaan. Esteettisesti haen sitä kohtaa, jossa löydän kokemuksilleni hivelvimmän mutta rehellisen kieliasun.¹²

Pääkeskeisen kokemukseni haastavat sellisti Elisabeth le Guinin, pianisti Satu Paavolan sekä pianisti Tiina Karakorven monipuolisen keholliset tutkimukset. Le Guin esittelee sellistin kehollisia perustoimintoja: silmäily, istuminen seisomisen sijaan, instrumentin sijoittaminen jalkojen väliin, sellon kaula soittajan kaulan vasemmalle puolelle, jousi oikeaan käteen. Luigi Boccherinin (1743–1805) Es-duuri-sellosonaatin kautta le Guin kuvailee, miltä kehon eri osissa tuntuvat sävelkulut, oktaavialat, soittajan mukavuus- tai epämukavuusalueet, nopeat siirtymät ja niin edelleen. (Le Guin 2006, 14–24.) Etsiessään italialaista bel canto -perinnettä kunnioittavaa, laulavaa soittotapaa Paavola (2018, 111–113) kuvaa pianotekniikkaansa muutosprosessia eritellen, mitä sormissa, sorminivelessä, kämmenessä ja käsivarressa tapahtuu soittotavan muuttuessa. Myös Karakorpi kuvaa soittamiskokemustaan hämmästyttävän tarkkojen kehollisten havaintojen kautta. Karakorpi tunnistaa soittonsa lomassa muun muassa keuhkot, vatsalihakset, käsivarret, selän, sormenpäät, jalkapohjat, lantion, lavat, yläselän ja kyynärvarret. ”Mielikuvassani kes-

¹⁰ Viulisti Eeva Oksala (2018, 58–59) kuvaa hieman samankaltaista kokemusta: toisinaan esiintyessään Oksala koki halua sulkeutua ja mennä piiloon ”itseensä”.

¹¹ ”En kerro sankaritarinaa”, toteaa Mali (2004, 11). Myös Sudnow (2001, 32–35) kuvaa avoimesti vaikeuksiaan, kuten epätoivon, hallinnan puutteen ja ulkopuolisuuden tunteita.

¹² Mali (2004, 14–15) pohtii ”valmiina” annettujen sanojen kohdallisuutta omassa, kokemuksellisessa tutkimuksessaan. Kuvatakseen ainutlaatuista kokemusta hän ottaa itselleen oikeuden käyttää myös outoja ilmaisuja.

kityn uloshengitykseen ja pitenen.” (Karakorpi 2016, 36–40.) Miksi minä en ole tottunut ajattelemaan soittoani näin? Miksi Szymanowskin musiikki kohdistaa kaiken huomion päähäni, ajatteluuni, kognitiooni? Voisiko selitys löytyä nuottitekstistä? Zentin (1988, 278) huomio Szymanowskin yhtäaikaista tietoisuuksista on osuva: jos jokin on osa tietoisuutta, sitä on ajateltava, ja ainakin toistaiseksi koen ajattelun sijaitsevan juuri päässäni, en esimerkiksi raajoissani tai selässäni. On aika katsoa, miltä nämä rinnakkaistietoisuudet näyttävät Szymanowskin partituureissa.

Kerroksellisuus Szymanowskin tekstuureissa

Oheisessa nuottiesimerkissä (kuva 1) näkyy Kalypson teeman ”impressionistinen polyfonia” (Zent 1988, 106). Samsonin (1980, 95) mukaan 6/8-tahtilaji sekä pisteellinen rytmiaihe muodostavat Szymanowskin suosiman kertovan elementin. Olen harjoitellut teemaa soittaen ja laulaen sen kerroksia erikseen ja koko kudosta siten, että yksi ääni soi kovaa ja muut hiljaa. Näin manifestoituu ajatus rinnakkaisista tietoisuuksista: harjoitellen kudosta kuullen paitsi vertikaaliset harmoniat myös horisontaaliset, itsenäiset linjat. Kognitiotani rasittaa, että joudun kannattelemaan näitä kaikkia ulottuvuuksia lopulta yhtäaikaisesti. Sopraanon 6/8-melodia kuuluu kudoksesta yleensä helposti, mutta esimerkiksi vasemman käden pieni sekunti (eis-fis) on hauska saada myös kuuluviin; nouseva intervalli on kontrasti laskevalle sopraanoainekselle. Keskiviivaston kolmisointusekunti-harmonia on tietenkin myös ilmeikäs – balansoiminen tarjoaa lukuisia vaihtoehtoja ja pakottaa harjoittelemaan kudoksen läpikuultavaksi. Vaarana on tukkoisuus, jota ehkäisee kerrosten huolellinen muotoilu ja itsenäisyys. Rinnakkaistietoisuudet tuntuvat elävän ajan kuluessa: kun otan teoksen uudelleen käsittelyyn, mieleni tekee nostaa esiin jokin aiemmin taka-alalla ollut ele tai kulku; ne kaikki ovat tietoisuudessa- ni koko ajan mukana, huolellisesti sisäistettyinä ja harjoiteltuina, mutta voin vaihdella niiden keskinäistä suhdetta.

Ymmärtääkseni Szymanowskin musiikin rinnakkaistietoisuuksia yhä paremmin vertaan niitä hänen kirjalliseen ilmaisuunsa. Szymanowskin vaikutus Puolan kulttuurielämään näkyi myös hänen rooleissaan rehtorina, opettajana, ajattelijana, kirjoittajana. Paitsi asiatekstejä hän tuotti koko ikänsä myös runoutta ja proosaa.¹³ Mielestäni Szymanowskin (sa-

¹³ Szymanowski kirjoitti muun muassa romaanin nimeltä *Efebos*, joka osittain tuhoutui toisen maailmansodan aikana (Wightman 1999, 42–47, 220–231).

Kuva 1. Szymanowski: Kalypso op. 29/2, tahdit 12–13.

noin) kirjoitettu teksti on samankaltaista kuin hänen musiikillinen kudoksensa: tiheää, monikerroksista ja läpensä monimutkaista. Tavatonta ei ole jopa puolen sivun pituinen virke, johon on uponnut lukuisia konnotaatioita ja attribuutteja – Szymanowski rakentaa tekstistään monitasoista, ajatuksellista kudosta, jossa toisiinsa liittyvät seikat limittyvät ja pysyvät lähekkäin ja toisaalta muodostavat temaattisesti harmonisen ja kieliopillisesti virheettömän kokonaisuuden:

Näitä ihmisiä meidän on kiittäminen heidän tarjotessaan sietämätöntä, 'emotionaalista' sanahelinää ja pateettista sentimentaalisuutta, naiivia tylsän, henkilökohtaisen kokemuksen ja musiikillisen 'ilmaisun' yhteen saattavaa 'välittömyyttä', harrastelijamaista 'ideologista' substanssia tavoittelevaa ja muodon ohittavaa laiminlyöntiä, musiikin riippumattomuuden huomiotta jättämistä, teatraalisia sisäisen tyhjyyden ja musiikillisen arvottomuuden huolella piilottavia eleitä sekä lukuisan määrän muita vakavia puutteita, jotka mieluummin jätän tällä kertaa mainitsematta. (Szymanowski 1999, 148; englanninnoksesta suom. Vehviläinen.)

Uusia sanoja on verrattava edellä oleviin ennen kuin koko asiasisältö vähitellen hahmottuu. Kuten musiikillisissa fraaseissa, Szymanowskin virkkeissä on paljon tiiviitä, yksittäisiä ajatuksia, jotka on sisäistettävä ennen kokonaisuuden avautumista. Täten Szymanowskin tekstien lukeminen toisintaa kokemustani hänen soivien tekstuuriensa harjoittelijana: tiheä materiaali vaatii lukijaa/tulkitsijaa keskittymään herpaantumatta. Tä-

män vuoksi lähestyn Szymanowskin mitä tahansa tekstiä analyttisesti ja eritellen, en heittäytyen tai kokonaisuuksia noin vain nielaisten. Joudun olemaan kylmäpäinen ja kontrolloitu sekä myös varovainen ja ennen kaikkea *kunnioittava*, jotta en kävelisi jonkin piilossa lymyvän ajatuksen yli. Samalla rakastan sitä soinnillista työtä, johon Szymanowski tekstuurillaan minut pakottaa. En kyllästy.¹⁴

Harjoittelun myötä soittajan subjektiutta vahvistava hallinnan tunne sekä halu soittaa juuri nimenomaisella tavalla kasvavat (Nummi-Kuisma 2010, 206). Mitä enemmän työstän juuri Szymanowskin sävelkieltä, sitä enemmän olen siinä kotonani ja sitä enemmän se muokkaa soittajaminääni tietynlaiseksi. Viimeiset yli 20 vuotta aamuni ovat alkaneet kahlaten tässä hermoja koettelevassa sointimassassa. Ja kun en ole ollut pianon ääressä, olen kannatellut Szymanowskin sointikudosta kehossani, jonne se on painunut muistiin.

