

TIEDOSTAVA ESITTÄMINEN

– ohjeita 1700-luvun barokkiohjelmistoa soittaville nuorille harmonikansoittajille

Seminaarityö

Kevät 2012

Instrumenttiopettajan pedagogiset opinnot

Tampereen Yliopisto

Vincent Lhermet

Sibelius-Akatemia/Pianon, kanteleen, kitaran ja
harmonikan aineryhmä/Kirjallinen työ

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS	7
3 ESITTÄMINEN 1700-LUVUN NÄKÖKULMASTA	8
3.1 Lähteiden valinta harmonikan soittajan lähtökohtana	8
3.2 Muusikon yleissivistys 1700-luvulla	9
3.3 Lähteiden yleisteemat	11
3.3.1 Harmonia, kontrapunkti ja muoto	11
3.3.2 Korukuviot	12
3.3.3 Tempo	13
3.4 Esiityksen merkitys: tunteiden sekä hyvän maun ilmaisu	14
3.5 Retoriikka	14
4 TUTKIMUSTULOKSET : YLEISKÄSITYKSET TULKINNASTA	16
4.1 Tulkinta käsitteenä	16
4.2 Historiallisesti tiedostava esittäminen	17
4.3 Ymmärtämisen vaikeus	19
4.3.1 Notation ongelma	19
4.3.2 Taiteilija on ihminen	20
4.4 Esiintyjän on kehitettävä omaa tiedostavaa vapauttaan	21

5 TUTKIMUSTULOKSET: BAROKKIKAPPALEIDEN TÄRKEIMMÄT ASPEKTIT	22
5.1 Muoto, tempo ja dynamiikka	22
5.2 Harmonia	23
5.3 Melodiat, artikulaatiot ja dissonanssit	24
5.4 Kappaleen tausta ja konteksti	25
6 JOHTOPÄÄTÖKSET	26
6.1 Barokkimusiikin soittaminen harmonikalla ei ole ”rikollista”	26
6.2 1700-luvun musiikin soittamisen hyödyistä	29
6.3 Kaikki on retoriikkaa, vain retoriikkaa	30
6.3.1 Muoto tarkoittaa “suostutteleminen taidetta”	31
6.3.2 Kontrapunktin keskeisten elementtien tietoisuus	33
7 LOPPUSANAT	35
LÄHTEET	
LIITTEET	
Liite 1: Haastattelukysymykset	
Liite 2: Jean-Philippe Rameau, La Villageoise (e-molli sarjasta, 1724)	
Liite 3: Johann Sebastian Bach, Sinfonia no.2 c-molli BWV 788	

1 JOHDANTO

Lapsuudesta lähtien olen arvostanut ja halunnut luoda yhteyksiä musiikin teorian ja käytännön välille. Minusta tuntui siltä, ettei pelkkä harmonikansoitto tai tekninen suoritus riittänyt vastaamaan kasvuikäisen nuorukaisen maailmanymmärtämiseen liittyviin kysymyksiin. Minulle on aina ollut tärkeä yhdistää musiikin harjoittaminen muuhun perussivistykseen.

Kotikaupunkini musiikkiopiston rehtorin ehdotuksesta opiskelin harmoniaa ja kontrapunktiä, joiden sisältö antoi valoa musiikin ymmärtämiseen teoreettisesti. Viimein sain selville asioita, joita en ollut kymmenen vuoden aikana ymmärtänyt säveltapailutunneilla. Säveltapailu oli ollut minulle todella raskasta, sillä en vielä 16-vuotiaanakaan ymmärtänyt, miten kappaleen pääsävellaji löydetään! Säveltapailukurssien epäselvän merkityksen vuoksi olin ajatellut lopettaa harmonikansoitonkin jo monta kertaa. Harmonia ja kontrapunkti -kursseilla tuntui kuitenkin oikeasti siltä, että osallistuttiin musiikin tekemiseen. Tunneilla piti kirjoittaa tehtäviä ja niiden myötä oli helppoa ymmärtää sävellysten yleisiä ongelmakohtia. Se vaikutti luonnollisesti soittoon, kun ei ollutkaan enää mahdollistaa soittaa kappaleita keskenään samoista lähtökohdista käsin.

Tämän lisäksi opiskelin vuoden Lyonista musiikin teoria- ja sävellyks -pääaineenaan valmistuneella harmonikansoiton opettajalla, joka piti tärkeimpänä tehtävänänsä jokaisen oppilaan kasvua omaksi itsenäiseksi muusikoksi. Hän halusi näyttää minulle, mitä muusikon vapaus tarkoittaa ja miksi on tärkeää tehdä tietoisia johtopäätöksiä. Hän opetti

kysymällä minulta koko ajan, miksi soitan noin ja onko muita tapoja soittaa sama kohta. Tämä jatkuva kyseenalaistaminen, joka voi jossain määrin muistuttaa Sokrateksen menetelmää, on mullistanut musiikin käsittelyäni sekä soittajana että pedagogina. Sen avulla ymmärsin, että teorian osaaminen voi johtaa tietoisempaan eli parempaan soittoon. Huomasin todellakin, ettei voi esimerkiksi soittaa dissonanssia samalla tavalla, jos on tietoinen, että dissonanssi tarkoittaa jännitettä: purkauksen voi myös ilmaista fyysisesti.

Klassisen musiikin maailmassa on ehkä vielä jossain määrin periaate, ettei saa tehdä yhteyksiä musiikin teorian ja esittävän säveltaiteen välillä. Ranskassa monet muusikot kertoivat minulle, että jos opiskeli konservatoriossa ja sen lisäksi täydensi opintojaan yliopistolla musiikkitieteen laitoksella, ei saanut mainita opinnoistaan ”vastakkaisessa” oppilaitoksessa. Musiikkiopiston tai musiikkikorkeakoulun opinto-ohjelmaan kuuluvat ”tulkinnan analyysin” kurssit ovat harvinaisia, joskus jopa olemattomia. Sibelius-Akatemiassa olen huomannut, että suurin osa esittävän säveltaiteen koulutusohjelman opiskelijoista ei ymmärrä musiikin teorian merkitystä ja käy joka viikko vastahakoisesti teoriatunneilla.

Viime vuonna sain instrumenttipedagogiikkaan kuuluvaa praktikumiani varten työskennellä Helsingin Metropolia Ammattikorkeakoulun harmonikkaluokan kanssa. Ideani oli luoda ”tulkinnan analyysi” -kurssi, jossa käytiin läpi musiikin teorian pääelementtejä opiskelijoiden omien, juuri työn alla olevien barokkikappaleiden avulla. Kurssin jälkeen opiskelijoiden palautteet olivat kaikki todella positiivisia, sillä workshop oli selkeästi auttanut heitä käsittelemään musiikin teoriaa toisella, todennäköisesti konkreettisemmalla ja sen myötä hyödyllisemmällä tavalla kuin mihin he aiemmin olivat tottuneet. Siksi olen halunnut jatkaa tätä ”tiedostavan esittämisen” pohtimista seminaarityössäni laajemmin lähdeaineiston ja harmonikan lähtökohdat huomioiden. Toivon, että tämä tutkimus voisi myös luoda innostusta ja herättää kysymyksiä muiden harmonikansoiton opettajien parissa.

2 TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA MENETELMÄKUVAUS

Tutkimukseni tavoite on tuoda esiin musiikin teorian mahdollinen merkitys tulkinnan rakentamisessa ja löytää sitä varten konkreettisia vastauksia. Koska oma pääinstrumenttini on harmonikka, tutkin musiikillisen materiaalin pääosien (harmonia, kontrapunkti, muoto) merkitystä erityisesti harmonikansoittajille tyypillisen barokkiklaveeriohjelmiston parissa. Päättökysymykseni on: Mihin 1700-luvulla sävelletyn kappaleen aspekteihin on kiinnitettävä huomiota tulkinnasta puhuttaessa ja erityisesti miten niitä sovelletaan harmonikalle?

Aihetta ei ole paljon aiemmin tutkittu: harvoin opinnäytteet käsittelevät soittajan lähtökohdista katsottuna yhteyksiä musiikin teorian ja esittämisen välillä. Myös musiikkikorkeakouluissa tämän tyyppiset kurssit, jotka keskittyvät opiskelijan persoonallisen taiteellisen ilmaisun kehittämiseen kaikki musiikin eri aspektit huomioiden, ovat harvinaisia ja suunniteltu ehkä erityisesti taiteellista tutkintoa tekeville jatko-opiskelijoille, vaikka niitä mielestäni tarvittaisiin jo maisterivaiheessa.

Käytän tutkimukseni toteuttamiseen kirjallista aineistoa sekä laadullista menetelmää, teemahaastattelua. Kerään aineistoa tarkistelemalla vanhan musiikin tutkielmia sekä vanhan musiikin tulkinnasta kertovaa kirjallisuutta sekä haastattelemalla kahta cembalistaa Assi Karttusta ja Anssi Mattilaa. Käytän myös omaa kokemustani ja tietoa tulkinnan rakentamisen prosessista ja sen soveltamisesta harmonikalle.

Tutkimuksen empiirinen osio on kaksiosainen: ensimmäisessä vaiheessa haastateltaville lähetetään etukäteen kaksi barokkityylistä lyhyttä kappaletta J. P. Rameaun La Villageoise sekä J.S. Bachin Sinfonia c-molli BWV 788. Haastateltava voi kirjoittaa nuottiin huomioitaan, mihin tulkinnan osa-alueisiin soittajan tulisi hänen mielestään erityisesti kiinnittää huomiota. Toisessa vaiheessa järjestän tapaamisen, jossa äänitän haastateltavien vastaukset kysymyksiini. Tapaamiskerralla he voivat vielä myös suullisesti kommentoida

analysoimaansa teosta, ja halutessaan myös soittaakin sen. Haastattelut litteroidaan ja teemoitellaan seminaarityön Tulokset-lukuihin.

Valitsin teemahaastattelun tutkimusmenetelmäksi siksi, että haluan tutkia kohdettani mahdollisimman kokonaisvaltaisesti ja saada syvällisiä vastauksia esittämiini kysymyksiin suoraan asiantuntijoilta. Tutkimusaiheeni saattaa tuottaa monitahoisia vastauksia, joita olisi muilla menetelmillä vaikeampi ymmärtää ja hallita. Koen tärkeäksi myös mahdollisuuden selventää vastauksia itse haastattelutilanteessa, jossa voin keskustella myös haastateltaville lähetettyjen barokkiteosten tutkintaan liittyvistä kysymyksistä. Pelkät nuottiin kirjoitetut kommentit tai muut merkinnät saattaisivat johtaa väärinymmärryksiin ja epäluotettaviin tuloksiin. Tämä vuorovaikutus, joka opettaja–oppilassuhteessakin on kaikille muusikoille hyvin tuttua, auttaa mitä luultavimmin myös hyvän työskentelyilmapiirin syntymiseen teema-aihetta käsiteltäessä. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2000, 152, 191-192.)

