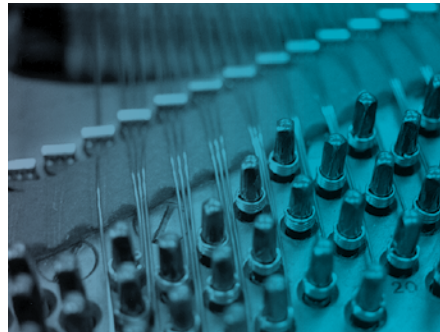
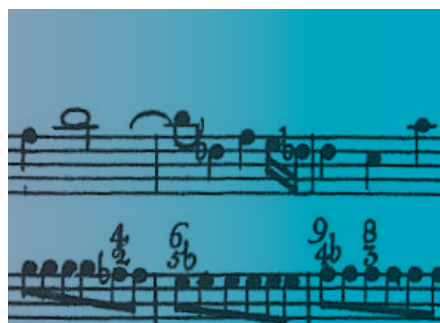
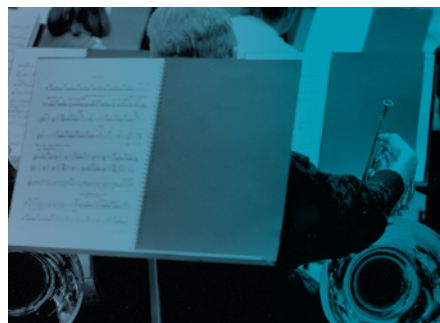
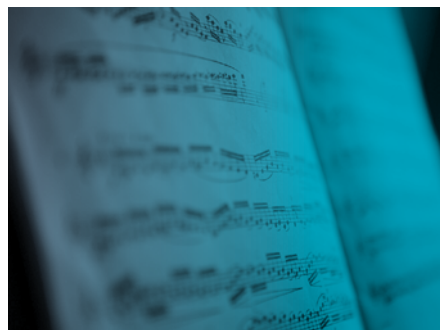
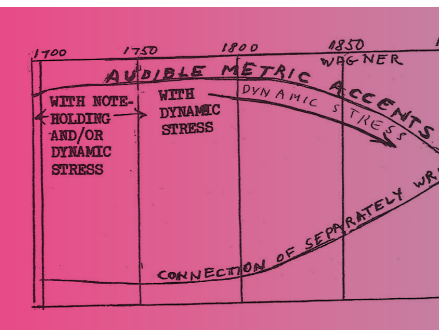


TRIO

Vol. 7 no. 1

Kesäkuu 2018



**SIBELIUS-
AKATEMIA**
✕ TAIDEYLIOPISTO

TRIO vol. 7 no. 1

Kesäkuu 2018

Toimituskunta: professori Lauri Suurpää, päätoimittaja (SibA/Säte), MuT Ulla Pohjannoro, toimitussihteeri (SibA/DocMus), MuT Markus Kuikka (DocMus), MuT Laura Wahlfors

Toimitusneuvosto: FT professori Erkki Huovinen (Kungl. Musikhögskolan i Stockholm), FT dosentti Timo Kaitaro (HY), professori Anne Kauppala (SibA/DocMus), dosentti Inkeri Ruokonen (HY), professori Hannu Salmi (TY), professori Veijo Murtomäki (SibA/Säte), MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW) MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), FT dosentti Susanna Välimäki (TY)

Taitto: Jan Rosström

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2018

Toimituksen osoite:

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

www.uniarts.fi/trio

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkojulkaisu)

SISÄLLYS

ARTIKKELIT

LEENA HEIKKILÄ JA MARJAANA VIRTANEN

Suomalaisten opiskelu Berliinin musiikkikorkeakoulussa (1885-1972) – valokeilassa
oboisti Jouko Teikari..... 5

MARKUS SARANTOLA

Metrisistä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa28

LEKTIOT

MARIA MÄNNIKKÖ

Granados espanjalaisen pianokirjallisuuden keskiössä
– Narratiivi sävellyksen tulkinnassa63

EEVA OKSALA

Kohti uudenlaista esiintyjyyttä69

ABSTRACTS IN ENGLISH.....78

LEENA HEIKKILÄ JA MARJAANA VIRTANEN

Suomalaisten opiskelu Berliinin musiikkikorkeakoulussa (1885–1972) – valokeilassa oboisti Jouko Teikari

Monet suomalaiset säveltäjät ja muusikot opiskelivat Berliinin musiikkikorkeakoulussa (*Hochschule für Musik zu Berlin*) vuodesta 1885 lähtien. Berliinin musiikkikorkeakoulun akateemiset perinteet ja sen keskeinen asema koko saksalaisen alueen musiikkipolitiikassa kuuluivat tekijöihin, jotka saivat suomalaiset muusikot hakeutumaan Berliiniin. Olihan Sibeliuksen lähtenyt Martin Wegeliuksen vaikutuksesta opiskelemaan Berliiniin säveltäjä Albert Beckerin johdolla (ks. Mäkelä 2007, 43–44; Salmenhaara 1996, 87).

Olemme keränneet Berliinin taideyliopiston arkistosta tiedot Berliinin musiikkikorkeakoulussa opiskelleista suomalaisista.¹ Olemme selvittäneet, keitä oppilaitoksissa opiskeli ja mitä aineita, ketkä toimivat suomalaisten musiikinopiskelijoiden opettajina ja millaista opiskelu oli luonteeltaan. Tässä artikkelissa esitämme ensin koosteen oppilaitoksen suomalaisista opiskelijoista. Koosteesta käy ilmi kaikkien virallisesti musiikkikorkeakoulussa kirjoilla olleiden suomalaisopiskelijoiden tiedot (nimi, pääaine, opettaja), jotka ovat löytyneet oppilaitoksen vuosikertomuksista, opiskelijamatrikkeista ja oppilasnimilistoista. Peilaamme löytämiämme tietoja Berliinin musiikkikorkeakoulun historiaan.

Artikkelin loppuosassa syvennymme oboisti Jouko Teikariin, joka opiskeli Berliinin musiikkikorkeakoulussa Karl Steinsin oppilaana vuonna 1967 (ks. Teikarin opiskelu- ja uratiedoista). Historiallisesta arkistoaineistosta keräämämme tiedon sirpaleisuutta paikkaa Teikarin kohdalla se seikka, että hän on edelleen aktiivinen muusikko ja pedagogi, jota on ollut mahdollista haastatella tutkimustamme varten. Nostamme tämän artikkelin myötä esiin hänen merkitystään suomalaiselle oboen-

¹ Tutkimuksessamme ovat mukana Berliinin musiikkikorkeakoulun suomalaiset oppilaat vuosina 1885–1972. Aikarajaus juontaa juurensa meneillään olevan kirjaprojektimme (ks. seuraava alaviite) aikarajauksesta. Tutkimus liittyy Berliinin ja Wienin musiikkikorkeakoulujen sekä berliiniläisen Sternin konservatorion suomalaisia opiskelijoita käsittelevään Suomen Kulttuurirahaston tukemaan kirjahankkeeseen (ks. myös Heikkilä 2003, 2004, 2009 ja 2011; Virtanen 2011, 2012, 2016).

soitolle ja orkesterikulttuurille. Teikari ehti nimittäin toimia niin Suomen kansallisoopperan orkesterin ja Radion sinfoniaorkesterin oboen äänenjohtajana kuin Sibelius-Akatemian oboensoiton opettajana ja lehtorina.

Teikarin esimerkkitapauksen kautta pääsemme arkisto- ja haastatteluaineistoa yhdistämällä syventymään seuraaviin tutkimuskysymyksiin: Miksi Berliiniin lähdettiin opiskelemaan? Millaista opetus oli sisällöllisesti? Miten soitinkoulujen erityispiirteet ilmenivät ja miten niitä voidaan määritellä? Mikä oli Berliinin-opintojen merkitys Teikarin myöhemmälle uralle? Kysymys soitinkouluista liittyy siihen, että sointiin liittyvät ihanteet ja mielikuvat muodostuivat merkittäväksi tekijäksi Teikarin muusikonuran kehityksessä. Vasta hänen haastattelunsa yhteydessä nousi esiin kysymys berliiniläisen oboekoulun kehityksestä ja sen soinnillisista erityispiirteistä. Sointia tarkastellaan artikkelissamme useissa merkityksissä ja ympäristöissä: Teikarin opintoja ohjaavana tekijänä, Karl Steinsin opetusmetodien osana sekä Berliinin filharmonikkojen soolo-oboistien ja puupuhallinryhmän leimallisena ominaisuutena.

AIKAISEMPI TUTKIMUS

Tutkimustamme motivoi ensinnäkin ruohonjuuritason tietojen saaminen suomalaisen opiskelijoiden opinnoista Berliinissä, opintojen luonteesta sekä kauaskantoisemmista vaikutuksista opiskelijoiden omaan työuraan sekä suomalaiseen soitto- ja laulupedagogiikkaan yleisesti ottaen. Toinen tutkimustamme motivoiva seikka on se, että haluamme rikastuttaa kuvaa historiallisista esittävästä säveltaiteilijoistamme. Olemme nimittäin löytäneet tietoja opiskelijoista, joiden opinnot Berliinissä olivat menestyksikkäitä ja jotka loivat opintojensa jälkeen uran muusikkona tai musiikkipedagogina (usein ulkomailla), mutta jotka ovat jääneet musiikin historian kirjoituksessa jossain määrin tuntemattomiksi, ainakin kuuluisimpiin säveltäjänimiin verrattuna (esimerkiksi säveltäjät Erik Bergman ja Kalevi Aho). Esimerkiksi Berliinin musiikkikorkeakoulun oopperakoulutuksessa vuosina 1966–69 opiskellut, nykyään Australiassa asuva Anita Slotte loi valmistumisensa jälkeen pitkän uran Belgian kansallisoopperassa.

Etenkin orkesterimuusikoita koskevien tietojen etsiminen kotimaisista lähteistä on ollut sikäli vaivalloista, että esittävän säveltaiteen historian kirjoituksessa on tähän asti keskitytty pääasiassa laulajiin, kapellimestareihin ja konserttisolisteihin. Suomalaisen musiikin hakuteoksistakaan ei löydy kovin paljon tietoa orkesterimuusikoista. Maire Pulkkinen *Suomalaisen musiikin taitajia* vuodelta 1958 esittelee joitakin solisteina menestyneitä tai merkittävässä orkesteritehtävissä toimineita jousisoittajia, mutta ei puhaltajia. Vuonna 2002 ilmestynyt, neliosaiseen *Suomen musiikin historia* -sarjaan (1995) liittyvä *Esittävä säveltaide* (toim. Haapakoski ym. 2002) sisältää joidenkin suomalaisten orkesterimuusikkojen henkilökuvia.² Eräiden puupuhaltajien

² Einari Marvian ja Matti Vainion teos *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982* (1993) sisältää Reijo Jyrkiäisen laatiman orkesterin jäsenluettelon, josta löytyy muusikkojen toimivuodet sekä tiedot vakansseista. Myös Kai

uria on kuitenkin tutkittu tarkemmin, esimerkkeinä fagotisti Emanuel Elola (Aarvevaara 1995), klarinetisti Kusti Aerila (Helistö 2005) ja saksofonisti Matti Rajula (Tuomisalo 2013). Leena Heikkilä (2009) on lisäksi tutkinut väitöskirjassaan käyrätorvitaiteilija Holger Fransmanin uran vaiheita.

Artikkelin esimerkkitapauksen, oboisti Jouko Teikarin uran merkitys suomalaiselle musiikkikulttuurille on jo tunnustettu, sillä hänet on valittu harvojen *Esittävä säveltaide* -teoksessa esiteltyjen puhallinmuusikoiden joukkoon. Siinä hänelle on omistettu yksi sivu (Iitti 2002, 266). Teikarin Berliinin-opinnoista artikkelissa on vain lyhyt maininta. *Otavan Iso Musiikkietosanakirja* vuodelta 1979 mainitsee Teikarin kohdalla myös hänen opettajansa Karl Steinsin (Wichmann-Kianto, 1979). Enempää hänen Berliinin opinnoistaan ei ole löytynyt kotimaisista kirjallisista lähteistä.

Tärkein lähde, joka käsittelee Teikarin opettajan Karl Steinsin oboensoiton ihanteita ja opetuksen periaatteita, on Christian Schneiderin vuonna 1986 tekemä Steinsin haastattelu. Tutkimuksen aikana nousi esiin myös Berliinin filharmonikkojen merkitys berliiniläisen sointi-ihanteen³ synnyssä. Orkesterin esittämistraditioon on siksi syvennytty sekä kirjallisten lähteiden että eräiden orkesterimuusikoiden haastattelujen avulla.

TUTKIMUSAINEISTO JA -PROSESSI

Tiedonkeruu aloitettiin jo vuosina 2004–6, jolloin työskentelimme projektitutkijoina professori Tomi Mäkelän johtamassa, Suomen Akatemian rahoittamassa ja Sibelius-Akatemian koordinoimassa LYAS-tutkimushankkeessa (*Luovan yksilön ammatillisten toimintojen vakiintuminen itsenäisyyden ajan Suomessa*). Keräsimme arkistotutkimuksessamme tiedot paitsi Berliinin musiikkikorkeakoulussa myös Sternin konservatoriossa ja Wienin musiikkikorkeakoulussa opiskelleista suomalaisista. Tässä artikkelissa käsitellään kuitenkin ainoastaan Berliinin musiikkikorkeakouluun liittyviä tutkimustuloksia.

Tärkein lähdeaineisto Berliinin musiikkikorkeakoulussa opiskelleiden suomalaisten henkilö- ja opiskelutietojen keräämisessä oli oppilaitoksen vuosikertomukset. Vanhimmat painetut vuosikertomukset olivat vuodelta 1876. Vuosikertomusten oppilasnimilistoista kävi vuoteen 1920 saakka ilmi opiskelijan nimi, syntymäpaikka, pääaine sekä pääaineen opettaja, kun taas vuosina 1921–1941 tiedoissa oli puutteita opettajien nimien osalta (ks. taulukko 1). Julkisten oppilaskonserttien ohjelmat löytyivät vuosikertomuksista koko edellä mainitulta ajanjaksolta.

Maasalon (1980) *Radion sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977* -historiikkiin ja Olavi Lehmukselan (1988) kirjoittamaan Suomen kansallisoopperan 25-vuotishistoriikkiin *Virityksiä* on liitetty samanlainen muusikkoluettelo. Nämä ovat hyviä lähteitä tutkijalle, joka pyrkii selvittämään esimerkiksi orkestereiden tärkeimmillä vakansseilla toimineiden muusikoiden uria ja niiden merkittävyyttä.

³ ”Berliiniläisellä” viitataan tässä Berliinin filharmonikkojen soolo-oboistin, Karl Steinsin 1950-luvulla vaalimaan oboen sointi-ihanteeseen sekä hänen edustamansa länsiberliiniläisen oboekoulun piirteisiin.

Vuoden 1941 jälkeen vuosikertomuksissa ei enää ollut mukana oppilaslistoja. Vuosien 1941–1945 osalta oppilastietoja oli tämän vuoksi etsittävä käsin kirjoitetuista opiskelijamatrikkeista, joista löytyi opiskelijan nimen, syntymäpaikan ja pääaineen lisäksi oppilaitokseen kirjautumisen ja opintojen lopettamisen päivämäärät. Käsi-alojen epäselvyys vaikeutti opiskelijamatrikkeliin lukemista. Aineiston läpikäymisessä oli muitakin haasteita: esimerkiksi vanhimmissa vuosikertomuksissa ja matrikkeleissa suomalaiset paikannimet saattoivat esiintyä venäjänkielisessä muodossa.

Vuoden 1945 jälkeen oppilastiedot oli kerätty koneella kirjoitettuihin oppilaslistoihin, joista opiskelijoiden nimet löytyivät pääaineen mukaan. Listoista ilmeni opiskelijan sukupuoli, opiskeltujen lukukausien määrä, pääaine ja sivuaineet, opettajat sekä merkinnät opintojen lopetuksesta ja suoritetuista tutkinnoista. Mukana oli myös lisämerkintöjä siitä, miltä alueelta opiskelija oli kotoisin ja oliko kyseessä ulkomainen opiskelija. Vuosien 1950–1967 väliseltä ajalta löytyi useimmiten vielä lisälehti, jossa oli tilasto ulkomaalaisten opiskelijoiden määristä maittain. Vuodesta 1940 lähtien opiskelijoihin liittyviä tietoja ja kirjallista aineistoa (esimerkiksi kirjeenvaihto ja anomukset) oli arkistoitu opiskelijoiden henkilökansioihin, joista sai pyytää tarvitsemaansa tietoja vain arkiston henkilökunnan välityksellä. Toisinaan olikin syytä pyytää arkistovirkailijalta apua esimerkiksi opiskelijan kansallisuuden selvittämiseen, syntymäpaikka kun ei kansallisuutta automaattisesti kertonut.

Berliinissä toimineiden opiskelijoiden ja opettajien tietoja etsimme myös muun muassa 1920- ja 1930-lukujen ”muusikkokalentereista”, jotka sisälsivät aikalaismuusikoiden yhteystietoja, sekä muusikkohakuteoksista (esimerkiksi Erich Müllerin toimittama *Deutsches Musiker-Lexikon* vuodelta 1929 ja *Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender* 1921). Samoista henkilöistä löytyi toisinaan sirpaletietoa eri lähteistä, joihin kuuluivat edellä mainittujen lisäksi esimerkiksi Arnold Ebelin toimittama vuosikirja *Berliner Musikjahrbuch* (1926), jonka nimiluettelossa oli tietoja Berliinissä opiskelleiden ja sinne jääneiden henkilöiden myöhemmästä toiminnasta. Opiskelun luonteesta yleisemmin oli kuvauksia Richard Sternin toimittamassa musiikinopiskelijan oppaassa (*Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?*, painokset vuosilta 1909 ja 1914). Tutkimuksen haasteena oli usein tietojen fragmentaarinen luonne, samoin kuin eri lähteistä löytyneiden tietojen väliset ajoittaiset ristiriitaisuudet; molemmat ovat arkistotutkimuksen yleisiä ongelmia.

Tässä artikkelissa keskeisenä lähteenä toimii paitsi arkistoaineisto myös Jouko Teikarin haastattelu, jonka Leena Heikkilä toteutti heinäkuussa 2017 (Teikari 2017a). Tämä vapaamuotoinen ja avoimen haastattelun periaatteita mukaileva haastattelu on pohjana Teikarin opintoja ja suhdetta berliiniläiseen oboensoittokulttuuriin käsittelevään artikkeliin osaan. Avoimelle haastattelulle tyypillisesti tämäkin haastattelu eteni keskustelunomaisesti antaen tilaa haastateltavan kokemuksille, muistoille ja perusteluille sekä uusille suunnille tarkasti etukäteen mietittyjen teemojen läpiviemisen sijaan (ks. Eskola ja Suoranta 2014, 86–87).

BERLIININ MUSIIKKIKORKEAKOULUN HISTORIAA

Berliinin musiikkikorkeakoulun perustaminen vuonna 1869 tapahtui eurooppalaisessa mittakaavassa sikäli myöhään, että Leipzigiin oli perustettu konservatorio jo vuonna 1843. Berliinin musiikkikorkeakoulu perustettiin täysin valtion ylläpitämäksi laitokseksi, ja tässä suhteessa se oli poikkeus Euroopan saksankielisellä kulttuurialueella. Valtion taidepolitiikan keulakuvana se saattoi jo keisarivallan ajalla omaksua muihin taidelaitoksiin verrattuna tuotteliaamman ja edistyksellisemmän roolin. Musiikkikorkeakoulun institutionaalisia esikuvia olivat Pariisin ja Leipzigin konservatoriot, joista ensin mainittu oli niin ikään valtion ylläpitämä. (Schenk 2004, 13–18.)

Ensimmäisen johtajansa, Leipzigin konservatoriossa opiskelleen maineikkaan viulistin Joseph Joachimien kaudella (1869–1907) Berliinin musiikkikorkeakoulu saavutti ”virtuoosikorkeakoulun” maineen. Leipzigin konservatorio oli ollut ensimmäinen saksalainen konservatorio, jossa painopiste oli alusta lähtien ollut instrumentaalis-virtuoosisessa opetuksessa, joskin myös musiikinteorian ja -historian kaltaisten yleisten aineiden opetus oli tunnetusti korkealla tasolla. Nyt Joachimien johtamassa musiikkikorkeakoulussa esittävä säveltaide ja orkesteri-instrumentit nousivat myös Berliinissä ensi kertaa tasavertaiseen asemaan sävellysluokkien kanssa. (Schenk 2004, 44–45.) Joachimien kaudella Berliinin musiikkikorkeakoulussa vaalittiin klassista estetiikkaa Mendelssohnin ja Brahmsin romanttisessa hengessä, kun taas Joachimien antipatia Wagneria ja Lisztia kohtaan jätti nämä aikalaisäveltäjät syrjempään. Joachimien kuoleman jälkeen (1907) Berliinin musiikkikorkeakoulun historiassa alkoi kehityskausi, joka ensimmäisen maailmansodan jälkeen ja Weimarin tasavallan alkuvuosina johti laitoksen uudistumiseen: 1800-luvun virtuoosikorkeakoulusta muovautui 1920-luvulla ajan musiikkipoliittisia linjauksia mukaileva, kansansivistyksellisiäkin päämääriä ajava musiikkikorkeakoulu. (Schenk 2004, 43–73.)

Kun Berliini koki ennen näkemättömän kasvun 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä, musiikkikorkeakoulun asema valtakunnan musiikkielämän keskuksessa vahvistui. Vallankumouksen jälkeen vuonna 1919 perustettu Weimarin tasavalta tarvitsi taide- ja musiikkipoliittikkaansa tueksi uusia aatteita, joihin Joachimien aikaiset ihanteet eivät enää sopineet. Utta maailmankuvaa kuvasti paremmin nuori säveltäjäpolvi ja sen edustama modernismi. (Schenk 2004, 11–12.) Niitä modernin suunnan edustajia ja vaikuttajia, joiden johdolla Berliinin musiikkikorkeakoulu 1920-luvulla nousi kansainvälisen edelläkävijän maineeseen, olivat muun muassa Leo Kestenberg, Franz Schreker, Georg Schünemann, Paul Hindemith ja Arnold Schönberg (Schenk 2004, 84–89). Tässä kehityksessä keisarillisen pääkaupungin vanhoilla kulttuuriperinteillä, 1900-luvun vaihteen tyylikausilla sekä yksittäisillä taiteilijapersoonilla oli kuitenkin oma tärkeä vaikutuksensa (Mainka 1989, 274). Moderni kulttuuripoliittinen ajattelu kesti aina kansallissosialistisen Saksan syntyy asti. Laitoksen kansainvälistä mainetta auttoi kasvattamaan 1920-luvulla lisäksi poikkeuksellisen suuri juutalaisten opettajien joukko (Schenk 2004, 13).

BERLIININ MUSIIKKIKORKEAKOULUN SUOMALAISET OPISKELIJAT

Vuosikertomusten, oppilasmatrikkeliä ja oppilaslistojen pohjalta laatimistamme taulukoista 1 ja 2 käyvät ilmi tiedot Berliinin musiikkikorkeakoulussa opiskelleista suomalaisista. Ensimmäisenä listalla on vuosina 1885–1889 viulunsoittoa pääaineenaan opiskellut Agnes Tschetschulin, jonka opettajina toimivat Emanuel Wirth ja Joseph Joachim. Säveltäjänäkin tunnettu Tschetschulin sai opintojensa jälkeen paikan englantilaisesta Cheltenhamin Ladies' Collegesta, jossa hän toimi viulunsoiton professorina vuosina 1891–1904 (Kuha 2017, 327). Taulukosta 1 ilmenee muun muassa se seikka, että vuosina 1885–1943 Berliinin musiikkikorkeakoulua käyneiden suomalaisten opiskelu kesti suhteellisen lyhyen ajan, vain yhden tai kaksi lukuvuotta. Pidempään opiskeli ainoastaan Agnes Tschetschulin.

| Nimi | Opiskelu-aika | Pääaine / opettaja |
|----------------------------|---------------|--|
| Tschetschulin Agnes | 1885–1889 | viulu / Emanuel Wirth, Joseph Joachim |
| Hägg Ida | 1887–1888 | piano / Heinrich Barth |
| Hirn Carl | 1909–1911 | sävellys / Paul Juon |
| Lindholm Eino | 1910–1911 | piano / Richard Rössler |
| Ehrström Otto | 1919–1921 | orkesterinjohto / Rudolf Krasselt |
| Krohn Felix | 1919–1920 | sävellys / Paul Juon |
| Paavola Martti | 1920–1921 | piano / ? |
| Stenberg Holger | 1923–1924 | laulu / ? |
| Ignatius Eija | 1937–1938 | sello / Paul Grümmer |
| Bergman Erik | 1943 | sävellys / Heinz Tiessen |

Taulukko 1: Suomalaiset opiskelijat Berliinin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1885–1943

Joseph Joachiminkin aikaisen Berliinin musiikkikorkeakoulun konservatiivisen hengen muuttuminen nopeasti moderniksi saattoi olla syynä siihen, että laitoksessa opiskeli 1920-luvulla harvoja suomalaisia; kenties muusikoiden ja laulajien suhtautuminen

modernismiin oli Suomessa vielä pidättyväistä. Toisaalta oppilaitoksen maine ja taso kohosivat 1920-luvulla niin korkealle, että pääsykokeidenkin tasovaatimuksia kiristettiin. (Borris 1964, 25.) Vuosikertomusten perusteella Berliinin musiikkikorkeakouluun hyväksyttiin 1920-luvulla esimerkiksi laulua pääaineenaan opiskellut Holger Stenberg. 1940-luvulla nousee esiin Suomessa tunnettu nimi, säveltäjä Erik Bergman. Bergman opiskeli Heinz Tiessenin oppilaana virallisesti vain noin puolen vuoden ajan, mutta kotimaisista lähteistä selviää, että hän oli opiskellut Tiessenin johdolla yksityisesti jo tätä ennen (ks. esim. Ranta 1945, 706; Bergman 1981, 33–34).

| Nimi | Opiskeluaika | Pääaine / opettaja |
|---|----------------------|---|
| Skarén Vuokko | 1958 | piano / Hans Beltz |
| Forss Erkki | 1958–1959 | urut / Joseph Ahrens |
| Heinonen Pilvi | 1961–1963; 1964–1966 | sello / Mirko Dorner; Eberhard Finke |
| Salomaa Pekka | 1961–1962 | oopperakoulutus / Hugo Diez |
| Harmaala Eero | 1962 | laulu / Richard Sengeleitner |
| Mansnerus Ilpo | 1963–1966 | huilu / Aurèle Nicolet; Karl-Heinz Zöllner |
| Agthe Sirpa (os. Leppäkoski) | 1964–1966 | piano / Heinrich Elter |
| Slotte Anita | 1966–69 | oopperakoulutus / Irma Beilke |
| Teikari Jouko | 1967 | obo e / Karl Steins |
| Repo Arseni | 1969 | obo e / Karl Steins |
| Aho Kalevi | 1971–1972 | sävellys / Boris Blacher |
| Niemi Jorma | 1971–1972 | obo e / Karl Steins |

Taulukko 2: Suomalaiset opiskelijat Berliinin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1958–72

Vuosien 1941–45 välisenä aikana vuosikertomuksia ei ilmestynyt sodan ja materiaalipulan vuoksi, joten tältä ajalta oppilastietoja saattoi löytää vain vaikeasti tulkittavista oppilasmatrikkeleista tai sisäänpääsykokeiden pöytäkirjoista. Näin löytyi esimer-

kiksi tieto Erik Bergmanin opiskelusta Berliinin musiikkikorkeakoulussa keväällä 1943. Vasta sotien jälkeen suomalaiset löysivät jälleen hitaasti tiensä Berliinin musiikkikorkeakouluun. 1950-luvulla heitä oli kaksi, mutta 1960-luvulla jo kahdeksan.

1950–70-luvuilla suomalaisten pääaineiksi tulivat urkujensoitto, oopperakoulutus sekä puupuhaltimet aikaisempien pääaineiden – pianonsoiton, sävellyksen, laulun ja jousisoitinten – lisäksi. Oppilaitoksen kirjoilla virallisesti olleiden opiskelijoiden tyypillinen opiskeluaika oli yhä 1–2 lukuvuoden mittainen. On tosin huomattava, että suomalaisia opiskeli myös Berliinin musiikkikorkeakoulun opettajien yksityisoppilaina. Suomalaiset opiskelivat lisäksi muissa musiikkioppilaitoksissa niin Länsi-Berliinissä, joka oli ainutlaatuinen saareke keskellä Saksan demokraattista tasavaltaa, kuin Itä-Berliinissä, esimerkiksi Hanns Eisler -konservatoriossa ja Itä-Berliinin taideakatemiassa.⁴

Erik Bergman oli maamme musiikkielämän suuria nimiä sekä säveltäjänä että pedagogina. Toinen merkittävän pedagogin uran Sibelius-Akatemiassa tehnyt taiteilija, oopperalaulaja Pekka Salomaa, opiskeli Berliinin musiikkikorkeakoulun oopperakoulussa vuosina 1961–1962. 1960- ja 1970-luvuilla musiikkikorkeakouluun tuli myös suomalaisia puupuhaltajia: huilisti Ilpo Mansnerus (josta tuli myöhemmin Radion sinfoniaorkesterin huilun äänenjohtaja ja Sibelius-Akatemian huilunsoiton lehtori) sekä Jouko Teikari (Radion Sinfoniaorkesterin pitkäaikainen oboen äänenjohtaja ja Sibelius-Akatemian oboensoiton lehtori). Mansneruksen opettajia olivat Berliinin filharmonikkojen soolo-huilistit Aurèle Nicolet sekä Karl-Heinz Zöllner (1963–1966) ja Teikarin opettaja oli saman orkesterin soolo-oboisti Karl Steins.⁵ Teikarin jalanjäljissä Steinsin oppiin tuli vielä kaksi oboistia: Arseni Repo (1969) ja Jorma Niemi (1971–72). 1970-luvun alussa Berliinin musiikkikorkeakoulua kävi myös Kalevi Aho, joka opiskeli vuoden verran sävellystä Boris Blacherin johdolla.

JOUKO TEIKARI JA UUSI BERLIINILÄINEN OBOEKOULU

Seuraavassa tarkastellaan Jouko Teikarin koulutusta ja uraa ennen Berliiniin lähtöä sekä lähtöön johtaneita tapahtumia. Sen jälkeen keskitytään hänen opintojensa sisältöön sekä berliiniläisen oboesoinnin piirteisiin ja syntyyn. Lopuksi tarkastellaan Teikarin opintojen jälkeisen soolo-oboistin uran vaikutuksia suomalaiseen orkesterikulttuuriin 1900-luvun jälkipuoliskolla.

⁴ Berliinin vetovoimaisuudesta tieteen ja kulttuurin kohtauspaikkana yleisemmällä tasolla ja sadan vuoden perspektiivillä ks. Hietala 2016, 175–198.

⁵ Sveitsiläinen Nicolet toimi Berliinin filharmonikkojen soolohuilistina vuosina 1950–59 ja Zöllner oli samassa toimessa vuosina 1960–69.

Klarinetista oboeen

Pohjimmiltaan ne on nämä soittimet jotka valitsee ihmisen. Soittimet valitsee ihmiset, ei ihmiset valitse soittimia loppupeleissä.⁶

Vehkalahdella syntynyt maatalon poika Jouko Teikari aloitti tavoitteellisen musiikin harrastuksen klarinetilla teini-ikäisenä. Soittimen valintaan vaikutti instrumentin sointi, johon hän oli ihastunut nähtyään Benny Goodmanista kertovan elokuvan. Hän alkoi ottaa yksityistunteja Haminan soittokunnan muusikolta Aimo Vuohelaiselta, joka oli ”teknisesti huippulahjakas ja opettajana erittäin epätavallinen taiteilijatyyppi” (Teikari 2018a). Armeijan jälkeen opiskelu jatkui Kotkan musiikkiopistossa sotilasmuusikko Terho Koljosen johdolla. Vaikka Teikarilla oli vielä puutteita perustekniikassa, Koljonen innosti häntä musiikilliseen ajatteluun (Teikari 2017b). Koljosen johdolla Teikari suoritti klarinetinsoiton II-tutkinnon, missä yhteydessä hänelle ehdotettiin siirtymistä oboeen.⁷ Teikari piti tätä ”häväistysjuttuna”, ja jatkoi klarinetin soittoa pyrkien erityisesti kehittämään sointia (Teikari 2017a).

