



**Mimesiksestä subliimiin**  
- Legatolla vaikuttaminen  
**1800-luvun saksalaisen urkumusiikin**  
**estetiikassa**

—  
MARIANNE GUSTAFSSON BURGMANN

EST 58  
DocMus-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2021

**Mimesiksestä subliimiin –**  
Legatolla vaikuttaminen 1800-  
luvun saksalaisen urkumusiikin  
estetiikassa



**Marianne Gustafsson Burgmann**

**Mimesiksestä subliimiin –  
Legatolla vaikuttaminen 1800-luvun saksalaisen  
urkumusiikin estetiikassa**

EST 58  
DocMus-tohtorikoulu  
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2021

Tutkielman ohjaajat:

MuT, dosentti Kati Hämäläinen

FT, professori emeritus Matti Huttunen

Taiteellisen työn ohjaajat:

Professori emeritus Kari Jussila

Professori Olli Porthan (1. konsertti)

Tutkielman tarkastajat:

Dosentti, Prof. Dr. Tomi Mäkelä

MuT, urkutaiteilija Olli Pyylampi

Tarkastustilaisuuden valvoja:

MuT, yliopistonlehtori Päivi Järviö

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

Taiteilijakoulutuksessa suoritettavan tohtorintutkinnon tutkielma

EST-julkaisusarja

© Marianne Gustafsson Burgmann

Kannen suunnittelu: Jan Rosström

Kannen valokuva: Yksityiskohta Josef Mallord William Turnerin (1775–1851)

teoksesta “Shade and Darkness – the Evening of the Deluge” (1843), Tate Britain.

Paino: Hansaprint

ISBN 978-952-329-236-9 (painettu)

ISSN 1237-4229

ISBN 978-952-329-237-6 (PDF)

ISSN 2489-7981

Helsinki 2021

## Tiivistelmä

Kautta aikojen on ajateltu, että musiikilla pystytään vaikuttamaan ihmiseen. Musiikki tunkeutuu syvälle tunnetasolle ohi järjen kontrollin, mikä tekee siitä oivan vaikuttamisen välineen. Tämän Taideyliopiston Sibelius-Akatemian taiteilijakoulutuksessa suoritettavaan tohtorintutkintoon kuuluvan tutkielman tarkoitus on selvittää legatolla vaikuttamista 1800-luvun saksalaisen musiikin estetiikassa, erityisesti urkumusiikissa. Tarkasteltava ajanjakso ulottuu 1700-luvun puolivälistä 1900-luvun alkuun.

Millä tavoin kauneuden käsitteen muutos vaikutti 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin estetiikkaan ja esittämiseen, ja mitä muutoksella mahdollisesti tavoiteltiin? Legatosoiton ideaali koskee paitsi kirkollista tyyliä ja objektiivisuuden vaatimusta myös 1800-luvun yleistä esittämisen filosofiaa eikä siis pelkästään urkumusiikkia. Se on yleensä liitetty laulullisuuden ja pitkän linjan tavoitteluun, mutta voisiko legatosoiton suosimisella olla myös muita päämääriä?

Tutkimusaiheen käsittelyä ohjaavat tutkimusotteet, joissa on vaikutteita Carl Dahlhausin rakennehistoriallisuudesta ja R. G. Collingwoodin tutkimusmetodista, jossa tutkija pyrkii toteuttamaan menneisyyden ajatuksen uudelleen omassa mielessään. Käytän myös omaa taiteellista kokemustani tutkimuksen taustaoletuksena. Etsin asioiden välisiä merkitysyhteyksiä, ja tutkin, miten eri tekijät – esteettiset, aatteelliset, yhteiskunnalliset ja musiikilliset – kohtaavat toisensa 1700–1800-luvun Saksassa. Tutkin legatolla vaikuttamisen lisäksi sitä, miten 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin legatokäsitys eroaa oman aikamme käsityksestä. Tutkimusaineisto koostuu 1700–1800-lukujen keskeisistä filosofiaa ja estetiikkaa käsittelevistä kirjoituksista ja niitä kommentoivasta kirjallisuudesta sekä 1800-luvun saksalaisista piano- ja urkukouluista ja partituureista. Tutkimukseni sijoittuu estetiikan, musiikin historian ja esittävän säveltaiteen tutkimuskenttiin.

Tutkimukseni mukaan legato oli 1800-luvulla monimuotoista ja jatkuvan legaton normi historiallisen kehityksen tulos. Tämä kehitys yhdistettynä käsitykseen musiikin muotoilusta ja ajankäytöstä jakoi saksalaisen tradition retorista traditiota jatkavaan ja uussaksalaiseen koulukuntaan. Legatosoitossa konkretisoituivat 1800-luvun henkiset ideaalit ja porvarillisen yhteiskunnan pyrkimykset. Legaton normi – taidemusiikissa yhdessä tempo rubaton kanssa – voidaan nähdä paitsi esteettisenä ideana myös vaikuttamisen välineenä. Liturgisen musiikin esittämisessä legato toimi jopa propagandan välineenä, jolla tavoiteltiin objektiivista esittämistapaa todellisen päämäärän, mielenlennyksen, saavuttamiseksi.

Tutkimuksessa kuvattujen uskomusten ja ajattelutapojen tiedostaminen auttaa esittäjää näkemään legaton käytön paitsi musiikillisessa myös aatteellisessa ja yhteiskunnallisessa perspektiivissä sekä ymmärtämään, että 1800-luvun musiikki on barokin ja klassismin luonnollista jatkumoa, jossa erilaiset sävellystekstuurit ja esittämisen moninaiset käytännöt olivat arkipäivää. Näin kunkin käsillä olevan teoksen taiteellisiin ratkaisuihin voidaan päätyä ilman etukäteen määriteltyä legaton normin vaatimusta.

Avainsanat: estetiikka, subliimi, legato, objektiivisuus, urkumusiikki

## Abstract

It has always been a well-known fact that one can have an effect on people by music. Music penetrates the mind beyond the control of the reason, which makes it an effective instrument for creating sensations. This study is a part of my contribution towards a doctor's degree in music in the Art Study Programme at the Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki. Its aim is to study musical affection in the nineteenth-century German musical aesthetics and organ music. The period under consideration extends from the middle of the eighteenth century to the beginning of the twentieth century.

What were the effects the change in the concept "the beautiful" had on the aesthetic ideas of nineteenth-century German organ music and its performance, and what was the possible objective behind this change? The new ideal of legato playing was intended to achieving objectivity, covering not only church music style but also the general style of performing music, therefore it does not concern only organ music. It has generally been related to cantabile style and a desire for long lines. Could the request for legato have some additional objectives?

The treatment of the subject is guided by research strategies which owe to Carl Dahlhaus' structural history and R. G. Collingwood's idea of re-enacting the past experience in the researcher's own mind. My own artistic experience as a background presumption is also an important part of the research methodology. I search for significant connections and point out how different ideas – aesthetical, spiritual, social and musical – converge in eighteenth- and nineteenth-century Germany. In addition to affecting by legato, I also examine how the nineteenth-century's idea of legato playing differs from the modern one. The research material includes the most influential theories and treatises of philosophy and aesthetics of the eighteenth and the nineteenth centuries and the commentary literature, nineteenth-century German piano and organ schools and the musical material. My research is positioned in the fields of aesthetics, music history and performing arts.

I propose that the concept of legato was varied in the nineteenth century, and the norm of continuous legato is a product of a specific historical development. This development together with the change in the understanding of musical form and time divided German tradition to the music which follows the rhetoric tradition and the New German School of music. The spiritual ideas and the aspirations of the nineteenth-century bourgeois society were embodied in legato playing. The norm of continuous legato – combined with rubato in classical music – can be understood as an aesthetic idea as well as an instrument of affect. In liturgical music it could even act as a propaganda tool, which seeks to achieve objectiveness in performance in order to gain the ultimate purpose, the elevation of the mind.

Being aware of these beliefs and ideas and the way of thinking in the nineteenth century, the performer is able to see legato playing in a musical as well as in an intellectual and social perspective, and to understand nineteenth-century music as a natural development after the Baroque and the Classicism, where musical textures and performance practices were dissimilar. Therefore, the artistic alternatives in performing a musical work can be decided on without a preconceived norm of legato playing.

Keywords: aesthetics, sublime, legato, objectivity, organ music

## Kiitokset

Haluan lämpimästi kiittää tutkielmani ohjaajia Kati Hämäläistä ja Matti Huttusta erinomaisesta asiantuntijuudesta, kärsivällisyydestä ja kiinnostuksesta työtäni kohtaan. Heidän sinnikkyytensä tutkielmani parissa on ollut omaa luokkaansa. Vanhemman ja kokeneemman kollegan tuki on aloittelevalle tutkijalle ensiarvoisen tärkeää. Olen aina lähtenyt tapaamisistamme hyvin evästettynä ja keskusteluista inspiroituneena.

Lämmin kiitos myös taiteellisen työni ohjaajalle Kari Jussilalle, jonka myötäelävä tuki sekä pitkä ja ansiokas kokemus 1800-luvun saksalaisen musiikin soittamisesta on ollut korvaamaton apu epämukavuuden hetteiselle suolle astuneelle tohtorikoulutettavalle. On ollut suuri kunnia saada jakaa kokemuksia ja hyödyntää hänen osaamistaan, taiteellisesta tinkimättömyydestä puhumattakaan.

Kiitokset tutkielmani tarkastajille Tomi Mäkelälle ja Olli Pyyllammelle perusteellisesta paneutumisesta tutkielmatekstiini ja arvokkaista neuvoista. Kiitos myös jatkotutkintokonserttieni lautakunnan jäsenille Peter Peitsalolle, Olli Porthanille, Ville Urposelle, Marcel Puntille ja Jan Lehtolalle (2. konsertti) kunnioittavasta suhtautumisesta ja rakentavasta palautteesta. Kiitän myös konserteissani avustaneita muusikoita, joiden ammattitaito ja taiteelliset näkemykset inspiroivat ja rikastuttivat yhteistyötämme.

Kiitos Markus Sarantolalle vertaistuesta. En tiedä ketään muuta, joka olisi samalla tavoin jaksanut keskustella loputtomiin tutkimukseen liittyvistä kysymyksistä. Uskon että nämä keskustelut ovat, varsinkin niiltä osin, joissa tutkimusaiheemme ovat kohdanneet, oleellisesti hyödyttäneet molempien tutkimustyötä. Samoin Satu Eljärvelle kiitos mielenkiintoisista filosofiaa, subliimia ja musiikin esittämistä koskevista keskusteluista, analyttisyydestä, rohkaisusta ja ystävyydestä. Sirkka-Liisa Jussila-Gripentrogille kiitos Rheinbergerin Monologien nuoteista, jotka sain vuonna 2000. Niiden soittaminen oli yksi lenkki tutkimusideaan johtaneiden sysäysten ketjussa.

Opettajan ja oppilaan mestari-kisällisuhde on erityisesti klassisessa musiikissa hyvin tärkeä. Opettaja on esikuva, jonka ohjeet ja neuvot palautuvat mieleen vielä vuosienkin jälkeen. Tohtoriopintojen aikana ja erityisesti tätä tutkielmaa kirjoittaessani ajatukseni ovat lukemattomia kertoja vieneet minut ajassa taaksepäin omille soittotunneilleni. Lämmin kiitos urkujensoiton opettajilleni Markku Hietaharjulle ja Hans-Ola Ericsonille sekä edesmenneille opettajilleni, ensimmäiselle urkuopettajalleni Erkki Alikoskelle sekä pianonsoiton opettajalleni Inkeri Siukoselle. Jokaisella heistä on osansa siinä, millainen tutkielmasta lopulta tuli.

Perhe, ystävät ja työtoverit ansaitsevat lämpimät kiitokset kärsivällisyydestä, tuesta ja rakkaudesta menneiden vuosien aikana. Ketään unohtamatta yhteinen kiitos teille kaikille.

Kiitän Sibelius-Akatemian tukisäätiötä ja Suomen säveltaiteen tukisäätiötä saamistani apurahoista sekä DocMus-tohtorikoulua mahdollisuudesta ottaa virkatyöstäni vapaata työskennelläkseni täysipäiväisesti opintojen parissa. Työnantajalleni Inkoon seurakunnalle lämmin kiitos tuesta ja joustavuudesta.

On hienoa, ettei kaikkea tutkimukseen liittyvää kirjallisuutta tarvitse lukea vieraalla kielellä. Etenkin filosofian ja estetiikan aihealueisiin liittyviä kysymyksiä hahmottaa ja ymmärtää paremmin, kun alkuperäistekstien lisäksi voi lukea niiden suomenkielisiä käännöksiä. Erityiset kiitokseni menevätkin Herderin, Kantin, Hegelin ja Hanslickin teosten kääntäjille ja käännättämisestä vastanneille tahoille.

Omistan tämän kirjan edesmenneille vanhemmilleni sekä rakkaille lapsilleni Ingridille, Idalle, Fridalle ja Andrélle.

## Lukijalle

Saksalaisen romantiikan ajan urkumusiikin ekspressiivisyys on aina kiinnostanut minua. Tämä tutkielma onkin syntynyt vuosia kestäneen prosessin tuloksena. Prosessiin johtaneet kysymykset olivat idullaan jo opiskeluaikana, mutta mahdollisuus alkaa työstää niitä aukeni vasta tohtoriopintojen myötä. Tohtoriopintojen opinnäytteen kokonaisuus – viisi konserttia ja niihin tiiviisti nivoutuva tutkielma – on ollut syvälle omaan muusikkouteen menevää pohdintaa, jossa intuitiivinen ja kognitiivinen ajattelu ovat kulkeneet rinta rinnan.

Jatkotutkintokonserteissani olen ollut ikään kuin opintomatalla saksalaisen urkumusiikin estetiikkaan Josef Rheinbergerin toimiessa oppaanani. Konserttien ohjelmisto rakentui Rheinbergerin ympärille siten, että kussakin konsertissa tarkastelin soitettavien teosten kautta Rheinbergerin suhdetta saksalaiseen traditioon, omaan aikaansa ja tulevaan uuteen aikakauteen, sekä tiettyjä saksalaisen 1800-luvun urkumusiikin piirteitä tai ilmiötä. Konserttien säveltäjänimet valikoituivat suurelta osin sillä perusteella, että useimmilla on jonkinlainen yhteys Rheinbergeriin – joko henkilökohtaisen siteen (opettaja, ystävä, kollega) tai teosten kautta. Toiset säveltäjänimet taas ovat päässeet konserttiohjelmaan tutkimuksellisista syistä. Myös tutkielmassani Rheinberger on läsnä, tällä kertaa osana yhtä tutkimusstrategiaa, jonka avulla etenen yleisestä yksityiseen.

Sanotaan, että tutkiminen on kirjoittamista ja kirjoittaminen on tutkimista. Kirjoittaessa ajatusprosessi aukeaa tutkijalle itselleenkin, ja kirjoittaminen synnyttää uusia ajatuksia, joita pitää edelleen tutkia. Tähän voisi lisätä, että tutkiminen on myös soittamista ja soittaminen on tutkimista. Kun taiteilijan kokemus yhdistyy tutkimukseen, esiin nousee esittämiseen liittyviä kysymyksiä ja hypoteeseja, joiden todennäköisyyttä voi testata soittaen. Samalla asiat jäsenyvät, syntyy uusia kysymyksiä ja prosessi etenee. Tohtoriopintojeni projektissa tutkimuksellisuus ja taiteelliset valinnat ovatkin koko ajan kulkeneet käsi kädessä. Tavoitteenani on ollut muuttaa omaa soittotapaani vastaamaan ensin hypoteeseja ja myöhemmin tutkimustuloksia.

Urkurilla tulee olla hyvin vahva sisäisen kuvittelun ja kuuntelun kyky, koska soittimelta puuttuu kosketuksen dynaaminen ominaisuus. Hänen täytyy kyetä ajattelemaan ja kuuntelemaan teoksen sisäistä dynamiikkaa, vaikka todellisuudessa sen toteuttaminen ei ole samalla tavoin mahdollista kuin muilla soittimilla. Toisin kuin usein kuvitellaan, dynaaminen soittotapa on kuitenkin uruillakin mahdollista, vaikkakin vähäisemmässä määrin kuin muilla soittimilla. Jokainen ääni tulee muotoilla tietoisesti, sillä artikulaation moninaisuus mahdollistaa dynaamisen vaikutelman. Kaikkinainen ei-tarkoituksellinen epätasaisuus kuuluu heti, jos sitä osaa kuunnella, ja liian tasainen soittaminen taas antaa mekaanisen vaikutelman. Ajattelun puute kuuluu dynamiikan puutteena

soitossa. Jatkuva legato norminomaisena kosketustapana on esittämisen tavoista yksinkertaisin ratkaisu. Väärään kontekstiin sijoitettuna se antaa kuulijalle niin musiikista kuin sen esittäjästäkin yksipuolisen ja puutteellisen käsityksen.

Tämän tutkielman tarkoitus ei ole pyrkiä minkäänlaiseen saksalaisen urkumusiikin estetiikan tai historian kehityksen kokonaisesitykseen, vaan enemmänkin avata keskustelua asioista, joista itse olen kaivannut lisää tietoa. Urkujensoiton ilmaisun mahdollisuudet ja ylevän ja subliimin ideat ovat inspiroineet minua tutkimusprojektissani. Toivon että tämä tutkielma voisi innostaa myös muita.

Inkoossa maaliskuussa 2021  
Marianne Gustafsson Burgmann

## SISÄLLYS

|  |           |
|--|-----------|
| Tiivistelmä .....  | 5         |
| Abstract .....   | 6         |
| Kiitokset .....  | 7         |
| Lukijalle .....  | 9         |
| Sisällys .....   | 11        |
| <b>1 Johdanto .....</b>  | <b>14</b> |
| 1.1 Tutkimuskysymykset .....   | 19        |
| 1.2 Tutkimusstrategiat .....   | 19        |
| 1.2.1 Rakenehistoriallisuus ja menneisyyden ajatuksen uudelleen<br>toteuttaminen ..... | 20        |
| 1.2.2 Tutkijan oma kokemus taustaoletuksena .....                                      | 23        |
| 1.3 Tutkimusaineisto .....   | 24        |
| 1.4 Aikaisempi tutkimus ja vertaiskirjallisuus .....                                   | 25        |
| <b>2 Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä .....</b>  | <b>28</b> |
| 2.1 Estetiikka .....   | 28        |
| 2.2 Retoriikka .....   | 28        |
| 2.3 Mimesis eli jäljittely .....   | 29        |
| 2.4 Metafysiikka ja transsendenssi .....   | 31        |
| 2.5 Ylevä ja subliimi .....  | 31        |
| 2.6 Kontemplaatio ja mielenlennys .....  | 32        |
| 2.7 Legato .....   | 34        |
| 2.8 Objektiivisuus .....   | 34        |
| 2.9 Nerous .....   | 34        |
| <b>3 Maun muutoksen taustatekijöitä .....</b>  | <b>36</b> |
| 3.1 Valistusaika ja uusi taideteoria .....   | 36        |
| 3.2 Ranskan vallankumouksen vaikutus .....   | 37        |
| 3.3 Pietismi ja kvietismi .....  | 39        |
| <b>4 Kauniista ylevään .....</b>   | <b>41</b> |
| 4.1 Kauneuden käsitteen kaventuminen .....   | 42        |
| 4.2 Ylevän ihanne .....  | 44        |
| 4.3 Taidefilosofian muutos .....   | 47        |
| <b>5 Mitä saksalaisen musiikin estetiikalle tapahtui 1800-luvulla? .....</b>           | <b>51</b> |
| 5.1 Musiikkikulttuurin kahtiajako: Kirkko ja maailma .....                             | 51        |
| 5.2 Taideuskonto .....   | 59        |

|   |            |
|---|------------|
| 5.3 Absoluuttisen musiikin idea .....   | 60         |
| 5.4 <i>Idée fixe</i> ja syklinen muoto .....  | 62         |
| 5.5 Vanha ja uusi muotoilutapa .....  | 64         |
| 5.6 Legato symbolina ja esittämisen tapana .....  | 66         |
| 5.7 Millainen legato? .....   | 70         |
| 5.8 Objektiivisuuden ideaali .....  | 78         |
| 5.9 Legatolla vaikuttaminen .....   | 81         |
| <b>6 Karakteriajattelua ylevän aikakaudella: Josef Rheinbergerin notaatio<br/>1800-luvun vanhasaksalaisen urkutradition peilinä .....</b> | <b>86</b>  |
| 6.1 Aksentuaatio .....  | 88         |
| 6.1.1 Aksentin eri lajit .....  | 89         |
| 6.1.2 Grammaattisen aksentin erityinen merkitys .....   | 90         |
| 6.1.3 Legatokaari ja tahtiviivan mahti .....  | 93         |
| 6.2 Karakteri, affekti ja tempo .....   | 95         |
| 6.3 Hyvä esitys retorisen tradition musiikissa .....  | 98         |
| 6.4 Rheinbergerin legatokäsitys: kaaret ja kerroksellinen artikulaatio .....  | 100        |
| 6.4.1 Legatokaarien käyttö passacagliassa op. 132: Neljä eri versiota ..  | 104        |
| 6.4.1.1 Passacaglia uruille .....   | 105        |
| 6.4.1.2 Passacaglia pianolle nelikäteisesti sekä vapaa sovitus soolo-<br>pianolle .....   | 109        |
| 6.4.1.3 Sovitus orkesterille op. 132b .....   | 110        |
| 6.4.1.4 Mitä johtopäätöksiä passacglian op. 132 eri versioiden<br>kaarituksista voidaan tehdä? .....                                      | 112        |
| 6.5 Agogiikka .....   | 113        |
| <b>7 Esittäjän työkalut .....</b>   | <b>118</b> |
| 7.1 Toposteoria karakterin ja artikulaatiotavan määrittelyn<br>työvälineenä .....   | 118        |
| 7.1.1 Topokset: tyytit, tyyli ja murteet Rheinbergerin musiikissa ...   | 120        |
| 7.1.2 Korkea, keskimäinen ja matala tyyli .....   | 123        |
| 7.1.3 Sävellajien karakteriteoria .....   | 125        |
| 7.2 Musiikillinen subliimi – ”pyhä hetki” .....   | 128        |
| 7.2.1 Kolme esimerkkiä musiikillisesta subliimista .....  | 132        |
| 7.3 Taiteilijan hyvä maku suunnannäyttäjänä .....   | 141        |
| 7.4 Rheinberger: Fuuga op.181 .....   | 144        |
| 7.5 Hyvän esityksen kriteerit nykyajan taiteilijan näkökulmasta .....   | 148        |
| <b>8 Johtopäätökset ja pohdintaa .....</b>  | <b>151</b> |
| 8.1 Legatosoitto ja kaunis melodialinja maailmankatsomuksellisten ideoiden<br>symbolina .....   | 151        |

|   |     |
|---|-----|
| 8.2 Esittäjän uudet mahdollisuudet .....                      | 154 |
| 8.3 Jatkotutkimuksen aiheita .....                            | 156 |
| <br>  |     |
| Lähteet .....   | 157 |
| Kirjallisuus .....  | 157 |
| Verkkójulkaisut .....   | 166 |
| Nuottijulkaisut .....   | 174 |
| Verkkójulkaisut .....   | 174 |
| Valokuvat ja kuvat .....                                      | 175 |
| <br>  |     |
| Liitteet: 1 Rheinbergerin fuuga op. 181 kaaritusehdotus ..... | 176 |
| 2 Jatkotutkintokonserttien ohjelmat .....                     | 183 |

## 1 Johdanto

Miksi aina legato? Jos minun olisi opiskellessani urkujensoittoa 1990-luvulla pitänyt kuvailla 1800-luvun musiikin esittämistä ylipäättään, olisi vastaukseni ollut lyhyesti "legato". Aikakauden urkumusiikin esittämiseksi oli pitkään tyyppillistä suhtautumistapa, jossa ei tehty eroa ranskalaisen ja saksalaisen urkumusiikin välillä, ei myöskään varhais- ja myöhäisromantiikan urkumusiikin välillä. Oma kokemukseni oli se, että 1800-luvun musiikin esittämisessä legato näyttäytyi yksipuolisena ja kapeasti ymmärrettynä käsitteenä: saumattomasti jatkuvana legatosoittona, joka koski koko musiikillista tekstuuria, ellei partituurissa muuta mainittu. Urkumusiikin kaanoniin ja sen sisältämään ohjelmistoon valikoitui muutamien turvallisten ja takuuvarmasti "laadukkaiden" säveltäjien, kuten Felix Mendelssohn Bartholdyn, Johannes Brahmsin, Franz Lisztin, Julius Reubken sekä Max Regerin, teoksia. Mielessäni ihmettelin soitettavien teosten suppeaa lukumäärää. Mihin saksalaisten säveltäjien käsityötaito katosi Bachin jälkeen? Entä mitä tapahtui kirkolliselle urkumusiikille, joka barokin musiikillisesti rikkaan ja klassismin kauden jälkeen muuttui merkillisen ilmeettömäksi ja musiikilliselta sisällöltään vaatimattomaksi? Legatosoitto on yleensä liitetty laulullisuuden ja pitkän linjan tavoitteluun, mutta voisiko legatosoiton suosimisella olla myös muita päämääriä?

Romantiikan ajan urkumusiikin tutkimus oli vielä 1900-luvun loppupuolella uutta, mutta sen tuloksena heräsi kiinnostus myös musiikin historian marginaaliin jääneiden säveltäjien urkumusiikkia kohtaan. Heitä olivat muun muassa August Gottfried Ritter, Gustav Merkel sekä Josef Rheinberger, jonka urkutuotanto on Max Regerin tuotannon ohella laajempi kuin yhdenkään toisen saksalaisen<sup>1</sup> säveltäjän J. S. Bachin jälkeen. Kiinnostuin näiden säveltäjien teoksista, koska niiden kautta saksalaisen 1800-luvun urkumusiikin kuva muuttui monipuolisemmaksi ja niitä soittaessani jouduin miettimään monia esittämiseen liittyviä kysymyksiä. Huomioni kiinnittyi yhä enenevässä määrin artikulaatio-ohjeisiin tai niiden puuttumiseen. Säveltäjien merkitsemät legatokaaret<sup>2</sup> tuntuivat olevan epäloogisia ja katkeavan väärässä kohtaa. Osa säveltäjistä ei myöskään ollut merkinnyt kaikkia kaaria tai esitysohjeita partituuriin, mutta olin oppinut, että

---

<sup>1</sup> Josef Rheinberger (1839–1901) syntyi Liechtensteinissa mutta teki koko elämäntyönsä Münchenissä Baijerin kuningaskunnassa, josta myöhemmin tuli osa Saksan keisarikuntaa.

<sup>2</sup> Tutkielmassa lähdin siitä perusolettamuksesta, että perinteisessä uruille kirjoittamisen tavassa kaari on ensisijaisesti legatoartikulaation ja aksentuaation merkki. Tämä oletamus perustuu paitsi 1800-luvun urkumusiikin esittämiskäytäntöjä käsitteleviin urkukouluihin (Knecht 1795–98, Werner 1807 ja Schütze 1877 [1838]), myös Jon Laukvikin (2010 [1996], 236) tutkimukseen. Vaikka kaaret joskus osuvat yksiin musiikin rakenteiden kanssa, ne näyttävät saaneen tämän tehtävän vasta 1800-luvun lopulla (Laukvik 2010 [1996], 237).

perusartikulaatiotapana oli joka tapauksessa jatkuva legato. Sen seurauksena sekä kirjoitetut kaaret että muut kuin nuottiin merkityt artikulaatiomahdollisuudet menettivät merkityksensä, ja lähes ainoaksi tavaksi sanoa jotain jäi agogiikan käyttö.

Tutkimuksen motiivina toimi siis oma havaintoni siitä, että soitin kaikkea 1800-luvun saksalaista urkumusiikkia samalla tavalla kuin Lisztin ja Regerin musiikkia. En ollut pohdinnoissani yksin. Esimerkiksi Jacques van Oortmerssen kirjoitti jo 1994 artikkelissaan ”Johannes Brahms and 19th-Century Performance Practice in a Historical Perspective”, että 1990-luvulle asti urkurisukupolvet oli koulutettu esittämään 1800-luvun musiikkia väärän ideaalin – täydellisen legatosoiton – mukaan. Tämä asenne on Oortmerssenin mukaan historiallisten lähteiden valossa puutteellinen, yksipuolinen ja virheellinen. (Oortmerssen 1994, 367.)

Josef Rheinbergerin musiikkiin tutustuminen avasi ymmärrystä myös muiden saksalaista retorisen musiikin traditiota jatkavien säveltäjien musiikin tulkittamiseen. Toisin kuin monet aikalaissäveltäjät Rheinberger kirjoittaa erittäin tarkasti ja johdonmukaisesti haluamansa artikulaatiotavat. Soittaessani Inkoon kirkon urkuja – jotka ovat varhaista romantiikkaa edustava tyyluurut – alkoivat Rheinbergerin musiikin kaaritukset tuntua johdonmukaisilta, ja niillä näytti olevan yhteys sekä klassismin että barokin kirjoitustapaan ja tahtihierarkia-ajatteluun. Aloin pohtia artikulaatiota osana suurempaa kokonaisuutta. Millä tavalla musiikin estetiikka kehittyi Saksassa 1800-luvulla? Millainen oli käsitys musiikillisesta fraasista ja sen huippukohdasta ja miten tätä ilmaistiin? Millainen oli matka hierarkkisesta tahdistä (jossa nuotin tärkeys riippuu sen paikasta tahdissa) täyteen legatosoittoon (nuotin paikalla tahdissa ei ole mitään merkitystä)? Legatokysymyksen rinnalla kulki myös kysymys musiikin agogisesta muotoilusta. Oliko agogiikka todella lähes ainoa tapa ilmaista tärkeitä asioita 1800-luvun saksalaisessa urkumusiikissa?

Tutkielman aihe nousee tästä ihmetyksestä. Mitä kauneuden käsitteelle tapahtui siirryttäessä 1700-luvulta 1800-luvulle, ja millä tavoin muutos vaikutti saksalaisen musiikin estetiikkaan? Kysymys muuttui erityisen kiinnostavaksi siinä vaiheessa, kun huomasin, että kauneuden käsitteen muutos kulkee käsi kädessä legatosoiton ihanteen kanssa. Ajan myötä syntyi oivallus ja ymmärsin, että saksalaisessa 1800-luvun musiikissa kysymys oli kahdesta samanaikaisesti vaikuttaneesta erilaisesta estetiikasta: saksalaisesta retorisen musiikin traditiosta sekä siitä erkaantuneesta linjasta, jota myöhemmin alettiin kutsua uussaksalaiseksi koulukunnaksi.

Esteettiset ideat eivät synny tyhjiössä, vaan ne syntyvät suhteessa kunkin aikakauden ja kulttuurin ajattelutapoihin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin. Tämä vuorovaikutus on jatkuvaa, sillä muutokset synnyttävät uusia ideoita ja uudet ideat muutoksia. Esteettisillä arvoilla ja ihanteilla voi kauneuden lisäksi olla myös muita

päämääriä, jotka usein liittyvät totuuteen, moraaliiin, tyyliin, kulttuuriin ja taloudellisiin tai poliittisiin pyrkimyksiin, olivat ne sitten tiedostettuja tai tiedostamattomia. Kautta aikojen on ajateltu, että musiikilla pystytään vaikuttamaan ihmiseen. Musiikki tunkeutuu syvälle tunnetasolle ohi järjen kontrollin, ja se tekee musiikista oivan vaikuttamisen välineen. Haluankin tutkimuksessani erityisesti nostaa esiin musiikillisen vaikuttamisen estetiikan keinoin.

Kun puhumme legatosta, tarkastelemme käsitettä oman aikamme ymmärryksestä käsin eli historiallisesti ajateltuna aikajanan vääristä päästä. Tämä on johtanut legaton käsitteen kapeaan ymmärtämiseen. Opiskeluajoihini on kulunut jo 25 vuotta, ja historiallisten esittämiskäytäntöjen tutkimus on laajentunut käsittämään barokkimusiikin lisäksi 1800- ja 1900-luvun musiikkia. Kuitenkin usein vielä nykyään 1800-luvun saksalaista urkumusiikkia soittavan, valveutuneenkin muusikon soitosta saattaa kuulla, että legatolinjat katkeavat enemmänkin intuitiivisesti tai että hänen legatokäsityksensä mukaan (1) legato on jatkuvaa ja kaikissa äänissä samanaikaisesti tapahtuvaa, (2) legato on teknisessä mielessä toisiinsa sidottuja nuotteja ja (3) ilman artikulaatiomerkinä olevat nuotit soitetaan legatossa. Tutkimuksessani pyrin murtamaan tätä käsitystä ensisijaisena tulkinallisena vaihtoehtona ja löytämään kestäviä periaatteita, jotka tukevat moni-ilmeisempää artikulaatiokäsitystä. Tarkastelen kauneuden käsitteen muutoksen rinnalla sitä, miten legato ymmärrettiin 1800-luvulla sekä miten tuo käsitys eroaa oman aikamme käsityksestä.

Koska urut ovat olleet pääasiassa kirkon soitin, urkumusiikin tutkimus tuottaa väistämättä tietoa myös kirkosta ja sen käytännöistä eri aikakausina. Georg Feder kutsuu artikkelissaan ”Decline and Restoration” (teoksessa Blume 1974 [1964], 319) Bachin ja muiden barokin ajan mestareiden jälkeistä aikaa kirkkomusiikin rappioutilaksi. 1800-luvun kirkkomusiikki jakautuikin liturgiseen musiikkiin ja kirkolliseen taidemusiikkiin, joilla oli keskenään eri tarkoitus ja erilaiset esteettiset periaatteet. Tähän vaikuttivat niin yhteiskunnalliset muutokset kuin erilaiset ajatusmaailmaan vaikuttaneet aatevirtaukset.

Saksalaiselle musiikille tyypillinen vahvojen ja heikkojen tahdinosten vaihtelu sekä erilaisia tunnetiloja kuvaava karakteriajattelu<sup>3</sup> alkoivat vähitellen

---

<sup>3</sup> Esimerkkejä perinteisestä saksalaisesta karakteriajattelusta: (1) Dieterich Buxtehuden urkutoccatat noudattivat rakennetta, jossa improvisatoriset jaksot vuorottelivat ankarien fuugajaksojen kanssa, (2) Klassisen sonaattimuodon pää- ja sivuteemat erosivat usein toisistaan paitsi sävellajiltaan myös karaktereiltaan (lähinnä Beethovenin sonaateissa), (3) C. P. E. Bach kirjoittaa sävellyksen musiikillisen liikkeen (karakterin) ja peruskosketuksen välisestä riippuvuussuhteesta: ”Allegrosoiton pohjana on sävelten irrottaminen, adagiolinja taas kiinteytyy luonnollisesti legatoksi” (Bach 1995 [1753/1787], 594). Karakteriajattelulle oli siis tyypillistä, että teoksen yleisartikulaatiotapa määräytyi sen musiikillisesta karakterista ja sävellystekstuurista käsin. Erilaiset karakterit vaativat erilaisia soittotapoja.

hiipua 1800-luvulla uudenlaisten esteettisten, filosofisten ja uskonnollisten ideoiden yhteisestä vaikutuksesta, ja musiikin uusiksi esteettisiksi ihanteiksi tulivat laulunomaisuus ja pitkät legatolinjat. Tämä kehitys alkoi jo Bachin elinaikana viimeistään 1700-luvun puolivälissä ja oli 1800-luvun loppuun mennessä eriytynyt aiemmin mainituiksi kahdeksi eri estetiikaksi. Filosofisissa ja esteettisissä kysymyksissä katse kääntyi yhä enemmän Jumalan luoman luonnon ja objektien kauneudesta ihmismielen sisäiseen toimintaan.

Niin kutsutun retorisen musiikin traditiota jatkava saksalainen musiikki rakentuu pienistä eleistä ja kuvioista, ja musiikillinen lauseke noudattaa kielenomaista rakennetta. Uudemmassa musiikin estetiikassa on nähtävissä niin 1800-luvun pianomusiikin estetiikalle tyypillisiä ideoita kuin uussaksalaisen koulukunnan muotoajatteluakin. Näin pianomusiikissa jo useita vuosikymmeniä käytössä olleet esittämisen tavat loivat yhdessä uudenlaisten filosofisten ajatusten kanssa pohjan Hugo Riemannin<sup>4</sup> uudenglaisille musiikinteoreettisille ideoille.