Yksityiskohtiin tarttuminen harjoittellessa

Olen aina ollut harjoittelijana yksityiskohtiin tarttuja, jolle on ollut luontevampaa purkaa osiin kuin yhdistää. Tämä ominaispiirre nousee vuosien varrella kirjoittamissani teksteissä vahvasti esiin. Saman ilmiön toistuva esiintyminen autoetnografisessa aineistossa on metodologisesti arvokasta: vaikka vuodet kuluvat, palaan aina samaan teemaan. Järviö puolestaan tarkastelee eri aikoina kirjoitettuja tekstejään – ”tekstikerrostumiaan” – arvioidakseen, kuinka hänen henkilökohtainen kirjoittajanotteensa ja kokemuksensa vähä vähältä vahvistuvat ja tarkentuvat (Järviö 2011, 77–78, 97–103).

Olen vuonna 2008 valmistuneessa tohtorintutkinnon kirjallisessa työssäni muistellut kandidaattiopintojen aikaista (1990-luvun alku) kontrolloivaa ja yksityiskohtiin fokuoivaa harjoitteluani:

En ole nopea, sähäkkä enkä spontaani. Eräs ongelmani saattaa olla siinä, että en koskaan koe olevani valmis. Harjoitteluani leimaa loputon varmisteleminen sen sijaan, että suoraan ja kaikin keinoin etsisin lopputulosta. (Vehviläinen 2008, 39.)

¹⁴ Soinnillisesta työskentelystäni pianon ääressä ks. Vehviläinen 2019.

Kuvaan, kuinka kandidaattiopintojeni aikana hajotin opeteltavan materiaalin mikroskooppisen pieniin osiin, joita tarkastelin kuin suurennuslasin alla. Työskentely oli hidasta ja vaivalloista.

Kutakin tekstuurin yksityiskohtaa oli vahvistettava, sillä mikään kohta ei ollut valmiiksi tarpeeksi laadukas. [Tämä] tarkoitti jokaisen erillisenä hahmottuvan yksikön – soinnun, motiivin, fraasin, trillin jne. – irrottamista yhteydestään sekä tuon yhden yksikön läpikäymistä mahdollisimman monin eri tavoin: pisteellisissä ja aksentoiduissa rytmeissä, eri suuntaisina arpeggioina, kovaa irtonaisessa ja massiivisessa fortessa ja niin edelleen. (Vehviläinen 2008, 42.)

Saatoin harjoitella yhtäällä d-molli-sointua rytmeissä ja aksentoiden, mutta seuraavan c-molli-soinnun kanssa toisaalla aloitin saman uudestaan alusta. Ikään kuin d-molli ei olisi opettanut minulle mitään. Asiat eivät yhdistyneet toisiinsa. (Vehviläinen 2008, 43.)

Myös tohtorintutkinnon konserteissani (2000-luvun alku) taiteellinen lautakunta kiinnitti huomiota tapaani kontrolloida ja varmistella ja kehotti esittäessä heittäytymään musiikkiin rohkeammin. Koin toiveen häiritsevänä:

Miksi en ole spontaani ekstrovertti hetkeen tarttuja? Miksi olen ollut jo pienestä pitäen tällainen varmistelija, aina huolehtimassa mitä seuraavaksi tapahtuu. [...] En ota riskejä edes ruokakaupassa, miten tekisin sen sitten konserttilavalla? (Vehviläinen 2008, 37.)

Konsertistani on kulunut jo useita viikkoja, ja aina vain mietin, etten ole spontaani. [...] En voi ripotella spontaanisuutta soittoni päälle kuin suolaa. Saamani kehotus: ”heittäydy, ota riski”, on minulle valtava, mulistava asia [...] [P]yryn tähänkin kehotukseen suhtautumaan samalla tavoin kuin kaikkiin asioihin elämässäni: kankeasti, hitaasti, koko raskasta tajunta-aparaattia yksityiskohtaisesti huoltaen ja mielellään pitkän ajan kuluessa. Yritän tarttua hetkeen miettimällä asiaa ensin kuukauden. (Vehviläinen 2008, 39.)

Vertaan itseäni kollegoihin: Mali (2004, 89, 77–111) lähestyy Crumbin vaikeaselkoista pianomusiikkia eri suunnilta vähitellen; tämä on minulle Szymanowskin kompleksisuuden vuoksi tuttua. Ajan kanssa tunnustelen musiikillisesta aineksesta alkaa vähitellen muodostua kokonaisuus. Sen sijaan Karakorpi etenee uuden teoksen parissa keskeytyksettä, katse kaiken aikaa nuotissa. Hän hahmottaa musiikin aluksi kolmen tahdin

pätkissä, kuulee nuottikuvan ensin mielessään ja sitten soittaa sen. (Karakorpi 2016, 20.)

Kuvaamastani detaljitason raatamisesta olen systemaattisesti pyrkinyt eroon. Vaikka luontaisesti haluaisin takertua yksityiskohtiin, olen ryhtynyt harjoittelemaan myös kokonaisuuksia. Tätä pyrkimystä tukee Nummi-Kuisman (2010) tutkimus, jossa pianistin harjoitteluprosessissa oleelliseksi tekijäksi muodostui juuri kokonaisvaltainen ja keskeytyksetön läpisoitto sekä sitä suuntaava 'vire'.¹⁵ Aloin vähitellen nostaa läpisoittoa keskeiseksi harjoittelumenetelmäksi. Esimerkiksi juuri kevään 2016 työpäiväkirjamateriaalini on kirjoitettu asetelmasta, jossa päätin soittaa työn alla olevat teokset päivittäin kokonaisina, vaikken niitä vielä kovin hyvin osannutkaan. Tämä oli merkittävä askel: tarvitsin teosten säännölliseen läpisoittoon tietoisin päätöksen.

Variaatiosarjan harjoittelua

Seuraavassa havainnollistan soitto-orientaationi muodostumista kevään 2016 työpäiväkirjaotteiden avulla. Työn alla on Szymanowskin variaatiot b-molli, op. 3, teoksen ongelmakohdat, muunnelmien keskinäinen hierarkia ja etenkin viimeisen muunnelman merkitys koko teokseen nähden. Havaitsen myös tutun ristiriidan yksityiskohtien ja kokonaisuuden välillä.

Teoksessa on 16-tahtinen teema ja 12 variaatiota. Teeman mukainen symmetria toteutuu kaikissa variaatioissa lukuun ottamatta tahtimäärältään pidempiä IX, XI ja XII variaatioita. Toisinaan tekstuurin monimutkaiset säestyskuviot hankaloittavat temaattisen aineksen esiin nostamista. (Breckenridge 1985, 25–26, 65.) Tällöin tiheän tekstuurin huolellinen balansointi estää soinnin tukkiutumisen¹⁶ – itse asiassa soin-

¹⁵ Vire (Nummi-Kuisma 2010, 1) on amodaalinen eli aistimodaliteetteihin sitoutumaton, kehollis-mielellinen tapahtuminen, joka poikkeaa fragmentaarisen harjoittelun aistikokemuksesta ja josta puhutaan liikkeellisin käsittein.

¹⁶ Catherine Laws (2014, 282–283) toteaa pianistien kiinnittävän enimmänsä huomionsa usein melodian, harmonian ja rytmiikan kautta teoksen muotoon ja rakenteeseen, muttei riittävässä määrin sointiin. Esimerkkinä hänellä on Szymanowskiin verrattuna lähes päinvastainen teos: Morton Feldmanin hiljaisuustutkielma *Palais de Mari* edellyttää Lawsin mukaan äärimmäistä soinnillista tajua – huomio, jonka kyseisen teoksen esittäneenä allekirjoitan. Niin niukkaeleinen *Palais de Mari* kuin yltäkylläiset variaatiot b-molli kärsivät, mikäli sointi ei kiinnosta esittäjää. Edellisessä etsitään rajaa hiljaisen ja hiljaisuuden välillä, jälkimmäisessä ihanteena on runsas mutta läpi-kuultavan erottelukykyinen sointi.