Siinä pitää olla tietty soundi että se kuvastais jotain pelkästään se ääni. Ja mä en ihan aina saanu sitä toimimaan. Mut kerran mä avasin radion ja siellä tuli just se ääni jota mä olin hakenu. Ja sit kuuluttaja sano: Renato Zanfini soitti oboella Vivaldin oboekonserton. Ja se oli mulle sellanen herätys että hemmetti tossa on se ääni jota mä oon hakenu.

Tämän jälkeen Teikari siirtyi klarinetista oboeen vuonna 1960, 22-vuotiaana. Jo muutaman viikon kuluttua hän toimi Kotkan Seudun Orkesterin ensimmäisenä oboistina. Musiikkiopistossa hän jatkoi opintoja Helsingin kaupunginorkesterin oboistin, Teuvo Kauppilan johdolla.⁸ Tämä oli korkean tason ammattimuusikko, joka soitti erityisen hienolla soinnilla (Teikari 2017a). Nyt Teikari sai itselleen todellisen esikuvan, ja hänen opintonsa alkoivat edistyä nopeasti. Opiskeltuaan Kotkassa vielä noin kaksi vuotta hän päätti hakeutua Sibelius-Akatemiaan. Sinne hänet hyväksyttiin keväällä 1962.⁹

⁶ Teikari 2017a. Kaikki Jouko Teikarin sisennetyt lainaukset ovat em. haastattelusta ellei muuta lähdettä mainita. Teikarin haastattelulitteraatioista otettuja sitaatteja on lyhennetty esimerkiksi poistamalla asiasisällön kannalta epäoleellisia ilmauksia.

⁷ Ehdottaja oli Kotkan seudun musiikkiopiston johtaja Ahti Karjalainen, joka toimi myös paikallisen orkesterin kapellimestarina.

⁸ Teuvo Kauppila toimi Helsingin kaupunginorkesterissa vuosina 1945–66 (Jyrkiäinen 1993, 671). Hän oli opiskellut Asser Sipilän ja Eero Viikin johdolla (Hyttinen 1989, 219–220; Karvonen 1957, 284, 320).

⁹ Teikari oli ainoa oboeen hyväksytty hakija. Muita samana keväänä konservatorio-osastolle hyväksytyjä olivat mm. tulevat kapellimestarit Ari Angervo ja Leif Segerstam, jotka molemmat hyväksyttiin viuluun (HS 2.6.1962).

Asser Sipilä ja ranskalaisen koulun opit

Sibelius-Akatemiassa Jouko Teikari sai opettajakseen Asser Sipilän, joka oli Helsingin kaupunginorkesterin soolo-oboisti ja toiminut opettajana vuodesta 1948.¹⁰ Hän edusti ranskalaista oboekoulua ja oli pitkälti itseoppinut (Teikari 2017a). Sipilä oli syventänyt taitojaan Pariisissa Louis Bleuzet’n johdolla vuonna 1939. Teikari alkoi kehittää soittotekniikkaansa Sipilän ohjeiden ja ranskalaisen harjoitusohjelmiston avulla, mihin erityisesti Bleuzet’n oboekoulu antoi hyvät välineet.¹¹ Sointiin Sipilä ei kiinnittänyt erityistä huomiota. Oboen sointiin vaikuttavat kuitenkin suuttimen malli ja mitat, ja niissä Sipilä korosti Pariisissa oppimiaan rakennusperiaatteita.¹²

Opiskeltuaan Sibelius-Akatemiassa noin vuoden ajan Teikari sai oboensoittajan paikan vasta perustetusta Suomen kansallisoopperan orkesterista. Orkesteri aloitti toimintansa syksyllä 1963 ja Teikarin asema soolo-oboistina vahvistettiin saman vuoden joulukuussa. Hän jatkoi vielä opintojaan Sipilän johdolla, jota hän piti alansa suomalaisena huippuosaajana (Teikari 2017a). Kolmen vuoden kuluttua Sipilä oli sitä mieltä, että Teikarin pitäisi saada lisäoppia Pariisista. Niklanderin säätiöltä saamansa stipendin turvin Teikari lähti opiskelemaan Pariisiin Robert Casier’n johdolla kahdeksi ja puoleksi kuukaudeksi vuonna 1966.¹³

Casier’n johdolla hän syventyi ranskalaisen koulun tyyliin, suuttimentekoon ja soittimen käsittelyyn. Teikarilla oli tuolloin ranskalainen *Cousneau*-oboe, jolla hän harjoitteli muun muassa Mozartin oboekonserttoa. Mozartin ohella Casier antoi Teikarille neuvoja oopperakirjallisuuden vaikeimpien soolojen teknisiin ongelmiin. Pariisista palattuun Teikari oli kuitenkin sitä mieltä, ettei ranskalainen sointikäsitys vastannut hänen ajatustaan ihanteellisesta soinnista. Hän oli kuunnellut levyiltä leveämpää saksalaista sointia (Teikari 2017b) ja sitä tavoittaakseen hän vaihtoi ranskalaisen soittimensa saksalaiseen. Seuraavana vuonna Radion sinfoniaorkesterissa avautui soolo-oboistin vakanssi. Koesoiton pakollisena tehtävänä oli Mozartin konsertto, jonka Teikari oli valmistellut Casier’n johdolla. Hänellä oli siis hyvät lähtökohdat lähteä tavoittelemaan vastuunalaista paikkaa.

¹⁰ Asser Sipilän (1912–1986) muusikonura alkoi Armeijan soitto-oppilaskoulusta vuonna 1926, mistä ura eteni Turun kaupunginorkesteriin 1928–30 ja Radio-orkesteriin 1931–40. Helsingin kaupunginorkesterin oboen äänenjohtajana Sipilä toimi vuosina 1940–72. Sibelius-Akatemiassa hän opetti oboensoittoa vuosina 1947–79. (Tiittanen 1980, 99; Maasalo 1980, 243; Jyrkiäinen 1993, 673.)

¹¹ Louis Bleuzet (1874–1941) toimi Pariisin oopperan soolo-oboistina ja konservatorion professorina. Hän laati kolmiosaisen oboensoiton oppikirjan *La Technique du Hautbois* (1937), jota hän täydensi viimeisiin elin vuosiinsa asti (Bleuzet 1937).

¹² Oboen suuttimet ovat kehittyneet suhteessa soittimen malliin, ja molempien rakenteet määrittelevät muusikon mahdollisuudet muodostaa persoonallisia ihanteita ja musiikillisia tarkoituksia vastaava sointi (Ledet 1981, 44).

¹³ Robert Casier (1924–) oli opiskellut Louis Bleuzet’n johdolla ja toimi vuodesta 1959 lähtien Pariisin oopperan soolo-oboistina (www.oboisti.eu/oboisti-stranieri-contemporanei.html, haettu 3.12.2017).

Radion sinfoniaorkesterin koesoiton tulos: Berliiniin!

Kun Paavo Berglund vuonna 1962 oli valittu Radion sinfoniaorkesterin ylikapellimestariksi, hän aloitti heti orkesterin määrätietoisen kehittämisen. Muusikoiden määrää lisättiin ja orkesterin tärkeille paikoille tehtiin soittajavaihdoksia. (Karttunen 2002, 79.) Uudenlaiset puhallinsoinnin ihanteet levisivät 1960-luvulla Euroopassa, mistä myös Paavo Berglund oli tietoinen. Hän oli mieltynyt ranskalaisen oboesoinnin sijaan saksalaiseen sointiin. Berglundin oli määrä johtaa Radion sinfoniaorkesterin Englannin-kiertue keväällä 1968, ja tätä varten hän halusi soolo-oboistin, joka edustaisi saksalaista sointikulttuuria.

Berglund ei kelpuuttanut sitä soundia joka oli siihen aikaan oboisteilla Radio-orkesterissa. [-] No kun siellä oli nämä vanhan ajan oboistit [-] kun mennään kansainväliseen kilpailuun niin se oboesoundi ei saanut olla enää mikään semmoinen. [-] haluttiin sitä saksalaista. Se saksalainen soundi oli leveämpi, pehmeämpi.

Jouko Teikari oli kuullut Berliinin filharmonikkoja, kun orkesteri oli vierailut Helsingissä Herbert von Karajanin johdolla 1965.¹⁴ Hän oli ihastunut soolo-oboistien Lothar Kochin ja Karl Steinsin sointiin ja yrittänyt jäljitellä sitä, mutta ei ollut siinä oikein onnistunut (Teikari 2017b). Teikari suoriutui kuitenkin hyvin Radion sinfoniaorkesterin koesoitosta ja hänet julistettiin voittajaksi. Orkesterin intendentti Aulis Sallinen ilmoitti kuitenkin, ettei hän saa paikkaa.

Ja kun se koesoitto oli ohitse niin meidän kutsuttiin sinne saliin ja sanottiin: Teikari, te olette voittanut tämän koesoiton mutta ette te tätä paikkaa saa. Meillä on semmoinen suunnitelma että me otamme Berliinistä [-].

Berglund ja Sallinen olivat päättäneet hankkia saksalaista sointikulttuuria edustavan muusikon. Koesoitto lautakuntaan kuului kuitenkin Suomen Muusikkojen Liiton edustaja, joka ilmoitti, ettei liitto voi hyväksyä ulkomaisen muusikon palkkaamista. Tapahtumien taustalla oli Paavo Berglundin ehdotus, jonka mukaan Itä-Berliinin radio-orkesterin soolo-oboisti Hans-Werner Wätzig etsisi tehtävään sopivan oboistin. (Teikari 2017b.)¹⁵ Muusikkojen Liiton edustajan vastustuksen vuoksi tilanne ei ottanut ratketakseen. Silloin Aulis Sallinen paljasti, että toistakin vaihtoehtoa oli harkittu. Teikari sai yllättävän ehdotuksen:

[-] me olemme ajatelleet että me lähetämme jonkun nuoren oboistin Berliiniin [-] no oletko te sitten valmis lähtemään sinne? Ja ennen kuin se sai suutaan kiinni niin minä sanoin että olen. Olen valmis lähtemään Berliiniin.

Suomen Muusikkojen Liiton ja Radion sinfoniaorkesterin edustajat laativat sopi-

¹⁴ Berliinin filharmonikot vierailivat Sibelius-viikoilla 16.5.1965. Ohjelmassa olivat Sibeliuksen sinfoniat nro 4 ja 5 sekä *Finlandia*. (Jyrkiäinen 1998, 5.)

¹⁵ Wätzig oli vierailut vain paria kuukautta ennen koesoittoa Helsingissä Radion sinfoniaorkesterin solistina (Maasalo 1980, 291).

muksen, jonka mukaan Teikari valittiin äänenjohtajaksi seuraavin ehdoin: hänen tuli lähteä syksyksi opiskelemaan Berliiniin, ja hänelle maksettiin tältä ajalta kaksi kolmasosaa palkkaa. Berglund asetti Teikarille vielä oman ehtonsa, jonka mukaan hänen piti käydä Itä-Berliinissä Wätzigin tunneilla:

[–] virallisesti minä lähdin sinne [Länsi-Berliinin] Hochschuleen mutta Berglundin vaatimuksesta minun piti käydä salaa tämän Wätzigin tunneilla. [–] ja opiskelen näitä uusimpia saksalaisia oboensoittosaavutuksia. No minä olin valmis kuin lukkari sotaan ja niin sitä sitten painuttiin Berliiniin.

”Uusimpia saksalaisia oboensoittosaavutuksia” opiskelemissa

Silloin kun opiskelin niin sen ranskalaisvaiheen oli ranskalaisopit päällä mut sit mä kyllä muutin kaiken radikaalisti sen Steinsin jälkeen. Ja se oli se idea ja tavoite jota mä olin hakenut. Se oli juuri se mihin mä oli jo aikamani alitajunnassani pyrkinyt. Siihen tietynlaiseen soundiin.

Syy Teikarin Berliiniin lähtöön oli siis hänelle koesoitossa asetettu ehto äänenjohtajan paikan saamiseksi. Itse hän ei olisi tässä vaiheessa suunnitellut uusia ulkomaisia opintoja. Sopimuksen seurauksena hänelle kuitenkin avautui mahdollisuus tutustua oboensoiton uusiin eurooppalaisiin virtauksiin. Seuraavassa tarkastellaan Teikarin opintojen sisältöjä Berliinin musiikkikorkeakoulussa Karl Steinsin luokalla.

Kun Teikari oli saanut elokuussa 1967 yhteyden Steinsiin, tämä halusi hänen oppivan suittimien teon ennen varsinaisille oppitunneille tuloa. Jo tässä vaiheessa Teikari oivalsi, miten Steinsin tapa rakentaa suittimet vaikutti oleellisesti sointiin.

Mähän olin kuin imupaperi, mä imin kaiken. Ei mulle tarvinnut kuin näyttää niin mä hiffasin mistä oli kysymys. Ja mä olin jo hakenut sitä soundia niin se näytti miten se rööri muotoillaan ja se muotoiltiin sillä tavalla et nyt oli ideana se [–] että [–] saada soimaan se koko puu siinä röörissä.

Karl Steins oli toiminut Berliinin musiikkikorkeakoulun oboensoiton professorina vuodesta 1959. Kymmenen vuotta aiemmin kapellimestari Wilhelm Furtwängler oli kiinnittänyt hänet Berliinin filharmonikkojen soolo-oboistiksi.¹⁶ Teikarin tullessa Berliiniin orkesteria oli johtanut jo kahdentoista vuoden ajan Herbert von Karajan. Steinsilla oli siis pitkä kokemus kahden merkittävän orkesterinjohtajan vaikutuksesta filharmonikkojen esittämisperinteisiin. Hän oli myös itse uudistanut traditiota kehittämällä modernia berliiniläistä oboesointia 1940-luvun lopulla.

¹⁶ Karl Steins (1919–2009) toimi Berliinin filharmonikkojen soolo-oboistina vuosina 1949–1981. Omana aikanaan häntä pidettiin yhtenä maailman parhaista oboisteista. Steins laati myös oboen suittimien valmistusta käsittelevän oppaan *Robrbau für Oboen* (1964). (Narusawa 2009, 51.)

[–] se oli monikerroksinen kehitys, joka jossain määrin oli ilmassa, ja jossa kukaan yksittäinen ei muuttanut mitään vaan jokainen oppi toisiltaan. [–] Jo ennen Berliinin aikaani olin kuullut [–] levytyksen, jossa soitti Leon Goossens, ja hän käytti vibratoa¹⁷ Tämä levytys innoitti minua niin, että soinnilliset käsitykseni alkoivat suuntautua uusille urille. [–] Vakuutuin siitä, että nämä sointikäsitteet voisivat saada jalansijaa myös meillä.¹⁸ (Schneider 1986, 193.)

Moderni berliiniläinen oboesointi ja soittotyylit syntyivät siis Steinsin ja muiden puupuhallinryhmien äänenjohtajien vuorovaikutuksessa. Steinsin tapa käyttää vibratoa muutti Berliinin filharmonikkojen oboeryhmän soittotapaa ja vaikutti vähitellen koko saksalaiseen oboensoittotyyliin (Vogel 1978).

Kun minut [–] 1949 kiinnitettiin, esittelin siellä täysin uuden soinnin – vibratolla – joka oudoksutti aluksi oboeryhmän muita jäseniä. Sen sijaan orkesteri ja kapellimestarit [–] olivat täysin minun puolellani. Myös kun Furtwängler sai taas johtaa, olin pian hänenkin mielestään ”in” niin sanotusti. [–] olin tuskin aloittanut koeaikaani, kun kaikki oboekollegani yhtä lukuun ottamatta muuttivat tyyliään ja alkoivat soittaa vibratolla. Sikäli voidaan ehkä sanoa, että toin orkesterin puupuhallinryhmään uuden sointiväriin.¹⁹ (Schneider 1986, 193.)

Soinnin ohella Steins korosti opetuksessaan Wilhelm Furtwänglerin ajatusta oboen roolista ”ajattelevana” orkesterisoittimena:

[–] Furtwängler sanoi että oboe on se joka ”denken”, siis ajattelee. Siis sen soolot [–] on monesti sellaisia musiikissa että ne on [–] ajatuksia herättäviä tai että niissä [–] esitetään joku sellanen tunnetila, jossa joudutaan pohtimaan [–].

Teikarilla oli soinnin ja musiikillisen ilmaisun osalta niin paljon opittavaa Steinsilta, että hän päätti olla menemättä Hans-Werner Wätzigin tunneille Itä-Berliiniin, vaikka sitä häneltä oli edellytettykin. Steins piti soinnin vaatimusta aina etusijalla, mutta myös soiton tekniikkaa piti harjoitella jatkuvasti etydien avulla (Teikari 2017b). Lisäksi tulivat orkesterisoolot, joita käytiin läpi joka tunnilla (Teikari 2017a).

¹⁷ Léon Goossens (1897–1988) oli englantilainen oboisti, jonka on sanottu yhdistäneen ranskalaisen ja saksalaisen oboensoiton parhaat puolet. Hän soitti ranskalaisella soittimella, ja hänen sointiaan luonnehdittiin kirkkaaksi ja soittotyyliään kevyeksi. Vaikka nämä ominaisuudet olivat tyypillisiä ranskalaiselle oboekoululle, persoonallinen vibraton käyttö teki Goossensin soitosta ranskalaista tyyliä ilmeikkäämpää. (Wilson 1986.)

¹⁸ ”Es war eher eine vielschichtige Entwicklung, die gewissermaßen in der Luft lag, und bei der ja auch nicht ein einzelner etwas verändert, sondern es lernt jeder vom anderen. [–] Schon vor meiner Berliner Zeit hatte ich eine Schallplatte [–] gehört, auf der Leon Goossens spielte, und zwar mit Vibrato. Diese Aufnahme begeisterte mich so, daß ich für meine klanglichen Vorstellungen eine neue Richtung entdeckte [–] Ich war der Überzeugung, daß diese Klangvorstellungen auch bei uns durchgesetzt werden könnten.”

¹⁹ ”Als ich [–] 1949 engagiert wurde, führte ich einen völlig neuen Ton – mit Vibrato – dort ein, der meine Kollegen in der Oboengruppe zunächst befremdete, aber das Orchester und die Dirigenten [–] waren ganz auf meiner Seite. Auch als Furtwängler dann wieder dirigieren durfte, war ich schnell bei ihm, wie man heute sagt, ’in’. [–] kaum hatte ich meine Probezeit begonnen, stellten sich alle Oboenkollegen – mit einer Ausnahme – um und spielten nun auch mit Vibrato. Insofern kann man vielleicht sagen, daß ich eine neue Klangfarbe in den Holzbläsersatz brachte.”

Kun Steins anto tunnilla aina uudet etydit niin [-] se oli niin iso homma sen kaiken muun ohella ettei siinä mihinkään Wätzigin luo ehditty mennä. Se olis ollut suuri virhe koska sehän ei edustanut sitä soundia.

Teikari siis pysyi Länsi-Berliinissä ja käytti kaiken aikansa harjoitteluun. Hän keskittyi asioihin, jotka katsoi omalle kehitykselleen tärkeimmiksi. Vain tällä tavoin hän katsoi voivansa rakentaa soitolleen kestävän pohjan.

Ei tulosta tule sillä tavalla että otetaan täältä yks idea, täältä yks idea, ja sitten sä yhtäkkiä osaat ne kaikki ideat. Ei, kun yks systeemi on se että sä rakennat alusta asti sen yhden asian pohjalle ja sit saavutaan pyramidin huipulle. [-] Ei voida varastaa vaan pitää työstää se. (Teikari 2017a.)

Kyllä minä soitin siellä ihan tolkuttomasti. Ensimmäisenä päivänä, maanantaina jaksoi soittaa viisi tuntia ellei peräti kuusi tuntia, tiistaina ehkä neljä tuntia ja sitten keskiviikkona neljä tuntia [-] ja torstaina oli [oppi]tunti. (Teikari 2018b.)

Steinsin oppitunneilla Teikari kävi yhtä aikaa kahden muun opiskelijan kanssa. Oboetunti oli kerran viikossa ja se kesti yhteensä kaksi tuntia. Tunneilla Steins valvoi tarkasti, että oppilaat olivat tehneet suuttimensa oikein. Kaikki kolme soittivat usein saman etydin, mutta sen lisäksi jokaisella oli harjoitettuna eri konsertto.

Siinä oli erittäin hyvä se että kun yksi soitti niin oli kolme ihmistä jotka kritisoi sitä, kaksi oboistia ja opettaja. Ja kaikki avoimesti ampu alas. Mutta menepä sitten itse soittamaan sen jälkeä niin se oli aina kova paikka. Mutta se oli erittäin hyvä, erittäin kehittävää. (Teikari 2018b.)

Opiskeluun olisi kuulunut soittotuntien lisäksi musiikinteorian opiskelua sekä orkesterisoittoa, mutta Teikari halusi käyttää kaiken aikansa oboensoittoon. Karl Steins olikin tyytyväinen hänen edistymiseensä. Vaikka Teikari ei ollut noudattanut virallista opetussuunnitelmaa, Steinsilla oli jatkosuunnitelmia hänen varalleen.

Mä pinnasin kaikista. Paitsi saksan tunneilta. Teoriatunteja ja kaikkia muita. [-] tiesin tämän että on turha juosta kaikilla tunneilla, koska ei siitä mitään iloa seuraa [-]. Steins kai odottikin että mun olis pitänyt alkaa jotain tekemään... Se oli erittäin loukkaantunut kun mä ilmoitin ennen joulua että mä lähdenkin täältä pois. [-] ja se sano että hän on varannut teille [-] hän haluais pitää teidät täällä ja niin pois päin. Ja sit oli rumaa kun mä vaan sanoin että kyllä mun nyt pitää lähteä että mä en saa enää orkesterista [vapaata]. (Teikari 2018b.)

Berliinin filharmonikkojen puupuhallinsointiin vaikuttaneet tekijät

Karl Steins ja hänen kollegansa alkoivat kehittää ilmaisurikkaampaa puupuhallinsointia 1950-luvulla, mutta vasta vuonna 1963 valmistunut uuden Filharmonian konserttisali oli se, joka vaikutti uuden puupuhallinsoinnin vakiintumiseen. Hans Scharounin suunnittelema Berliinin Filharmonia oli sekä arkkitehtonisesti että

akustisesti täysin moderni. Utta salia oli alettu suunnitella Berliiniin jo vuonna 1949, sillä vanha Filharmonian sali oli tuhoutunut täysin liittoutuneiden pommituksessa tammikuussa 1944. (Oehlmann 1974, 127.) Kesti kuitenkin lähes kaksikymmentä vuotta ennen kuin konserttisali valmistui.

Scharounin perusideana oli asettaa orkesteri tilan keskipisteeksi, jolloin yleisö saatiin lähemmäs muusikoita. Orkesterilava on salin alimmassa kohdassa ja yleisöpaikat kohoavat terassimaisesti sen ympärillä. Sekä salin muoto että arkkitehtoniset yksityiskohdat palvelevat akustiikkaa. Uudessa Filharmoniaassa oli tarkoitus yhdistää ennen kokemattomalla tavalla ihminen, tila ja musiikki. (Oehlmann 1974, 130; Chesterman 1990, 16.) Konserttisalin suuruus (2250 yleisöpaikkaa) vaati kuitenkin orkesterilta entistä kantavampaa ja ilmaisurikkaampaa sointia. Steinsinkin piti soolo-oboistina laajentaa sointinsa volyyymia ja sävyä sen mukaan, minkä instrumenttiryhmän kanssa hän kulloinkin soitti:

Minulle tärkeintä on ilmaisen elävyys: toisaalta täytyy pystyä soittamaan koko orkesterin ylittävä riemukas fortissimo, toisaalta taas osata hiipiä sisään sooloon niin äärimmäisellä pianissimolla, että siirtymä vaikkapa klarinetista oboeen tulee tuskin tunnistettavaksi. Tämä oli se, mihin me Berliinissä aina pyrimme: yhtenäiseen sointiin ja pehmeisiin sointivärien vaihdoksiin.²⁰ (Schneider 1986, 194.)

Huilun ja oboen kohdalla moderni berliiniläinen sointi syntyi ranskalaisen ja saksalaisen tyylin yhdistelmästä. Karl Steins oli orkesteriin tullessaan ollut ranskalaisen koulun edustaja ja soittanut ranskalaisilla soittimilla. Hänen vibraton käyttönsä ja sointi-ihanteensa erosivat kuitenkin jo 1950-luvulla sekä ranskalaisen että vanhan saksalaisen koulun tyylistä. Steins kehitti modernia sointia ja soittotapaa, mihin hän sai tukea soolopuhaltajakollegoiltaan, huilisti Aurèle Nicolet'ltä ja klarinetisti Karl Leisterilta.

Se, mihin me nuoremmat kollegat orkesterissa pyrimme – vähän minun jälkeeni hän tuli Nicolet ja myöhemmin Leister – oli selvä ilmaisullinen sointi puupuhallinosuuksissa. Ennen sotaa puupuhallinsointi oli hyvin kesy, kaikki hyvin kaunista ja homogeenista, mutta aina hivenen ”alivalotettua” ja sointiväritään oleellisesti vaaleampaa, wieniläistä tyyliä muistuttavaa. [–] Me yritimme nyt saada sointiväriin enemmän lämpöä. Erityisesti Nicolet'n kanssa soinnuin hyvin kauniisti yhteen, se tuotti erittäin paljon iloa.²¹ (Schneider 1986, 193.)

Jouko Teikari kävi kuuntelemassa useita kertoja Berliinin filharmonikkojen konsert-

²⁰ ”Das Wichtigste scheint mir die Lebendigkeit des Ausdrucks zu sein: Man muß einerseits *im ff* über das Orchester hinwegjubeln können, andererseits sich im äußersten *pp* ei ein Solo hineinschleichen können, daß ein Übergang etwa von Klarinette zu Oboe kaum erkennbar wird. Das war es, was wir in Berlin immer angestrebt haben: homogener Klang und weiche Klangfarbenübergänge.”

²¹ ”Was wir jüngeren Kollegen im Orchester anstrebten, kurz nach mir kam ja Nicolet und später Leister, das war ein ausgeprägter Ausdrucksklang im Holzbläserersatz. Vor dem Krieg war der Holzbläserklang sehr zahm, alles sehr schön und homogen, aber immer eine Spur ’unterbelichtet’ und in der Klangfarbe wesentlich heller, eher in die Wiener Richtung gehend. [–] Wir versuchten nun, die Klangfarbe mit mehr Wärme zu durchsetzen. Besonders mit Nicolet harmonierte ich da sehr schön, es hat sehr viel Freude gemacht.”

teja uudessa Filharmoniaassa. Konserteissa käyminen oli tärkeä osa opiskelua, jonka tavoite oli kehittyä tulevana Radion sinfoniaorkesterin soolo-oboistina. Erityisesti Lothar Kochin soitto teki Teikariin suuren vaikutuksen:

[–] hänellä oli niin mahtava fysiikka, sellainen 190-senttinen mies ja ihan niin kuin istuva härkä, että sieltä tuli sitten, soundi oli semmoinen että se täytti sen koko salin aivan siis täysin. Hän oli valtava oboisti. (Teikari 2018b.)

Lothar Koch nousi ”hehkuvan, pehmeän” oboesointinsa sekä laulavan ja ilmeikkään soittotyylinsä ansiosta Berliinin filharmonikkojen puupuhallinryhmän valovoimaisimmaksi tähdeksi 1960- ja -70-luvuilla. (Vogel 1978).²² Herbert von Karajanin johdolla Berliinin filharmonikot siirtyivät uuteen, kansainväliseen aikaan ja samalla soolopuhaltajien itsenäisempi rooli vakiintui modernin orkesterin tunnusmerkiksi. (Oehlmann 1974, 123.) Teikari oli kuitenkin saanut Steinsin opetuksen välityksellä tuntumaa myös Wilhelm Furtwänglerin ajan orkesteritraditioon.²³ Berliinin filharmonikoiden konserttien lisäksi hän kävi kuuntelemassa myös amerikkalaisen rahoittamaa RIAS-sinfoniaorkesteria (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*) sekä oopperaesityksiä Komische Operissa (Itä-Berliinissä) ja Deutsche Operissa. Hän piti näiden kaikkien kuuntelemista tärkeänä osana opiskeluaan.

Siinä pääsi kyllä siihen oboemaailmaan sisälle, ja se oli vallankumouksellista siihen aikaan kuulla niitä soundeja tuutin täydeltä. Se oli erittäin kouluttavaa. Puolet tuli kuuntelusta ja puolet siitä [opiskelusta]. (Teikari 2018b.)

Jouko Teikarin vaikutus suomalaiseen orkesterikulttuuriin

Kun Jouko Teikari kuunteli uudessa Filharmoniaassa Karajanin ja muiden kansainvälisten kapellimestarien johtaman modernin, taidoiltaan ja soinniltaan huipputasoisen orkesterin musisointia, se antoi hänelle uuden mittapuun korkeatasoiselle orkesterisoihtolle. Lothar Koch ja Karl Steins tarjosivat hänelle puolestaan taiteelliset ja persoonalliset soolo-oboistin esikuvat. Steinsilta hän oppi erityisesti suuttimien tekotaitoja ja sitä, miten kehittää dynamiikkaa ja sointiin erilaisia sävyjä. Berliinissä tehdyssä ahkerassa harjoitustyössä Teikarin ilmaisutaidot ja puhallusvoima kehittivät, mikä antoi hänelle valmiuksia tuleviin tehtäviin sekä suurten romanttisten orkesteriteosten että modernin musiikin tulkitsijana.²⁴

Orkesterikulttuurin uudistuminen ja kansainvälistyminen alkoivat Suomessa huomattavasti myöhemmin kuin Euroopassa. Paavo Berglundin 1960-luvulla aloit-

²² Lothar Koch (1935–2003) kiinnitettiin Berliinin filharmonikkoihin vuonna 1957. Hänen soittoaan ja oboesointiaan pidettiin orkesterin tunnusomaisena piirteenä Karajanin kaudella 1960- ja -70-luvuilla. Koch levytti myös useita soolokonserttoja, sonaatteja ja kamarimusiikkia. (Burgess 2001, 711.)

²³ Furtwänglerin musiikkikäsitteistä sekä esittäjän ja sävelteoksen suhteesta ks. Furtwängler (1951 [1937], 39–40, 68–71, 75–76, 110).