Kauniin käsite on liitetty hyveisiin ja moraaliin jo antiikin aikana. 1700-luvulla kauneus moraalisen hyvän symbolina nousi keskustelun ytimeen, ja se kietoutui kiinnostavalla tavalla yhteen esteettisten, moraalifilosofisten sekä pietismin kansanliikkeen ideoiden kanssa.

Alexander Baumgarten kirjoitti 1750–58 tutkielmansa *Aesthetica*, minkä jälkeen estetiikan kysymyksiä on puntaroitu filosofiasta eriytyneenä omana osa-alueenaan. 1755 Johann Joachim Winckelmann määritteli oman aikansa taiteen esikuvaksi kreikkalaisen maalaustaiteen ja veistosten ”jalon yksinkertaisuuden ja hiljaisen suuruuden”.<sup>5</sup> 1757 Edmund Burke teki eron ”kauniin” ja ”ylevän” välille, ja erotti ne omiksi käsitteikseen.<sup>6</sup> Voitaneen hyvällä syyllä todeta, että nämä kolme teosta aloittivat yhdessä Immanuel Kantin teoksen *Kritik der Urteilskraft* (1790) ohella uudenglaisen ajanjakson ja niiden vaikutus musiikin estetiikkaan oli käänteentekevä.

1800-luvun puolella filosofis-esteettiseen keskusteluun liittyivät Johann Gottfried Herderin (1744–1803), Immanuel Kantin (1724–1804), Friedrich von Schellingin (1775–1854), Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) ja Arthur Schopenhauerin (1788–1860) teorioista saadut ideat, sekä muun muassa Eduard Hanslickin (1825–1904) ja Adolph Kullakin (1823–1862) pohdinnat musiikillisesta kauneudesta. Myös Ranskan suurella vallankumouksella (1789–99) ja siihen johtaneella vapauden, veljeyden ja tasa-arvon ideologialla oli taiteen ja musiikin estetiikan muutoksessa merkittävä osuus.

<sup>4</sup> Hugo Riemann (1849–1919) oli saksalainen musiikkitieteilijä ja säveltäjä, jota pidetään nykyisen musiikillisen muotoajattelun luojana. Hän oli erittäin tuottelias kirjoittaja, ja hänen tuotantonsa käsittää lähes kaikki musiikin osa-alueet. (Murtomäki 1993, 28.)

<sup>5</sup> Saks. *edle Einfalt und stille Größe*, teoksessa *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*.

<sup>6</sup> Teoksessa *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Edmund Burken jaottelun seurauksena estetiikkaa koskeneen keskustelun painopiste siirtyi 1700-luvun loppupuolella ja 1800-luvulla kauneuden käsitteestä pohtimaan ylevän ja subliimin<sup>7</sup> olemusta ja merkitystä ihmiselle. Ylevää ja subliimia on estetiikassa perinteisesti pidetty toisilleen synonyymisinä käsitteinä. Itse määrittelen subliimin ylevän alakäsitteeksi, osaksi ylevän kokemusta. Subliimi on tutkielmani avainkäsite ja legatoestetiikan taustalla vaikuttava teema. Legatoestetiikalla tarkoitan sitä vahvaa yhteyttä, joka legatosoitolla edelleenkin on mielikuvatasolla musiikillisen kauneuden ilmaisijana etenkin romantiikan ajan musiikissa.

Tutkimukseni kannalta oleellista on se, mitä tapahtui karakteriajatteluun ja erilaisiin jäljitteleviin sävellystekniikoihin perustuvalla saksalaiselle traditiolle, ja se, miksi *sinnliche Nachahmungsästhetik* (suom. aistimellinen jäljittelyestetiikka) sai filosofisessa keskustelussa paheksuvan sävyn. Saksan kielen sana *sinnlich* voidaan ymmärtää kahdella eri tavalla. Sillä voidaan tarkoittaa jotakin (1) aistimellista eli havaintokokemukseen perustuvaa, tai jotakin (2) aistillista, haluun ja erotiikkaan viittaavaa.

Enzio Forsblomin (1994, 4) mukaan barokin ajan musiikki perustui mimesikseen: musiikin tehtävä oli jäljitellä ja esittää inhimillisen tietoisuuden liikkeitä ja passioita. Myös 1800-luvulla retorisen musiikin traditiota jatkavan saksalaisen musiikin perusta on jäljittelyssä, retorisisissa eleissä ja kuvioissa sekä karakteri- ja affektiajattelussa. Nämä piirteet ovat näkyvissä pidentyvien linjojen ja lisääntyvän legatosoiton rinnalla aina 1900-luvun alkuun asti. Maun muutos vaikutti konkreettisella tasolla uuden musiikillisen estetiikan syntymiseen ja saksalaisen tradition kahtiajakautumiseen. Esittämiskäytäntöön tällä oli suuri vaikutus.

Rheinbergerin musiikissa karakteriajattelu on edelleen läsnä pidentyvien legatokaarien ja legatosoiton ideaalin rinnalla. Rheinberger sijoittuu ajallisesti 1800-luvun saksalaisen vanhan ja uuden estetiikan murrosvaiheeseen, ja hänen musiikkinsa jatkaa retorisen musiikin perinnettä aikana, jolloin uuden musiikillisen estetiikan ideat levisivät ja vakiintuivat Saksassa. Hän oli vahvan Bach-perinteen jatkaja, ja hänen sävellystyylissään näkyy niin Mozartin kuin Beethoveninkin vaikutus.

Taiteellisessa työssäni olen peilannut Rheinbergerin musiikkia suhteessa traditioon, hänen omaan aikaansa sekä tulevaan uuteen aikaan. Tässä tutkimuksessa käytän Rheinbergerin notaatiota ikään kuin avaimena saksalaisen urkumusiikin traditioon ja sen esittämisen konventioihin. Hänen tapansa notatoida toimii siis tapaustutkimuksena, jonka avulla selvittelen 1800-luvun retorista perintöä jatkavan urkumusiikin tyypillisiä piirteitä ja esittämisen tapoja.

---

<sup>7</sup> Lat. *sublimis* tarkoittaa korkealla olevaa, korkeaa tai ylevää (Tieteen termipankki, s. v. ylevä).

Tutkielman tarkoituksena on paitsi tarkastella musiikin estetiikan muutokseen johtaneita syitä, itse muutosta ja musiikilla vaikuttamista, myös muistuttaa ja avata saksalaisen retorisen urkutradition esittämisen konventioita, jotka suurelta osin ovat päässeet unohtumaan. Taiteilijana etsin uusia vaihtoehtoja tulkita ja esittää 1800-luvun saksalaista urkumusiikkia. Tarkasteltava ajanjakso ulottuu 1700-luvun puolivälistä 1900-luvun alkuun, jolloin Rheinberger kuoli. Uuden vuosisadan myötä perinteinen retorisen musiikin aikakausi tuli vähitellen päätökseensä.

Sitaattien käännökset ovat omiani, jos muuta ei mainita.

## 1.1 Tutkimuskysymykset

Filosofian, estetiikan ja historian tutkimuksessa on paneuduttu laajasti kauneuden filosofiaan. Myös ylevän käsite tunnetaan etenkin esteettisen kokemuksen osatekijänä. Omasta näkökulmastani katsoen ylevää ja sen filosofista, esteettistä ja uskonnollista metafyyssistä olemusta ei ole riittävästi avattu klassisen musiikin estetiikan kehityksessä ja muuttumisessa.

Tutkielmani rakentuu kolmesta eri aihealueesta, jotka kuitenkin punoutuvat yhteen. Ensimmäiset tutkimuskysymykseni ovat seuraavat kaksi kysymystä: Millä tavoin kauneuden käsitteen muutos vaikutti saksalaisen 1800-luvun urkumusiikin estetiikkaan ja esittämiseen? Entä mitä muutoksella mahdollisesti tavoiteltiin? Tutkimuskysymyksistä johdan kolme eri aihekokonaisuutta. Tarkastelen sitä, (1) millaiset filosofiset, esteettiset ja uskonnolliset ajattelumallit vaikuttivat kauniin ja ylevän erottelun taustalla, (2) mistä syistä ja millä tavoin 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin estetiikka muuttui, sekä (3) mitkä ovat niitä 1800-luvun saksalaisen retorisen urkutradition esittämiskäytännön erityispiirteitä, jotka ovat suurelta osin unohtuneet ja jääneet nykyajan taiteilijalle vieraisiksi.

Tutkimuskysymyksiin vastauksia hakiessani etenen abstraktilta tasolta konkreettisen kautta toiminnalliselle tasolle. Pohdin filosofisten ja esteettisten ideoiden vaikutusta siihen, miksi retoriiseen fraasirakenteeseen perustuvaa ja retoriikkaa sisältävää musiikkia alettiin soittaa jatkuvassa legatossa. Pohdin myös jatkuvan legaton ideaalin kehittymistä urkujensoitossa ideasta normiksi.

## 1.2 Tutkimusstrategiat

Tutkimukseni sijoittuu estetiikan, musiikin historian sekä esittävän säveltaiteen tutkimuskenttiin. Tutkimusaiheeni käsittelyä ohjaavat Carl Dahlhausin kehittämä rakennehistoriallinen tutkimusstrategia, R. G. Collingwoodin tuotannosta juontuva menneisyyden ajatuksen uudelleen toteuttaminen omassa mielessä sekä koko tutkimuksen taustalla vaikuttava tutkijan oman kokemuksen hyödyntäminen.

### 1.2.1 Rakennehistoriallisuus ja menneisyyden ajatuksen uudelleen toteuttaminen

Muusikot keskittyvät tutkimuksissaan usein musiikin historiaan ja musiikkianalyysiin tai musiikkiin ja sen esittämiseen. Itsekin olen valinnut Josef Rheinbergerin notaation analyysin yhdeksi tutkimusmateriaalin tarkastelutavaksi. Voisi kuvitella, että notaation analyysin avulla saadaan tuloksia, jotka kertovat omaa kieltään 1800-luvun urkumusiikin esittämisestä. Kestävien tutkimustulosten saavuttaminen tällä tavoin on kuitenkin vaikeaa, ellei mahdotonta. Ensiksi esittämiskäytännön konventioita ei aina ole eksplikoitu, ts. eri säveltäjät ovat kirjanneet esitysmerkintöjä teoksiinsa erilaisilla tarkkuuksilla. Toiseksi analyysin tulokset on sijoitettava oikeanlaiseen kontekstiin, jotta tulokset olisivat edes suuntaa-antavia.

Kun muusikko-tutkija alkaa tutkia estetiikkaa ja sen muutoksia, hän on enemmän tai vähemmän heikoilla jäillä. Kun itse aloin paneutua konkreettisiin muutoksiin 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin estetiikassa, mielessäni oli aluksi lähinnä se, miten muutokset vaikuttivat esitettävään musiikkiin ja millä tavoin voisin löytää kestäviä periaatteita, joilla voisin perustella esitystavan valintaa kulloisessakin teoksessa. Tässä vaiheessa mielessäni oli kaksi kolmesta tutkielman rakenne-elementistä.

Hyvin pian oivalsin, etten pääse ”puusta pitkään” tarkastelemalla pelkkää nuottikuvaa. 1800-luvun alkupuolen sävellyksissä esitysmerkintöjä on partituurissa vaihtelevasti, lähtien täysin puhtaasta nuotista ja päätynen hyvinkin tarkkaan notaatioon, kuten esimerkiksi J. C. H. Rinckin *Flöten-Conzertissa* (1819–21). Vuosisadan puolivälin jälkeen esittämiseen liittyvät merkinnät lisääntyvät ja tarkentuvat, mutta monet kustantajat tekivät partituureihin omia merkintöjään, eivätkä aina kunnioittaneet säveltäjän alkuperäisiä merkintöjä. Jotta notaatiosta ylipäätään saisi jotain irti, tutkijan täytyy ensin perehtyä paitsi kunkin säveltäjän tyyliin ja tapaan kirjoittaa, myös hänen teostensa julkaisuprosessiin. Rheinbergerin kohdalla tämä tiedetään, ja hänen merkintöjään voidaan pitää luotettavina<sup>8</sup>.

Valistusfilosofi Herderin mukaan ihmisten käsitykset, uskomukset, arvot ja aistimukset vaihtelevat suuresti eri aikakausina. Myös eri yksilöiden välillä tietynä ajanjaksona ja tietyissä kulttuurissa on eroja. Historiantutkijan tulee mennä sisälle aikakauteen, alueeseen, koko historiaan, ja ”tuntea” – yrittää nähdä asiat aikaisten silmin. (Forster 2017, 7–8.) Herderin ajatus saattaa nykyajan tutkijalle kuulostaa itsestäänselvydeltä, mutta sitä se ei ollut vielä Herderin aikana.

---

<sup>8</sup> Caruksen kustantama Rheinbergerin teosten kokonaislaitos on ensimmäinen laatuaan, ja se perustuu säveltäjän itse tarkistamiin ensipainoksiin ja käsikirjoituksiin. Kokonaislaitos antaa yksityiskohtaisen selvityksen kaikista niistä tapauksista, joissa käsikirjoitus eroaa ensipainoksesta. (Wanger & Graulich 1990/2010, XVII.)

Historiallinen tapahtumaprosessi on monikerroksinen, ja se etenee samanaikaisesti hitaampien muutosten rytmistä nopeampiin tempoihin. Carl Dahlhausin kehittämä rakennehistoria on yritys ratkaista musiikin historian esteettisen ja historiallisen ulottuvuuden välinen ristiriita. Rakennehistorian tavoitteena on etsiä ja osoittaa niin yhteyksiä ja vastaavuuksia kuin epäjohdonmukaisuuksiakin esteettisten ideoiden, sävellysteknisten normien, teknisten innovaatioiden, instituutioiden, havaitsemisen stereotyyppien ja moraalisten näkökohtien välillä. Tämä tapahtuu tietyllä aikakaudella ja tietyssä musiikkikulttuurissa. Musiikkikäsitteet, tyyli-ihanteet, käytössä olevat instrumentit, musiikkia opettavat laitokset, tavat kuulla ja kokea musiikkia sekä näkemykset musiikin vaikutuksesta ja merkityksestä yhteiskunnassa ovat samanaikaisesti läsnä ilmiönä ja rakenteina. (Sarjala 2002, 137, 139–141.)

Tutkielmassa etsin asioiden välisiä merkitysyhteyksiä. Koetan osoittaa miten eri tekijät – esteettiset, aatteelliset, yhteiskunnalliset ja musiikilliset – kohtaavat toisensa 1700–1800-luvun Saksassa. Tässä mielessä tutkimusstrategiassa on vaikutteita Carl Dahlhausin rakennehistoriasta. Tarkastelen siis 1700–1800-luvun keskeisimpiä filosofian, estetiikan ja musiikinteorian kirjoituksia sekä piano- ja urkukouluja ja selvitän, mitä ne kertovat (a) yleisestä suhtautumisesta kauneuteen ja etenkin musiikilliseen kauneuteen, (b) taiteen merkityksestä, sekä (c) musiikin esittämisestä jumalanpalveluksissa ja konserteissa. Näin pyrin luomaan kontekstin, joka avaa ymmärrystä tutkimukseni tuloksena saatujen yleisten periaatteiden tulkitsemiseen.

Rakennehistoriallisuus tarjoaa käsitteellisiä välineitä musiikin ilmiöiden ymmärtämiseen. Se auttaa ymmärtämään kunkin aikakauden säveltäjien ja kirjoittajien suhtautumista uskontoon, taiteeseen ja filosofiaan, ja antaa samalla suuntaviivoja sille, mikä oli tyypillistä ajattelua kyseisenä tarkasteltavana ajanjaksona. Yhdessä 1800-luvun piano- ja urkukouluista saatavan esittämistä koskevan informaation sekä aikakauden yleistä ajattelua edustavien käsitysten kanssa Rheinbergerin notaation analyysin tulokset voidaan sijoittaa laajempaan ympäristöön, jossa hänen notaatiotapansa antaa lisätietoa vanhasaksalaisen urkumusiikin esittämisestä 1800-luvun jälkipuolella.

Rakennehistoriallinen tarkastelutapa antaa välineitä myös käsitteiden analysointiin. Pohdin erityisesti kauneuden, subliimin, karakterin, poeettisuuden ja legaton käsitteitä ja sitä, mitä niillä tarkoitettiin.

Tarkastelutavallani on yhtymäkohtia myös R. G. Collingwoodin metodologisten näkemysten kanssa. Kirjassaan *The Idea of History* hän katsoo, että historian objekti on ”menneisyydessä tehdyt inhimilliset teot” (Collingwood 1978 [1946], 9). Menneisyyttä ei kuitenkaan voi havaita empiirisesti, eikä historiantutkija ole silminnäkijä. Jos tutkimuksen kohteina ovat menneisyydessä kirjoitetut sanat, tutkijan tulee saada selville, mitä sanat kirjoittanut ihminen ajatteli ja tarkoitti sanoillaan ja rakentaa ajatus uudelleen omassa mielessään. Tätä

Collingwood kutsuu ”menneisyyden kokemuksen uudelleen toteuttamiseksi” (*re-enactment of past experience*). (Mts. 282–283.) Pyrkimykseni on tässä tutkielmassa rekonstruoida ajattelun historiaa omassa mielessäni collinwoodilaisessa merkityksessä.

Historiallisen tutkimuksen näkökulmasta ja tutkijasta riippuu, minkälaiseksi tutkimuksen kertomus muodostuu: kuka tai ketkä ovat keskeiset hahmot ja tapahtumat ja mitä otetaan mukaan ja rajataan pois. Uusi tieto rakentuu jossain määrin aina vanhalle, mutta perittyjen totuuksien arvioimisessa tutkijan on syytä miettiä, miten tieto paikantuu, ja mitkä ovat tutkijan oma positio ja omat ennakkoletukset. Maailma ja siinä olevat asiat näyttävät historian kuluessa ihmisille eri tavoin. (Sarjala 2002, 85–86, 90.)

Rheinberger edustaa tässä tutkimuksessa mikrohistorian termein tyypillistä poikkeusta. Olen ajatellut hänen olevan eräänlainen avain tai esimerkkitapaus, jonka avulla ja kautta pääsen tarkastelemaan suurempaa maisemaa: sitä, miten saksalainen urkumusiikki kehittyi 1800-luvun aikana. Rheinbergerin notaatio tarkentui huomattavasti kolmessa vuosikymmenessä ja oli 1800-luvun viimeisinä vuosina jo hyvin tarkkaa. Tämä lienee seurausta paitsi aikakauden yleisestä ilmiöstä, nimittäin musiikin kustannusteollisuuden valtavasta kasvusta<sup>9</sup> 1800-luvun puolivälin jälkeen, ja mahdollisesti myös siitä, että Rheinberger halusi pitää kiinni musiikkinsa esittämistavasta ja ohjata sitä notaation avulla. Verrattuna esimerkiksi Felix Mendelssohn Bartholdyn notaatioon Rheinbergerin notaatio on tarkempaa ja johdonmukaisempaa. Vaikka Rheinberger nojaa perinteeseen ja käyttää klassisia sävellysmuotoja, hän ei kuitenkaan tyydy toistamaan vanhaa vaan on itse osa muutosta luoden uutta perinteisin ilmaisukeinoin. Ottamalla Rheinbergerin musiikkia tarkastelun kohteeksi uskon löytäväni ennen havaitsemattomia ilmiöitä.

Erityisen kiinnostukseni kohteena on Rheinbergerin tapa notatoida musiikkia. Notaation analyysin avulla uskon löytäväni sellaisia esittämiseen – artikulaatioon ja musiikin muotoiluun – liittyviä vihjeitä ja periaatteita, jotka voidaan yleistää koskemaan myös muiden retorisen musiikin traditiota jatkavien säveltäjien musiikin esittämistä. Olen erityisesti kiinnostunut Rheinbergerin legatokäsityksestä ja hänen tavastaan kirjoittaa legatokaaria. Näin uskon saavani tietoa 1800-luvun yleisestä legatokäsityksestä sekä suhtautumisesta jatkuvan legaton ideaaliin.

---

<sup>9</sup> Musiikin julkaisuteollisuus rehotti valtoimenaan, ja monet kustantajat julkaisivat jopa teosten kokonaislaitoksia laittomasti. Monet säveltäjät yrittivät suojella teoksiaan julkaisemalla niitä mahdollisimman kattavasti eri maissa samanaikaisesti. (Rink 2014 [2001], 78.)

## 1.2.2 Tutkijan oma kokemus taustaoletuksena

Collingwoodilainen historian uudelleenluominen omassa mielessä ja oman taiteellisen työkokemuksen hyödyntäminen auttaa minua muusikko-tutkijana ymmärtämään syvällisemmin musiikin esittämisen konventioiden historiallista ja esteettistä taustaa, ja tarkastelemaan niitä musiikista itsestään käsin. Tämä tuottaa sellaista tietoa, johon ei muilla tavoin päästä käsiksi.

Käytän tutkielmassa hyödykseni omia kokemuksiani 1800-luvun saksalaisen retorisen musiikin traditioon luokittelemani urkumusiikin soittamisesta. Minulle on pitkän ajan kuluessa kertynyt kokemuksellista tietoa, jota pyrin yhdistämään historiallisista lähteistä saatuun tietoon. Taiteellista työkokemusta voisi verrata ”hyvään makuun”, joka musiikin esittäjälle muodostuu hänen paneutuessaan vuosikausien ajan kunkin aikakauden musiikin esittämisen kysymyksiin ja joka auttaa häntä tekemään oikeanlaisia taiteellisia valintoja. Nämä valinnat ovat jalostuneet testaamalla omassa soitossa valistuneita arvauksia ja tutkimuksesta saatuja tuloksia. Joskus ”hyvästä mausta” puhumisen sijaan käytetään termiä ”intuitio”, jonka seuraaminen ei vastoin yleistä uskomusta ole pelkästään vaistonvaraista toimintaa, vaan se perustuu hyvän maun tavoin kokemukselliseen, joskaan ei aina tiedostettuun ja ulos artikuloituun tietoon. Oman taiteellisen työkokemuksen hyödyntämisestä huolimatta tutkielmani ei ole varsinaista autoetnografista tutkimusta, jossa päähuomio kohdistuisi taiteelliseen prosessiin.

Voi sanoa, että tämänkaltaisessa tutkimuksessa ikä ja sen tuoma taiteellinen kokemus tuovat näkemystä, joka on välttämätöntä aiheen tutkimisen kannalta. Itse en olisi nuorena, vastavalmistuneena muusikkona kyennyt analyysiin, jota tutkielman työstäminen vaatii. Eri tyylien tuntemukseen ei nuorena ollut vielä sillä tasolla, että siitä olisi ollut mainittavaa hyötyä. Sen sijaan havainnot ja kysymykset, joita jo nuorempana mietin, ovat tässä tutkielmassa kantamassa hedelmää.

Kokemuksellista tietoa on myös tyylinmukaisella soittimella soittaminen, jolloin käy ilmi muun muassa se, minkälaiset soittotavat ylipäättään voivat olla mahdollisia. Oman virkaseurakuntani Inkoon kirkon Åkerman & Lund -urut ovat vahvasti vaikuttaneet esiymmärrykseni syntymiseen. Urkujen dispositio on hyvin samankaltainen kuin Rheinbergerin muistikirjasta löytynyt Münchenin Pyhän Annan kirkon urkujen dispositio. Tämän kaksisormioisen instrumentin oli rakentanut Franz Borgias Maerz 1880 (Weyer 1992/2001, esipuhe XV). Inkoon kirkon urut sopivat erityisen hyvin juuri klassista ja saksalaista 1800-luvun retorisen musiikin traditiota noudattavan musiikin esittämiseen.

Tätä taiteellista työkokemusta käytän hyväkseni erityisesti luvussa 7.3 ”Taiteilijan hyvä maku suunnannäyttäjänä”. Olen tietoisesti rajannut pois 1800-luvun uruista kirjoittamisen, koska tutkimuskysymykset ovat varhais- ja myöhäisromantiikan tyyllisiä eroja lukuun ottamatta yksittäisten soittimien ominaisuuksista riippumattomia.

Taiteilijan kokemus antaa myös työvälaineitä tilanteissa, joissa esitettävän teoksen partituurissa teoksen esitystavasta saatava informaatio on vähäistä tai sitä ei juuri ole. Näitä työvälaineitä ovat muun muassa erilaisten tekstuurien ja tyylien tunnistaminen, aikakauden konventioiden tunteminen ja niiden tietoinen murtaminen (tyylinmukaisen artikulaatiotavan valitseminen; aikakauden urkujen ja rekisteröintitapojen tunteminen), muodontaminen ja fraseeraus sekä ajan käyttö (tempo ja agogiikka). Hyvän maun mukainen tulkinta ei kuitenkaan perustu pelkkään jäljittelyyn, vaan taiteilijan kokemus yhdistyy hänen henkilökohtaisiin ominaisuuksiinsa ja taiteellisiin valintoihinsa, jotka voivat tilanteesta riippuen vaihdella.

Olen hyödyntänyt omaa kokemustani myös sijoittaessani Rheinbergerin edustamaan retorisen musiikin traditiota<sup>10</sup> luvussa 6 mainittujen ”johtolankojen”<sup>11</sup> perusteella. Yhdistämällä oman kokemukseni ja Rheinbergerin notaatiosta analysoimani yleiset periaatteet ja ankkuroimalla ne 1800-luvun saksalaisen musiikin esittämistä koskevaan tietoon uskon saavani tuloksia, joita voidaan yleistää koskemaan myös muiden saksalaista retorisen musiikin traditiota jatkavien säveltäjien urkumusiikkia. Lisäksi pyrin testaamaan ja soveltamaan tutkimuksen tuloksia omassa soitossani esittäessäni niin konsertoivaa kuin liturgistakin urkumusiikkia. Taiteilijana minulle on tärkeää lähestyä musiikkia yhtäältä aikakauden konventioista käsin, mutta toisaalta myös siten, että oma persoonani toimii musiikin välittäjänä ja eläväksi tekijänä.

### 1.3 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineisto koostuu tasavertaisesti 1700–1800-lukujen keskeisistä filosofiaa ja estetiikkaa käsittelevistä teoksista ja niitä kommentoivasta kirjallisuudesta, urku- ja pianokouluista sekä musiikillisesta aineistosta.

1700-luvun kirjallisuudesta erityisesti Edmund Burken *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759), Johann Georg Sulzerin *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1792 [1771]), sekä Immanuel Kantin *Kritik der Urteilskraft* (1790) ovat teoksia, jotka soveltuvin osin antavat hyvän kuvan ajan esteettiselle keskustelulle tärkeistä teemoista. 1800-luvun kirjallisuudesta G. W. F. Hegelin taidefilosofia, Arthur Schopenhauerin tahdon filosofia, Heinrich Christoph Kochin *Musikalisches Lexicon* (1802), Eduard Hanslickin *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), sekä Adolf Bernhard Marxin ja Hugo Riemannin teokset luovat sen henkisen maiseman ja ilmapiirin, josta saksalainen

<sup>10</sup> Myös Harald Wangerin mukaan Richard Wagnerin ja uussaksalaisen koulukunnat pyrkimykset olivat Rheinbergerin ajatuksille täysin vastakkaiset (Wanger 1998, 11).

<sup>11</sup> Carlo Ginzburgin johtolankametodi on tutkimusmetodi, jossa pienet, eri lähteistä kerätyt vihjeet viittaavat yhdessä johonkin tiettyyn suuntaan (Ginzburg 1996, 37–76). Johtolankoihin perustuvat tiedon lajit ovat syntyneet tutkijan kokemuksesta (mts. 62).

musiikki saa ideaalinsa ja voimansa. Myös kommentaarikirjallisuus on tutkimuksen kohteena ja kuuluu siten aineiston piiriin. En ole eritellyt historiallisia lähteitä omaksi kategoriakseen, koska on vaikeaa perustella sitä, mistä ajankohdasta historiallisuus alkaa.

Urkukouluista Justin Heinrich Knechtin (1795–98) ja Johann Gottlob Wernerin (1807) urkukoulut sekä Friedrich Schützen urkukoulun käsikirja (1838) antavat taidemusiikille relevanttia esittämiskäytännöllistä tietoa. Lähes kaikki muut 1800-luvun saksalaiset urkukoulut keskittyvät kirkolliseen urkujensoittoon ja jumalanpalvelukseen sopivaan ohjelmistoon.

Pianokouluista erityisesti Johann Nepomuk Hummelin *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1827) ja Carl Czernyn *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule* (1839) tarjoavat urkukoulujen rinnalle materiaalia pianonsoiton ja urkujensoiton estetiikkojen ja esittämisen tapojen kehittymisen vertailemiseen.

Musiikilliseen aineistoon sisältyvät Josef Rheinbergerin urkuteokset, Felix Mendelssohn Bartholdyn ja Gustav Adolf Merkelin urkusonaatit, Johannes Brahmsin, Franz Lisztin, Julius Reubken ja Max Regerin urkuteoksia sekä 1800-luvun liturgista urkumusiikkia.

#### 1.4 Aikaisempi tutkimus ja vertaiskirjallisuus

Keskustelut 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin esittämisestä keskittyvät usein teosten rekisteröimiseen ja legatosoittoon. Se perinpohjainen lähteisiin perehtyminen ja esittämisen eri tapojen pohtiminen, joka on leimannut barokkimusiikin esittämistä, ei 1800-luvun urkumusiikissa vielä ole saavuttanut tavallista muusikkoo. Yksi selitys asialle lieneekin, että Michael Schneideria ja Hermann Kelleriä lukuun ottamatta ensimmäiset saksalaisen 1800-luvun urkumusiikin esittämistä koskevat tutkimukset aiheesta julkaistiin 1990-luvun puolivälissä (Davidsson & Jullander 1994, Laukvik 1996), ja sen jälkeinen tutkimus voidaan laskea yhden käden sormilla.

Michael Schneiderin tutkimus *Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, dargestellt an der Orgelschulen der Zeit* (1941) tarkastelee perinteisiä esittämisen konventioita. Schneiderin väitöskirja on ollut ilmestyessään aikaansa edellä. Tutkimuksen ilmestymisvuonna 1941 oli joka puolella käynnissä toinen maailmansota, ja sen jälkeinen aikakausi oli modernismin aikaa, jolloin haluttiin rikkoa taiteen traditioita ja ilmaisun keinoja. Taiteen tuli kehittyä ja mennä eteenpäin; sen tuli olla objektiivista ja heijastella yhteiskunnan tilaa. Toisaalta vain hieman aiemmin säveltäjät kuten Paul Hindemith ja Hugo Distler, tai sodan jälkeen Ernst Pepping ja Hans-Friedrich Micheelsen hakivat sävellystyöhönsä esikuvia barokista ja polyfonisesta tyylistä. Schneider itse oli opiskellut urkujensoittoa muun muassa Karl Strauben johdolla

(Loeser 2015, teoksessa MGG-online s. v. Michael Schneider), joka oli hyvin perehtynyt vanhan musiikin soittotapoihin.

Hermann Kellerin *Phrasierung und Artikulation* (1955) on Arnold Dolmetschin teoksen *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (1915) lisäksi ensimmäisiä 1900-luvun teoksia, jossa paneudutaan vanhan musiikin esittämiseen. Aiheen massiivisuuteen nähden teos jää pieneksi mutta tärkeäksi yritykseksi paneutua niihin puutteisiin ja ongelmiin, joita Riemannin fraseerausteoria aiheutti niin barokin, klassiikan kuin 1800-luvun klassisten säveltäjien musiikin esittämisessä.

Helmut Perlin teos *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts* (1984) ja siitä erityisesti luvut 3.7 ”Rhythmische Phrasierung, Rhythmische Phrasierung und Notation” sekä 4.1 ”Das phrasierte Legato bei Hugo Riemann, Die Riemannschen Regeln” kuvaavat vanhan ja uuden musiikillisen estetiikan eroja musiikillisen muotoilun kannalta. Veijo Murtomäen *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Käänteentekevä vaihe (1885–1035) musiikin muotoanalyysin historiaa* (1993) ja sen luvut 2 ”Perinteellisen muoto-opin synty” ja 3 ”Riemannin suuri synteesi” kuvaavat musiikin muoto-opin kehittymistä Heinrich Christoph Kochista ja Adolf Bernhard Marxista Hugo Riemannin teorioihin. Luku 7.1 ”Dynaamisen muotoajattelun synty ja ominaispiirteitä” valaisee sekin vanhan ja uuden musiikillisen estetiikan perusteita.

Hans Davidssonin ja Sverker Jullanderin toimittama *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994* on artikkelikokoelmateos, jossa eri kirjoittajat pohtivat 1800-luvun saksalaisen ja ranskalaisen urkumusiikin esittämistä monenlaisista näkökulmista. Erityisesti mainittakoon Ludger Lohmannin artikkeli ”Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice”, jossa Lohmann avaa Riemannin teorioiden vaikutusta musiikin muotoiluun, sekä Jacques van Oortmerssenin artikkeli ”Johannes Brahms and 19th-Century Performance Practice”, jossa Oortmerssen miettii legatokysymystä historiallisten lähteiden tarjoaman tiedon valossa.

Jon Laukvikin teos *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2: Organs and organ playing in the Romantic period from Mendelssohn to Reger and Widor* (1996/2010) on tutkimukseni tärkein 1800-luvun musiikin esittämistä koskeva sekundäärilähde. Monet tutkimusaiheittani koskevat, esiyymmärrykseeni vaikuttaneet tiedonmuruset ovat peräisin juuri Laukvikin teoksesta.

Clive Brownin ”pikkujättiläinen” *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900* (1999/2002) on kattava klassismin ja romantiikan musiikin esittämistä koskeva teos. Brown paneutuu erityisesti niihin asioihin, joita notaatio ei kerro, mutta joiden odotettiin kuitenkin toteutuvan esittämisessä. Vaikka teos keskittyykin orkesterimusiikkiin, siitä on ollut suuri apu niin esittämisen yksityiskohtien kuin suurempien linjojen ymmärtämisessä.

Legatosoiton ideaalia ja laulunomaisuutta saksalaisen 1800-luvun piano- ja urkumusiikin esittämisessä ovat tutkineet myös Vikøren (2007), Paavola (2018), sekä eri kirjoittajat teoksessa Peitsalo, Jullander ja Kuikka (toim. 2018).

Esittämisen käytäntöjen tutkimukset ja kuvaukset jäisivät irrallisiksi ilman kulttuurillista taustoitusta. Carl Dahlhausin rakennehistoriallisen teoksen *Die Musik des 19. Jahrhunderts* englanninkielinen käännös *Nineteenth-Century Music* (1989 [1980] a) on ollut tutkimukseni tärkein 1800-luvun saksalaisen porvarillisen yhteiskunnan ilmiöitä kuvaava sekundäärilähde.

Artikkelini ”Sielun matka Jumalaan – Legato vaikuttamisen välineenä” (*Trio* 2/2018) toimi ikään kuin tämän tutkielman ”sormiharjoituksena”, ja olenkin sisällyttänyt tekstin tutkielmaan kokonaisuudessaan. Tutkielmassa tarkastelen legatosoittoa ja sen käyttöä vertaiskirjallisuudesta poikkeavalla tavalla – avaamalla ikkunan esittämisen tapojen taustalla vaikuttavaan 1800-luvun saksalaiseen ajatteluun – ja toivonkin tämän tuovan jotain uutta yhteiseen keskusteluun.

## 2 Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä

Käsitteiden esittely on työni ymmärtämisen kannalta keskeistä. Koska filosofian, estetiikan ja musiikin käsitteet eivät kuitenkaan liene kaikille itsestään selviä, määrittelen seuraavassa estetiikan, retoriikan, mimesiksen eli jäljittelyn, metafysiikan ja transsendenssin, ylevän ja subliimin, kontemplaation ja mielenlennyksen, legaton, objektiivisuuden sekä nerouden käsitteet.