3 ESITTÄMINEN 1700-LUVUN NÄKÖKULMASTA

3.1 Lähteiden valinta harmonikan soittajan lähtökohtana

Nykyajan konserttiharmonikalla soitetaan paljon barokin ajan musiikkia, pääasiassa cembaloteoksia. Harmonikansoittajat ovat kauan yrittäneet tulkinnassaan lähestyä soitettavaa teosta pianon tai cembalon näkökulmasta unohtaen oman soittimensa ominaisuudet ja rikkaudet. Vaikka cembalo ja harmonikka ovat molemmat kosketinsoittimia, ”harmonikka kuuluu polyfonisiin puhallinsoittimiin yhdessä urkuharmonin ja urkujen kanssa” (Kymäläinen 1994, 13).

Harmonikka on tehty kolmesta pääosasta: diskantti- ja bassosormiosta sekä soittimen "sielusta", palkeesta, jonka tarkoitus on "antaa tarvittava ilmapaine, jotta teräksinen kieli saadaan soimaan" (Kymäläinen 1994, 13). Harmonikan vapaalehdykkäkielet soivat siis ilman avulla: "lähän auetessa ilma virtaa sitä vastaavan ääniaukon läpi äänikanavaan" (Kujala 2010, 19). Tämä mahdollistaa pitkien nuottien soittamisen täyteen aika-arvoonsa samalla äänen voimakkuudella, sekä nopeat dynaamiset vaihtelut palkeen jännitteestä riippuen. Etu on suuri cembaloon verrattuna. Lisäksi harmonikalla voidaan tehdä erilaisia artikulaatioita sormien tai palkeen käytön avulla. Harmonikansoittaja voi inspiroitua myös muista soittimista kuin pelkästään cembalosta, esimerkiksi viulusta tai huilusta. Paljetta voidaan pitää viulun jousta vastaavana, jota käytetään vetämällä ja työntämällä, ja äänen intensiteetin vaihteluja säädellen. Toisaalta harmonikan lehdykät toimivat samalla tavalla kuin puupuhallinsoitinten lehdykät, eli soittajan on pidettävä mielessä miten äänet syttyvät ja miten jokaista ääntä voi kontrolloida ja tuottaa erilaisia artikulaatioita.

Harmonikka syntyi vasta 1800-luvun alkupuolella (Kymäläinen 1994, 22-24), joten sitä ei ollut olemassa barokin aikana. Vaikka soittamamme 1700-luvun musiikki oli alunperin sävelletty cembalolle, mielestäni harmonikansoittajan tulisi lähteä liikkeelle oman soittimen ominaisuuksista ja verrata niitä muihin soittimiin. Näin on mahdollista saada niin mieleenkiintoinen tulkinta kuin mahdollista. Tämän takia olen halunnut tutkia cembalon lisäksi myös viulua sekä huilua käsitteleviä lähteitä. Esimerkiksi C.P.E. Bach, J. Quantz ja L. Mozart puhuvat samoista musiikillista materiaalia koskevista asioista, joita kutsutaan nykyään nimellä "musiikin teoria".

3.2 Muusikon yleissivistys 1700-luvulla

1700-luvulla muusikon yleissivistykseen kuului paljon enemmän kuin pelkästään soitto. Tuohon aikaan jokainen opettaja myös sävelsi musiikkia, mikä ei nykyään ole tavallista. Carl Philip Emmanuel Bach kirjoittaa, että "näyttää olevan suorastaan häpeäksi, jos

[opettaja] ei itse osaa säveltää mitään” (C.P.E. Bach 1753/1995, 14). Muffat mainitsee kirjassaan *Florilegium* muusikkojen tanssia koskevien tietojen tarpeesta: "Tanssin tuntemuksesta, jonka useimmat Ranskan parhaista viulisteista osaavat hyvin, on paljon hyötyä" (Muffat 1698, Geoffroy-Dechaumen 1964, 114 mukaan). Barokin aikana muusikon keskeisiin tietoihin ja taitoihin kuului myös kenraalibasson perusteita, sillä basso continuo, jota pidettiin harmonisena täyteenä, oli jokaisen orkesterin, instrumentaali- tai vokaaliryhtyeen keskeinen elementti. Cembalo, luuttu tai muu polyfoninen soitin esitti improvisoitua harmonista säestystä yhdestä nuottiin kirjoitetusta bassolinjasta, jonka melodinen soitin kuten fagotti tai gamba kaksinsi. (Larousse.) Vaikka säestäminen oli vaikeaa, se oli jopa tärkeämpää kuin soolon esittäminen: "soolojen soittamista ei siis saa aloittaa ennen kuin osaa säestämisen taidon" (L. Mozart 1787/1988, 234).

Vielä keskiajalla erotettiin hyvin selvästi toisistaan teoreetikko, praktikko ja "yleismuusikko". Teoreetikko hallitsi musiikin rakenteet, mutta ei itse käytännössä esittänyt musiikkia. Hän ei osannut välttämättä säveltääkään, mutta ymmärsi, mikä oli musiikin teoreettinen sisältö. Häntä arvostettiin aikanaan, sillä musiikin teoriaa pidettiin itsenäisenä tieteenä, jolle reaalisesti soivalla musiikilla ei ollut mitään merkitystä. Praktikolla ei taas ollut mitään tietoa musiikin teoriasta, mutta hän osasi esittää musiikkia. Yleismuusikko oli näitä molempia. 1700-luvullakin muusikon täytyi siis hallita musiikin käytännön tietoja ja taitoja sekä osata hyvin musiikin teoriaa. Tuon ajan "yleismuusikkoutta" on nykypäivän muusikon todella vaikea kuvitella: yleismuusikko oli sekä teoreetikko että käytännön muusikko. Hän osasi ja ymmärsi teoriaa, mutta ei pitänyt sitä käytännöstä eristettynä etäisenä asiana. Hän osasi säveltää ja esittää musiikkia, samalla kun osasi ja ymmärsi, miten eri asiat liittyvät toisiinsa. Häntä pidettiin suuremmissa arvossa kuin teoreetikkoa ja praktikkoa. (Harnoncourt 1982/1986, 25-26.)

Leopold Mozart esittelee viulumetodissaan erilaisia tärkeitä aspekteja, mihin sivistyneen muusikon on kiinnitettävä huomiota: "Ennen soittamaan ryhtymistä on sävellystä katseltava ja tutkittava tarkkaan. On tavoitettava sen luonne, tempo ja sävellyksen edellyttämän poljennon laatu. Vielä on huolellisesti tarkkailtava, onko siihen kätkeytynyt sellaisia kuvioita, jotka ensi silmäyksen perusteella eivät vaikuta kovin tärkeiltä, mutta joita

esitystyylin ja -ilmeen erikoisuuden vuoksi ei olekaan helppo soittaa. Lopuksi itse kunkin on harjoitellessaan nähtävä paljon vaivaa säveltäjän tarkoittaman tunnetilan löytämiseksi ja sen oikeaksi esittämiseksi. Ja koska surulliset ja iloiset kohdat usein vuorottelevat, on kummatkin esitettävä juuri niiden oman luonteen mukaisesti. Sanalla sanoen : kaikkea on soitettava siten, että itsekin liikuttuu." (L. Mozart 1787/1988, 234.) Teorian ymmärtämisen lisäksi Mozart pitää siis myös tunteiden ilmaisemista tärkeänä.

3.3 Lähteiden yleisteemat

3.3.1 Harmonia, kontrapunkti ja muoto

Vanhat tutkielmat tuovat esiin, kuinka tärkeää harmonian, kontrapunktin sekä kappaleen muodon ymmärtäminen oli. François Couperin kertoo, että harmonian opettamisesta on hyötyä instrumenttiopetuksessa : "On hyvä, että ne, jotka opettavat nuoria ihmisiä, kouluttavat heitä intervallien, moodien sekä täydellisten ja epätäydellisten kadenssien, sointujen ymmärtämiseen" (Couperin 1716, 13).

Tulkintaa käsittelevissä kirjoissa puhutaan myös korukuvioiden yhteyksistä harmoniaan: kokemuksesta tiedetään, että se, joka ei ymmärrä mitään harmonian perusteista, haparoi koristeiden käytössä kuin pimeässä kulkiessaan (C.P.E. Bach 1753/1995, 79). Couperin kertoo, että "liukuheleen pikkunuotti kuullaan samaan aikaan kuin harmonia" (Couperin 1716, 8), ja C.P.E. Bach huomauttaa, että "silloin tällöin appoggiaturan kesto joudutaan määrittämään harmonian perusteella " (C.P.E. Bach 1753/1995, 95). Harmonian lisäksi voi olla merkityksellistä huomioida teoksen kontrapunktisia erikoisuuksia. Jos teoksessa käytetään esimerkiksi imitaatioita, niiden tarkoitus on kuulostaa samanlaisilta keskenään (C.P.E. Bach 1753/1995, 83). Samalla on eriytettävä musiikillisen tekstin konsonansseja ja dissonansseja, sillä "dissonanssit soitetaan keskimäärin voimakkaammin ja konsonanssit

hiljemmin" (C.P.E. Bach 1753/1995, 178). Harmoniat ja kontrapunkti ovat osa kappaleen kokonaisuutta, josta muusikon on oltava tietoinen. C.P.E. Bach (1753/1995, 182) mainitsee, kuinka tämän kokonaisuuden hahmo on tärkeä: "On säilytettävä näkemys kappaleen kokonaisuuteen, jotta loisteliaan ja yksinkertaisen, temperamentikkaan ja raukean, surullisen ja iloisen, laulavan ja soittimelle ominaisen aineksen sekoittuminen säilyisi alkuperäisen kaltaisena" (C.P.E. Bach 1753/1995, 182).

3.3.2 Korukuviot

1700-luvulla korukuvioita pidettiin tulkinnan tärkeinä osatekijöinä, koska ne edistivät "sävellyksen perusaffektin" ilmaisua (C.P.E. Bach 1753/1995, 165). Bachin mukaan (1753/1995, 75) koristelut "lisäävät sävelten melodista yhteenkuuluvuutta, elävöittävät kantasäveliään ja antavat niille tarvittaessa erityistä mieleenjäävyyttä ja painavuutta, lisäävät sävelten viehätysvoimaa ja herättävät täten kuulijassa erityistä tarkkaavuutta" (C.P.E. Bach 1753/1995, 75). Eli koristelut eivät ole pelkästään teknisiä nuotteja, jotka lisätään melodian perusääniin, kuten nykyään joskus ajatellaan.