²⁴ Moderni musiikki teki läpimurron ja vakiintui suomalaisten orkesterien ja Suomen kansallisoopperan ohjelmistoon 1960- ja 1970-luvuilla (Maasalo 1980, 207–214).

taman perusteellisen kehittämistyön ansiosta Radion sinfoniaorkesteri nousi kansainväliselle tasolle ja kansainväliseen maineeseen vuosikymmenen lopulta lähtien. Berglundin harjoitusmetodien tulokset näkyivät ensimmäisen kerran vuoden 1968 Lontoon konserteissa sekä niitä seuranneiden englantilaisten lehtien arvosteluisa. Esimerkiksi *The Timesin* arvostelija Stanley Sadie piti orkesterin jousistoa ”yhtä kaunisäänisenä ja eläväsointisena kuin minkä tahansa kolmen tai neljän Euroopan parhaan orkesterin jousisto”. Hän myös huomasi koko soittajiston kehittyneen huomattavasti lyhyessä ajassa. Sadie oli nimittäin kuullut Radion sinfoniaorkesteria Helsingissä kolme vuotta aiemmin ja ”tuskin tunsin sitä samaksi orkesteriksi”.²⁵

Myös Jouko Teikari vaikutti suomalaisen orkesterikulttuurin nousevaan kehitykseen soitinryhmänsä äänenjohtajana. Hän oli mukana ensimmäisissä Berglundin johtamissa suomalaisen musiikin levytyksissä vuosina 1969 ja 1970²⁶ sekä Okko Kamun *Deutsche Grammophonille* tekemissä Sibelius-levytyksissä vuonna 1973. Jälkimmäiset herättivät huomattavaa kansainvälistä kiinnostusta Kamun vuonna 1969 saavuttaman ensimmäisen Herbert von Karajan -kapellimestarikilpailun voiton johdosta (Karttunen 2002, 102, 388).²⁷ Kansainvälisyyttä Teikarin orkesterityöhön toivat myös 1968 perustetut Helsingin juhlaviikot ja ns. EBU-konsertit²⁸, joiden ansiosta Radion sinfoniaorkesterin esityksiä radioitiin ympäri Eurooppaa. 1970-luvulta lähtien orkesteri alkoi esittää aiempaa enemmän uutta suomalaista musiikkia, muun muassa modernille musiikille pyhitetyissä *Musica Nova* -konserteissa (Maasalo 1980, 222–226). Samaan aikaan ulkomaiset konserttimatkat lisääntyivät (Maasalo 1980, 219–222, 295–298).

Jouko Teikarin ura ajoittui suomalaisen orkesterikulttuurin voimakkaaseen kehityskauteen, joka toi mukanaan suuria muutoksia muusikoiden työhön. 1970- ja 1980-lukujen kuluessa Radion sinfoniaorkesteri esiintyi sekä viikottain omin sinfoniakonsertein että perustehtäviinsä kuuluneilla kotimaan kiertueilla. Lisäksi konsertteja kuultiin suomalaisissa kodeissa suorien radiointien välityksellä. 1970-luvun lopulta lähtien orkesteri alkoi tehdä enenevässä määrin levytyksiä, joiden myötä Teikari osallistui suomalaisen musiikin dokumentointityöhön.²⁹ Koska orkesterimusiikin kaupallinen levyttäminen oli vielä 1980-luvulla suhteellisen vähäistä, sitäkin tärkeämmiksi muodostuivat Radion sinfoniaorkesterin studioäänitteet. Niihin kuului kotimaisen ohjelmiston lisäksi mm. suuria oopperateoksia. (Karttunen 2002, 139.)

Teikari esiintyi orkesterityönsä ohessa vuodesta 1968 alkaen sekä Radion sinfoniaorkesterin että muiden suomalaisten orkesterien solistina. Merkittävimpiä so-

²⁵ *The Times* 16.3.1968, suomennos Martti Haapakosken.

²⁶ Levytykset sisältävät Sibeliuksen sinfonian nro 4 ja *Tapiolan*, Joonas Kokkosen sinfonian nro 3 sekä Aulis Sallisen teoksen *Mauermusik*.

²⁷ Kamun johdolla levytettiin Sibeliuksen 1. ja 2. sinfonia, *Satu* sekä *Lemminkäinen-* ja *Karelia*-sarjat.

²⁸ EBU = *European Broadcasting Union*

²⁹ Radion sinfoniaorkesterin 1978–88 tekemillä levytyksillä kuullaan Sibeliuksen, Kokkosen, Sallisen, Merikannon, Raition, Meriläisen, Bergmanin, Rautavaaran, Englundin, Klamin, Nordgrenin, Sermilän, Segerstamin, Marttisen, Madetojan ja Heinisen teoksia (Karttunen 2002, 388–389).

listitehtäviä olivat Richard Straussin D-duuri-oboekonserton (1945) kuusi esitystä 1970–80-luvuilla. Teikari oli tiettävästi ensimmäinen suomalainen, joka esitti tämän konserton, jota pidetään ehkä tärkeimpänä 1900-luvun oboesävellyksenä. Hänen ansioihinsa kuuluu myös Edison Denisovin konserton (1986) Suomen ensiesitys vuonna 1991. Jouko Teikari esiintyi lisäksi huomattavan usein kamarimuusikkona muun muassa Helsinki-puhallinkvintetissä sekä Sonus-kamariyhtyeessä. Jo 1960-luvun alkupuolella hän oli mukana ensimmäisissä Sibelius-Akatemian järjestämissä uuden musiikin konserteissa.³⁰ 1970-luvulla moderneja teoksia kuultiin yhä useammin, ja Aulis Sallisen aloitteesta uuden musiikin esittäminen otettiin osaksi Radion sinfoniaorkesterin tehtävää. (Teikari 2018b.)

Orkesterityössä ja soolotehtävissä Jouko Teikari pyrki säilyttämään Berliinissä omaksumansa esittämisen ja soinnin periaatteet. Uuden musiikin parissa hän myös oppi ja kehitti itse moderneja soittotapoja omalle soittimelleen. Teikarin muusiikon uraa ohjannut mielikuva ihanteellisesta oboesoinnista vaati toteutuakseen jatkuvasti paljon fyysistä työtä sekä suuttimien että instrumentin parissa. Berliiniläinen sointi-ihanne ei sellaisenaan levinnyt suomalaisiin orkestereihin, eikä Teikarin mukaan Suomessa voida puhua yhtenäisestä oboekoulukunnasta. Berliiniläisestä sointi-ihanteesta on orkestereiden kansainvälistymisen myötä kuitenkin omaksuttu paljon, vaikka nykyisessä eurooppalaisessa oboesoinnissa onkin piirteitä useista koulukunnista. Muusikoissakaan ei enää ole suuria yksilöllisiä eroja, koska ”ei mennä enää semmoisiin äärimmäisyyksiin mitä nämä [berliiniläiset] kaverit meni” (Teikari 2017a). Jouko Teikari sen sijaan valmistaa suuttimensa edelleen Karl Steinsin mallin mukaan ja esiintyy sekä opettaa oboensoittoa vielä kahdeksankymmentä vuotta täytettyäänkin.

³⁰ Teikarin soittoa on tallennettu yli sadalle kamarimusiikkiäänitteelle (Fono.fi -äänitetietokanta). Tärkeimpiä suomalaisten kamarimusiikkiteosten kantaesityksiä ovat Kalevi Ahon kvintetto oboelle ja jousikvartetille (1973) sekä sonaatti oboelle ja pianolle (1985).

LOPPUSANAT

Puhallinmuusikkojen urien tutkimuksissa tai lähemmissä selvityksissä on joissain tapauksissa tullut ilmi tietyn sointiväriin merkitys muusikon uran valintoja ohjaavana tekijänä (mm. Aarrevaara 1995, Heikkilä 2009). Teikarin kohdalla persoonallinen soinnin mielikuva ohjasi hänen valintojaan jo varhaisessa vaiheessa.³¹ 1960-luvun lopulta lähtien berliiniläiset ihanteet leimasivat hänen oboesointiaan ja soittotyylään ja vaikuttivat Radion sinfoniaorkesterin puupuhallinryhmän kokonaissointiin kahdenkymmenen vuoden ajan. Sitä, omaksuivatko Teikarin kollegat itselleen piirteitä hänen soittotavastaan tai äänenmuodostuksestaan, on vaikea todentaa ilman lisätutkimuksia ja henkilöhaastatteluja. Solistisessa asemassa olevien orkesterimuusikoiden soittotyylillä ja äänenmuodostuksen ihanteet voivat kuitenkin vaikuttaa erityisesti nuoremman orkesterimuusikkosukupolven ihanteisiin – samaan tapaan kuin vuosia saman orkesterin kanssa työskennelleet kapellimestarit luovat niille omia esittämisperinteitä. Teikarin opettajantyön vaikutukset ovat jääneet tämän artikkelin ulkopuolelle. Niiden tutkiminen jatkossa olisi yksi tapa selvittää, millaisia pitemmän aikavälin vaikutuksia hänen Berliinin-opinnoillaan mahdollisesti oli suomalaisen oboensoittoon.

Berliinin musiikkikorkeakoulussa opiskellut suomalaisopiskelijoiden joukko oli pieni verrattuna esimerkiksi tutkimamme Sternin konservatorion suomalaisopiskelijoiden määrään. Opiskeluajat Berliinin musiikkikorkeakoulussa olivat lisäksi kautta linjan melko lyhyitä. Tästä pienestä suomalaisopiskelijoiden joukosta huomattava osa loi kuitenkin menestyksekkään uran luovan tai esittävän säveltaiteen saralla. Opiskelijoiden lähtökohtia sekä opintojen vaativuutta, sisältöä ja mahdollisia yksityisopintoja onkin syytä tutkia lisää. Yksi tapa edetä on haastatella Berliinin musiikkikorkeakoulussa opiskelleita suomalaisia; kuten artikkelissa kävi ilmi, haastatteluaineisto täydensi Teikarinkin kohdalla olennaisella tavalla arkistoaineistosta löytyneitä tietoja. Pääasiassa historialliseen arkistoaineistoon tähän saakka pohjaneeseen tutkimukseemme on nimittäin jäänyt täydentämistä vaativia aukkoja, joita selvitellessämme olemme päätyneet muutenkin uusien lähteiden äärelle.

Yksi kiinnostava, meneillään oleva jatkoselvittelyn kohde Berliinin suomalaisopiskelijoita käsittelevässä laajemmassa tutkimuksessamme on ulkomaille, esimerkiksi Keski-Eurooppaan opintojensa jälkeen jääneiden ja siellä muusikon uran luoneiden suomalaismuusikoiden toiminta, joka rikastuttaa edelleen kuvaa historiallisista esittävästä säveltaiteilijoistamme.

³¹ Erityisesti puhallinsoittimissa soinnin mielikuvalla on todettu olevan vahva vaikutus soittajan äänenmuodostukseen. Akustisissa tutkimuksissa on osoitettu, että samanlaisella soittimella soittavilla puhallinmuusikoilla voi olla hyvin erilainen sointi (ks. Widholm & Sonneck 1987).



Kuva 1. Jouko Teikari ja Naoko Shibayama Kalevi Ahon Oboesonaatin kantaesityksen yhteydessä maaliskuussa 1985. Kuva: Jouko Teikari.

Jouko Teikarin opiskelu- ja uratietoja

- **Jouko Antero Teikari** * 29.1.1938 Vehkalahdella
- Oboensoiton opintoja Sibeliuksen Akatemiassa 1962–65 (Asser Sipilä); Pariisissa 1966 (Robert Casier) ja Berliinissä 1967 (Karl Steins).
- Suomen kansallisoopperan orkesterin oboen äänenjohtaja 1963–67; Radion sinfoniaorkesterin oboen äänenjohtaja 1967–88; Savonlinnan oopperajuhlaorkesterin 1. oboisti 1966–78
- Sibeliuksen Akatemian oboensoiton lehtori 1979–2003.

LÄHDELUETTELO

Arkistolähteet

Berliinin taideyliopiston arkisto (*Archiv der Universität der Künste Berlin*)

Berliinin musiikkikorkeakoulun vuosikertomukset, oppilaslistat ja oppilasmatrikkelit 1885–1972.

Ebel, Arnold (toim.) 1926. *Berliner Musikjahrbuch 1926*. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G. Berlin & Leipzig.

Stern, Richard 1909. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?* Nach authentischem Material herausgegeben von Dr. Richard Stern. 1. Jahrgang 1909. Berlin: Dr. Richard Stern Musikverlag.

Stern, Richard 1914. *Was muss der Musikstudierende von Berlin wissen?* Nach authentischem Material herausgegeben von Dr. Richard Stern. 6. Jahrgang 1914. Berlin: Dr. Richard Stern Musikverlag.

Haastattelut

Teikari, Jouko 2017a. Jouko Teikarin haastattelu 17.7.2017. 120 min. Haastattelija Leena Heikkilä.

Teikari, Jouko 2017b. Jouko Teikarin puhelinhaastattelu 26.11.2017. 10 min. Haastattelija Leena Heikkilä.

Teikari, Jouko 2018a. Jouko Teikarin puhelinhaastattelu 21.2.2018. 20 min. Haastattelija Leena Heikkilä.

Teikari, Jouko 2018b. Jouko Teikarin haastattelu 8.4.2018. 70 min. Haastattelija Leena Heikkilä.

Hakuteokset

Burgess, Geoffrey 2001. Hakusana "Koch, Lothar". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Thirteen. London: Macmillan Publishers Limited.

Frank, Paul & Altmann, Wilhelm 1974. *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon*. Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel, Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. Band 1: A-K. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

Frank, Paul & Altmann, Wilhelm 1978. *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon*. Fortgeführt von Burchard Bulling, Florian Noetzel, Helmut Rösner. Zweiter Teil: Ergänzungen und Erweiterungen seit 1937. Band 2: L-Z. 15. Auflage. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921. 36. Jahrgang. Zweiter Teil. Adresskalender A-J. Berlin: Max Hesses Verlag.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921. 36. Jahrgang. Dritter Teil. Adresskalender K-Schluss. Berlin: Max Hesses Verlag.

Müller, Erich (toim.) 1929. *Deutsches Musiker-Lexikon*. Dresden: Wilhelm Limpert-Verlag.

Wichmann-Kianto, Mervi 1979. Hakusana "Teikari, Jouko". *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja*, osa 5. Keuruu: Otava.

Kirjallisuus

- Aarrevaara, Heikki 1995. *Fagotisti on aina herrasmies. Emanuel Elola suomalaisen fagotinsoiton uranuurtajana*. Suomen Oboe- ja Fagottiseura r.y. Helsinki: Pikapaino Nitekki.
- Bergman, Erik 1981. Ur ett liv. Teoksessa Jeremy Parsons (toim.) *Erik Bergman. A Seventieth Birthday Tribute*. Helsinki: Edition Pan, 31–38.
- Bleuzet, Louis 1937. *La Technique du Hautbois*, Vol. 1–3. Paris: Alphonse Leduc.
- Borris, Siegfried 1964. *Hochschule für Musik. Berlin. Gestalt und Geist*. Eine Sachbuchreihe. Herausgeben von Irmgard Wirth. Band 3. Berlin: Stapp Verlag Berlin.
- Chesterman, Robert (toim.) 1990. *Conductors in Conversation*. London: Robson Books.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 2014. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Furtwängler, Wilhelm 1951 [1937] . *Keskusteluja musiikista*. Alkuteoksesta *Gespräche über Musik* suom. Timo Mäkinen. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Haapakoski, Martti, Heino, Anni, Huttunen, Matti, Lampila, Hannu-Ilari & Maasalo, Katri (toim.) 2002. *Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY.
- Heikkilä, Leena 2003. Holger Fransman – ein Pionier der Finnischen Hornschule. Teoksessa Bernhard Habla (toim.) *Kongressberichte Bad Waltersdorf / Steiermark 2000. Lana / Südtirol 2002*. Tutzing: Hans Schneider Verlag.
- Heikkilä, Leena 2004. *Wieniläinen käyrätorvikoulu Suomessa*. Elimäki: Korian kirjapaino.
- Heikkilä, Leena 2009. *Holger Fransman. Suomalaisen käyrätorvikoulun uranuurtaja*. Studia Musica 38. Väitöskirja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Heikkilä, Leena 2011. Ernst Linko ja uussaksalainen pianokoulu. *Finaali 2*, 60–71.
- Helistö, Paavo 2005. *Aerila – Kajanuksen klarinetisti*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Hietala, Marjatta 2016. Berliini tieteen ja kulttuurin kohtauspaikkana. Taiteilijat ja tutkijat tietoa ja inspiraatiota etsimässä. Teoksessa Mervi Kaarninen, Tanja Vahtikari & Timo Vilén (toim.) *Kaupunki tapahtumien näyttämönä*. Helsinki: SKS, 175–198.
- Hyttinen, Bruno 1989. *Liian varhain sotilaaksi*. Helsinki: Forssan Kirjapaino.
- Iitti, Kaisa 2002. Teikari, Jouko. Teoksessa Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila & Katri Maasalo (toim.) *Esittävä säveltaide*. Helsinki: WSOY, 266.
- Jyrkiäinen, Reijo 1993. Helsingin kaupunginorkesteri 1932–82. Orkesteri. Teoksessa Einari Marvia & Matti Vainio (toim.) *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Juva: WSOY, 669–674.
- Jyrkiäinen, Reijo 1998. *Sibelius-viikot 1951–65*. Moniste.
- Karttunen, Antero 2002. *Radion Sinfoniaorkesteri 1927–2002*. Keuruu: Otavan Kirjapaino.
- Karvonen, Arvi 1957. *Sibelius-Akatemia 75 vuotta*. Helsinki: Otava.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa – toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis 27. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ledet, David 1981. *Oboe Reed Styles: Theory and Practice*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lehmuskela, Olavi 1988. *Virityksiä. Oopperaorkesteri 25 vuotta*. Helsinki: Suomen kansallisooppera.

- Maasalo, Kai 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Jyväskylä: Gummerus.
- Mainka, Jürgen 1989. Die Musikstadt Berlin in den zwanziger Jahren. Teoksessa Traude Ebert-Obermeier (toim.) *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 42 Beiträge im Auftrag der Hochschule für Musik "Hanns Eisler" Berlin*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 265–276.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Helsinki: WSOY.
- Mäkelä, Tomi 2007. *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Teos.
- Narusawa, Ryoichi 2009. Karl Steins d. April 22, 2009. *Double Reed. Quarterly Journal of the International Double Reed Society* 32 (3).
- Oehlmann, Werner 1974. *Das Berliner Philharmonische Orchester*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Pulkkinen, Maire (toim.) 1958. *Suomalaisen musiikin taitajia*. Helsinki: Fazer.
- Ranta, Sulho (toim.) 1945. *Suomen säveltäjiä puoleentoista vuosisadan ajalta*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta (1885–1918)*. Porvoo: WSOY.
- Schenk, Dietmar 2004. *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Schneider, Christian 1986. Das Porträt: Karl Steins. *TIBLA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik* 11 (3), 192–196.
- Tiittanen, Karl-Erik (toim.) 1980. *Turun kaupunginorkesteri 1927–1977*. Huittinen: Lauttapaino.
- Tuomisaalo, Olli-Pekka 2013. *Matti Rajulan elämä*. Keuruu: Otava.
- Virtanen, Marjaana 2011. Martin Krausen pianoluokka Sternin konservatoriossa 1910–14. *Finaali* 2, 48–59.
- Virtanen, Marjaana 2012. Suomalaiset laulunopiskelijat Nicolaus Rothmühlin luokalla Sternin konservatoriossa Berliinissä 1905–14. *Musiikkikasvatus* 15 (2), 38–52.
- Virtanen, Marjaana 2016. Martin Krausen pianoluokan suomalaiset opiskelijat Sternin konservatoriossa 1910–19. Teoksessa Markus Kuikka, Margit Rahkonen & Annikka Konttori-Gustafsson (toim.) *Kartanoista kaikkien soittimeksi*. DocMus-tohtorikoulun julkaisu 8. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 167–186.
- Vogel, Allan 1978. *French, German and American Oboe Playing. Some reflection on having studied with Fernand Gillet, Lothar Koch and Robert Bloom*. Verkkolähde www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL6/vogel.html#Auth (haettu 13.12.2017). Ilmestynyt alun perin julkaisussa *The Journal of The International Double Reed Society* No. 6, 1978.
- Widholm, Gregor & Sonneck, Gerald 1987. *Wiener Horn versus Doppelhorn*. Wien: Verlag Wiener Waldhornverein / No L 11.
- Wilson, Marian 1986. *Léon Goossens, Oboist*. Verkkolähde www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR9.3/DR9.3.index.html (haettu 20.12.2017). Ilmestynyt alun perin julkaisussa *The Double Reed, Vol. 9, No. 3, Winter 1986*.

Metrisistä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa

MARKUS SARANTOLA

JOHDANTO

Johann Gottfried Walther esittelee täysbarokin esitystavan perustan vuonna 1708 kirjassaan *Praecepta der musicalischen Composition*:



Esimerkki 1. Numeromerkein osoitetut painolliset ja painottomat nuotit Waltherin sävellysooppaan (1955 [1708], 23) mukaan.

Hän lähtee liikkeelle nuottien epätasaisesta toteutuksesta. Ne on tosin kirjoitettu samannäköisiksi kahdeksasosiksi, mutta parittomilla numeroilla merkityt nuotit tulisi esittää painavampina tai pidempinä kuin parilliset. Oppi painotuksista hyödyttää sekä laulajia että instrumentalisteja. (Perl 1998, 22; Butt 1999, 11–15; Trott 1984, 30.)

Waltherin ohjeistus tuo musiikkiesitykseen ryhtiä, ymmärrettävyyttä ja selkeyttä. Esimerkki ei ole poikkeuksellinen vaan kertoo 1700-luvun yleisestä käytännöstä. Painotuksia on tarkasteltu monissa lähteissä sekä ennen että varsinkin jälkeen Waltherin. Aineisto on niin laaja, että sen sivuuttaminen ei voi tulla kysymykseen vanhan musiikin alkuperäistä esitystapaa tutkittaessa. Olli Rantalalan (2011, 53) määritelmä aksentoinnista on ytimekäs:

Aksentointi (engl. *Accent* = musiikissa iskutus, saks. *Akzentuierung* = korostus puhuttaessa puheen sävyistä) on musiikissa käsite, jossa tietyn sävelen merkitys painottuu suhteessa ympäristöönsä. Käytännössä sävel pidentyy, saa korukuvion tai soitetaan voimakkaammin.

Nyanssiskaala on painotuksia kuvailtaessa tai määriteltäessä laaja. Esimerkiksi eri kielissä aksentti-sanaan liitettävä terävyysaspekti saatetaan kokea erilaisin tavoin. Lähdän siitä, että painotus voi olla säilyltään mitä monimuotoisin: pehmeä, pitkä,

huomaamaton, terävä, hellä ja niin edespäin. Myös sävelen esittäminen aikaisemmin tai myöhemmin saattaa tulla kysymykseen. Aksentoinnin perusmuotona voidaan kuitenkin pitää tasaista tahdinlyöntiä. Sitä kutsutaan grammaattiseksi tai metriseksi aksentiksi.

Toimiva ja hyvän maun mukainen painottaminen eli aksentointi on ollut musiikin esittämisessä tärkeää usealla vuosisadalla. Viimeisten sadan vuoden aikana tahdin tai musiikin metri ei kuitenkaan ole saanut samalla tavalla huomiota osakseen. Nykyaikaisissa esityksissä painotukset joskus vain tulevat jos ovat tullakseen. Usein toki aivan oikein, mutta välillä myös epähuomiossa aika hassusti. Puutteellisesti analysoidun metriikan ja esimerkiksi huolimattoman jousenkäytön yhdistelmä saattaa aiheuttaa esityksissä turhanpäiten korostuvia säveliä, niin sanottuja ”punteja”. Metrin analysointi tai siitä keskusteleminen ei ole osa läheskään kaikkien 2000-luvun muusikoiden arkista työskentelyä; tasainen artikulaatio on tavallinen ratkaisu monessa tilanteessa. Mahdollistaako äänen soittaminen samanlaisina soittajan tai kapellimestarin vapautumisen ajattelullisesta vastuusta tai itsenäisestä musiikillisesta kannanotosta, jota muotoilu edellyttää?

Painotuselementin merkitystä saatetaan vähätellä jopa historiallisesti tiedostavissa periodiorkesterissa; harjoitusprosessissa työstetään monesti toisenlaisia seikkoja. 1700-luvun musiikkia saatetaan elävöittää hakemalla ratkaisuja vasta myöhäisimman romantiikan aikana vakiintuneista käytännöistä.

Painotuksista kirjoittaminen on hankala tehtävä muun muassa siksi, että kyse on mitä hienovaraisimmista asioista. Metriset eli grammaattiset aksentit ovat tärkeitä, mutta niitä ei aina tule suinkaan *tehdä*, vaan niiden tulisi ainoastaan ”olla olemassa”. Pitäisi siis kirjoittaa näkymättömästä tai kuulumattomasta elementistä. Iskuja ei ole tarkoitus häiritsevästi paukuttaa, ja silti niiden olemassaolon oikeutukselle löytyy lukuisia perusteita. Painotukset ovat kuin luuranko, jonka varassa musiikkiesitys pysyy kasassa. Monien sävellysten hienostuneisuus, idea ja svengi löytyy erityisen metrin ymmärtämisestä ja varioimisesta. 1700-luvun musiikin moninaisuus on kirjattu tahtilajeihin ja monenlaisten tanssien erityisiin karaktääreihin. Metrin analysoiminen puhaltaa tällaiseen musiikkiin hengen.

Aksenttien laatu ja määrä ovat aina myös yksilöllisen persoonan tuotteita, henkilökohtaisia valintoja ja ne kertovat yhtä ja toista esittäjästä. Tällaista kaikkein henkilökohtaisinta puolta tämä kirjoitus ei käsittele – kuten ei painotusten vaikutusta orkesterin yhteissoiton edesauttamiseenkaan, vaan pyrkii ainoastaan kertamaan tai päivittämään tietyt peruseräpäät, vieläpä tarkoituksellisen pelkistetyssä muodossa. Haluan pohtia painotusten merkitystä musiikillisen fraasin toimimisessa ja elävöittämisessä. Näkökulmani kohdistuu ensisijaisesti saksankielisellä alueella sävellettyyn musiikkiin.

Artikkelin jälkipuolella tarkastelen painotuskäytännön muuttumista 1800-luvun puolivälin jälkeen. ”Vanha” painottamisen tapa ei suinkaan loppunut 1700-lukuun. Toisin kuin lukuisat muut käytännöt, politiikka, filosofiat ja soitinrakennus, musiikki

kin perusteoria ei vuonna 1789 alkaneen Ranskan vallankumouksen tiimellyksessä juurikaan muuttunut, ja monet piirteet hyväksi koetuista vuosisatoja voimassa olleista käytännöistä olivat vallalla vielä pitkään.

Juuri iskutushierarkia-ajattelun jatkuminen 1800-luvulla on se aihe, josta haluan tämän artikkelin kirjoittaa. Tällaisiin romantiikan ajan musiikkiin periytyneisiin konventioihin perehtyminen on kiinnostavaa useasta syystä. Ensinnäkin on välttämätöntä tutkia kyseisen aikakauden musiikin esittämistä lisää ja yhä huolellisemmin. Romantiikan aikakauden mieltäminen historiallisten esittämiskäytäntöjen tutkimuksen alueeksi on orkesterikentällä nimittäin vielä uusi asia. Lisäksi pystymme mainittujen konventioiden kautta syventämään ymmärrystämme takaperoisesti myös esimerkiksi Bachin tai Mozartin musiikin esittämisestä.

Aksentointi on kenties kaikkein perustavanlaatuisin esitystyylin määrittäjä, mutta silti se kuuluu vähiten huolellisesti tutkittuihin ja ymmärrettyihin historiallisen esittämiskäytännön aspecteihin (Brown 2002, 7). Sen historiaa kannattaa selvittää kaikkiin mahdollisiin ajallisiin ja maantieteellisiin suuntiin – eli myös niin lähelle modernismia kuin suinkin on mahdollista; vielä esimerkiksi Arnold Schönbergilläkin oli aiheesta kiinnostavaa sanottavaa. Tällaisten tutkimusten avulla saamme vatsauksia useimpien aikakausien musiikin esittämistä koskeviin kysymyksiin.

PAINOTTAMISEN IDEASTA

Puhuminen ja tanssi

Muusikoita on monenlaisia. Siksi musiikkia voidaan – ja sitä kannattaa – muotoilla lukuisin erilaisin hienodynaamisoin tavoin. Yhteenvedo kaikista kuviteltavista vaihtoehdoista ja kombinaatioista lienee tehtävänä mahdoton, mutta perusraami ei kuitenkaan ole monimutkainen. Tiettyjä musiikin muotoilemisen standardeja sovellettiin myöhäisimmän barokin ja galantin kauden aikana yleisesti. Tällaiset hyväksi koetut käytännöt jatkuivat 1800-luvun alkupuolelle, monilla säveltäjillä ja esittäjillä vieläkin pidempään.

Oleennaista oli ajatus siitä, että sekä vokaali- että instrumentaalimusiikki ottivat vielä 1700-luvun loppupuolella varsin yleisesti mallinsa puhumisesta ja puhujista sekä tekstin lausumisen selkeydestä (Golomb 2008, 5; Geminiani 1992 [1751], 30; Harnoncourt 1986, 191). Kyse oli siitä, että näyttelijään ja lausujaan verrattava esittävä muusikko pyrkii vakuuttamaan kuulijansa. Sana prosodia on tällaisessa esitystavassa keskeinen: kysymys on monipuolisesta ja detaljoidusta mikrotason artikuloinnista.

Yhtä tärkeä elementti 1700-luvun musiikissa on tanssi. Tahdin rakenteen ja tanssiskelten yhteys pohjautui metriin, usein nimenomaan vahvaan *downbeatiin*. Läpi

barokin ajan olivat ranskalaiset olleet tässä asiassa johtavassa asemassa.¹ Menuettien, kontratanssien, gavottien tai marssien perinteestä ei irtauduttu hetkessä. Toposten muodossa tanssit kulkivat mukana 1800-luvun puolelle ja yksi-isku-tahdissa sekä kaksi-iskua-tahdissa -ajattelu pysyi perusrakenteena pitkään. Oikeastaan kaikki kyseisen aikakauden musiikki – myös hidas ja luonteeltaan laulava – on jonkinlaista tanssia.

Kaaren merkitys muuttui 1800-luvun kuluessa. Alunperin ne olivat olleet lyhyitä, useimmiten vain muutaman äänen mittaisia. Musiikin puhuvuuden kannalta oli olennaista, että tällainen kaari artikuloitiin huolellisesti. Vielä vuonna 1883 Mathis Lussy ohjeisti, että kaaren alkua kuuluu painottaa ja sen viimeiset äänet tulee soittaa kevyimpinä (Brown 2002, 33).

Kaaret kuitenkin pitenevät ja sostenutoa, äänten soittamista täyteen mittaan, aletaan toivoa yhä useammin. Hienovaraisimmat detaljit unohtava, vähemmän painotettu eli tasaisempi legatoideaali alkaa romantiikan edetessä vakiintua. Tämä liittyy muun muassa retoriikan eli puhetaito-opin ihanteiden muuttumiseen², sen opetuksen vähittäiseen hiipumiseen sekä monenlaisiin muihin seikkoihin. Latinakoulujen loppuminen³, laajenevan porvariston uudenlaiset mieltymykset, lauluyhdistysten (*Singverein*) paisuminen, orkesteri- ja harrastajamuusikoiden keskimääräisen teknisen tason heikentyminen ja niin edelleen ovat kuitenkin aiheita, joiden käsitteilyyn tämän artikkelin puitteet eivät anna mahdollisuuksia. Kenties riittää kun todetaan, että 1800-luvun aikana moni periaate ja ideaali muuttui perinpohjaisesti. Legatoa ihannoiva soittotapa valtasi alaa, mutta tietynlaiseen itsetarkoitukselliseen ekspresiiivisyyteen pyrkivä sekä mahdollisimman saumaton esitystapa muodostui vallitsevimmaksi standardiksi kuitenkin vasta toisen maailmansodan jälkeen (Haynes & Burgess 2016, 198).

Painotusten jaottelu

Painotukset eli aksentit on mahdollista jaotella monin erilaisin tavoin. Käytössä on useampia kutakuinkin samaa tarkoittavia termejä (grammaattinen tai metrinen, paatteittinen tai oratorinen), joiden erittelemiseen ja analysoimiseen tällainen artikkeli saattaisi olla hyvinkin oivallinen foorumi. Haluan kuitenkin noudattaa tässä asiassa niin yksinkertaista kategoriointia kuin suinkin mahdollista. Uskon, että käytännön muusikot kiittävät ratkaisuani. Käymieni keskustelujen perusteella vaikuttaa siltä, että soittajat eivät yleensä pyri jakamaan tai luettelemaan aksentteja monin erilaisin tavoin. Muutama keskeinen käsite on määritelty artikkelin lopussa luvussa ”Muutama käsite”.