### 2.1 Estetiikka

Termiä estetiikka voidaan käyttää ilmaisemaan useampaa eri asiaa. Estetiikalla voidaan tarkoittaa (a) useamman teoksen yhteistä luonnetta, (b) sitä, mitä ihmiset pitävät kauniina tai (c) taiteen ja kauneuden filosofiaa. (Vuorinen 1996, 13.) Tässä tutkimuksessa käytän käsitettä sen kaikissa kolmessa merkityksessä.

Estetiikka eriytyi alun perin filosofian itsenäiseksi osa-alueeksi enemmänkin puolustamaan aistien välittämää tietoa kuin taiteen vuoksi, mutta sen avulla taide saavutti aseman, jota sillä ei olisi ollut ilman estetiikkaa (Hammermeister 2002, 4).

Maun käsite tuli estetiikasta käytyyn keskusteluun 1700-luvulla etenkin Britanniassa. Sitä aiemminkin käsite tunnettiin, mutta sitä ei ollut käsitelty kovinkaan systemaattisesti. Maun käsitteen avulla pyrittiin hahmottamaan uusia sosiaalisen elämän ja kulttuurin periaatteita. Maun olemuksesta oltiin monta mieltä. Sitä pidettiin eräänlaisena sisäisenä aistina tai se liitettiin mielikuvitukseen ja mielen assosiaatioihin. Eroista huolimatta kaikki makuteoreetikot olivat samaa mieltä siitä, että hyvää makua kehittäessään ja seuratessaan ihmiset tulevat toteuttaneeksi myös yhteistä hyvää (Kotkavirta 2009, 232).

Historiallisessa valossa tarkasteltuna estetiikka näyttäytyy siis paitsi filosofian yhtenä osa-alueena, myös eri aikakausien ja kulttuurien ajattelutapojen muovaamana yhteisöllisenä makuna tai maun mittapuuna. Valistuksen ajan filosofeille esteettiset kysymykset olivat tärkeässä asemassa, koska makua pidettiin järjen hallinnan piiriin kuuluvana (Karkama 2007, 27).

Kun puhun estetiikasta, tarkoitan tässä myös niitä niin esteettisiä kuin filosofisiakin ihanteita ja vaatimuksia, joita liturgiselle musiikille ja taidemusiikille asetettiin 1800-luvulla. Näillä ihanteilla on usein myös muita kuin pelkkään esteettiseen makuarvostelmaan liittyviä tavoitteita ja pyrkimyksiä, ja ne voivat olla joko tiedostamattomia tai tiedostettuja.

### 2.2 Retoriikka

Retoriikka eli puhetaito on kykyä puhua niin, että kuulijat vakuuttuvat puhujan argumenttien paikkansapitävyydestä. Hyvä puhuja johdattelee kuulijat myös

haluamaansa tunnetilaan, jossa he ovat vastaanottavaisempia puhujan esittämille väitteille ja niiden perusteluille. Edellä mainittua voidaan kutsua myös suostutteluksi.

Hyvin rakennetun puheen välttämättömät osat ovat asian esittely ja vakuuttaminen. Usein puheet tosin rakentuvat johdannosta, asian esittelystä, vakuuttamisesta ja loppusanoista. Monet musiikkiteoksetkin noudattavat rakenteeltaan tätä retoriikan peruskaavaa. Näitä ovat esimerkiksi Dieterich Buxtehuden preludit ja toccatat, sonaattimuotoiset teokset ja ylipäätään ABA-muodolle perustuvat teokset.

Retoriikalla tarkoitetaan musiikin yhteydessä myös musiikin rakentumista pienemmistä osista. Yksittäiset intervallit, eleet, kuviot ja musiikin sisäiset jännitteet yhdessä tiettyä affektia kuvaavan sävellajin kanssa muodostivat työkalut, joiden avulla ajateltiin voitavan vaikuttaa kuulijaan. Kautta aikojen on tiedetty musiikin voima vaikuttamisen keinona, ja tätä barokin ja klassiikan ajan säveltäjät pystyivätkin hyödyntämään sävellystyössään.

Affektit ovat tunteisiin ja emootioihin liittyviä mielentiloja, mielihyvää tai mielihäpä. Affektit voidaan myös ymmärtää toimintaan liittyviksi impulsseiksi, jotka tekevät kokemuksesta hyvän tai huonon. (Tieteen termipankki, s.v. affekti.) Antiikin retoriikassa affektit olivat suostuttelun keino, joilla pyrittiin vaikuttamaan kuulijaan.

Retoriikan ja musiikin yhteys, *musica poetica*, säilyi vahvana 1700-luvun puoliväliin asti, mutta valistuksen ja romantiikan ajan uudet ideat sekä latinakoulujen lakkauttaminen merkitsivät tämän yhteyden vähittäistä hiipumista. Vanhasaksalaisessa musiikissa retorinen perintö sekä karakteri- ja affektiajattelu ovat edelleen läsnä. Esimerkiksi Josef Rheinbergerin musiikki rakentuu retorisille periaatteille ja erilaisille karaktereille, joita kontrastoimalla hän luo muotoa. Hän myös kirjoitti 20 urkusonaattiaan yhtä moneen eri sävellajiin. Eri sävellajeilla ajateltiin olevan tietynlainen karakteri ja kuulijaan vaikuttava tunneilmaisuus. Tämä viittaa siihen, että jonkinlainen affektiajattelu oli vielä hänen aikanaan edelleen voimissaan. Rheinbergerin tarkoituksena oli mahdollisesti kirjoittaa 24 sonaattia Bachin *Das Wohltemperierte Klavierin* antaman esimerkin tavoin, mutta tämä hanke jäi kesken (Grace 1925, esipuhe vi).

### 2.3 Mimesis eli jäljittely

Termiä ”musiikki” (kreik. *mousike*) käytettiin antiikin aikana muusien taidoista, erityisesti sana- ja soittotaidoista, mutta myös tanssista, runoudesta ja draamasta. Vaikka musiikilliset elementit olivat tärkeä osa draamataidetta erityisesti kuoro-osuuksissa, musiikkia pidettiin alisteisena kielelle, toiminnalliselle esitykselle ja näiden kohteille. Runoutta, maalaustaitoa tai draamaakaan ei antiikin aikana kutsuttu taiteeksi, vaan jäljittelyksi (kreik. *mimesis*). Tämä johtui siitä, että taiteen

eri lajien katsottiin jäljittelevän ihmisen luonnetta ja käyttäytymistä sekä houkuttelevan ja aktivoivan ihmisen sisäistä eläytymiskykyä. (Kuisma 2005, 27–28.)

Platonin ideaopin mukaan ihmisen sisäisen ideamaailman yhteys arkiseen ja todelliseen ilmiömaailmaan on niin läheinen, ettei niitä voi erottaa toisistaan (Aspelin 1977, 86). Näin ollen koska jäljittelyn vaikutus ihmiseen on suuri, ei mikään tahansa taide ole Platonin mukaan moraalisesti hyväksyttävää. Ihmisen eläytymiskyky on niin vahva, että jos taide jäljittelee moraalisesti arveluttavia kohteita, niiden sisäinen jäljittely johtaa alitajuisesti samanlaisten käyttäytymistäipumusten toistamiseen myös todellisessa elämässä. Musiikista Platon hyväksyisi vain sellaiset musiikinlajit ja sävelmät, joilla on hyvä vaikutus. (Kuisma 2005, 30–31, 38.)

Aristoteleen (1997/2012, 161) mukaan on olemassa kolme jäljittelyn erotteluperustetta: millä, mitä ja miten. Musiikissa jäljittely tapahtuu rytmin, melodian ja harmonian avulla. Affektit taas jäljittelevät mielensisäisiä tunnetiloja.

Tämä antiikkiin juurensa juontava, luonnon jäljittelyn ideaan perustuva taideteoria oli relevantti aina 1700-luvun loppupuolelle. Vielä Immanuel Kantille kauneus oli luonnonkauneutta ja taide jäljitteli luontoa (Pitkänen 2018, 17). 1800-luvulle tultaessa osa filosofiista katsoi, ettei jäljittely enää kyennyt selittämään kaikkea taidetta tyydyttävästi. Hegelin mukaan taideteos ei ole luonnon aikaansaannos vaan inhimillisen toiminnan tulos. Taiteen päämäärä ei ole pelkkä ulkoisten ilmiöiden jäljittely, eikä taideteosta enää pidetty yleisen inhimillisen toiminnan vaan aivan erityisillä lahjoilla varustetun hengen tuotteena. (Hegel 2013 [1842], 75–76, 96–97.)

Jäljittelyestetiikan yhteydessä käytetyn termin *sinnlich* voidaan ymmärtää tarkoittavan paitsi ”aistein havaittavaa”, ”aistimellista”, myös ”aistillista”, ja näin viittaavan taideteoksen kauneuden herättämiin emootioihin ja fyysisiin reaktioihin. Ylevän ja toisaalta aistimellisen estetiikan suhde voidaankin nähdä hierarkkisena, ylevän edustaessa henkisyttä ja 1800-luvun ihannetta ja aistimellisen kehollisuutta (jopa haluun ja erotiikkaan viittaavana) ja mennyttä aikakautta. Tähän lienee vaikuttanut omalta osaltaan myös asketismia ja maailmasta poispäin kääntymistä edustavan pietismin suosio ja levinneisyys 1700–1800-luvun Saksassa. Jäljittelytekniikan, retoristen kuvioiden ja affektien ajateltu tunnevaikutus ihmiseen oli pietismille maailmallinen, aisteihin ja haluihin vetoava ilmiö. Pietismi jatkoi sitä kristillistä perinnettä, joka halusi ”kuolettua lihan”, ja sen oppien mukaan ihmisen suhde Jumalaan oli sisänpäin suuntautunut ja ei-aistimellinen (Hammermeister 2002, 4 ja 8). Pietismin ydinajatuksiin kuului ihmisen morsiusyhteys Kristuksen kanssa sisäiseen pyhyyteen pyrkimisen kautta (Blume 1974 [1964], 254).

## 2.4 Metafyysikka ja transsendenssi

Metafyysikka tutkii todellisuuden luonnetta, perustaa ja rakennetta. Metafyysisiin kysymyksiin kuuluu ei-fyysisten olioiden, kuten Jumalan, olemassaolo. (Tieteen termipankki.fi, s.v. metafyysikka.)

Transsendenssi on metafyysinen käsite. Sillä tarkoitetaan aistikokemuksen ylittävää. Transsendenssi esiintyy etenkin Kantin filosofiassa. (Tieteen termipankki.fi, s.v. transsendenssi.)

## 2.5 Ylevä ja subliimi

Ylevän käsite liittyi 1700- ja 1800-luvulla niin uskonnosta, filosofiasta kuin estetiikastakin käytävään keskusteluun. Esteettisessä keskustelussa ylevä oli jopa korkeammassa asemassa kuin kaunis (Tieteen termipankki, s.v. ylevä).

Teoksessaan *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* Edmund Burke erotti kauniin ja ylevän omiksi kategorioikseen sen perusteella, tuottaako kohde nautintoa vai tuskaa. Hän korosti, ettei näiden kahden eroa tule unohtaa:

Jos musta ja valkoinen sekoittuvat, pehmentyvät ja yhdistyvät tuhansin tavoin, onko mustaa ja valkoista olemassa? Vaikka ylevän ja kauniin ominaisuudet joskus yhdistyvätkin, todistaako tämä, että ne ovat yhtä ja samaa; todistaako se, että ne ovat millään tavoin liittoutuneet; todistaako se edes, että ne eivät ole [toistensa] vastakohtia ja [keskenään] ristiriitaisia? Musta ja valkoinen voivat pehmentyä, sekoittua, mutta ne eivät sen vuoksi ole yhtä ja samaa.<sup>12</sup> (Burke 1806 [1759], 190–191.)

Ylevä ja subliimi ovat perinteisesti olleet estetiikassa synonyymejä. Oma käsitykseni on muodostunut tämän tutkimuksen kuluessa, ja sen perusteella ne eivät mielestäni ole täysin synonyymisiä – ajattelen subliimin oleva ylevän alakäsite. Ylevä on tunnetta, ominaisuutta ja tyyliä kuvaava käsite, kun taas subliimi on osa ylevän kokemusta – ohimenevä hetki, jossa äärettömyys kohtaa äärellisen. Ylevässä ja subliimissa on mielestäni myös tunnekokemuksen aste-ero: edellinen on kohottautunut mielentila, jälkimmäinen taas vie ihmisen mielen kokonaan toisiin ”sfääreihin”.

---

<sup>12</sup> “If black and white blend, soften, and unite, A thousand ways, are there no black and white? If the qualities of the sublime and beautiful are sometimes found united, does this prove that they are same; does it prove that they are any way allied; does it prove even that they are not opposite and contradictory? Black and white may soften, may blend; but they are not therefore the same.”

Kirjallisuudessa subliimiin on yhdistetty monia pitelemättömiä luonnonvoimia kuvaavia assosiaatioita, kuten tulivuorenpurkaus ja myrsky, mutta myös suurmiehiin ja sankareihin liittyviä kuvauksia (Stefaniak 2016, 432). Palaan subliimiin myöhemmin luvuissa 4.2 ja 7.2, joissa perustelen ylevän ja subliimin erottelua tarkemmin.

## 2.6 Kontemplaatio ja mielenlennys

Mietiskelyn eli meditaation ja kontemplaation käsitteet samaistetaan usein toisiinsa. Ne ovatkin sisäkkäisiä käsitteitä. Meditaatio voi olla kohteetonta tai kohteellista, kontemplaatiosta puhutaan uskonnollisen tai siihen verrattavan meditaation yhteydessä. Kristillisessä perinteessä kontemplaatio on ihmisen sisäisen katselun tila, jossa hän ilman sanoja ja mielikuvia viettää aikaa Jumalan yhteydessä (Hiltunen 2012, 187).

Ihmisen minuus oli valistuksen ja romantiikan aikana filosofisesti tärkeä ilmiö ja käsite, joka koski ihmisen kontaktia maailmaan ja Jumalaan. Hegel määritteli uskonnon inhimillisen tietoisuuden suhteeksi Jumalaan. Sekä filosofian että uskonnon kohde oli ikuinen totuus, Jumala ja Jumalan selittäminen, joten filosofia oli itse asiassa Jumalan palvelemista samalla tavalla kuin uskontokin. (Cullen 1989, 97–98.) Hegelin ajattelun mukaisesti absoluuttinen henki ilmenee taiteessa, uskonnossa ja filosofiassa, jotka kaikki etsivät vastauksia samoihin kysymyksiin, mutta käyttävät erilaisia lähestymistapoja (Taylor 1975, 466).

Kristillisen tradition ajattelutavassa sielu halajaa takaisin alkulähteelleen, Jumalaan, ja sen mukaan Jumala on kaiken todellisen tiedon ja viisauden alku ja loppu. Tämä yhteys oli mahdollista saavuttaa uskonnollisen kontemplaation avulla aikaansaadun kohoamisen kautta: siinä ihminen irtautuu omista rajoistaan ja pääsee näkemään totuuden alkulähteen, Jumalan. Tätä kohottumista kutsuttiin mielenlennykseksi. Kontemplaatio on keskeinen käsite saksalaisessa 1700- ja 1800-luvun filosofis-esteettisessä ja uskonnollisessa uskomusjärjestelmässä, jossa ihminen rajallisena olentona etsii olevaisen alkulähdettä: yhteyttä Jumalaan, Absoluuttiin tai säveltäjäneroon. Kontemplaation ja mielenlennyksen mahdollistama kohottuminen oli valistuksen ajan jälkeisen liturgisen musiikin keskeisimpiä tavoitteita.

Esteettinen kontemplaatio on jonkin tietoisuudessa ilmenevän kohteen pyyteetöntä tarkastelua (Tieteen termipankki, s.v. esteettinen kontemplaatio). Kontemplaatiota voisi lunnehtia myös niin, että se on äärettömän tarkastelua äärellisessä, kuten Karl Philipp Moritz kuvaa esteettistä kontemplaatiota:

Samalla kun kauneus vetää mielemme kokonaan puoleensa, se vie mielemme hetkeksi pois itsestämme ja näyttää saavan meidät kadottamaan itsemme kauniiseen objektiin; ja juuri tämä itsemme kadottaminen ja unohtaminen on

puhtainta ja epäitsekkäintä mielihyvää, jota kauneus tarjoaa meille. Siinä hetkessä luovumme yksilöllisestä, rajatusta olemassaolostamme jonkinlaisen korkeamman olemassaolon hyväksi. (Moritz 2012 [1785], 98.)<sup>13</sup>

Myös Edmund Burke (1806 [1759], 71–72) kirjoitti [esteettisestä] kontemplaatiosta ja mielenlennyksestä (*elevation of mind*).

Filosofien ajatukset kontemplaation laadusta erosivat jonkin verran toisistaan. J. G. Sulzerin mukaan luonnonkauneuden kontemploinnilla oli ihmisen mielenliikkeitä rauhoittava ja hillitsevä vaikutus (Guyer 2014, 33). Myös Kantille luonnonkauneutta tarkasteltaessa mielentila oli rauhallinen, kun taas ylevyys sai mielen liikkeeseen (Pitkänen 2018, 41). Arthur Schopenhauer pyrki ataraksiaan, stoalaisen tyyneyden tilaan, jota mitkään tunteet tai halut eivät järkytä. Tahdon kuolettamisen seurauksena ihminen saattoi hetkellisesti saavuttaa tyyneen, vastaanottavan tilan, jossa hänen oma minänsä heikkeni ja hän ikään kuin kohosi ylemmälle tasolle, parempaan tietoisuuteen. Kohottumisessa ihminen kykeni nousemaan itsensä ja tahtomisensa<sup>14</sup> yläpuolelle nähdäkseen selvemmin todellisen ja puhtaan idean (Hammermeister 2002, 118).

Friedrich Schleiermacherin (1768–1834) filosofiassa ihmiselle on tarjolla kolme erilaista vaihtoehtoa päästä äärellisestä ulottuvuudesta äärettömään: syventyminen oman sisäisen mielensä tarkasteluun, mielen harhailu maailmassa olemisen edessä sekä harras mietiskely taideteosten äärellä (Dahlhaus 1989 [1978], 89). Ensin mainitussa ihmisen fokus on hänen omassa sisäisessä mietiskelyssään, toisessa ympäröivässä maailmassa ja viimeisessä hänen ulkopuolellaan olevassa taideteoksessa.

Esteettisestä kontemplaatiosta keskusteltiin myös musiikin yhteydessä. Toisin kuin edellä mainitut, Eduard Hanslick näki kontemplaation tilana, jossa ihmisen mieli toimii aktiivisesti seuraten säveltäjän ideoita (Hanslick 1854, 84–85). Euforinen kauneuden kontemploiminen, jonka päämääränä oli sublimin kokemus, oli suorastaan romantiikan ajan päänäpintymä (Haynes & Burgess 2016, 29).

---

<sup>13</sup> "While the beautiful draws our contemplation entirely to itself, it draws our contemplation away from ourselves for a while and causes us to seem to lose ourselves in the beautiful object; and precisely this losing, this forgetting, of ourselves is the highest degree of the pure and selfless pleasure that the beautiful affords us. In that instant, we sacrifice our individual, limited existence to a kind of higher existence." (Engl. käännös Elliot Schreiber.)

<sup>14</sup> Tässä viitataan Schopenhauerin "tahdon filosofiaan".

## 2.7 Legato

Legatolla tarkoitetaan useimmiten äänestä toiseen saumattomasti jatkuvaa sidottua soittotapaa. Riemannilaisessa estetiikassa legato on perusartikulaatiotapa, josta poikkeaminen tulee merkitä partituuriin (Laukvik 2010, 260). Jatkuva legato on artikulaatiotapa, joka vaikuttaa etenkin urkujensoitossa paitsi musiikin karakteriin myös sen aksentuaatioon<sup>15</sup> ja muotoilun hahmottamiseen. Se on luonteeltaan neutraali esittämisen tapa, joka rajoittaa muotoilun keinot vain agogiikkaan eikä kyseenalaista sitä, miten ilman artikulaatiomerkinä olevat niin sanotut luonnolliset nuotit tulisi soittaa.

## 2.8 Objektiivisuus

Objektiivisuudella voidaan tarkoittaa (a) kaikista subjekteista ja subjektin näkökulmista riippumatonta tai (b) tajunnan ulkopuolella olevaa (tieteen termipankki/filosofia s.v. objektiivisuus). Musiikin objektiivisella esittämistavalla tarkoitetaan tulkintaa, jossa soittajan oma persoona jää taka-alalle (Richter 1868, 109; Kullak 1907 [1889], 32). Objektiivisuuden vaatimuksessa on siis kysymys siitä, että alkuperäiset ideat välitetään muuttumattomina eteenpäin, ilman idean luoja ja vastaanottajan väliin jäävän välittäjän – musiikin esittäjän – persoonan vaikutusta.

Esittämisestä ei vielä puhuttu tulkintana (*Interpretation*), vaan esityksenä (*Vortrag*).

## 2.9 Nerous

1800-luku oli nerokultin aikaa. Beethoven oli aikansa musiikkikulttuurin palvotuinen nero ja samalla mittapuu, jonka musiikkiin muiden säveltäjien teoksia verrattiin. Nerous oli läsnä kaikkialla 1800-luvun taiteessa ja taiteesta puhuttaessa. Nerokultti lienee syynä myös siihen, että musiikinhistoriassa säveltäjät luokiteltiin pitkään ”suuriksi” ja ”pieniksi” mestareiksi.

Kantille taiteellinen luovuus eli nerous on ihmisen poikkeuksellista lahjakkuutta, jonka avulla hän pystyy tuottamaan jotain pakonomaisuudesta vapaata. Sitä ei voi toistaa noudattamalla selvää sääntöä, ei myöskään oppia pelkästään jäljittelemällä. Nerous on siis puhtaan jäljittelyn vastakohta. Neron tuotokset toimivat muille esimerkkeinä, mutta nero ei itsekään pysty sanomaan,

---

<sup>15</sup> Kirjoittaessani musiikin puheenomaiseen esittämistapaan liittyvistä erilaisista painotuksista, joiden perusta on runojaloissa sekä *thesis-arsis* (vahva–heikko) -dikotomiassa, käytän painotusjärjestelmästä latinankielisen lainasanana *accentus* (korostus, aksentti) suomenkielistä vastinetta aksentuaatio.

mistä hänen ideansa kumpuavat. Nero (*Genie*) sai luultavasti nimensä hengestä (*Genius*), joka inspiroi neron ideoita. (Kant 2018 [1790], 235–237.) Kantille kaunis ja ylevä ovat esteettisen idean ilmaisu. Nerous on kykyä luoda moraalideasta esteettinen idea ja pukea se aistimelliseen muotoon (Pitkänen 2018, 53).

Herder ei pitänyt neroutta vain poikkeuksellisten ihmisten kuten taiteilijoiden ja runoilijoiden ominaisuutena, vaan hänen mielestään se on kaikille ihmisille suotu luontainen mahdollisuus, joka vaatii kehittyäkseen hyvät olosuhteet. Nerous ei hänen mielestään ole pelkästään yksilöllinen vaan myös kollektiivinen ominaisuus. (Karkama 2007, 31 ja 56.)

Schellingille ”kaiken taiteen formaalinen tai absoluuttinen syy on Jumala”. Nerous oli palanen Jumalan absoluuttisuutta ihmisessä. (Schelling 2009 [1802–1803], 387–388.)

Hegel korosti taiteilijan omaa tietoista ajattelua luovan innoituksen lisäksi. Vaikka nerouteen liittyy luonnon suoma lahjakkuus, taiteilijan tulee kuitenkin kehittyäkseen työskennellä ahkerasti ja tinkimättömästi sekä jatkuvasti arvioida tuotoksiaan. (Hegel 2013 [1842], 76–77.)

Schopenhauer tunnetaan filosofiastaan, jossa ihmisen ”tahto” hallitsee hänen koko elämänsä ja koko maailmankaikkeutta. Schopenhauerille taide oli neron tuottamaa, ja nero oli ainoa, joka kykeni pitämään ihmisen ”tahdon” aisoissa (Hammermeister 2002, 120). Ainoastaan nerossa kognitiiviset voimat kykenivät hillitsemään ”tahtoa”, joka muuten oli sokeaa ja päämäärätöntä pyrkimystä ja halua. Schopenhauer kuitenkin korosti, että nerous oli hengen absoluuttista objektiivisuutta toisin kuin subjektiivisuus, joka kohdistui itseensä ja tahtoon (mts. 120).

1700-luvun lopun ja 1800-luvun ajattelijat yrittivät näin ymmärtää sitä mysteeriä, joka luomisvoimaan, taiteelliseen työprosessiin ja taideteokseen aina liittyy, eivätkä käsitykset aina olleet keskenään yhteneväisiä. Nerous käsitteenä liittyi myös siihen filosofiseen kysymykseen, jossa pohdittiin, oliko taiteen ja musiikin kehitys jo saavuttanut lakipisteensä, jonka jälkeen kehitystä ei enää tapahtuisi.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Esim. Adolf Bernhard Marx teoksessa *The Music of the Nineteenth Century and its Culture* (2009 [1855], 52 ja 84).

### 3 Maun muutoksen taustatekijöitä

Ennen Ranskan suurta vallankumousta Euroopassa vallitsivat sivistyneistön maun standardit. Maun käsitteen avulla yritettiin hahmottaa sosiaalisen elämän ja kulttuurin periaatteita (Kotkavirta 2009, 232).

Maun muutokseen vaikuttivat mitä moninaisimmat tekijät. 1800-luvun taiteen filosofiset ja esteettiset ideat muotoiltiin jo edellisen vuosisadan viimeisinä vuosikymmeninä. Tärkeimpinä yksittäisinä maun muuttumiseen vaikuttaneina tekijöinä näen Saksassa valistuksen aikakauden synnyttämän maailmankuvan muutoksen uskonnollisesta tieteelliseen, valistuksen jälkeisen idealistisen filosofian, laajalle levinneen pietismin aatteen, sekä Ranskan suureen vallankumoukseen johtaneen tasa-arvon ideologian ja sen seurauksena syntyneen yhteiskuntarakenteen muutoksen. Maun ja musiikin estetiikan muutos kietoutuu näin erottamattomasti yhteen aikakauden uskonnollisten, filosofisten ja jopa poliittisten näkemysten kanssa.

#### 3.1 Valistusaika ja uusi taideteoria

Valistuksen ja romantiikan aikana taiteen kauneus ja päämäärä sekä erityisesti kauneuteen liitetyt emootiot herättivät paljon keskustelua. Perinteisen, antiikkiin juurensa juontavan taideteorian – jonka kannattajia olivat muun muassa Gottfried Wilhelm Leibniz ja Christian Wolff – mukaan esteettinen kokemus oli totuuden ymmärtämisen muoto. Luojan luoma ja valitsema maailma on kaikista mahdollisista maailmoista täydellisin, ja siksi kaikkien objektien ominaisuudet ja keskinäiset suhteet ovat osa kyseisen maailman maksimaalista täydellisyyttä. Taide jäljittelee luontoa ja tekee moraalisia totuuksia eläväksi. Esteettisen kokemuksen herättämä mielihyvä syntyy taideteoksen välittämästä täydellisyydestä, joka havaitaan aistien välityksellä. (Guyer 2014, 2–3 ja 6–7.)

1700-luvun jälkipuolella muotoutuneen taideteorian mukaan esteettinen kokemus on tieto- ja muiden kykyjen vapaata leikkiä, joka synnyttää mielihyvää kokijassaan. Tämän Kantin esittämän käsityksen perusta on Alexander Baumgartenin ajattelussa, vaikka Baumgarten tai hänen oppilaansa Georg Friedrich Meier eivät vielä yhdistäneetkään henkisten kykyjen käyttöä esteettisen kokemuksen synnyttämään mielihyvään (Guyer 2014, 10–15). Baumgarten esitti, että henkisten kykyjen laajempi käyttö, jossa hyödynnetään aistihavaintoja ja mielikuvitusta, ei ole järkeä ja sen analysointikykyä alempiarvoisempaa ja väliaikaisesti järkeä korvaavaa, vaan ne toimivat järjen kanssa samansuuntaisesti (mts. 12). Johann Georg Sulzer määritteli ihmisen onnellisuuden perustuvan kahteen asiaan: älyyn ja moraalintunteeseen (Sulzer 1771, ks. Le Huray & Day 1988 [1981], 95). Esteettisen kokemuksen tuottama mielihyvä nähtiinkin

onnellisuutta lisäävänä hyvänä asiana, jolla oli moraalinen vaikutus (Guyer 2014, 33).

Ennen Kantia taidetta ei pidetty itsenäisenä, vaan se oli sisällytetty sosiaaliseen, pedagogiseen, teologiseen tai jopa taloudelliseen ohjelmaan, joka sääтели sen tuotantoa. Taiteen arvosta ja taideteoksen luonteesta ja kauneudesta alettiin keskustella vasta 1700-luvulla. (Hammermeister 2002, Esipuhe, ix.) Kant oli kuitenkin Baumgartenin kanssa eri mieltä siitä, mikä oli taiteen ja esteettisen kokemuksen suhde järkeen ja todellisuuden ymmärtämiseen. Kantin mukaan taiteen statusta voidaan nostaa ainoastaan pitämällä taide ja kognitio toisistaan erillään (mts. 23). Tämän myötä, vaikkakaan ei vielä Kantin filosofiassa, myös taiteen filosofia sai vähitellen uuden suunnan, jossa taideteoksen sisältöä ei enää välttämättä kytketty moraalifilosofiaan.

1700-luvulla kaunis ja ylevä kuuluivat molemmat kauneuden piiriin, vaikka Edmund Burke olikin luokitellut ne omiksi käsitteikseen. Kantin mukaan kauneus yhdistää aistimaailman ja hengen maailman<sup>17</sup> (Vuorinen 1996, 226; Sartwell 2016, 11–12.) Musiikin päämäärä oli J. F. Schlegelin mukaan aistein havaittava kauneus (Lippman 1992, 117).

1700-luvun jälkipuolella saksalaisessa keskustelussa kyseenalaistettiin näkemys, jonka mukaan taiteen ja musiikin päämäärä oli *mimesis*, luonnon jäljittely. Herder toi keskusteluun uuden estetiikan perustaksi musiikin kuuntelijan esteettisen kokemuksen. (Lippman 1992, 121.) Myös neron käsite tuli keskusteluun 1700-luvun lopussa Wilhelm Heinsen filosofiassa, jossa maku korvautuu neron käsitteellä. Hyvä maku on puhtaasti reseptiivinen ominaisuus, joka koostuu aistihavainnoista ja erottelun kyvystä. Nerous puolestaan ei ole kauneuden ja hyvän maun tavoin esteettinen käsite. Nerossa aktiivinen energia ja muotoilukyky yhdistyvät inspiraatioon, ja nämä ominaisuudet samaistuvat jumalalliseen luovuuteen. (Mts. 124–125.) Taide on ihmiselle pala jumalallisuutta, ja näin myös keino luoda yhteys universumiin, neroon ja Jumalaan.

## 3.2 Ranskan vallankumouksen vaikutus

Maun muutoksen ja sen rinnalla kokonaisen taideteoreettisen ajattelun muutoksen historiallisena ja yhteiskunnallisena taustana oli Ranskan suuren vallankumouksen aatteellinen sisältö, joka levisi nopeasti ympäri Eurooppaa ja oli tiivistetty kolmeen sanaan: ”vapaus, veljeys, tasa-arvo”. Hallitsevaksi luokaksi nousi porvaristo, jonka elämää ohjasivat raha, uskonto ja moraalit. Absoluuttinen yksinvalta, feodaaliyhteiskunta ja säätyjen erioikeudet kumottiin, ja tilalle tulivat demokratian periaatteet: kansanvalta, uskonnon ja mielipiteen vapaus, ihmisoikeudet ja oikeusvaltio. Ajan ihmisihanne oli ahkera yrittäjä, joka menestyi

<sup>17</sup> Tämän näkemyksen jakoivat myös Schiller ja Hegel 1800-luvulla (Vuorinen 1996, 226).

omalla työllään. Porvariston ajanvietettä olivat teatteriesitykset, konsertit, tanssiaiset ja kylpylävierailut.

Muusikoiden koulutukseen Ranskan vallankumouksella oli aivan erityinen vaikutus. Siihen asti musiikki oli ollut luonnollinen osa elämää, ja tieto ja taito siirtyivät muiden käsityöläisammattien tapaan mestarilta kisällille. Nikolaus Harnoncourtin mukaan Pariisin konservatorion perustamisen (1795) jälkeen mestari-kisälli-suhde korvattiin laitoksella ja systeemillä, joiden päämäärä oli yhtenäistää musiikin tyyli, ja sen vuoksi musiikin oli sisällyttävä poliittiseen kokonaisohjelmaan. Muusikot olivat täysin tietoisia musiikillisen vaikuttamisen voimasta, vaikka musiikkia ei koskaan aikaisemmin ollutkaan käytetty tähän tarkoitukseen niin tietoisesti. (Harnoncourt 1986 [1982], 29.) Musiikilla on pääsy sinne, minne sanat eivät yllä, ihmisen järkipäisen ajattelun ulottumattomiin. Aikanaan jo Platon esitti teoksessaan *Valtio*, että koska musiikki uhkaa rationaliteettia, se uhkaa myös politiikkaa. Sen vuoksi sille tulee osoittaa paikka, josta se ei voi vahingoittaa valtiota, nimittäin kasvatus, ja sen keinoaroja tulee säädellä tarkasti. (Lindberg 2005, 45.) Musiikki on vaarallinen vaikuttamisen väline, sillä se tempaa ihmisen mukaansa ohi järjen kontrollin.

Yksi 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alkupuolen musiikillisista ihanteista oli jalo yksinkertaisuus, josta tuli porvarillisen yhteiskunnan maun<sup>18</sup> mittapuu. Kauneuden ja ymmärtämisen käsitteet muuttuivat kapeammiksi. Musiikki oli korkeimmassa ja jalostuneimmassa muodossaan yksinkertaista, kaikkien ymmärrykselle aukeavaa; tässä ymmärryksellä tarkoitetaan nimenomaan musiikin ”kauneutta” ja tunnevaikutusta. Kaunista oli se, joka oli ymmärrettävää ja joka ei häirinnyt, järkyttänyt tai pelästyttänyt. (Harnoncourt 1986 [1982], 29–30.)

1800-luvun alkuun asti musiikki nähtiin eräänlaisena kielenä, jonka rakenteet noudattelivat puhutun kielen rakenteita. Retoriikka oppiaineena sisältyikin sivistyneistön saamaan peruskoulutukseen. Latinakouluista luopumisen myötä retoriikan opetus loppui. Musiikin opettamisen siirtäminen konservatorioihin johti systemointiin, jossa musiikin ymmärtämiseen ei enää tarvittu tietoa, ja ymmärtämisen käsite muuttui järkipäisestä ajattelusta tunteiden kokemiseen. Tämä vaikutti myös säveltämiseen: musiikin rakenteet, jotka aiemmin noudattelivat puhutun kielen rakenteita ja ilmaisukeinoja, eivät enää olleet sidottuja niihin. Samalla suhtautuminen retoriikkaa sisältävään musiikkiin näyttää tämän myötä muuttuneen. Sanoista irrotettuina musiikilliset eleet ja retoriset kuviot menettivät suuren osan voimastaan, eikä niitä enää otettu huomioon esittämisessä samalla tavalla. Itsestään selvää ei ollut enää sekään, että kuulijat ymmärsivät, mitä musiikilla haluttiin sanoa. Vähitellen musiikilliset ihanteet alkoivatkin muuttua siten, että uudeksi ideaaliksi tuli kaunis melodinen linja.

---

<sup>18</sup> 1800-luvun porvarilliselle yhteiskunnalle oli tärkeää saada köyhät hyväksymään rikkaiden arvot omikseen (Ronström 2016, 48).

Harnoncourt kuvailee kirjassaan sitä, miten esteettinen, filosofinen, uskonnollinen tai poliittinen arvo voi omalta osaltaan ohjata niin musiikin estetiikan muuttumista kuin musiikin esittämistäkin. Musiikissa tasa-arvon nähtiin toteutuvan pitkän linjan ja legatoartikulaation kautta. (Harnoncourt 1986 [1982], 29–30.) Huolimatta Ranskan ja Saksan keskenään erilaisista yhteiskuntarakenteista tasa-arvon ja jalon yksinkertaisuuden ideaalit saivat voimakasta tukea myös Saksan niin kutsutun sivistysporvariston<sup>19</sup> keskuudessa.