Allegro con fuoco

Var. XII

non legato sf > mf cresc.

Kuva 2. Karol Szymanowski: variaatiot b-molli, op. 3. Var. XII, tahdit 1–2.

riten.

Kuva 3. Karol Szymanowski: variaatiot b-molli, op. 3. Var. XII, tahdit 272–279.

nin läpikuultavuuteen asti tarkka toteutus tulisi mielestäni asettaa etusijalle aina Szymanowskin musiikin kohdalla.¹⁷

Jo ensimmäiset päiväkirjaotteet osoittavat huoleni viimeisen variaation (no 12) suhteen. Siinä avautuhtien hankalat kaksoisotteet (kuva 2) paksuuntuvat loppua kohden vielä hankalimmiksi soinnuiksi (kuva 3).

(26.12.2015.) Pari huomiota variaatioista: jännitän hirveesti vikaa variaatiota [no XII].

Haasteeni eivät ole vain teknisessä toteutuksessa. Taiteilijuuden saavuttamiseksi pelkät tekniset tai tyyllilliset taidot eivät riitä, vaan esittäjän tulee olla ”taiteellinen” ja löytää musiikin ”sisäinen elämä”. Tekniikka

¹⁷ Olen aiemmin käsitellyt yksityiskohtaisesti omaa sormitekniikkaani soinnin hallinnan työstämisprosessissa (ks. Vehviläinen 2019).

tulee toki hallita, mutta se ei saa olla esillä. Ensisijainen päämäärä on musiikin tulkinta. (Cumming 2000, 24–25.) Koen vastuuta tätä hankalaa musiikkia kohtaan. Partituurin sivut tulevat uniini ja herättävät minut yöllä aiheuttaen stressioireita. Vaikka minulla on epämiellyttäviä keholisia tuntemuksia, en rauhoitu niiden äärelle vaan yritän ratkoa tilannetani älyllisesti. Tuntuu, että hahmotan kokonaisuuden väärin: sen sijaan, että jollain ihmisen mittaisella tavalla sisäistäisin teoksen kokonaiskaaren, koen materiaalin koostuvan tuhansista kesyttämättömistä ja voimavarojani nielevistä yksiköistä. Taiteellinen vastuu painaa hartioitani alaspäin ja katseeni lattiaan. Jopa ollessani jossain muualla kuin pianon ääressä alan jännittää viimeistä variaatiota. Muunnelman nuottikuva piirtyy mieleeni, minkä seurauksena alan etsiä keinoa selvittää tekstuurin kompleksisuudesta; ajattelen ja ajattelen, kunnes saan jonkin harjoittelustrategisen oivalluksen ja mielialani kohoaa. Alla oivallus:

(26.12.2015.) [E]räs oppilas oli mielikuvissaan nähnyt itsensä epäonnistuvan monta kertaa. Hän sai mielikuvansa vaihdettua onnistumiseen ja lopulta vaikea paikkakin onnistui. Musta tuntuu, että vika variaatio on tästä kiinni. Se on siellä lopussa odottamassa, ja mun mielikuviin liittyy aina muut ihmiset. [...] juuri viimeiseen, jossa haluaisin näyttää että olen loistava. Se menee usein myös etydiksi, siten etten kuule musiikkia.¹⁸

Minulla on jälleen idea, jonka turvin voin seuraavan kerran harjoitella. Uusi *ajatus* kannattelee minua ja prosessiani eteenpäin. Koen olevani tehokas ja älykäs; olen taas kerran jaksanut luovuttamatta käyttää aivojani, kunnes tiedän mitä tehdä. En oikein pääse työpäiväkirjassani ääneen asti vaan ratkon ongelmiani ennen soivaa lopputulosta. Lähes kaikki huomioni koskevat harjoittelustrategioita, varsinaisista taiteellisista tavoitteista puhun vähemmän. Muun muassa tätä on kognitiivinen orientaationi. Kriisinhallintaa.

(26.12.2015.) Teeman tulisi vielä kuulua selvästi. Esim. valssi menee vielä huonommin, mutten oikein noteeraa sitä, koska se on biisin loppupuolella. Jos olen selvittänyt muutaman pahan [ks. kuva 4] ennen sitä...

¹⁸ Toki esittäjät tuntevat pelon eri muodot. Karakorpi (2016, 21–22) tarvitsee kauhua ollakseen luova ja kokee, että oman sisäisen maailman avaaminen yleisölle sisältää aina vaaran tulla torjutuksi. Pianisti Sonja Fräki näkee pelon olevan välttämätön osa oppimista. Kun esitys lähestyy, Fräkin harjoittelu tarkentuu ja hän alkaa tehdä tietoisia taiteellisia päätöksiä. (Fräki 2016, 129–130.)

Agitato

Var. II

sf marcato *cresc.*

Con moto *Scherzando*

IV

leggiero pp staccato *cresc.*

8

Scherzando, molto vivace

Var. VI

leggiero pp *cresc.*

Allegro agitato ed energico

Var. VII

f *cresc.*

Kuva 4. Karol Szymanowski: variaatioit b-molli, op. 3. Var. II, tahdit 33–34; var. IV, tahdit 78–79; var. VI, tahdit 102–104; var. VII, tahdit 118–119.

...en niin hirveästi sure sitä, ettei se onnistu. Mulla on näköjään selvä hierarkia näiden variaatioiden kesken. Ne merkitsevät mulle eri asioita. Joissakin selvästi testaan omaa tasoani, jotkut menen taas ohi enkä edes välitä.

Kuvassa 4 näkyvät variaatioiden alut tuovat esiin erilaisten tekstuurien vaihtelun, joskin niitä yhdistää joustavan ranteen ja irtonaisen sormitekniikan tarve. Ajattelen sormia ja rannetta eli kehoni osia – miksi siis koen edelleen, että orientaationi on kognitiivinen eikä kehollinen? Siksi, että fokus löytyy pään avulla; keskityn, jotta ranne tai sormet ovat juuri sellaiset kuin pitää. Kehoni saa huomiotani vain hiukan, yksi tarkkarajainen valokeila kerrallaan. Ei tietoaakaan selästä, jaloista tai hartioista. Sitä paitsi kehon ajatteleva lienee eri asia kuin kehon kokeminen tai tunteminen?

(26.12.2015.) Myös eka variaatio on paha.

Ensimmäinen variaatio (kuva 5) aiheuttaa samaa uupumusta kuin Szymanowskin vaikeaselkoisten lauseiden lukeminen: tempo on hitaampi kuin esimerkiksi nopeissa virtuosivariaatioissa II, IV, VI ja VII (kuva 4), mutta kudoksen polyfonisuus edellyttää kolmen päällekkäisen tason hallintaa. Muistelllessani ensimmäistä variaatiota kehoni pysähtyy ajattelemaan hievahtamatta. Keho haluaa ehdottomasti olla häiritsemättä tavoittelemaani kognitiivista hallinnan tunnetta. Missä on hengitys?

Näiden yksittäisten huoltien ohella saan kuitenkin myös kiinni läpisoiton ajatuksesta. Seuraavassa näkyy, miten raivaan tilaa keskeytysettömälle soitolle:

The image shows a musical score for the first variation of Karol Szymanowski's Op. 3. The score is for piano and is in B-flat major. It features a complex polyphonic texture with multiple voices. The tempo is marked '(L'istesso tempo)'. The score includes dynamic markings such as 'il tema marcato', 'p', 'poco', 'cresc.', and 'rit.'. There are also fingering numbers (1-5) and articulation marks. The score is labeled 'Var. I'.

Kuva 5. Karol Szymanowski: variaatiot b-molli, op. 3. Var. I, tahdit 17–18.

(26.12.2015) [P]äätin että soitan koko biisin alusta loppuun. [...] olen taas jumittamassa omaan helmasyntiini: en uskalla tarttua kokonaisuuksiin. [...] se on oikeastaan se koko asian ydin. Kokonaisvaltainen soitto, jossa vire säilyy. Soitin siis alusta loppuun [...] muistin yllättävän hyvin. [...] Soitin muuten variaatiot vielä lopuksi, ja vielä uudelleen. Eli alussa läpisoitto, lopussa 2 läpisoittoa. [O]n siitä hyötyä. Biisi kutistuu...