¹ Lullyn orkesteri soitti tanssimusiikkia sotilaallisen yhdessä. Tanssimestarin jalka tai käsi oli C-tahtilajissa tahdin alussa alhaalla ja tahdin loppupuolella ylhäällä (Preston 2013, 90).

² Johann Gottfried Herder valitteli, että sanat ja musiikki olivat erkaantuneet toisistaan (Gardiner 2015, 30). Goethella oli samanlaisia kokemuksia (Kuijken 2013, 52).

³ Chopin Institutun toimesta tehdyssä videohaastattelussa kapellimestari Frans Brüggen (2012) kertoo mm. retoriikka-ajattelusta ja latinakoulujen vähenemisestä.

Useat 1700- ja 1800-lukujen teoreetikot ja pedagogit olivat jakaneet painotukset karkeasti *grammaattisiin* ja *ekspressiivisiin*. Tämä tarkkuus riittää meille, mutta ehkä jakoa kannattaa kuitenkin hieman avata. Dimitris Karydis esittelee asian näin:

Asianmukaista aksentuaatiota pidettiin klassismin aikana eräänä esityksen tärkeimmistä tekijöistä. Tämä käy ilmi siitä keskustelun määrästä, jota aikakauden musiikillisissa lähteissä aiheesta käytiin. Yleisesti ottaen painotukset ryhmiteltiin kahteen pääkategoriaan. Ensimmäinen ryhmä oli grammaattiset eli metriset painotukset; kyse oli sävellyksen metriseen rakenteeseen yhteydessä olevista painotuksista. Toinen ryhmä oli niin sanotut retoriset, oratoriset tai ekspressiiviset aksentit. Valtaosa 1700-luvun jälkipuolen ja 1800-luvun alun kirjoittajista näyttää olleen yksimielisiä painollisten ja painottomien aksenttien järjestyksestä tahdissa. (Karydis 2006, 87.)⁴

Ykköspainotteisuuden syvin olemus

Tämä artikkeli käsittelee ensisijaisesti ensimmäistä ryhmää, eli metrisiä painotuksia. Seuraavaksi pohdin tämän ilmiön perimmäistä ideaa. Se tapahtuu tarkastelemalla painollisten ja painottomien aksenttien järjestystä tahdissa. Lähdän liikkeelle – jonkun mielestä kenties yllättävästi – Eino Linnalan esimerkistä vuodelta 1938:

Säkeen eheys vaatii, että jokin sen sisältämistä iskuista on muita painavampi ja sellaisenaan säettä koossapitävä. Tätä muita voimakkaampaa iskua nimitetään *pääiskuksi*. [–] *Pääiskun asema* on luonnollisimmin säkeen a l u s s a, sen ensimmäisenä iskuna, joko kohotahdin edeltämänä tai ilman sitä. Tässä se helpoimmin tajuttavasti pitää koossa säettä ja antaa vauhdin kokonaisuudelle. (Linnala 1978 [1938], 79–80.)

Onpas harvinaisen selkeästi sanottu! Linnala kirjoittaa *vauhdin antamisesta*. Hän on onnistunut kuvaamaan musiikillisen liike-energian. Samasta ilmiöstä on kysymys, kun Wagner kuvaa Gaspare Spontinin orkesterinjohtamista vuonna 1845:

Tunnusomaisia olivat hänen tavattoman voimakkaat rytmiset painotuksensa. Työskennellessään Berliinissä hän oli omaksunut tavan lausua painotettavan sävelen kohdalla ”diese” [tämä] [–] Tichatschek, nerokas laulaja [–] väitti, että kun ensimmäinen sävel laulettiin riittävän painokkaasti, kaikki muu seurasi itsestään. Orkesteri alkoi suhtautua hyvin suopeasti mestariin. (Wagner 2002, 288.)

Näissä ykköspainotteisissa esimerkeissä meillä on avaimet sujuvaan soittamiseen ja kevyeen tanssillisuuteen. Tässä on jotain aivan keskeistä barokin, klassismin ja varhaisen romantiikan esitystavasta. Meillä taitaa olla tässä esitelynä varhaisbarokin *tactus*.

Siirtykäämme seuraavaksi 1600-luvulle. Tactusellahan tarkoitetaan harvaa ta-

⁴ Suomenokset ovat artikkelin kirjoittajan, lukuun ottamatta lähdeluettelossa suomennetuiksi ilmoitettuja teoksia sekä osaa Jon Laukvikin urkukoulusta (2010) lainatuista kohdista, jotka on suomentanut Marianne Gustafsson Burgmann.

saista pulssia, jonka varaan musiikin pienemmät ja monimutkaiset yksityiskohdat voidaan rakentaa. Se on eräänlainen jokaisessa tahdissa toistuva alkuvoima, joka pitää musiikkia turvallisesti yllä. Mitä nopeisiin aika-arvoihin tulee, kyseessä ei ole matemaattisen tasainen esittämistapa. Suurten iskujen välissä musiikin rytmejä ja aiheita voidaan käsitellä hyvinkin vapaasti.

Tactus ei saa kuulua, sanotaan aina joskus. Olkoon näin, mutta tanssin poljennon pitää kyllä olla havaittavissa, muuten ketään ei tanssittu. Kysymykseen iskujen kuulumisesta palaan aina välillä, sillä aihe on pohdituttanut muitakin kuin minua. Esimerkiksi Harald Heckman on vuonna 1953 viitannut René Descartesin neuvoon, jonka mukaan ”jokaisen *mesuran* alussa äänen tulisi olla voimakkaampi ja erotellummin lähetetty” (Lohmann 1990, 36). Tällaista ykköstä korostavaa esitystapaa on aina joskus vierastettu. Yhtäältä on kuitenkin kysymys siitä, kuinka tanssillisina joitakin 1600-luvun alkupuolen musiikin lajeja on historian saatossa voitu pitää.

Tactus-ajattelusta on monenlaista iloa. Se edesauttaa tempossa pysymistä. Siitä seuraa myös jokaisen tahdin kevenevä loppuosa; näin se ehkäisee esityksen turhaa raskautta – tanssin ominaisuus tämäkin. Tactus tarjoaa puitteet, mutta esittäjän oman persoonallisen harkinnan noudattamisesta seuraa, että esityksestä ei tule monotonista. Kaikkien ykkösiskujen ei suinkaan tarvitse olla yhtä voimakkaita.

Tactus on säännöllinen. On kyse grammaattisesta, musiikin ”kieliopillisten” sääntöjen tapaan toistuvasta painosta. Sitä voidaan ilmentää alas–ylös–liikkeellä, joka on joko tasainen tai epätasainen. Mikäli se on tasainen, se tarkoittaa tasajakoista metriä, ja mikäli epätasainen, kyseessä on kolmijakoinen metri (kaksi iskua alaslyönnillä sekä yksi ylös; Houle 1987, 4).

”Hyvien” ja ”huonojen”⁵ nuottien välinen kontrasti oli barokin ja klassismin aikana musiikin keskeinen konsepti. Hyviä nuotteja olivat ne, jotka osuivat tahdin vahvoille iskuille (ensimmäinen ja kolmas isku C-tahtilajissa, ensimmäinen isku 2/4-, 3/4-, 6/8-tahtilajissa jne.). 1600-luvun lopulta lähtien musiikkia ohjaa kaksiosaisen tactuksen teoriasta juontava hierarkkinen painotusten järjestelmä (Butt 1999, 12; ks. myös Houle 1987, 78–84). Löydämme tästä havaintoja pitkällä aikavälillä 1696–1880 muun muassa seuraavilta kirjoittajilta: Wolfgang Caspar Printz–Michel Corrette–Charles Avison–August Ludwig Crelle–Carl Czerny–Simon Sechter [Brucknerin opettaja]–Adolph Kullak–Karl Courvoisier (Trott 1984, 33– ; Brown 2002, 22; Laukvik 2010, 217; Courvoisier 1880, 38). Mainitun ajanjakson alkupuolella kyse on paljolti kuvioiden ja eleiden painotuksista, mutta 1700-luvun edetessä tahdin ensimmäisen iskun merkitys alkaa korostua.

Varsinaisen barokin aikana C-tahtilajissa tahdin ensimmäinen ja kolmas isku ovat usein yhtä painavia. Esimerkiksi William Rothstein (2008, 113, 123, 134) käyttää täl-

⁵ Pitkä, vahva, hyvä jne. & lyhyt, heikko, huono jne: *gut* & *schlecht*, *virtualiter lang* & *virtualiter kurz*, *accentuirt* & *unaccentuirt*, *anschlagend* & *durchgehend*, *edel* & *dälig*, *longo* & *breve*, *buono* & *cattivo*, *bon* & *mauvais*, *fort* & *faible*, *principal* & *non-principal*.

laisesta 4/4-tahdista ilmaisua *compound bar* (yhdistetty tahtilaji). Periaatteessa sen ti-
lalla olisi joissakin tapauksissa mahdollista käyttää myös kahta 2/4-tahtia (ks. esim. 2).

C 1 2 3 4
 - -

Esimerkki 2. Nelijakoisen tahdin hierarkia 1700-luvun alkupuolella.

Leopold Mozart esittää vuonna 1756 kirjoitetussa ja vielä 1787 päivitetystä viulukou-
lussaan niin sanotun vetojousisäännön: ”Ensimmäinen ja tärkein sääntö kuuluukin [–]
–] on jokaisen tahdin ensimmäinen nuotti pyrittävä soittamaan vetäen – jopa siinäkin
tapauksessa, että olisi soitettava kaksi vetoa peräkkäin” (Mozart 1988 [1787], 87).

On syytä pysähtyä miettimään, miksi vetojousisääntö on niin tavattoman tärkeä.
Selitys löytyy jo mainitusta sävelten välisestä hierarkiasta. Mozartin esimerkki vai-
kuttaa tahdin alun painotukseen, mutta esiteltyllä jousenkäytön tavalla on yhteyksiä
myös artikkelin alussa mainittuun Waltherin esimerkkiin: aksentit vahvoilla iskuilla
antavat vauhtia myös pienille kuvioille tahdin sisällä.

Tahdin ensimmäisestä iskusta tulee 1700-luvun edetessä muita voimakkaampi
(Trott 1984, 18; Rothstein 2008, 123; esim. 3):

C 1 2 3 4
 - -
 -

Esimerkki 3. Nelijakoisen tahdin hierarkia 1700-luvun loppupuolella.

Tämä käytäntö on havaittavissa 1720-luvun tienoilla syntyneillä kirjoittajilla ja esit-
tävillä muusikko-säveltäjillä; Donald Trott (1984, 72, 93) mainitsee J.G. Sulzerin ja
J. Tromlitzin. Alkupainon idea viedään vuosisadan edetessä koskemaan myös perio-
deja. Tässä esitysohje Daniel Gottlob Türkin pianokoulusta vuodelta 1789:

Jokaisen periodin [–] jne. aloitusäänen täytyy saada vielä tuntuvampi paino kuin tavallisen
vahvan tahdinosan. Tarkalleen ottaen juuri näiden aloitusäänten pitäisi tulla enemmän tai
vähemmän aksentoiduiksi, kunkin sen mukaan miten suuren tai pienen osuuden kokonai-
suudesta ne aloittavat, [–] (Lisättyjen ristien (+) suuremmalla tai pienemmällä lukumää-
rällä kuvaan suurempaa tai pienempää suhteellisen voimakkuuden astetta [esim. 4].) [–]
o:lla merkittyä a-säveltä kuudennessa tahdissa ei siksi saa soittaa niin voimakkaasti kuin
seuraavaa h:ta [–.] (Türk 1789, 336–337).⁶

⁶ ”Jeder Anfangston einer Periode [–] etc. muß einen noch merklichern Nachdruck erhalten, als ein gewöhn-
licher guter Takttheil. Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger accentuirt wer-
den, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d.h. nach einem völligen
Tonschlusse muß der Anfangston stärker markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder blos nach einem



Esimerkki 4. Türkin (1789, 336) nuottiesimerkki Klavierschulen esitysohjeeseen.

Muistumat tästä käytännöstä jatkuivat monin paikoin pitkälle 1800- ja jossain määrin jopa 1900-luvulle. Jatkossa kutsun kaikkea edellä esiteltyä metriksi.

Ranskan vallankumouksen jälkeinen aika – Beethoven ja prosodia

Beethoven piti tärkeänä metristä aksentointia. Tämä ilmenee selvästi hänen 1810-luvulla Johann Baptist Cramerin pianoetydeihin tekemistään lisähuomautuksista.⁷ Beethovenin kommentti 13:een harjoitukseen voisi yhtä hyvin olla myöhäisbarokin muusikolta: *’Pitkien ja lyhyiden huomioimisella saatiin jakson melodinen kulku esille: ilman [niiden] huomioimista menettää jokainen jakso merkityksensä.’* (Lohmann 1990, 34.)⁸

Beethoven on lisäillyt Cramerin etydien 5, 6, 7, 13, 15, 16, 18, 21, 27 ja 30 yhteyteen ohjeita ja selvennyksiä, jotka koskevat metrisiä painotuksia. Usein tavoitteena on tehdä ero lyhyinä ja pitkinä soittettavien sävelten välillä. Nämä esitysohjeet hyödyttävät meitä suuresti. Tällaisten lähteiden perusteella voimme muuttaa soittotapaa

Einschnitte u.s.w. Hier ist ein Beyspiel in gedrängter Kürze. [-] [Esim. 4] (Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) bezeichne ich einen verhältnismäßigen, größern oder kleinern Grad der Stärke.) So nothwendig jeder erste Ton eines Ab- oder Einschnittes, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; so nöthig ist dabey die Einschränkung, daß man nur die Anfangstöne, welche auf gute Takttheile fallen, merklich zu markiren hat. [-] Das mit o bezeichnete a, im sechsten Takte, darf daher doch nicht völlig so stark angeschlagen werden, als das folgende h [-], obgleich der Gedanke im Ganzen stärker vorzutragen ist, als der vorhergehende. Wider diese Einschränkung wird sehr häufig gefehlt; denn oft hört man einen mit forte bezeichneten blos durchgehenden Anfangston eben so stark vorgetragen, als den, welcher auf den guten Takttheil fällt.“ (Türk 1789, 336–337.)

⁷ Beethoven teki ylimääräiset muistiinpanonsa alkuperäiseen Haslingerin edition, joka ei kuitenkaan ole säilynyt. Elämäkerturi Anton Schindler kopioi nämä merkinnät. Hänen työnsä luotettavuutta ei tässä asiassa ole syytä epäillä (Karydis 2006, 1). Hanns Kann on tehnyt vuonna 1974 merkinnöistä seikkaperäisen saksankielisen edition (mts. 2).

⁸ ”Dagegen legte noch Beethoven größten Wert auf die metrische Akzentuierung, wie aus seinen Bemerkungen im Handexemplar einiger Etüden J.B. Cramers hervorgeht. Beethovens Anmerkung zur Etüde Nr. 13 könnte auch von einem spätbarocken Musiker stammen: *’Durch Beachtung der Längen und Kürzen tritt der melodische Gang in der Passage hervor: ohne Beachtung verliert jede Passage ihre Bedeutung.’* (Lohmann 1990, 34.)

ja analyysimme perusteita enemmän artikulaatioon ja pieniin yksiköihin pohjautu-
vaksi. On tärkeää työskennellä ensisijaisesti mikrotasolla.

Suuri volyymi tai sointimassan tasaisuus eivät vielä 1800-luvun alkupuolella ol-
leet musiikkiesityksen ensisijaisia määrääviä tekijöitä. Helmut Perl (1998, 40–51)
kertoo kirjassaan lukuisin esimerkein siitä, miten ja minkälaisista syistä esittämis-
käytäntö alkoi sitten vuosisadan puolivälissä muuttua.⁹ Soittotekniset muutokset
olivat kytköksissä yleisiin estetiikkakäsymyksiin. Esimerkiksi pianonsoiton tapa
muuttui fyysisesti merkittävästi kokonaisvaltaisemmaksi. Czernynkin esitystapa oli
näin ollen jo vanhentunut: ”Hänen [Czernyn] olisi pitänyt tunnustaa, että teknisen
materiaalin hallinta saavutetaan voimistelullisten lihas- ja nivelharjoitusten kautta”
(Adolph Kullak 1876 sit. Perl 1998, 41).

Huolimatta siitä, että antiikista juontavien runojalkojen ja yleensäkin pienten
detaljien muotoilusta lähtevä soittotapa tosiasiaa vielä leimasi varhaisromantiikan
esityksiä, me 1900-luvun viimeisten vuosikymmenten kasvatit olemme tottuneet
kokemaan Beethovenin pompöösinä maailmojensyleilijänä. Häneen liitettävä he-
roisuus hämää meitä. Yhteiskuntaluokkien rajat ylittävä humaani eetos on joten-
kin olevinaan muutettavissa saumattomaksi legatoksi sekä laveiksi esiwagnerilaisiksi
sointipinnoiksi. Tällaisessa hengessä ovat Karajanin, Bernsteinin, Rostropovitšin ja
monien muiden levytykset mahdollistaneet sellaisen tulkintatradition juurtumisen,
jolla itse asiassa on varsin vähän yhteistä 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmen-
ten alkuperäisten käytäntöjen kanssa.

Musiikin esittäminen ei vielä 1800-luvun alussa kuitenkaan pyrkinyt ensisijaisesti
soinnilliseen massiivisuuteen. Friedrich Wieck (1993 [1853]) kuvaa vasta myöhem-
min tapahtuvaa varsin dramaattista muutosta: Lisztin oppilaat valloittivat maailmaa
vuosisadan puolivälin tienoilla, laulamisen tapa ja ihanteet muuttuivat, ja sekä pia-
not että julkiset konserttitalit kasvoivat melkein joka vuosikymmenellä. Runojalka-
ajattelusta epäilemättä ajaututtiin eroon. Kapellimestari-instituution synty – Wagner
etunenässä – mahdollisti uusia tulkinnallisia asioita ja vaikutti ajan myötä musiikin
hahmottamiseen monin tavoin. Käytäntö etsiä musiikista rakenteita ja pidempiä lin-
joja muuttui modernin estetiikan myötä uudenlaiseksi. Koko muusikoiden yleinen
tapa ajatella strukturalistisesti oli täydessä kukoistuksessa vasta toisen maailmanso-
dan jälkeen (Haynes & Burgess 2016, 198).¹⁰ Tuolloin tuskin enää kukaan yritti löy-
tää Beethovenin musiikista runojalkoja tai tulkita musiikkia niihin pohjautuen.

Meiltä on saattanut jäädä vähäiselle huomiolle, että Beethoven oli melkoinen
1700-luvun käytäntöjen asiantuntija. Tässä kohtaa on syytä palata alkupuolella jo

⁹ Perlin *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts* on eräs parhaista artikulaatio- ja tyyliomuutok-
sia koskevista katsauksista akselilla Hummel–Wieck–Czerny–Liszt–Adolph Kullak.

¹⁰ Haynes ja Burgess (2016, 198) tähdentävät: ”Long-line phrasing became even more the norm after World
War II when the younger generation of musicians reacted against the rapid mood swings and idiosyncratic
interpretations of their immediate predecessors by imposing a structuralist approach on all music from old to
avant-garde. A full, sonorous, and even tone color became the goal of every instrumentalist, and singers down-
played the declamatory aspects of inflected, punctuated singing.”

mainittuihin kysymyksiin musiikin puheenomaisuudesta, ne kun eivät suinkaan olleet säveltäjälle vieraita. Kunnollisen saksankielisen prosodian hallitseminen oli välttämätöntä tuon aikakauden musiikin ymmärtämisen ja esittämisen kannalta (Perl 1998, 141; Karydis 2006, 5). Vaikkei varsinaisesti mikään kirjanoppinut ollutkaan, Beethoven pyrki paikkaamaan sivistyksensä aukkoja – tämä koski niin oman aikakauden kuin musiikin historiankin hallintaa¹¹. Mikäli voimavaroja olisi liiennyt, hän olisi kernaasti kirjoittanut oman pianonsoiton oppaan. On näet tiedossa, että Beethoven oli tyytymätön moniin piirteisiin aikansa pianonsoitossa ja halusi varjella omia teoksiaan turmelevilta esityksiltä (Karydis 2006, 4). Aikaa pianometodin kirjoittamiseen ei kuitenkaan ikinä järjestynyt.

Cramerin etydit korvasivat Beethovenille tarvittavan materiaalin, ja näitä kappa-leita hän sitten ylistikin aivan erityisesti. Anton Schindler (sit. Karydis 2006, 10) on kertonut, että Beethovenin mielestä nimenomaan Cramerin etydit olivat ”perusta kaikelle aidolle soittamiselle”¹². On syytä pistää merkille, mikä Beethovenille oli tärkeää (mt. iv). Keskeisiä hyveitä olivat legato (*Bindung*)¹³, painotukset sekä musiikilinen runojalka.

KAKSI TAPAA LÄHESTYÄ VANHAA MUSIIKKIA

2000-luvun systeemi

1960-luvulta lähtien voimistunut niin sanottu vanhan musiikin liike on raikastanut menneiden vuosisatojen musiikin esittämistä. Tämä on ollut tervetullut ja varsin välttämätön kehityskulku. Myöhäisimmän romantiikan, uusasiallisuuden (*Neue Sachlichkeit*) sekä tiukan modernismin jäljiltä barokin ja klassismin ajan musiikin esittäminen olikin ollut usean vuosikymmenen ajan aika jäykässä kuosissa. On kuitenkin paikallaan kysyä, millaisiin periaatteisiin uusin esitystapa pohjautuu. Onko elävöittäminen luiskahtamassa jo liiallisuuksiin?

Nykyaikaiseen käytäntöön johtaneita kehityskulkuja on mahdollista jäljittää niin esittäjien, musiikkiteiteilijöiden, säveltäjien kuin konserttiyleisönkin historiasta. Vanhan musiikin pioneerien pari ensimmäistä sukupolvea, muiden muassa Dol-

¹¹ Beethovenin kirjallisia mieltymyksiä tarkastelemalla on mahdollista tehdä johtopäätöksiä hänen suhteestaan antiikin retoriikkaan. Hänen käytössään kuuluivat Matthesonin *Der Vollkommene Capellmeister*, C. Ph. E. Bachin *Versuch* sekä Kirnbergerin *Der Kunst des reinen Satzes*. Lisäksi hän omisti mm. Homeroksen, Platonin, Aristoteleen, Horatiuksen, Daniel Webbin, Goethen ja Shakespearen teoksia. (Karydis 2006, 69.)

¹² Schindler: ”Our master [Beethoven] declared that Cramer’s Etudes were the chief basis of all genuine playing. If he had ever carried out his own intention of writing a pianoforte method, the etudes would have formed in it the most important part of the practical examples, for on account of the polyphony predominant in many of them, he looked upon them as the most fitting preparation for his own works.” (Karydis 2006, 10.)

¹³ Mitä tarkoittaa *Bindung* Beethovenin aikakaudella? Yksiselitteinen vastaaminen on yllättävän hankalaa. Kyse ei todennäköisesti vielä ole ”modernista” legatosta. Tätä voi lähteä tutkimaan esimerkiksi 1800-luvun alun soitinten näkökulmasta. Nykyaikaiset *Tourte*-jousetkaan eivät olleet vielä kaikkialla käytössä.

metsch, Kirkpatrick, Leonhardt sekä vielä heidän oppilaansa, oli hakenut alkupe-
räiset historialliset lähteensä itse. He olivat etsineet, kokeilleet soittimia ja kiistelleet
sekä keskenään että musiikkitieteilijöiden kanssa. Tutkimustulokset poikkesivat ra-
dikaalisti vallitsevasta ”filharmonisesta” käsityksestä, mutta pysyttelemisen valitulla
tiellä loi uudenlaisen, (joskus autenttiseksi) periodityyliksi kutsutun esitystavan, joka
lähestulkoon mullisti musiikkimaailman.

Näiden asiantuntijoiden seuraajat jäljittelivät löydettyä esitystapaa. He veivät
uuden tyylin isoimpiin konserttisaleihin sekä – keskeisten levy-yhtiöiden kanssa
liittouduttuaan – hyvin myyville cd-levyille. He eivät kuitenkaan välttämättä etsi-
neet perusasioita koskevia kaikkein alkuperäisimpiä lähteitä enää itse. Näin syntynyt
2000-lukulainen *Historical Informed Performance* saattaa hyvinkin olla salonkikel-
poisempi ja elämyksiä halajavan suuren yleisön rock-estetiikkaan paremmin sopi-
va, mutta historiallisten kirjoitusten tutkimisen yhteinen suuri prosessi on jäämässä
puolitiehen. Ensimmäisten sukupolvien työstä on kerätty parhaat palat, ja tuloksena
on syntynyt esitystapa, joka myy ja yhä paremmin miellyttää monien korvaa.

Esittäjän toki tuleekin muotoilla eli elävöittää vanhaa musiikkia omien ”ylimää-
räisten” ratkaisujensa mukaisesti. Tästä asiasta ei nykytutkimuksen valossa vallitse
enää epäselvyyttä.¹⁴ Vakuuttavan ja kuulijoita liikuttavan esityksen perustaksi ei riit-
tä nuottiin painettujen merkintöjen tarkka toteuttaminen. Niin ”kieliopilliset” kuin
persoonallisetkin painotukset sekä erilaiset mikrodynaamiset varjostukset ovat olen-
nainen ja välttämätön osa kaiken ennen Stravinskya sävelletyn musiikin toteutta-
mista. Taustalla vaikuttanut periodipioneerien sekä musiikkitieteilijöiden työ on al-
kanut tässä asiassa kantaa hedelmää ulottaen tuloksensa musiikkioppilaitoksiin sekä
nykyaikaisiin orkestereihin. Soitto on nykyään eloisampaa, ja tämä on hieno asia.

Tämä kukkea elävöittäminen on kuitenkin jo alkamassa karata joiltakin esittäjiltä
käsistä. Vanhoihin lähteisiin pohjaamisen jalo periaate on unohtumassa hiljattain
päättyneelle vuosisadalle, ja muunlaiset keinot tuntuvat olevan sallittuja. Päämäärä-
nä on mahdollisimman laajan kuulijakunnan tavoittaminen. Olipa kyse periodiyh-
tyeistä tai moderneista ensembleistä, täysimittaisten sinfoniaorkestereiden tarpeisiin
suunnitellut konserttisalit on saatava täyteen, levyjä pitäisi edelleen jotenkin myydä
ja *Youtubet* on saatava ladattua. Tällaiset asiat eivät voi olla vaikuttamatta esittämi-
seen, siihen mitä tehokeinoja musiikista halutaan tai yritetään löytää. Nykyinen ai-
kakautemme korostaa monessa mielessä efektejä ja ekstreemiyttä. Käynnissä tuntuu
olevan superlatiivien inflaatio (Kuijken 2017).

Jos lähdetään liikkeelle musiikista itsestään, näkökulma on toisenlainen. Rele-
vanttia historiallista esitystapaa tavoiteltaessa tärkeä avainsana on mikrotaso. Ope-
roiminen detaljien ja klassisen runojalan kokoisissa yksiköissä on tarkoituksenmu-

¹⁴ Asia nähtiin toisin vielä 1950-luvulla, ennen Brüggenin, Kuijkenin veljesten, Goebelin jne. työpanosta. Ka-
raistuneista esiintyjistä August Wenzinger (s. 1905) ja Sol Babitz (s. 1911) olivat ensimmäisiä, jotka kykenivät
soittamalla demonstroimaan musiikin puheenomaisuuden ja yksittäisen äänen taivuttamisen yhteyden (Fabian
2003, 127).

kaisessa suhteessa sävellysten rakenteeseen ja parin vuosisadan takaisin esteettisiin ihanteisiin.

Lähteminen liikkeelle makrotasolta tuottaa sen sijaan toisenlaista jälkeä. 2000-luvulla osa barokkimusiikin elävöittämisen keinoista otetaan myöhäisromantiikasta. Musiikin mieltäminen lähtökohtaisesti kohotahteina, pitkän linjan etsiminen sieltäkin missä sitä ei ole sekä *yksi huippukohta fraasia kohden* -ajattelu ovat tehokkaita ja yleisön ymmärtämiä ilmaisukeinoja. Kuitenkin niiden varaan perustamalla aletaan erkaantua 1700-luvun musiikin kielestä, kieliopista, esitystyylistä sekä musiikin alkuperäisistä merkityksistä. Crescendo- tai fraasin huippukohta -ajattelu ei ole ollut aikakauden tärkein konsepti. Metrisistä painotuksista löytyy paljon enemmän kuvauksia, eikä "[h]uippusävelistä tai huippupainotusten sijoittelusta [huippukohdista] ole mainintoja" (Trott 1984, 2)¹⁵.

Nykyään on kuitenkin yleistä, että crescendo–diminuendo -"fraseerausta" sovelletaan kaikkien aikakausien musiikkiin ilman että käytettyjä periaatteita kyseenalaistetaan vanhoja lähteitä tutkimalla.

Vanha systeemi

Vanha systeemi oli ollut toisenlainen.

Puheenomaisuus oli edelleen 1800-luvulla musiikillisen ilmaisun pääperiaatteita. Tämä tarkoitti aksenttien, dynamiikan ja kaarten käyttöä puheen tapaan, jolloin musiikilliset linjat eivät muodosta yhtenäistä nousevaa tai laskevaa dynaamista kaarrosta, vaan sisältävät runsaasti jakson sisäistä vaihtelua artikulaation ja dynamiikan osalta puhutun lauseen tapaan. (Vanhala 2009, 1.)

Raamina tällaiselle rikkaalle esitystavalle toimi metriikka (antiikista peräisin olevat runojalat). Vuonna 1839 Carl Czerny¹⁶ (sit. Laukvik 2000, 220) kirjoitti selväsanaisesti:

Yksi soittajan ensimmäisistä velvollisuuksista on, että kuulijalle ei saa koskaan jäädä epäilystä tahdin alajaottelusta. Tästä seuraa tietenkin, että aina kuin se on mahdollista, soittajan tulisi merkitä pienellä aksentilla jokaisen tahdin alku ja myös sen jokainen [-] alajaottelu.¹⁷

Nykyaikainen muusikko saattaa huudahtaa: Voi kamala kuinka pystysuoraa! Czernylle ja hänen aikalaisilleen tahdin metri, sen grammaattiset peruspainotukset, oli-

¹⁵ Donald Trott (emt., 1–2) esittelee kaksi toisistaan poikkeavaa määritelmää musiikilliselle aksentuaatiolle. Ensimmäisessä, vuoden 1980 *Grove*-musiikkietosanakirjaan pohjautuvassa kuvauksessa, fraasin huippukohta -ajattelu ("the point of prominence at the peak note") on keskeisessä asemassa. Jälkimmäinen määritelmä, James Grassinean musiikkisanakirjan vuoden 1740 edition pohjalta laadittu, kuvaa tahdin alkua (ja puoliväliä) painottavan järjestelmän, jossa erityisiä fraasin huippukohtia ei mainita.

¹⁶ Beethoven opetti Czernyä vielä C. Ph. E. Bachin pianokoulun pohjalta (Lohmann 1990, 35).

¹⁷ "Da es eine der ersten Pflichten des Spielers ist, den Hörer nie über die Takteintheilung in Zweifel zu lassen, so führt dieses schon von selber mit sich, dass man, wo es nöthig ist, jeden Anfang eines Takts, oder gar wohl jeden guten Takttheil durch einen kleinen Nachdruck merkbar mache." (Laukvik 2000, 220.)

vat kuitenkin tärkeä asia. Hänen esimerkissään on kuvattuna kieliopillinen aksentti perusmuodossaan ja -tarkoituksessaan. Hienostunut soittaja on Czernyn aikana toteuttanut painotukset hienostuneesti – osan niistä kenties jopa huomaamattomasti.