### 3.3 Pietismi ja kvietismi

Filosofis-esteettiseen keskusteluun kietoutui 1700-luvun loppupuolelta lähtien voimakkaasti myös pietistinen uskonsuuntaus, joka korosti yksinkertaista elämäntapaa. Pietismin juuret ovat niin luterilaisessa mystiikassa, jossa korostui henkilökohtainen usko, maailmasta pois päin kääntyminen ja askeesi, kuin reformoidussa puhdasoppisuudessa, jossa korostui katumus ja parannus. Pietismin perustana oleva dokumentti, *Pia desideria* (1675), sisältää ajatuksen kirkon uudistamisesta oikein uskovien pappeuden kautta. (Christensen & Göransson 1969, 342–343.) Pietismi oli Saksassa todellinen kansanliike, joka alkoi levitä nopeasti etenkin protestanttien keskuudessa jo 1600-luvun jälkipuolella. Monet filosofit olivat itsekin pietistejä tai tulivat pietistisestä ympäristöstä (kuten esim. Kant, Moritz ja Wilhelm Heinrich Wackenroder, joilla kaikilla on ollut tärkeä osuus saksalaisen idealismin kehityskaareissa). Pietismin suosiota porvarillisessa yhteiskunnassa selittää sen tasa-arvoa korostava ideologia, joka oli kenen tahansa luterilaisen saatavilla sosiaaliseen statukseen katsomatta (Blume 1974 [1964], 254).

Kvietismi<sup>20</sup> on oppi, jonka mukaan ihmisen korkein tavoite muodostuu jonkinlaisesta minuuden tyhjentämisestä ja sen seurauksena sielun täyttymisestä jumalallisella olemuksella jo tässä elämässä. Tässä tyhjyyden tilassa mieli on täydellisen passiivinen. Viisas ihminen on se, joka on vapautunut kaikista ruumiin haluista, ja ihmisen tavoiteltavin kohtalo, joka tekee hänet kaikkein onnellisimmaksi, on nouseminen yhteyteen Luojan tai maailmankaikkeuden kanssa. Tämä tapahtuu ekstaasissa, ajattelusta vapaassa mielentilassa. Espanjalainen pappi Michael de Molinos kehitti kvietismin äärimilleen. Hänen teoksensa *Dux spiritualis* (1675) opetuksen ydin oli se, että ihmisen tulee hävittää voimansa ja tämä tapahtuu sisäisen tien (*via interna*) kautta; halu tehdä jotain on hyökkäys Jumalaa vastaan. Tämän vuoksi ihmisen tulee jättää itsensä kokonaan

---

<sup>19</sup> Saksan ruhtinaskunnissa sivistysporvaristo (*Bildungsbürgertum*) toimi yliopistoissa tai erilaisissa muodollisissa virkatehtävissä. Ruhtinaat olivat heidän tukijoitaan, ja he saivat melko vapaat kädet kulttuurin alueella. (Karkama 2007, 39.)

<sup>20</sup> Lat. *quies*: lepo, hiljaisuus; *quietus*: tyyni, rauhallinen, vetäytynyt.

Jumalan varaan, elottomaksi ruumiiksi. Kun ruumis ei tee mitään, sielu tyhjentää itsensä ja hakeutuu takaisin alkulähteelleen, Jumalaan, jossa se transformoituu ja tulee Jumalan kaltaiseksi. Sen jälkeen Jumala pysyy sielussa. (Catholic Encyclopedia, s.v. quietism.)

Roomalaiskatolisen kirkon sisällä toimivista uskonsuuntauksista kvietismi korosti mystiikan elementtejä. Kvietismissä on samantapaisia ajatuksia kuin stoalaisuudessa ja itämaisessä uskonnollisuudessa. Paavi Innocentius XI julisti kvietismin harhaopiksi jo 1600-luvun loppupuolella. Georg Federin mukaan kuitenkin aidon kirkkomusiikin ideaali<sup>21</sup>, jonka rasitteena oli rajoittunut käsitys muodosta ja sisällöstä, sai varhaisromantiikan aikana ilmeisiä vaikutteita kvietismistä (Feder 1974 [1964], 331).

Pietismille ja kvietismille yhteistä oli kontemplaatio ja mielenlennys, jotka olivat keskeisiä romantiikan ajan ideoita. Uskonnon lisäksi käsitteet esiintyivät myös estetiikan ja filosofian keskustelussa.

Ei liene kaukaa haettava otaksua, että niin pietistiset kuin kvietistiset ajatukset levisivät Saksassa kirkkokuntien rajoista piittaamatta. Protestanttiseen kirkkomusiikkiin näillä ideologioilla on kuitenkin ollut taidemusiikin kvaliteeteilla mitattuna katastrofaalinen vaikutus, kuten myöhemmin pyrin osoittamaan.

Historian valossa tarkasteltuna saksalainen filosofia kulkee limittäin uskonnon kanssa. Monet filosofit olivatkin saaneet pappiskoulutuksen. Toisin kuin Ranskassa, jossa katolinen kirkko oli osallistunut hugenottivainoihin ja jossa vallankumouksen jälkeinen aika suhtautui kriittisesti tai jopa vihamielisesti uskontoon, protestanttisessa kulttuurissa yksilön vapaus saattoi toteutua myös uskonnollisessa muodossa (Oittinen 2006, 25).

---

<sup>21</sup> Ajattelen tässä tarkoitettavan nimenomaan liturgista musiikkia.

## 4 Kauniista ylevään

Legatosoitto edustaa musiikillista kauneutta yksinkertaisimmillaan. Tätä varsin yleistä käsitystä on viljelty musiikinopetuksessa ainakin niin kauan kuin muistan. Olen itsekin harjoitellut vuosi toisensa jälkeen kauniin legaton toteuttamista niin pianolla kuin uruillakin. Opetuksessa on korostettu pitkän linjan ”laullisuutta” ja sen synnyttämää esteettistä mielihyvää. Tätä tutkielmaa kirjoittaessani olen päättänyt miettimään sitä, kuinka paljon legatosoiton vaatimuksessa on kysymys objektiivisesti ajateltuna todellisesta musiikillisesta kauneudesta, ja kuinka paljon legatosoittoon liitetyistä opituista mielikuvista ja tiedostamattomista pyrkimyksistä, jotka juontavat juurensa useita muusikkosukupolvia taaksepäin. Palaan legaton symbolimerkityksiin luvussa 5.6.

Tutkimukseni edistyessä huomasin legaton käsitteen muutoksen olevan yhteydessä kauneuden käsitteen muutoksen ja sitä kautta myös musiikin estetiikan muutokseen. Kun puhutaan estetiikasta, puhutaan paitsi tieteenalasta myös ennen kaikkea siitä, mitä kauneus on ja mitä ominaisuuksia siihen liitetään. Tähän liittyy kysymys mausta, eli se, mitä eri ihmiset tai ihmisryhmät pitävät kauniina. Vaikka tutkimukseni painopiste onkin 1800-luvulla, on tärkeää tietää, mitä sitä edeltävällä aikakaudella ajateltiin, ja millaisia muutoksia filosofis-esteettisissä keskusteluissa on nähtävissä. 1700-luvun loppupuolella esteettisten ideoiden jakautuminen vanhaan ja uuteen oli jo käynnissä. Musiikin estetiikalle on toisaalta tyypillistä myös se, että erilaisia esteettisiä ideoita sovelletaan samanaikaisesti.

Kauneuteen suhtautuminen noudatteli pitkään antiikin (ja etenkin Platonin) filosofian perinteitä. Eri ajattelumallien mukaan kauneus symboloi jumalallisuutta, täydellisyyttä, totuutta, moraalisuutta, mielihyvää, rakkautta, kaipausta, halua tai tahtoa. (Kant 2018 [1790], Marx 2009 [1855], Aspelin 1977 [1958], Vuorinen 1996, Hammermeister 2002, Guyer 2014, Sartwell 2016, Forster 2017.) 1700-luvulle asti kaunis ja ylevä kietoutuivat toisiinsa: ollakseen kaunis taideteoksen tuli olla myös ylevä (Schelling 2009 [1802–1803], 395). Taiteen päämäärä ja sisältö oli jäljitellä luonnon kauneutta (Kant 2018 [1790], 234), ja musiikin sisältönä pidettiin yleisesti sen aikaansaamia tunteita. 1700-luvun jälkipuolella kauniin ja ylevän eriydyttyä toisistaan estetiikan keskustelun painopiste siirtyi ylevän erityislaatuisuuteen. Myös maun käsite tuli estetiikan keskusteluun (Kant [1790], 289, Hume 2009 [1757], 278–293). Yksi idealistisen estetiikan ja porvarillisen yhteiskunnan maun tärkeimmistä periaatteista oli Johann Joachim Winckelmannin määritelmä ”jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus”. Romantiikan ajan musiikillisen maun muutokset jatkuivat aina 1800-luvun viimeisille vuosikymmenille asti, jolloin Hugo Riemann julkaisi uudet musiikilliset teoriansa. Muutokseen vaikuttivat niin historialliset, yhteiskunnalliset, filosofiset, esteettiset kuin uskonnollisetkin aatteet.

## 4.1 Kauneuden käsitteen kaventuminen

Klassisen kauneuskäsityksen mukaan kauneudella oli kolme vaatimusta: harmonia eli osien sopusuhtaisuus, täydellisyys eli eheys sekä selkeys (Vuorinen 1996, 110). Idealistisen tradition mukaan ihmisen sielu tunnistaa kauneudessa todellisen alkuperänsä ja katoavaisuutensa<sup>22</sup>. Friedrich Schillerin mukaan kauneus on ihmisyydelle välttämätöntä, koska kauneus tekee ihmisestä kokonaisen, itsessään täydellisen. Kauneus ei ole pelkästään osien sopusuhtaisuutta yhtenäisessä kokonaisuudessa, vaan ykseys, taideteoksen sisällön ja muodon välinen yhteys ja samanlaisuus,<sup>23</sup> ovat suorastaan kauneuden periaatteita. (Sartwell 2016, 8–12.) August Wilhelm Schlegelin (1767–1845) mielestä kauneus on äärettömyyden symbolista läsnäoloa ja kauneuden kautta äärettömyys tulee ainakin osittain näkyväksi (Bonds 19978, 404).

Kauneuden ja mielihyvän välistä yhteyttä pidettiin Immanuel Kantin filosofian myötä itsestään selvänä. Hegelille kauneus edusti ideaalia, jonkin henkisen idean täydellistä esteettistä muotoa – ”idean ilmenemistä aistimellisuudessa”. Hän luonnehtii kauneuden osatekijöiksi sisältöä, eli asiaa, ja ulkoista, eli esityksen tapaa ja lajia. Sisäinen loistaa ulkoisessa ja ulkoinen viittaa kohti sisäistä. (Hegel 2013 [1842], 68.) Tätä sisällön ja muodon yhteyttä kutsutaan ykseydeksi. Samantapaista ajattelua löytyy ennen Hegeliä jo Herderiltä, jonka mukaan asioiden sisäinen olemus pukeutuu ilmaisuksi (Oittinen 2006, 34).

Tähän ideaaliin ei sopinut luonteenomaisuus<sup>24</sup> (karakterisuus), koska luonteenomaisella saatettiin ilmaista jotain karkeaa tai jopa rumaakin, joka puolestaan oli vastoin Hegelin korostamaa sisäisen ja ulkoisen kauneuden ykseyden periaatetta. Myös muodottomuus ja epämuotoisuus liitettiin rumuuteen. Koska kauneuden periaate oli sisäisen ja ulkoisen ykseys, tarkoitti kauniin muodon puute myös sisällön puutteellisuutta (Hegel 2013 [1842], 130).

Musiikissa karakteriajattelu perustui alun perin musiikkiteoksen liikkeen nopeuteen (C. P. E. Bach 1995 [1753/1787], 170; Schütze 1987 [1877], 30). Myöhemmin, tyylin muuttuessa, harmonian kannattama affekti muuntui melodisen karakterin käsitteeksi ja ilmaisuun liittyvät mielteet muuttuivat. Affekti alkoi vähitellen symboloida musiikkiteoksen yleistä ilmaisuvoimaa, joka

<sup>22</sup> Tässä viitataan samaan lähteeseen, josta myös musiikki ja taide saa voimansa, eli Jumalaan ja Absoluuttiin.

<sup>23</sup> Tässä Sartwell käsittääkseni viittaa Hegelin kauneuskäsitykseen, jossa taideteoksen ulkoisen muodon tuli kuvastaa sisällön kauneutta.

<sup>24</sup> Saks. *Das Charakteristische*. Käsite on peräisin Alois Ludvig Hirtiltä (*Versuch über das Kunstschöne*, 1797), jonka mukaan taide voi kuvata kauniisti vastenmielisiäkin ilmiöitä. Hegelin mukaan Hirt tarkoittaa luonteenomaisuudella ”sitä tiettyä yksilöllisyyttä, jonka mukaisesti muodot, liike, eleet, ilme, ilmeikkyyys, paikallisyväri, valo, varjot, valohämy ja sävy erottuvat toisistaan nimenomaan niin kuin ajateltu kohde sitä vaatii” (Hegel 2013 [1842], 66).

puolestaan näkyi karakterin käsitteen määrittelyissä. (Soinne 1995, 597.) Esimerkiksi Wernerin urkukoulu (1807, 19) samaistaa karakterin ja affektin, ja yhdistää C. P. E. Bachin tavoin teoksen liikesisällön (saks. *Bewegung*) tiettyyn artikulaatiotapaan. Erilaiset karakterit jäljittelevät muun muassa hitautta, nopeutta, tasapainoisuutta, ristiriitaisuutta, iloisuutta tai surullisuutta. Karakteri ja affekti houkuttelevat kuulijaa virittäytymään tietynlaiseen tunnetilaan. Karakteriajattelu perustuu myös pitkälti erilaisiin jäljittelytekniikoihin.

Osa 1800-luvun filosofiasta piti luonteenomaisuutta osana kaunista ja ylevää ja näin henkisenä piirteenä, toisten (muiden muassa Hegelin) mielestä se edusti aistimellista jäljittelyestetiikkaa (saks. *sinnliche Nachahmungsästhetik*). Luonteenomainen voi heidän mielestään korkeintaan olla kauneuden epäitsenäinen osa. (Dahlhaus 1988, 219–227.) Voidaankin sanoa, että luonteenomainen ja ylevä eriytyivät kauneudesta omiksi kategorioikseen idealistisen kauneuskäsityksen vallatessa alaa. Musiikissa kauneuden käsitteen kapeutuessa ja pitkien melodialinjojen ja legatosoiton vallatessa yhä enemmän tilaa osa säveltäjistä luopui karakteriajattelusta. Retorisen musiikin traditiota jatkavassa musiikissa se kuitenkin oli vielä voimissaan 1800-luvuun loppuun asti esimerkiksi Josef Rheinbergerin ja Gustav Merkelin sävellyksissä.

1800-luvulle tultaessa keskustelun painopiste oli esteettisessä kokemuksessa ja kuulijan tai tarkkailijan aktiivisessa osallistumisessa. Esteettinen kontemplaatio edellytti mielikuvituksen (*Einbildungskraft*) toimivan välikätenä aistimaailman ja hengen maailman välillä. Sen, joka kontemploi taideteosta, tulee kyetä ensin rakentamaan taideteos mielessään ennen kuin teos voi aikaansaada merkittävän tunnevaikutuksen (Bonds 1997, 391–394).

Filosofisessa ja uskonnollisessa ajattelussa kauneuteen liitetty halu oli moraalifilosofinen ongelma. Kauneuden herättämän mielihyvän tuli olla intressitöntä. Kauneuteen kohdistuva halu taas palveli ihmisen omia tarpeita, ja se oli liian kehollinen tunne aikana, jolloin ihanteena oli ylevyys ja tavoitteena kontemplaation aikaansaama mielenlennys. Kauneus (etenkin haluan kytkettynä) oli maallista, hetkellistä nautintoa, ylevyys avasi tien jumalallisuuteen ja Jumalaan. Neron luomien teosten kautta muutkin ihmiset saivat maistaa palan jumalallisuudesta. Tämän ajattelun juuret juontavat antiikkiin, jossa sielu pidettiin puhtaana itsehillinnän, hyveiden ja asketismin avulla.

Hegelin mukaan 1800-luvun moraalikäsitteet asettaa vastakkain ihmisen henkisen ja aistillisen tahdon, jotka kamppailevat keskenään. Moraalikäsityksen mukaan viettien on kamppailussa velvollisuuden kanssa väistyttävä tämän tieltä. (Hegel 2013 [1842], 107.) Tällaisesta ajattelusta ammensivat kvietismi, pietismi ja Schopenhauerin filosofia, joilla kaikilla oli merkittävä vaikutus 1800-luvun saksalaisessa ajattelussa. Filosofisessa ajattelussa voidaan nähdä henkisen ajattelun voitto aistihavaintojen keräämään tietoon nähden, vaikka monet filosofit

taistelivatkin ruumiin ja mielen erottamista vastaan ja korostivat niiden vuorovaikutusta.

Tätä taustaa vasten on helppo ymmärtää, että 1800-luvun moraalisisessä, idealistisen filosofian vaikuttamassa porvarillisessa yhteiskunnassa kauneus menetti jalansijaa taiteen ensisijaisena päämääränä. Kauneuteen liitetyt tunteet, kuten rakkaus, halu, kaipaus ja mielihyvä, olivat liian ruumiillisia tunteita, kun tavoitteena oli kontemplaatio ja mielenylennys.

## 4.2 Ylevän ihanne

Kauneuden ja ylevän toisistaan eriytymisen myötä kauneus liitettiin maalliseen ja inhimilliseen, ylevä ja sen kohottava vaikutus jumalalliseen ja tuonpuoleiseen. Luonnonkauneuden jäljittelyn sijaan ylevästä ja subliimin kokemuksesta tuli 1800-luvun taidetta hallitseva uusi ihanne.

Edmund Burken (1806 [1759], 46) mukaan esteettinen mielihyvä pohjautuu ihmisen viettitoimintoihin, joita hänellä on kaksi: itsesuojeluvietti ja seuravietti, joka liittyy ihmisten yhteisölliseen kanssakäymiseen. Ylevän tuntemuksia koetaan sellaisten ilmiöiden yhteydessä, jotka ovat ihmismielen käsityskyvyille liian valtavia (esim. luonnonilmiöt). Ylevän kokemuksen äärellä ihminen ymmärtää, että hän on osa yliaistillista maailmaa ja että hänellä on yhteys tuonpuoleiseen. Ylevä on vahvin tunne, jota mielen on mahdollista tuntea. Sen aikaansaama affekti on hämmästys; siihen voi liittyä lisäksi alempiarvoisia eli heikompia tunteita, joita ovat ihailu, palvonta ja kunnioitus. Ylevään liittyy aina myös jossain määrin kauhun ja pelon tunteita. (Mts. 77–80.)

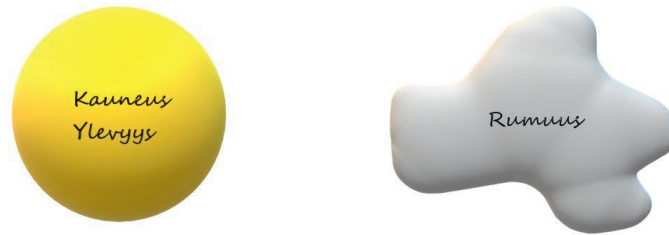
Kauneuteen liitettyjen mielihyvän tunteiden sijaan ylevä herätti kunnioituksen ja ihailun tunteita, joita Kant luonnehti moraalitunteiksi. Moraali-ideoiden alkulähde, järki, on luontoa suurempi kyky. Kantin mielestä kauneuden herättämä mielihyvä on pohdiskelevaa, kontemplatiivista, kun taas ylevä saa mielen liikkeelle. Luonnonkauneuden vaatimus kohdistuu tarkasteltavan objektin muotoon, joka on rajoitettu; ylevyyttä taas voi olla myös muodottomassa objektissa. Kauneuden perusta on olemassa ihmisen ulkopuolella, ylevyyden hänen kokemuksessaan. (Pitkänen 2018, 28, 36–38 ja 42.) Kant liitti ylevän luonnonilmiöihin (aavikot, valtameret, vuoristot, tulivuoret, maanjäristykset) ja ylipäätään kaikkeen siihen, joka saa ihmisen tuntemaan itsensä pieneksi ja haavoittuvaksi, mutta joka samanaikaisesti herättää kiehtovuuden ja vetovoiman tunteen (Brillenburger Würth 2009, 3). Ylevän ja subliimin tunteita koetaan silloin, kun tarkasteltava kohde on sekä kaunis että niin valtava, että se ylittää ihmisen käsityskyvyn. Sen vuoksi ylevä ei todellisuudessa voi olla aistihavaintojen objekti, vaan se on kokijan subjektiivinen reaktio (Hammermeister 2002, 33). Kantin käsitys ylevästä perustuu Burken kauniin ja ylevän erotteluun, mutta kauhun aspektin sijaan Kant korostaa transsendentaalisuutta.

Kauneuden edustaessa taiteessa ja luonnossa ”hyviä” muotoja, ylevässä ruumiillistui negatiivisuus, joka liitettiin muodottomuuteen (äärettömyys) ja epämuotoisuuteen (kauhu) (Brillenburger Würth 2009, 3). Subliimissa ihminen saattoi irtaantua omista fyysisistä rajoistaan, sulautua yhteen alkulähteensä – Jumalan ja Absoluutin – kanssa, ja tuntee ikään kuin kohoavansa uuteen olemassaolon tasoon. Mielenylennys saavutettiin esteettisen tai uskonnollisen kontemplaation avulla.

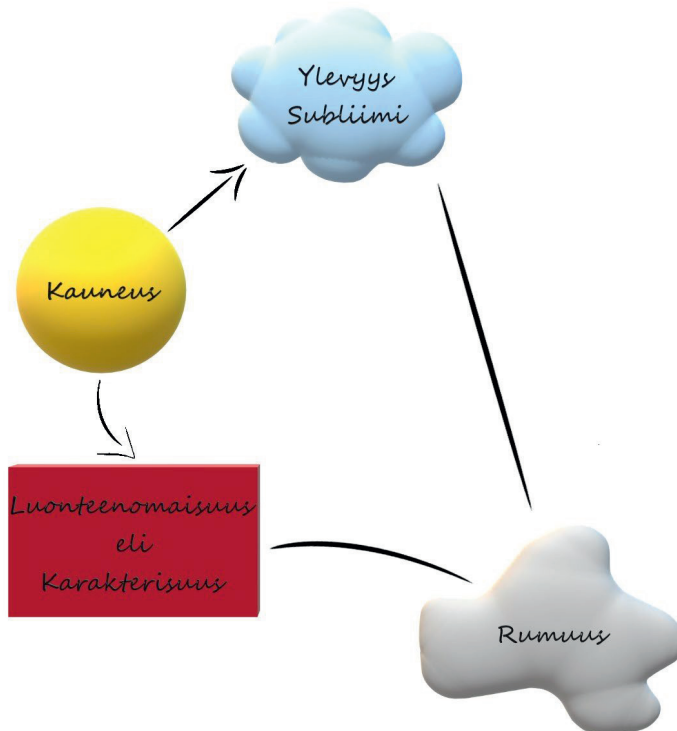
Tässä tutkimuksessa käyttämästäni lähteistä käy selvästi ilmi, että subliimin ihanteessa oli nimenomaan kysymys tunnekokemuksesta – kantilaisesta minän transsendenssista (kohoamisesta) tai burkelaisesta valtavasta, hyökyaallon tavoin minän yli vyöryvästä kokemuksesta, jota ihmisen oli vaikea hahmottaa tai ymmärtää. Musiikillista subliimia tutkinut Kiene Brillenburger Würth on käynyt käsiksi ylevän herättämiin sekoittuneisiin tunteisiin. Teoksessaan *Musically Sublime* (2009) hän kuvaa näiden kietoutuneen mielihyvän ja mielihänen ympärille (esim. miellyttävä kauhu, miellyttävä huumaus, hirvittävä ihmetys). Brillenburger Würth (2009, 2) analysoi subliimin kokemukseen sisältyvän sekä negatiivisia (pelko, turhautuminen, hämmennys) että positiivisia (huojennus, kohottuminen) hetkiä. Tuska muuttuu mielihyvän mahdollisuudeksi – edellisen aikaansaadessa jälkimmäisen – siten, että tuska ei ole koskaan suurempi kuin ohimenevä hetki. Brillenburger Würthin tutkimus tukee tältä osin omaa ajatustani subliimista lyhyenä hetkenä ylevän kokemuksessa, vaikka hän ei teekään eroa ylevän ja subliimin välille. Paneudun tarkemmin musiikilliseen subliimiin luvussa 7.2.

Ylevä ja subliimi tarjosivat valistuneelle, järjen voimaan tukeutuvalla ihmiselle sekä metafyyssisen transsendenssin että miellyttävän kauhun mahdollisuuden. Burkelaisessa subliimissa rumuuden aspekti on läsnä. Burkelainen subliimi on usein raju ja ennemminkin kauhun dominoiva kuin transsendentaalisen ylevä, ja siinä se murtaa kauneudelle määritellyt rajat. Näyttääkin siltä, että rumuudessa oli kuitenkin elementtejä, jotka olivat halujensa valtaan antautumista vastaan taistelevaa moraalista ihmistä lähellä ja jotka näin kiehtoivat ja vetivät puoleensa.

Kuva 1a. Kauneuden käsite n. 1700-luvun puoliväliin asti. (Kuvan toteutus: Ida Burgmann 2021.)



Kuva 1b. Kauneuden käsitteen muutos. Idealistinen kauneuskäsitys 1700-luvun viimeisiltä vuosilta 1840-luvulle asti. Ylevä ja luonteenomainen eriytyivät omiksi kategorioikseen. Molemmissa on läsnä myös rumuuden aspekti. (Kuvan toteutus: Ida Burgmann 2021.)



### 4.3 Taidefilosofian muutos

1700-luvun loppuvuosikymmenet korostivat ihmisen yksilöllisyyttä. Kun aiemmin taiteen päämäärä oli kauneus ja sen tuli jäljitellä luontoa, Herderin edustama käsitys painotti taiteen olevan ilmaisua, ekspressiota. Herder oli korostanut kieliteoriassaan, että ilman kieltä ei ole ajattelua ja kaikki ajattelu on kielellistä (Forster 2001/2017, 6). Kieli on järjellisen olennon, ihmisen itseilmaisua (Oittinen 2006, 42). Taide oli Herderille ihmisyyden mahdollisuuksien etsimistä maailmassa, joka rajoittaa ideaalien toteutumista (Karkama 2007, 404).

Herder laajensi kauneuden käsitettä koskemaan ”kaikkea, jolla on sieluun miellyttävä vaikutus”, eli niin aistimuksia kuin mielen henkistä toimintaakin. Taiteen kauneus on Herderin mielestä vähemmän tärkeää kuin yleisesti on ajateltu, sen sijaan taiteen todellinen merkitys on ihmisen moraalisisessä kasvattamisessa. (Forster 2001/2017, 20.)

Herderin mukaan (teoksessa *Kritische Wälder*, 1769) kehollinen kauneus on liian sidoksissa aikaan, ja aidosti kauniin teoksen tulisi kehollisen kauneuden sijaan jotenkin kuvastaa sielullista kauneutta (Guyer 2014, 28). Edellä mainittu asenne on ristiriidassa sen kanssa, että Herder teki kaikkensa mielen ja ruumiin toisistaan erottamista vastaan (mts. 29). Toisaalta taas tämä Herderin käsitys sopii hyvin Burken ja Kantin kauniin ja ylevän teoriaan.

Karl Philipp Moritz torjui imitaation ja mielihyvän taiteen ensisijaisena päämääränä. Schreiberin mukaan Moritz toi ensimmäisenä keskusteluun ajatuksen taiteen itsenäisyydestä ja korosti taiteen jalostavaa vaikutusta. (Bonds 1997, 396; Schreiber 2012, 95.) Kantin (2018 [1790], 256) mukaan puolestaan taide oli liitettävä moraali-ideoihin, muuten se olisi pelkkää ajanvietettä. Kantin jälkeen taiteen viitekehys ei enää ollut luonto, vaan taide tuli inhimillisen ajattelun piiriin.

Moritzin ja Kantin filosofian myötä ajatukset taiteen vapaudesta, mielikuvituksesta, ylevästä ja nerosta jäivät elämään (Van der Schoot 2014, 346). Kantin jälkeen taide haluttiin irrottaa moraalifilosofiasta, ja taiteen vapaus haluttiin ulottaa koskemaan myös musiikkia.

Musiikin oli perinteisesti ajateltu olevan sidoksissa kieleen paitsi rakenteellisesti, myös siinä mielessä, että musiikin affektit olivat sidoksissa kielen luomiin merkityksiin ja niiden ennako-oletuksiin. Soitinmusiikin statuksen nousun<sup>25</sup> myötä 1700-luvun loppuvuosikymmeninä ja 1800-luvun alussa – saksalaisen romantiikan ilmiönä – syntyi ajatus autonomisesta musiikista, joka on vapaa kielestä ja sen retoriikasta sekä kaikesta representaationaalisuudesta ja

---

<sup>25</sup> Muun muassa Friedrich von Schellingin (1775–1854) mukaan soitinmusiikki oli kaikkien taiteiden hierarkiassa korkeimmalla aineettomuutensa ansiosta, koska se mahdollisti mielikuvituksen suurimman mahdollisen vapauden (Bonds 1997, 404).

sosiaalisista yhteyksistä. Tämä näkemys oli seurausta niin uusista kieliteorioista, Kantin filosofiasta kuin estetiikan tieteenalan nousustakin. (Bowie 2001, 30–31.) E. T. A. Hoffmann (Kantin oppilas) luokitteli Haydnin, Mozartin ja Beethovenin soitinmusiikin ”aidosti romanttiseksi”. Hänen ajatuksensa yhdistyivät Wilhelm Heinrich Wackenroderin ja Ludvig Tieckin ideoihin siitä, että kielellisestä yhteydestä vapautetut emootiot ovat luonteeltaan ”ääretöntä kaipausta” (Dahlhaus 1989 [1980] a, 16, 18 ja 19).

1700-luvun lopun varhaisromantiikan aistimellisuuden ja tunteen estetiikka sai tehdä tietä Burken ja Kantin ylevän teorialle (Dahlhaus 1989 [1980] a, 89). Taiteen tuli kohottaa ihminen arkipäiväisyyden ja tämän maailman todellisuuden yläpuolelle. (Herder 1800, 187; k. Bonds 1997, 410; Hans Georg Nägeli 1826, 47; Soinne 1982:1, 20.) Ajatus musiikin autonomiasta ymmärrettiin porvarillisessa kulttuurissa siten, että musiikin kasvattavasta ja kohottavasta vaikutuksesta tuli yksi 1800-luvun esteettisistä ideoista. Musiikista ei kuulunut niinkään ”nauttia”, vaan sitä piti ”ymmärtää”. Kuulijalle tämä oli mahdollista esteettisessä kontemplaatiossa, jossa hän tarkasteli sävellystä mielessään. (Dahlhaus 1989 [1980] a, 50; Hanslick 2014 [1854], 84–85.)

Taiteen ilmaisun sidonnaisuus kieleen ja toisaalta kielellisyydestä pois pyrkiminen olivat 1800-luvun estetiikan kiinnostavia kysymyksiä<sup>26</sup>. Romantiikan filosofien ajatus musiikista poeettisena kielenä ilman sanoja oli 1800-luvun alkupuolella vallinnut esteettinen idea. ”Poeettisuus” käännetään suomeksi ”runolliseksi”, joka puolestaan assosioituu kieleen ja etenkin runomittaan ja runojalkaan. 1700–1800-luvun saksalaisessa filosofiassa musiikin poeettisella ulottuvuudella tarkoitettiin kuitenkin jotain aivan muuta.

Dahlhausin mukaan ”poeettisuus” kuuluu niihin käsitteisiin, joita on vaikeaa sanoittaa ja joiden käyttöön liittyy myös toisilleen vastakkaisia näkemyksiä. Saksalainen Jean Paul kuvasi musiikin poeettisuutta kaiken arkipäiväisen ja mekaanisen vastakohtaksi. Laulumusiikkia korkeimmassa asemassa pitänyt Hegel puolestaan totesi musiikin poeettisen ulottuvuuden olevan ”sielun kieltä”, jonka kautta ihmisen sisimmät halut ja tuska purkautuvat. Ludvig Tieck määritteli teoksessa *Phantasien über die Kunst* (1799) soitinmusiikin poeettisen ulottuvuuden olevan luuteenomaiselle eli karakterisuudelle täysin päinvastaisen emootion ilmaisua. Tieckin teoriassa ”poeettisuus” oli tiukasti sidoksissa itsenäisen soitinmusiikin ideaan, ja näin siis vastakohtainen perinteiselle musiikin tunne-estetiikalle. (Dahlhaus 1989 [1980] a, 82, 142–144.)

1800-lukua voidaan hyvistä syistä kutsua ylevän aikakaudeksi, sillä kauneuden ohella ylevän käsite herätti keskustelua niin filosofian, uskonnon kuin taiteenkin piirissä. 1800-luvun alussa ajateltiin yleisesti, että taideteos – ja

---

<sup>26</sup> Herderin kieliteorian innoittamana muun muassa Schleiermacher pohti sitä, voiko ei-kielellisellä taiteella (maalaus- ja veistotaiteella sekä musiikilla) ilmaista merkityksiä ja ajatuksia, ja jos voisi, millä tavalla (Forster 2017, 11).

erityisesti musiikki – on Absoluutin ilmentymä. Hoffmann, Wackenroder ja Tieck näkivät musiikin korkeamman, henkisen valtakunnan heijastumana, ja heidän musiikillinen estetiikkansa kumpuaa idealismista. (Bonds 1997, 405 ja 410).

Friedrich Schlegel oli ehkä ensimmäinen, joka puhui ”musiikillisista ideoista” affektiteorian vastakohtana. Hänen mielestään kaikki soitinmusiikki ”pyrkii filosofisiin ideoihin kehittelyn, kertauksen, variaatioiden ja kontrastien kautta”. (Bowie 2014 [2001], 34.) 1800-luvun puolivälissä Hanslick (2014 [1854], 43) päätyi samaan ajatukseen pohdinnoissaan musiikille ominaisesta kauneudesta. Hänen mukaansa musiikin sisältö ovat ”soivina liikutetut muodot”<sup>27</sup>.

Hegelille taiteen kauneus oli itsestään selvää, mutta se ei ollut taiteen todellinen päämäärä. Luonnon jäljittely ei kyennyt Hegelin mielestä selittämään kaikkea taidetta, koska jäljittely parhaimmillaankin oli vain tekninen taidonnäyte. Hänen taiteenfilosofiassaan taideteos ei ole luonnon aikaansaama, vaan inhimillisen, erityisillä lahjoilla varustetun hengen toiminnan tulos. Taideteos on tehty ihmisen aistein havaittavaksi, mutta samalla se on tehty ennen kaikkea henkeä varten. Taide on olemassa hengen ja aistimaailman välittäjänä. Sen tehtävä ei ole jäljitellä luonnonkauneutta, vaan sillä on päämäärä itsessään: herättää tunteita, hillitää halujen karkeutta, puhdistaa intohimoja, opettaa ja parantaa moraalista. Lopuksi Hegel toteaa, että taiteen kutsumuksena on paljastaa totuus<sup>28</sup>. Taiteen periaatteena ja tarkoituksena ei saa olla moraalittomuus ja sen edistäminen. Hengen kamppailussa lihaa vastaan on viettien väistyttävä velvollisuuden tieltä. (Hegel 2013 [1842], 75–76, 86, 89–90, 93–109.)

Idealistinen estetiikka liitti musiikkiin käsitteet ”yliluonnollinen”, ”mystinen”, ”pyhä”, ”jumalallinen”, ”taivaallinen” (Bonds 1997, 410). Ylevän ja subliimin esteettinen teoria loi näin uusia mahdollisuuksia kielestä, jäljittelystä ja inhimillisistä tunteista irrottautuneelle soitinmusiikille.