(27.12.2015) Meditoin 10 minuuttia [...] Vika variaatio, kävin sen läpi keskeytyksettä mielessäni. Lauloin sen alusta loppuun, pään sisäisesti. En muistanut yhden kohdan harmonioita, mutta huitelin sen läpi silti. Keskeytyksettä. Soitin kappaleen kokonaan alusta loppuun asti. [...] Mentaaliharjoittelu toimi [...] jokin vääjämättömyys oli läsnä, sellainen että en keskeytä vaan ilman muuta on yksi kaari alusta loppuun. Aion tehdä tätä joka aamu ja jokaisen variaation kohdalla.

Seuraava päiväkirjanote on täyttä projektinhallintaa. Mietin jo heräessäni oikeita harjoittelustrategioita ja päästessäni harjoittelemaan valmiustasoni on korkea. Elämäni pääsisältö on, kuinka harjoitella variaatioita mahdollisimman oikein:

(26.12.2015.) [A]amun huonoa fiilistä voisi auttaa jos systemaattisesti [...] päättäisin treenin lopuksi, miten aloitan aamulla. Tietty meditaatio ja ensin läpisoitto, sitten aina eri variaatioihin kiinni. Huomenna aloitan vikasta variaatiosta ja yritän saada melodisen jatkumon. Suunnittelen harmonisen linjan paremmin, että kuulen pitkiä linjoja ja kehittymisen. Pitäisikö piirtää joku kartta? Kaikki keinot käyttöön.

Szymanowskin hankalan tekstuurin yksityiskohdat nostivat stressitasoni korkeuksiin, mutta toisaalta aloin saada otetta keskeytymättömän soiton vireestä. Yhteensä neljän kuukauden ajan jaksoin aloittaa harjoitteluni meditoinnilla, jota seurasi teosten läpisoitto. Puhun työpäiväkirjoissani todella ”meditoinnista”, sillä alkuperäisenä tavoitteena oli tavoitella rauhoittumista, johon olin aiemmin tutustunut vuoden mittaisessa mindfulness-koulutuksessa.¹⁹ Koulutus sisälsi seisoma-, kävely- ja istumameditaatioita, jotka kaikki tähtäsivät kehontietoisuuden vahvistamiseen. Kävi kuitenkin niin, että ”meditaatiostani” pianonsoiton yhteydessä tuli kaikkea muuta kuin kehollinen harjoitus. Aloin käyttää kymmenminuut-

¹⁹ Mindfulness on yhdysvaltalaisen professori Jon Kabat-Zinnin kehittämä metodi, jonka tavoitteena on auttaa ihmisiä käsittelemään tunteitaan ja kokemuksiaan sekä lisätä stressinhallintaa. Harjoitteina käytetään meditaatiota, joogaa sekä sanallista reflektiota. (Mindfulness 2019.)

tiseni ongelmanratkaisuun. Kävin teoksia läpi ja aloin mieleni kaaoksen keskeltä havaita paikkoja, joita eniten jännitin. Mietin sopivia lähestymisstrategioita ja harjoittelutapoja, minkä havaitsin rauhoittavan mieltäni ja tuovan selkeyttä työskentelyyni. Toisin sanoen hiljaisuudestani muotoutui tehokas mentaalisen harjoittelun väline. Analysoin pian soittamaani musiikkia ja valmistin itseäni kohtaamaan vaativan tekstuurin. Orientoitudin siis juuri ennen harjoittelun alkua kohti kognitiota.

Kehollisuuden mahdollisuus

Silence Ensemblen praksislähtöinen menetelmä ja nyt-hetken löytyminen

Seuraavaksi kuvaan, miten toimintani taiteilijatutkijaryhmä Silence Ensemblen jäsenenä sysäsi minut varoittamatta pohtimaan kehollisuutta ja tapaan olla pianisti.

Taiteellisiin prosesseihin sitoutuneen hiljaisen tiedon paljastamiseksi ja artikuloimiseksi taiteilija-tutkijan avuksi tarjoutuu usein kokeilevuus (Borgdorff 2012, 43). Eksperimentaatio onkin taiteellisessa tutkimuksessa jo koeteltu käsite. Sen kesyin muoto on ajatus esittävästä taiteesta lähtökohtaisesti kokeilevana (mm. Coessens 2014, 64–66; Raes 2014, 56), mutta moni testaa praksistaan rohkeammin ja tekee tietoisesti poikkeavia ratkaisuja löytääkseen uutuuksia ja innovatiivisia, esteettisiä ideoita (vrt. de Assis 2018, 13, 19; Vanhecke 2014, 95–97). Koska taiteellinen tutkimus on ärhäkästi kyseenalaistanut niin tutkimuskysymyksen tarpeellisuutta kuin tulosten artikulointia, on esitetty, että myös menetelmät saavat olla taiteesta itsestään nousevia, *taiteellisia* menetelmiä (aiheesta mm. Kirkkopelto 2015, 49). Tähän olemme myös Silence Ensemblen kesken ottaneet kantaa: tutkimusmenetelmämme alkujuuri on puhtaasti praksislähtöinen, emmekä asettaneet tutkimuksemme alussa lainkaan tutkimuskysymyksiä. Tuloksia kuitenkin syntyi, ja ne olemme artikuloineet sanallisesti.

Vuonna 2015 tanssija Kirsi Heimonen kutsui minut sekä kuvataiteilija Petri Kaverman tutkimaan taiteen keinoin 'hiljaisuuden' käsitettä. Yhteistyömme perusta rakennettiin kevään 2016 kahdeksassa poikkitaiteellisessa sessiossa, joissa minä soitin pianoa, Heimonen tanssi ja Kaverma piirsi. Annoimme asioiden tapahtua itsestään, ilman teoreettisia taustaoletuksia tai ennakkoon määriteltyä tutkimuskysymystä – muun muassa

performanssitaitelija Pilvi Porkola (2019) toteaa taiteellisen tutkimuksen olevan prosessi, jossa praxis ohjaa tekijäänsä eteenpäin. Teoretisointi tapahtui vasta jälkikäteen, sillä halusimme antaa itse praksikselle tilaa ja aikaa tapahtua. Ainoa päätös oli aikataulu: 15 minuuttia hiljaisuutta (istuen tai lattialla maaten), 40 minuuttia praksista (soittoa, liikettä, piirtämistä), sitten omien muistiinpanojen kirjoittamista ja lopuksi keskustelua. Sessioiden tuloksista oli itselleni tärkein 'nyt-hetkeen tarttuminen'. (Heimonen et al. 2018.)

Verrattuna edellä kuvaamaani kognitiiviseen orientaatioon 40 minuutin mittainen sessio tanssijan ja kuvataiteilijan kanssa oli jotain aivan muuta. Orientaationi häiriintyi heti ensimmäisessä sessiossa, sillä selkäni takana tanssi elävä ihminen. Ensimmäinen huomioni oli, että minulla on selkä, ja seuraava, että sen takana on joku. Nämä fysikaaliseen todellisuuteen sidotut havainnot sotkivat soittokokemukseni täysin. En osannut nimetä soittoaani harjoitteluksi (harjoittelen yksin) enkä esittämiseksi (yleisö katsoo minua eikä liiku tai piirrä samaan aikaan), vaan se oli jotain muuta, jolle en heti löytänyt ontologista lokeroa. Yllättävä seuraus oli, että tanssijan liike sai minutkin liikkeelle. Soitin ensin koulutukseni mukaisesti teoksia, mutta sitten mieleni teki alkaa ottaa konserttisalia tai luokkahuonetta haltuun liikkuen. Aloin kosketella tilassa olevia esineitä, tuoleja, pöytiä, piirtoheitintä. Käytin paitsi jalkojani myös silmiäni: katsoin flyygeliä muutaman metrin päästä havaiten sen olevan pienempi kuin ollessani sen ääressä. Kokemus oli mielestäni luonteeltaan fyysistilallinen: olen *täällä*, *näiden* ihmisten ja *näiden* esineiden kanssa. Kirsi ja Petri, lattia, katto, seinät, tuolit. Tässä, nyt. Ei mennyttä eikä tulevaa, vaan tämä hetki. (Heimonen et al. 2018.)