Metrisen ajattelun historia on pitkä ja kunniakas. Aksentoinnin järjestelmä, vahvan ja heikon välinen jännite sekä vastakkainasettelu, juonsi antiikin Kreikasta. Tactusta kuvataan Adam Fuldalaisesta lähtien (1490) *thesiksen* ja *arsiksen* eli laskevan ja nousevan liikkeen välisenä vuorotteluna. Käytännössä on siis kyse iskusta ja kohoiskusta, painollisten ja painottomien tahdinosten havainnollistamisesta näitä konkreettisesti vastaavan liikkeen avulla (Malmgren 2015, 137). Gioseffo Zarlino viittasi puolestaan vuonna 1558 sydämenlyönnin vahvojen ja heikkojen osien sekä painollisten ja painottomien nuottien väliseen yhteyteen (Lohmann 1994, 253). Tällä tavoin vanha systeemi kulki läpi keskiajan, renessanssin ja barokin.¹⁸ Kun tahti alkoi 1600-luvun lopussa vakiintua, sen alku oli painava ja loppuosa kevyempi.

Idea nuottipareista on keskeinen konsepti. Tahdin tasolla thesis ja arsis sekä mikrotasolla vahvempien ja heikompien sävelten mieto vuorottelu tuo musiikkiin elävyyttä ja kiinnostavaa liikettä. W. C. Printz tunnisti tämän perusparillisuuden (*basic pairing*) metrin alajakoina, pukien sen ensimmäisenä tieteelliseen muotoon vuonna 1696. J. G. Walther viittaa sitten voimakkaasti Printzin kirjoituksiin. (Butt 1999, 12.) Parien havaitseminen ja niiden yhdistäminen on C-tahtilajin malli (Houle 1987, 79).

Merkittävä osa eurooppalaisesta vanhasta musiikista muodostuu voimista, hierarkioista, näiden risti- ja vastavoimista, säännöistä, poikkeuksista sekä sääntöjen rikkomisesta. Suuria voimia ovat tactus eli thesiksen ja arsiksen vuorottelu¹⁹ sekä harmonian monimutkaiset jännitteet²⁰. Poikkeamat metrissä ja säännöllisyydestä (ekspressiiviset painotukset, synkoopit, yllättävät *sforzandot* jne.) ovat olennaisia. Keskiössä on useammin pienistä kuin suurimmista yksiköistä lähtevä esitystapa.

Tällainen on vanha tyyli pääpiirteissään²¹. Ristiriitoja ilmenee, kun keinovälikomaan otetaan mukaan anakronismeja myöhemmiltä aikakausilta. Edellä jo mainittiinkin esimerkkinä nykyään kroonistunut crescendojen tekeminen. Yhteistä 1700-luvun lähteille kuitenkin on, että erityistä fraasin huippukohtaa tai

¹⁸ Vrt. tanssimestarin jalka tai sauva alaviitteessä nro 1 (Lully).

¹⁹ Tekisi mieli sanoa tanssillisuus, koska musiikki alkaa svengata juuri sillä hetkellä kun korostettu ja korostumaton eroavat auditiivisesti toisistaan.

²⁰ Harmonian perussääntö on C. Ph. E. Bachin sanoin: ”että dissonanssit soitetaan keskimäärin voimakkaammin ja konsonanssit hiljemmin: ensiksi mainitut ovat näet omiaan voimakkaasti nostattamaan tunnetiloja, jälkimmäiset puolestaan laannuttamaan niitä” (Bach 1982 [1753], 219). Harmonia kumoa siis hetkellisesti iskutushierarkian. Mitä erikoisempi soitin, sitä enemmän sitä tulisi korostaa. Tällainen kategoriointi vaikuttaa sitten osaltaan myös kysymykseen musiikin huippukohdista.

²¹ Usein mainittava ”barokin ajan retoriikka” on aihe, jonka tarkempaan käsittelemiseen tällainen artikkeli ei riitä. En lähde referoimaan 1700-luvun käsite- merkitys- tai aatehistoriaa, vaikka ne myös painotusjärjestelmän näkökulmasta tarkasteltuina olisivat kiinnostavia. Mm. Schweitzer (2005 [1908]), Mellers (2007), Harnoncourt (1986) sekä Haynes & Burgess (2016) ovat käsitelleet tällaisia kysymyksiä. Yhtenä johdantona musiikillisen retoriikan moniin merkityksiin (esim. retoriikka puheena tai retoriikka semantiikkana) voidaan pitää Uri Golombin (2008) artikkelia *Keys to the Performance of Baroque Music*.

”fraseeraus”-crescendoja ei niissä mainita, kuten Haynes (2007, 53) kirjoittaa: ”lisätyllä crescendolla ei ole suhdetta sävellyksen kielioppiin”.

Haynes (mts. 233) mainitsee puhe- tai kirjakielessä sekä myös runouden yhteydessä esiintyvän termin kielioppi. Se merkitsee sanojen luokkia, taivutuksia sekä niiden suhteita lauseessa. Musiikissa kieliopinmukaisuus puolestaan tarkoittaa nuotien, kuvioiden ja eleiden luokitusten, niiden taivutusten sekä niiden toiminnan ja suhteiden tutkimista fraaseissa.

Kielen toimimisen periaatteet ovat vanhan puheenomaisuuteen perustuvan musiikillisen järjestelmän ydin. Harva meistä tekee puhuessaan pitkiä crescendoja tai luo hengittämättömiä linjoja. Selkeä puhe on yleensä suhteellisen lyhytjänteistä ja huolellisesti artikuloitua. Musiikkia esitettäessä on olennaista ja suotavaa, että mikrodynamiikkojen tiedostaminen sekä tahdin sisäisten hierarkioiden viljely estävät ”puskemisen” (Kuijken 2013, 51) kohti fraasin loppua tai erityisen tärkeää säveltä. Luontevat voimavaihtelut ovat tärkeitä kuulijan mielenkiinnon ylläpitämiseksi. Lauseet tai säkeet erotellaan toisistaan, ja sääntöjen noudattamisessa pyritään moitteettomuuteen. Helmut Perl viittaa Waltherin vuoden 1708 ohjeisiin:

Musiikin tulee olla tarkalleen yhtä eriteltyä kuin puhe, joka ei tunne toisiaan seuraavia yhtä pitkiä, yhtä voimakkaita tai painavia tavuja. Musiikillisen ”lauseen” tulee siis sisältää pidempiä, lyhyempiä, kevyempiä ja painavampia, voimakkaampia ja hiljaisempia enemmän tai vähemmän painotettuja säveliä, myös silloin kun kaikki nuotit näyttävät samalta. (Perl 1998, 22.)

Ja kuitenkin tämä kaikki on musiikkia, laulua. Leopold Mozart muistuttaa laulavuudesta toistuvasti monien aikalaistensa tavoin:

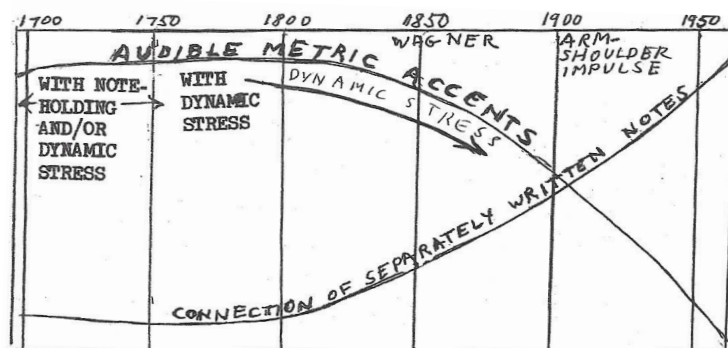
Kunkin vedon ja työnnön ensimmäistä nuottia on hiukan korostettava ja myöskin hiukan pidennettävä, mutta toinen on sen sijaan soitettava aivan hiljaa ja hiukan myöhästyen. Tällainen esitystapa kehittää laulavuudessaan hyvää makua, ja pidättelemisen estää kiirehtimisen. (Mozart 1988 [1787], 128.)

1700-luvun nuottikuva on usein paljas. Vaikkapa Bachin tai vielä W. A. Mozartin keskikauden teoksissa suuri osa partituurien esitysmarkkinöistä ”puuttuu”. Mahdolliset korukuviot antavat kyllä niille, joiden stemmoissa niitä on, paljonkin informaatiota, mutta varsinkin väliäännten soittajien on turvautuminen tahtiviivaan, sävellyksen karaktääriin, harmonioiden tunnistamiseen ja niin edelleen. Vanhan esittämiskäytännön tunteminen onkin erityisen tärkeää juuri niille soittajille, joiden nuotit ovat tykkänään vapaita detaljoiduista esitysohjeista. Barokin ja klassismin ajan esiintyjille musiikillinen kielioppi oli niin selvä asia, että he osasivat vakuuttaa ja liikuttaa kuulijoitaan kulloisenkin nuottikuvan pohjalta – usein vieläpä melkein *prima vista*. Lisäksi on muistettava, että esittäjän nimenomaan odotettiin lisäävän kappaleeseen omia oivalluksia, eli siis myös säkeitä elävöittävää muotoilua.

Beethoven sekä viimeisinä vuosinaan myös esimerkiksi Haydn – suunnilleen vuonna 1793, ensimmäisten julkiseen konserttisaliin sävellettyjen jousikvartettojen

opus 71 myötä (Stowell 1990, 290) – alkoivat muuttaa tätä pelkistettyä notaatiokäytäntöä. Silti nuotteihin merkitsemätön perusmetriikka sai vielä monta kymmentä vuotta toimia tärkeänä ja lähtökohtaisena kehyksenä musiikin esittämiselle.

Itse asiassa hierarkioiden merkitseminen nuottiin lisääntyy ennen Mahlerin aikojakin vain verkkaisesti.²² Metriikan ilmentäminen soittamalla sen sijaan vähenee 1800-luvun edetessä. Yksi vanhan musiikin tutkimuksen todellisista pioneereista, viulutaiteilija Sol Babitz (1911–1982), on kirjansa *The Great Baroque Hoax* sivulle 25 piirtänyt kaavion metrysten aksenttien merkityksen hiipumisesta viimeisten vuosisatojen aikana. Samalla hän esittelee äänten yleisen pitenemisen (ks. esim. 5):



Esimerkki 5. Babitzin (1970, 25) piirtämä kaavio metrysten aksenttien historiasta 1700-luvulta 1970-luvulle.

Artikulaatio

Avainsana barokin, klassismin ja varhaisromantiikan sävellyksille tyypillisten monitasoisten painotushierarkioiden toteuttamiseen on artikulaatio. Esimerkiksi Nikolaus Harnoncourt pitää artikulaatiota tärkeimpänä elementtinä, jolle kaiken muun tulisi olla alisteista. Hän esittää ajatuksen yhteenpunoutuneesta hierarkioiden kudoksesta (Golomb 2008, 8).

Artikulaatio tarkoittaa sellaisia esityksen aspekteja kuin nuottien erottamisen eri asteet, monenlaiset painot, äänten alukkeet sekä niiden muodot ja lopetukset. Kahden sävelen välissä voi olla suurempi tai pienempi, nuottikuvaan merkitsemättä jätetty artikulaatitauko, *silence d'articulation*. Kyse on siis sävelen kirjoitetun (pitemmän) keston ja soivan (usein lyhyemmän) keston erosta. Tällaista taukoa voidaan muotoilla monin erilaisin tavoin (ks. esim. 6).

²² Osa Mahlerin pikkutarkoista ohjeista korostaa perusasioita, kuten metriikkaa tai painotettavia kaarten alkua.



Esimerkki 6. Hienovaraisia artikulaatiotaukoja nykyaikaisen notaation keinoin kuvattuna.

Tärkeintä ei ole, kuinka kiinni toisiinsa äänet soitetaan²³. Tätä olennaisempaa vanhassa systeemissä on, painotetaanko tiettyjä ääniä sekä kysymys siitä, mitä ne tärkeimmät äänet ovat. 1700-luvun käytännössä perustavanlaatuista on, että nuottikuvan toteutus *sellaisena kuin se on kirjoitettu (as-written)*, ks. Babitz 1970, 8–10) ei riitä. (Walther 1955 [1708], 23.)

Yksittäisen äänen muoto on vielä klassismissa usein kevenevä. ”Sellaiset nuotit on alettava voimakkaasti, ja niiden on annettava vähitellen hiljentyä jouta painamatta, niin kuin kellon helähdys häipyä terävän lyönnin jälkeen”, mainitsee Leopold Mozart (1988 [1787], 59). Myös *messa di voce*, yksittäisellä (pitkällä) sävelellä tehtävä crescendo–diminuendo, on käytössä paikoin vielä 1800-luvun kolmannen neljänneksen aikana.

Jos jousisoittaja noudattaa päääskuilla vetojousiperiaatetta (L. Mozart), ei kaikkia asioita tarvitse erikseen soittamalla korostaa. Puhaltajien kielitykset ja kosketinsoittajien alkuperäiset sormitukset ovat tärkeitä samanlaisten syiden vuoksi (Babitz 1970, 6, 45; Trott 1984, 39–40). Musiikin logiikka sekä monet rakenteelliset elementit saavat tukea vanhojen esitysohjeiden (Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart, Türk jne.) noudattamisesta.

Ihmisiäni on musiikin esittämisessä barokin aikana keskeisimmällä sijalla. Laulettuun tekstin huomioimisella on vokaaliteoksissa suuri merkitys, ja instrumentalistien tuleekin jäljitellä aikakauden musiikissa sanojen lausumista tarkasti. Tällainen ihmisääntä ja tekstiä noudattava soittamisen tapa tulisi ulottaa myös soitinteosten esittämiseen, vaikka lauluääntä ei olekaan kirjoitettu mukaan. Kaikuisat kirkkoakustiikat asettavat artikulaatiolle omat haasteensa. Kuinka eritellysti vaikkapa Leipzigin suuressa Tuomaskirkossa on Bachin aikana musisoitu? Vaikka varsinaisten julkisten konserttitilojen koko olikin kasvussa vasta sata vuotta myöhemmin, esitettiin tiettyjä musiikin lajeja renessanssin ja barokin aikana joskus suorastaan valtavissa tiloissa. Tämän on täytynyt vaikuttaa esitystapaan.

Mikään ei pysy kovin pitkään ennallaan. Esittämiskäytännöt ovat aina olleet jonkinlaisessa muutoksessa, mutta varhaisromantiikan aikana muutoksen vauhti kiihtyy. Haynes (2007, 5) toteaa: ”Se oli todella murros historiassa. Romantiikan aikakauden alussa tapahtunut merkittävä muutos kaikenlaisten soittimien muotoilussa ja soittotekniikassa ei ollut hidasta evoluutiota.”

Murrokseen on paljon syitä ja ne ovat suhteessa yhteiskunnan sosiaalisiin muutok-

²³ Milloin painotettava sävel on pidempi? Milloin se saa myös dynaamista painoa osakseen? Kosketinsoittajille, varsinkin urkureille, tällaiset kysymykset saattavat olla aika erilaisia verrattuna laulajiin tai jousisoittajiin, joiden artikuloimisen ja yksittäisen äänen muotoilemisen mahdollisuudet ovat portaattomia. Aksentuatio toteutuu ”legatossakin”, mikäli tärkeitä säveliä painotetaan tai muotoillaan tiedostetusti.

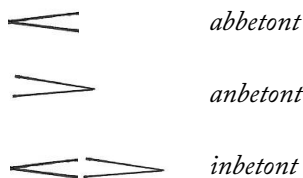
siin sekä ensimmäiseen teolliseen vallankumoukseen. Haynesin mainitsemat soitinrakennuksen muutokset heijastavat varmasti artikulaation uudenlaisia ihanteita, muun muassa sostenuton ja tasaisemman legaton asteittaista lisääntymistä. Italialaiset olivat alkaneet jo myöhäisbarokin aikana suhtautua vetojousisääntöön suurpiirteisemmin kuin pohjoisissa maissa asuvat kollegansa. Myös Pariisin konservatorion vuoden 1803 viulumetodi on hylännyt tämän käytännön. Upouudet jousilajit, *martelé*, *staccato*, *spiccato* ja niin edelleen, leviävät Rudolphe Kreutzerin ja hänen kollegoidensa välityksellä (”a series of strokes of a brand-new type”; Standage 2003, 135). Vanha painotussysteemi pysyy edelleen voimassa, mutta sen rinnalle nousee muitakin musiikin muotoilemisen tapoja. Franz Liszt kirjoittaa vuonna 1856: ”Samalla sallittaneen minun huomauttaa, että toivoisin siirryttävän mahdollisimman syryään mekaanisesta, tahdittaisesta, paloitellusta ylös- ja alassoittamisesta, joka on vielä tavallista joillakin paikkakunnilla.”²⁴

KYSYMYKSIÄ LINJASTA

Uusi aika

Mistä on kyse, kun Hugo Riemann 1880-luvulla esittelee kohotahtisuuteen perustuvan fraseerausteorian?²⁵

Kirjassaan *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik* vuodelta 1884 Riemann kumoaa traditionaalisen teorian ”hyvistä” ja ”huonoista” (vahvoista ja heikoista) nuoteista, sekä korvaa sen ajatuksellaan siitä että musiikki kehittyy crescendoista ja diminuendoista. Pienimpien musiikillisten solujen määrittelemiseksi hän ”keksii” kolme käsitettä joille antaa nimitykset *abbetont*, *anbetont* ja *inbetont* (esim. 7):



Esimerkki 7. Riemannin dynaamisia käsitteitä. (Riemann 1884, 11–12; Laukvik 2010, 255.)

²⁴ ”Gleichzeitig sei mir gestattet zu bemerken, dass ich das mechanische, taktmäßige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche” (Liszt 1856, 3).

²⁵ Riemann 1884, 26; 1903, 57 – ”Zuwachs an Auftaktigkeit verstärkt die Energie”, 310 – Alphabetisches Sachregister; hakusana ”Auftakt” (Crescendo-Teil der Motive); Kuijken 2013, 50: ”Music goes per upbeat”; Murtomäki 1993, 31–33

Rabbe Forsman kertoo Riemannin tarkoituseristä:

Riemann haluaa pistää lopullisesti poikki kielen ja musiikin yhteydet. Dynamiikka, agogiikka ja legato ovat hänen mielestään ilmaisun peruspilareita. Virheellisen tavan, toisin sanoen artikulaation, historiallinen syy on poetiikan eli runo-opin soveltaminen musiikkiin. Siis ajatus kielen ja musiikin yhteydestä on Riemannin mielestä ollut väärin aina, kaikkien aikakausien musiikin suhteen. (Forsman 2009, 11.)

Riemann²⁶ oli se, joka virallisesti muutti vanhan rytmis-rakenteellisen systeemin dynaamis-agogiseksi. Lisäksi hän – kuten myös Wagner²⁷ – korosti uudella tavalla tasaisen legaton merkitystä²⁸. Tällaisista syistä tulevat ymmärrettäviksi Nikolaus Harnoncourtin lauseet, jotka lainausmerkkeineen olivat ensi alkuun vaikuttaneet minusta hieman kryptisiltä:

Niinpä kun Bachia, jota ensi sijassa pitää ymmärtää kielen ja puhumisen näkökulmasta, esitettiin 1800-luvulla, hänen musiikkinsa hahmotettiin niin kuin tuon ajan teokset pintamaiseksi, myöhäisromantiikan tunteitten musiikiksi. Tämä vei siihen, että hänen musiikkiaan täytyi paljolti soitintaa uudelleen ja että artikulaatio muutettiin ”fraseeraukseksi”. Artikulaation käsite häviää kerta kaikkiaan ja artikulaatiota osoittavasta kaaresta tulee jousitusmerkki, joka siis nyt osoittaa sen kohdan, jossa jousenvaihto voidaan tehdä mahdollisimman kuulumattomasti. Perusteellisempaa vastakohtaa aidolle artikulaatiolle voi tuskin ajatella. (Harnoncourt 1986, 137–138.)

Riemann editoi omien näkemystensä mukaisiksi suuren määrän kuuluisia pianosävellyksiä (Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin). Hän toivoi, että musiikki pyritään mahdollisimman usein ajattelemaan kohotahteina. Tämän vuoksi hän siirteli tahtiviivojen paikkoja. Siitä tulikin hänen tavaramerkkinsä (ks. esim. 8):

Samansuuntaisia vanhan painotusjärjestelmän perusteisiin kajoavia ajatuksia oli esitetty aikaisemminkin. Oli kysymys pitkän ajan kuluessa tapahtuvasta esittämis-käytännön muutoksesta. Kuten teoreetikot usein, sen sijaan että olisivat itse olleet innovatiivisia, myös Riemann vain systematisoi hiljalleen kehittymässä olleen esitustavan (Kuijken 2013, 50).

William Rothstein (2008, 112–116) sivuaa tällaisen muutoksen suuntaviivoja. Tahtiviivaan oli aikojen saatossa suhtauduttu monin erilaisin tavoin. Sitä oli pidetty sekä vähemmän että enemmän merkityksellisenä. Rothstein tarjoaa kaksi erilaista 1700-luvun tapaa tahdittaa musiikkia. Esimerkiksi Haydnin ja Mozartin teoksissa esiintyy kumpaakin käytäntöä. Kysymys on yhtäältä siitä, alkaako kappale tahdin

²⁶ Hugo Riemann (1849–1919) oli vaikutusvaltainen ja paljon kritisoitu musiikkitieteilijä. Jostain syystä useat eturivin musiikintutkijat ja vanhan musiikin specialistit ovat sivuuttaneet hänen huolellisesti laadittuun ja useassa kirjassa esitellyyn fraseerausteoriaansa tutustumisen tyystin. Teoria itsessään on hieman yksioikoinen: se pyrkii käsittelemään useiden eri aikakausien musiikkia samojen lainalaisuuksien mukaisesti.

²⁷ Wagner (2015 [1869], 24.) oli vuonna 1869 tyytymätön vallitsevaan soittotapaan: ”Mikään ei näytä olevan orkesterilemme vieraampaa kuin soittaa ääni loppuun asti muuttumattomalla voimakkuudella.”

²⁸ ”Der Typus musikalischer Bewegung ist nicht das jedem Tone eine Pause nachsetzende Staccato, sondern das die Pause verbannende Legato” (Riemann 1884, 10).

(a) Mozartin sonaatin KV 331 alku Riemannin editoituana:



(b) Mozartin alkuperäinen versio samasta sonaatista. Ensimmäisissä tahteissa tahtiviiva määrittää tärkeät impulssit, esitetään ne sitten kuinka lempeästi tai huomaamattomasti hyvänsä. Tällainen oli alkuperäinen barokista periytynyt systeemi:

Andante grazioso

Esimerkki 8. Mozartin sonaatin KV 331 alku (a) Riemannin editoituana (Laukvik 2010, 256) sekä (b) alkuperäisenä (Urtext K 103 Könemann Music Budapest, 174).

puolivälistä (kenties kohotahtisesti) vai onko ykköspainotteisuus merkityksellisempää. Toisessa vaakakupissa on kysymys siitä, lankeavatko kadenssin tärkeät sävelet nimenomaan aina tahdin ykkösiskuille.

Tuntuuko tällainen erottelu hieman keinotekoiselta? Onhan olemassa paljon sävellyksiä, joissa musiikki alkaa tahdin puolivälistä, mutta kadenssi päättyy silti yksiskulle. Kysymyksenasettelu on kuitenkin aiheemme kannalta kiintoisa. Olen näistä on, että Rothstein kuvaa artikkelissaan kehityksen, jossa kadenssin merkitys korostuu. Tällainen notatointitapa korostaa muutenkin nimenomaan musiikillisen lauseen loppupuolta. 1800-luvun edetessä voidaan havaita suuntaus kohti Riemannin kohotahtista ja ei-alkupainotteista ajattelutapaa.

Belgialais-ranskalainen Jérôme-Joseph de Momigny oli puolestaan vuodesta 1806 lähtien esitellyt teoriaa, jossa tahtiviiva ei ollutkaan erottava (siis artikuloiva) vaan yhdistävä tekijä (Standage 2003, 131). Teoreetikkona Momigny oli aikaansa edellä, eikä häntä vielä huolitettu Ranskan Akatemiaan, mutta Riemann osasi aikanaan tarttua niihin hänen esittämiinsä ajatuksiin, joissa kohotahti oli uudella tavalla merkityksellinen. Momignyn mukaan ”todellinen rytmisen yksikkö ei ole vangittu kahden tahtiviivan väliin [–] vaan se ratsastaa kahareisin [straddle] tahtiviivan molemmin puolin” (*Le seule vraie théorie de la musique* 1821). Mathis Lussy arvioi tahtiviivan merkitystä samaan tapaan 1880-luvulla.²⁹

Verrattuna esimerkiksi Moritz Hauptmannin konservatiivisiin iskutushierarkiaan pohjautuviin 1850-luvun näkemyksiin Riemannin teoriat olivat vaivattomammin lähestyttävää, ja siksi monet ottivat ne vastaan mielihyvin, joskin epäilijöitä ja

²⁹ Lussy ”*mesure à cheval*” vuonna 1883 (*Grove*-musiikkietosanakirja 1980 hakusana Momigny).

vastustajiakin³⁰ riitti. Kieliopillinen lähestymistapa musiikkiin oli paljolti vielä voimissaan. Se ilmenee muun muassa Wagnerin esseestä *Über das Dirigieren* vuodelta 1869, kun tämä arvioi saksalaisia kapellimestareita: ”musiikki on heille erikoinen abstrakti asia, jotain kieliopin, aritmetiikan ja voimistelun välillä häilyvää (Wagner 2015 [1869], 15).”

Tämä asioiden tila oli kuitenkin monenlaisten muutosten kohteena. Riemannin vaikutus myöhempien sukupolvien ajatteluun oli valtava. Hän keräsi aikansa modernit trendit, kokosi ne helposti ymmärrettäviksi teorioiksi (”easily understandable theories”) ja julkaisi ne lukemattomissa kirjoissa ja editioissa. (Lohmann 1994, 277.) Välillisesti hän koulutti vaikutusvaltaisen joukon vanhan musiikin tutkijoita³¹. Heidän kauttaan ajatukset crescendo-fraseerauksesta epäilemättä levisivät, mutta siltikään nykyiset sukupolvet eivät tunne Riemannin tuotantoa. Riemannin ohittaminen ja ylenkatsominen onkin aiheuttanut melkoista kallistumaa historiallisen musiikin tutkimuksen alalla (Malmgren sähköposti 2014).

Epätasainen linja

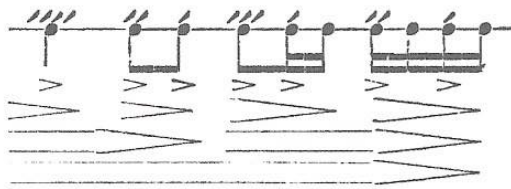
Vanhassa systeemissä fraasit ovat usein lyhyehköjä; kirkkaasti ja yksityiskohtaisesti artikuloidut eleet ovat keskeinen elementti. Musiikilliset linjat eivät barokissa välttämättä muodosta yhtenäistä nousevaa tai laskevaa dynaamista kaarrosta. Bruce Haynes on käsitellyt tätä asiaa kirjoissaan seikkaperäisesti. Hän ilmentää barokin ja varsinaisen romantiikan fraasien muotojen eroavaisuuksia kutsumalla ensin mainittua ”kaleidoskoopiksi” ja jälkimmäistä ”sateenkaareksi”. (Haynes 2007, 184 passim ; Golomb 2005, 4.)

1880-luvulta alkaen Riemannin tärkein tavoite oli osoittaa, että musiikki (varmasti Beethovenista lähtien) tarvitsisi jatkuvaa dynaamista virtausta painotusteorian soveltamisesta juontavan ”rosoisen” tai ”risareunaisen” linjan sijaan (Lohmann 1994, 259).³² Se, miten muotoiluun ainakin vielä muutama vuosikymmen ennen Riemannia oli suhtauduttu, ilmenee useista Adolf Bernhard Marxin (1795–1866) kirjoituksista. Kerrottuaan kirjassaan *The Music of the Nineteenth Century and its Culture* (1854, 260) erilaisten painotusten tärkeydestä hän lähestyy muotoilukysymystä pohtimalla kuinka pitkälle ”aksenttien leikittelyssä” (play of the accents) on mahdollista mennä (Brown 2002, 11). Marxin käsitys painoista ja niiden hierarkioista ilmenee tällaisesta kaaviosta:

³⁰ Theodor Wihmayer, Joseph Joachim, Adolf Carpe, Mathis Lussy, Ernst von Stockhausen, Wilhelm Werker. Hans von Bülow horjui eri suhtautumisvaihtoehtojen välillä (Arntz 1999, 85).

³¹ Wilibald Gurlitt, Curt Sachs, Werner Danckert, Friedrich Blume, Max Schneider, Gustav Becking (Haskell 1996 [1988], 56). Säveltäjistä esim. Max Reger oli Riemannin suojatti.

³² ”Riemann’s most important goal was to show that music (certainly since Beethoven) needs a continuous dynamic flow instead of the ‘jagged’ dynamic line resulting from the application of accentuation theory” (Lohmann 1994, 259). Gunno Klingfors (1991, 349) luonnehtii painotusdynamiikkaa sanoilla *tämlichen ‘guppig’* (kuoppainen, töyssyinen, epätasainen).



Esimerkki 9. Marxin (2012 [1854], 260) kaavio painoista ja niiden hierarkioista teoksessa *Music of the Nineteenth Century and its Culture*.

Lisztin, Wagnerin, Riemannin ja toki myös lukuisten muiden myötävaikutuksella musiikki vähitellen lakkaa pohjautumasta *thesiksen* ja *arsiksen* vuorotteluun, suurten ja pienempien painotusten leikkiin. Uusi, erityyppiseen linjaan perustuva ajattelu on valtaamassa alaa.

Crescendo myöhäisbarokin musiikissa

Musiikkia on barokin aikana muotoiltu eloisammin kuin vanha nuottikuva antaisi kenties ymmärtää. Fraasin kaarroksesta on varmasti pidetty hyvää huolta. Useimmiten on kysymys mikrotasolla tapahtuvasta muutaman äänen mittaisen ryhmän muotoilusta sekä yksittäisten äänten taivuttamisesta. Modernismin periaatteisiin pohjaava hienodynamiikan unohtava 1900-luvun puolenvälin tasainen ja kenties jäykkä esitystapa ei ole voinut tulla kysymykseen.

Varsinaisen crescendon merkityksestä ja käytöstä barokin ajan musiikissa on keskusteltu paljon. Oliko sitä vai ei?

[saksalainen huiluoppilas] ...kertoi Kuijkenien muistuttaneen että Mannheimin koulu keksi crescendon ja se oli aikanaan niin ennenkuulumaton teho että yleisö oli aivan ällikällä³³. No, ehkä tämä ei ole absoluuttinen todiste siitä että mitään crescendon tapaistakaan ei oltu yritetty koskaan, missään, ennen tuota, mutta hyvä muistutus kuitenkin. Itse olen alkanut enenevässä määrin ajatella että sellainen temppuilu, josta HIP:n tietyt fraktiot nykyään tuntuvat suorastaan elävän luultavasti olisi ollut täysin vierasta niille korville, jotka aikoinaan kuuluivat tuon musiikin ensimmäistä kertaa. (Mattson sähköposti 2015.)

Crescendo lukeutui pitkälle 1700-luvun loppupuolelle asti kaikella todennäköisyydellä poikkeuksiin (Klingfors 1985, 114). Äänen volyymin kasvattaminen sävelkulun noustessa ylöspäin ei vanhassa systeemissä ollut itsestäänselvyys. Retorisena tehokeinona tietyissä tilanteissa – asteikon myötä päästiin taivaaseen – tätä on toki tapahtunut, mutta muuten korkeimpia ääniä ei välttämättä soitettu tai laulettu voimakkaimpina vielä romantiikankaan aikana (Kuijken 2013, 51, 57). Historiallisista äänitteistä löytyy tästä havainnollisia esimerkkejä.

³³ Tällaiseen hämmästyymiseen viittaavat 1770-luvulla Jomelli ja Reichardt (Kuijken 2013, 60) sekä Fredrik II Suuri (Klingfors 1985, 114). Ns. manheimilainen crescendo on monesti useamman tahdin mittainen ja rakentuu yhden harmonian päälle.