Gunnar Aspelinin mukaan 1840-luvulta eteenpäin saksalainen idealismi kadottaa parhaimman voimansa. Sen jälkeen eurooppalaisessa filosofisessa keskustelussa korostuu ”spiritualistinen oppi, joka puolustaa hengenelämän itsenäisyyttä luonnonyhtenäisyyttä vastaan”. (Aspelin 1977 [1958], 413.) Filosofisessa ajattelussa tämä näkyy hengen ideoiden hierarkkisena ylemmyytenä suhteessa aistihavaintoihin ja kehollisuuteen.

Arthur Schopenhauerin (1788–1860) filosofia inspiroi monia 1800-luvun taiteilijoita ja heidän tuotantoaan. Hän tunnustautui Kantin filosofian perilliseksi, mutta häntä ei kuitenkaan voi lukea saksalaisiin idealisteihin. Schopenhauerin filosofia teoretisoi jo olemassa ollutta 1800-luvun alkupuolen filosofista ajattelua. Schopenhauerin filosofian lähtökohtana on ihmisen mielen sijaan hänen

<sup>27</sup> Saks. *tönend bewegte Formen* (Hanslick 1854, 32).

<sup>28</sup> Hegel ei tässä yhteydessä tarkoita ”totuudella” väitelauseen totuutta, vaan käsitteen ja todellisuuden yhteensopivuutta, josta hän käytti nimitystä ”idea” (Hegel 2013 [1842], 153).

ruumiinsa, jota hallitsee lakkaamatta eteenpäin pyrkivä ”tahto”. Maailman Schopenhauer näkee subjektiivisena mielteenä tai representaationa (*Vorstellung*), eli maailma on olemassa ihmisen mielessä. Elämisen tahto vaatii koko ajan tyydytystä, ja se ajaa ihmistä pyyteestä toiseen. Jokainen ruumiin liike on näkyväksi tullut tahto. (Hammermeister 2002, 111–114.)

Schopenhauerille musiikki on korkeimmassa asemassa taiteiden hierarkiassa. Musiikki on ruumiillistunut tahto (Hammermeister 2002, 124; Bowie 2014 [2001], 35), kun taas muut taiteet kuvaavat tahtoa ainoastaan epäsuorasti.

Esteettinen kontemplaatio on Schopenhauerille pakoa maailmasta<sup>29</sup>. Taiteen tehtävä ei niinkään ole tuottaa sellaista tietoa, johon muulla tavoin ei päästä käsiksi, vaan sitä tärkeämpää on taiteen kyky esteettisessä kontemplaatioissa hiljentää tahdon voimat, jotka ovat syynä inhimilliseen kärsimykseen. Tahdon nujertamiseen Schopenhauerilla on kolme keinoa: esteettinen kokemus; toisen kärsimykseen samaistuminen, jolloin ihminen kykenee unohtamaan itsensä ja egoismsinsa auttaakseen muita; sekä tahdon kieltäminen fyysisistä tarpeista pidättäytymisen eli askeesin avulla. (Hammermeister 2002, 115–117.) Ihminen oli siis vapautettava tahdon orjuudesta, koska tahtominen on sidoksissa pyyteisiin. Askeesi eli kieltäytyminen elämän iloista on tie vapautua ruumiin vaatimuksista ja sitä kautta nujertaa tahto.

Pietismin moraalisuuden vaatimus, Schopenhauerin tahdon filosofia, kvietismi, objektiivisuuden ideaali sekä ylevän ja subliimin ideaalit tähtäsivät kaikki samaan päämäärään: itsen ja ruumiin unohtamiseen ja sitä kautta ”korkeamman tietoisuuden tasolle” pyrkimiseen, jossa ihmisen eksistenssi tulee täydelliseksi. Tämä voitiin saavuttaa subliimin kokemuksessa. Kauneuden käsitteen muutos johti kollektiiviseen maun muutokseen, jonka seurauksena saksalaisen musiikin estetiikka alkoi 1800-luvulla vähitellen muuttua. Tämän seurauksena saksalainen traditio jakautui kahtia.

---

<sup>29</sup> Saman ajatuksen esitti Karl Philipp Moritz 1700-luvun lopulla. Moritzin mielestä kontemplaatio vei huomion, vaikka vain hetkellisesti, pois kuolevaisen olemassaolon epäkohdista. (Bonds 1997, 397.)

## 5 Mitä saksalaisen musiikin estetiikalle tapahtui 1800-luvulla?

Saksalaisen musiikin estetiikassa ei ole havaittavissa suurta murrosta tai tradition katkeamista 1800-luvulle tultaessa, vaan klassismin ja romantiikan musiikilliset ideat elivät rinnakkain. Heräävän historiatietoisuuden ansiosta ymmärrys aiempien vuosisatojen musiikillisesta perinnöstä vaikutti voimakkaasti aikaisempaan verrattuna. (Dahlhaus 1989 [1980] a, 19, 22 ja 26.) Uusia teoksia verrattiin aikaisempiin, ja vähitellen jännite klassisen ja progressiivisen musiikin välillä kasvoi kestävämmäksi (Dahlhaus 1989 [1978], esipuhe ix).

1700-luvulla kirkkomusiikin ja muun musiikin pitkäaikainen yhteinen kehitys oli häiriytynyt yhteiskunnallisten muutosten ja erilaisten saksalaiseen ajatusmaailmaan vaikuttaneiden aatevirtausten vuoksi, ja musiikkikulttuuri jakautui kahtia hengelliseen ja maalliseen. 1700-luvulle asti uskonpuhdistuksen opinkappaleet ohjasivat evankelisessa kirkossa jumalanpalveluksen muotoa. Vielä J. S. Bachin aikana kirkkomusiikin asema oli vankka ja kanttorit olivat musiikin ammattilaisia, joiden tehtävänä oli paitsi johtaa jumalanpalveluksen musiikkia, myös huolehtia koululaisten opetuksesta ja laulutaidosta.

Niin pietismi 1700-luvun alkupuolella kuin rationalistiset piirteet vuosisadan loppupuolella toivat mukanaan merkittäviä muutoksia käsitykseen jumalanpalveluksen olemuksesta, ja tämä vaikutti ratkaisevasti jumalanpalveluksen ulkoiseen muotoon. Nämä molemmat hengensuuntaukset veivät jumalanpalveluksen musiikkia ja muotoa samaan suuntaan, jota monissa lähteissä (Dahlhaus 1989 [1980] a, 178; Feder 1974 [1964], 317) kursailemattomasti kutsutaan kirkkomusiikilliseksi rappiotilaksi. Paitsi liturgisten osien, myös muun musiikin tuli olla yksinkertaista ja ylevää ja palvella kuulijan yksilöllistä uskonharjoittamista. Saarna sai jumalanpalveluksessa yhä keskeisemmän aseman. (Tuppurainen 2007, verkkolähde b.) Tämän seurauksena kanttorin virka vähitellen lakkautettiin, ja jäljelle jääneet tehtävät siirtyivät urkureille, joiden taso pikkuhiljaa laski (Tuppurainen 2007, verkkolähde a). Urkujen asema muuttui keskeisestä soittimesta marginaaliseksi, ja niitä käytettiin lähinnä virsilaulun säestämiseen.

### 5.1 Musiikkikulttuurin kahtiajako: kirkko ja maailma

Kirjassaan *Music as Propaganda* Arnold Perris (1985) pohtii musiikin tehtävää uskonnollisen propagandan välineenä. Hänen mukaansa musiikki on nähtävä taivuttelun ja kontrollin välineenä, jonka avulla rituaalin ja sen tekstien tunnevaikutusta pystytään korostamaan halutulla tavalla ja palvojan huomio saadaan kohdistumaan riittäin. Koska musiikin ilmaisukeinot on kuitenkin rajattu

propagandan määrittelemän säännöin, saattaa säveltäjä joutua ristiriitaan musiikkia säätelevän säännöstön kanssa. (Perris 1985, 123–124.)

Käsitykset pyhästä ja sen ilmaisemisesta ovat vaihdelleet eri aikoina. Carl Dahlhausin mukaan historioitsijat ovat usein sivuuttaneet sen tosiasian, että 1800-luvun kirkkomusiikin estetiikka ja kirkkomusiikin liturginen aspekti olivat kaksi eri asiaa (Dahlhaus 1989 [1980] a, 178–179). Ajan kirkkomusiikin sosiaalipsykologiset juuret ovat ideaalissa, jossa kirkko oli pakoa maailmasta. Porvarillisessa maailmankuvassa uskonto nähtiin ghettona, jota suojeltiin maailmalta, ja samaan aikaan estettiin näitä kahta sekoittumasta toisiinsa. 1800-luvulla uskonto oli psyyken uskontoa, ja sen vuoksi musiikin, ollakseen kirkkomusiikin arvoista, tuli olla ”rauhallista ja itseään havainnoivaa” (mts. 181–182).

Perris esittää kirjassaan tärkeitä kysymyksiä. Tuhoutuuko uskonnollinen ilmapiiri, jos palvontamenojen musiikki on viihdyttävää? Onko eri kulttuureissa kahdenlaista ilmaisua, pyhää ja ei-pyhää, joista jälkimmäinen soveltuu ainoastaan maallisiin tilaisuuksiin? Entä miten uskonnolliset johtajat voivat suojella uskovaa, jos säveltäjä-muusikko on huolimaton, kömpelö tai jumalaton ja sekoittaa nämä kaksi ilmaisutapaa? (Perris 1985, 124.) Perrisin ajatukset kuvaavat hyvin myös 1800-luvun liturgisen musiikin estetiikkaan vaikuttaneita ydinkysymyksiä.

Porvarillisen yhteiskunnan makuun vaikuttaneet arvot inspiroivat aidon kirkkomusiikin ideaalia, jonka mukaan liturgisen musiikin tuli ylentää mieltä (*Erbauung*) ja mahdollistaa seurakunnan hiljentyminen ja omistautuminen hartauden harjoittamiseen. Musiikin tuli myös olla riittävän yksinkertaista, jotta keskinkertaisellakin käsityskyvyllä varustettu jumalanpalveluskävijä saattoi ymmärtää sitä. (Dahlhaus 1989 [1980] a, 179.) Kun aiemmin jumalanpalvelusmusiikin tarkoitus oli ollut rakentaa ihmisen sielua ja ilmaista seurakunnan yhteisöllistä kiitosta ja ylistystä Jumalalle, 1800-luvun liturginen musiikki keskittyi (ylevään) kauneuteen ja inhimillisen transsitilan saavuttamiseen. Tämän seurauksena kirkkomusiikin ja muun musiikin yhteinen kehitys häiriintyi. (Blume 1974 [1964], 257.) Yhteisöllisyys tuli esiin lähinnä virsilaulussa. Yksinkertaisuuden ideaalin vuoksi virret seurakunnan tunteiden yhdistäjänä sopivat kirkkomusiikin porvarilliseen estetiikkaan.

Hegelin mukaan musiikilla itsessään ei ole voimaa turmella tai pelastaa ihmistä, vaan se ainoastaan tukee ideaa, joka tulee sanoista tai ideologiasta (Lindberg 2005, 50). Roomalaiskatolista kirkkomusiikkia käsittelevässä teoksessaan Albert Gereon Steinkin kirjoittaa, että uskonnollinen musiikki on kirkon kultille alisteinen ja sen tarkoitus on ylentää uskovaisten mielet. Ihmisen tulee suunnata sielunsa kohti korkeutta, ja musiikki on ihmiselle vain apukeino sen korkeuksiin kohottamisessa. Jumalanpalveluksen musiikki ei mielenylennyksen lisäksi saa viedä liikaa ihmisen huomiota mukanaan. (Stein 1864, 8.)

Samankaltainen näkemys kirkkomusiikin palvelevasta luonteesta tulee esiin niin

Utto Kornmüllerin (1870 [1891], 14–15) teoksessa *Lexikon der kirchlichen Tonkunst* kuin Emil Nikelinkin (1908, 2) teoksessa *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*: musiikki ei ole itsenäinen, vaan se on sidottu liturgiaan ja sen tehtävä on palvella kirkon tahtoa.

Schleiermacherilla oli suuri vaikutus oman aikansa protestanttisen kirkon liturgisen musiikin estetiikkaan (Leaver 2001). Jako kirkolliseen ja maalliseen, jumalalliseen ja inhimilliseen sekä hengelliseen ja ruumiilliseen tulee esiin hänen teoksessaan *Die praktische Theologie* (1850, 83–125). Schleiermacher jakaa Steinin, Kornmüllerin ja Nikelin käsityksen siitä, että jumalanpalvelusmusiikki ei ole itsenäistä (mts. 112). Nämä näkemykset ovat samansuuntaisia aiemmin mainitun Hegelin ajatuksen kanssa. Ne eroavat kuitenkin täysin aiempien sukupolvien kirkkomusiikin estetiikasta, jossa kirkkomusiikilla oli oma, itsenäinen tehtävänsä puhutun sanan rinnalla.

1800-luvun kirkkomusiikista puhuttaessa täytyy siis olla tarkkana ja pitää mielessä se, että kirkkomusiikki jakautui liturgiseen eli jumalanpalveluksessa käytettävään musiikkiin sekä kirkolliseen konserttimusiikkiin. Edellistä koskevat säännöt eivät sitoneet jälkimmäistä. Monet saksalaiset säveltäjät joutuivatkin painimaan löytääkseen tyydyttävän ratkaisun yhtäältä liturgisen musiikin vaatimusten ja toisaalta oman esteettisen näkemyksensä suhteen (Butt 2014 [2001], 535). Toiset taas luopuivat varsinaisen liturgisen musiikin säveltämisestä ja sävelsivät kirkollista konserttimusiikkia. Syntyi tilanne, jossa musiikki irrotettiin alkuperäisestä toiminnallisesta yhteydestään ja siirrettiin konserttisaliin; niinpä monia 1800-luvulla sävellettyjä kirkkomusiikkiteoksia ei alun alkaenkaan ollut tarkoitettu liturgiseen käyttöön. Kirkollinen ja maallinen haluttiin pitää tiukasti erillään, ja musiikista ja sen esittämisestä puhuttaessa käytettiin termejä ”objektiivinen” ja ”subjektiivinen” (Kornmüller 1870 [1891], 281; Butt 2014 [2001], 530). Näistä objektiivisen katsottiin kuuluvan kirkolliseen musiikkiin ja subjektiivisen taidemusiikkiin. Samat säveltäjät, jotka sävelsivät musiikilliselta sisällöltään merkityksetöntä käyttömusiikkia jumalanpalveluskäyttöön, sävelsivät kuitenkin vaativia sonaatteja, fantasiaita, konserttifuugia ja niin edelleen konserttikäyttöön. Näitä säveltäjiä olivat muun muassa Thiele, Hesse, Mendelssohn, Töpfer, Kühmstedt, Ritter, Merkel, Markull sekä Schumann, joka sävelsi vain pari kirkkomusiikiksi luokiteltavaa teosta, ja Brahms (Heinrich 2000, 19).

Edellä mainittujen aikalaislähteiden valossa näyttää ilmeiseltä, että niin protestanttisen kuin katolisenkin kirkon liturgista musiikkia säännöteltiin tarkasti. Toinen asia on kuitenkin se, kuinka tarkasti tätä säännöttelyä noudatettiin. Saksassa oli myös suuria alueellisia eroja; esimerkiksi Dresdenissä ja Leipzigin kirkkomusiikin taso oli koko ajan korkea. (Feder 1974 [1964], 319; Dahlhaus 1989 [1980] a, 180.) Kirkollinen ilmapiiri ja ajattelutapa vaikuttivat myös taidemusiikkiin ja inspiroivat monia säveltäjiä käyttämään kirkollisuuteen

viittaavia topoksia<sup>30</sup>, joilla musiikkiin tavoiteltiin tietynlaista atmosfääriä ja liturgista musiikkia muistuttavaa sävellystekstuuria.

Kirkkomusiikin ”klassismin” aika alkoi viimeistään 1750-luvulta ja jatkui läpi koko 1800-luvun. Jalon yksinkertaisuuden vaatimuksella tarkoitettiin alun perin kirkkomusiikissa melodian hallitsevuutta. Tämän rinnalla suositettiin käsitystä, jonka mukaan yksinkertaisuus ja arvokkuus toteutuivat parhaiten pelkistetyssä koraalimaisessa tyyliässä. Kolmatta näkemystä, jonka mukaan ankaran kontrapunktinen tyyli edusti kirkkomusiikin uutta ideaalia, ilmaistiin harvemmin eikä yhtä äänekkäästi. Ensimmäinen ja toinen näkemys tuomitsevat kaiken taiteellisen, toinen ja kolmas ovat yhtä mieltä kaiken maallisen kieltämisestä. J. S. Bachin musiikkia syytettiin erityisesti taiteellisuudesta tai keinotekoisuudesta. (Feder 1974 [1964], 324.)

Barokin aikakaudella musiikin retoriikan ja sen erilaisten affektien avulla ihmiseen ajateltiin voitavan vaikuttaa niin hyvässä kuin pahassakin. Syy siihen, ettei Bachin ja muiden barokkisäveltäjien musiikki enää täyttänyt kirkkomusiikin vaatimuksia, olikin varmaan monimutkaisuuden ja sitä kautta huonon ymmärrettävyyden lisäksi sen oletetut tunnevaikutukset ja sen mahdollisesti aikaansaamat fysiologiset reaktiot. Inhimilliset tunteet saivat etenkin liturgisessa yhteydessä väistyä uskonnollisten tunteiden tieltä.

Ennen tutkimukseni eri osa-alueisiin perehtymistä olin aina silloin tällöin ihmetellyt virkaseurakuntani nuotistosta löytyvää lyhyiden urkukappaleiden kokoelmaa, jonka nimi *Caecilia* viittaa paitsi muusikoiden suojeluspyhimykseen, myös 1800-luvun kirkkomusiikin uudistusliikkeeseen. Se on August Reinhardin Breilkopf & Härtelille julkaisema kokoelma käyttömusiikkia, joka on edelleenkin käytössä. Kokoelmassa on lyhyitä, soittoteknisiltä vaatimuksiltaan yksinkertaisia kappaleita, jotka voidaan soittaa ilman jalkiota. Kappaleet on järjestetty sävellajeittain karakteria ja tempoa kuvaavin sanoin kuten ”melko elävästi” (*ziemlich lebhaft*), ”hillitysti” (*mässig*), ”iloisesti” (*freudig*), ”juhlavasti” (*feierlich*), ”arvokkaasti” (*mit Würde*) ja ”sisäistyen” (*innig*). Ihmettelin, missä tällaista musiikkia on soitettu, sillä kappaleiden musiikillinen sisältö on taidemusiikin mittapuulla katsottuna vaatimaton. Huolimatta kappaleiden erilaisista karakteria kuvaavista luonnehdinnoista nuottikuvat eivät nuottiarvoja lukuun ottamatta juurikaan eroa toisistaan. Satsi etenee koraalinomaisen tasaisesti vailla rytmisiä tai harmonisia yllätyksiä.

---

<sup>30</sup> *Topos*, kreik.: paikkakunta, seutu. Termillä voidaan tarkoittaa runokuvaa, metaforaa, motiivivia, allegorista sanontaa tai muuta retorista kuviota. (Tieteen termipankki.fi, s.v. *topos*.)

Nuottiesimerkki 1. Kaksi J. C. H. Rinckin säveltämää liturgista urkukappaletta *Caecilia* -kokoelmasta. Editio: Breitkopf & Härtel, toim. August Reinhard.

a)

**39. Feierlich froh.** Sollt ich meinem Gott nicht singen. J. C. H. Rinck.

b)

**40. Mässig.** J. C. H. Rinck.

Schopenhauerin tahdon filosofian ymmärtäminen avaa uudenlaisen näkökulman 1800-luvun liturgiseen musiikkiin. Koska musiikki on suoranaista tahdon liikettä, on luonnollista vaatia liturgiselta musiikilta musiikillisen liikkeen minimoimista, jos tavoitteena on ylevän kokemus. Tästä Schopenhauerin käsityksestä voidaan löytää paralleeli antiikin filosofiaan. Filosofi Abbé le Batteux (1713–1780) kuvaa Aristoteleen näkemystä siitä, miten musiikki vaikuttaa ihmisen mielentiloihin, ja jakaa nämä kolmeen luokkaan: rauhalliseen, eloisaan ja innostuneeseen<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Saks. – – *in die ruhige, lebhaft und enthusiastische Musik.*

Ensimmäisessä, vakavassa musiikissa (musiikillinen) liike on kohtuullista, minkä vuoksi sitä kutsutaan myös moraaliseksi. Toinen, eloisa musiikki, on kiihkeää. Kolmas, innostunut musiikki, ”valtaa sielun ja huumaa sen”. (Rode, Kreutzer & Baillot 1803, 19.) Ajatus moraalista hitaaseen musiikilliseen liikkeeseen liitetynä viittaa ihmisen fysiologisiin reaktioihin rauhallista musiikkia kuunneltaessa ja on ajatusrakennelmana samansuuntainen Schopenhauerin idean kanssa (ruumiin pyyteiden ja tahdon kuolettaminen asketismin kautta). Edellä mainitun ajattelutavan tiedostaminen auttaa ymmärtämään 1800-luvun liturgista musiikkia, jossa musiikillinen liike ja rytmi oli karsittu minimiin ja ihanteena oli homofoninen, soinnuittain etenevä koraalimainen satsi<sup>32</sup>.

Liturgisen musiikin tärkeimpiä vaatimuksia olivat yksinkertaiset puhtaat harmoniat ilman yllättäviä modulaatioita sekä sävelteoksen hallittu muoto ja sisältö. Schleiermacherin mukaan (1850, 92) uskonnollisen sävellyksen ominaisuuksia ovat ”yksinkertaisuus” ja ”siveys”<sup>33</sup>; jälkimmäinen ilmenee siten, että musiikissa ei tarpeettomasti esitellä virtuoosisuutta tai muita teknisiä valmiuksia. Uskonnollinen sävellys ei myöskään saisi sisältää ”kauniita” kohtia, tai ainakin yksittäisten kauniiden kohtien tulee olla tiukasti sidoksissa kokonaisuuteen. Uskonnollisessa sävellyksessä muoto ja sisältö ovat yhtä (mts. 94). Schleiermacherin käsitys lienee saanut vaikutteita Hegelin *Estetiikan luennoista* (1835–1838). Muodolla ei siis tässä yhteydessä tarkoiteta niinkään musiikinteoreettista kuin esteettistä käsitettä.

Uskonnollisuutta – hartautta, ylevyyttä ja kunnioitusta – ilmaisemaan sopi 1800-luvun ajattelun mukaan musiikki, joka täytti edellä mainitut vaatimukset. Musiikin tarkoituksena ja päämääränä näyttää olleen lähinnä tuudittaa seurakuntalaiset meditatiiviseen tilaan, jotta he voisivat ylentää sydämensä kohti Jumalaa<sup>34</sup>, eikä heidän mieltään saanut häiritä liiallisella musiikillisella liikkeellä, odottamattomilla harmonian vaihteluilla, valmistelemattomilla dissonansseilla tai rytmikkyydellä, joka veisi ajatukset väärille raiteille. Friedrich Schneiderin urkukoulun mukaan urkurin tuli koko ajan pitää mielessään, että urkujensoiton tarkoitus oli tukea laulua, täyttää seurakuntalaisten mielet hartaalla rauhallisuudella ja sydämet ylevän tunteilla ja näin kohottaa heidän sielunsa kaiken maallisen yläpuolelle näkymättömien ja jumalallisten asioiden kontemplotukseen. Tämä oli mahdollista saavuttaa ainoastaan sellaisen

---

<sup>32</sup> Jo J. S. Bachin viimeisenä elinvuotena, 1749, Philipp Christoph Hartung (2016 [1749], 17) oli klaveerinsoiton oppaassaan kirjoittanut: ”Hartautta edistää ylimalkaan eniten, jos koraalit soitetaan yksinkertaisesti: monissa hovi- ja kaupunginkirkoissa on joskus jopa annettu korkeimmalta taholta määräys, jonka mukaan urkurin tulee jättää nopeat kappaleet pois.”

<sup>33</sup> Saks. *Simplicität, Keuschheit*.

<sup>34</sup> Suomen evankelis-luterilaisen kirkon nykyisessäkin messun ehtoollisosan aloittavassa vuorolaulussa liturgi kehottaa seurakuntaa: ”Ylentäkää sydämenne”, johon seurakunta vastaa: ”Ylennämme sen Herran puoleen”.

esittämistavan avulla, joka sopi paikan ja aiheen pyhyyteen. (Schneider n. 1875 [1830], 2–3.) Sen vuoksi urkurin tuli välttää käyttämästä ”arvottomia ja typeriä” musiikillisia imitaatioita tai ”hetken aikaa muodissa olevia laulelmia”, jotka kuuluvat toisenlaisiin paikkoihin ja jotka on tehty toisenlaisiin tarkoituksiin. Schneider toteaa pahoitellen, että ”viime aikoina jotkut urkujensoittajat, jopa tunnetummatkin, ovat langenneet esittämistyyliin, joka on [kirkollisen] taiteen vastaista” (mts. 59).

*Caecilia*-kokoelman liturgiseen käyttöön tarkoitetuissa kappaleissa kiteytyy mielestäni selkeästi kvietistinen ajatus ihmisruumiin elottomuudesta, siitä ettei ihminen tee aktiivisesti mitään. Tämä musiikki ei todellakaan millään tavalla stimuloi fyysisesti. Edellä mainittu estetiikka näyttää säilyneen Saksassa enemmän tai vähemmän aina 1900-luvulle asti. Käytännössä ideaalista ei kuitenkaan oltu joka puolella samaa mieltä; näin voi Schneiderin toteamuksen lisäksi päätellä siitä, että paavi Leo XIII katsoi tarpeelliseksi antaa seuraavan asetuksen 1884:

On ehdottoman kiellettyä esittää kirkossa mitään musiikkia, lyhytkestoistakaan, joka sisältäisi piirteitä teatterikappaleista, minkään tyylisestä tanssimusiikista, oli sitten kysymys polkista, valsseista, masurkoista, varsovalaisista [poloneeseista?], katrilleista, galopeista, kontratansseista, liettualaisista [polkista?] jne., tai maallisista kappaleista, kuten kansallishymneistä, rakkauslauluista, hauskoista lauluista, romansseista jne. (*Regulations for Sacred music, Papal Documents*, 6. Sit. Perris 1985, 149.)

Vielä 1800-luvulla vaikuttaneelle rationalistiselle ajattelutavalle musiikin vaikutuksen, joka ohitti järjen kontrollin, täytyi olla todellinen ongelma etenkin juuri kirkkomusiikin ollessa kyseessä. Sekä Schneider urkukoulussaan (1875 [1830], 69) että böömiläis-saksalainen säveltäjä ja pianisti Josef Proksch (1858, 32) kritisoivat urkureita, jotka improvisoivat ja moduloivat loputtomasti ja päämäärättömästi sen sijaan, että he soittaisivat jotakin valmiiksi sävellettyä musiikkia, jota on sävelletty jokaisessa sävellajissa ja kaikenlaisiin tilanteisiin. Johtuiko tämä kritiikki kenties paitsi muodon ja sisällön ykseyden vaatimuksesta myös siitä, ettei improvisaatiota pystytä kontrolloimaan samalla tavalla kuin valmiiksi sävellettyä musiikkia? Improvisaatiossa soittajan persoona oli väistämättä läsnä, musiikkiin saattoi ”lipsahtaa” liian nopeaa liikettä tai liian yllättäviä sävellajin vaihdoksia ja siitä saattoi tulla liian ”luonteenomaista”.

Rudolf Biblin urkukoulusta 1897 voidaan lukea:

Suurina juhlapyhinä jumalanpalveluksessa, niin kuin myös riemullisissa juhlatilaisuuksissa, urkurin tulisi soittaa kiitos ja ylistys voimakkaammilla rekisteröinneillä kuin tavallisina sunnuntaina ja viikonpäivinä. Suruhartauksissa haikeus tuo urkurin soittoon tilanteen vaatimaa tunnelmallisuutta. Juhlamessuissa tulee hänen alku- ja loppusoittosävellystensä esitysten sisältö valmistaa jotenkin

etukäteen, vähintäänkin muistiinpalautettavina. Jos hän ei tähän pysty, huolehtikoon hän vähintäänkin ainakin siitä, että hänen soittonsa on ankaran kirkollista, sidottua tyyliä; hänen tulee välttää kaikkia maallisia piirteitä, tekotaituruutta, kuten nopeita juoksutuksia, konsertoivia kulkuja, liian suuria ja nopeita korkean ja matalan vaihteluita, liian nopeasti katkaistuja sointuja..., sillä ne häpäisevät pyhän paikan ja taistelevat täysin urkujen luonnetta vastaan.<sup>35</sup> (Bibl 1897, 5.)

Ankaralla eli sidotulla tyyllillä (*strenger Styl, gebundener Styl, gebundene Schreibart, fugenartige Schreibart*) tarkoitettiin alun perin satsitekniikkaa, jolle oli tyypillistä tarkkoihin sääntöihin perustuva dissonanssien valmistelu ja purkaminen (Koch 2001 [1802], 630–631), kaksinkertainen kontrapunkti sekä vapaata tyyliä ankarammin määritelty melodinen eteneminen. Ankaruustyylillä erosi vapaasta kirjoitustyylistä (*freye Schreibart, freyer Styl*) (1) vakavasti liikkuvalla melodiallaan, joka johtui pidätyksistä (ja niiden säännötellyistä purkauksista), ja vähäisellä ornamentoinnillaan, (2) monimutkaisemmilla harmonioillaan ja (3) sillä, että jokaisella fuugan äänellä oli pääteeman karakteri, eli kaikkia ääniä tuli käsitellä tasavertaisesti (mts. 1451). Sidottu tyyli sekoitetaan usein virheellisesti sidottuun soittotapaan, koska varsinkin 1800-luvulla sidotun tyylin esittämistapa oli usein legatosoitto.<sup>36</sup> Edellä mainitun Biblin urkukoulun sitaatin voi liturgisen urkumusiikin kyseessä ollessa tulkita siis myös viittaavan legatoartikulaation käyttöön.

Tekstilainaukset osoittavat selkeästi, että sekä protestanttisen että roomalaiskatolisen kirkon liturginen musiikki oli tarkasti säännötelyä. Säännötelyn tarkoituksena näyttää olleen yritys kontrolloida ja ohjata seurakuntalaisten ajatuksia toivottuun suuntaan. Esteettisten arvojen muutos kietoutuu tässäkin aikakauden filosofisiin ja uskonnollisiin näkemyksiin, ja niiden taustalla voidaan nähdä myös tietoista manipulaatio- ja propagandapyrkimystä.

---

<sup>35</sup> "Beim Gottesdienste an hohen Feiertagen, sowie bei festlichen Gelegenheiten der Freude, des Dankes oder des Lobes wird ein verständiger Organist stärker registrieren als an gewöhnlichen Sonn- und Wochentagen; bei Andachten der Trauer, der Wehmut wird er sein Spiel, den Situationen entsprechend, stimmungsvoll zum Ausdruck bringen. Seine Vor- und Nachspiele, namentlich in Hochämtern, sollen den Inhalt der aufzuführenden Compositionen quasi vorbereiten, im letzten Falle im Rückerinnerung bringen. Kann er dies nicht, so befehlige er sich wenigstens, dass sein Spiel streng kirchlich, im gebundenen Stile sei; er vermeide alle weltlichen weisen, technische Künsteleien, wie: schnelle Läufe, concertierende Passagen, zu grosse und schnelle Abwechslung in Höhe und Tiefe, zu kurz abgebrochene Accorde...., denn sie entweihen die Heiligkeit des Ortes und widerstreben völlig der Natur der Orgel."

<sup>36</sup> Knechtin urkukoulun mukaan sidotun tyylin eli kontrapunktisten ja fuugamaisten tekstuuriin soittotapa on enimmäkseen legato. (Knecht 1989 [1795–98], 57.)

## 5.2 Taideuskonto

Idealistisessa estetiikassa musiikkia ei enää nähty suhteessa luontoon, kieleen tai inhimillisiin tunteisiin yhtä suurena määrin kuin aiemmin, vaan paremminkin suhteessa korkeampaan ideaalimaailmaan (Bonds 1997, 392). Ylevän käsite ja metafyyminen ulottuvuus tarjosivat uusia mahdollisuuksia uskonnosta irtautuneelle valistuneelle ihmiselle. Ylevän tunne ja sen kohottava vaikutus esteettisessä kontemplaatioissa taiteeseen tai musiikkiin uppoutuneena antoi uskonnolliseen kokemukseen verrattavan elämyksen.

Taideuskonnon (*Kunstreligion*) käsite on Dahlhausin (1989 [1978], 78 ja 89) mukaan peräisin Schleiermacherilta. Martin Fritz (2014, 28–31) puolestaan sijoittaa taideuskonnon idean romantiikan alkuaikoihin ja pietismin ideoiden läpäisemään musiikin ”vaikutusestetiikkaan”<sup>37</sup>. Idea perustuu aiemmin mainittuun ajatukseen ihmisen ”sisäisestä, äärettömästä kaipauksesta”<sup>38</sup>. Romantiikan ajan uskonnollisuudelle oli tyypillistä tavoitella omakohtaista uskonnollista kokemusta, jota saarna, uskonnolliset tekstit ja hengellinen musiikki pyrkivät herättämään. Tämän tavoitteen toteutumiseksi pietismi oli valmis käyttämään myös estetiikan välineitä.

1700-luvun loppupuolella soitinmusiikki oli vapauttanut musiikin vuosisatoja kestäneestä sanojen ja tekstin vallasta ja antanut musiikille itsenäisen aseman taiteenlajina. Hoffmannille Beethovenin musiikki oli subliimin ilmentymä. (van der Schoot 2014, 350–351.)

(– –) musiikki paljastaa ihmiselle tuntemattoman alueen, maailman, joka on erillään häntä ympäröivästä aistimaailmasta, maailman, jossa hän jättää taakseen kaikki täsmälliset tunteet voidakseen antautua sanoin määriteltämättömään kaipaukseen.<sup>39</sup> (Hoffmann 1989, 96; ks. van der Schoot 2014, 351.)

Herderin mukaan musiikki vaatii meiltä samanlaista hartaudenomaista omistautumista kuin uskonto (van der Schoot 2014, 347). Herder kritisoi Kantin pelkistettyä kuvausta musiikista ”kauniin aistimusten leikkina” sanoen kuvauksen tulevan ulkopuolelta. Vaikka musiikin lähde on kuulijan ulkopuolella, se, mitä musiikkia kuunnellessa tapahtuu, tapahtuu kuulijan sisällä. (Mts. 347–348.) Herder otti näin esiin kehon osuuden musiikin kuuntelukokemuksessa.

<sup>37</sup> Saks. *Wirkungsästhetik*.

<sup>38</sup> Saks. *die innige, sehnsüchtige Andacht des Unendlichen* (Fritz 2014, 29).

<sup>39</sup> “(– –) Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.” (Hoffmann 1914 [1810/1813], 41.)

Herderiäkin selvemmin haltioituminen musiikin vaikutuksesta uskonnollisen kokemuksen tavoin tulee esiin Wackenroderin kuvauksessa teoksessa *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799). Siinä Wackenroder kuvaa tunteellisin sanakääntein tempautumistaan arkipäivän maailmasta musiikin maailmaan, jota hän vertaa uskon maailmaan. Hänen uskonnollissävyytteinen kuvauksensa, jossa musiikkikokemus vertautuu kaikkivaltiaan Jumalan läsnäolon ja tuonpuoleisuuden kaipuuseen, selittyy hänen pietistisellä taustallaan. (van der Schoot 2014, 349.) Taideuskonnon ideassa musiikki sanattomana ”äärettömän kaipauksen” kielenä toimii välittäjänä ihmisen ja Absoluutin tai Jumalan välillä.