Fyysinen etsintäni merkityksellistyy Timo Klemolan fenomenologian kautta. Klemola kuvaa tilaa, jossa yhdistää fyysisen liikkeen ja filosofian, elämän ja hengityksen, ja huomauttaa, että normaalissa elämässään ihminen toistuvasti ylittää kehonsa ja sen tietoisuuden. Voimme löytää kehontietoisuuden, jossa olemme aina tässä hetkessä: kun kuuntelemme kehoamme, voimme tulla tietoisiksi sisäisestä maailmastamme ja siitä, mitä meissä juuri nyt tapahtuu. Tällaiseen tilaan eivät sisälly ajattelu, muistikuvat tai suunnitelmat. Kehontietoisuus on paluu läsnäoloon. (Klemola 2004, 9, 56, 57.)

Kuudennessa sessiossamme tapahtui odottamattomin asia. Istuessani flyygelin ääreen aloinkin improvisoida. Olin etukäteen ilmoittanut, etten ole kiinnostunut improvisoinnista ja että halusin olla projektissamme oma itseni, sävellettyjä teoksia soittava klassisen musiikin pianisti. Kuitenkin jokin yhteistyömme ilmapiirissä johdatti minut improvisoimaan

15 minuutin ajan täysin vapautuneesti. Jatkoin samaa seuraavissa sessioissa, joskaan ensimmäisen kerran hurmiota en enää kyennyt saavuttamaan. (Heimonen et al. 2018.)

Tilassa liikkumisen, tavaroiden koskemisen sekä improvisoinnin merkitys olivat minulle mahdollisuuksia harjoitella nyt-hetkessä oloa. Kävely sessioiden aikana oli täysin spontaania ja suunnittelematonta, enkä improvisoidessani miettinyt, *kuulostaako tämä hyvältä*. Pyrin ainoastaan olemaan siinä missä olin, minkä jälkeen seuraisi uusi nyt-hetki ilman suunnitelmia ja vertailua menneeseen. (Heimonen et al. 2018.) Klemolaa mukailien näen toimintani alustavina askeleina kohti kehontietoisuutta.

Hengitys väylänä kehontuntemukseen

Yhtäältä Szymanowskin pianoteosten monitasoinen ja tiheä tekstuuri, toisaalta luontainen, vuosien aikana ruumiillistunut tapani keskittyä harjoitellessa yksityiskohtiin kokonaisuuden kustannuksella ovat ymmärrykseni mukaan muovanneet soitto-orientaatiotani kognitiivispaivotteiseksi. Kun syksyllä 2018 kesäloman jälkeen aloin jälleen harjoitella, aloin pohtia aiempia kokemuksiani: hiljaisuutta mentaalisenä harjoittelutyökaluna sekä uutta kehollista orientaatiota, nyt-hetkessä oloa. En missään nimessä enää halunnut palata kognitiokuplaani. En halunnut soittoa edeltävää kymmenen minuutin hiljaisuutta, sillä oletin sen vievän minut jälleen mahdollisimman kauas kehontietoisuudesta: juuri kun olisin aloittamassa mitä fyysisintä toimintaa eli soittamista, olin vaarassa kadottaa kosketuksen kehooni täysin.

Klemola toteaa kehon ja mielen välisen suhteen olevan yksi filosofian keskeisistä ongelmista. Länsimaisessa ajattelussa korostuu dualismi, aasialaisissa perinteissä kehon ja mielen nähdään olevan samaa. Klemola kritisoi länsimaista kahtiajakoa ja tarjoaa kokemuksellista tietoa sen rikkomiseksi. Hengitys nousee prosessissa avainasemaan. Klemolan hyvin konkreettinen filosofia vei huomioni perustavien kysymysten äärelle – konkreettinen, sillä Klemola osoittaa filosofian voivan toteutua käsitteellisen pohdinnan rinnalla myös käytännön kehollisena harjoittamisena. Itselleni kiinnostavimmaksi nousi Klemolan esittelemä, kehontietoisuutta vahvistava hengitysharjoitus, joka tähtää ajattelun tietoiseen harjoittamiseen ja ajatusprosessin katsomiseen lähietäisyydeltä. On erottavissa toisistaan käsitteellinen ajattelu (ns. normaali ajatusten virta)

sekä mietiskelevä, kehollinen ajattelu, joista jälkimmäinen on varsin vaikea tavoittaa tai pitää yllä pitkän aikaa. Mietiskelevän ajattelun tavoittelussa etsitään kohtaa, jossa käsite ”nousee” ja jonka voi nähdä ajatuksen alkuna. Tämän kohdan löytäminen ja tunnistaminen toimivat avaimena oman ajattelun hallintaan. (Klemola 2004, 10, 28–31, 87.) Ja koska Klemolaa ei kiinnosta pelkkä käsitteellinen pohdinta, hän tarjoaa malliksi konkreettisen harjoituksen.

Harjoituksessa lasketaan hengitysvaiheita yhdestä kymmeneen toistaen tätä puolen tunnin ajan. Uloshengityksen aikana lausutaan mielessä lukusanan ensimmäinen tavu ja sisään hengitettäessä toinen tavu. Tätä tulee harjoittaa päivittäin muutaman kuukauden ajan tullakseen vähitellen tietoiseksi siitä, mitä tietoisuudessa tapahtuu. Harjoitus näyttää assosiaatioiden määrän kaikessa uuvuttavuudessaan. Seuraavassa harjoituksessa lasketaan vain uloshengitykset samalla, kun sisäänhengitysvaiheessa mielen annetaan pysyä tyhjänä. (Klemola 2004, 32, 34.) Myös Koski näkee juuri hengityksen tarkkailun luontevana tietoisuuden keskittämisen kohteena. Hän kuvaa hengitysharjoituksia hengitysrytmin tietoisena säätelynä, jonka tavoitteena on rytmin hidastaminen mahdollisimman alhaiseksi. (Koski 2000, 120.)

Tein ensimmäisen Klemola-harjoitukseni saman tien luettuani siitä. Löysin tuntemuksen, joka vaikutti mielestäni ’keholliselta’ ja joka erottui selvästi tuntemuksesta, jossa huomio on mieleen singahtelevissa käsitteellisissä ajatuksissa. Kehollinen tuntemus kesti hetken, kunnes jossain vaiheessa huomasin olevani taas upoksissa käsitteellisen ajattelun virtaan. Mutta tämä häivähdyksenomainen hetki kehollisuutta vakuutti minut siitä, että harjoitusta kannattaisi jatkaa. Se veisi minut lähemmäs kehontietoisuutta, ehkä myös soittaessani. Minuun jäi kaipuu keholliseen tuntumaan.

Kuussaaren hengitysretriitti

Marraskuussa 2018 sain mahdollisuuden harjoitella hengittämistä keskitetysti Silence Ensemblen tutkimushankkeen osana. Vietin Kirsi Heimosen kanssa viikon Viron Kuussaaren kylpylähotellissa. Päivämme oli tarkoin ohjelmoitu: kylpylähoitoja, ruokailuja, Silence Ensemblen praksikseen liittyviä virittäytymiskävelyitä sekä hengitysharjoituksia. Tämä kehollinen retriitti tarjosi mahdollisuuden itsen havainnointiin ja kehon-tuntemusten kohtaamiseen. Hengittäminen tuntui aluksi hyvin vaikealta – ote ensimmäiseltä retriittipäivältä:

(18.11.2018) Tein seisomameditaation 15 minuuttia. Yritin seisoa paikallani ja vain hengittää ja päästä kehoon. Mutta jossain vaiheessa keho alkoi viestittää jännityksiä ja ajattelin, että pakko tehdä pilatesta, syvävenytystä hartioihin. [...] Arvoin kahden hengityksen välillä ja tunsin olevani huijari ja luovuttaja.

Hengittäminen ja sen havainnointi tuottivat epätoivon tunteita. Minulla oli valtavat odotukset sille, että hengittäminen niin sanotusti onnistuisi. Olin päättänyt harjoitella Klemolalta omaksumaani kontemplatiivista ajattelua ja sen edellyttämää hengittämistä, mutta aloinkin vanhasta muistista hengittää Pilates-syvävenytyksen mukaisesti. Ahdistuin, kun en hallinnut lainkaan Klemola-hengitystä. Seisoin hotellihuoneessa ja sätin itseäni. Lisää kielteisiä kokemuksia hengittämisestä:

(19.11.2018) Olipa vaikeaa, ja olipa vaikea olla arvottomatta. Joo, tämä oli mun mielestä huono hengitysharjoitus. Ihan sama.

(19.11.2018) Mä en päässyt yhtään kiinni kehooni siinä hengitysharjoituksessa.