Jokaisen korukuvion musiikillinen merkitys oli siis selkeää 1700-luvun muusikoille, ja soittajat tiesivät miten niitä sai soittaa: etusävelet (appoggiaturat) "kohottavat sekä melodian että myös harmonian tehoa. Niitä soitetaan näet aina voimakkaammin kuin seuraava päänuotti ja siihen kuuluvat koristeet" (C.P.E. Bach 1753/1995, 84-86); trillit, jotka "ovat koristeista vaikeimpia, elävöittävät melodiaa ja ovat näin ollen välttämättömiä" (C.P.E. Bach 1753/1995, 100, 102); kaksoislyönti "on kepeä koriste, joka antaa melodialle samalla kertaa sekä viehätystä että loistoa" (C.P.E. Bach 1753/1995, 118); mordenti, [jonka] "kesto määräytyy tempon mukaan, on tärkeä koriste, joka liittää sävelet kiinteästi toisiinsa ja antaa niille täyteläisyyttä ja loistoa" (C.P.E. Bach 1753/1995, 136, 141); ja liukuheleet "lisäävät sävelkuluissa melodisen sujuvuuden vaikutelmaa" (C.P.E. Bach 1753/1995, 148).

Korukuvioiden esittämistä varten on hyvä ajatella myös sopivaa sormitusta. On tärkeää kiinnittää huomiota siihen, että sormet eivät ole keskenään yhtä vahvoja: "esityksellisessä mielessä ei heikommalta sormelta useinkaan voida odottaa selkeydeltään samanasteista suoritusta, kuin mihin vahvempaa käytämällä varsin helposti yltää" (C.P.E. Bach 1753/1995, 60). Bach mainitsee esimerkkinä trillisoiton, jossa hyvän sormituksen valinnalla on merkitystä tulkintaan: "koska trillin suoritus edellyttää erityisen suurta sormivalmiutta ja nopeutta, se onnistuu yleensä parhaiten niillä sormilla, jotka trillien soitossa ovat muita taitavammat" (C.P.E. Bach 1753/1995, 116).

3.3.3 Tempo

Leopold Mozartin mielestä tempoa on ajateltava kappaleen esitystä varten. Johann Maelzelin kehittelemä metronomi ilmestyi vasta vuonna 1815, joten tämä nykyelämämme tärkeä väline ei ollut olemassa vielä barokin aikana. Siksi onkin vaikeaa tietää, millä tempolla barokkimusiikkia soitettiin. Epäsopivan tempon valinta voi aiheuttaa vaikeuksia: "Sävellyksen oikean soittotempon löytäminen ja suuren moniosaisen teoksen tai oopperan tempojen keskinäisten suhteiden löytäminen on yksi musiikin suurimpia ongelmia" (Harnoncourt 1982/1986, 71).

Harnoncourtin (1982/1986, 77) mukaan on muistettava, että "renessanssin musiikissa oli olemassa perustempo, joka johdettiin askelrytmistä tai sydämen pulssista eli tavalla tai toisella ihmisruumiin olemuksesta, ja kaikki muut tempot suhteutettiin siihen" (Harnoncourt 1982/1986, 77). Tämä voi auttaa nykyihmisiä ymmärtämään, että tempon merkitys oli tuohon aikaan erilainen kuin nykyään, kun tiedetään, että esimerkiksi jokaisen ihmisen sydämen pulssi voi olla erilainen.

Kaikki edellä käytetyt lähteet mainitsevat myös, että teorian osaamisen tarkoitus, johon

harmonia, kontrapunkti, muoto ja tempo kuuluvat, on tunteiden sekä hyvän maun ilmaiseminen.

3.4 Esityksen merkitys: tunteiden sekä hyvän maun ilmaisu

Musiikillinen ilmaisu nostetaan käyttämissäni lähteissä tärkeänä esiin: On hyvä soittaa koskettavasti, "suoraan sydäimestä eikä kuten opetettu lintu" (C.P.E. Bach 1753/1995, 165). Noilla sanoillaan Bach tarkoittaa, että pelkästään tieto ei riitä. Leopold Mozartin (1787/1988, 232) mukaan "ei näet riitä, että soittaa pelkästään sen, mikä on merkitty ja määrätty eikä sitten lisää siihen mitään muuta, vaan esityksessä on myös oltava oikeaa tunnetta: on antauduttava ilmaistavan mielenliikutuksen valtaan sekä lisättävä ja esitettävä hyvää tyylijatua osoittaen kaikki nuottien sitomiset, etuheleet, aksentit, fortet ja pianot – sanalla sanoen kaikki, mikä ikinä kuuluu hyvän maun mukaiseen esitykseen ja jonka voi oppia pelkästään pitkän kokemuksen mukanaan tuoman terveen arvostelukyvyn turvin" (L. Mozart 1787/1988, 232). Eli jokainen nuotti pitää soittaa hyvällä maulla sekä oikealla tunteen ilmaisulla. 1700-luvulla ajateltiin, että muusikon on kosketettava kuulijoitaan, siksi hänen täytyi olla itse vastaavan tunnetilan vallassa: "Hänen tulee kyetä saattamaan itsensä kaikkien niiden affektien valtaan, joita hän haluaa kuulijoissaan herättää" (C.P.E. Bach 1753/1995, 167). Ajatus, että musiikki ilmaisee jotain, liittyy vahvasti barokin aikana tärkeänä pidettyyn retoriikkaan.

3.5 Retoriikka

Retoriikka-sana tulee muinaiskreikasta (kreik. *rhētorikē tekhnē*) ja tarkoittaa puhetaitoa, jota kehitettiin alun perin antiikissa. Alusta alkaen retoriikka on ollut diskursiivista tekniikkaa, jonka tavoitteena on ”suostutella” kuulijoita. Se ei tarkoittanut pelkästään

kaunopuheisuutta, vaan oli jokapäiväinen taktiikka, jolla oli myös poliittisia tarkoituksia. Hyvät retoriset taidot kuuluivat jokaisen antiikin Kreikan Agorassa sekä Rooman Forumissa toimivan puheenpitäjän perustaitoihin. (Larousse.)

Barokin aikana musiikkia verrattiin puheenpitäjään. Ranskalainen musiikkitieteilijä Gilles Cantagrel (2005) muistuttaa, että "1700-luvun yhteiskunta oli erittäin kiinnostunut 'puhumisesta'. Erityisesti Saksassa musiikin tarkoitus oli 'puhua' eikä vain ilmentää kauneuden etsimistä tai Jumalan ylistämistä. Ei ole sattumaa, että 1700-luvulla julkistettiin antiikin tutkielmia, kuten Quintilienin tutkielma puhetaidosta" (Cantagrel 2005). Puhuva Musiikki -kirjassaan Harnoncourt osoittaa, kuinka retoriikka oli olennaista vanhassa musiikissa: "Retoriikan ammattikieltä käytetään myös musiikissa. Affektien ja 'puheen käänteiden' esittämiseksi oli käytössä kiinteiden kuvioiden eli musiikillisten figuurien varasto, ikään kuin musiikin mahdollisuuksien sanastona. Puhtaasti vokaalimuotoja, kuten resitatiivia ja ariosoa matkittiin usein soittimin: näihin sävellyksiin voi hyvin ajatella tekstin." (Harnoncourt 1982/1986, 173.) Retoriikan avulla "musiikki muuttaa kuulijaa", ja sen muuttamisen on tarkoitus tapahtua kirjaimellisesti, ihmisiin ruumiillisesti ja henkisesti vaikuttaen (Harnoncourt 1982/1986, 63).

Suurinta osaa musiikillisesta materiaalista verrattiin konkreettisesti puhumisen taitoon, esimerkiksi artikulaatioita, jotka ovat kuin puhumisen teknistä tapahtumaa, ja kuvaavat sitä tapaa, millä eri vokaalit ja konsonantit tuotetaan (Harnoncourt 1982/1986, 53). "Yksittäinen sävel artikuloidaan (eli äännetään) siis samalla tapaa kuin yksittäinen tavu" (Harnoncourt 1982/1986, 58). Musiikin kaarienkin on tarkoitus puhua ja "häiritä" kuulijaa: "Barokkimusiikissa kaaren perusmerkitys on siis se, että ensimmäistä säveltä painotetaan. Tässä siis artikulaatiolla ja dissonansilla häiritään perustana olevaa iskutuksen tahtihierarkiaa. Mielenkiintoista on juuri tämä häiritseminen." (Harnoncourt 1982/1986, 63.) 1700-luvulla dissonanssit eivät tarkoittaneet mitään sellaista, jota olisi pitänyt välttää. Harnoncourt esittelee esimerkkinä dominanttiseptimisoinnun, jossa septimi dissonoi ja aiheuttaa jännitettä: "Dissonanssi vaatii jälkeensä purkauksen, ja jos se saadaan, tunnemme jännityksen asettumisen ja helpotuksen oloa. Se puhuttelee ruumistamme tai liikuttumisen tunteuksiamme ja pakottaa henkemme aktiiviseen ja dialogia käyvään kuuntelemiseen."

(Harnoncourt 1982/1986, 62-63.) Samoin kuin retorinen puhe, barokkimusiikkikin tarkoittaa dramaattisuutta: "kaiken aikaa – varsinkin barokkimusiikki vuoden 1600 tienoilta 1700-luvun loppuvuosikymmenille – saarnattiin, että musiikki on sävelten kieltä, ja että siinä on kysymys dialogista ja draamallisesta vastakkainasettelusta" (Harnoncourt 1982/1986, 28-29).

4 TUTKIMUSTULOKSET : YLEISKÄSITYKSET TULKINNASTA

Tätä tutkimusta varten haastattelin kahta barokkimusiikin asiantuntijaa. Sibelius-Akatemian cembalonsoiton sekä continuosoiton opettajat Anssi Mattila ja Assi Karttunen esittivät näkemyksiään tulkinnan merkityksestä, 1700-luvun musiikin ymmärtämisen tarpeista sekä muusikon vapauden roolista.

4.1 Tulkinta käsitteenä

Barokkimusiikista puhuttaessa täytyy huomioida, ettei tiedetä tarkasti miten sitä soitettiin, kun äänitystekniikkaa ei ollut vielä olemassa. Voidaan vain kuvitella, mitä säveltäjä halusi ilmentää musiikissaan oman sivistyksensä ja kokemuksensa avulla: sitä on tulkinta. Mutta tulkinta on subjektiivista ja riippuu tietysti musiikista puhuttaessa kappaleen taustan sekä kulttuurin ja musiikin ymmärtämisestä.