1800-luvun puolivälissä A. B. Marx (1853 [1839], 303) pohti musiikin voimaa ja sen vaikutusta ihmiseen. Musiikki läpäisee ihmisen aistimellisesti ja sielullisesti – ruumiin ja sielun, aistihavainnot ja ideat. Kiinnostavaa on, että Marxin näkemys musiikin vastaanottamisesta ja kuuntelemisesta näyttää olevan samankaltainen kuin Hanslickilla. Hanslick kutsui musiikin tunteita herättävää vaikutusta patologiseksi tavaksi vastaanottaa ja kuunnella musiikkia, koska se liittyy pelkkään aistimiseen. (Hanslick 2014 [1854], 77 ja 79.) Sävelteoksen taiteellisesti ainoaksi oikeaksi vastaanottotavaksi Hanslick määrittelee kontemplatiivisen kuuntelutavan, joka vaatii kuulijalta tietoista ja nautinnollista musiikin havainnointia, säveltäjän aikomusten edelle kiirehtimistä, jossa välillä odotukset palkitaan ja välillä kuulijaa kohtaa miellyttävä pettymys. Näin siksi, että ”ilman henkistä toimeliaisuutta ei ylipäätään ole mitään esteettistä nautintoa”. (Mts. 84–85.)

Marx pyrkii eksistenssin täydellisyyteen, joka ilman musiikkia jäisi vajaaksi. Hänen mukaansa musiikin voima on sen vastaansanomattomassa hurmaavuudessa. Ihmisen ruumiillinen mielihyvä musiikkia kuunnellessa puhdistuu ja pyhittyy sen vuoksi, että musiikilla on piilevä yhteys olemassaolomme alkuperään. Marxin mukaan musiikin voiman kokenut kuulija tietää, että ”älyllisin aistien mielihyvä on oikeastaan enemmänkin vetovoimaa musiikin henkiseen lähteeseen, josta tunteen puhtaus, mielenlennys, uusi ja ääretön maailma ja uusi eksistenssin sfääri juontavat juurensa”. (Marx 1853 [1839], 303.)

Taideuskonnon idea ei ole jäänyt 1800-luvulle, vaan se elää nykyäänkin vahvana. Uskonnosta ja Jumalasta vieraantuneen nykyihmisen on jumalanpalvelukseen osallistumisen sijaan helpompi hakeutua konserttiin voimaantumaan ja kokemaan musiikin välittämää ”pyhää”.

### 5.3 Absoluuttisen musiikin idea

Absoluuttisen musiikin idea on yksi romantiikan keskeisimmistä esteettisistä käsitteistä, joka kietoutuu yhteen sekä taideuskonnon että ylevän käsitteen kanssa. Absoluuttisen musiikin ideassa kiteytyy ajatus musiikista sanattomana kielenä,

joka kuitenkin jollain tavalla kykenee ilmaisemaan ihmisen syvää kaipausta. Ideassa yhdistyvät ihmisen kaipausta johonkin itseään suurempaan, ylevän metafyyssinen alkuperä ja musiikki välineenä, joka mahdollistaa mielen sisäisen siirtymisen johonkin toiseen ulottuvuuteen. Tämä ”siirtyminen” eli mielenlennitys tapahtuu esteettisessä kontemplaatiossa.

”Absoluuttiseksi”, ”puhtaaksi” musiikiksi luokiteltiin 1800-luvun alkupuolella tekstistä vapaa soitinmusiikki. Ludvig Tieck ja E. T. A. Hoffmann jakoivat soitinmusiikin yhtäältä sellaiseen, joka perustuu ohjelmaan tai joka heijastaa tunteita ja erilaisia karaktereja, sekä toisaalta ”poeettiseen”, eli selvästi määritellyt aiheet, karakterit ja emootiot hylkäävään soitinmusiikkiin. (Dahlhaus 1989 [1980] a, 34). Myös Bachin soitinmusiikki täytti absoluuttisen ja ylevän musiikin tunnusmerkit. Bachin esimerkki osoitti, ettei kontrapunktiin ja ekspressiivisyyden tarvitse olla toisilleen vastakohtaisia, vaan ne voivat täydentää toisiaan. (Mts. 31.) Dahlhausin (1989 [1978], esipuhe viii) mukaan E. T. A. Hoffmannin kuvaus Beethovenin viidennen sinfonian esityksestä on ”absoluuttisen musiikin” ylistys ja ensimmäinen täysin sanoitettu subliimin kuvaus. Hoffmannin mielestä Beethovenin musiikki käynnistää koko ylevä tunneskaalan (kunnioituksen pelon, kauhun ja tuskan) ja herättää näin ”äärettömyyden kaipauksen”. (van der Schoot 2014, 351.)

Sanna Pederson (2009, 241) kyseenalaistaa yleisesti hyväksytyyn ”absoluuttisen musiikin” käsitteen historian. Absoluuttisen musiikin käsitteellä on eri aikoina tarkoitettu hieman erilaisia asioita. Hänen mukaansa Carl Dahlhaus kirjassaan *Die Idee der absoluten Musik* yksinkertaistaa ja yhtenäistää käsitettä ja nojautuu pääasiallisesti 1900-luvun tulkintoihin aiheesta. Pedersonin mukaan absoluuttisen musiikin käsite on alun perin kotoisin Wagnerilta, joka käyttä ilmaisu puhuessaan Beethovenin musiikista. Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että Wagner ajatteli luovansa uuden käsitteen puhuessaan instrumentaalimusiikista laulumusiikin vastakohtana. Absoluutti kuului romantiikan ja idealismin avainkäsitteisiin, ja filosofisessa mielessä ”absoluuttinen” tarkoittaa korkeinta ja abstrakteinta arvoa. Esteettisessä keskustelussa termit ”absoluuttinen” ja ”puhdas” taas ovat synonyymejä, ja ne voivat viitata metafyyssiseen Absoluutin ilmentymään maailmassa. Theodor Uhlig käytti käsitettä etenkin Schumannin sinfoniamusiikista. Lopulta Wagner itse päätyi lopulta siihen lopputulokseen, että absoluuttista musiikkia on olemassa, mutta ihmiset eivät voi sitä saavuttaa. Vasta 1880-luvulla termiä ”absoluuttinen musiikki” alettiin käyttää vastakohtana ”ohjelmalliselle musiikille”. (Mts. 242–249, 262.)

Eduard Hanslickin kirjoittama *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) oli ilmestyttyään vilkkaan keskustelun aiheena. Hanslickin mukaan jokaisen taiteenlajin filosofinen tutkimus pakottaa kysymään, mikä on sen sisältö. Kirjassaan hän määritteli rajat sille, mitä musiikki pystyi ilmaisemaan. Hän kielsi

sen, että tunteiden esittäminen olisi musiikin sisältö ja tehtävä, koska tunteet pitää pystyä palauttamaan sanoihin ja käsitteisiin, mitä kykyä musiikilla ei ole. Musiikin kauneus ei näin ollen voi olla tunteiden esittämisessä. Sen sijaan musiikin sisältönä ovat ”soivina liikutetut muodot”. Musiikki ei myöskään voi kuvata mitään itsensä ulkopuolista, konkreettista asiaa, vaikka Hanslickin tutkielman ilmestymisaikoihin Liszt ja Wagner olivatkin lähteneet toiselle linjalle sinfonisine runoineen ja kokonaistaideteoksineen. (Hanslick 2014 [1854], 9, 13, 21–23 ja 43.)

Jälkipolvet ovat tulleet tunteeseen Hanslickin absoluuttisen musiikin kannattajana, vaikka Hanslick itse mainitsee absoluuttisen musiikin käsitteen kirjassaan ainoastaan kerran. Tämän takana lienee Carl Dahlhausin luoma käsitys, joka vuorostaan perustui August Halmin ja Ernst Kurthin 1900-luvulla ilmestyneisiin kirjoituksiin. (Pederson 2002, 251–252.)

Vielä nykyäänkin ajatus kaikenlaisista yhteyksistä vapaasta ”absoluuttisesta musiikista” elää monella taholla. Leonard G. Ratnerin 1980 julkaisema toposteoria avaa siihen verrattuna vastakkaisen näkökulman musiikin sosiaalisista, yhteiskunnallisista ja historiallisista yhteyksistä. Toposteoriasta ja sen vaikutuksista esittämiseen kirjoitan tarkemmin luvussa 7.1.

#### 5.4 *Idée fixe* ja syklinen muoto

1800-luvun alkupuolella saksalaisen musiikin estetiikassa on nähtävissä kaksi erilaista esteettistä painotusta. Tunteen estetiikkaa edusti näkemys, joka korosti soitinmusiikin ulottuvuutta tunteiden ilmaisijana. Musiikillisen muodon estetiikkaa puolestaan edusti näkemys, joka painotti musiikin sisäistä yhtenäisyyttä ja temaattisesta ideasta nousevaa musiikillista kehittelyä. Nämä ominaisuudet liitettiin soitinmusiikin ylivertaisuuteen vokaalimusiikkiin nähden. (Dahlhaus 1989 [1980] a, 144). Musiikillinen muoto jäsenyi eri äänten diskurssista, jossa motiivit kehittyivät aiemmista motiiveista ideoiden tapaan – jokainen motiivi oli seurausta edellisestä. (Dahlhaus 1989 [1980] b, 50). Musiikin orgaanisuus eli se, että erilliset ideat yhdistyvät eheäksi kokonaisuudeksi (*das Ganze*), oli 1800-luvun alkupuolella yksi saksalaisen musiikin keskeisistä ideoista, jotka määrittivät teoksen esteettisen arvon.

Myös Hanslickin muotoajattelu lähtee orgaanisuusajattelusta. Hanslick kuvaa musiikillista motiivia siemeneksi, joka itää säveltäjän mielikuvituksessa ja joka myöhemmin puhkeaa kukkimaan teemaksi. Musiikillisen muodon kauneus miellyttää ihmistä samaan tapaan kuin luonnossa kohtaamamme kauneus, jossa on säännönmukaisia piirteitä. Hanslickin estetiikassa orgaanista ajattelua ja hänen muotoihannettaan edustivat lähinnä sinfoniat ja sonaatit. (Iitti 2005, 68–69, 76.)

Luonteenomaisuuden ja rumuuden estetiikka jäi pitkäksi ajaksi kauniin ja ylevän estetiikan varjoon, eikä sitä käsitelty itsenäisenä ilmiönä ennen 1800-luvun jälkipuolen realismin aikaa (Dahlhaus 1985 [1982], 31). Se tuli uudelleen

keskustelun aiheeksi 1800-luvun puolivälin jälkeen, jolloin idealistisen estetiikan kauneuden ideaali kauniine ulkoisine muotoineen<sup>40</sup> ei enää riittänyt olemaan edistyksellisen taiteen peruselementti. Luonteenomaisen idea valoineen ja varjoineen yhdistyi ohjelmalliseen sisältöön (joka puolestaan salli vapaamman musiikillisen muodon). (Mts. 33, 37.) Tässä vaiheessa karakterin käsite näyttää muuttuneen niin, ettei sillä enää tarkoitettu teoksen hallitsevaa liikesisältöä ja affektia, vaan paremminkin erilaisia luonteenpiirteitä.

Hector Berlioz oli esitellyt 1830 teoksessaan *Symphonie fantastique* uuden musiikillisen idean, *idée fixe* (suom. pakonomainen ajatus), joka tuli musiikkiin alun perin kirjallisuudesta. Berliozin teosta kritisoitiin liiasta karakterisuudesta<sup>41</sup>, jolla mahdollisesti tarkoitettiin muiden seikkojen ohella orgaanisuuden puutetta. *Idée fixe* oli motiivi tai teema, joka kehittyi ja kasvoi musiikilliseksi rakenteeksi, osana syklistä muotoa<sup>42</sup>. Jos aiemmin syklinen muoto oli tarkoittanut passacagliaa, chaconnea tai ABA-muotoa, nyt saman muodon sisään mahtui monenlaisia sävellystekstuureita ja toisilleen vastakkaisia musiikillisiä karaktereja. Jo Beethoven ja Schumann olivat tavoitelleet perinteisestä syklistä muodosta poikkeavaa syklistyyttä laulusarjoissaan, joissa viimeinen kappale toistaa ensimmäisen tematiikkaa.<sup>43</sup> Kuitenkin vasta Lisztin sinfonisten runojen ja Wagnerin oopperoiden johtomotiivien myötä *idée fixe* kehittyi syklisteksi suurmuodoksi. Urkumusiikin alueella yksiosaista suurmuotoa edustavat muun muassa Julius Reubken ja August Gottfried Ritterin sonaatit.

Karakterisuuden ohella epäorgaanisuuden kritiikki saattoi kohdistua myös eheän kokonaismuodon puutteeseen. Lisztin sinfoniset runot ja Wagnerin päättymätön melodia rikkoivat perinteistä muotokäsitystä, ja ne olivat ristiriidassa jalon yksinkertaisuuden kaltaisen klassisen kauneusihanteen kanssa. Epämuotoisuus ja ”muodottomuus” taas liitettiin perinteisesti rumuuteen.

1800-luvun puolivälin jälkeen alkoi olla yhä selvempää, että oli olemassa kaksi kokonaan erilaista esteettistä linjaa, sisältöestetiikka ja muotoestetiikka. Lisztin mukaan instrumentaalimusiikin ilmaisu sai lisää voimaa ohjelmallisuuden avulla, ja Wagner puolestaan näki edistyksellisyyden kulminoituvan kokonaistaideteoksessa (*Gesamtkunstwerk*) (Williamson 2014 [2001], 301–302). Tämän lisäksi he halusivat musiikkiin suurempaa ajankäytön ja muotoilun vapautta kuin perinteiset mallit tarjosivat. Hanslickin teos puolestaan sanoutui irti

<sup>40</sup> Muodolla ei tässä tarkoiteta rakenteellista vaan esteettistä käsitettä.

<sup>41</sup> Karakterisuus eli luonteenomaisuus ei 1800-luvun alkupuolella vallinneessa idealistisessa estetiikassa mahtunut kauneuden piiriin.

<sup>42</sup> Syklinen muoto pyrkii temaattiseen jatkuvuuteen ja tiiviimpään yhtenäisyyteen musiikkiteoksen eri osien välillä (Macdonald 2001).

<sup>43</sup> Myös Rheinberger käytti tätä ideaa urkusaateissaan. Usein sonaatin viimeinen osa (joka useimmiten on fuuga) ikään kuin kerää yhteen matkan varrella esitellyt motiivit.

tunne- ja sisältöestetiikasta, ja siitä tuli eräänlainen vedenjakaja saksalaisen musiikin estetiikassa.

Vähitellen jännite puhtaan instrumentaalimusiikin ja ohjelmallisen musiikin kannattajien välillä kasvoi kestävämmäksi. Franz Brendel, *Neue Zeitschrift für Musik* -lehden päätoimittaja ja Leipzigin konservatorion opettaja, kutsui kokoon ”edistyksellisiä” muusikoita ensimmäiseen saksalaisten muusikoiden konferenssiin Leipzigissa 1859. Tämän seurauksena syntyi uussaksalainen koulukunta (*neudeutsche Schule*), jonka nimekkäimpiä edustajia olivat Liszt ja Wagner. Edistyksellisen musiikin sävellysmuotoina ja elementteinä he näkivät ohjelmallisen sinfonian, sinfonisen runon, musiikkidraaman, harmonisen kielen ja orkesteritekniikan uudet innovaatiot, suurmuodon motiiviset kehittelyt ja laaja-alaiset modulaatiot sekä syklisen muodon. (Grey 2001.)

Uussaksalainen koulukunta menetti kuitenkin yhtenäisyytensä melko nopeasti ja oli jo 1870-luvulla vähitellen sulautunut eurooppalaisen musiikkikulttuurin valtavirtaan. (Grey 2001.) Sen ihanteiden ja ideoiden vaikutukset jatkuivat kuitenkin aina 1900-luvulle saakka.

## 5.5 Vanha ja uusi muotoilutapa

Saksalaisessa 1800-luvun musiikissa on näin nähtävissä kaksi päälinjaa: retorisen musiikin traditiota jatkava linja ja uussaksalainen koulukunta. Koulukuntien väliset esteettiset erot näkyvät paitsi käsityksessä musiikin autonomisesta ja absoluuttisesta olemuksesta myös musiikillisen fraasin rakenteessa.

Helmut Perl näkee Richard Wagnerin orkesterisoinnin ihanteen sekä Adolph Kullakin pianonsoiton estetiikan vaikuttaneen uussaksalaisuuden musiikillisten ideoiden taustalla. Wagneria häiritsivät perinteiseen esittämistapaan kuuluvat jousien ”mielivalentainen” aksentuaatio, eripituiset äänet ja yksittäisten äänien dynaaminen muotoilu sekä kuuluvat jousen- ja kielenvaihdot. Wagnerin mukaan modernin orkesterisoinnin ihanne perustui tasaiseen ja sitkeään legatosoittoon ja portaattomaan dynamiikkaan. (Perl 1984, 17–18.)

Pianosta taas tuli 1800-luvulla porvarillisen musiikkikulttuurin väline ja musiikillisen keskustelun aihe. Adolph Kullakin (1876, 1–6) mukaan tähän oli useampia syitä. Ensiksi verrattuna muihin kosketinsoittimiin pianon ilmaisumahdollisuudet eivät rajoita taiteellista makua ja ilmaisua. Toiseksi pianoa ei voi liittää mihinkään erityiseen tyyliin. Kolmanneksi piano on rakenteensa ja mekaniikkansa puolesta soitin, jolla soittaja pystyy lisäämään melodiaan harmoniapohjan ja ilmaisemaan itsenäisesti polyfonista kudosta. Neljänneksi pianon sointiväri on objektiivinen ja neutraali, eikä sillä ole vahvaa omaa karakteria. Viidenneksi piano on merkittävin taiteellisen koulutuksen väline. Viimeksi mainitulla Kullak viittaa siihen, että 1800-luvulla taiteen tehtävä oli opettaa ja sivistää, ja piano olikin tavallinen porvariskodin soitin.

Puhutun kielen ja musiikin analogia näyttää pitäneen pintansa pitkälle 1800-luvun loppupuolelle. Vaikka Liszt ja Wagner halusivat päästä eroon rytmiä ja metriä kahlitsevasta tahtihierarkia-ajattelusta, se tuli varsinaisesti matkansa päähän vasta uuden musiikillisen estetiikan myötä. Teoksessaan *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884, 10 ja 150) Riemann hylkäsi grammaattisen aksentin, valjasti kaaren uuteen käyttötarkoitukseen osoittamaan fraaseja ja musiikillisia motiiveja ja teki legatoartikulaatiosta normin, josta poikkeaminen tuli merkitä partituuriin. Riemannin teoriat, jotka saivat vaikutteita 1800-luvun loppupuolen ajattelutavasta ja käytännöistä<sup>44</sup>, eivät kuitenkaan syrjäyttäneet grammaattisen aksentin asemaa perinteisessä musiikinteorian opetuksessa (Brown 1999/2002, 9). Esimerkiksi Adolph Carpe julkaisi vielä niinkin myöhään kuin 1898 teoksen *Grouping, Articulating and Phrasing in Musical Interpretation*, jossa hän puolustaa vanhaa, metriikkaan perustuvaa muotoilutapaa. Hän pitää legatoa ja staccatoa ilmaisukeinoina, joilla varioidaan grammaattisen aksentin säännöllisyyttä. Carpen kirja kritisoi suorasukaisesti Riemannin fraseerausteoriaa. (Carpe 1898, 28, 30, 97.)

Nuottiesimerkki 2. Esimerkki aksentuaation hämartyimisestä (Carpe 1898, 81).



Kuvatekstissä Carpe kiinnittää huomiota siihen, että oikean käden metriikka häviää täysin, koska tahdin ainoa korostus on kaaren ensimmäisellä nuotilla. Grammaattisen aksentin tuottaminen jää tässä tapauksessa vasemman käden tehtäväksi.

Vanhan ja uuden muotoilutavan erot ovat niin perustavaa laatua, että voidaan puhua kahdesta täysin erilaisesta estetiikasta. Retorisen musiikin traditiota jatkavassa musiikissa on edelleen retorisia kuvioita ja eleitä, musiikilliset

<sup>44</sup> Musiikin agoginen ja dynaaminen muotoilu oli jo käytännössä ainakin osittain muuttunut uussaksalaisen koulukunnan uusien esteettisten ideoiden vaikutuksesta. Vaikka 1800-luvun loppupuolella legatokaaret usein osuivat yksiin musiikin rakenteellisten osien kanssa, ne eivät kuitenkaan vielä ennen Riemannin uudistusta ilmaisseet ensisijaisesti rakenteita vaan artikulaatiota (Riemann 1884, 2 ja 242).

fraasit koostuvat pienistä osasista, ja esimerkiksi Rheinbergerin mahdollinen pyrkimys kirjoittaa 24 urkusonaattia yhtä monessa eri sävellajissa voidaan nähdä viittauksena affektiteoriaan ja eri sävellajien karakterieroihin. Kaikkea esittämiseen kuuluvaa informaatiota ei ole kirjoitettu partituuriin, vaan oletuksena on, että musiikin esittäjä tuntee perinteiset esittämisen tavat ja osaa valita kunkin teoksen luonnetta parhaiten esiin tuovat artikulaatiotavat.

Helmut Perl kutsuu tätä klassismin ja varhaisromantiikan ajan muotoilutapaa rytmiseksi fraseeraukseksi (*rhythmische Phrasierung*). Rytmisen fraseerauksen perusta on laulumusiikissa, ja musiikin ja kielen yhteys tulee esiin painotusten ja välimerkkejä vastaavien taukojen avulla. Rytmisessä fraseerauksessa tärkeitä nuotteja ilmaistaan artikulatorisesti katkaisemalla legatolinja ennen tärkeää nuottia, joka näin saa tarvitsemansa aksentin. Myöhäisromantiikan muotoilutavasta, joka sai vaikutteita niin pianomusiikin estetiikasta kuin uussaksalaisen koulukunnan ideoistakin, hän käyttää termiä dynaamis-agoginen fraseeraus (*dynamisch-agogische Phrasierung*). Se perustuu melodisuuteen, legatoartikulaatioon sekä dynamiikan ja tempon vaihteluihin. (Perl 1984, 220.) Dynaamis-agogisessa fraseerauksessa tärkeitä säveliä ilmaistiin pidentämällä niitä agogisesti. Sen lähtökohta oli, että kaikki esittämiseen tarvittava tieto löytyy notaatiosta.

Nämä kaksi musiikin muotoilutapaa edustivat kahta erilaista musiikin estetiikkaa, jotka elivät rinnakkain 1800-luvun loppupuolella. Estetiikan lisäksi yhteentörmäys ilmeni siis myös notaation tulkitsemisen tasolla.

## 5.6 Legato symbolina ja esittämisen tapana

Vahvojen ja heikkojen tahtiosien erottaminen oli ollut perustavanlaatuisen osa musiikin muotoilua 1800-luvulle asti, ja niiden odotettiin diskreetisti kuuluvan ”hyvän maun” mukaisessa esityksessä. Uuden vuosisadan kuluessa kauneuden ja musiikin ymmärtämisen käsitteet muuttuivat kapeammiksi, ja näin myös käsitys musiikillisesta kauneudesta alkoi muuttua.

Musiikin nähtiin olevan korkeimmassa ja jalostuneimmassa muodossaan yksinkertaista, kaikkien ymmärrykselle aukeavaa; tässä ymmärrettävyydellä tarkoitetaan nimenomaan musiikin ”kauneutta” ja tunnevaikutusta. Kaunista oli se, joka oli ymmärrettävää ja joka ei häirinnyt, järkyttänyt tai pelästyttänyt. Tasa-arvon – *egalitén* – ihanteen nähtiin toteutuvan pitkän linjan ja legatoartikulaation kautta. (Harnoncourt 1986 [1982], 29–30.)<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Olen tietoinen Harnoncourtin kirjan ongelmallisuudesta tutkimuslähteenä. Kirjassa ei ole yhtäkään viittausta lähteisiin tai kirjallisuuteen, vaan se on enemmänkin kokoelma esseitä. Harnoncourtin tasoiselta vanhan musiikin pioneerilta saatavaa informaatiota, tässä tapauksessa legatoa tasa-arvon symbolina, voidaan verrata suulliseen perimätietoon, joka yhdessä muista lähteistä saatavan tiedon kanssa osoittaa tiettyyn

Kirkkomuusikko Hermann Keller viittaa Schleiermacherin määritelmään, jonka mukaan uskonto on ihmisen täydellistä riippuvuutta Jumalasta, ja rinnastaa siihen legaton suhteen musiikkiin:

On merkittävää, että [sanat] 'legato' ja 'religion' on johdettu samasta kannasta: religare= sitoa. [- -] niinpä musiikissakin legato on linkittyneenä olemisen, suojelemisen sekä täydellisyyden, tai oikeastaan paremminkin nöyryyden, symboli.<sup>46</sup> (Keller 1955, 32.)

Cicero päätteli "religion"- sanan alun perin ajateltu pohjautuvan latinan kielen sanaan "relegere" – "lukea uudelleen". Myöhemmällä ajalla monet muut kirjoittajat, heidän joukossaan Schleiermacher ja Keller, ovat johtaneet "religion"- sanan latinan sanaan "religare" – "sitoa" (Online Etymology Dictionary, s. v. religion).

1800-luvun urkukouluissa legatosoittoa korostettiin uruille luonteenomaisena soittotapana (Knecht 1989 [1795–98], 59; Richter 1868, 106). Legatosoiton tärkeyttä painotettiin erityisesti liturgisessa urkumusiikissa. Säveltäjä ja urkuri Charles-Marie Widorin mukaan

[u]rut herättävät meissä uskonnollisen tunteen äärettömyyden idean kautta.<sup>47</sup> (Widor 1919, esipuheen sivu V.)

Tässä Widor mahdollisesti viittaa paitsi puhtaasti urkujen äänen synnyttämään mielikuvaan, myös urkujen äänentuottotapaan. Urkujen soinnista, olemuksesta ja objektiivisesta soittotavasta tuli 1800-luvun alkuvuosikymmeninä niin vahva kirkollisuuden symboli, että soittimen tekninen kehitys ei pysynyt aikakauden musiikin kehityksessä mukana. A. B. Marx (1888 [1847], 24) kuvaa urkujen sisäisen olemuksen olevan yhtä dogmaattinen kuin itse oppi: vakaa, muuttumaton ja armoton, todellinen kirkon palvelija. Marxin käsitys on samansuuntainen aiemmin mainitun Schneiderin urkukoulun (n. 1875 [1830], 2–3) kuvauksen kanssa. Urkujen tehtävä oli palvella ja tukea seurakunnan laulua.

---

suuntaan. Olen myöskin kysynyt asian paikkaansa pitävyyttä pariisilaiselta urkurilta Kurt Luedersilta, joka vahvisti käsityksen. Valitettavasti en toistaiseksi ole onnistunut löytämään asiaa koskevaa kirjallisuutta. Sen sijaan Pariisin konservatorion sinkinsoittokoulusta vuodelta 1812 voidaan lukea, että ihanteena oli kaunis, tasainen ääni ("L'egalite de la voix de l'instrument est le complément de toutes les conditions qu'il faut réunir *une belle qualité de son*." Anon. 1812, 5).

<sup>46</sup> "Es ist bedeutungsvoll, dass 'legato' und 'Religion' denselben Wortstamm haben: religare=binden. [- -] so ist auch das legato in der Musik Symbol des Gebundenseins, des Bewahrens, ja der Vollkommenheit, vielmehr der Demut vor ihr."

<sup>47</sup> "C'est par l'idée de l'infini que l'orgue éveille en nous l'idée religieuse."

Legatosoiton korostamiseen etenkin liturgisessa urkumusiikissa saattoi olla toinenkin syy. 1600-luvun loppupuolelta asti Englannin maaseudulla oli ollut tavallista, että jumalanpalvelusta säestivät kansankuorot ja sekalaiset soittimet. 1700-luvun kuluessa kirkkomusiikissa syntyi konflikti, jossa kansan ja eliitin kulttuuriset arvot eivät kohdanneet. Papiston mielestä kansankuorot lauloivat liian hitaasti, voimakkaasti ja liian korkealta, huonolla laulutekniikalla nenään laulaen, tehden kummallisia koristeluja ja käyttäen harmonioita, jotka olivat tuskallisia koulutetulle korvalle. Myös soitinmusiikki oli heidän mielestään liian voimakasta, suorastaan kauheaa meteliä. Papisto jakautui kahteen leiriin, joista toinen puoli vaati kaiken musiikin poistamista jumalanpalveluksista, ja toinen puoli ehdotti ratkaisuksi laulutunteja ja kirkkourkuja. Urkujen avulla haluttiin ohjata tai jopa pakottaa seurakunta laulamaan yhteen Jumalan kunniaa sopusointuisena, yksimielisenä yhteisönä. Kun vielä 1700-luvulla eliitti oli sallinut alempien luokkien itseohjautuvuuden, 1800-luvulla tuli yhä tärkeämmäksi, että köyhät ottivat rikkaiden arvot omikseen. Papisto otti jumalanpalveluselämän yhä tiukempaan kontrolliin, ja aiemmin vallinnut salliva pluralismi tuli tiensä päähän 1800-luvun puoliväliin tultaessa. Tilalle tulivat vaatimukset paremmasta järjestäytymisestä ja suuremmasta yhtenäisyydestä. Samansuuntaisia dogmaattisia yhtenäisyyden vaatimuksia oli selvästi nähtävissä myös muualla Euroopassa. (Ronström 2016, 47–48.)

Etnologi ja musiikintutkija Owe Ronström on tutkinut kuorolaulua kulttuurisena ilmiönä, joka sitoo ihmiset yhteen yhteisöiksi, ryhmiiksi ja yhteiskunniksi. Ronström näkee kuorolaulun 1800-luvun Euroopassa idealisoidun kansan – järjestäytymisen, kurin, sivistyksen, nuoruuden tahdon ja kollektiivin voiman – symbolina. (Ronström 2016, 9–10, 55, 60.) Myös legato voidaan ymmärtää paitsi sitomisen ja yhteen saattamisen merkinä myös yhteenkuuluvaisuuden ja yksimielisyyden symbolina. Näenkin luvun 5.1.1 nuottiesimerkkien 1a ja 1b *Caecilia*-kokoelman liturgiset urkukappaleet metonyyminä seurakunnan yhteisestä äänestä. Legatossa tasaisen varmasti liikkuvat homofoniset neljäsosa- ja puolinuotit kuvaavat yksimielistä, yhtenäistä ja vakaata seurakuntaa, sen rukousta, uskontunnustusta ja kiitosta.

Uruille oli vaikeaa kuvitella sävellettävän sonaatteja kuten pianolle (Hasse 1928, 52–53). Sonaatithan rakentuvat erilaisille karaktereille ja vastakohtille, ja ne sisältävät monenlaisia ooppera-, teatteri- ja tanssimusiikillisia aineksia, jotka vaativat subjektiivista esittämistapaa. Oliko tässä syy siihen, miksi ensimmäisiä varsinaisia urkusonaatteja saatiin odottaa vuoteen 1845, jolloin Mendelssohn Bartholdy julkaisi sonaattinsa? Tämän jälkeen Marxin kuvaamasta mielikuvasta päästiin mitä ilmeisimmin eroon, koska urkusonaatit ovat keskeinen osa 1800-luvun saksalaista urkukirjallisuutta. Tästä seuraten tarve uuden urkutyypin kehittämiseen kasvoi lopulta pakottavaksi, sillä romantiikan ajan musiikki vaati toisenlaista soitintyyppiä, joka kykenisi dynaamisilta ominaisuuksiltaan

imitoimaan orkesteria. Teknisesti tämä tuli mahdolliseksi rullapaisuttimen myötä 1800-luvun jälkipuolella. (Weyer 1969, 30 ja 32.)

Legato oli paitsi myöhäisromantiikan musiikin normatiivinen ilmaisuväline<sup>48</sup>, myös vahva symboli tekniselle taituruudelle<sup>49</sup>, ekspressiivisyydelle, hengen palolle ja muhkealle soinnille. Richard Wagner halusikin sostenutomaisen tasaisuuden olevan orkesterisoiton koko äänenmuodostuksen perusta. Tämä kehitys jatkui pitkälle 1900-luvulle. Musiikin rytmisen fraseerauksen korvasivat täyteen mittaan soitetut nuotit, suolikielet korvattiin teräskielillä, ja soinnin loisteliaasta näyttävyydestä tuli orkesterisoiton korkein tavoite (Sarantola 2017, 29–33).

Omassa mielessäni legatosoitto assosioituu topoksen lailla etenkin Herbert von Karajanin aikakauteen Berliinin filharmonikoissa ja sitä kautta hierarkiaan ja valtaan. Legatosoitto on kuin vääjäämätön, eteenpäin pyrkivä voima, joka pakottaa kuulijan mukaansa seuraavaan jousenvaihtoon tai äänen nostoon asti. Hetken hengähdystauon jälkeen hän tempautuu taas mukaan vastaansanomattomasti etenevään musiikin virtaan. Kärjitetysti voisi ehkä sanoa, että jatkuvan legaton normatiivinen käyttö on eräänlaista propagandaa, vallankäytön väline, jolla kuulijan kuuntelukokemusta manipuloidaan – tietoisesti tai tiedostamatta.

Legato oli pitkään vain yksi artikulaatiotapa muiden joukossa. Urkumusiikissa retorisen musiikin traditiota jatkavat säveltäjät pysyivät uskollisina sille, että musiikillisten elementtien hierarkiassa rytmillä oli vähintään yhtä tärkeä merkitys kuin melodisilla linjoilla. Silti erilaiset käytännöt vaikuttivat yhtä aikaa eri puolilla saksankielistä Eurooppaa. Ei olekaan mikään ihme, että jälkipolvet ovat monien teosten kohdalla olleet hämmentyneitä musiikin esittämistapaa pohtiessaan.

1800-luvun muusikotkaan eivät aina olleet tietoisia vanhoista esittämisen konventioista, vaan he sovelsivat oman aikansa estetiikkaa myös vanhemman musiikin esittämiseen. Myöskään säveltäjät eivät aina varustaneet teoksiaan tarkoilla esitysohjeilla; oletuksena oli, että esittäjät tuntevat korrekkin tyylin ja hyvän maun vaatimukset. Ongelmana on, että asiat ja käytännöt, jotka omana aikanaan ovat olleet niin itsestään selviä, ettei niitä ole katsottu tarvittavan kirjata ylös, eivät ole sitä enää sadan tai kahdensadan vuoden kuluttua. Grammaattinen aksentti, eli musiikin kielenomainen aksentti, josta ilmenevät vahvat tahdinosat, kuuluu niihin asioihin, joita ei välttämättä ole notatoitu, mutta joiden siitä huolimatta odotetaan kuuluvan hyvän maun mukaiseen esitykseen. Säveltäjä

---

<sup>48</sup> Hugo Riemann teki legatosoitosta normin, peruskosketuksen (Riemann 1884, 10). Se ei kuitenkaan tarkoittanut, ettei muita artikulaatiotapoja käytetty, vaan jos ja kun legatosoitosta haluttiin poiketa, se tuli merkitä partituuriin.

<sup>49</sup> Legatosoitto mahdollistaa nopeammat kuviot ja juoksutukset. Jousen käyttöä ja yhden jousenvedon alle mahtuvien nuottien lukumäärää pohtivat niin säveltäjät kuin teoreetikotkin (Holopainen 2000, 125–138).

saattoi myös merkitä kaaritukset vain pariin ensimmäiseen tahtiin ja jättää ne jatkossa pois, tai jättää kaaritukset pois ja merkitä sävellyksen alkuun esitysmerkiksi *legato*.<sup>50</sup> Säveltäjästä ja ajankohdasta riippuen käsitteellä tuskin aina tarkoitetaan saumatonta ja kaikissa äänissä samaan aikaan etenevää jatkuvaa legatoa, vaan legatoa siten, että grammaattinen aksentti tulee ilmi.

## 5.7 Millainen legato?

Romantiikan ajan saksalaisen urkumusiikin esittäjä joutuu ottamaan kantaa seuraavanlaisiin kysymyksiin: Mitä nuottiviivaston yläpuolelle kirjoitetut kaaret tarkoittavat? Koskeeko yhden äänen yläpuolelle kirjoitettu kaari koko musiikillista tekstuuria vai ainoastaan kyseistä ääntä?<sup>51</sup> Mitä tehdä ilman artikulaatiomerkinä oleville nuoteille? Määrittääkö artikulaatiotavan ja tempon valinta teoksen karakteria vai päinvastoin? Luetaanko partituuria suuntaa antavana vai täsmällisenä esittämisen ohjeena? Mitä esittämiseen liittyviä asioita voidaan päätellä tahtiosoituksen, musiikillista liikettä kuvaavien termien sekä esittämistapaa tai karakteria kuvaavien termien perusteella?