Arvottaminen liittyy tavoitteellisuuteen, tavoitteellisuus puolestaan kärsimättömyyteen, että tutkimustuloksia voisi syntyä nopeasti. Vaikka Klemolan (2004, 66) mukaan harjoittamiseen tulisi sitoutua mieluummin vuosikymmeniksi kuin vuosiksi, minä aloin edellyttää itseltäni oikeaoppista hengittämistä jo ensimmäisenä retriittipäivänäni.

(19.11.2018) Mikään ei ole niin kaoottista kuin oman pään sisällä oleva ajatusten sekasorto. Ulkoapäin näyttää, että ihminen on ihan rauhallinen ja siinä se vaan makaa, mutta pään sisällä on ihan järkyttävä meteli ja sotku.

Tai kuten Klemola kauniimmin toteaa, ajatusten assosiaatiovirta on hallittavissa vain heikosti, jos lainkaan. Emme ole noin vain vapaita ajattelemaan miten ja mitä haluamme. Ajatukset ilmaantuvat jostakin ja ikään kuin menevät ylitsemme. (Klemola 2004, 33.) Myös minä halusin katkaista ajatusteni virran, mutta tuloksena oli ”järkyttävä meteli ja sekasotku”, mikä tuntui epämiellyttävältä. Myös muu retriitin ohjelma, kuten erilaiset rentouttavat vesihoidot, alkoivat vaikuttaa:

(20.11.2018) Yrttiporekylpy 15 minuuttia oli mulle vähän liikaa, meinasin useita kertoja nousta pois. Se tuntui kuumalta ja väkivaltaiselta se

poreilu. Harjoittelun tematiikka tunkeutuu kaikkeen mitä täällä kylpylässä tapahtuu. Treenasin omaa sietokykyäni, laskin hengitystä, laskin sekunteja, jotta olisin jaksanut olla ammeessa. Ei tullut mieleen, että oikeasti ei olisi mitään ongelmaa, jos nouden kesken kaiken pois. [...] Ostin pähkinöitä [...] Ja sitten heti päätin, että nämä pähkinät pitää syödä eri tavalla: jokaista pitää imeskellä. Askeesi, sitkeys, harjoittaminen, mielen ja kehon hallinta. Kaikkialla.

Olin jatkuvan itsemonitoroinnin alla. Tärkeältä tuntui tehdä asiat oikein ja vastuullisesti. Toisaalta myös lähestyin oman ajatteluni juurta, sitä kohtaa, jossa arvottaminen, torjuminen tai muu käsitteellinen ajatus nousi esiin. Hetkittäin olin uppoutunut itse tekemiseen ja läsnäoloon, mutta pian väliin tunkeutui ajatus. Työstin siis paitsi hengitysharjoituksin, myös muussa tekemisessäni Klemolan kuvaamaa ajattelun alun paikannusta, sitä kohtaa, jossa käsite vielä ei nouse (Klemola 2004, 32). Vaikeinta oli vain olla.

(19.11.2018) Arvon koko ajan suorittamisen (pitäisi löytää hyviä tutkimustuloksia ja oivalluksia) ja vain olemisen välillä. On todella vaikea etsiä hengittämistä ja rauhaa, kun se samalla on tutkimusaihe. Milloin vain olisin? Milloin tarkkailisin olemistani?

Meditaatio- ja hengitysharjoitusten vaativin puoli oli liikkumattomuus:

(20.11.2018) En osaa oikein sanoa tästä mitään. [...] on sellainen olo, että tästä meditaatiosta ei ole mitään hyötyä. Että miksi pakotan itseni istumaan paikallani, vaikka paikallaan olo on mulle todella vaikeaa, on aina ollut. [...] Mutta onko se sitten toisaalla se hyöty? [...] tulee tietoa siitä omasta ajattelusta.

Klemolan (2004, 230) mukaan liikkumattomuus auttaa kehontietoisuuden kuuntelemisessa erityisesti, jos sitä edeltää liikkuva, fyysinen harjoitus. Kun lämmennyt keho sitten rauhoittuu kehontietoisuuden ja hengityksen kuunteluun, on mahdollista tulla tietoiseksi omasta sisäisestä vityalisuudesta.

(20.11.2018) Liikkumaton keho aiheuttaa ehkä sen ajattelun tarkentumisen. Sisäisen avaruuden vityalisuus nousee esiin. Joo. Joskus se oikein huutaa korvissa.

Kun pohdin asiaa tiedontuotannon kannalta, näkymä muuttuikin valoisammaksi. Kehossani ja mielessäni voi vallita kaaos, mutta juuri se onkin tarvitsemaani tietoa ajatteluni olemuksesta. Tätä juuri etsin. En ole retriitissä tullakseni erinomaiseksi hengittäjäksi, vaan olen siellä havainnoimassa sisäistä maailmaani sekä suhdetta omaan kehollisuuteeni. Kun tajuan tämän, tietoa alkaa tulvia ovista ja ikkunoista. Loppupuolella viikkoa muistiinpanot ovatkin hieman rennompia:

(20.11.2018) Tässä välissä oli oma hengitysharjoitus sängyssä maaten. Se oli lempeämpi [...] En suominut itseäni [...] vaan olin että jaahas, sitä sitten ajateltiin taas.

(21.11. 2018) [V]älillä katselin että miten käs se hengitys nyt tähän asettuu. En yrittänyt laskea sisään- ja uloshengityksiä, olin vaan. Vaihdoin asentoa, [...] enkä ottanut siitä stressiä. Vähän niin kuin mindfulness-meditaatioissa, sai vaihtaa asentoa, jos joku tuntui pahalta. Vaikka se liikkumattomuus onkin niin cool.

Pohdintaa soittamisen orientaatioista

Olen tässä tutkimuksessa kehittänyt autoetnografista metodologiaa, jossa yhdistyvät tekstikerrostumien analysointi, kehonmuistini kuunteleminen ja esiin nousseiden ilmiöiden rinnastaminen tutkimuskirjallisuuteen. Olen testannut kielen tyyllillisiä ulottuvuuksia vapaan kaunokirjallisen ja tiukan asiatekstin välimaastossa etsien esteettisesti tyydyttävintä ja samalla rehellisintä mahdollista ilmaisua. Kuvaten oloani säveltäjän nuottitekstuurin äärellä, verraten partituureja hänen kirjoitettuun tekstiinsä ja analysoiden teosten harjoittelua olen tuottanut uutta, kokemuksellista tietoa Szymanowskin pianoteosten soittamisesta ja kuvannut niin kognitiivista kuin kehollista soitto-orientaatiotani. Pitäen taidemusiikin sankarimyyttiä vahingollisena puran taiteen mystifiointia ja teen tutkimusta taiteilijuuden kipukohdista (Vehviläinen 2008; 2019). Tämä on – autoetnografian perinteitä noudattaen – itselleni terapeutista ja voimaannuttavaa. Haluni voida paremmin on ollut onnekasta myös tämän artikkelin kannalta: minulla on laaja, harjoitteluani kommentoiva aineisto usean vuoden ajalta.

Tutkimukseni oleellisin sovelluspotentiaali on juuri itsereflektion – autoetnografian kovan ytimen – merkityksessä. Katson, että juuri mestari–kisälli-suhteeseen pohjautuvan kurinalaisen taidemusiikkiopiskelun

alalla muusikkoja tulisi kannustaa aktiiviseen itsereflektioon opintojen alkutaipaleelta asti. Opettajan ohjeiden ja säveltäjän intention seuraamisen ohella muusikon tulee muistaa myös kysyä, mitä hän itse kaikesta oppimastaan ajattelee ja miltä se hänestä tuntuu. Tämä ei ole itsestään selvää, etenkin jos oppilaan ajattelun artikulointiin ei ole aina aikaa soittotuntien puitteissa. Työpäiväkirjat ovat näin ollen yksi mahdollisuus itsereflektion harjoittamiseen: ne voivat paitsi toimia akuuttina helpotuksena harjoittelupaineen keskellä, myös tarjota pitkän aikavälin kuluessa kriittisen näkymän sisäistettyihin harjoittelustrategioihin ja ajattelumalleihin.