Musiikin tulkintaa voidaan ajatella myös hermeneuttisena prosessina. Hermeneutiikka tarkoittaa tieteenfilosofista suuntausta, joka korostaa merkityksiä sisältävien

kokonaisuuksien ymmärtämistä ja tulkintaa (Jyväskylän yliopisto). Sanan hermeneutiikka etymologia auttaa ymmärtämään sen alkuperäistä merkitystä: ”Nimitys hermeneutiikka tulee kreikan sanoista ”hermeneutike tekhnē” (tulkintataito). Kreikkalaisten Hermes oli jumalten sanansaattaja sekä kaupan, teiden ja matkamiesten suojeleja. Hermes oli välittäjä, joka pystyi siirtymään jumalten maailmasta kuolevaisten maailmaan ja hän kykeni esittämään jumalten ajattelun tavalla, jota ihmiset saattoivat ymmärtää.” (Karvonen.) Muusikot nykyään pyrkivät ymmärtämään vanhaa musiikkia niin paljon kuin mahdollista, esimerkiksi selvittämällä musiikin historiallista kontekstia ja lähdekirjallisuutta päästäkseen niin aitoon esittämiseen kuin mahdollista. Säveltäjän teos välitetään, ikään kuin puhutaan kuulijalle ymmärrettävään muotoon.

Kumpikaan haastateltavista ei juurikaan käytä puhuessaan sanaa ”tulkinta”, ja voidaankin ajatella sen olevan tietoista ja merkityksellistä. Laurence Dreyfus kirjoittaa artikkelissaan *Beyond the interpretation*, että musiikin esittämisestä tulkintana ei puhuttu ennen 1840-lukua: “Surprisingly, the idea of a performance as an interpretation is not that old. No one in the days of Josquin, Bach, Mozart, Chopin or Schubert would have imagined a debate about playing music which argued about the interpretation of a musical work.” (Dreyfus 2007, 254). Assi Karttunen puhuikin tulkinnan sijaan ”historiallisesti tiedostavan esittämisen” käsitteestä.

4.2 Historiallisesti tiedostava esittäminen

Voidaan miettiä, miksi on tärkeä ymmärtää tuon ajan musiikkia. Kuten Harnoncourt sanoo, “mitä syvemmin ja laajemmin pyrimme ymmärtämään tätä musiikkia, sitä selvemmin huomaamme, mitä tämä musiikki yhä vielä on, mitä se on pitkälle yli ja ohi kauneuden, miten se tempaa meidät valtoihinsa ja tekee meidät levottomiksi kielensä moninaisuudella” (Harnoncourt 1982/1986, 11).

Assi Karttusen mukaan vanhan musiikin piireissä historiallisesti tiedostava esittäminen ja sitä edistävä opetus on yleistä, vaikka sen tavat ja keinot voivat vaihdella. Hän lisää, ettei tämä koske pelkkää vanhaa musiikkia: “Monet pianistit ovat esimerkiksi erittäin perehtyneitä 1800-luvun kirjallisuuteen, näytelmiin, ja jotka haluavat penkoa läpi sen ajan kaikki virtaukset ja filosofiat.” Historiallisesti tiedostavaan esittämiseen kuuluu 1700-luvun monentyypiseen lähdekirjallisuuteen perehtyminen: “Lähdeteokset ovat monenlaisia: kontrapunktioppaita, kontrapunktikouluja, tekniikkaa käsitteleviä oppaita, basso continuo - kouluja, päiväkirjoja, lehtiartikkeleita ja niin edelleen. Vaikka tekstit voivat olla luonteeltaan subjektiivisia, ovat ne kiinnostavia, koska niistä käy ilmi, että esimerkiksi Ranskassa ranskalaisen ja italialaisen musiikin eroista puhuttiin.” Mutta historiallinen tiedostaminen tarkoittaa sitä, että soittajan on oltava myös lähdekriittinen: “Se ei tarkoita sitä, että otan esiin vain yhden lähteen, ja sitten olen sitä mieltä, että se on yksi ainoa totuus.”

Assi Karttusen mielestä pitää varoa miten lähteitä käytetään, koska ne eivät merkitse, että niitä tulisi yksiselitteisesti noudattaa: Esittäjä käyttää omaa ajatteluaan sekä luovuuttaan, hän valikoi ja tekee johtopäätöksiä kuten “en soita tässä, niin kuin tuolla sanotaan”. Kuten sanottiin aikaisemmin, historiallisesti tiedostavaan esittämiseen, kuuluu sekä rajoituksia ja loppujen lopuksi usein myös kompromisseja. Harnoncourtin (1982/1986, 20) mainitsee tekstissään: “Kompromisseja ei voi välttää: epäselviä kysymyksiä on paljon, ja paljon on soittimia, joita ei enää saa mistään tai joille ei löydy yhtään soittajaa. Mutta jos on mahdollista kunnolla päästä teokselle todella uskolliseen esitykseen, saa palkakseen arvaamattomia aarteita. Teokset avautuvat aivan uusilta eli vanhoilta puoliltaan ja monet ongelmat ratkeavat nyt itsestään. Tällä tapaa esitettyinä ne eivät pelkästään soi historiallisesti korrektimmin vaan myös elävämmin.” (Harnoncourt 1982/1986, 20.)

Musiikin ymmärtämisen lisäksi on hyvää muistaa basso continuon merkitys 1700-luvulla. Barokin aikana basso continuota pidettiin musiikin ”luurankona”. Se tarkoittaa sitä, mitä partituurissa tapahtuu bassolinjan yhteydessä. Suurin osa lähteistä puhuukin musiikin säestyksen tärkeydestä. Assi Karttusen mielestä tämä harmonian eli sointukulkujen tiedostaminen vaikutti luultavasti soolosoittoon: “Cembalisteilta vaaditaan basso continuo -

taitoja ja satsin hallintaa erilaisissa muodoissa niin paljon, orkestereissa, ensembleissa, että tämä ei voi olla vaikuttamatta.” Siksi hän ajattelee, että cembalisti harrastavat omassa työssään luultavasti enemmän basso continuo -merkintätapaa kuin sointuanalyysia, mitä opitaan nykyään satsitunneilla. Sen lisäksi basso continuon soittoa varten vaaditaan soittajalta improvisointikykyä. Voisikin todeta, että basso continuo tarkoittaa enemmän kuin musiikkianalyysi: siihen kuuluu täydellinen harmonian ja kontrapunktin osaaminen. jotta soittaja pystyisi improvisoimaan niiden pohjalta.

4.3 Ymmärtämisen vaikeus

Kuten Harnoncourt sanoo: “Me soitamme musiikkia, jota emme lainkaan ymmärrä ja joka on tarkoitettu aivan muitten aikakausien ihmisille” (Harnoncourt 1982/1986, 27). Se tarkoittaa sitä, että meidän on vaikea ymmärtää barokkimusiikkia, koska elämme itse 2000-luvulla ja katsomme kaikkea nykypäivän ihmisen näkökulmasta. Sen vuoksi esimerkiksi 1700-luvun notaatiota on vaikea ymmärtää.

4.3.1 Notation ongelma

Harnoncourtin mukaan (1982/1986,18) matemaattisen tarkka notaatio, joka antaa muusikolle paljon soitto-ohjeita, yleistyi vasta 1800-luvulla (Harnoncourt 1982/1986, 18). “1700-luvun muusikot soittivat musiikkia nuoteista, joita pidettiin vain raaka-aineena” (Geoffroy-Dechaume 1964, 9). Nuotti oli vain malli, josta improvisoitiin: “Jos korukuviot kirjoitettaisiin auki, pantaisiin musiikin esittäjän luova mielikuviutus syrjään, vaikka mielikuvitustahan juuri korukuvioitten vapaus vaatii. Hyvä ’adagio-soittaja’ oli 1600- ja 1700-luvulla sellainen, joka vapaasti improvisoiden soitti ne korukuviot, jotka vastasivat

teoksen ilmaissisältöä ja tukivat sitä.” (Harnoncourt 1982/1986, 38.) Anssi Mattila kertoo, että ”inégalité” on käsite, jota ei voi kirjoittaa nuottiin, vaan oli luonnollista tietää millaiselta “inégalité” kuulosti.

Assi Karttusen mukaan nykyään klassisen musiikin kentällä ongelmana on, että musiikkia pidetään yhä absoluuttisena ja integroituneen taidemuotona aivan kun “musiikilla ei saisi olla mitään tekemistä elämän kanssa, kehollisuuden kanssa, tanssin kanssa, tai kontekstin ja historian kanssa, mikä on harmillista”. Ennakkoluulon mukaan meidän täytyisi siis toteuttaa kirjaimellisesti, mitä on kirjoitettu. Anssi Mattila kertoo, että “tapahtuu usein, että esimerkiksi kapellimestarit eivät ymmärrä sitä, ettei tarvitse soittaa niin kuin nuotissa on kirjoitettu”. Päinvastoin, hän vertailee barokkimusiikkia kansanmusiikkiin sekä jazziin sanomalla, että ”tuntuu oikealta, kun lauletaan tuttua kansanlaulua. Se on sama barokkimusiikissa”, ja “musiikkiin pitää lisätä ornamentaatioita ja jättää pois, jos ne tuntuvat olevan huonossa paikassa”. Hänen mukaansa korukuvioilla on sama merkitys kuin jazzmusiikissa improvisoinnilla. Kukaan ei ihmettele, jos nuottikuva näyttää erilaiselta kuin miltä soitto kuulostaa. Voitaisiinkin sanoa, että nyky maailman ennakkoluulot ovat ehkä ”vanginneet musiikin” väärin ajatuksiin eivätkä ihmiset ymmärrä improvisoinnin merkitystä ja mahdollisuuksia barokin ajan musiikissa.

4.3.2 Taiteilija on ihminen

Kuten Assi Karttunen ilmaisee, nykyään musiikkikin on liitetty vinoutuneisiin taiteilijamyytteihin. Harnoncourt (1982/1986,27) täydentää ajatuksen sanomalla, että tätä tilannetta vielä lujittaa 1800-luvulla taiteilijasta rakennettu kuva. Romantiikkahan teki 1800-luvulla taiteilijasta vähitellen eräänlaisen yli-ihmisen, joka intuition avulla saa sellaista tietoa, joka menee pitkälti yli “normaalin” ihmisen tiedon. (Harnoncourt 1982/1986, 27.)