Haastattelin huilutaiteilija Barthold Kuijkenia Weimarissa heinäkuussa 2017 ja kysyin crescendon käytöstä menneinä vuosisatoina. Hänhän toteaa kirjassaan (Kuijken 2013, 58): ”Siinä missä diminuendo on luonnollinen asia (kaikki sävelet kuolevat lopulta pois, aivan kuten mekin), voidaan crescendoa puolestaan pitää ”luonnonvastaisena”.³⁴

Tämän artikkelini tarkoituksena on pohtia sitä, kuinka pitkälle 1800-luvun puolelle ulottui myöhäisimmän barokin vaihteleviin hierarkioihin perustuva muotoilukulttuuri. Onko diminuendo siinä olennaisempi ainesosa kuin crescendo? Ulotuiko vanha esittämiskäytäntö Beethoveniin, Spohriin, Mendelssohniin vaiko jopa Schumanniin? Aiheesta on esitetty viime vuosikymmenten aikana jo monenlaisia tulkintoja. Sol Babitzin (1970, 22) kantaa voinee kutsua puritaaniseksi: ”Nykyaikainen esittäjä välttää aitoa [*true*] todellista crescendoa yksittäisellä äänellä ja tekee sen sijaan väärän wagneriaanisen crescendon usealla sävelellä.”³⁵

Itse suhtaudun ajatukseen fraasi-crescendosta väljemmin kuin Kuijken tai Babitz, mutta pohdinnan myötä esitän seuraavan yhteenvedon:

- Yli puoli tahtia pitkät crescendot eivät ole 1700-luvun tai varhaisimman 1800-luvun musiikin muotoilun tai artikuloinnin kaikkein keskeisin elementti.
- Eleen tai fraasin kaarros ja luonteva muotoilu ovat tärkeitä asioita.
- Fraseeraus on musiikin jäsentelyä ymmärrettävään muotoon. Termi fraseerata tarkoittaa monesti nimenomaan musiikin ”kieliopillisten lauseiden” pilkutusta ja erottelua toisistaan.
- Crescendon tekemistä fraseeraaminen sen sijaan tarkoittaa vasta 1800-luvun jälkipuolelta lähtien³⁶.
- Diminuendo on barokin, klassismin ja varhaisen romantiikan musiikin artikuloinnin perusmateriaalia. Yksittäiset äänet sekä monesti myös fraasit ja jopa periodit ovat usein diminuendon muotoisia, hiipuvia (François Habeneck 1840, sit. Stowell 1990, 285; Standage 2003, 131; Klingfors 1985, 114).
- Yleinen käytäntö on *mesa di voce* eli yksittäisen äänen aikana tehtävä crescendo ja diminuendo.
- Poikkeuksia kaikesta edellä mainitusta on historia tulvillaan, sillä musiikki ei ole laki (Lucy van Dael 2016).

Kokemukseni perusteella 2000-lukulaisten vanhan musiikin yhtyeiden käytäntö lisäksi 1700-luvun musiikkiin yhden tai jopa kahden tahdin mittaisia crescendoja

³⁴ ”Whereas the diminuendo is natural (all sounds eventually die out, just as we do), we can consider the crescendo as ‘against nature’, as life in reverse order, creating awe and tension” (Kuijken 2013, 58).

³⁵ ”The modern performer avoids this true crescendo on one note and does instead the wrong Wagnerian crescendo on many notes” (Babitz 1970, 22).

³⁶ ”Fraseerataan kohti toista tahtia” on nykyään tavallista kielenkäyttöä orkestereissa, olipa kyse minkä aikakauden musiikista tahansa. Näissä tilanteissa nuotteihin on tapana piirtää crescendo. Tämä havainto vahvistui kirjoittajalle joulukuussa 2013 Radion sinfoniaorkesterin harjoittelussa Magnus Lindbergin klarinettikonserttoa.

näyttäisi olevan suhteellisen yleinen. Bruce Haynes (2007, 53, 233) suorii tällaista käytäntöä (*expressive crescendo*) ja mainitsee ei-suotavina esimerkkeinä kapellimestarit Suzuki ja Hengelbrock.

Historiallisista esittämiskäytännöistä kiinnostumassa olevat sinfoniaorkesterit ottavat mallia yllämainitun kaltaisten suosittujen periodikapellimestareiden esityksistä, ja näin vasta myöhäisromantiikan aikana lanseerattu fraseerausikäntö leviää varhaisempienkin aikojen musiikin esittämiseen. Huomionarvoista on, että johdonmukaisimmat fraasiescendon kyseenalaistajat, Haynes ja Barthold Kuijken, ovat Gustav Leonhardtin ja Frans Brüggenin henkisiä perillisiä. Kyseessä on koulukunta, jossa vanhoja lähteitä – ”pitkä” 1800-luku³⁷ mukaan lukien – on erityisen systemaattisesti ja perusteellisesti käyty läpi. Monet muut barokin esittämiskäytäntöjen tuntijat ovat tässä mielessä jättäneet romantiikan vuosisadan tutkimisen turhan vähälle huomiolle.

Mozart kirjoittaa vain säästeliäästi pitkiä crescendoja. Myöhäisessä g-mollisinfoniassakin (KV 550) hän käyttää niitä ainoastaan neljä kertaa. (Kuijken 2013, 60.)

Pitkiä, ”rakenteellisia” crescendoja kuvaavia merkintöjä on työlästä löytää vanhoista lähteistä sen vuoksi, että sellaisia on käytetty vain harvoin³⁸. Tällaisissa tilanteissa haluttaisiin aina joskus viitata kirjoittamattomiin käytäntöihin ”jotka kaikki ovat tunteneet”; fraseerausescendon säännöllinen hyödyntäminen olisi siis ollut juuri tällainen tapa. Babbitzin mukaan barokin kirjoittamaton konventio on kuitenkin ollut *metriset painotukset* eli vahvat ja heikot nuotit. Tätä ajatusta hän viljelee eri sanakäntein *The Great Baroque Hoaxissa* (1970, 5, 8 ja 10).

Musiikkia oli elävöitetty muotoilemalla jo pitkään. Praetorius kertoo vuoden 1619 *Organographiassaan* äänenvoimakkuuden muutoksista, joita esimerkiksi erityismekaniikalla varustettu kosketinsoitin *Nürnbergger Geigenwerck* kykeni hyödyntämään (Perl 1998, 18). Tällaisissa tapauksissa oli yleensä kysymys mikrotason nyansoinnista. Dynaamisten käytäntöjen merkintätapoja haettiin viimeistään varhaisesta barokista lähtien. Piani (op. 1) ja Veracini (op. 2) tekivät 1700-luvun alkupuolella viulusonaateissaan kokeiluita yksityiskohtaisten aksenttien ja äänten muotojen ilmaisemiseksi graafisten merkkien avulla. Vaikka heidän julkaisunsa jäivätkin yksittäisiksi esimerkeiksi, saa niistä kuitenkin käsityksen siitä, kuinka vivahteikasta barokin virtuoosien soitto oli. (Vanhala 2009.)

1700-luvun toisen neljänneksen tienoilla alkoivat puhaltaa uudenlaiset tuulet. Muutokset nostetaan usein esille Bachin perheestä puhuttaessa. Carl Philipp Emanuel Bach on ollut keskeinen säveltäjä galanttiin ja niin sanottuun tunteelliseen tyyliin siirryttäessä.

³⁷ Eric Hobsbawmin ilmaisu viittaa Ranskan ja Venäjän vallankumousten väliseen ajanjaksoon.

³⁸ Leopold Mozartin viulukoulussa ei myöskään ole ohjetta sellaisesta sävelkulun kasvattamisesta, jossa mentäisiin kohti jotain erityistä fraasin pistettä.

Philipp Emanuel Bachin suhde uuteen on [-] edistyksellinen. Silta menneisyyteen ei kuitenkaan ole poikki: isänsä sävellyksiä, joiden hän ymmärsi edustavan omassa tyyliissään ylittämätöntä huippua, hän arvosti sellaisinaan. Ajatus modernisoida niitä ja varustaa ne esim. uuden makusuunnan mukaisin dynaamisin vaihteluin olisi ollut hänelle vieras. (Kääntäjän jälkisanana, ks. Bach 1982 [1753], 259.)

Johann Joachim Quantz on tapana mainita 1700-luvun puolenvälin nyansointia käsiteltäessä. Huilukoulunsa esimerkeissä hän ei tee pitkiä crescendoja, vaikka viljeleekin hienodynamiikkaa runsaasti (ks. esim. 10). Huomionarvoista on, että dynaamiset kehitykset ulottuvat vain harvoissa poikkeustapauksissa tahtiviivojen yli. Ne ovat säännönmukaisesti sidoksissa (rytmisiin) tahtimotiiveihin (Perl 1998, 102).



Esimerkki 10. Katkelma Quantzin Adagiosta vuodelta 1752 (nyanssimerkit Schmitzin editiosta 1987, TAB:XXVII).³⁹

Näissä esimerkeissä dynamiikkoja ei monestikaan ole merkitty kadenssien kohdalle (ks. esim. 11, tahti 13). 2000-luvun varsin yleisen HIP-käytännön perusteella voisi kuitenkin olettaa nimenomaan kadenssia korostettavan.



Esimerkki 11. Quantz (2004 [1752]): *Affettuoso di molto* (TAB:XXIV).

³⁹ Schmitzin editio on valittu tähän sen vuoksi, että Quantzin alkuperäinen merkintätapa aukeaa juuri tämän nuottiesimerkin tapauksessa nykyaikaiselle lukijalle perin vaivalloisesti.

Fraasin huippukohdat ovat oma kysymyksensä.⁴⁰ Sekä Kuijken (2013, 49–50) että Haynes (2007, 186) käyttävät romantiikan (myöhäisromantiikan ajan?) musiikin muotoilusta puhuttaessa ilmaisua *long-line phrasing*. He puhuvat tästä vastapoolina 1700-luvun musiikin artikuloitun esittämistavan peruseräille. Jälkimmäinen antaa Harnoncourtiin viitaten ymmärtää, että *long-line phrasing* olisi jotain, joka otettiin käyttöön nimenomaan Pariisin konservatoriossa 1800-luvun ensimmäisinä vuosina.

Sateenkaaren tapaan kaareutuvan, detaljit sivuuttavan linjan ideaa yritetään aina joskus sovittaa barokin ja klassismin musiikkiin. Tällaisessa *long-line*-fraasissa⁴¹ huippukohta on aivan olennainen elementti. Tähän kysymykseen Haynes on tarttunut toistuvasti. Uri Golombin Bachin h-mollimessun Kyrieta käsittelevässä artikkelissa siteerataan Haynesia, joka on sitä mieltä että fraasi ”sellaisena kuin useimmat tämän päivän muusikot sen määrittelevät” oli barokin aikana vielä vieras asia (Golomb 2005, 3–4). 1700-luvun musiikissa olennaisia ovat sen sijaan lyhyemmät eleet sekä vaihtuvat karaktäärit. ”Fraasilla” voi siis olla useampiakin huippukohtia – tai ei ainuttakaan. Tätä huomattavasti tärkeämpää on Haynesin (2007) mukaan epäsäännöllisten eleden muotoilu musiikin ”kieliopillisten” käytäntöjen tai lainalaisuuksien mukaisesti.

Joissakin historiallisesti informoiduissa nykyesityksissä huippukohta-ajattelu on saanut aika paljon huomiota osakseen. Se on käytäntö, jota Petri Tapio Mattson (2015) kutsuu ”temppeiluksi”. Riemannillehan yksi huippukohta fraasia kohden olikin sitten jo tärkeä, hänen teoriansa pyrkii nimenomaan melodian fraasinyanssinnin vakiinnuttamiseen. Se on käytäntö, joka oli kehittynyt 1800-luvun aikana – Haynes (2007, 53) pyrkii määrittelemään ajankohdat tarkemminkin. Kyseinen muutos on tapahtunut ensisijaisesti iskutushierarkiaan pohjautuvan käytännön kulkiessa edelleen rinnalla. Jos yhden tai useamman tahdin mittaisista crescendoista tulee tavoiteltava itseisarvo, alkaa tahdin sisäinen hienoartikulaatio väistämättä jäädä alisteiseen asemaan.

Elävyttäähän kaikkien orkestereiden esityksissä tavoitellaan, mutta 1700-luvun musiikissa se ei kuitenkaan vielä ensisijaisesti synny crescendojen avulla. Eloisuus, viehkeys ja mahdollinen energisyys juontavat vanhasta systeemistä.

Aksentoinnin volyyymi

Kuinka paljon Leopold Mozart halusi korostaa vetojousella soitettuja ääniä? Merkintä *fpfp* viulukoulun (1988 [1787]) sivulla 240 ei voi tarkoittaa nykyaikaisten fortin ja pianon vaihtelua. On kysymys miedommista valööreistä. Tällaisissa yhteyksissä

⁴⁰ Tämä artikkeli pyrkii pitäytymään musiikillisen perusmateriaalin muotoilussa. Pidempien jaksojen arkkitehtuuri – mahdolliset huippukohdat vaikkapa laajamuotoisten teosten avausosissa (ks. Golomb 2005) – on oma erillinen kysymyksensä, jonka joudun sulkemaan pois. En myöskään ota kantaa myrskykuvausten tai muiden erityisen jännittävien kappaleiden esitystapaan. Kaikenlainen paisuttelu lienee ollut sellaisissa ”sallittua”: mitä erikoisempi efekti, sitä äärimmäisemmät keinot (vaikka Telemann kuvaamassa nousu- ja laskuvettä).

⁴¹ Suomalaisen barokkiyhtyeiden työskentelyyn käsite *long-line* ei ole kääntynyt eikä vakiintunut.

on aina joskus tapana viitata Caravaggion sävy maailmaan, valon ja varjon vivahteisiin (*chiaroscuro*). Emme tule koskaan tietämään, kuinka paljon painotuksia edellisinä vuosisatoina tehtiin. Kuuluiko *tactus* vai ei? Jos kuului, niin mistä lähtien? Entä kuinka paljon aksentuaatiota korostettiin? Kysymyksiin vastaaminen on hankalaa.

Muutamit vanhan musiikin esittäjät ovat alleviivanneet metriä huomiota herättävällä tavalla, toiset puolestaan vähättelevät koko käytäntöä. Kuuluipa painottaminen tai ei, se kuitenkin vaikuttaa muusikon ajatteluun. Tämä lienee yksi syy siihen, miksi aihetta niin paljon historiallisissa lähteissä käsitellään. Vanha painotussysteemi on aivan toisenlainen mentaalinen musiikillisen muotoilemisen työkalu kuin pitkä linja, tai dominanttia tai melodian korkeinta säveltä kohti suuntautuva imu. Alkuperäiset kirjoitukset eivät jätä epäselvyyttä siitä, oliko painotuksilla keskeinen osuus menneiden vuosisatojen musisoinnissa.

KULTTUURISISTA MUISTINMENETYKSISTÄ

Mietittäessä teorioita ja niiden vaikutusta tulee muistaa musiikin tulkinnan kronologisen historian tärkeys. 1900-luvun kirjoittajien älyllinen maailma ei välttämättä avaa ovia Mendelssohnin tai Schumannin teosten tulkintaan. Jos säveltäjä ei varusta teoksiaan kirjoitetuilla ohjeilla, tulisi tulkintamme perustua säveltäjän lähipiiriin sijoittuviin lähteisiin tai sitä edeltäviin sukupolviin (Laukvik 2010, 21).

Adolf Bernhard Marxin kirjoissa kuvaillaan tarkasti aksenttien hierarkiaa (ks. esim. 12).



Esimerkki 12. Aksenttien hierarkiaa Marxin (2012 [1854], 43) esimerkissä teoksessa *General Musical Instruction* (*Allgemeine Musiklehre*).

Historia karsii lapsiaan armottomalla tavalla. Useimmat vaipuvat hiljalleen unohtuksiin. Marxia pidettiin eräänä 1800-luvun tärkeimmistä musiikkivaikuttajista⁴², mutta silti hänen nimensä alkaa olla vieras meidän aikamme asiantuntijoille. Hänen kirjoituksensa on tapana ohittaa vanhanaikaisina tai kaavamaisina, vaikka hän oli aikalaistensa tuntija ja puolestapuhuja. Marx ajoi voimakkaasti Beethovenin asiaa sekä toimi esimerkiksi Mendelssohnin mentorina, kun tämä organisoi Matteus-

⁴² Sibelius löysi Hämeenlinnan lukion kirjastosta Marxin teoksen *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (Forsman 2009, 7). Erik Tawaststjerna (1992, 59) pitää Marxia Sibeliukselle ensimmäisenä tärkeänä musiikin-teorian vaikuttajana.

passion käänteentekevää esitystä vuonna 1829. Marxin kirjoista on saatavissa runsaasti 1800-luvun puolivälin esittämiskäytäntöjä koskevaa tietoa.

Varsin totaalinen sivuuttaminen on kohdannut myös Hugo Riemannia. Hänen monipuoliseen tuotantoonsa kannattaa kuitenkin perehtyä sekä samalla miettiä, mitkä hänen ajatuksistaan ovat 1700-luvun musiikin toimimisen kannalta anakronistisia, mutta siitä huolimatta vaikuttavat meidän jokapäiväiseen historialliseen musiikin esittämiseemme. Riemann kirjoitti seikkaperäiset fraseerausoppaansa käänteentekevän ajanjakson alussa. Kirjassaan *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* Alexander Rehding (2008) kertoo siitä, miten Riemann sävelmielteen⁴³ oli ensimmäisten joukossa synnyttämässä nykyaikaista musiikkitiedettä. Leipzigin yliopiston professorina sekä muun muassa ensyklopedistina ja vuodesta 1908 lähtien barokin aikaisen *Collegium musicum* -toiminnan elvyttäjänä hän pääsi vaikuttamaan käsitteisiin useiden eri aikakausien musiikin esittämisestä.

Jokaisella aikakaudella on esteettiset ihanteensa sekä tutkijoilla ja muusikoilla omat erityiset keppihevosensa. Viime vuosisadan aikana käsitykset 1800-luvun ohjelmiston esittämisestä muuttuivat radikaalisti. 1900-luvun alun tyyllinen vallankumous aiheutti eräänlaisen kulttuurillisen muistinmenetyksen⁴⁴, joka vaikutti kaikkien edeltävien aikakausien musiikin esittämiseen. 1800-luvun lopulta lähtien alaa vallanneesta positivistisesta tiedekäsityksestä, modernismin mullistuksista (vauhdittajina Toscanini ja Stravinsky) sekä urtext-ajattelusta seurasi, että nuottikirjoituksesta alkoi tulla ”pyhää”. Sitä tuli kunnioittaa eikä alkuperäislähteisiin saanut tehdä enää vähäisimpiäkään muutoksia⁴⁵. Tämä oli aivan uudenlainen ajattelutapa.

Vanhassa systeemissä ei vielä missään nimessä ollut kysymys matemaattisen tarkasta esittämistavasta. 1900-lukulaisittain koulutettu kapellimestari tai teorianopettaja saattaa kuitenkin tähdentää, että kokonuotti tulee soittaa täyteen mittaan – ”aivan kiinni seuraavaan tahtiviivaan”, kuten orkestereissa on tapana sanoa. Olipa kysymys minkä aikakauden musiikista hyvänsä, tällainen nuotti on helposti mittarilla mitattavissa ja se on yhteissoiton kannalta ylivoimaisesti kätevin; harjoitusaikaa säästyy ja sointi on yhtenäinen. Tämä kokonuotin esitystavan yleistys sopii kuitenkin huonosti Buxtehuden, Mozartin tai Mendelssohnin musiikkiin. Modernismin standardisoidut opit eivät sovi kaikkiin tilanteisiin, mutta harva meistä on niistä kuitenkaan vapaa. On kysyttävä, ulotetaanko vastaavanlaisia standardeja muihinkin

⁴³ Fyysikko Hermann von Helmholtz (1821–1894) kehittäi ajatusta sävelmieltestä (*Tonvorstellung*). Tämä vaikutti musiikin psykologisesta hahmottamisesta kiinnostuneeseen Riemanniin. Kuulijan rekisteröimä crescendo-kohotahti lienee esimerkki juuri tällaisesta hahmottamisesta.

⁴⁴ ”Performing practices for nineteenth-century repertory changed radically during the course of the twentieth century. The period that separates us from Brahms’s lifetime saw a gradual stripping down of classical music performance to those elements of sound that can be explicitly notated, as discrepancies with the score came increasingly to be frowned upon as unwarranted violations of the composer’s intentions. Over time the stylistic revolution of the early twentieth century generated a kind of cultural amnesia.” (Brown 2015, ei sivunumeroita.)

⁴⁵ ”The new orthodoxy was based on a presumption that the score indicates most, if not all, that a composer expected to hear, and that obvious departures from it (with the exception of adding vibrato) were signs of a performer’s egoism and bad taste” (Brown 2015).

elementteihin kuin vain nuottien pituuksiin. Olisiko tehtävänämme yrittää purkaa tällaisia muistinmenetyksiä edes joiltain osin?

LOPUKSI

Nykyään yleinen minkä tahansa aikakauden musiikkiin sovellettu käsitys, että tulisi aina tehdä crescendo kohti seuraavaa iskuja tai seuraavaa tahtia, on käytäntö joka kehittyi vasta 1800-luvun jälkipuolen aikana. Hugo Riemann puolusti tätä käytäntöä kaunopuheisen propagandansa avulla.⁴⁶ (Laukvik 2010, 218.)

1800-luvun tyylinmuutos kulminoituu dynaamis-agogisessa fraseerauksessa, jonka Riemann kehittää tai virallistaa sekä asettaa vanhoja käytäntöjä vastaan (Perl 1998, 220). Aikaisemmin avainasemassa oli ollut ”puhuvan musiikin” kannalta olennainen metristen painotusten järjestelmä. Onko *cantilenessa* tärkeämpää linjan katkeamattomuus vai taiten artikuloitu detaljitaso? Metri kyllä kuljettaa musiikkia. Joskus se eroaa kevyen musiikin ”biitistä” vain vähän. Komppi, jonka määrää tai astetta esittäjän oli oman makunsa mukaisesti mahdollista säännöstellä, keksittiin siis viimeistään 1600-luvulla. Poljento on mainio käsite. Musiikki rullaa, askeltaa, niiaa, puhuu tai tanssii riippuen metrin säädöistä – aksenteilla ja vaihtuvilla artikulaatioilla pelaamiseen on portaattomat mahdollisuudet. Kyllä sinne joku crescendokin sopii joukkoon eleitä pyöristämään; äänen tai fraasin luontevaa dynaamista muotoilua ei ole tarkoitus välttää. Mikäli teoksen luonne vaatii, voidaan aksentit hetkellisesti unohtaa, ja mikäli tavoitellaan raskautta tai jännitteistä tunnelmaa, ei liene vaikeaa hakea apua metriikasta.

Tactus-voiman varassa musiikki lentää. Musiikillinen linja on mahdollista luoda muillakin keinoilla kuin legatolla. Silloin tällöin esitetyt väitteet linjan toteutumattomuudesta (esim. Helmut Rilling, ks. Golomb 2005) voidaan kyseenalaistaa: paradoksaalisesti juuri metriset painotukset pitävät koossa katkonaisen linjan, ja yhdessä artikulaatiotaukojen kanssa ne saavat aikaan melodisen jatkuvuuden tunteen (Babitz 1970, 20; ks. myös Trott 1984, 30).

John Butt (1999, 6) toteaa Ludger Lohmanniin viitaten, että metrisen aksentuaation peruskonsepti ei saisi koskaan hämärtyä. Donald Trott (1984, 196, 205) tekee puolestaan valtavan alkuperäisaineiston läpikäytyään sen johtopäätöksen, että metrisen aksentointi ohittaa tärkeydessä 1700-luvun loppupuolen musiikin muut painottamisen muodot. On kuitenkin hyvä muistaa, että metriikan monimuotoisuuden skaala on tavattoman laaja; esimerkiksi miedoin *inégale*⁴⁷ on metrisen ajattelun

⁴⁶ ”The common contemporary notion, often applied to music of any period, that one should always play a crescendo into the next beat or next measure is a conception that developed only during the second half of the nineteenth century, being advocated through the eloquent propaganda of Hugo Riemann.” (Laukvik 2010, 218.)

⁴⁷ Eräs metriikan ilmenemismuoto tämäkin: *The Swingle Singersin* letkeä *inégale* on Babitzin (1970) mukaan suosittelavampi lähestymistapa Bachin musiikkiin kuin modernismin periaatteista syntynyt konservatorioissa

ilmentymä (Kuijken haast. 2017).

Saumattomuuden korostaminen artikulaation sijaan on tyyppillistä 1800-luvulla vallinneelle suuntautumiselle, jossa painopiste alkaa enenevässä määrin siirtyä metrisestä ajattelusta sostenuto-äänienmuodostukseen. Tendenssi on havaittavissa myös esimerkiksi runoudessa: Walt Whitman (1819–1892) haluaa vapauttaa sen loppusuonnuista – ollaan aloittelemassa matkaa kohti modernismin tajunnanvirtaa. Kategorioista pyritään irtautumaan: Wagnerin oopperat luopuvat erillisiin numeroihin sidotusta kokonaismuodosta. Kun Andreas Moser kuvailee vuonna 1905 viulistista legatoa hyveeksi, jota ”ei voi liikaa ylistää” (Standage 2003, 135), ollaan etäännytty jo kauas sata vuotta aikaisemmin vallinneesta artikulaatioihanteesta. Usean tutkijan mukaan kuitenkin vasta Riemann on ensimmäinen systemaattinen hierarkia-ajattelun kyseenalaistaja⁴⁸.

Musiikkityyliin muutokset eivät tapahdu kuin veitsellä leikaten. Tässä artikkelissa mainitut musiikin elementit, ”fraseeraukset” sekä yksinkertaistetut väittämät vaikuttivat lomittain, keskustellen, toisiaan tukien sekä sivuun tuoppien. Eri paikkakunnilla ja eri maissa esiintyi huomattavia eroja ja eriaikaisuuksia. 1900-luvun alussa tapahtui kuitenkin erityisen paljon musiikin esittämiseen vaikuttaneita muutoksia. Siirryttiin psykologian ja uudenlaisen teknologian, äänilevyjen, mittareiden sekä jazzin aikakaudelle. Taakse jäi epämatemaattisemmin hengittävä sekä vanhanaikaisella tavalla runollinen romantiikan aika, joka vain hieman aikaisemmin oli osaltaan ammentanut antiikin opeista. Yllättävän pitkään oli pitänyt pintansa esitystapa, jossa voidaan nähdä yhteyksiä englantilaisen William Tans’urin ohjeeseen vuodelta 1746:

In Common time, remember well by Heart,
The first and third is the accented part:
And if your Music Tripla-Time should be,
Your Accent is the first of ev’ry three. (Houle 1987, 133.)⁴⁹

Anton Schindlerin profetia

Voimme löytää jatkuvasti esimerkkejä muotien ja esteettisten ihanteiden muutoksista sekä edestakaisista aaltoliikkeistä. Elämäkerturi Schindler päätti jättää Beethovenin Cramer-lisähuomautukset julkaisematta, koska Schindleriä turhautti se, että prosodian (kielen painojen ja korkeuden vaihteluiden, tauotuksen jne.) hallinta oli menettämässä merkitystään musiikkia esitettäessä. Sen oli hänen mielestään

opettettava ”ompelukonetyyli”, jossa kaikki sävelet soitetaan yhtä painavina.

⁴⁸ ”Perhaps the most radical rejection of the received notion of metrical accent came from Hugo Riemann, who arrived at the view that it was almost entirely irrelevant to the accentuation demanded by particular musical phrases. In an essay in 1883 he regretted that the old grammatical accent system had been constantly reproduced, even in his own earlier writings, and wished to replace it with a crescendo–diminuendo system related to phrase structure.” (Brown 2002, 8.)

⁴⁹ C-tahtilajissa voit muistaa ulkoa, / että ensimmäistä ja kolmatta iskua painotetaan. / Ja mikäli kappaleesi on kolmijakoinen, / paino on kolmesta iskusta ensimmäisellä. (Houle 1987, 133.)

1800-luvun alussa korvaamassa tekniseen suoritukseen keskittyvä soittotapa. Katsoipa Schindler kuitenkin myös tulevaisuuteen:

Täytyy tulla toisenlainen aika [–] Ilman edeltävää [saksalaiseen] prosodiaan perehtymistä, ilman jambisen, trokeisen, daktyylisen ja spondeehen perustuvaan runomitan tarkkaa tuntemusta, jotka ovat kaiken instrumentaalimusiikin perusta, ei oppilas voi saavuttaa mitään, sillä näiden tuntemukseen perustuu oikeiden painotusten sekä lyhyiden ja pitkien erottelun taito sävelryhmissä. (Perl 1998, 140–141; Karydis 2006, 5.)

Jospa pieni onkin kauniimpaa? Entä jos makrotaso ei olekaan Beethovenin aikaisen musiikin esittämisen ensisijaisin lähtökohta? Kysymys on hienodynamiikan tuntemisesta ja ymmärtämisestä, sekä siitä, mille tasolle (mikro vai makro) kiinnostavan muotoilun edellyttämä ajattelullinen prosessi suuntautuu. Vuosituhannen vaihteen valtavrannan turboileva esittämistapa on jättänyt runsaasti toivomisen varaa nimenomaan artikulaation suhteen.

Nykyään, kun historiallisia esittämiskäytäntöjä ollaan jälleen tutkimassa ja elvyttämässä, voimme huomata, että Schindler ei ollut väärässä. Toisenlainen aika saattaa hyvinkin olla tulossa. Puhuva ja kenties runollinenkin soittotapa voidaan jälleen löytää muskeliestetiikan pitkän valtakauden jälkeen. Aksentit ovat tärkeitä, mutta niitä ei aina tule suinkaan tehdä, vaan niiden tulisi ainoastaan ”olla olemassa”? Kyllä ja ei. Mistä svengi muodostuu, sen määrittelee esiintyjän henkilökohtainen hyvä maku.

MUUTAMA KÄSITE

Ekspressiivinen aksentti

Ekspressiivinen, oratorinen tai retorinen paino annetaan tärkeälle melodiselle sävelle, osui se sitten tavalliselle grammaattiselle iskulle tai ei. Heinrich Christoph Kochin (1749–1816) mukaan tällaisia aksentteja ei yleensä merkitä. Ne auttavat melodiaa saavuttamaan luonteenomaisen ilmaisunsa.

Aksentointi

Korostuneisuus ja korostumattomuus. Kreikankieliset käsitteet tälle ovat thesis ja arsis, englanniksi downbeat ja upbeat.

Aksentuaatio

Vanha systeemi. Painotuksiin, runojalkoihin sekä thesikseen ja arsikseen pohjautuva musiikin esitystapa. Lainasana aksentuaatio viittaa kokonaisen teoksen aksentti/painotusjärjestelmään, johon grammaattisen aksentin lisäksi kuuluvat rytminen ja ekspressiivinen aksentti.

Metri

Metri ilmaisee musiikin rytmin jäsentymistavan. Kyseessä on kesto- ja korkosuhteista muodostunut säännöllisesti toistuva kaava (malli, poljento), jolla ajallista järjestymistä voidaan ”mitata”, johon se voidaan suhteuttaa tai jonka mukaisesti se tapahtuu. Alunperin metrin käsite on peräisin antiikin runojalkojen ja runomittojen järjestelmästä.

Runojalka

Kahden, kolmen tai neljän sävelen ryhmä: jambi, trokee, daktyyli, spondee jne. Peräkkäisten runojalkojen joukkoa kutsutaan termillä *rhythmus*.

Ele

Fraasia pienempi yksikkö, barokkimusiikin keskeinen elementti, (Haynes & Burgess 2016, 195); ”fyysinen liike, jolla on tarkoitus” (Haynes 2007, 14).

Fraasi

Periodia pienempi yksikkö on *fraasi*. Termi esiintyy Riemannin (1912, 7) mukaan ensimmäistä kertaa *Sulzerin ensyklopediassa* 1772.⁵⁰

Periodi

Periodilla (saks. *Periode*; jakso) tarkoitetaan musiikillista yksikköä, joka klassismin musiikissa on usein symmetrinen (Haynes & Burgess 2016, 195).