Edellä mainittujen kysymysten lisäksi esittäjän päänvaivaa ja hämmennystä ovat lisänneet monien eri lähteiden<sup>52</sup> siteeraaminen ja niiden tulkitseminen siten, että ne palvelevat oman aikamme käsitystä legaton laadusta. Lähteiden tulkinnassa ei aina ole muistettu ulkoista lähdekritiikkiä: onko kysymyksessä jumalanpalveluksessa käytettävän musiikin opas vai taidemusiikin esittämiskäytännön kysymyksiin paneutuva teos? Entä kenelle ja mihin tilanteeseen kyseiset ohjeet on osoitettu: onko kyseessä vallitsevan käytännön kuvaus vai polemiikki sitä vastaan?

Legatotoiton ideaali liittyy paitsi kirkolliseen tyyliin ja objektiivisuuden vaatimukseen, myös yleiseen 1800-luvun esittämisen filosofiaan, jossa esittäjän persoona ei saanut tulla liikaa esiin. Se ei näin ollen koske pelkästään urkumusiikkia. Aiemmin siteeratuista lähteistä välittyi selkeä kuva kirkkomusiikin ja taidemusiikin kahtiajaosta. Jumalanpalvelusmusiikin tuli olla objektiivista niin luonteeltaan kuin esittämistavaltaan, kun taas subjektiivinen ilmaisu kuului

<sup>50</sup> Esim. Johann Gottlob Werner (1805, 25) kirjoittaa esittämisestä teoksessaan *Musikalisches ABC-Buch*: ”Kun teoksen ensimmäisessä tahdissa on kaari, tehdään jatkossakin samoin ja sidotaan, jos muuta ei ole merkitty.” Hän jatkaa: ”Jos koko teos esitetään sitoen, pitää teoksen alussa olla merkintä *legato*.”

<sup>51</sup> Muzio Clementi kehottaa pianokoulussaan käyttämään legatoa, jos säveltäjä on jättänyt kosketustavan valinnan esittäjän hyvän maun varaan (Clementi 1801, 14). Clive Brownin mukaan osa 1800-luvun teoreetikoista oli sitä mieltä, että kosketustavasta kertovien esitysmerkintöjen poisjättäminen tulisi tulkita siten kuin koko tekstuuri olisi kirjoitettu legatokaarien alle. Hän huomauttaa kuitenkin, että pitkät kaaret yleisen legatotoiton merkinä olivat lähes tuntematon ilmiö aina 1800-luvun alkuun asti. (Brown 1999, 172.)

<sup>52</sup> Ks. esim. Werner, Clementi, Richter, Riemann alaviitteissä nro:t 50, 51, 62, 63 ja 67.

taidemusiikin säveltämiseen ja esittämiseen. Urkukouluja tarkastellessa tulee tämä kahtiajako pitää mielessä.

Minkälaista legatosoiton täsmälleen ottaen tulisi sitten olla? 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin esittämistä tutkinut Michael Schneider kirjoittaa kaikkien urkukoulujen olevan yhtä mieltä siitä, että vaikka sidottu artikulaatiotapa (*gebundenes Spiel*) on uruille ominaista, ei saksalaisessa traditiossa kuitenkaan ole kysymys jatkuvasta legatosta (Schneider 1941, 45). Justin Heinrich Knechtin ja Johann Gottlob Wernerin urkukouluissa sekä Friedrich Schützen urkukoulun käsikirjassa legato on vain yksi monista artikulaatiotavoista. Niissä puhutaan musiikin erilaisista karaktereista ja korostetaan, että musiikin vahva-heikko-aksentuaation tulee kuulua hyvän maun mukaisessa esityksessä. (Knecht 1795–98, 57–59; Werner 1807, 18–19; Schütze 1877, 25, 26 ja 31.) Myös Rinckin urkukoulun (1819–1821) harjoituksissa erilaisia artikulaatiotapoja esitellään ohjelmistosoiton kautta, mutta varsinaista esittämistä koskevaa lukua ei siinä ole.

Edellä mainittuja urkukouluja lukuun ottamatta monet 1800-luvun saksalaiset urkukoulut ovat kirkollisen tyylin esittämisen oppaita. Friedrich Schneider puhuu uruista nimenomaan jumalanpalvelussoittimena ja korostaa legatosoiton tärkeyttä sekä urkujen tehtävää seurakunnan sielujen kohottamisessa maallisten asioiden yläpuolelle ja näkymättömien jumalallisten asioiden kontemplanoinnissa. Lisäksi Schneider kuvaa sitä, miten urkujen majesteettinen pauhu voi ylentää subliimin täyttämät sydämet. (Schneider n. 1875 [1830], 2–3.) Richter (1868, 109) korostaa legatosoiton tärkeyttä ja kehottaa esittäjää painamaan omaa persoonaansa taka-alalle. Johann Georg Herzogin urkukoulu (1867, 96–97) painottaa myös liturgisessa urkumusiikissa hyvän esityksen tärkeyttä: tahtilajin, painotusten sekä teoksen karakterin esiin tuomisella urkurin tuli pyrkiä ”puhaltamaan henkeä ja elämää urkujen kuolleeseen mekaanisuuteen” sekä herättämään kuulijan mielenkiinto. Vaikka legatosoitto on Herzogin mielestä uruille sopivin soittotapa, ei urkurin kuitenkaan tule ymmärtää tätä sääntöä liian yksipuolisesti. Määrätietoinen aksentuaatio sekä rytmin niin vaatiessa myös hyvin valmisteltu (koskettimen) nostaminen melodiassa, bassossa tai soinnuissa on perusteltua (mts. 76). Myös Gustav Merkelin urkukoulu opus 177 on kirkollisen urkujensoiton opas.

Osa urkukouluista on luonteeltaan käytännöllis-teoreettisia kokoelmia, joissa painottuu sopivan ohjelmiston esittely ja urkujensoiton tekninen opiskelu lyhyiden harjoituskappaleiden tai pidempien teosten kautta (Bibl 1897; Ritter, ipv). Varsinaisesta esittämisestä ei sanota mitään. Jan Lehtola esittää taiteilijakoulutuksen tohtorin tutkintonsa kirjallisessa työssä *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle* (2009, 69) yhdeksi syyksi esitysohjeiden puuttumiseen sen, ettei esittämiseen liittyviä ohjeita katsottu tarpeelliseksi ohjelmiston keskittyessä aikakauden nykymusiikin esittämiseen;

historiallissuuntautunut esittäminen tuli ajankohtaiseksi vasta 1900-luvun alkupuolella.

Legaton laadun määrittelemisen pelkän nuottikuvan avulla on vaikeaa. Monissa 1800-luvun alkupuolella ilmestyneissä urkusävellyksissä ei ole välttämättä minkäänlaisia kaarituksia. Vuosisadan jälkipuolella ilmestyneissä urkukappaleissa esiintyy monenlaisia legatokäsityksiä. On pitkillä nuottiarvoilla kirjoitettuja teoksia<sup>53</sup>, on teoksia, joissa on monenlaisia legatokaaria, sekä teoksia, joissa kaikkien äänten yläpuolella on pitkä legatokaari. On mahdollista, että kirkollisen soittotavan kuvausten legatolla tarkoitettiin jatkuvaa legatoa, mutta tästä ei ole täyttä varmuutta<sup>54</sup>.

Tutkiessani Josef Rheinbergerin notaatiota ja analysoidessani niitä periaatteita, joita Rheinberger noudattaa, en ole löytänyt viitettä siitä, että urkujensoitossa legato -esitymerkinnällä (ilman kaaria) tarkoitettaisiin legatosoittoa sellaisena kuin se nykyäänkin usein ymmärretään, kaikissa äänissä samanaikaisesti etenevänä jatkuvana legatona. Rheinberger ei ankan tyylin urkuteoksia lukuun ottamatta notatoi jatkuvaa legatoa. Hänen myöhäisissä sonaateissaan legatokaaret ovat jo pidentyneet, mutta ne katkeavat eri äänissä eri aikaan muodostaen näin hienovaraisten ja eri aikaan tapahtuvien aksenttien kudoksen.

Urkumusiikin kirjoittamisen ja esittämisen traditiolle on tyypillistä, että kaksi samanaikaisesti soivaa ääntä artikuloidaan eri tavoin. Michael Schneiderin mukaan esimerkiksi Schützen urkukoulu (1846) toteaa, että ” – –vaikka se on vaikeaa, samalla kädellä soitetaan sekä sidottuja että irti artikuloituja nuotteja”<sup>55</sup> (Schneider 1941, 49). Myös samankaltaiset motiivit teoksen eri kohdissa voidaan kaarittaa ja artikuloida eri tavoin<sup>56</sup> (nuottiesimerkit 11 ja 12). Jacques van Oortmerssen kirjoittaa artikkelissaan ”Johannes Brahms and 19th-Century Performance Practice in a Historical Perspective” (1994, 368), että 1800-luvun alkupuolen klassisistien teoksissaan käyttämä äärimmäinen polyfoninen monimuotoisuus voidaan toteuttaa ainoastaan siten, että jokainen ääni saa oman yksilöllisen karakterinsa.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Kun puhutaan legatosta, tulee muistaa, että urkujensoitossa ilman kaartakin pidemmillä nuottiarvoilla kirjoitetut äänet luovat legatomaista vaikutelmaa.

<sup>54</sup> Nuottiesimerkissä 1b legato on notatoitu puolinuotein. Esimerkistä ei ilmene, onko kyseessä jatkuva legato vai tahtiosoituksen ja tahtiviivan huomioiva legato. Myös liturgisissa urkusävellyksissä legaton merkintätavat vaihtelivat eri säveltäjien notaatioissa.

<sup>55</sup> ”weil es schwer ist, in ein- und derselben Hand gehaltene und gestossene Töne zu spielen”.

<sup>56</sup> Carl Czerny painottaa, että kaikki samanlaisina toistuvat kohdat tulee toisella kerralla soittaa eri tavoin kuin ensimmäisellä kerralla (Czerny 1839, III osa, 12).

<sup>57</sup> Olen tässä Oortmerssenin kanssa samaa mieltä, mutta rajaisin väitteen retorisen musiikin perinnettä jatkaviin säveltäjiin, jolloin aikaperspektiivi laajenee käsittämään myös 1800-luvun loppupuolen säveltäjiä, kuten Rheinberger ja Merkel.

Samankaltaisten kohtien palkittaminen eri tavoin teoksen eri kohdissa viittaa siihen, että palkituksella on erityinen merkitys. Nuottien kirjoittaminen eri varsiin voisi olla viite siitä, että (1) ääniä tulee kohdella artikulatorisesti eri tavoilla, etenkin silloin, kun kaikkia ääniä ei ole kaaritettu ja (2) että säveltäjä on ajatellut aksentuaation monimuotoisuutta (vahva–heikko tai siitä poikkeavat synkopaatio, tahtiviivan ylisidotut sävelet ym.) ja sen etenemistä eri tahtiin eri äänissä. Legatokaaren puuttuminen yhdessä tai useammassa äänessä mahdollistaa halutunlaisen aksentuaation samalla, kun soinnin yleisvaikutelma on legato. Vastaavasti eri äänten kirjoittaminen samaan varteen indikoisi artikulaation yhtenäisyyttä. Oma kokemukseni Rheinbergerin musiikin soittamisesta sekä havaintoni hänen notaationsa analyysistä tukevat tätä oletusta. Palkitusten ja erillisten tai yhteisten nuottivarsien mahdollisesta vaikutuksesta esittämiseen on kuitenkin toistaiseksi olemassa melko vähän tutkimustietoa, joten asiasta ei voi sanoa mitään varmaa ilman perinpohjaisempaa tutkimusta.

Jon Laukvik viittaa urkukoulussaan (2010 [1996], 239) käytäntöön, joka olisi Carl Czernyn pianonsoitossa tunnetuksi tekemä. Czernyn pianokoulun (1839, Band I, 143) mukaan pitkiä, tahdista toiseen samalla tavoin toistuvan kuvion yllä olevia legatokaaria ei tule erottaa toisistaan havaittavasti, vaan niihin tulee suhtautua siten kuin ne olisi kirjoitettu yhden pitkän kaaren alle.

Nuottiesimerkki 3. Czerny: Esimerkki jatkuvasta legatosta. (IMSLP.)



Czerny toteaa, että jos kaaret halutaan erottaa toisistaan, tulee säveltäjän kirjoittaa piste kaaren viimeisen nuotin alle.

Tämän käytännön soveltumisesta sellaisenaan urkujensoittoon olen epäileväinen. Jatkuva legato ei pianonsoitossa välttämättä vaikuta aksentuaatioon, joka voidaan toteuttaa soittamalla vahvat nuotit voimakkaammin. Urkumusiikissa taas säveltäjät eivät yleensä kirjoita pistettä kaaren viimeisen nuotin alle, koska aksentuaatio toteutetaan soittamalla kaaren viimeinen nuotti joka tapauksessa hieman kirjoitettua lyhyemmäksi<sup>58</sup>. On tietenkin mahdollista, että esimerkiksi yhden äänen sekvenssinomaisesti nousevaa tai laskevaa linjaa voidaan korostaa jatkuvalla legatolla, mutta siinä tapauksessa aksentuaation tulisi vähintäänkin ilmetä jossain toisessa äänessä.

Czernyn pianokoulun esittämistä koskevasta osasta (1839, Band III) käy ilmi, että Czernyn mielestä legato oli pianonsoitossa peruskosketustapa silloinkin, kun

<sup>58</sup> Tästä käytännöstä kirjoittaa esimerkiksi Wilhelm Schütze urkukoulunsa käsikirjassa (Schütze 1987 [1877], 26).

muuta ei ole merkitty, ja tämä koski kaikkia ääniä. Puheena olevan pianokoulun osassa on erillinen luku ankaran tyylin fuugien esittämisestä, ja siinä korostetaan kaikkien äänien samanaikaista ankaraa legatosoittoa (mts. Band III, 64). Czerny luettelee kuusi pianon koulukuntaa sekä niille tyypilliset piirteet. Näistä (1) Mozartin koulukunta tunnettiin irtonaisesta, briljantista soitosta ja (2) Hummel–Meyerbeer–Kalkbrenner–Moscheles-koulukunta briljantista, kaikki tekniset vaikeudet voittavasta deklamoivasta tyylistään. (3) Clementin, (4) Dussek–Cramerin ja (5) Beethovenin koulukunnat suosivat erityisesti kaunista legatosoittoa. Kaikkien edellä mainittujen koulukuntien eri piirteet toivat pianonsoittoon uusia asioita, joiden sekoittumisesta alkoi täysin uusi koulukunta, (6) Thalbergin, Lisztin, Chopinin ja muutaman muun nuoren taiteilijan muodostama koulukunta (mts. 72). Pianokoulun kolmatta osaa lukiessa käy selväksi, että Czernyn oma näkemys musiikin esittämisestä ennakoii myöhäisromantiikan musiikin fraasiestetiikkaa dynamiikan ja agogiikan käytön liittämisessä crescendoon ja diminuendoon (mts. 24–29).

August Mueller kirjoittaa pianokoulussaan *Anweisung zum Clavierspielen* (1872, 185), että Napolissa 1814 syntynyt Theodor Döbler oli Czerny–Thalberg-koulukunnan ensimmäinen pianisti ja säveltäjä, jonka esittämistä (*Vortrag*) leimasi tarkan legaton ja äänten sitomisen kautta saavutettu kaunis ja elegantti soittotapa. Edellä mainitusta ei käy ilmi, tarkoittaako Mueller tässä jatkuvan legaton käytäntöä vai ylipäättään legaton hallitsemää sointikuva.

Näyttää siltä, että legato oli pianonsoitossa saavuttanut peruskosketuksen aseman viimeistäänkin Czernyn pianokoulun ilmestymisen aikoihin 1839. Urkujensoitossa sama tapahtui vasta Riemannin teorioiden vakiintuessa käyttöön. Mielestäni mainittujen urkukoulujen sekä Czernyn ja Muellerin pianokoulujen kertoman perusteella on siis selvää, ettei jatkuvan legaton käytäntö voinut olla urkumusiikissa normi vielä Mendelssohn Bartholdyn elinaikana, vaikka usein hänen *sempre legato* -merkintänsä tulkitaan tarkoittavan kaikissa äänissä samanaikaisesti tapahtuvaa jatkuvaa legatoa.

Teknisesti ankara, kaarella merkitty legato ei ollut ainoa legaton laji 1800-luvun musiikissa. Nopeaan musiikilliseen liikkeeseen kuuluva *legato brillante* on teknisesti non legato, mutta kuulostaa kaikuisassa kirkkotilassa legatolta (nuottiesimerkki 4).

Nuottiesimerkki 4. *Legato brillante* Czernyn pianokoulun (1839, 29) mukaan. (IMSLP.)



Esitetään:



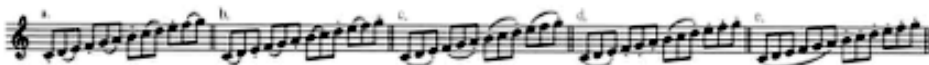
Jon Laukvik (2010 [1996], 59) viittaa Wilhelm Volckmarin urkukouluun (1863), joka puhuu modifioituneesta legatoista. Tällä tarkoitetaan erilaisia legatosoiton variaatioita, joissa osa nuoteista on legatokaaren alla ja osa on artikuloitu irti (nuottiesimerkit 5a ja 5b).

Nuottiesimerkit 5a ja 5b. Modifioitunut legato. (Laukvik 2010 [1996], 59.)

5a)



5b)



Laukvikin mukaan Volckmar kehottaa harjoittelemaan skaalaa ensin hieman non legatossa, sen jälkeen reilusti non legatossa, ja lopuksi hyvin legatossa. Tämän jälkeen Volckmar neuvoo harjoittelemaan kaikkia nuottiesimerkkien 5a ja 5b variaatioita monimuotoisen kosketuksen saavuttamiseksi. (Laukvik 2010 [1996], 59.)

Ylilegatoa voidaan käyttää 1800-luvun saksalaisessa musiikissa etenkin murto-soinnuissa (nuottiesimerkki 6a), tai, kuten Julius Reubken sonaatissa, säveltäjän merkitsemänä crescendo-efektinä (nuottiesimerkit 6b ja 6c). Ylilegatoa voi tarpeen mukaan käyttää silloinkin, kun sitä ei ole partituuriin merkitty.

Nuottiesimerkki 6a. Notatoitu ylilegato. Rheinberger: Passacaglia op. 132. Editio: Carus-Verlag.

Tahdit 161–163.

Nuottiesimerkki 6b. Notatoitu ylilegato. Reubke: 94th Psalm. (Lähde: Winterthur: NMW- Reprint.)

Tahdit 71–73.

Nuottiesimerkissä 6a ylilegato on notatoitu sekä legatokaarilla että soimaan jäävillä ääriäänillä. Esimerkissä 6b se on notatoitu tahdeissa 71 ja 73 legatokaaren lisäksi sekä vasemman käden aläänen sitomiskaarilla että aläänen alla olevalla crescendo kuvaavalla merkinnällä. Viivaston yläpuolinen crescendo -merkintä puolestaan tarkoittaa paremminkin nousevaa jännitettä, ja seuraavan tahdin diminuendo -merkintä laskevaa jännitettä.

Nuottiesimerkki 6c. Notatoitu ylilegato. Reubke: 94th psalm. Editio: Otto Reubke, Leipzig. NMW-Reprint.

Tahdit 375–379 (373–379).

Esimerkissä c ylilegato on notatoitu tahdeissa 375, 377 ja 379 legatokaarella ja crescendo -merkinnällä. Ilman ylilegatoa crescendo ei toteudu. Reubke edustaa selvästi uussaksalaista koulukuntaa pidempine linjoineen ja riemannilaista ajattelua ennakoivine crescendo–diminuendo–fraaseineen, mutta hänen musiikissaan ja sen notaatiossa on kuitenkin vielä nähtävissä, että tärkeitä nuotteja ilmaistaan artikulatorisesti irroittamalla ennen aksentin saavaa nuottia. Tästä syystä en Reubkenkaan sonaatissa soittaisi ilman legatokaarta olevia nuotteja legatossa. Erityisesti nuottiesimerkissä 6c pedaalin kokonuotit tulisi soittaa non legato, koska se tukee harmonioiden vaihtumista.

Oman näkemykseni mukaan saksalaista retorisen musiikin traditiota jatkaneet 1800-luvun urkusäveltäjät (muun muassa Mendelssohn Bartholdy, Rinck, Brahms, Rheinberger ja Merkel) kirjoittivat artikulatorisesti kerroksellista musiikillista tekstuuria, jossa legatokaaret eroteltiin toisistaan artikulaatiotauolla. Useimmiten vähintään yksi ääni oli ilman kaarta. Samalla kädellä soitettavien ääntenkin artikulaatiotavat poikkesivat usein toisistaan. Rheinberger noudattaa samanlaista kerroksellisuutta myös orkesteriteoksissaan.

Vivahteikas ja kerroksellinen artikulaatio on fraseerauksen kannalta välttämätöntä, koska se tuo musiikin rytmin hahmottamiseen kuuluvan aksentuaation esiin urkujen kosketuksen dynaamisen ominaisuuden puuttuessa. Näin esittäjä joutuu myös miettimään jokaisen soittamansa nuotin muotoilua. Kokonaiskuulokuva on legato, vaikka tekstuuri sisältää äänten välisiä artikulaatiotaukoja ja jokin ääni etenee non legatossa. Soiva tekstuuri kevenee, ja musiikki saa hengittää. Ehdotankin vastaukseksi tämän luvun otsikon

kysymykseen, että saksalaisessa retorisen musiikin perinnettä jatkavassa musiikissa legato määräytyisi yhtäältä säveltäjän kirjoittamien kaarien ja toisaalta tahdin hierarkian asettamien reunaehtojen rajoissa. Pyrin osoittamaan tämän Rheinbergerin notaatiota koskevassa luvussa 6.4.

## 5.8 Objektiivisuuden ideaali

Ihmisen minuus ja suhde johonkin itseään suurempaan on eksistentiaalinen kysymys, jota ihmiset ovat pohtineet kaikkina aikakausina. 1800-luvun filosofisessa ajattelussa tämä suurempi oli tyypillisesti Absoluutti, uskonnossa Jumala<sup>59</sup>; ajan filosofiassa nämä samaistettiin usein toisiinsa. Neron käsite puolestaan tunnetaan niin filosofiassa kuin musiikin ja muiden taiteiden puolella. Itse kytkisin Neron käsitteen Jumalan ja Absoluutin käsitteisiin, koska saksalaisessa 1800-luvun ajattelussa voidaan nähdä yhtenäinen uskomusjärjestelmä, joka selittää aikakauden suhtautumista musiikkiin. Neron luomistyössä äärettömyys tulee äärelliseksi, ja se antaa ihmiselle keinon päästä yhteyteen oman alkulähteensä, universumin kanssa.

Schopenhauerin ajatus taiteilijan syventymisestä kohteeseensa niin, että tämä kadottaa oman minuutensa ja tiedostaa ainoastaan objektin idean, implikoi määrättyjä 1800-luvun esittämiseen liittyviä vaatimuksia. Käsitys musiikin transparentista esittäjästä, joka pyrkii siirtämään oman persoonallisuutensa takalalle ja ainoastaan välittämään säveltäjän alkuperäiset ideat muuttumattomina kuulijalle, liittyy sekä säveltäjä-teos-esittäjä-problematiikkaan että aikakauden käsitykseen ihmisen riippuvuussuhteesta Jumalaan. Hermann Danuser kuvaa toimittamassaan teoksessa *Musikalische Interpretation* Johannes Brahmsin käsitystä itsestään Beethovenin musiikin tulkkina:

Soittaessani jotakin Beethovenin sävellystä tunnen tuskin mitään omasta yksilöllisyydestäni; sen sijaan minulla on täysi työ yrittäessäni toteuttaa niin hyvin kuin mahdollista sitä, mitä Beethoven on määrännyt. (Danuser 1992, 36; ks. Dreyfus 2007, 255<sup>60</sup>.)

Samanlainen ajatus oman persoonan sivuuttamisesta välittyy E. T. A. Hoffmannin esseestä *Beethovens Instrumentalmusik*:

---

<sup>59</sup> Hegelin mukaan perimmäinen, ehdoton olevainen on Idea, Absoluutti, Henki, Järki tai Jumala (Vuorinen 1996, 234).

<sup>60</sup> Laurence Dreyfus toteaa artikkelissaan ”Beyond the Interpretation of Music”, että ajatus esityksestä tulkintana ei ole kovin vanha. Se voidaan ajoittaa ainakin kahteen musiikkiarvosteluun *The Times* -lehdessä 1841 ja 1846. (Dreyfus 2007, 257.)

Todellinen taiteilija elää ainoastaan töissä, joissa hän on ymmärtänyt mestarin [antaman] merkityksen ja nyt välittää sen eteenpäin. Hän välttelee kaikkea oman persoonallisuutensa toteuttamista; hänen ajatuksensa ja halunsa pyrkivät sen sijaan tuomaan energiseen elämään tuhansin loistavin värein kaikki ne mahtavat ja suloiset mielikuvat ja näyt, jotka tuo mestari on taianomaisella voimalla sisällyttänyt teokseensa, niin että ne ympäröivät ihmisen ja hänen mielikuvituksensa loistaviin valoympyröihin sytyttäen hänen sielunsa sisimmän ja lennättäen hänet kiiruusti kaukaiseen hengen valtakuntaan.<sup>61</sup> (Hoffmann 1914 [1810/1813], 52.)

Edellä mainituissa sitaateissa voidaan nähdä yhtäläisyyttä aikakauden liturgiseen musiikkiin ja erityisesti kirkollisen urkumusiikin esittämistavan vaatimukseen: legatosoitto oli kirkollisen sidotun tyylin sävellysten esittämistapa. Näin asiasta kirjoittaa tuomaskanttori Richter antaessaan ohjeita seurakuntalaulun oikeanlaiseen säestämiseen ja jumalanpalvelussoittoon:

Urkurin tulee kaikessa taiteellisessa toteuttamisessa soittaa siten, ettei hänen huomionsa ole kohdistunut hänen persoonaansa vaan itse asiaan; ainoastaan sen kautta hän kykenee saamaan aikaan oikean vaikutuksen.<sup>62</sup> (Richter 1868, 109.)

Koska urkukappaleet on kirjoitettu enemmän tai vähemmän tällaiseen kontrapunktiseen tyyliin, jonka olemus perustuu samanaikaisesti eteneviin useisiin melodisiin stemmoihin, on selvää, että kaikkinaisen epätasällinen soitto [ja] asiaan kuulumaton sävelten katkominen tuhoaa yksittäisten stemmojen melodiset linjat. Tämä vaatii siis uruilta mitä täsmällisintä ja huolellisinta legatosoittoa.<sup>63</sup> (Mts. 105–106.)

Jälkimmäisessä sitaatissa Richter puhuu ankarasta tyylistä. Miksi sitten legatoartikulaatiolla oli niin erityinen merkitys? Kosketuksen dynaamisten

---

<sup>61</sup> "Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. Er verschmäh't es, auf irgendeine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfassen und seine Phantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich tragen." (Hoffmann 1914 [1810/1813], 52.)

<sup>62</sup> "Der Organist soll so spielen, dass bei aller künstlerischen Ausführung die Aufmerksamkeit nicht auf seine Person, sondern auf die Sache gerichtet ist, durch welche allein er die rechte Wirkung hervorzubringen vermag."

<sup>63</sup> "Da es bei den Tonstücken für die Orgel mehr oder weniger auf solche im contrapunktischen Style geschriebenen ankommt, dessen Wesen aber in gleichzeitig fortschreitenden verschiedenen melodischen Stimmen beruht, so liegt es auf der Hand, dass durch jedes ungenaue Spiel, ein nicht vorgeschriebenes Abbrechen der Töne auch der melodischen Faden der einzelnen Stimmen gerissen wird. Es fordert also die Orgel das genaueste und sorgfältigste Legatospiel."

mahdollisuuksien puuttuessa legatosoitto on urkujensoitossa neutraali ilmaisukeino, jossa soittajan ei tarvitse ottaa kantaa teoksen karakteriin tai yksittäisten nuottien artikulaatiotapaan. Retorisen musiikin yhteydessä yleisartikulaatiotapana käytettynä se myös tuhoaa retoristen elementtien mahdollistaman musiikillisen ilmaisun siten, että ainoaksi tavaksi ilmaista jotain jää agogiikan käyttö.

Oman persoonan ja yksilöllisyyden häivyttäminen näyttää olleen keino saavuttaa todellinen päämäärä. Objektiivisuuden vaatimuksessa on siis kysymys siitä, että alkuperäisten ideoiden uskottiin välittyvän muuttumattomina eteenpäin, ilman idean luoja ja vastaanottajan väliin jäävän välittäjän (musiikin esittäjän) persoonan vaikutusta. Liturgisen musiikin tehtävä oli auttaa ja tukea kuulijaa löytämään yhteys Jumalaan, taidemusiikin jumalankaltaiseen mestariin, Neroon, ja Absoluuttiin. Schellingin (*Philosophie der Kunst* 1802–1803, 3. luvun alku) mukaan

— kaiken taiteen formaalinen tai absoluuttinen syy on Jumala. [– –] Taideteos on Jumalan aikaansaannos sikäli kuin hän on idean tai ikuisen käsitteen muodossa yhteydessä ihmiseen; taideteos saa toisin sanoen kiittää syntymisestään ihmisen ikuista käsitettä, joka tarkoittaa ihmisen olemista Jumalassa.<sup>64</sup> (Schelling 2009 [1802–3], 387–388)

Tämä ikuinen käsite ihmisestä Jumalassa, kun se ymmärretään hänen luomustensa välittömäksi syyksi, tarkoittaa sitä, mitä kutsutaan neroudeksi. Puhutaan myös geniuksesta, jumalallisesta, joka asustaa ihmisessä. Nero on niin sanotusti palanen Jumalan absoluuttisuutta. Kukin taiteilija voi sen vuoksi luoda vain siinä määrin kuin hän on yhteydessä Jumalassa olevan olemuksensa ikuiseseen käsitteeseen.<sup>65</sup> (Mts. 388.)

Samankaltainen pyrkimys on myös romanttisen rakkauden alkuhuumalla, jossa ihminen asettuu symbioottiseen yhteyteen rakkautensa kohteen kanssa. Friedrich Blume kuvaakin pietismin johtohahmon Jacob Spenerin teologiaa ihmisen pyrkimykseksi sisäiseen pyhyyteen, jossa yksilö liittyy morsiusyhteyteen Kristuksen kanssa (Blume 1974 [1964], 254). Voisi ehkä sanoa, että ihminen äärellisenä olentona vertaa olemassaoloaan äärettömyyteen.

---

<sup>64</sup> “-- die formale oder absolute Ursache aller Kunst Gott ist. [– –] Es ist also Gott, inwiefern er sich durch eine Idee oder einen ewigen Begriff auf den Menschen bezieht, d. h. es ist der ewige Begriff des Menschen selbst, der in Gott ist, wodurch das Kunstwerk hervorgebracht wird. --” (Schelling 1859, 459.)

<sup>65</sup> “Dieser ewige Begriff des Menschen in Gott als der unmittelbaren Ursache seiner Produktionen ist das, was man Genie, gleichsam den Genius das inwohnende Göttliche des Menschen, nennt. Es ist so zu sagen ein Stück aus der Absolutheit Gottes. Jeder Künstler kann daher auch nur so viel produciren, als mit dem ewigen Begriff seines eignen Wesens in Gott verbunden ist.” (Schelling 1859, 460.)

Taidemusiikissa jatkuvan legaton ideaalin voidaan nähdä liittyvän paitsi pitkän, laulavan linjan tavoitteluun, myös absoluuttisen musiikin ideaan. Kirjassaan *Die Idee der Absoluten Musik* (1978) Carl Dahlhaus kiteyttää valistusfilosofi Herderin ajatuksia:

Ainoastaan silloin, jos sanaton musiikki ”kohottaa” itsensä puheen yläpuolelle sille alisteiseksi jäämisen sijaan, voi kohoaminen uskonnollisen palvonnan ja absoluuttisen musiikin kontemplaation toisiinsa sulautumisen seurauksena olla mahdollista<sup>66</sup>. (Dahlhaus 1989 [1978], 80.)

Kohoamisella tarkoitettaneen uskonnollisen palvonnan kaltaisen kontemplaation seurauksena tapahtuvaa mielenlennystä, ”parempaan tietoisuuteen” nousemista. Musiikin retoristen kuvioiden ja retorisen fraasirakenteen sivuuttaminen legatosoiton avulla oli omiaan palvelemaan sanoista ja kielestä irrottautuneen musiikin itsenäisyyttä ja sen esteettistä kontemplaatiota. Legatosoitolla voitiin ohittaa retoriikan mieleen ja ruumiiseen oletetusti aiheuttamat tunnevaikutukset, ja näin kuulija pääsi tempautumaan E. T. A. Hoffmannin kuvaamaan toiseen maailmaan. Samalla tavoin, vaikkakin toisenlaisista esteettisistä pyrkimyksistä käsin, toteutui Hanslickin toivoma esteettinen kontemplaatio, ja näin musiikin ”patologisesta vastaanottamisesta” (Hanslick 2014 [1854], 77–88) päästiin sen henkiseen tarkasteluun.

Absoluuttisen musiikin ideaali muuntui ja yhdistyi 1900-luvun puolella objektiivisuuden ideaaliin, joka sisältyi erityisesti niin kutsutun uusasiallisuuden ohjelmaan. Monet modernismin suuntaukset halusivat vapautua taiteessa ja musiikissa 1800-luvun tuonpuoleisuuden kaipuusta ja tunteiden ilmaisun painolastista. Yleisesti tunnettu on Igor Stravinskyn toteamus siitä, että musiikki on ”vain” musiikkia, se ei ilmaise mitään. Tämä kehitys huipentui 1930-luvun jälkeen modernissa esittämiskäytännössä, jolle oli tyypillistä joustamaton tempo, saumaton (jatkuva) legato, iskutushierarkian puuttuminen, jäykän tasaiset 1/16-nuotit, pitkät fraasit, painottomat dissonanssit, sekä korrekti, tunteilematon esitystapa (Haynes 2007, 48). Moderni esittämistapa karsi siis käytännössä lähes kaikki ne asiat, jotka tekevät retorisen musiikista elävää.

## 5.9 Legatolla vaikuttaminen

Leipzig oli 1800-luvulla yksi Euroopan musiikillisista keskuksista, ja Felix Mendelssohn Bartholdyn sinne vuonna 1843 perustama konservatorio oli paitsi Saksan ensimmäinen konservatorio myös oppilaitos, jossa opiskeli monia

---

<sup>66</sup> ”Only if wordless music ‘elevates’ itself above speech, instead of remaining beneath it, can one sensibly allow elevation to religious devotion and the contemplation of absolute music to merge into one another.” (engl. käännös Roger Lustig)

Euroopan musiikkielämälle keskeisiä henkilöitä. Heihin lukeutui myös legatopropagandastaan<sup>67</sup> tunnettu Hugo Riemann, joka myöhemmin myös opetti konservatoriossa. Säveltäjä Max Reger (joka oli Riemannin sävellysoppilas<sup>68</sup>) työskenteli konservatoriossa sävellyksen professorina vuodesta 1906 kuolemaansa 1916 asti, ja Regerin urkuteosten kantaesittäjänä tunnettu Karl Straube työskenteli niin Tuomaskirkon urkurina ja kanttorina kuin konservatorion urkujensoiton opettajanakin. Koska Pohjoismaissa ei vielä ollut omaa konservatoriota, musiikkia opiskelemaan lähdettiin usein juuri Leipzigiin. Lisäksi Riemann oli erittäin tuottelias, monipuolinen ja vaikutusvaltainen, ja hänen kirjoituksensa levisivät laajalle. Näin muutkin eurooppalaiset muusikot joutuivat saksalaisen filosofian ja kulttuurin vaikutuspiiriin.