Nykyään kuulee usein mainittavan, että Bachin musiikki “tulee suoraan Jumalalta”, mutta Anssi Mattilan mukaan säveltämistä pitää ajatella käsityönä. Hän osoittaa Bachin musiikkia koskevan lähestymisongelman, kun me emme soita mitään musiikkia, mitä oli ennen häntä. Näin emme tiedä, mitä musiikkia on “Bachin pohjalla.” Mattila kertoo, että “Bachin vanhimmat kappaleet ovat todella huonoja, eli hän on oppinut käsityötaitonsa ajan kuluessa. Esimerkiksi hän on oppinut ranskalaisen musiikin keinoja, kun ranskalainen orkesteri tuli soittamaan Lüneburgiin. Bach oli ihan normaali ihminen ja en tajua sitä, että Bachin musiikki olisi tullut suoraan Jumalalta. Se on ammattitaito, joka täytyy vaan osata.”

Aika ajoin kuulee myös puhuttavan siitä, kuinka yhdelle soittimelle kirjoitettua teosta ei ole sopivaa soittaa muilla soittimilla. Anssi Mattila muistuttaa, että “Bachin musiikista iso osa on yleismusiikkia” eli musiikillinen materiaali on tärkeintä. Hän vastustaa ajatusta, että cembalomusiikkia pitäisi ajatella vaan cembalistisesti, ja muistaa mitä eräs mestarikurssia Sibelius-Akatemiassa pitänyt englantilainen cembalisti kertoi: Das Wohltemperierte Klavier -kokoelman kakkosviikossa suurin osa preludeista on tyypillistä orkesterimusiikkia. Mattila selittää transkription käyttöä: “Tarkoitus oli se, että ei aina voinut olla orkesteria johdettavana, oli siis mahdollista voida soittaa kotona”. On myös huomattava, että esimerkiksi kaikista Pariisin hovin oopperoista 1700-luvulla painettiin heti vihko, jossa oli koko ooppera sovitettuna triosonaattikokoonpanolle ja kahdelle äänelle (sopraano ja basso).

4.4 Esiintyjän on kehitettävä omaa tiedostavaa vapauttaan

Assi Karttunen ja Anssi Mattila molemmat mainitsevat 1700-luvun ymmärtämisen lisäksi, että esiintyjän vapaus on hyvin tärkeää luomisen prosessissa. Vaikka musiikin ymmärtäminen kuuluu vanhan musiikin soittajien yleissivistykseen, Karttusen mukaan “nämä muusikot eivät kuitenkaan perustele kaikkea, vaan soittavat spontaanisti mielensä mukaan.” Hänen mukaansa ei pitäisi erottaa teoriaa ja esittämistä: “Soittamisen ja teorian

osaamisen pitäisi minusta olla yhtä ja samaa prosessia”. Vaikka vanhan musiikin esittäjien vapaus perustuu tietoisesti tai tiedostamatta musiikin ymmärtämiseen, on esittämisessä tärkeää myös sattuman, hetken ja läsnäolon yhteisvaikutus.

5 TUTKIMUSTULOKSET: BAROKKIKAPPALEIDEN TÄRKEIMMÄT ASPEKTIT

Haastattelujen aikana käsiteltiin kahta erilaista kappaletta, jotka sopisivat hyvin harmonikansoiton D-tason oppilaille: Rameaun La Villageoise, g-molli sarjasta (1724) ja Bachin 3-ääninen Inventio no. 2, c-molli, BWV 788. Haastateltavien tehtävänä oli miettiä, mihin aspekteihin he kiinnittävät huomiota kappaletta tutkiessaan.

5.1 Muoto, tempo ja dynamiikka

On tärkeä käsitellä muotoa ja miettiä tempoa. Assi Karttusen mukaan muoto on tärkeä, ja käsitys muodosta vaikuttaa tulkintaan: “Se liittyy joskus tanssikulttuuriin, puheeseen ja retoriikkaan”, mikä tarkoittaa sitä, että samalla tavalla kuin retoriikassa rakennetaan puhetta, kappaleen muodon tulisi tulla esiin teoksen esittämistä valmistettaessa.

Kappaleissa toistot ovat tavallisia ja kuuluvat muodon rakenteeseen. Voidaankin kysyä, mikä merkitys jonkin asian uudelleen soittamisella on? La Villageoise on rondo-muotoinen kappale. Rondo-teemaa toistetaan ja Anssi Mattila ehdottaa, että toistoja voi esittää erilaisina, esimerkiksi vaihtamalla artikulaatioita, rytmiä, rekisterointiä tai lisäämällä nuotteja melodian perusääniin. Toisaalta hän sanoo, että ”vaikka joku soittaisi ihan samalla tavalla, toistolla onkin erilainen merkitys, kun melodia on yleisölle jo tuttu”. Hän ottaa esimerkiksi Scarlattin sanomalla, että ”Scarlattissa toistaminen on olennainen elementti,

joka tapahtuu monilla tasoilla: osat, fraasit sekä teemojen nuotit toistetaan.”

1700-luvun nuoteissa ei ole mitään selkeitä tempomerkkejä. Anssi Mattila painottaakin, että esimerkiksi adagio- ja allegro-sanat, jotka ovat kappaleiden alussa, eivät tarkoita mitään tempoa, vaan ne antavat ideoita, millä mielellä kappaleet pitäisi soittaa. Miten oikean tempon voi löytää? Nopeat kuviot sekä tahtiosoitukset auttavat tuntemaan, mikä olisi sopiva tempo. Assi Karttunen mainitsee, että jos kyse on tanssista (kuten Bachin toisessa sinfoniassa, joka on sicilienne), voidaan tempon kautta hakea tanssillisuutta. Anssi Mattilan mukaan tempon lisäksi on mietittävä dynamiikkaa. Yleensä 1700-luvun musiikissa (kuten La Villageoisessa) ei ole mitään dynamiikkamerkintöjä. Vaikka nuottiin ei ole kirjoitettu forte, piano, crescendo tai decrescendo, pitää soittajan kuitenkin ajatella, mitä esiintymisessä tehdään. Ei voi ajatella, että soitettaisiin samalla nyanssilla alusta loppuun.

5.2 Harmonia

Assi Karttunen mainitsee, kuinka merkityksellistä basso continuo ja harmonia hänelle on: ”continuosoittajana kuulen melkein aina musiikin bassocontinuona”. Eli jokaisen kappaleen pohjalla on sointukulkuja, jotka on hyvä tuntea. Hän lisäsi, että on kappaleita kuten Rameaun La Villageoise, jossa basso continuo on yksinkertaista, mutta on paljon teoksia jotka ovat harmonisesti monimutkaisempia, ja ”voi olla silloin ihan terveellistä soittaa se basso continuo ulos, eli pelkät harmoniat ja rytmit”. Harmonisella rytmillä on Assi Karttuselle oma merkityksensä. Ensin pitäisi huomata ”kuinka tiheästi kappaleen soinnut vaihtuvat, per tahti, per fraasi” ja sitten pohtia, jos tulee harmonisen rytmien vaihteluja, onko se merkityksellistä. Esimerkiksi La Villageoise -kappaleessa, tahdeissa 41-42 harmonian vaihtuminen on hitaampaa, ja voi olla esimerkiksi, että ”halutaan pysyä siinä oudossa harmoniassa pitempään”. Harmonisen rytmien vaihtelun tietoisuuden lisäksi Karttusen mukaan on tärkeää kiinnittää huomiota modulaatioihin, kun ajaudutaan kauas

perussävellajista, eli mihin moduloidaan, ja mikä merkitys modulaatiolla on kokonaisuuteen.

5.3 Melodiat, artikulaatiot ja dissonanssit

Muodon ja harmonian jälkeen on hyvä pohtia myös tärkeää musiikillisen materiaalin elementtiä, jota kutsutaan kontrapunktiksi. Se on ikään kuin “musiikin melodinen ajatus”. Mutta melodian ominaisuudet, kuten dissonanssit, ovat usein selkeämpiä, jos niitä tutkitaan osana harmoniaa. Kuten Assi Karttunen toteaa, on tärkeää tietää kontrapunktiin ”common sense”: dissonansseja valmistetaan ja puretaan. Mutta on olemassa dissonansseja jotka tulevat yllättäen, ilman valmistamista, siksi on hyvä ymmärtää kontrapunktiin perusteet. ”Se kuuluu soitossa, jos soittaja ei tiedä soittavansa dissonansseja, tai jos kyseinen dissonanssi ei ole valmistettu. Jos se kokemus yllätyksestä ei kuulu tulkinnasta, se on ehkä sääli, koska jokin aspekti musiikista jää silloin pois, ja musiikista tulee vähän tylsää”. Dissonanssit eivät ole vain teoreettinen käsite eivätkä siis tarkoita pelkästään basso continuo -numeroita, koska niiden jännite kuuluu barokkimusiikin dramaattisuuteen: ”Usein soittaja, joka on soittanut paljon barokkimusiikkia, ymmärtää että 9 ei ole vain 9”, sanoo Assi Karttunen. Myös tritonuksella on oma vahva värinsä, ja sitä voi olla merkityksellistä korostaa. Samoin kuin tempo ja dynamiikat, teoksen melodian kaarrokset ja artikulaatiot eivät näy nuotissa, mutta niihin on kiinnitettävä huomiota. Vaikka ranskalaisessa musiikissa säveltäjät kirjoittivat huolellisesti joitakin kaaria, Anssi Mattila on sitä mieltä, että soittajan pitää tietoisesti miettiä mitä artikulaatiota käytetään, legato vai esimerkiksi détaché.

5.4 Kappaleen tausta ja konteksti

Loppujen lopuksi on hyvä tuntea jokaisen soitettavan kappaleen taustaa. Anssi Mattila pitää sitä tärkeimpänä niin, että “kun ilmiö on selvä, se on avain siihen, mikä on minusta ainoa oikeata tulkintaa”. Hän referoi Bachin historiallisesta ongelmasta. Kun Bachin musiikkia ei soitettu 200 vuoteen, on yleiskulttuuristamme kadonnut yhteys, missä hänen musiikkinsa on syntynyt. Hän lisää, että valitettavasti “Bach on vanhinta mitä yleensä soitetaan, ja sitten ajatellaan musiikkia vain siitä eteenpäin”. Assi Karttunen pohtii, että ihmiset eivät aina osaa asettaa 1700-luvun musiikkia oikeaan kontekstiin, koska eivät ole niin paljon esittäneet barokkiohjelmistoa. Hänen mielestään on järkevää soittaa myös muita säveltäjiä kuin Bachia, kuten hänen kollegojaan Buxtehudea, Pachelbelia, Kriegeriä, mutta myös ranskalaisia säveltäjiä.