Pianonsoittoni kognitiivinen tai 'pääkeskeinen' orientaatio kasvoi minuun vuosien kuluessa huomaamatta. Harjoitteluani määrittä pitkään yksityiskohtiin porautuminen ja fragmentaarisuus kokonaisuuden kustannuksella. Szymanowskin monimutkaiseksi todetun pianomusiikin parissa tarve analyttiseen ja kontrolloituun orientaatioon syveni entisestään. Ennen soittohetkeä kehoni oli ikään kuin pysähtynyt, jotta mikään ei häiritsisi päänsisäistä kognitiivista rakennelmaa. Koin, että kehoa ei edes ollut olemassa, en tunnistanut sitä missään vaiheessa eikä se kuulunut millään tavoin koko soittotapahtumaan. Vain pää, ajattelu ja loputon ongelmanratkaisu kuuluivat.

Jo 15 vuotta sitten tohtorintutkintolautakuntani kannusti minua läsnäoloon ja heittäytymiseen soitossani. Toive esitettiin sanallisesti, ja pohdin asiaa kirjoittaen työpäiväkirjoissani. Sen sijaan Silence Ensemblen praksis tarjosi läsnäolon tutkimiseen – ei sanallisen vaan – *kehollisen* väylän. Yllättävä ruumiillinen kokemus sai minut pohtimaan läsnäoloa oman kehoni kautta, sanallinen kehotus ei kenties ollut siihen tarpeeksi vahva. Tanssija takanani sai minut tuntemaan ensin selkäni, ja tämän myötä avautui uusi näkökulma koko taidemusiikkiperinteeseen. Havaintoni tyrmistyttivät minua. Enkä vain havainnut, vaan soittamisen ohella aloin myös tehdä muuta: kävellä, tarttua, katsoa, improvisoida. Kaikki muuttui. Koko näkökulma vaihtui. Hahmotin kognitiivisen kuplan, jonka sisään olin aina vaistomaisesti hakeutunut soittamaan. Syntyi halu tarkastella soitto-orientaatiotani tietoisemmin ja etsiä tapoja kehollisuuden herättelyyn.

Silence Ensemblen praksiksen yllättävyys ja ennakoimattomuus toi eteeni asioita, joita en olisi päättämällä osannut etsiä. Siinä missä sormi tai ranne oli ollut hyvin tietoisessa valokeilassani aiemmin, sessiomme pakotti kehoni etusijalle kokonaisvaltaisemmin ja ennakoimattomasti. Oikeastaan holtittomasti. Kognitioni ei ehtinyt joka väliin analysoimaan, onko tämä juuri nyt paras ratkaisu, vaan löysin itseni koskemasta esinei-

siin, katselemasta flyygeliiä etäisyyden päästä ja jopa improvisoimasta. En muistanut, etten osaa improvisoida. Jokin muu meni analytyttisyyteni ja kriittisyyteni edelle, jokin muu houkutteli vielä enemmän. Harjoittelustrategioiden pohdintojen sijaan kehoni yksinkertaisesti vei minua eteenpäin.

Juuri minua, pää-orientoitunutta muusikkoo, poikkitaiteellinen työskentely auttoi löytämään kadoksissa olleen kehoni, mutta laajemmin ajateltuna uskon, että jokaista taiteilijaa hyödyttäisi taidekäsitysten ja praktisten sekoittuminen; työskennellessään eri genrejen kollegoiden kanssa yksittäinen taiteilija kohtaa eri kysymyksiä kuin toimiessaan vain oman alansa puitteissa. Oma taiteilijuus hahmottuu yhä selkeämmin, kun sitä peilaavatkin täysin toisenlaiset taidetraditiot. Pitäisin suotavana, että tätä sekoittumista tapahtuisi vähittäin jo taidekäsitystään muokkaavien lasten ja nuorten koulutuksessa, ei vasta post doc -vaiheessa kuten omassa tutkimuksessani.

Nyt-hetki on mahdollista löytää myös pianon ääressä. Soitettavan teoksen koko sävelmassaa ei ole pakko kannatella mielessä yhtä aikaa. Koska olen harjoitellut teoksesta aivan kaiken, eteen tulevat hetket on mahdollista kohdata yksi kerrallaan ja voin keskittyä vain siihen kohtaan musiikissa, jonka seuraavaksi soitan. Kehollinen havainnoiminen voi johdatella myös olemaan linjassa ympäristön, soittopartnerin, soittimen ja yleisön kanssa. Läsnäolosta voi näin tulla jaettava. (Ks. Vehviläinen 2019.)

Kehollisuus ei tarkoita analytyttisyyden hylkäämistä: pianonsoittoon tulee aina kuulumaan yksityiskohtainen ja tietoinen harjoittaminen. Mutta voin etsiä harjoitellessani yhä kokonaisvaltaisempaa kehontunte-musta irrottautuakseni ajoittain kognitiivisesta orientaatiostani. Voin herätellä kehoani hengitysharjoituksin, vaikka ajatusten virtaa onkin lähes mahdoton pitää aisoissa. Hengitys on kuitenkin helpompi paikallistaa kuin vaikkapa sisäelimet, jotka nekin ovat osa omaa kehoa (vrt. Klemola 2004, 144). Myös minä tartuin hengitykseeni, kiivaasti ja suorituskeskeisesti. Koin oloni vaivautuneeksi, koska hengittäminen ”sujui” huonosti ja olin itsetarkkailun jäljiltä uupunut. Hengitysretriitin merkitys löytyikin oman ajattelun ja kehosuhteen havainnoinnissa. Olen kouluesimerkki länsimaisesta ihmisestä, joka arkielämässään toistuvasti ylittää kehonsa (Klemola 2004, 56) ja jolle elämä pääsääntöisesti tapahtuu kognitiossa. Olen näin löytänyt jotain, joka liittyy paitsi soittamiseen myös koko elämään. Soittamisen harjoittaminen on elämisen tavan harjoittamista (Mali 2004, 19). Nyt siis elän havaintoni kanssa ja etsin tapoja harjoittaa kehontietoisuuttani, myös soittaessani.

Etsintäni tarjoaa ideoita kaikille keho–mieli-yhteyttä pohtiville lukijoille. Muusikon koulutukseen omasta soittimesta irrallaan toimivat, puhtaan keholliset harjoitteet (kuten hengitysharjoitukset) tuovat mielestäni oivallisen lisän. Mutta lopulta keholliset harjoitteet palvelevat meitä kaikkia alaan ja harrastuneisuuteen katsomatta – ne toimivat tienä Kosken (2000, 13–15) kuvaamaan hyvinvointiin, jonka keskiössä ovat henkilökohtaiset mielen ja kehon kokemukset, kokonaisvaltainen mielekkäisyys sekä fyysinen ja henkinen terveys.

Lähteet

Äänitteet

Vehviläinen, Anu. 2010. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 1.* Alba Records ABCD296. CD.

Vehviläinen, Anu. 2012. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 2.* Alba Records ABCD337. CD.

Vehviläinen, Anu. 2014. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 3.* Alba Records ABCD375. CD.

Vehviläinen, Anu. 2017. *Karol Szymanowski. Piano Works. Vol 4–5.* Alba Records ABCD407. CD.

Nuottimateriaali

Szymanowski, Karol. 1922. ”Calypso”. Kokoelmassa *Métopes, op. 29*. U.E. 6997. Wien: Universal Edition.

Szymanowski, Karol. 1952. *Wariacje b-moll, op. 3*, toim. Zbigniew Drzewiecki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kirjallisuus

Anttila, Eeva. 2003. *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. Acta Scenica 14. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Bartleet, Brydie-Leigh. 2009. ”Behind the baton: Exploring autoethnographic writing in a musical context”. *Journal of Contemporary Ethnography* 38 (6): 713–733.

Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Breckenridge, James M. 1985. *The Early Piano Music of Karol Szymanowski. A Stylistic and Structural Analysis*. Väitöskirja (DMA). American Conservatory of Music, Chicago.

Chylinska, Teresa. 1993. *Szymanowski – His Life and Works*. Kääntänyt puolankielisestä teoksesta John Glowacki. Los Angeles: University of Southern California.

Coessens, Kathleen. 2014. "Tiny Moments of Experimentation: Kairos in the Liminal Space of Performance". Teoksessa *Artistic Experimentation in Music*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 61–67. Leuven: Leuven University Press.

Coessens, Kathleen, Darla Crispin ja Anne Douglas. 2009. *The Artistic Turn. A Manifesto*. Collected Writings of the Orpheus Institute. ORCiM 01. Leuven: Leuven University Press.

Cumming, Naomi. 2000. *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.

De Assis, Paulo. 2018. *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.