Metriikka

Runomittaoppi. Rakenteelliset yksiköt pienemmästä suurempaan ovat siis: runojalka > ele > fraasi > periodi.

Isku ja kohoisku

Thesis ja arsis

Kohotahti

Kohosävelten täyttämä iskualan osa (Linnala 1978 [1938], 28). Tahdin ensimmäinen isku puuttuu.

Kohotahtisuus

Musiikki ”menee” kohti seuraavaa tahtia. Tätä kutsutaan joskus myös fraseeraukseksi.

⁵⁰ ”Der Ausdruck 'Phrase' zur Bezeichnung der selbständig aufzufassenden und vorzutragenden Glieder einer Melodie taucht, soweit bekannt, in der deutschen theoretischen Literatur zuerst auf in dem von dem bekannten Komponisten Joh. Abr. Peter Schulz geschriebenen Artikel 'Vortrag' in Sulzers *Theorie der schönen Künste* (1772)”.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Arntz, Michael 1999. *Hugo Riemann (1849-1919): Leben, Werk und Wirkung*. Köln: Concerto Verlag.

Babitz, Sol 1970. *The Great Baroque Hoax. A Guide to Baroque Performance for Musicians and Connoisseurs*. Los Angeles: Early Music Laboratory.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1982 [1753]. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. I osa. Suom. ja viitteillä varustanut Paavo Soinne. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. Saksankielinen alkuteos *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Brown, Clive 2002. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. New York: Oxford University Press.

Brown, Clive 2015. *About the Symposium*. Leedsin yliopiston järjestämän Brahms-symposiumin ohjelmakirja.

Butt, John 1999 [1990]. *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Courvoisier, Karl 1880. *L'art du violon*. Cincinnati: A.E. Wilde. Verkkolähde <http://chase.leeds.ac.uk/view/pdf/1894/42/> (luettu 2.3.2018).

Fabian, Dorottya 2003. *Bach Performance Practice, 1945–1975*. New York: Ashgate.

Forsman, Rabbe 2009. Retoriikkaluennon käsikirjoitus. Forsmanin luovuttama kopio tekijän hallussa.

Gardiner, John Eliot 2015. *Musiikkia taivaan holveissa. Johann Sebastian Bach – muotokuva*. Suom. Sampsa Laurinen. Helsinki: Oy Nord Print Ab. Fuga Oy. Englanninkielinen alkuteos *Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach*.

Geminiani, Francesco 1992 [1751]. *The Art of playing on the Violin*. Sisältö, kommentit ja käännös Mervi Kinnarinen. Kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Englanninkielinen alkuteos *The Art of Playing the Violin*.

Golomb, Uri 2008. Keys to the Performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine* 51, 56–67. Original title: “Keys to the Performance of Baroque Music Rhetoric in the Performance of Baroque Music”.

Golomb, Uri 2005. Rhetoric and Gesture in Performances of the First Kyrie from Bach's Mass in B Minor (BWV 232). *Journal of Music and Meaning* 3, Section 4. Verkkolähde <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=3.4> (luettu 28.5.2018).

Harnoncourt, Nikolaus 1986. *Puhvua musiikki. Jobdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Suom. Hannu Taanila. Helsinki: Otava. Saksankielinen alkuteos *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis* (1982).

Haskell, Harry 1996 [1988]. *The Early music Revival. A History*. New York: Dover Publications.

Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press.

Haynes, Bruce & Burgess, Geoffrey 2016. *The Pathetic Musician. Moving an Audience in the Age of Eloquence*. New York: Oxford University Press.

Houle, George 1987. *Meter in Music, 1600–1800. Performance, Perception, and Notation*. Bloomington: Indiana University Press.

Karydis, Dimitris 2006. *Beethoven's Annotations to Cramer's Twenty-one Piano Studies: Context and Analysis of Performance*. London: City University. Music Department. Verkkolähde <http://openaccess.city.ac.uk/8460/> (luettu 28.5.2018).

Klingfors, Gunno 1985. Instrumental praxis. Teoksessa Ingemar von Heijne (toim.) *Barockboken*. Stockholm: AB Carl Gehrman's musikförlag, 81–222.

Klingfors, Gunno 1991. *Bach går igen. Källkritiska studier i JS Bachs uppförandep Praxis*. Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen 23. Göteborg: Novum AB.

Kuijken, Barthold 2013. *The Notation Is Not the Music. Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington: Indiana University Press.

Laukvik, Jon 2000. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Teil 2: Romantik*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Laukvik, Jon 2010. *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2: The Romantic Period*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Linnala, Eino 1978 [1938]. *Yleinen musiikkioppi 1*. Jyväskylä: Gummerus.

Liszt, Franz 1856. *Prometheus. Symphonische Dichtungen für Grosses Orchester*. Esipuhe. Leipzig: Breitkopf & Härtel. IMSLP Petrucci Music Library. Verkkolähde <http://imslp.org/> (luettu 27.5.2018).

Lohmann, Ludger 1990. *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Lohmann, Ludger 1994. *Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice*. Skrifter från musikvetenskapliga avdelningen 39. Göteborgs Universitet: Göteborg Organ Academy, 251–283

Malmgren, Markus 2015. *Nuotin vierestä soittamisen taito. Näkökulmia kenraalibasson olemukseen*. Taiteellisen tohtorintutkiminnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Marx, Adolf Bernhard 2009 [1854]. *The Music of the Nineteenth Century and its Culture. Method of Musical Instruction*. London: Robert Cocks and Co. Kääntänyt August Heinrich Wehrhan. Saksankielinen alkuteos *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* (1854). IMSLP Petrucci Music Library. Verkkolähde <http://imslp.org/> (luettu 21.2.2018).

Marx, Adolf Bernhard 2012 [1854]. *General Musical Instruction. An Aid to Teachers and Learners in Every Branch of Musical Knowledge*. Kääntänyt George Macirone. Cambridge: Cambridge University Press. Saksankielinen alkuteos *Allgemeine Musiklehre* (1839).

Mellers, Wilfrid 2007 [1980]. *Bach and the Dance of God*. London: Travis & Emery Music Bookshop.

Mozart, Leopold 1988 [1787]. *Viulunsoiton perusteet*. Suom. Leena Siukonen-Penttilä. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Saksankielinen alkuteos *Gründliche Violinschule*.

Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Musiikintutkimuslaitoksen julkaisusarja 10. Helsinki: Hakapaino.

Perl, Helmut 1998 [1984]. *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis*. Wilhelmshafen: Florian Noetzel.

Preston, Stephen 2013 [2002]. Wind Instruments. Teoksessa Anthony Burton (toim.) *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. London: ABRSM, 85–94.

Quantz, Johann Joachim 2004 [1752]. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Kassel: Bärenreiter.

Rantala, Olli 2011. *Klaveerit rinnakkain. Urkujen- ja pianonsoiton opinnot Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa*. Tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Rehding, Alexander 2008 [2003]. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. New York: Cambridge University Press.

Riemann, Hugo 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: D. Rahter.

Riemann, Hugo 1903. *System der Musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Riemann, Hugo 1912. *Handbuch der Phrasierung. Max Hesses illustrierte Handbücher*. Leipzig: Max Hesses Verlag.

Rothstein, William 2008. National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries. Teoksessa Danuta Mirka & Kofi Agawu (toim.) *Communication in Eighteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 112–159.

Schmitz, Hans-Peter 1987. *Quantz heute: Der "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren*. Kassel: Bärenreiter.

Schweitzer, Albert 2005 [1908]. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Standage, Simon 2003. Historical Awareness in Quartet Performance. Teoksessa Stowell, Robin (toim.) *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 125–137.

Stowell, Robin 1990 [1985]. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: Cambridge University Press.

Tawaststjerna, Erik 1992. *Jean Sibelius. Åren 1865–1893*. Toim. Gitta Henning. Helsingfors: Söderström.

Trott, Donald Lee 1984. *Patterns of Accentuation in the Classical Style as Supported by Primary Sources and as Illustrated in the Late Masses of Franz Joseph Haydn*. Painamaton väitöskirja, University of Oklahoma. Verkkolähde <https://hdl.handle.net/11244/5326> (luettu 22.2.2018).

Türk, Daniel Gottlob 1789. *Klavierschule*. Leipzig & Halle: Schwickert, Hemmerde und Schwetschke. Verkkolähde IMSLP Petrucci Music Library [http://imslp.org/wiki/Klavierschule_\(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob\)](http://imslp.org/wiki/Klavierschule_(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob)) (luettu 21.2.2018).

Vanhala, Antto 2009. Vanhan musiikin seminaariesitelmä. Sibelius-Akatemia. Vanhalan luovuttama kopio tekijän hallussa.

Wagner, Richard 2015 [1869]. *Über das Dirigieren*. Berlin: Michael Holzinger Verlag.

Wagner, Richard 2002. *Elämäni*. Suom. alkuteoksen vuonna 1963 julkaistun kriittisen edition *Mein Leben* pohjalta Saila Luoma. Turku: Faros-kustannus.

Walther, Johann Gottfried 1955 [1708]. *Præcepta der musicalischen Composition*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Wieck, Friedrich 1993 [1853]. *Kauniin soinnin jalo taide. Opettavaisen suorasukaisia kirjoituksia pianonsoitosta ja laulutäiteestä*. Suom. Tomi Mäkelä. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Yliopistopaino. Saksankielinen alkuteos *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*.

Haastattelut

Brüggen, Frans 2012. Frans Brüggen talking about his orchestra. Haastattelijana Agata Mierzejewska, ohjaus Katarzyna Kasica. Chopin Institute. Verkkolähde www.youtube.com/watch?v=y_DCGC115BQ (katsottu 22.2.2018).

Dael, Lucy van. Holten 9.6.2016. Kesto 3 tuntia.

Forsman, Rabbe. Uusikaarlepyy 24.2.2016. Kesto 5 tuntia.

Kuijken, Barthold. Weimar 18.7.2017. Kesto 1,5 tuntia.

Lisäksi kirjoittaja on haastatellut seuraavia muusikoita: Jaap Schröder (Amsterdam 10.6.2016) ja Simon Standage (Lontoo 14.11.2017). Kaikki haastattelut lukuun ottamatta Brüggenin videohaastattelua on tehnyt artikkelin kirjoittaja, ja muistiinpanot ovat hänen hallussaan.

Sähköpostikeskustelut

Malmgren, Markus. Sähköpostit kirjoittajalle 2014.

Mattson, Petri Tapio. Sähköposti kirjoittajalle 9.8.2015.

Lisäksi kirjoittaja on ollut sähköpostikirjeenvaihdossa Eero Heinosen (2017), Peter Hansonin (26.2.2016) ja Jon Laukvikin (4.6.2015) kanssa.

Lisätietoa

Riemann, Hugo & Fuchs, Carl 1890. *Practical Guide to the Art of Phrasing. An Exposition of the Views Determining the Position of the Phrasing-marks by Means of a Complete Thematic, Harmonic and Rhythmic Analysis of Classic and Romantic Compositions*. Saksankielinen alkuteos *Katechismus der Phrasierung. Praktische Anleitung zum Phrasieren, Darlegung der für die Satzung der Phrasierungszeichen maßgebenden Gesichtspunkte mittels vollständiger thematischer, harmonischer und rhythmischer Analyse klassischer und romantischer Tonsätze*. New York: G. Schirmer. Verkkolähde <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433056659778;view=1up;seq=59> (luettu 22.2.2018).

Schröder, Jaap 2007. *Bach's Solo Violin Works. A Performer's Guide*. New Haven: Yale University Press.

Venzago, Mario 2014. *Der andere Bruckner*. Levyteksti. *Symphony No. 5 in B flat major*. CPO 777 616-2.

MARIA MÄNNIKÖ

Granados espanjalaisen pianokirjallisuuden keskiössä – Narratiivi sävellyksen tulkinassa

Lectio Praecursoria

Maria Männikön taiteellinen tohtorintutkinto tarkastettiin 24.2.2018 Helsingin Musiikkitalon Camerata-salissa. Tarkastustilaisuuden valvojana oli MuT Anu Vebrviläinen. Lausunnon taiteellisesta osuudesta luki lautakunnan puheenjohtaja professori Erik T. Tarvastjerna ja lausunnon tutkielmasta FT Timo Tolska.

Jokainen meistä saa ideoita; koemme hetkellisiä oivalluksia tai jatkuvampaa intuitiivisen äänen kuiskintaa. Kun tartumme näihin inspiraation siemeniin ja annamme luovuuden toteuttaa itseään, alkaa matka – kiehtova seikkailu kohti mahdollisuuksien maailmoja.

Taiteellinen oppinätteeni syntyi luovan idean seuraamisesta, intuitiivisesta yhteydestä Enrique Granadosin sävellyksiin ja intohimosta espanjalaiseen kulttuuriin. Tunsin, että tämän aiheen parissa löytäisin itsestäni jotain uutta niin pianistina kuin ihmisenäkin ja samalla pystyisin tuomaan suomalaisen konserttiyleisön tietoisuuteen täällä harvemmin kuultavaa musiikkia.

Sukelsin konserttisarjassani 1880–1960-luvun Espanjaan; tutkin Granadosia eri rooleissa sekä peilasin häntä muihin säveltäjiin. Xavier Montsalvatge, Joaquín Malats, Ricardo Viñes, Isaac Albéniz, Manuel Infante, Manuel de Falla ja Federico Mompou toivat konsertteihin lisämaustetta ja laajensivat kuvaa tutkimani aikakauden musiikista.

Kuka oli Enrique Granados, ja millaista pianotuotantoa hän sävelsi? Kuinka luoda tulkinta tämän katalaanipersoonan teoksiin, ja toisaalta mitä muuta voin oppia espanjalaisen musiikin soittamisesta? Lähdin etsimään vastauksia kysymyksiin eri teemoista käsin. Jokainen konsertti toi esiin uuden näkökulman Granadosista ja valotti espanjalaisen musiikin piirteitä.

Ensimmäistä konserttia hallitsi Granadosin rakkaus Francisco de Goyan taiteeseen. Intohimon huumassa säveltäjä loi lukuisia teoksia Goyescas-nimen alla, joista merkittävimpänä pidetään *Goyescas – Los majos enamorados* -sarjaa – suomeksi *Rakastuneet nuoret*. Tämä sarja muodosti ensimmäisen konserttini rungon ja samalla se inspiroi minua kokeilemaan itselleni uutta esitysmuotoa. Loin kokonaistaideteoksen, jossa musiikki yhdistyi kuviin Goyan taiteesta ja jossa valoratkaisut tukivat musiikillista kerrontaa.

Toinen konsertti esitteli Granadosin taitoja sovittajana Scarlattin Sonaattien muodossa sekä näytti, mikä hän on miehiään laulusäveltäjänä. Lisäksi konsertti kertoi kahta narratiivista limittäin Granadosin saadessa seuraa ”musiikin tiedemiehestä”, Kuubaa kaipaavasta Xavier Montsalvetgesta.

Kahdessa viimeisessä konsertissa peilasin Granadosia espanjalaisen tanssin ideaa vasten. *Danza española* on tärkeä elementti myös soitinmusiikissa. Tämän vuoksi oli kiinnostavaa tarkastella ja vertailla sen eri ilmenemismuotoja säveltäjästä ja sävellyksestä riippuen. Toin esiin, kuinka tanssi voidaan nähdä kansanlaulun parina Granadosin sarjassa tai minimalismin ilmauksena Mompoun musiikissa, ja kuinka se muuttuu aktiiviseksi liikkeeksi Fallan tanssittaviksi sävelletyissä teoksissa. Haastoin itseni tekemään myös yhteistyötä flamenco-tanssijan kanssa tulkitessani Fallan tansseja. Yhteistyö oli huikeaa, se toi tanssin iholleni ja vahvasti entisestään näkemystäni siitä, että tanssi auttaa soittamisessa. Liike ja rytmi hahmottuvat koetun tai kuvitellun kehollisen tuntemuksen kautta luonnollisesti ja kokonaisvaltaisesti.

Kolmas konserttini toteutui kahdessa osassa. Kun suunnittelin konserttisarjani ohjelmaa opintojeni alkuvaiheessa, harmittelin, että Granados ei ollut säveltänyt pianokonserttoa. Ilokseni olin kuitenkin väärässä. Pianokonserton ensimmäinen osa oli nimittäin löytynyt hetkeä aiemmin Barcelonan musiikkikirjaston uumenista. Löydön tehnyt Melani Mestre oli myös täydentänyt konserton kolmiosaiseksi ajan hengen mukaisesti. Hän käytti toisen ja kolmannen osan materiaalina Granadosin valmiita pianosävellyksiä. Yksi toiveeni siis toteutui, kun sain soittaa tämän konserton osana tohtorintutkintoani.

Kolmannen konsertin toiseen osioon, pianoresitaaliin, loin teeman ”Granados säveltäjäystävineen”. Tämän teeman kautta tutustuin Malatsin, Viñesin ja Albénizin musiikkiin, mutta myös nelikon elämään ja kommelluksiin sävellysten takana. Yhteinen nimittäjä koko kolmannelle konserttikokonaisuudelle oli Granadosin *Allegro de concierto*. Pianokonserton kolmas osa on rakennettu tämän teoksen pohjalta – tosin puolisävelaskelta alaspäin transponoituna. Olikin haastavaa ja kiinnostavaa soittaa teos ensin osana pianokonserttoa, hieman muunneltuna ja vaikeutettuna C-duurissa, ja muutama kuukausi myöhemmin resitaalissa, kuten Granados sen kirjoitti: Cis-duurissa.

Allegro de concierto on itselleni hyvin läheinen teos. Se on kulkenut matkassani mukana pitkään. Sävellyksessä kuuluu Granadosin romanttinen mielenlaatu ja avoimuus Espanjan rajojen ulkopuolelle. Se on yhdistelmä pianistista virtuoosisuutta,

leikkisyyttä ja hehkuvia tunteenpurkauksia. Teos oli tärkeä myös Granadosille. Hän voitti konserttiallegrollaan sävellyskilpailun Madridissa 1903 ja sai tätä kautta tunnettua Espanjassa.

Soitan teille nyt kyseisen teoksen: Granadosin *Allegro de concierto!*

Musiikkiesitys 1.

Enrique Granados (1867–1916): *Allegro de concierto*. Maria Männikkö, piano.

Koen, että Granadosin ja hänen aikalaistensa musiikin soittaminen on avannut minua pianistina. Se on tuonut niin kehollista kuin henkistä vapautta – uskallusta heittäytyä, leikkiä ja etsiä omaa ääntäni. Uskon, että tämä arvokas oppi juontaa juurensa espanjalaisen musiikin luonteesta. Se ikään kuin pakottaa soittajan irtautumaan liian analyyttisestä ajattelusta ja korvaamaan germaanisen muotokäsityksen erilaisella ymmärryksellä. Erityisesti Granadosin teoksia soittaessani olen löytänyt itseni stimuloivien muotohaasteiden edestä yhä uudestaan. Osa-kokonaisuus-pallottelu; miten yhdistää irrallisilta tuntuvat taitteet toisiinsa; miten luoda sarjan osien välille jännite; miten rakentaa värikäs kokonaisuus, kun haasteena on teemojen jatkuva toistuvuus tai miten suhtautua rönsyilyyn, joka on seurausta Granadosin improvisatorisesta sävellystyylisestä?

Tässä prosessissa korvaamaton apu itselleni on ollut narratiivinen eli kertova ajattelu. Pähkinänkuoressa kyse on siitä, että luon kertomuksen soittamaani teokseen. Puhun tästä työskentelytavasta tutkielmassani *Kerronnan voima – Narratiivi sävellyksen tulkinnassa*.

Voin sanoa, että Granadosin sarja kansanlaulujen pohjalta olisi ollut vaikeaa sisäistää ilman luomaani narratiivia naisen kasvutarinasta. Pianokonsertton avaava kadenssi ei olisi herännyt henkiin ilman ajatustani, että Granados kirjoitti kadenssissa oman kuolemansa. Kuvittelin, että kadenssin jälkeen palataan ajassa taaksepäin – Granadosin elämään ennen traagista laivamatkaa New Yorkiin. Myös tutkielmani esimerkkiteos, *Coloquio en la reja* (Keskustelu ikkunaristikon äärellä) ei olisi jäsentyntä eläväksi ilman rakkausduettoon pohjautuvaa narratiivia. Miksi näin?

Metaforinen taso teoksen osa-kokonaisuus-pohdinnassa auttaa palasia lokahtamaan paikoilleen. Prosessissa tutustun ikään kuin äänten sieluun: kuuntelen ja kysyn mielikuvituksen tasolla, kuinka ne haluavat yhdistyä. Miten taitteet keskustelelevat toistensa kanssa ja missä kulkee punainen lanka? Avaan vuorovaikutukseen myös oman sisimpäni – pohdin, mitä haluan ilmaista musiikissa, metaforisesti ja millainen narratiivinen rakenne tukee notaatiota ja musiikin ilmaisuja. Haen siis ymmärrystä yhdistämällä analyyttisen tiedon omiin kokemuksiini, tunteisiini ja kaikkeen siihen kulttuuriseen pääomaan, jonka olen omaksunut osaksi itseäni.

Tutkielmassani peilaan kertovaa tulkinnanmuodostusta yhdysvaltalaisen psykologi Jerome Brunerin narratiivikäsitteeseen. Työni lähtökohtana käytän Timo Tolscan

väitöskirjaa *Kertova mieli*¹, jossa hän on koonnut Brunerin hajanaiset narratiivitekstit yksiin kansiin.

Kertomusten rakentaminen sävellyksiin on minulle luonteva osa harjoittelua, ja olen työskennellyt näin pitkään. Mutta kuinka puhua asiasta? Tutkielmani tärkein tarkoitus olikin löytää sopivat käsitteet prosessin sanallistamiseen. Lisäksi halusin selvittää, miksi narratiivin käyttö toimii, miksi se on niin hyvä juttu. Keskustelu Brunerin kanssa avasi silmäni monella tasolla. Sain oivalluksia, opin uutta ja inspiroiduin, ja tuloksena syntyi kerronnallisen metodini kuvaus. Pääni sisäinen esineellistyi sanoiksi.

Brunerin mukaan ihminen voi ajatella kahdella tavalla, matemaattis-tieteellisesti eli rationaalisesti tai narratiivisesti. Rationaalinen malli pyrkii löytämään abstrakteja, universaaleja totuuksia nojaamalla todisteisiin ja mitattavuuteen. Narratiivinen ajattelu taas hyödyntää uskomuksia, intentioita, inhimillisiä kokemuksia ja psyykkistä todellisuutta. Länsimaisessa yhteiskunnassa rationaalisen ajattelun avulla tuotettua tietoa pidetään tavallisesti narratiivista mallia arvokkaampana, ”todellisena tietona”. Bruner kuitenkin muistuttaa, että eri ajattelumallien kautta luodut maailmat ovat ainoastaan erilaisia, eivät eriarvoisia.

Tutkielmassani pohdin ajattelumallien suhdetta sävellyksen tulkinnanmuodotukseen. Uskon, että kumpaakin tarvitaan – mutta rationaalisesta mallista vain puhutaan enemmän. Työni kautta haluankin muistuttaa narratiivisen ajattelun olemassaolosta, Brunerin tavoin puhua sen tärkeydestä ja havainnollistaa sen positiivisia vaikutuksia. Mahdollisuuksien ihmeelliset maailmat avautuvat, kun annan mielikuivukselleni luvan lentää ja antaudun musiikille.

Mitä tapahtuu konkreettisesti, kun luon narratiivin? Musiikin yhteydessä puhutaan paljon mielikuvista, mutta niiden yhdistämisestä vähemmän. Juoni onkin kertomuksen tärkein elementti. Se on väline, jolla yhdistän musiikin tapahtumat toisiinsa. Sävellyksestä riippuen juoni voi olla tapahtumarikas tai se voi sisältää ainoastaan hienovaraisia muutoksia.

Brunerin mukaan juoni luodaan aina hermeneuttisen ymmärtämisprosessin kautta. Tämä tarkoittaa, että totuutta lähestytään osa–kokonaisuus-vuorottelun kautta, jossa osien merkitys riippuu kertomuksen teemaa koskevasta hypoteesista, jonka merkitys *vice versa* perustuu tulkitsijan arvioon osien merkityksestä. Juonen luominen on siis jatkuvaa seilaamista kokonaislinjan ja yksityiskohtien välillä.

Tolska tuo väitöksessään esiin Mary ja Kenneth Gergenin² primitiiviset juonirakenteet, joita voi hyödyntää juonen jäsenysprosessissa: progressiivisuus, regressiivisyys ja muuttumattomuus. Nämä käsitteet sopivat mielestäni myös erittäin hyvin

¹ Tolska, Timo (2002). *Kertova mieli. Jerome Brunerin narratiivikäsitys*. Helsingin yliopiston kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 178.

² Gergen, K. J. & Gergen, M. M. (1986). Narrative Form and the Construction of Psychological Science. Teoksessa T. Sarbin (toim.) *Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct*. New York: Praeger Press, 22–44.

musiikin kuvaamiseen. Tutkielmani esimerkkiteoksessa *Coloquio en la reja* ajattelen alkupuolen rakentuvan ulkoisen muuttumattomuuden varaan. Tällä tarkoitan, että tapahtumapaikka pysyy samana – rakastavaisten duetto lauletaan ikkunaristikon äärellä. Ajatus ulkoisesta muuttumattomuudesta auttaa pitkän kaaren luomisessa jaksoon, joka kestää monta sivua.

Tämän muuttumattomuuden sisällä koen tapahtuvan roolihahmojen sisäisiä progressioita ja regressioita, jotka heijastuvat kehonkielenä, eleinä ja hahmojen välisinä jännitteinä. Tärkeimmät hetket juonen luomisessa sijoittuvat selkeiden taitteiden rajapinnoille – kohtiin, joissa tekstuuri muuttuu. *Coloquio en la reja* -teoksessa kuvaan esimerkiksi hetkeä, jolloin ulkoinen ”pause”-nappula vapautetaan, ja rakastavaiset heräävät ikään kuin omasta kuplastaan. Seuraa lyhyt jakso, jossa tullaan tietoiseksi ympäristöstä, jossa kuullaan ja toimitaan.

Juonen lisäksi kertomus tarvitsee mielikuvia. Brunerin teksteissä kertomuksen välineet ovat juoni ja metafora. Mutta koska musiikin yhteydessä kaikki kuvailu on metaforista, näen asian hieman toisin. Puhun siis erilaisista mielikuvista, jotka juoni nivoo yhteen.

Koen mielikuvat mielen sisäisinä, liikkuvina kuvina, jotka sisältävät usein kehollisia tuntemuksia. Mielikuvien rooli on tärkeä – ne toimivat mielestäni tietynlaisena sarananivelenä soittamisen toiminnan ja symbolisen notaation välillä. Bruner sanoo, että voimme representoida maailmaa kolmella tavalla: toiminnallisesti, kuvallisesti ja symbolisesti. Soittamisessa maailmanrakentaminen tapahtuu parhaimmillaan kaiken näiden kolmen tietämisentavan kautta. Mielikuvien tärkeys nousee mielestäni sitä, että ne auttavat symbolisen notaation muuttamista motoriseksi soittamisen toiminnoksi – ja vielä sellaiseksi toiminnoksi, jossa on syvyyttä sekä ilmaisuvoimaa.

Mielikuvia voi olla hyvin monenlaisia. Tuon tutkielmassani esiin viisi sellaista ryhmää, joita käytän usein: roolihahmot; suunnat, perspektiivit ja etäisyydet; valot, varjot ja muodot; puhuminen, äänenpainot ja -sävyt; tanssiaskleet ja -koreografiat. Tavallisesti lähes jokainen ryhmä on edustettuna narratiivissani – joskin painotukset vaihtelevat. Esimerkiksi barokkiteoksissa pääpaino on enemmänkin siinä, miten sanotaan ja millä äänenpainolla puhutaan kuin sisäisten emotionaalisten latausten ilmaisussa. Mielikuva tanssikoreografiasta on ollut taas monesti kantava voima tanssiaiheisissa teoksissa – joita varsinkin espanjalaisessa musiikissa riittää.

Roolihahmojen mielikuvat ovat tärkeitä. Usein narratiivissani on päähenkilö tai päähenkilöitä, joiden sisäiset intentiot vaikuttavat tulkintaani. Kun pohdin, miksi roolihahmo ahdistunut tai mitä hän kaipaa, kokonaiskuva muuttuu eläväksi. Brunerkin tähdentää, että kertomuksen päähenkilö – oli se sitten ihminen tai eläin – tulee aina varustaa intentionaalisilla tiloilla.

Tutkielmani esimerkkiteos nojaa vahvasti päähenkilöiden sisäisten maailmojen heijastuksiin: rakastumiseen, kiihkoon, epäilyyn, vetäytymiseen ja lopulta luottamukseen. Nämä heijastukset ilmenevät paitsi sisäisinä tuntemuksina myös kehonkielen, eleiden ja kosketuksen mielikuvina. Lisäksi ne tuottavat ajatuksia etäi-

syöksistä ja suunnista. Tutkielmassani tuon esimerkkien kautta ilmi, kuinka hellän kosketuksen kuvittelu vaikuttaa sointiini, tai kuinka turhautunut tarttumisen ikkunaristikkaan kasvattaa kiihkoa. Rakkausduettoon kuuluu tietenkin myös suudelma. Vahvana mielikuvana se vaikuttaa paitsi tietyn hetken energiaan, mutta myös jännitteen rakentamiseen ennen suudelmaa ja soittoon sen jälkeen.

Etäisyyksien ja suuntien mielikuvia voi hyödyntää monella tavalla. Esimerkiksi halutessani tulkintaani yksinäisyyden tunnun, voin kuvitella roolihahmon vetäytymisen kauemmas. Vetäytyminen voi olla seurausta loukkaantumisesta, epäilystä tai oman tilan tarpeesta. Käytän kertomuksissani myös paljon elokuvamaisia ”kameraratkaisuja”, esim. kaukaisuudesta katsottua kuvakulmaa tai liukumista lähemmäksi tapahtumien ytimeen. *Coloquio en la reja* -teoksen lopussa kuvittelen kuvakulman liukuvan kauas, aina avaruuteen asti. Näin on helpompaa tavoittaa ajatus *ppp*-nyanssiin päättyvästä dimинуendosta.

Narratiivin luominen on prosessi, jonka käyn läpi aina ennen teoksen esittämistä. Se kuuluu harjoitteluuni samalla tavoin kuin motoristen kuvioiden toistaminen, soinnin treenaus tai muistipaikkojen tankkaaminen. Lavalla en mieti aktiivisesti luomaani narratiivia – samalla tavoin kuin muunkin harjoittelun kanssa, uskon, että työ on tehty ja päästän irti. Kertomus on kuitenkin olemassa – pääpiirteittäin se häilyy mieleni taustalla ja kulkee mukana kuin soittoani suojellen. Se on kuin salainen kumppani, jonka kanssa lähdän jännittävälle matkalle; kumppani, joka innostaa ja avaa luovuuden kanavan.

Päätän lectioni soittamalla teille Granadosin *Coloquio en la rejan*, tutkielmani esimerkkiteoksen.

Musiikkiesitys 2.

Enrique Granados (1867–1916): *Coloquio en la reja*. Maria Männikkö, piano.

Eeva OKSALA

Kohti uudenlaista esiintyjyyttä

Lectio Praecursoria

Eeva Oksalan tohtorintutkinto (taiteilijakoulutus) tarkastettiin 14.4.2018 Sibelius-Akatemian Wegelius-salissa. Taiteellinen opin- ja taidonnäyte: Kansanmusiikkivaikutteinen viulu- ja kamarimusiikki. Tutkielma: Kohtaamis pisteessä – Kohti uudenlaista esiintyjyyttä. Tilaisuuden valvojana toimi MuT Anu Vehviläinen. Lausunnon taiteellisesta oppinnäytteestä antoi MuT Merit Palas ja lausunnon tutkielmasta antoi tanssitoht. Eeva Anttila.