Teoksen taustaan voi kuulua 1700-luvun tärkeitä filosofisia elementtejä, kuten La Villageoisen otsikko ilmaisee, ja jonka Assi Karttunen kuvailee näin: “Tässä on kyseessä ‘villageoise’, joka on 1700-luvun ranskalaista maaseutua ja viittaa yksinkertaiseen elämään. Siihen aikaan ajateltiin, että luonnosta löytyy totuus. Melodia on yksinkertainen eikä sisällä äkillisiä hyppyjä eikä kulmia, kuten italialaisessa musiikissa. Se muistuttaa siitä, että ranskalaiset pitivät tämmöisestä luonnollisesta kaarroksesta.”

Voidaan sanoa, että teoksen tausta sekä kontekstin ymmärtäminen auttavat soittajaa esittämään niin aidosti kuin mahdollista.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Miten tiedot viulun, huilun ja cembalon soittamisen tekniikasta kertovista lähteistä sekä haastattelujen aineiston sisällöistä voidaan soveltaa harmonikalle? Ennen kuin pohdin, miten harmonikalla pitäisi soittaa 1700-luvun musiikkia, voisin nostaa esiin transkriptiosanan moniulotteisen merkityksen.

6.1 Barokkimusiikin soittaminen harmonikalla ei ole ”rikollista”

Harmonikalla soitetaan originaalimusiikin lisäksi myös paljon musiikkia, joka on alunperin sävelletty muille soittimille. Transkription tekemistä voisi verrata kielen kääntämiseen. Usein sanotaan, että ”käännös tarkoittaa kavallusta”, joten käännös sanasta sanaan tarkoittaisi teoksen köyhtymistä, ja sitä ehdottomasti vältetään. Siksi kääntäjän täytyy tuntea kielen ominaisuuksia ja vivahteita hyvin, jotta mitä yhdellä puolella menetetään, sitä toisella puolella saavutetaan. Transkriptio tarkoittaa samaa: kun transkriptoidaan harmonikalle, soittajan pitää käyttää joitakin oman soittimensa kiinnostavimpia ominaisuuksia. Jos yritetään vain lähestyä alkuperäistä soitinta, transkriptio menettää merkityksensä. Etymologisesti transkriptio-sana tulee latinasta: prepositiosta trans-, yli ja verbistä scribere, kirjoittaa yli. Kirjoittaminen tarkoittaa tässä yhteydessä sitä, että soittajan täytyy lisätä jotain alkuperäiseen sävellykseen. The Grove -musiikkisanakirjan mukaan transkriptio aiheuttaa notaatioon muutoksia, kun ilmaisuväline (soitin) muuttuu. Transkriptointia voi olla esimerkiksi melodian- ja/tai harmonian muuttaminen. (The Grove.)

Harmonikansoittajat ovat olleet hyvin valikoivia barokkiohjelmistonsa suhteen. 1950–70-luvuilla, kun melodiabassoharmonikalle ei ollut vielä kovin paljon omaa ohjelmistoa,

soittajilla oli kuitenkin tarve soittaa jotain “klassista ohjelmistoa” kevyen musiikin ohella ja transkriptioiden tekeminen oli tavallista. Harmonikan soinnista löydettiin yhteneväisyyksiä urkujen kanssa ja siksi lähdettiin ensin tutkimaan, mitä musiikkia uruille oli sävelletty ja miten ne harmonikalla soitettuna toimivat. Tuolloin soitettiin paljon Bachin urkumusiikkia, esimerkiksi 8 pientä Preludia ja fuugaa BWV 553-560, Preludi ja fuuga a-molli BWV 543, Toccata ja fuuga d-molli BWV 565 ja Passacaille c-molli BWV 582. Mutta urkumusiikin esittäminen harmonikalla sisältää paljon rajoituksia: uruilla on kaksi tai kolme sormiota ja jalkio, mutta harmonikalla vain kaksi sormiota, joissa vasemmalla puolella kuitenkin kaksi erillistä koneistoa. Harmonikalla jalkion osuudet täytyy soittaa bassopuolella ja teknisistä syistä usein kaikki muut äänet, joskus jopa neljä ääntä, diskantilla. Harmonikan rekisteröinti vaikuttaa samanaikaisesti koko sormioon, eikä esimerkiksi oikealla kädellä soitettavia ääniä ole mahdollista erotella toisistaan eri rekisterein. Sen vuoksi on melkein mahdotonta esittää kaikki äänet selkeästi, minkä vuoksi urkukappaleiden suosio on nykyään hieman hiipunut.

Nykyään harmonikansoittajat esittävät mieluummin 2–4-äänistä cembalomusiikkia. Kumpikin käsi pystyy teknisesti soittamaan kahta ääntä helposti, ja jokainen ääni soi melko selkeästi. Cembalomusiikki toimii erittäin hienosti harmonikalla soitettuna, sillä notaatio sopii soittimelle sellaisenaan.

Oman kokemuksen mukaan 2- ja 3-ääniset struktuurit onnistuvat harmonikalla ehkä parhaiten : siihen tarkoitukseen on Rameaun musiikki erittäin sopivaa. Rameaulla on paljon kaksiaänisiä kappaleita, joissa kumpikin käsi on vastuussa yksiäänisestä lineaarisesta linjasta. Bachiin verrattuna Rameaun musiikkia ei valitettavasti esitetä tarpeeksi harmonikalla. Kun kyseessä on kolmiääninen kappale, harmonikansoittajat yleensä jakavat äänistä kaksi soitettaviksi diskantilla ja yhden bassolla. Harmonikan soinnillisista ominaisuuksista johtuen kahden äänen välisiä eroja on vaikeampi kuulla bassopuolen matalalla rekisterillä, erityisesti kun intervallit ovat kapeita (sekunnista kvarttiin), koska äänien taajuudet sekoittuvat toisen äänen kanssa. Näin harmonikansoittajien tavallisimmin käyttämä jako eri käsien välillä on perusteltu.

Cembalomusiikki sopii siis harmonikalle hyvin lisäämättä tai poistamatta mitään. Ainoa tehtävä on päättää, kumpi käsi soittaa mitäkin nuotissa olevista äänistä. Tämä korostuu erityisesti kontrapunktisissa kappaleissa kuten fuugissa. Äänenkuljetus on kuitenkin otettava mahdollisimman hyvin huomioon ja sävelkulun vaihtaminen sormiolta toiselle pitää tehdä viisaasti. Ei riitä, että soittaminen tietyllä tavalla olisi teknisesti helpompaa, vaan soittajan täytyy kuunnella äänenkuljetusta ja vaihtaa melodinen fraasi sormiolta toiselle mahdollisimman huomaamattomassa kohdassa, sillä harmonikan sormioiden soinnissa on selkeä väriero. On kontrapunktisesti epäloogista, jos äänenkuljetus vaihdetaan sormiolta toiselle kesken melodisen fraasin. Cembalolla äänen väri ei muutu kun vaihdetaan kättä, mutta harmonikalla sormioiden äänet erottuvat selkeästi toisistaan, minkä vuoksi käden vaihtaminen keskellä fraasia tarkoittaa myös äänen värin erottumista. Kun 1700-luvun cembalomusiikin soittaminen harmonikalla ei vaadi varsinaista sovittamista, cembalomusiikin esittämistä harmonikalla voitaisiinkin kutsua sovituksen sijaan sovellukseksi.

Mutta onko sinänsä suotavaa soittaa harmonikalla musiikkia, joka oli kirjoitettu cembalolle? Tämä kysymys liittyy nyky maailmassa olemassa olevaan ennakkoluuloon, jonka mukaan sovituksen tekeminen olisi lähes rikollista toimintaa, kun säveltäjät ovat ajatelleet sävellystyössään juuri tietyn soittimen äänenväriä. Nykyään kuitenkin tiedetään, että 1700-luvun lopun säveltäjät eivät ajatelleet instrumentaalista väriä, ja siksi he tekivät itsekin sovituksia omista kappaleistaan muille soittimille. (Larousse). Siihen aikaan musiikillista materiaalia pidettiin tärkeimpänä, eli musiikin täytyi puhua sekä kontrapunktisesti että harmonisesti retoriikka huomioiden.

Barokin aikana transkriptio kuului jokapäiväiseen musiikkielämään. Oli tavallista tehdä transkriptioita, koska tärkeintä oli ylipäänsä esittää musiikkia, ja käytössä oli vain soittimia, joita oli mahdollista löytää samasta kaupungista. Kuuluisista orkesterikappaleista tehtiin soolosovituksia, koska sooloja oli helpompaa soittaa kotona. Esimerkkinä voidaan mainita Jean-Henri d'Anglebertin tekemä Lullyn Passacaille d'Armiden soolosovitus. Kuten cembalisti Anssi Mattila mainitsi, paljon cembalomusiikkia oli alunperin ajateltu

orkesterille, esimerkiksi pari Wohltemperiertes Klavierin toisen vihkon preludia, ja että tätä musiikkia voi kutsua “yleismusiikiksi”.

Näihin ajatuksiin perustuen harmonikansoittajat saavat soittaa barokin ajan cembalokappaleita täysin hyvällä mielellä ja rennosti, kun historiatutkimusten mukaan tuon ajan musiikin sovitusten esittäminen ei olekaan “rikollista”.

6.2 1700-luvun musiikin soittamisen hyödyistä

Miksi harmonikansoittajat sitten haluavat esittää niin paljon 1700-luvun musiikkia? Musiikkiopistoissa jokaisen oppilaan täytyy harjoitella 2- ja 3-äänisiä Inventioita, ja sen jälkeen siirrytään 4-äänisiin kappaleisiin. Barokkimusiikin soitto kuuluu myös Suomessa tasosuoritusvaatimukseen (SML 2005) ja usein kansainvälisissä harmonikkakilpailuissakin on pakollista soittaa Bachia jo ensimmäisellä kierroksella. Onko sinänsä mielenkiintoista soittaa vanhaa musiikkia, vaikka nykyään harmonikalle on sävelletty paljon originaalimusiikkia, vai vastaako vanhan musiikin soittaminen juuri soittajien tarpeeseen soittaa tonaalista musiikkia?

Tonaalisen musiikin historian aikana säveltäjät ovat halunneet kehittää muotoja ja harmonioita saadakseen aina vain laajempia teoksia. 1700-luvun musiikin muodot ja harmoniat ovat romanttiseen musiikkiin verrattuna vielä selkeitä ja jollain tavalla helppoja (The Grove). Voidaankin ajatella, että siksi barokkimusiikin soittaminen on tärkeää muusikoksi kehittymiselle. Nuoren, kokemattoman soittajan on vaikea olla jatkuvasti tietoinen kappaleen muodon erilaisista aspekteista, koska hän ei pysty keskittymään esiin nouseviin monenlaisiin uusiin asioihin vielä niin paljon kuin kokeneempi soittaja. Esimerkiksi Bachin 2- ja 3-ääniset Inventiot ja Scarlattin sonaatit ovat lyhyitä, ja suurin osa binäärimuotoisia kappaleita. Siksi on mahdollista, että oppilas oppii hallitsemaan tällaisten lyhyiden, kestoltaan vain 2-3 minuutin kappaleiden muotoja. Pienten muotojen

harjoittelemine ja hallinta antaa valmiuksia suurempia muotoja sisältävien nykymusiikkikappaleiden hallitsemiseen tulevaisuudessa.