Ellis, Carolyn. 2007. "Telling Secrets, Revealing Lives. Relational Ethics in Research with Intimate Others". *Qualitative Inquiry* 13: 3–29.

Ellis, Carolyn. 2013. "Crossing the Rabbithole: Autoethnographic Life Review". *Qualitative Inquiry* 13: 3–29.

Ellis, Carolyn ja Arthur P. Bochner. 2000. "Autoethnography, Personal, Narrative, Reflexivity – Researcher as Subject". Teoksessa *Handbook of Qualitative Research*. Second edition, toim. Norman Denzin & Yvonna Lincoln. 733–768. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Ellis, Carolyn ja Tony E. Adams ja Arthur P. Bochner. 2011. "Autoethnography: An Overview". *Forum: Qualitative Social Research* 12 (1). (Julkaistu alun perin saksan kielellä 2010.). Tarkistettu 8.5.2020. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>

Fräki, Sonja. 2016. *Toistuvat toccatat. Kalevi Ahon Pianokonsertto nro 1. Tutkielma konserton harjoittelusta pianotekstuurista nousevien merkitysten etsimisenä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Gouzouasis, Peter ja Diana Ihnatovych. 2016. "The Dissonant Duet: An Autoethnography of a Music Teacher-Student Relationship". *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies (JCACS)* 14 (2). Tarkistettu 10.5.2020. <http://jcacs.journals.yorku.ca/index.php/jcacs/article/view/40268/36226>

Gouzouasis, Peter ja Jee Yeon Ryu. 2014. "A Pedagogical Tale from the Piano Studio: Autoethnography in Early Childhood". *Music Education Research* 26: 397–420.

Grant, C. 2009. "Letting it go: An autoethnographic account of a musician's loss". Teoksessa *Musical autoethnography: Creative explorations of the self through music*, toim. C. Ellis & B. Bartleet. 121–135. Bowen Hills: Australian Academic Press.

Heimonen, Kirsi, Petri Kaverma ja Anu Vehviläinen. 2018. "In Between Silences". *Ruukku* 8. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/340581/340582>

Heimonen, Kirsi 2009. *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Väitöstutkimus. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Hübner, Falk. 2016. "Hard Times. Lecture Performance as Gestural Approach to Develop Artistic Work-in-Progress". *Ruukku* 5. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/158044/158045>

Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. Acta musicologica fennica 29. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Kanga, Zubin. 2016. "Through the Silver Screen: The Collaborative Creation of Works for Piano and Video". *Contemporary Music Review* 35 (4/5): 423–449.

Karakorpi, Tiina. 2016. *Pohdintoja soivilta kehiltä. Soittajan emansipaatio*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Karttunen, Assi. 2015. ”Voiko samaan Seineen kahlata kahteen kertaan? – projektin esittely”. *Ruukku* 4. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/135929/141480>

Kiljunen, Satu ja Mika Hannula. 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kirkkopelto, Esa. 2015. ”Artistic Research as Institutional Practice. Arts College to University”. *Yearbook on Artistic Research 2015*: 41–53.

Klemola, Timo. 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.

Koistinen-Armfelt, Ritva. 2016. *Kehollisuus ja kosketus kanteleensoitossa*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Koski, Tapio. 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto.

Kruse, Nathan B. 2013. ”Locating ‘The Road to Lisdoonvarna’ via autoethnography: Pathways, barriers and detours in self-directed online music learning”. *Journal of Music, Technology & Education* 5 (3): 293–308.

Laws, Catherine. 2014. ”Embodiment and Gesture in Performance: Practice-led Perspectives”. Teoksessa *Artistic Experimentation in Music*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 131–141. Ghent: Orpheus Institute Series.

Le Guin, Elisabeth. 2006. *Boccherini’s Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Lee, Karen V. 2009. ”An Autoethnography: Music Therapy after Laser Eye Surgery”. *Qualitative Inquiry* 16 (4): 244–248.

López-Íñiguez, Guadalupe. 2019. ”Epiphonies of Motivation and Emotion Throughout the Life of a Cellist”. *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 18 (2): 157–189. Tarkistettu 8.5.2020. <http://act.maydaygroup.org/volume-18-issue-2/act-18-2-lopez-iniguez/>

Mali, Tuomas. 2004. *Pianon sisältä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Manovski, Miroslav Pavle. 2014. *Arts-based Research, Autoethnography, and Music Education: Singing through a Culture of Marginalization*. Rotterdam: Sense Publishers.

Manovski, Miroslav Pavle. 2012. *Finding My Voice: [Re]living, [Re]learning, and [Re]searching Becoming a Singer in a Culture of Marginalization*. Väitöskirja. Oakland University, Michigan.

Mindfulness Meditation 2019. Guided Mindfulness Meditation. Practices with Jon Kabat-Zinn. Tarkistettu 8.5.2020. <https://www.mindfulnesscds.com>

Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Väitöskirja. Tanssitaiteen laitos, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Nilsson, Per Anders. 2017. ”Deliberately Practicing the Saxophone”. *Ruukku* 7. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/292805/292806>

Nummi-Kuisma, Katarina. 2010. *Pianistin vire. Intersubjektivinen, systeminen ja psyykoanalyttinen näkökulma virtuoosietydin soittamiseen*. Väitöskirja. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Oksala, Eeva. 2018. *Kohtaamispisteessä. Kohti uudenlaista esiintyjyyttä*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Paavola, Satu. 2018. *Ihanteena bel canto. Näkökulmia laulliseen pianonsoittoon*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Pannain, Guido. 1938. "Szymanowski". [Ilmestynyt alun perin lehdessä *Il Pianoforte. Rivista di Cultura musicale* 11, 1925.] Teoksessa *Modern Composers*, käänt. Michael R. Bonavia. 126–139. London: J. M. Dent & Sons.

Porkola, Pilvi. 2019. "Objects that matter. Performance art and objects". *Ruukku* 11. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/513141/513142>

Raes, Godfried-Willem. 2014. "Experimental Art as Research". Teoksessa *Artistic Experimentation in Music 2014. An Anthology*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 55–59. Leuven: Leuven University Press.

Rissanen, Päivi. 2015. *Toivoton tapaus? Autoetnografia sairastumisesta ja kuntoutumisesta*. Helsinki: Kuntoutussäätiö.

Saarilampi, Marja-Liisa. 2007. *Meediataiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Väitöskirja. Studia Musica. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Samson, Jim. 1976. "Szymanowski and Tonality". *Studi Musicali* 5: 291–312.

Samson, Jim. 1980. *The Music of Szymanowski*. Thetford, Norfolk: Kahn & Averill.

Sudnow, David. 2001 [1978; 1993]. *Ways of the Hand. A Rewritten Account*. Cambridge: The MIT Press.

Sumelius-Lindblom, Eveliina. 2019. "The Pianist's Perception as a working and research method: Encountering Intertextual and Phenomenological Approaches in Piano Playing". *Art Research International. A Transdisciplinary Journal* 4 (1). Tarkistettu 10.5.2020. https://www.researchgate.net/publication/331388690_The_Pianist's_Perception_as_a_Working_and_Research_Method_Encountering_Intertextual_and_Phenomenological_Approaches_in_Piano_Playing

Szymanowski, Karol. 1999. "Romanticism in Present Era". Teoksessa *Szymanowski on Music, Selected Writings of Karol Szymanowski*. Toim. ja englanninkielinen käännös Alistair Wightman. 145–153. London: Toccata Press.

Vanhecke, Bart. 2014. "A New Path to Music: Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe". Teoksessa *Artistic Experimentation in Music*, toim. Darla Crispin & Bob Gilmore. 91–104. Leuven: Leuven University Press.

Varto, Juha. 2008. *Tanssi maailman kanssa: yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Euroopalaisen filosofian seura.

Varto, Juha. 2017. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Aalto-yliopisto.

Väänänen, Timo. 2008. *Kasvat – mielikuvia kanteleesta*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Vehviläinen, Anu. 2008. *Heittäytyä. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Vehviläinen, Anu. 2019. "Quest for a Breathing Performance". *Ruukku* 11. Tarkistettu 10.5.2020. <https://www.researchcatalogue.net/view/460869/460870>

Wightman, Alistair. 1999. *Karol Szymanowski – His Life and Work*. Bodmin, Cornwall: Ashgate.

Zent, Donald A. 1988. *The Harmonic Language of Karol Szymanowski's "Métopes", Op. 29, and "Masques", Op. 34*. Väitöskirja (DMA). University of Cincinnati.