TUTKINNON TAUSTAA

Jatkotutkintoprojektini ei olisi toteutunut tällä teemalla ilman puhelinsoittoa, jonka sain 17 vuotta sitten tehdessäni koulutehtäviäni silloisen opinahjoni Tampereen Konservatorion käytävällä. Puhelimessa minua pyydettiin pirkanmaalaiseen romanimusiikkiryhtyeeseen, mikä oli siihen asti täysin länsimaiseen taidemusiikkiin keskittyneelle viulistinalulle yllättävän kiehtova ajatus. Harjoitusten alettua epämukavuusalue tuli kuitenkin korvakuulosoitosta, improvisaatiosta ja sovittamisesta täysin tietämättömälle turhankin tutuksi. Vuosien mittaan nämä uudet taidot karttuivat ja ennen kaikkea syttyi valtava kipinä Itä-Euroopan ja erityisesti romanien musiikkia ja esiintymiskulttuuria kohtaan. Klassiset viuluopintoni jatkuivat sittemmin Sibelius-Akatemiassa, jossa täysin tietoisesti pidin ”pimeän puoleni” eli crossover-toimintani erillään ”vakavista” opinnoistani. Jakautuneen muusikkopersonan syndrooma ei kuitenkaan jättänyt minua rauhaan, minkä vuoksi valmistuttuani sain idean yhdistää nämä kaksi erillään kulkenutta musiikillista polkua. Tähän tarjoutui erinomainen tilaisuus DocMus-tohtorikoulussa. Jatko-opintojeni taiteellisessa opin- ja taidonnäytteessä, *Kansanmusiikkivaikutteinen viulu- ja kamarimusiikki*, esittelin pääosin Itä-Euroopassa 1900-luvulla sävellettyjä kansanmusiikkivaikutteisia viulu- ja kamarimusiikkisävellyksiä, ja tutkielmassani *Kohtaamis pisteessä – Kohti uudenlaista esiintyjyyttä* syvennyin kokemuksellisten tekstien avulla esiintyjyyden kehittämiseen.

LÄNSIMAINEN TAIDEMUSIIKKI JA KANSANMUSIIKKI KOHTAAVAT

Opintojeni taiteellinen osio on johdattanut minut monien kiehtovien kansanmusiikkivaikutteisten sävellysten ja kansanlaulujen äärelle. Konserttini etenivät pääasiallisesti maateemoittain ja tavoitteenani oli nostaa esiin jo ohjelmistoihin vakiintuneiden kansanmusiikkivaikutteisten sävellysten lisäksi uusia tuntemattomampia sävellyksiä ja säveltäjiä. Kaikissa konserteissani kuultiin kamarimusiikkia ja sooloviuluohjelmistoa. Kansanmusiikkivaikutteisuuden aste vaihteli sävellyksissä paljon: osassa kansanmusiikki oli verhottua, eräänlainen inspiraation lähde, kun taas toisissa vaikutteet näkyivät selvemmin: suorina lainauksina, rytmisinä elementteinä, koristeiluina sekä käytetyissä moodeissa ja sointuyhdistelmissä. Asiaa havainnollistaakseni halusin soittaa konserteissani myös kansanmusiikkinumeroita ja tutkia, kuinka eri maiden kansanmusiikkeihin syventyminen auttaa hahmottamaan kansanmusiikkivaikutteita sävelletyssä musiikissa.

Ensimmäisen konsertin, *Slaavilainen kaiho*, teemana olivat tšekkiläiset säveltäjät. Konsertin sävellyksissä oli hyödynnetty ainakin Määrin ja Böömin kansanmusiikkia, ja myös yhteyksiä venäläisiin kansanlauluihin oli havaittavissa. Konsertissa esiteltiin neljä omaperäistä tšekkiläistä säveltäjää: Leoš Janáček, Erwin Schulhoff, Bohuslav Martinů ja Antonin Dvorak, joita yhdisti viehtymys tšekkiläiseen perinemuusiikkiin. Dvorakia lukuun ottamatta he kokivat myös ensimmäisen maailmansodan, jonka sivutuotteita olivat mm. kansallistunnon voimistuminen, slaavilaisen yhteenkuuluvuuden korostaminen ja venäläisten ihailu.

Toisessa konsertissa, *Juutalaisen kansanmusiikin seura*, ei ollut maateemaa muiden konserttien tapaan. Sen sijaan keskityttiin kansaan: juutalaisiin. Juutalainen taidemusiikki alkoi kehittyä 1800-luvun loppupuolella, kun Itä-Euroopan musiikissa kansallinen aate alkoi vahvistaa otettaan. Vuonna 1908 joukko venäläisiä juutalais-säveltäjiä alkoi järjestelmällisesti säveltää juutalaisen identiteetin sävyttämää taidemusiikkia. Ryhmän nimeksi muodostui *Juutalaisen kansanmusiikin seura*. Toiminnan seurauksena syntyi juutalainen idiomaattinen sävelkieli, jonka vaikutus näkyi vahvasti taidemusiikin lisäksi mm. juutalaisten kansanmusiikissa, klezmer-musiikissa. Konsertin alkupuolella kuultiin juutalaisten säveltäjien Joseph Achronin, Ernst Blochin ja Paul Ben-Haimin sävellyksiä. Konsertin ohjelmassa liikuttiin koko ajan kansanmusiikkivaikutteisempaan suuntaan. Lopuksi Paul Schoenfeldin klezmer-vaikutteisen trion rohkaisemana astuimme musiikillisen raja-aidan yli ja esitimme klezmer-musiikkinumeron viululla, klarinetilla, kontrabassolla ja harmonikalla. Tämä ensimmäinen musiikillinen rajanylitys jatkotutkintokonserttisarjassani tuntui etukäteen hyvin rohkealta ja jopa mieltä askarruttavalta asialta. Lopulta siirtymä klezmer-vaikutteisesta Schoenfeldin triosta kansanmusiikkiin tuntui kuitenkin ennen kaikkea luonnolliselta askeleelta. Improvisoitujen soolojen ja juutalaisten kansanlaulujen aikana tunsin, että pimeä puoleni oli viimein uskaltanut kokonaan lavalle mukaan.

Kolmannessa konsertissani matkustettiin Venäjälle, jossa vahvat perinteet kansanmusiikkivaikutteiselle sävellystyylille luotiin jo vuosina 1856–1870 *Viisikoksi* kututun ryhmän toimesta. Heidän tavoitteensa nationalistisesta venäläisestä musiikkikoulusta toteutui, ja sen seurauksena venäläiset talonpoikaislaulut ja kansanlaulut löysivät paikkansa venäläisessä taidemusiikissa. Esimerkkinä *Viisikon* toiminnasta kuultiin Nikolai Rimsky-Korsakovin *Fantasia*, joka sisälsi kaksi aitoa venäläistä teemaa. Alun perin viululle ja sinfoniaorkesterille sävelletyn teoksen piano-viulu-reduktio ei vastannut odotuksiani, joten päädyimme pianisti Kirill Kozlovskin kanssa sovittamaan teosta. Tämä prosessi oli antoisa ja vei mielestäni lähemmäksi sävellyksen alkulähdettä, kansanmusiikkia. Konsertin pääteos oli kuitenkin Nikolai Medtnerin massiivinen 45 minuuttia kestävä *viulusonaatti nro 3*. Tämän, itselleni suhteellisen tuntemattoman säveltäjän kiehtova persoonallinen sävellystyyl ja kyky hyödyntää kansanmusiikkia ja ortodoksista kirkkomusiikkia sävellyksissään tekivät minuun suuren vaikutuksen. Tietoisia musiikillisia rajanylityksiä ei tässä konsertissa kuultu, mutta esimerkiksi erityisen improvisatorisessa ja vapaasti nuotinetussa Rodion Štšedrinin *Mustalaismelodiassa* liikuttiin mielestäni lähempänä kansanmusiikkia kuin länsimaista taidemusiikkia.

Neljännessä konsertissani oli vuorossa Unkari. Unkari on hyvin keskeinen maa, kun puhutaan kansanmusiikkivaikutteisesta säveltämisestä Euroopassa. Pääsyy tähän on 1900-luvulla vaikuttaneiden unkarilaisten säveltäjien Zoltán Kodály ja Béla Bartókin tekemä mittava tutkimustyö Itä-Euroopan kansanmusiikkien parissa. Konsertin kaikki kolme säveltäjää: Ernő Dohnányi, Sándor Veress ja Béla Bartók olivat keskeisiä hahmoja 1900-luvun Unkarin musiikkielämässä. Konsertin koko toinen puoliaika oli omistettu Béla Bartókille ja Transilvanian alueen kansanmusiikille. Bartók teki lukuisia tutkimusretkiä Transilvaniaan ja hyödynsi alueen kansanmusiikkia sävellyksissään monin tavoin. Konsertti päättyi kansanmusiikkinumeroon, jossa viulun, kontratan eli kolmikielisen alttoviulun ja kontrabasson muodostamalla triollamme soitimme musiikkia mm. Transilvaniassa sijaitsevalta Kalotazegin alueelta.

Transilvanian alueen kansanmusiikki oli erityisen tarkastelun kohteena konsertissa myös siksi, että tein sinne oman tutkimusretken Bihorin kuntaan yhdessä musiikin tohtori Jaso Sasakin kanssa kesällä 2013. Ainutkertaisen kokemuksen jälkeen oli helppo allekirjoittaa Bartókin väite siitä, että eri alueiden kansanmusiikit ja niiden eri vivahteet voi omaksua täydellisesti vain paikan päällä. Kokemuksen kokonaisvaltaisuus yllätti. Musiikin lisäksi mieleen jäivät ihmiset, heidän ystävällisyytensä, kotinsa ja vieraanvaraisuutensa; erilaiset tuoksut, maut ja maisemat. Bihorin kunnan kansallispuvun ja torviviulun lisäksi mukanaani Suomeen matkasivat lukuisat videonnit ja nauhoitukset kyläläisten musiikkiesityksistä. Bihorin alueen romanialaista kansanmusiikkia ja torviviulua esittelin tarkemmin viimeisessä jatkotutkintokonsertissani.

Konserttisarjani pääte piste oli Romaniassa. *Viulistin matka Romaniaan* -konsertin keskeinen säveltäjänimi oli romanialainen George Enescu. Enescu viehättyi romanialaiseen kansanmusiikkiin ja erityisesti kiertävien lautari- eli romaniviulis-

tien soittoon jo lapsena. Perehtyneisyys romanialaiseen kansanmusiikkiin kasvoi ja kehittyi vuosien kuluessa siihen pisteeseen, että alkuperäisten kansanmelodioiden käyttö tai muuntelu sävellyksissä ei enää riittänyt hänelle. Enescu päätyi luomaan oman kansanmusiikillisen sävelkielen, jossa kansallisesti väritynyt kansanomainen tyyli syntyi arvioimalla romanialaisen kansanmusiikin idiomattisia piirteitä luovalla tavalla uudelleen. Konsertissa kuultiin myös numeroita György Kurtágin improvisatorisesta sooloviulukokoelmasta *Signs, games and messages* ja Ravelin *Tzigane*, joka yhdistyi romanialaisen kansanmusiikin sijaan ennemminkin populaariin mustalaistyyliin. Konsertti päättyi romanialaiseen kansanmusiikkinumeroon, joka sisälsi torviviulunsoittoa, romanialaisessa myllyssä opittuja kansansävelmiä, lintuimprovisaatiota ja lähes mahdottomuuksiin kiihdytettyjä tempoja.

Konserttisarjani liittyi kiinteästi kirjalliseen tutkielmaani. Konserteissani halusin yhdistää kaksi erillään kulkenutta polkuani ja tutkia voiko muiden musiikin lajien parissa oppimiani lähestymistapoja, suhteessa teokseen ja esiintymiseen, hyödyntää myös tarkoin konventioin säädellyssä resitaaliympäristössä tai arviointitilaisuudessa. Tämä ei olisi ollut mahdollista tai erityisen hedelmällistä ilman kirjallisen tutkielman kautta saavuttamaani ymmärrystä siitä, minkälaisia nämä erillään kulkenneet musiikilliset polut tarkalleen ottaen olivat ja miksi esiintyjyyteni oli näyttäytynyt niillä erilaisena.

KOHTAAMISPISTEESSÄ – KOHTI UUDENLAISTA ESIINTYJYYTTÄ

Tutkielmani on muusikkoustutkimus, jossa tutkin ja pohdin musiikin eri lajien parissa työskentelyn ja korostuneesti vuorovaikutuksellisen yleisösuhteen vaikutusta esiintyjyyden kehittymiseen. Tärkeitä kysymyksiä olivat, miksi suhteeni esiintymiseen häiriintyi länsimaisen taidemusiikin oppilaitoksissa ja kuinka tutustuminen romanimusiikkiin, romanien esiintymiskulttuuriin, muihin musiikin lajeihin ja teatteritaiteeseen muutti tätä asetelmaa. Tärkeä osa tutkielmaani on Taideyliopiston teatterikorkeakoulussa järjestetty yleisökontaktikurssi, jolle osallistuin jatko-opintojeni osana vuonna 2012–2013. Kurssilla opeteltiin tehostettuun vuorovaikutukseen perustuva kolmivaiheinen esiintymismetodi, joka osaltaan muutti esiintyjyyttäni ja erityisesti suhdettani yleisöön voimakkaasti.

Muusikon esiintyjyyden tutkiminen paljastui erittäin monisyiseksi ja ihmistä kokonaisvaltaisesti koskettavaksi asiaksi, minkä vuoksi tutkimukseni liittyy psykologian, sosiaalipsykologian, sosiologian, filosofian ja musiikkipedagogiikan tutkimusalueisiin. Lähestyin tutkimusongelmaa kokemuksellisten kuvaustekstien avulla, joissa syvennyn musiikkiopintoihini, crossover-toimintaani ja Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssin esiintymiskierrteen esiintymisiin. Tutkielma etenee kronologisesti kuvausten avulla alkaen varhaisista viuluopinnoistani ja päättyen vuoteen 2013.

KAKSI ERILAISTA POLKUA

Ensimmäiseksi analysoin Tampereen Konservatorion kautta Sibelius-Akatemiaan johtanutta opinpolkuani. Kuvaukset paljastivat, että kosketus esiintyjyyteeni häiriintyi pahoin päämäärätietoisten opintojeni aikana länsimaisen taidemusiikin opilaitoksissa. Tämän vaiheen kokemuksiani erittelen Kari Kurkelan (1993), Päivi Arjaksen (2001), Kimmo Lehtosen (2004) ja Laura Janssonin (1990) käsitteistöjä käyttäen. Suurimmiksi ongelmakohtiksi opinpolulla paljastuivat suorituskeskeisyys, huono kehomielen tuntemus ja pakonomaisesta harjoittelusta johtunut automatisoituminen. Taustalla vaikutti myös länsimaiseen taidemusiikkikulttuuriin liittyvä yli-inhimillinen taiteilijaihanne, jota tavoitellessa omat heikkoudet ja vaikeuden piti piilottaa. Vähäiset esiintymiset ja esiintymisongelmien kieltäminen pahensivat negatiivista kierrettä ja esti asioihin puuttumisen. Tutkielman tulokset viittasivat siihen, että jo perusopintovaiheessa aloitettu opintoja tukeva kehomielen yhteyttä hahmottava ja vahvistava esiintymisvalmennus olisi voinut ehkäistä haitallisimpia esiintymiseen ja oppimiseen liittyviä käyttäytymismalleja.

Tutkielman seuraava osa kertoo siitä, kuinka aloin esiintyjänä elää kaksoiselämää. Hieman ennen kuin aloitin ammattiopintoni Sibelius-Akatemiassa, liityin pirkanmaalaiseen romanimusiikkikyhteeseen. Romanimusiikkiesiintymisissä esiintymisen onnistumista ei määrittänyt suorituksen onnistuminen vaan se, kuinka paljon uskalsi paljastaa itsestään lavalla ja kuinka voimakkaan kontaktin sai yleisöön esityksen aikana. Soittaminen edellytti tunteiden voimakasta kanavointia ja ilmaisua, läsnäoloa, improvisaatiotaitoa, korvakuulolta soittamista ja riskinottoa. Musiikki kumpusi omasta kehosta ja musisointi oli korostuneessa mielessä kehollista. Uusi pimeä esiintyjäpuoleni oli minulle valtava voimavara, mutta pidin sen tietoisesti erillään vakavista viulupinnoistani. Esiintyjäpersoonani oli jakautunut: koin, että länsimaisen taidemusiikin esiintymisfoorumeissa minun piti edelleen olla opintojeni aikana omaksumani esiintyjäihanteen mukainen.

Minkälainen omaksumani esiintyjäihanne sitten oli? Avasin länsimaisen taidemusiikin piirissä vallitsevaa käsitystä esiintyjästä Lydia Goehrin (1998, 2007) termien avulla. Heräsi epäily siitä, että esiintymisongelmieni syntymiseen vaikutti opintojeni leimanneen suorituskeskeisyyden kulttuurin lisäksi länsimaisen taidemusiikin esiintyjää koskettavan läpinäkyvyysajattelun tiedostamaton omaksuminen. Länsimaisessa taidemusiikkiperinteessä esiintyjä toimii teosukollisuusihanteen sisällä, mikä tiukimman määrittelyn mukaan edellyttää esiintyjältä läpinäkyvyyttä ja yleisöltä asettumista vastaanottajan rooliin. Koska oma keho ikään kuin hävytetään tilanteessa, voi tämä pahimmassa tapauksessa johtaa tämän tutkimuksen valossa oman kehollisuuden hahmottamisen vaikeuteen ja sulkeutumiseen esiintymistilanteessa.

Romanimusiikkikulttuurin parissa toimiminen sai aikaan muutosintervention, joka johtui esiintyjän roolin muutoksesta, erilaisista esiintymisympäristöistä ja voi-

makkaasta vuorovaikutuksesta yleisön kanssa. Esiintyjyyttä muuttivat uudet asennoitumisen tavat, joista tärkeimmäksi nousi improvisatorinen lähestymistapa. Käsittelemme improvisatorisuutta ja erityisesti improvisatorisen lähestymistavan käsitettä mm. David Dolanin ja hänen työryhmänsä (2013) tutkimuksen avulla. Improvisatorisen lähestymistavan yhteys voimistuneeseen kehotuntoon ja yleisökontaktiin kävi ilmi monissa eri yhteyksissä.

AVAUTUVAN TILAN YHTEYS VIRETEORIAAN

Tutkimuskohde alkoi tarkentua esiintymisessä avautumiseen ja sulkeutumiseen johtaviin tekijöihin. Sulkeutumiseen johtivat suorituskeskeisyys, yleisön mieltäminen arvioivana osapuolena, huono kehomielen tuntemus, automatisoituminen harjoitteluprosessin yhteydessä ja epäselvä esiintyjän rooli. Avautumista sen sijaan edesauttoivat improvisatorinen lähestymistapa sekä esiintyjän roolin muutokseen liittyvät kehotunnon voimistuminen, oman äänen kanavoinnin ensisijaisuus ja vuorovaikutukseen pyrkiminen yleisön kanssa.

Erityisen kiinnostunut olin siitä, kuinka uusissa esiintymisfoorumeissa tavoitettavaksi avautuva yhteyksiä luova tila olisi saavutettavissa kaikissa esiintymistilanteissa musiikin lajista tai esiintymisfoorumin muodollisuudesta riippumatta. Tutkielmani yksi keskeisimpiä havaintoja oli omiin kokemuksiini perustuvan avautuvan tilan yhteys Katarina Nummi-Kuisman väitöskirjassaan *Pianistin vire* (2010) esittelemään kehomielen vireteoriaan. Avautuvaa tilaa ja kehomielen virettä näytti yhdistävän muun muuassa samanlaiset asennoitumisen tavat, improvisatorisuus ja aistien tietoinen avaaminen tilassa. Lisäsin yhtälöön myös Alexander-tekniikkaharrastukseni ja havaitsin, että Nummi-Kuisman virettä kannattelevan fokusoimattoman aistimisen ja Alexander-tekniikassa oppimani havaintokentän tietoisien aukipitämisen välillä oli selvä yhteys. Tietoinen tilassa avautuminen näkö-, kuulo- tai tuntoaistin avulla vahvisti kehotuntoa ja sai mahdolliset itsereflektiiviset äänet hiljenemään, sillä kokonaisvaltainen aistiminen ei jättänyt niille tilaa. Huomionarvoista oli, että sulkeutuminen todennäköisesti alkaa jo harjoitushuoneessa, minkä vuoksi havaintokentän aktiivinen avaaminen tulisi aloittaa jo harjoitusprosessin yhteydessä.

Hahmotin tilassa avautumista myös näyttelijäntyön oppi-isän Konstantin Stanislavskin (2013) huomiopiiriteorian avulla. Stanislavski piirsi näyttämölle kartan ja merkitsi siihen neljä näyttämöllä seisovan näyttelijän huomiopiiriä: pienen, keskikokoisen, suuren ja suurimman. Pienin huomiopiiri rajoittui näyttelijään itseensä, keskikokoiseen mahtuivat kanssänäyttelijät ja lähiympäristö. Suuri huomiopiiri kattoi koko näyttämön, ja kaikista suurin huomiopiiri ulottui yleisöön asti. Havaitsin, että vuosien varrella huomiopiirini olivat huomaamattani kasvaneet pienimmästä suurimpaan ja että eri kokoisissa huomiopiireissä oli mahdollista liikkua tietoisesti havaintokentän laajuutta säätelämällä.

YLEISÖKONTAKTIKURSSI

Tutkielmani viimeinen osa on omistettu Taideyliopiston sisällä tapahtuneelle rajanylitykselle. Opiskelin Teatterikorkeakoulun yleisökontaktikurssilla vuonna 2012–2013. Kurssin on kehittänyt teatteritaiteen tohtori, näyttelijä Jussi Lehtonen, ja kurssin perusideana oli tutustua terveysttä taiteesta -ajatteluun ja tavoitteena taideesitysten tarjoaminen ihmisille, joilla ei ole mahdollisuutta tulla niitä taidelaitoksiin seuraamaan. Tavoitteena oli myös oman yleisösuhteen tutkiminen ja sen syventäminen esiintymällä hoitolaitosympäristöissä ja vankiloissa. Ennen varsinaisen esiintymisen valmistamista käytiin tutustumassa hoitolaitoksiin ja asukkaita haastateltiin. Näiden tutustumiskäyntien pohjalta rakennettiin esitys, jonka aihepiirien toivottiin koskettavan erityisesti hoitolaitoksissa asuvia ihmisiä.

Päysin mukaan näyttelijä- ja dramaturgiopiskelijan työryhmään, ja esityksessämme tuli viulustin ja näyttelijän välinen duo nimeltään *Yön Kuningatar*. Kurssilla opeteltiin poikkeuksellinen tehostettu vuorovaikutusmetodi, kolmivaiheinen esiintymismetodi, jossa esiintymiseen sisältyi esitystä edeltävä tutustuminen ja esityksen jälkeen pidetty palautes keskustelu yleisön kanssa. Esitykset rakennettiin vuorovaikutukselliseksi, ja kaikkiin esityksiin sisällytettiin suoran katsekontaktin ottaminen yleisöön esityshetkellä. Kirjoitimme kaikista hoitolaitosesiintymisistämme päiväkirjaa heti esitysten jälkeen. Käsittelen yleisökontaktikurssin herättämiä ajatuksia päiväkirjojeni pohjalta kirjoitettujen esiintymiskuvausten avulla. Halusin tehdä näkyväksi, mitä esiintyjän mielessä liikkuu poikkeuksellisissa esiintymisympäristöissä ja mitä tapahtuu, kun esiintyjästä tulee katsojan katsoja.

Käyn keskustelua pääasiallisesti metodin kehittäjän Jussi Lehtosen (2010, 2015) kanssa, mutta säilytän yhtälössä myös Konstantin Stanislavskin huomiopiiriteorian. Yleisökontaktikurssilla toimittiin pääosin suurimmassa huomiopiirissä, mikä oli sekä näyttelijän että muusikon näkökulmasta tavallisesta poikkeavaa, sillä yleensä esiintymissalit ovat pimeitä. Hoitolaitosympäristöissä ja vankiloissa samassa valossa kohdattujen pienten yleisöjen elämä, tunteet ja reaktiot saivat tulla osaksi esityksiä. Esityksissä syntyi voimakas vuorovaikutuksen kehä, jossa yleisöstä vaikuttaminen muutti soittotapahtumaa ja jälleen kerran yleisön reaktiota.

Suoran katsekontaktin hyödyntäminen sellaisenaan esimerkiksi resitaalikonsertissa jäi kuitenkin epäilyttämään, eikä tutkielmani ehdota tekniikan suoraa integrointia länsimaisen taidemusiikin konserttikulttuuriin. Sen sijaan hienovaraisemmat sovellukset, kuten huomion avaaminen katsomoon tai hetkellinen katseen kohdistaminen yleisöön, voivat vahvistaa vuorovaikutusta ja saada yleisön tuntemaan itsensä näkyväksi.

Tutkimukseni keskeisimmät tulokset viittaavat siihen, että useamman kuin yhden musiikkiperinteen omaksuminen ja improvisaatioon tutustuminen voivat kehittää käytännön muusikon taitoja, johtaa avautumiseen ja virittäytyneeseen tilaan esiintyessä sekä vahvistaa esiintyjän suhdetta yleisöön. Lisäksi huomion kohdistaa

minen yleisöön ja yleisön elämäntunnon ottaminen osaksi esitystapahtumaa, esimerkiksi yleisökontaktikurssin kaltaisen tehostetun vuorovaikutusmetodin avulla, voi auttaa hahmottamaan ihmistenvälisyyttä uudella tavalla esiintymisissä ja sitä kautta luoda uusia motiiveja ja merkityksiä tekemiselle. Yleisöön tutustuminen ja korostuneesti vuorovaikutukselliset kohtaamiset voivat muuttaa esiintyjän esiintyjyyttä ja sitä kautta suhtautumista yleisöön esiintymisfoorumista riippumatta – jopa pimeissä saleissa.

MUSIIKKIESITYS

Esitän lectioni lopuksi kolme musiikkinumeroa, joissa konserttisarjani tapaan liikutaan asteittain kansanmusiikkivaikutteisempaan suuntaan. Kansanmusiikin tutkijan ja säveltäjän Leoš Janáčekin viulusonaatti on esimerkki kamarimusiikkisävellyksestä, jossa kansanmusiikkivaikutteet näkyvät enimmäkseen inspiraationa, kansanlaulunomaisina teemoina ja lyhyinä improvisatorisina hetkinä. Soitamme sonaatista kaksi ensimmäistä osaa yhdessä pianisti Kirill Kozlovskin kanssa. Lopuksi esitän George Enescun hyvin kansanmusiikkivaikutteisen sooloviuluteoksen, *Airs dans le genre roumain*, jonka jälkeen siirryn haitaristi Sami Varvion kanssa romanian lautari-viulustien lintuimprovisaatioon ja ylitän musiikillisen raja-aidan viimeisen kerran tämän projektin tiimoilta.

Leoš Janáček (1854–1928): Sonaatti viululle ja pianolle JW VII/7
Con moto – Balada

George Enescu (1881–1955): *Airs dans le genre roumain* sooloviululle (1926)
Moderato – Allegro giusto – Andante – Allegro giocoso

Romanialainen kansanlaulu: Ciocârlia (Leivo)

LÄHTEET

Arjas, Päivi 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys. Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Väitöskirja. Jyväskylä Studies in the Arts 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Dolan David, Sloboda John, Jensen Henrik Jeldtoft, Crüts Björn & Feygelson Eugene 2013. The improvisatory approach to classical music performance: an empirical investigation into its characteristics and impact. *Music Performance Research* 6, 1–38.

Jansson, Laura 1990. *Urheilijan psyykkinen valmennus*. Helsinki: Otava.

Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Lehtonen, Jussi 2010. *Samassa valossa – Näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella*. Helsinki: Avain.

Lehtonen, Jussi 2015. *Elämäntunto – Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi... Jobdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteiden laitos.

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

Stanislavski, Konstantin 2013 [1936]. *An Actor Prepares*. Engl. käänt. Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Bloomsbury Academic.

ARTICLES

Leena Heikkilä and Marjaana Virtanen

**Finnish students at Hochschule für Musik zu Berlin (1885-1972):
the case of the oboist Jouko Teikari**

This article discusses Finnish composers and musicians at Hochschule für Musik zu Berlin, known today as Universität der Künste in Berlin (Berlin University of the Arts), in the years 1885–1972. We first present a summary of the Finnish students, for example the composers Erik Bergman and Kalevi Aho, and place the findings (e.g., students' major subjects, their teachers, study times) in the perspective of the organization's history. This investigation is based on archival material from the Berlin University of the Arts.

The remainder of the article focuses on the oboist Jouko Teikari, who studied at Hochschule für Musik zu Berlin under Karl Steins in 1967, and was interviewed for the study. The nature of Teikari's studies is investigated, as well as their significance in light of Teikari's later career.

Following his studies in Berlin, Teikari acted as the oboe section principal of the Finnish Radio Symphony Orchestra. This research shows that the sound ideal he adopted in Berlin influenced his playing style and consequently the sound of the woodwind section of the Radio Symphony Orchestra.

Keywords: Hochschule für Musik zu Berlin, Jouko Teikari, oboe pedagogy, music history, archive study, sound ideals, Berlin Philharmonic style of performing

About the Authors: DMus and Master Horn player Leena Heikkilä is a researcher at the University of Turku's Department of Musicology. PhD Marjaana Virtanen is a Docent of Performance Research at the University of Turku's Department of Musicology.

Markus Sarantola

Some Thoughts Concerning Metrical Accents in the Music of the 18th and 19th Century

In the eighteenth century, musicians composed and performed music in a different way. In Jon Laukvik's words, music could dance, sing or even speak, but during the nineteenth century, the emphasis came to rest on singing: the legato style became prevalent. In my article, I will display some principles of the earlier baroque style.

The old metrical structure of the bar still seems have to been alive and well during the early Romantic period. The change in style of the nineteenth century then culminated in the

dynamic-agogic phrasing which was systematized by Hugo Riemann (1849–1919). He was amongst those who wanted to put aside the old rhythmic-structural way of performing music. He worked towards presenting a phrasing theory based on crescendo, diminuendo, and an upbeat treatment of music.

We should bear in mind the importance of a chronological history of interpretation. The intellectual world of writers of the 20th century does not always open the door to the performance of works of the early romantics. Proper accentuation had been important for several centuries. Over the last hundred years this type of metrical thinking has not yet been the focus; in modern performances the accents sometimes merely occur.

Keywords: baroque, classical, romantic, metrical accents, articulation, phrasing

About the author: Markus Sarantola plays the viola at the Lappeenranta City Orchestra. He also plays in several Finnish baroque ensembles, like the Finnish Baroque orchestra, and Opus X.

LECTIO PRAECURSORIA

Maria Männikkö

Granados in the centre of Spanish piano literature. Narrative in the interpretation of a composition.

The origin of my doctoral degree was born out of a passion for Spanish piano literature. In the concert series I studied Enrique Granados in different roles; as an admirer of Goya, as a romantic and as a champion of “danza española”. When creating an interpretation for these works, the power of narration was an indispensable tool for me. In the thesis I concentrated on how to use a narrative as a metaphorical form of a composition.

Keywords: Enrique Granados, narrative interpretation, Spanish piano music

About the Author: Maria Männikkö is a concert pianist specialized in Spanish piano music. She graduated as a Doctor of Music in 2018.

Eeva Oksala

Towards a new kind of performership

In my artistic doctoral project my aim was to discover why, as a classically trained violinist, I found that working with other musical cultures, genres and in theatre had such a positive influence on my musicianship and especially on my performership. In my concert series I presented folk influenced classical violin and chamber music. In my thesis I wanted to investigate why new approaches learned in non-traditional performance spaces and new musical genres helped me reach an open optimal state in performances.

Keywords: musicianship study, performership, autoethnography, crossover, attunement, interaction, identification

About the Author: Eeva Oksala is a versatile concert violinist and performer specialized in folk influenced classical music and Eastern European folk music.

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

✕ TAIDEYLIOPISTO