Muodon lisäksi barokkimusiikissa kiinnitetään paljon huomiota harmoniaan eli vertikaaliseen ajatukseen musiikista sekä kontrapunktiin eli lineaarisuuteen. Harmonioiden hierarkian ja erilaisten värien tunteminen auttaa olennaisesti ymmärtämään tonaalisen musiikin jännitteitä. Jokaisella harmonian funktiolla (toonika, subdominantti, dominantti) on erilainen dramaattinen jännite, joka esiintyjän on ensisijaisesti ymmärrettävä. On myös tärkeää erottaa kadenssien tyyppejä toisistaan tunnistamalla niiden sävyjä, sillä ne vaikuttavat muodon rakentamiseen. Kontrapunkti täydentää harmonian ajatuksen. Sen osaaminen auttaa fraseerauksen tiedostamista, mikä on melko vaikea polyfonisille soittimille, kun soittajan on keskityttävä myös muihin asioihin. Esimerkiksi huilisti ei soita itse harmonioita, minkä vuoksi hänen on luontevampaa ajatella fraaseja.

Aikaisemmin puhuttiin musiikillisesta materiaalista. Voidaan siis sanoa, että 1700-luvun musiikki auttaa tiedostamaan musiikin tärkeitä tekijöitä: muotoa, kontrapunktia ja harmoniaa.

Olen tällä tutkimuksellani halunnut osoittaa, miksi 1700-luvun musiikki sopii hyvin harmonikalle ja miksi sitä on oman kehittymisen vuoksi tärkeää esittää, mutta on hyvä vielä kysyä, miten sitä pitäisi soittaa?

6.3 Kaikki on retoriikkaa, vain retoriikkaa

Suurin osa barokin ajan lähteistä yhdistää jatkuvasti musiikillisen materiaalin (muoto, harmonia, kontrapunkti, korukuviot) ja soittotavan retoriikkaan, joten hyvä barokkimusiikin soittaja olisi se, joka olisi tietoinen musiikissa olevista retorisisista aspekteista. Tämä ei koske pelkästään harmonikansoittajia.

6.3.1 Muoto tarkoittaa “suostuttelemisen taidetta”

Jokaisessa kappaleessa on erilaisia muodon tasoja kuten kokonaisuusmuoto, osat ja fraasit. Näistä kokonaisuusmuodon ymmärtäminen on ehkä tärkeintä. Retoriikkaan viitaten voidaan asiaa verrata esimerkiksi asianajajaan, joka puhuu oikeudessa tuomariston edessä. Hänen päätavoitteenaan on “suostutella” tuomaria, jolloin hänen puheensa tulee olla hyvin rakennettu eikä siinä saa olla heikkoja kohtia. Vastaavasti musiikissa puhutaan dramaattisesta jännitteestä, jolloin esityksessä ei saa olla kohtia, jossa jännitys yhtäkkiä katoaa perusteettomasti. Siksi on tärkeä olla tietoinen siitä, että jokainen kappale on yksi kokonaisuus alusta loppuun ja jos esiintyjän keskittyminen heikkenee, yleisön kuuntelun laatukin heikkenee.

Kappale on tehty myös useista osista, joita tutkimalla muusikko voi osoittaa, missä mikäkin osa alkaa ja loppuu aivan samoin kuin puheen osat on luonnollisesti liitetty toisiinsa. On myös syytä miettiä, onko osien välillä yhteyttä, ja jos on, kuinka osat on kytketty toisiinsa. Vai tuleeko uusi osa yllättäin ja miten se vaikuttaa tulkintaan. Modulaatiot esimerkiksi ovat hyviä linkkejä kappaleen osien välillä ja näyttävät, että musiikillisen materiaalin päätekijät vaikuttavat toisiinsa. Tässä tapauksessa harmonian ajatteluun liittyvät modulaatiot vaikuttavat muotoon. Kuten Danhauser todistaa musiikin teoriaa käsittelevässä kirjassaan, modulaatio tarkoittaa sävelalueen vaihtelua ja samaan aikaan transitiota, jonka avulla tämä muutos tapahtuu (Danhauser, 1872, 72), eli aluksi on ajateltava kappaleen pääsäveltä. Modulaatio auttaa erottamaan kappaleen tonaalisesti stabiileja ja epästabiileja (transitio) hetkiä. Dramaattisuutta ajatellen on muistettava, että musiikki on taidetta, joka tapahtuu ajassa (Stravinski, 1962/1968, 34). Modulaatioiden avulla “puhe” menee eteenpäin, ja kappaleissa tulee myös toistoja, joiden merkitys voi olla erilainen.

Kuten cembalistiit Anssi Mattila ja Assi Karttunen ovat osoittaneet haastatteluissaan, on useita tapoja käsitellä toiston merkitystä. Esimerkkinä voidaan mainita rondon teema, joka tulee toisen kerran – jo se, että se tulee uudestaan muuttumattomana, on kuulijalle erilainen kokemus. Mutta tietysti toiston voi soittaa myös eri tavalla kuin alkuperäisen teeman. Kun

toistetaan jotakin osaa, on mietittävä 1700-luvun tärkeänä pidettyä Aria Da Capo -muodon merkitystä (A-B-A´). A :n toisto (A´) oli suunniteltu laulajan virtuoositeetin näyttämistä varten. Kun A´:n musiikillinen ”luuranko” oli kuulijalle tuttu, laulaja saattoi lisätä eli improvisoida nuotteja, kun nuotissa ei ollut muita esitysohjeita kuin ”da capo” (Berry, 1966, 295). Miten harmonikalla voisi parhaiten toistaa jo kuultuja osia? Harmonikka on värikäs soitin, joka mahdollistaa paljon erilaisia toiston tapoja, kuten artikulaation, dynamiikan, rekisterien ja rytmien (inégalité) vaihteluja sekä nuottien lisäämistä. Näitä tulisi käyttää rohkeasti ja monipuolisesti.

Tonaalinen musiikki on myös tehty fraaseista, joihin on kiinnitettävä huomiota: on syytä tietää, missä fraasi alkaa, missä se loppuu, ja myös missä fraasin tärkein huippukohta sijaitsee. Kokonaisen pitkän fraasin ajattelu auttaa soittajaa lineaarisen linjan ylläpidossa, jolloin hän välttää nuotista nuottiin soittamisen. Aivan samalla tavalla kuin hengityksen avulla voidaan jäsentää puhetta ja saada siitä selkeämpää. Hengitys on olennaista elämässämme, mutta voidaan myös ajatella, että sitä hyödynnetään ekspressiivisyyden ilmentäjänä, jos halutaan alleviivata jotakin nuottia (tai sanaa): ”You may take breath before the held note, even if a short note precedes it” (Quantz 1752/1984, 88) tai ”Wide intervals are best suited for taking breath” (Quantz 1752/1984, 89). Samoin kuin jousisoittaja varoo huolimattomia jousenvaihtoja, kiinnitetään harmonikalla paljon huomiota palkeen äänettömiin käännöksiin. Mutta voidaan ajatella, että palkeen käännöksen aiheuttamaa pientä ääntä käytettäisiinkin korostamaan esimerkiksi uuden fraasin alkua. Näin se vastaisi esimerkiksi huilunsoittajan hengitystä.

Tonaalisessa musiikissa fraasit loppuvat yleensä kadensseihin. Niitä voidaan verrata tekstin välimerkkeihin siksi, että jokaisella kadenssilla on oma värinsä sekä oma merkityksensä: ”music has its punctuation and groupings, roughly comparable to the sentences and paragraphes of language (– –) A cadence (Latin cadere, to fall) creates a halt in the musical motion, and is a rhythmic as well as a tonal event.” (Aldwell & Schachter 2003, 85.) Todellakin, voisimme ajatella, että täydellinen kadenssi vastaisi pistettä ja puolikadenssi pilkkua. Harhalopuke (V-VI) tuntuisi ehkä samanlaiselta kuin yllätys. Kadenssit vahvistavat jollain tavalla fraasien yhteyksiä keskenään ja kuuluvat myös retoriikkaan.

Kokonaisuuden ajattelu on esittämisessä tärkeintä, koska se vastaa kysymykseen miten asiat sanotaan, mutta puheenpitäjän on ajateltava myös mitä hän sanoo: se on kontrapunktia.

6.3.2 Kontrapunktin keskeisten elementtien tiedostaminen

Vaikka harmonikalla soitetaan polyfonista satsia, jokaisen äänen on soitava elävästi. Jokaisen tavun on oltava selkeästi lausuttu aivan kuten laulajan täytyy musiikillisesti lausua tekstinsä, jotta yleisö pystyisi ymmärtämään sen täydellisesti. Se kuuluu esittäjän vastuuseen.

Oman kokemuksen mukaan intervallin huomioiminen voi auttaa artikuulatiotyypin päättämistä. Tässä yhteydessä on kaksi huomioitavaa intervallityyppiä: asteikkokulut (peräkkäiset sekunti-intervallit) ja hyyt (kvartista alkaen).

Miten asteikkokulkuja voitaisiin soittaa niin, etteivät sävelet kuulostaisi vain toistuvilta tai jopa tylsiltä? Erilaiset kosketustavat tuovat ratkaisun. Sävelet voivat syttyä kuin sanat puhuttaessa: esimerkiksi konsonantilla – vahvana, jos käytetään vain sormiartikulaatiota tai vielä vahvempana, jos lisätään jännitettä palkeessa. Tai sävel voi alkaa pehmeästi kuin vokaalilla, kun käden muoto valmistaa näppäimen alas painamisen, koko keho on rentona, ja palkeen jännitettä on vain vähän. Quantz mainitsee, että huilunsoitossa saadaan kielen avulla tuotettua erilaisia artikulaatioita. Hän ajattelee tavuja (ti, di, tiri, diri, didiri, did'li) niin, että äänen alukkeen muotoa voi vaihdella. Harmonikalla voidaan ajatella samalla tavalla: voidaan imitoida erilaisia konsonanteja esimerkiksi t, d ja l palje- ja sormiartikulaatioita varioiden. T on vahva, d heikompi sekä “veden solinalta kuulostava” l-kirjain saadaan, kun soitetaan hyvin rentoutuneella kädellä. Eli harmonikan soittaja voi

oppia huilunsoiton tekniikasta soveltamalla ohjeita omalle soittimelleen.

Suuriin intervalleihin kvartista alkaen on kiinnitettävä erityisesti huomiota, sillä ne antavat “pinnanmuodostusta” melodioihin asteikkokulkuihin verrattuna. Synkooppi on tahdinosaa häiritsevän rytmien lisäksi hyvänä esimerkkinä tässäkin, sillä se alkaa usein hypyllä kuten Palestrinan musiikin tyypillisissä kadensseissa. Retoriikan lähtökohtanaan “häiritsemistä” pitää alleviivata (Harnoncourt 1982/1986, 63). Samoin kuin huilunsoitossa, hengittämistä voi korostaa ennen synkooppia eli ennen hyppyä. Leopold Mozart näyttää myös viulumetodissaan, että jousisoittaja vaihtaa jousen suuntaa ennen synkooppia (L. Mozart 1787/1988, 140, esimerkki 13c). Harmonikalla voi käyttää palkeen käännöstä hyödykseen siten, että käännös ei tarkoittaisikaan enää teknistä ongelmaa, vaan ekspressiivisyyden voimaa: palkeen jännitettä voi lisätä ennen synkooppia, jolloin synkooppi saadaan kuulostamaan esimerkiksi t-konsonantilta. Oman kokemukseni mukaan sormet voivat myös rennon käden sekä ranteen avulla fyysisesti jäljitellä hypyn muotoa. Se auttaa hypyn dramaattisemmassa toteuttamisessa. Hyppy ei ole enää vain “teoreettinen”, vain se ilmaisee jotain.

Intervallien käytön lisäksi myös harmoniaan liittyvät ja kontrapunktiin elementteinä olevat korukuviot ja dissonanssit ovat todella tärkeitä. Kuten huomattiin luvussa kolme, jokaisella korukuviolla on oma merkityksensä retorisesti. Korukuvioiden eri tyyppien tunteminen vaikuttaa suoraan tulkintaan. Esimerkiksi soitettaessa etusäveltä, joka dissonoi harmoniaa vasten, on hyvää muistaa puheenpitäjän “deklamaatio”, eli on tärkeä teknisesti korostaa sitä, jotta dissonanssi tulisi todella ilmeikkääksi. Viulunsoittajasta tuntuisi luonnolliselta käyttää painavampaa jouta siinä dissonanssin “pisteessä”. Harmonikalla voidaan ajatella paljetta jousen asemaan ja varioida sillä äänen intensiteettiä. On kuitenkin tärkeä muistaa, että palkeen käyttö vaikuttaa kaikkiin ääniin samanaikaisesti. Liian voimakas palkeen käyttö polyfonista musiikkia soitettaessa tuottaa huonon lopputuloksen. Siksi kannattaa käyttää erilaisia sormiartikulaatiota. Jokainen sormi omaa erilaisen vahvuuden, ja voisikin ajatella, että vahvaa sormea käytettäisiin esittämään dissonoivia nuotteja, jolloin hyvin soitettu dissonanssi (johon kuuluvat myös pidätykset) vaikuttaisi myös soittajan kehoon jännitteisesti, purkauksen odotuksen sisällyttäen.

Muoto, harmonia ja kontrapunkti vaikuttavat toisiinsa moniulotteisesti koko teoksen ajan.

7 LOPPUSANAT

Työssäni olen halunnut näyttää, kuinka tärkeää musiikillisen materiaalin kokonaisvaltainen tietoisuus on kappaletta harjoiteltaessa ja esitettäessä. Työni kohteena ollutta 1700-luvun barokkimusiikkia voidaan ymmärtää ja käsitellä paremmin, kun soittaja on tietoinen historiallisesta kontekstista. Tätä toinen haastateltavistani, cembalisti Assi Karttunen kutsui nimellä “historiallisesti tiedostava esittäminen”. Historia ja musiikillisen materiaalin tiedot ovat avaimia, jotka auttavat tekemään tietoisia päätöksiä ja vastaamaan kysymykseen “miksi soitan teoksen tällä tavalla?” Tämä kysymys on tietysti tärkeä, soitetaanpa sitten mitä musiikkia tahansa.

Mielestäni käyttämäni vanhat lähteet opettavat, ettei voi olla vain yhtä totuutta barokkimusiikin esittämisessä, vaan näyttää siltä, että yhä enemmän yritetään etsiä aitoutta. Ymmärretään, ettei voi olla vain yhtä ainoaa oikeaa tapaa soittaa tuon aikakauden musiikkia. Haastateltavat ovat painottaneet myös sanaa “vapaus”, sillä on todella tärkeää, että soittaja pystyy esittämään 1700-luvun musiikkia luovana prosessina.

Toivoisin, että harmonikansoittajat saisivat ajan kuluessa enemmän rohkeutta barokkimusiikin esittämiseen. Samaan aikaan meidän pitäisi ehkä vaatia harmonikkakilpailujen tuomariston jäseniltä, että he ymmärtäisivät paremmin, että taiteellinen säveltaide on yksilön musiikillinen persoonallisuuden ilmaus!

LÄHTEET

Aldwell, E. & Schachter, C. 2003, *Harmony and Voice Leading*, Thomson Schirmer.

Bach, C.P.E. 1753/1995, *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria* (Suomentanut ja viitteillä varustanut Paavo Soinne). Helsinki : Sibelius-Akatemia.

Berry, W. 1966, *Form in Music*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.

Cantagrel, G. 2005, Luento konferenssin muistiinpanot: ”Bach Orateur” 13.08.2005.

Danhauser, A. 1872, *Théorie de la musique*. Paris : Henri Lemoine.

Dreyfus, L. 2007, *Beyond Interpretation*, Dutch Journal of Music Theory volume 12 n. 3.

Geoffroy-Dechaume, A. 1964, *Les secrets de la musique ancienne, recherche sur l’interprétation, XVIème, XVIIème, XVIIIème siècles*. Fasquelle.

Harnoncourt, N. 1982/1986 *Puhuva Musiikki* (Suomennos Hannu Taanila). Helsinki : Kustannusosakeyhtiö Otava.

Hirsjärvi, S. Remes, P. Sajavaara, P. 2000, *Tutki ja kirjoittaa*. Helsinki: Tammi

Kujala, V. 2010, *Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet*, DOCMus kirjallinen työ. Helsinki : Sibelius-Akatemia.

Kymäläinen, H. 1994, *Harmonikka Taidemusiikissa*. Sibelius-Akatemia ja Harmonikka Instituutti.

Mozart, L. 1787/1988, Viulunsoiton perusteet (Suomennos Leena Siukonen-Penttilä).
Valtion painatuskeskus. Helsinki : Sibelius-Akatemia.

Quantz, J.J. 1752/1966, On playing the Flute (English translation Edward R. Reilly). New
York : Free Press.

Stravinski, I. 1962/1968, Musiikin Poetiikka (Suomentanut Ilkka Oramo). Helsinki :
Kustannusosakeyhtiö Otava.

Internet-lähteet:

Couperin, F. 1716, L'Art de toucher le clavecin, Saatavilla www-muodossa:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105068n> 28.02.2012

Jyväskylän Yliopisto ”hermeneutiikka”. Saatavilla www-muodossa:

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/hermeneutiikka> 02.03.2012.

Karvonen, Erkki, Oulun Yliopisto, Luento 6. 6.2 Hermeneutiikka. Saatavilla www-muodossa:

<http://internetix.fi/opinnot/opintojaksot/0viestinta/tiedotusoppi/johdatusviestintatieteisiin/luento6.2.html> 02.03.2012.

Larousse encyclopédie, “basse continue”. Saatavilla www-muodossa:

http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/basse_continue/166112 02.03.2012.

Larousse encyclopédie, “oracle de Delphes”. Saatavilla www-muodossa:

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/ville/Delphes/116038> 29.02.2012.

Larousse encyclopédie, “transcription”. Saatavilla www-muodossa:

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/transcription/170427> 28.2.2012.

Oxford Music Online, “the form” Saatavilla www-muodossa:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e3890?q=form&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit 28.02.2012.

Oxford Music Online, “basso continuo”. Saatavilla www-muodossa:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06353?q=continuo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit 02.03.2012.

Oxford Music Online, “transcription”. Saatavilla www-muodossa:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=transcription&hbutton_search.x=54&hbutton_search.y=9&source=omo_gmo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit 02.03.2012.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10386?source=omo_t237&search=quick&q=transcription&pos=1&_start=1#firsthit 02.03.2012.

SML - Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry, harmonikan ohjelmistoluettelo 2005. Saatavilla www-muodossa:

<http://www.musicedu.fi/easydata/customers/sml/files/Ohjelmistot/HarmonikkaOhj.pdf>

02.03.2012.

Haastattelut:

Cembalisti ja Sibelius-Akatemian continuo-soiton opettaja Assi Karttunen (09.02.2012)

Cembalisti ja Sibelius-Akatemian continuo-soiton opettaja Anssi Mattila (10.02.2012)

Liite 1

HAASTATTELUKYSYMYKSET

I – Musiikin analyysi

- ⇒ Jean-Philippe Rameau, La Villageoise, e-molli sarjasta (1724)
- ⇒ Johann Sebastian Bach, Sinfonia no. 2 c molli BWV 788

- Mitkä kappaleiden aspektit olisivat sinun mielestäsi tärkeitä tuoda esiin tulkinnassa? Voit nopeasti halutessasi piirtää nuotteihin nuolleita ja selittää vähän miksi esimerkiksi harmoniaan, kontrapunktiin sekä muotoon liittyviä nuotteita/sointuja ym. on huomioitavia.

II – Haastattelukysymykset

Tunneillasi, yleensä kaikki huomiosi oppilaan soitosta pohjautuvat vanhoihin tutkielmiin ja vanhan musiikin tulkinnan historiaan sekä teorian tietouteen, jotta sattuma ei olisi mahdollista, joka tapahtuu valitettavasti vielä nykyaikaisempien soitinten opetuksessa.

- 1) onko kokemusta kuinka yleistä on ajatella näin vanhan musiikin piireissä?
- 2) analysoivatko cembalistit mielestäsi enemmän kuin muiden soittimien soittajat? ja miksi?
- 3) miksi vanhojen tutkielmien sekä yleisesti harmonian, kontrapunktin ja muodon perusteiden tieto on tärkeää jopa olennaista tulkinnan rakentamisessa sekä sitten oppilaan oma taiteellisen personalisuuden kehityksessä?

Liite 2

Liite 3