Voidaan aiheellisesti kysyä, miten yksittäisellä ihmisellä, tässä tapauksessa Hugo Riemannilla, on voinut olla niin käänteentekevä vaikutus jälkipolvien musiikilliseen ajatteluun. Todennäköisesti Riemann osui musiikin historian ja -estetiikan murrosvaiheeseen, jossa jo vähintään puoli vuosisataa kulttuurisessa ilmapiirissä esillä olleet esteettiset ideat saivat lopullisen muotonsa ja tulivat näin osaksi Riemannin rakentamaa systeemiä. Lisäksi hän oli erittäin oppinut, tuottelias ja vaikutusvaltainen, yksi musiikkitieteen ja musiikinteorian historian suurista nimistä (Murtomäki 1993, 28).

Legaton ideaali on sekä esteettinen idea että musiikillisen vaikuttamisen väline. Se liittyy paitsi kirkolliseen tyyliin ja objektiivisuuden vaatimukseen, myös yleiseen 1800-luvun esittämisen filosofiaan, eikä se näin ollen koske pelkästään urkumusiikkia. 1800-luvun lähteistä välittyy selkeä kuva kirkkomusiikin ja taidemusiikin kahtiajaosta. Jumalanpalvelusmusiikin tuli olla objektiivista niin luonteeltaan kuin esittämistavaltaan, kun taas subjektiivinen ilmaisu kuului taidemusiikin säveltämiseen ja esittämiseen. Legaton laatua tutkiessa ja aikakauden urkukouluja tarkastellessa tulee tämä kahtiajako pitää mielessä.

Uusi ajattelutapa on usein vastaliike aikaisemman aikakauden ajattelulle. 1700-luvun varhaisklassismin ja jalon yksinkertaisuuden korostaminen olivat osittain protesti barokkityylin runsaudelle, mutta liturgisen musiikin kyseessä ollessa retoriikan ja sen oletetusti aikaansaamien affektien torjuminen voidaan nähdä myös yrityksenä kontrolloida ja vaikuttaa ihmisen ajatuksiin. Aiemmin esitetty sitaatti Biblin urkukoulusta (1897), jossa korostetaan ankaran kirkollisen tyylin tärkeyttä esittämisessä, avaa uuden näkökulman siihen, miksi aikakauden

---

<sup>67</sup> Riemann esittää legaton ainoana mahdollisena peruskosketustapana: "Lebenselement der Musik ist der Ton und das Nicht-Tönen kann nur als kontrast Bedeutung erlangen. Der Typus musikalischer Bewegung ist nicht das jedem Tone eine Pause nachsetzende staccato, sondern das die Pause verbannende legato" (Riemann 1884, 10).

<sup>68</sup> Reger harkitsi sävellysoopintoja myös Rheinbergerin johdolla Münchenissä, mutta päätyi kuitenkin Riemanniin, jonka uudella fraseerausteorialla saattoi olla vaikutusta päätökseen (Williamson 2001).

urkukouluissa painotettiin legatosoittoa ja miksi Merkel ja Bibl urkukouluissaan lisäävät legatokaaret tai antavat esitysmerkinnän *sempre legato* joihinkin Bachin sävellyksiin. Kysymys ei ehkä niinkään ole siitä, että legatosoitto oli aikakauden tapa, vaan siitä, että legatoartikulaatiolla poistettiin retoriset ilmaisun keinot ja näin varmistettiin musiikin sopiminen kirkolliseen tyyliin.

Valistuksen ajan ajatteluun pohjautuva uudenlainen kirkkomusiikin estetiikka jatkui edellä mainittujen lähteiden valossa tarkasteltuna ainakin jossain määrin koko 1800-luvun ajan. Toisaalta löytyy myös säveltäjiä, jotka sävelsivät mieluummin kirkollista konserttimusiikkia, tai säveltäjiä, kuten Josef Rheinberger, joka ei edes liturgisessa musiikissa ollut valmis luopumaan omasta esteettisestä ideaalistaan (Kroyer 1916, 175–176).

Kirkollinen tyyli on inspiroinut 1800-luvun saksalaisia säveltäjiä ja vaikuttanut musiikin esittämiseen. Sen vaikutus ilmenee paitsi erilaisten kirkollisten toposten<sup>69</sup> määränä (koraali, kirkollinen tyyli, fuugamainen tyyli, fugato, oppinut tyyli, ankara tyyli ja andante religioso<sup>70</sup>) myös vaatimuksena esittäjän transparenttisuudesta sekä legatosoiton korostamisena. On mahdollista, että kirkollinen ankara tyyli on yksi jatkuvan legaton alkulähteistä 1800-luvulla, mutta tästä ei ole täyttä varmuutta.

Jonkinlainen kyseenalaistamaton ja tiedostamaton riemannilainen fraasiestetiikka elää musiikin esittämisessä nykyäänkin vahvasti. Vaikka nykyiset muusikkosukupolvet pyrkivät historiallisesti suuntautuneeseen esittämiseen ja heillä on laaja koulutus, on monille myöhäisromantiikan muotoilua edeltänyt rytmien muotoilutapa edelleenkin tuntematon. Tämän seurauksena myöhäisromantiikan estetiikan mukaista muotoilua on sovellettu kaikkeen 1800-luvun musiikkiin ja jopa sitä vanhemman musiikin esittämistä leimaa usein eräänlainen tiedostamaton riemannilainen lähestymistapa.

Jatkuvan legaton käyttö rytmistä (retorista) fraasirakennetta noudattavassa musiikissa johtaa saksalaiselle musiikille tyypillisen karakteriajattelun häviämiseen. Vahva–heikko-aksentuaatio häviää lähes täydellisesti, eikä musiikkiteoksen harmoninen prosessi (esim. dissonanssit ja niiden purkaukset) saa tarvitsemaansa tukea. Musiikista tulee raskas sointimatto, joka ei hengitä vaan aiheuttaa kuulijassa tukahtumisen tunteen. Ilman artikulaatiomerkintää olevien nuottien non legatosta sekä tahdin hierarkiasta puolestaan todistavat kirjoitetut kaaret, tahtiviivan yli kaarella sidotut nuotit sekä erilliset merkinnät legatosoittoavasta.

Vaikka legatosoiton ihanne on nähtävissä niin 1800-luvun urku- kuin pianokouluissakin, on soitinten välillä eroja näkemyksissä legaton laadusta ja toteuttamistavasta. Pianistit pyrkivät kaikkiin keinoin luomaan legaton illuusiota,

<sup>69</sup> Andante religiosoa lukuun ottamatta Kofi Agawun (2008, 43) toposlistan mukaan.

<sup>70</sup> Luokittelen itse Andante religioson topokseksi, jolla viitataan kirkollisen musiikin kohtuulliseen musiikilliseen liikkeeseen sekä legatoartikulaation käyttöön.

koska ääni tuotetaan koskettimen vasaralla ja se vaimenee nopeasti. Urkujen pillit taas soivat niin kauan kuin kosketinta pidetään alhaalla, eli ongelma on luonteeltaan täysin päinvastainen. Uruilla soitettaessa legatolinjan katkaiseminen on täysin välttämätöntä musiikillisen rytmin säilymisen sekä musiikin hengittämisen ja muodontamisen kannalta. Lisäksi akustiset olosuhteet ovat usein sellaiset, että faktinen non legatokin kuulostaa legatolta. Kovin suoraviivaisia johtopäätöksiä 1800-luvun piano- ja urkumusiikin esittämiskäytäntöjen välille ei siis kannata vetää.

Mielestäni erityisesti urkujensoitossa koko kysymys jatkuvan legaton ihanteesta onkin enemmän 1800-luvun loppupuolelta alkaneen ja omaan aikaamme jatkuneen esittämiskäytännön tuote. Legatoartikulaation suosiminen ja suoranainen ylivalta johtuu nähdäkseni paitsi ”kauniin” käsitteen kapeutumisesta, myös kaikkien edellä mainittujen seikkojen ajan kuluessa syntyneestä synteesisistä. Tämä kehitys johtikin aikoinaan karakteriajattelun hiipumiseen.



Kuva 2. Josef Gabriel Rheinberger 1839–1901. Public Domain: Wikipedia.

## 6 Karakteriajattelua ylevän aikakaudella: Josef Rheinbergerin notaatio 1800-luvun saksalaisen retorisen urkutradition peilinä

Rheinberger on säveltäjä, joka on jätetty klassisen musiikin kaanonin ulkopuolelle. Jälkipolvien kuva Rheinbergeristä on mielestäni voimakkaasti värittänyt, ja se näyttää periytyneen jo Rheinbergerin aikalaisilta. Kapellimestari ja pianisti Hans von Bülow on sanonut Rheinbergerin olevan

yksi maailman kyvykkäimmistä muusikoista... mutta en voi vielä taata hänen kuolemattomuuttaan säveltäjänä, vaikka arvostankin suuresti hänen saavutuksiaan kaikilla niillä alueilla, joille hän tähän asti on uskaltanut.<sup>71</sup>  
(von Bülow kirjeessään Eugen Spitzwegille 5. toukokuuta 1871, teoksessa Weyer 1992/2001, esipuheen sivu IX.)

Oman havaintoni mukaan käsitys Rheinbergeristä vanhoillisena säveltäjänä, joka ei tuonut musiikin historiaan paljonkaan uutta 20 urkusonaattia lukuun ottamatta, elää edelleen voimakkaana. Asian voi nähdä myös toisin. Minulle Rheinberger edustaa tyypillisyydestään huolimatta tietystä mielessä toisinajattelijaa, jolla oli sekä vahva identiteetti että integriteetti. Hänellä oli vankasti saksalaiseen perinteeseen nojaava oma estetiikka, joka ei sallinut yhdenmukaistamisen tai ulkopuolelta tulevien vaikutteiden ohjata taiteellista työtä. Näen hänen sävellystuotantonsa subjektiivisuuden puolestapuhujana aikana, jolloin affektiteorian hylkääminen ja objektiivisuuden ideaali olivat esteettisiä ihanteita.<sup>72</sup>

Notaation ja esittämisen välimatka on suurimmillaan ohjelmistossa, jossa on vähän esitysohjeita ja jossa esittäjän odotetaan ottavan vastuuta dispositiosta.<sup>73</sup> Esittäjän tehtävä on vangita kuulijoiden huomio, liikuttaa heitä ja vaikuttaa heihin. (Haynes 2016, 124.)

Urkumusiikissa legatokaarien määrä ja erilaisten artikulaatiotapojen merkitseminen nuottikuvaan lisääntyi 1800-luvun edistyessä, mutta edelleenkin kaikkea esittämiseen kuuluvaa informaatiota, esimerkiksi nuottien täsmällisiä pituuksia tai grammaattista aksenttia ei merkitty partituuriin. Legatolinjan jaksottamisella on oleellinen merkitys musiikillisessa muodontamisessa ja teoksen rakenteen kuulijalle ymmärrettäväksi tekemisessä. Erilaiset artikulaatiotavat ovat

<sup>71</sup> "einer der respektabelsten Musiker... in der Welt, womit ich jedoch seine Komponistenunsterblichkeit noch nicht garantieren will, so hoch auch seine Leistungen in allen von ihm bisher betretenen Gebieten stelle".

<sup>72</sup> Subjektiivisuudella tarkoitan tässä yhteydessä säveltäjän tai esittäjän persoonan esiin tuovaa sävellys- ja esittämistapaa, objektiivisuudella puolestaan persoonan häivyttävää sävellys- ja esittämistapaa. Jälkimmäinen oli säännötetty 1800-luvun liturgisessa musiikissa.

<sup>73</sup> Dispositiolla tarkoitetaan musiikkiteoksen jaksottamista, ja jaksojen suhteuttamista toisiinsa.

urkujensoitossa tärkeä musiikillisen ilmaisun väline, ja artikulaation monimuotoisuus on välttämätöntä kosketuksen dynaamisten ominaisuuksien puuttuessa. Kontrolloidulla kosketuksella ja ääniä lyhentämällä, pidentämällä, lisäämällä tai vähentämällä voidaan luoda illuusio mikrotasolla tapahtuvasta dynamiikan vaihtelusta (esim. pidätyksen ja purkauksen välinen diminuendo, nousevan astekulun crescendo tai crescendo ja diminuendo ääniä lisäämällä tai vähentämällä).

Notaation tarkentuminen 1800-luvun puolivälin jälkeen on yleinen piirre saksalaisessa musiikissa. Tämä johtunee paitsi musiikin kustannusteollisuuden voimakkaasta kasvusta, myös säveltäjä-esittäjä-problematiikasta: kenellä on suurempi oikeus esitettävään musiikkiin? Säveltäjän ja esittäjän roolien eriytyessä säveltäjien notaation merkinnät muuttuivat 1800-luvun kuluessa tarkemmiksi, koska he halusivat pitää kiinni musiikkinsa esittämistavasta. Notaation tarkentumisen ansiosta on mahdollista nähdä, mitkä perinteisistä esittämisen tavoista ovat edelleen olleet käytössä 1800-luvun loppupuolella, sekä miten säveltäjät suhtautuivat legatokaariin, musiikin ajankäyttöön, dynamiikkaan ja muotoiluun.

Rheinbergerin kontrapunktiseen sävellystyylisiin vaikutti Martin Weyerin (1969, 117) mukaan kolme asiaa. Rheinbergerin tärkein sävellyksenopettaja oli Franz Lachner, jonka johdolla säveltäjä konservatorio-opintojensa jälkeen opiskeli yksityisesti. Lachner oli itse paitsi säveltäjä myös kapellimestari ja Münchenin musiikkielämän keskeisin hahmo vuoteen 1864 asti. Myös Rheinbergerin pianonsoiton ja sävellyksen opettajat konservatoriossa, Emil Leonhard ja Julius Meier, välittivät eteenpäin oman tietämyksensä vanhasta musiikista; he olivat leipzigilaisen koulun kasvatteja ja sitoutuneita Bach-traditioon. Kolmantena tekijänä Weyer mainitsee Rheinbergerin urkuopettajan Johann Georg Herzogin, joka puolestaan oli Johann Heinrich Christian Rinckin oppilas. Rheinberger oli näin ollen suoraan alenevassa mestari-kisälli-polvessa Bach-tradition jälkeläinen (Bach-Kittel-Rinck-Herzog-Rheinberger).

Erityisiä ”johtolankoja” Rheinbergerin sijoittamisessa retorisen musiikin perinteen jatkajaksi ovat (1) musiikillisen fraasin rakentuminen perinteiseen tapaan pienistä osista, (2) pyrkimys käyttää kaikkia sävellajeja, perinteisiä sävellystekniikoita ja -muotoja, (3) pyrkimys käyttää runsaasti erilaisia artikulaatiotapoja sekä nuotteja, jotka ovat ilman artikulaatiomerkintää, (4) tapa kirjoittaa legatokaaria tahdeittain; tahtiviivalla artikulaatiotauko ainakin yhdessä äänessä, (5) yksittäisten intervallien tai kuvioiden (retoriikan) korostaminen dynamiikan avulla sekä (6) agogisten termien säästeliäs käyttö. Rheinberger luo tempon kiihtymisen ja hidastumisen sekä musiikin intensiteetin kasvun ja vähenemisen vaikutelman sävellysteknisin keinoin nopeuttamalla ja hidastamalla nuottiarvoja ja harmonista rytmiä.

Tutkimukseni yhtenä päämääränä on ollut luoda katsaus saksalaiseen retorisen musiikin tradition esittämiskäytäntöön 1800-luvulla. Tätä traditiota jatkaviksi säveltäjiksi voitaneen vastaansanomattomasti lukea ainakin Rinck, Mendelssohn Bartholdy, Brahms, Merkel ja Rheinberger.

## 6.1 Aksentuaatio

Saksalainen musiikki oli perinteisesti rakentunut vahva–heikko-aksentuaatiolle. Luonnonkauneuden idean mukaisesti musiikin rytmin esikuva löytyi luonnosta. Eduard Hanslick (2014 [1854], 91) mainitsee, että luonnossa vallitsee kaksijakoisen rytmin laki – nousevana ja laskevana, vuoksena ja luoteena. Sydämen supistus- ja lepovaihe (systolinen ja diastolinen verenpaine), sisään- ja uloshengitys sekä ylös–alas-liike ovat hyviä esimerkkejä rytmisestä liikkeestä, joka koostuu aktiivisesta ja passiivisesta osuudesta.

Koska musiikki oli pitkään sidottu tekstiin, musiikin rytmiin vaikuttivat runojalat, joista runon poljento syntyi. Saksan kielen sana *Rhythmus* on alun perin kreikkaa, ja sillä tarkoitettiin runojalkaa, eli painollisten ja painottomien tavujen suhdetta.

Musiikissa sana *Takt* sisälsi ajatuksen painollisten ja painottomien iskujen vuorottelusta. Johann Georg Sulzerin teoksen *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1792, 90) mukaan *Rhythmus* ilmaisee musiikissa painollisten ja painottomien sävelten keskinäisen hierarkkisen järjestyksen, ja hän pitääkin sanoja *Takt* ja *Rhythmus* synonyymeinä. *Rhythmus* yhdessä musiikillisen liikkeen kanssa muodostaa teoksen karakterin (mts. 93).

Heinrich Christian Kochin *Musikalisches Lexikonin* (2001[1802], 1255–1256) mukaan musiikin *Rhythmus* ei ilmaise pelkästään tahdinosien suhdetta toisiinsa (*Tonfuss*), vaan myös melodian tai periodisen satsin suhdetta runojalkaan. Saksalaisessa 1800-luvun musiikkia ja filosofiaa käsittelevässä kirjallisuudessa käytetään yleisesti myös runojalkojen tapaan antiikin Kreikasta juontuvia termejä *thesis* ja *arsis*, jotka kuvaavat painollisia ja painottomia tavuja (esim. Hiller 1774, 48; Werner 1807, 18; Herzog 1867, 9). Sulzer (1792, 91) piti rytmiä yhtenä esteettisen kokemuksen vahvimpana tekijänä.

Edellä mainitun yhteenvetona voidaan sanoa, että *Rhythmus* on (a) peräkkäisiä runojalkoja ja koostuu painollisista ja painottomista osista, (b) periodista, ajassa tapahtuvaa, (c) säännöllistä kaavaa noudattavaa ja (d) parillista tai paritonta, ts. tasajakoista tai kolmijakoista.

### 6.1.1 Aksentin eri lajit

1700-luvun loppupuolen ja 1800-luvun alkupuolen lähteet ovat siis yhtä mieltä niin musiikin ja kielen analogisuudesta toisiinsa nähden kuin runojalkoihin perustuvasta vahva–heikko-aksentuaatiosta. Sulzerin *Allgemeine Theorie der schönen Künste* esittelee myös aksentin eri lajit, grammaattisen, oratorisen ja pateettisen aksentin (Sulzer 1792, 16–17). Grammaattinen aksentti ilmaisee sanapainotuksia, oratorinen aksentti lauseen tärkeitä sanoja ja pateettinen puhujan tunnetilaa. Pateettinen aksentti vahvistaa oratorisen vaikutusta (mts. 16). Kaikkien aksenttien tulee kuulua esityksessä. Sulzer kirjoittaa tässä sanataiteesta tai ylipäätään puhutusta kielestä.

Musiikissa esiintyvistä aksenteista Gustav Schilling (1840, 35–37) luettelee grammaattisen, rytmisen sekä maalaavan (vahvistavan) eli tunneaksentin. Grammaattinen aksentti määrittää hyvät ja huonot tahdinosat, aikamitan ja musiikin tahdin (*Taktglieder, Takt*). Se on alisteinen rytmiselle aksentille, joka säätelee musiikin symmetristä jaksotusta ja rytmistä etenemistä. Schillingin mukaan sana- ja sävelteoksen täysi kauneus avautuu sielulle aistien välittämänä vain, jos kaikki edellä mainitut aksentit esiintyvät yhdessä. Aksentin eri lajeista hän mainitsee lisäksi kirkollisen aksentin (*accentus eccleasticus*), joka noudattelee latinan kielen painotuksia ja välimerkkien käyttöä.

Adolf Bernhard Marx kirjoittaa ensin tahdin eri osista, joista ensimmäinen osa on muita tärkeämpi, ja se tuodaan esiin soittamalla voimakkaammin. Jos taas aksentti tuotetaan ekspressiivisesti (agogisesti tai dynamiikalla korostaen), tai jokin nuotti täytyy soittaa voimakkaammin kuin sääntöjen mukaan pitäisi, käytetään Marxin mukaan kahta merkkiä: > tai ^; tai se ilmaistaan termeillä *sforzato*, *sforzando*, *rinforzando* tai *sforzato assai*. (Marx 2009 [1854], 43–44.) Myös Marx luetteli siis tässä kolme eri aksentin lajia: grammaattisen, ekspressiivisen ja rytmisen aksentin. Yhteenvedossaan asiasta hän toteaa, että ”ilman tietoa tahdin periaatteista melodia menettää merkityksensä; ja ilman melodiaa rytmin opinkappaleet ovat kuin tyhjiä sanoja, ilman elävää merkitystä” (mts. 44).

Mathis Lussy listaa grammaattisen, rytmisen ja pateettisen aksentin teoksessaan *Traité de l'Expression musicale* (1866). Näistä grammaattinen aksentti määrittelee vahvat ja heikot tahdinosat. Rytmiset aksentit ovat voimakkaita säveliä, jotka määrittävät kadensseja ja levähdyspisteitä, ja niillä on samanlainen merkitys musiikissa kuin välimerkeillä puheessa. Rytmiset aksentit vaikuttavat siis musiikin muotoiluun. Pateettiset aksentit tapahtuvat yhtäkkiä tai poikkeuksellisesti, ja ne voivat häiritä tahdin ja rytmin säännöllisyyttä. Grammaattinen aksentti on alisteinen rytmiselle, ja ne molemmat ovat alisteisia pateettiselle. Lussyyn mukaan kaikkien kolmen aksentin tulee kuulua musiikin

esittämisessä, ja ne tulee suhteuttaa vallitsevaan dynamiikkaan. (Laukvik 2010, 216.)

Käytettyjen termien vaihtelusta huolimatta 1800-luvun teoreetikot näyttävät olleen yhtä mieltä musiikin painotusjärjestelmästä ja erilaisten aksenttien merkityksestä. Todellisuudessa legatosoiton suosiminen etenkin pianonsoiton estetiikassa ja Franz Lisztin kielteinen suhtautuminen metriikan ylivaltaan alkoi murentaa grammaattisen aksentin asemaa musiikin peruselementtinä jo vuosikymmeniä ennen Riemannin teorioiden julkaisemista. Urkumusiikissa ja sen esittämisessä muutos pidempiin linjoihin tapahtui paljon hitaammin, ja legatosoitto saavutti normatiivisen aseman vähitellen vasta Riemannin teorioiden julkaisemisen jälkeen.

### 6.1.2 Grammaattisen aksentin erityinen merkitys

Musiikin kielenomaista aksenttia, joka ilmaisi vahvoja ja heikkoja tahdinosia, nimitettiin siis grammaattiseksi aksentiksi. Lähteissä puhutaan hyvistä ja huonoista tai vahvoista ja heikoista tahdinosista tai nuoteista. Elizabeth Haysin (Hays 1977, V-10) mukaan käsitys ”hyvistä” ja ”huonoista” nuoteista esiintyy jo 1500- ja 1600-luvun italialaisissa tutkimuksissa, ja tuli saksalaiseen kirjallisuuteen mahdollisesti Georg Muffatin tutkielman *Florilegium Secundum* (Passau 1698) myötä. Grammaattinen aksentti ikään kuin tapahtuu itsestään, eli se on olemassa musiikin peruselementtinä.

1700-luvun puolivälissä Carl Philipp Emanuel Bach kirjoitti teoksessaan *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1995 [1753/1787], 173) heikoista ja vahvoista tahdinosista sekä legatosta ja non legatosta, mutta ei käsitellyt tahdin sisäistä organisaatiota sen enempää. Friedrich Wilhelm Marpurg määritteli 1755 tahdin hyvät ja huonot iskut sekä puhui pidemmistä ja lyhyemmistä iskuista (Hays 1977, V-9). Marpurgin mukaan hyvät iskut ovat ”pidempiä säveliä, jotka kykenevät päättämään musiikillisen jakson tai kadenssin; niille osuu myös dissonanssi tai tekstin pitkä tavu”. Huonot iskut taas ovat ”lyhyempiä säveliä, jotka eivät yleensä pysty päättämään jaksoa; ne valmistelevat tai purkavat dissonanssin, ja niille osuu tekstin lyhyt tavu” (mts. V-14). Daniel Gottlob Türk listasi pianokoulussaan samantyyppiset aksentin lajit kuin C. P. E. Bach ja Marpurg sekä mainitsi, että aksentti tehdään pidentämällä nuottia artikulatorisesti (Neumann 1993, 179). Johann Adam Hillerin teos *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange* (1774) on viimeisiä teoksia, joissa perinteistä vahva-heikko-aksentuaatiota vielä ilmaistaan artikulatorisesti eripituisilla nuoteilla. Vahvoille tahdinosille osuvat nuotit olivat pitkiä, heikoille osuvat taas lyhyempiä. Jos tahdissa ei ole enempää kuin kaksi nuottia, tulee tahtiviiva, joka markkeeraa tahdin ensimmäistä vahvaa iskua, aina ennen pitkä nuottia (Hiller

1774, 48–49; ks. Houle 1987, 83–84). Edellä mainittujen kirjoittajien huomioista voidaan löytää oletus non legato -artikulaatiotavasta.

F. W. Marpurg käytti eri pituisten ”luonnollisten” nuottien soittotavasta termiä *das ordentliche Fortgehen* (Keller 1955, 46). Jacques van Oortmerssen (2000, 121) käyttää termistä nimitystä ”artikuloitu legato” ja täsmentää, että tämäntyyppisessä legatosoitossa kaikki nuotit artikuloitiin, myös ne, joita seurasi tauko. Nuotti jaettiin kahteen osaan: soivaan (ransk. *tenue*) ja ei-soivaan (*silence d'articulation*) osaan. Kappaleen metri ja affekti määrittivät soivan ja ei-soivan osien suhteen, ja säätelemällä nuottien välistä artikulaatiotaukoa aksentuaation säännönmukaisuus syntyi itsestään.

Grammaattisen aksentin erityinen merkitys liittyy juuri kielen ja musiikin analogiaan. Kielen korolliset ja korottomat tavut vastasivat musiikissa vahvoja ja heikkoja tahdinosia, ja niiden vaihtelut muodostivat runojalan. Musiikissa tahti nähtiin iskutushierarkian sisältävänä yksikkönä, ja tahtien jatkumoa erotti tahtiviiva, joka erotti nämä yksiköt toisistaan. Rytmisen aksentti, jonka palveluksessa legatokaarikin toimii, harvensi aksentin esiintymistiheyttä ja jäsenteli musiikkia siten, ettei grammaattinen aksentti tekisi ilmaisusta liian maneerinomaista.

A. B. Marx (1857, 135; ks. Laukvik 2010 [1996], 218) ilmaisee grammaattisen aksentin merkityksen ja tahdin organisaation kirjassaan *Allgemeine Musiklehre* näin:

Nuottiesimerkki 7. Tahdin organisaatio.



Yllä oleva esimerkki kuvaa (a) neljäsosanuottien, (b) puolinuottien, ja (c) koko tahdin vaikutuksen hälventymistä. Jon Laukvikin mukaan tästä voidaan päätellä, että niin 1700-luvun kuin vielä 1800-luvun puolivälin musiikillisen ajattelun mukaan musiikki ei virtaa tiettyyn pisteeseen crescendoilla, vaan pikemminkin alkupisteestä, ts. painollisesta pisteestä poispäin hiljentyen. Crescendoa ei tehdä tahtiviivan yli siirryttäessä seuraavan tahdin ensimmäiseen painolliseen nuottiin, kuten myöhemmässä riemannilaisessa fraseerauksessa. (Laukvik 2010 [1996], 218.)

Kaikkien käytössä olevien artikulaatiotapojen merkitsemisen lisäksi monella 1800-luvun saksalaisella säveltäjällä on musiikkinsa notaatioissa jäljellä niin sanotut luonnolliset nuotit, jotka ovat ilman artikulaatiomerkitä. Urkujensoitossa ne on perinteisesti tavattu soittaa tahdin hierarkian mukaisesti

*das ordentliche Fortgehen* -tavalla. Osa säveltäjistä – Rheinberger mukaan lukien – noudattaa kerroksellisen artikulaation periaatetta, jossa eri äänet saavat keskenään erilaiset artikulaatiotavat. Clive Brownin (1999/2002, 196–198) mukaan muun muassa Tšaikovski ja Brahms kirjoittivat saman, yhtäaikaisesti esiintyvän motiivin puhaltimille kaarella ja jousille ilman kaarta. Ajan käytännön mukaisesti jälkimmäinen tuli soittaa *detaché*<sup>74</sup>, ei legato eikä staccato, vaan täyteen mittaan soitettuna erotellen. Eri artikulaatiotapojen kirjoittamisen syyksi hän arvelee sitä, että ilman kaarta puhallinsoittajilla oli tapana soittaa luonnolliset nuotit liian irtonaisesti. Omasta mielestäni aiemmin kirjoitetun perusteella on mahdollista, että eri äänillä myös orkesteriteoksissa saattoi olla keskenään erilaiset artikulaatiotavat.

Nykyisinkin validiksi katsotun esittämiskäytännön mukaisesti paitsi legatokaarien alla olevat nuotit, myös luonnolliset nuotit on yleensä tapana soittaa legatossa. Urkujensoitossa tämä vaikuttaa kuitenkin ratkaisevalla tavalla musiikilliseen karakteriin sekä teoksen rytmin ja muodon hahmottamiseen. Oman tulkintani mukaan ilman artikulaatiomerkinä olevilla nuoteilla on kuitenkin retorista perintöä jatkavassa musiikissa erityinen tehtävä – tuoda ilmi grammaattinen aksentti, eli säilyttää vahva–heikko-aksentuatio. Siksi nuotit tulisikin soittaa ensisijaisesti non legatossa tahdin hierarkian mukaisesti. Palaan tähän myöhemmin luvussa 6.4.

<sup>74</sup> Nykyisin jousisoittimien *detachélla* ei välttämättä tarkoiteta erottelevaa soittotapaa, vaan jousenkääntöä jokaisella, täyteen mittaan (legatossa)soitetulla sävelellä. Baillet'n sellokoulu (1804, 140) kuvaa *detachén* toteutusta:



(IMSLP.)

### 6.1.3 Legatokaari ja tahtiviivan mahti

Legatokaaren merkki lainattiin alun perin jousisoittimien jousituksista. Michael Praetorius kirjoitti *Syntagma musicumissa* (1619), että kaari korvaa kaikki samantyyppiset merkinnät. Jousisoittajat näyttävät ottaneen ensimmäisenä kaaren käyttöön legaton symbolina. J. S. Bach käytti kaarta usean saman nuotin yläpuolella sen merkiksi, että nuotit tulee soittaa pitkinä samalla jousella. (Neumann 1993, 205.)

Artikulaatiokaaret olivat aluksi lyhyitä, ja ne jakoivat pitkän legatolinjan pienemmiksi yksiköiksi (Ferguson 1975, 64). Haydniin ja Mozartiin asti legatokaari yhdisti korkeintaan yhtä monta nuottia kuin jousisoittaja vaivatta saattoi soittaa yhdellä jousenvedolla tai puhaltaja yhdellä hengityksellä. 1700-luvun loppupuolen musiikissa legato oli merkitykseltään ainoastaan yksi artikulaatiotapa muiden rinnalla.

Esittämisessä selkeys riippuu Johann Gottlob Türkin pianokoulun (1789) mukaan kolmesta asiasta: (1) teknisesti korrektista esittämisestä, (2) painotuksista sekä (3) musiikillisten periodien asiaankuuluvasta yhdistämisestä ja erottelusta (Ratner 1980, 190). Türkin pianokoulun ilmestymisen aikoihin legato oli vähitellen valtaamassa alaa pianonsoiton peruskosketuksena. Leonard Ratner viittaa teoksessaan *Classic Music. Expression, Form and Style* Carl Czernyyn, joka teki eron Mozartin ajan pianonsoiton tyylin (erotellen) ja oman aikansa (legato) soittotyylin välillä. 1700–1800-lukujen vaihteessa legatotyylin suosion lisääntyminen oli seurausta melodialinjojen pitenemisestä, ja tämä johti deklamaation perustavanlaatuisen muutokseen. Haydnin ja Mozartin katsottiin edustavan vanhempaa tyyliä ja Beethovenin uudempaa tyyliä. (Ratner 1980, 190.)

Kuten A. B. Marxin tahdin hierarkiaa ja dynamiikkaa havainnollistava kuva osoittaa (nuottiesimerkki 7), tahtiviiva jakoi musiikin toisiaan seuraavien yksiköiden jatkumoksi, ja sen voima oli niin suuri, ettei sitä ohitettu legatossa ilman kaarta. Kaarien katkeaminen tahtiviivalla on tästä syystä johdonmukaista ja perusteltua.

Ratner painottaa tahtiviivan merkitystä. Türkin pianokoulun nuottiesimerkeissä legatokaari kattaa kaksi, kolme tai neljä säveltä, eikä legatokaari yhdessäkään pianokoulun esimerkissä ylitä tahtiviivaa. Tämä tulisi Ratnerin mukaan huomioida Haydnin ja Mozartin musiikin esittämisessä. (Ratner 1980, 192–193.)

Myös urkumusiikin traditiossa yhtenä kantavana periaatteena on ollut tekstuurin selkeys, ja tahtiviivan kunnioitus näyttää säilyneen pidempään kuin muussa soitinmusiikissa, jossa grammaattisen aksentin vaatimat painotukset voidaan tehdä dynamiikalla. Urkumusiikissa esittäjän ainoa keino tehdä grammaattinen aksentti yhdessä äänessä on katkaista edellinen ääni ennen

aksenttia edellyttävää ääntä. Säveltäjä puolestaan voi luoda aksentin paitsi katkaisemalla legatokaaren, myös lisäämällä hetkellisesti äänten lukumäärää.

Nuottiesimerkki 8. Adolph Carpen esimerkki aksentuaation toteuttamisesta (Carpe 1898, 81).



Kuvatekstissä Carpe kiinnittää huomiota siihen, että oikean käden grammaattinen aksentti katoaa kokonaan kolmannessa tahdissa, mutta vasen käsi huolehtii sen tuottamisesta.

Jon Laukvikin mukaan kaaret ennen 1800-luvun loppua ilmaisivat nimenomaan artikulaatiota ja aksentuaatiota, eivät vielä fraaseja tai motiiveja, huolimatta siitä, että kaaret toisinaan saattoivat osua pituudeltaan yksiin musiikin rakenteellisten osien kanssa (Laukvik 2010 [1996], 237).<sup>75</sup>

Legatokaarella pystyttiin harventamaan grammaattisten aksenttien esiintymistiheyttä. 1800-luvun edetessä useat säveltäjät pyrkivät säveltämään musiikkia, jonka aksentuaatio oli vapautettu metrin aiheuttamista rajoituksista. Sellaisessa musiikissa rakenteellinen ja ekspressiivinen aksentuaatio tapahtui kasvavalla säännönmukaisuudella metrikaalisesti heikoilla iskuilla, ja vapaan melodian ja metrisesti säännöllisemmän säestyksen erottelu tuli harvinaisemmaksi. Franz Liszt kirjoitti sinfonisten runojensa kokoelman esipuheessa toivovansa, että hän saisi nähdä tahtiviivaan sidotun, mekaanisen, pilkotun ylös-alas-soittamisen loppumisen. (Brown 1999/2002, 27.)

1800-luvun jälkipuolella kaarituksat lisääntyivät ja kaaret pitenevät myös traditiota jatkavien säveltäjien musiikissa. Tulkitsen tämän olevan heidän vastauksensa aikakauden esteettisiin kysymyksiin, jotka liittyivät musiikillisesta metristä ja tahdin hierarkiasta luopumiseen, melodisten linjojen pitenemiseen ja fraseerauksen ajankäyttöön. Kaarituksilla ja ilman artikulaatiomerkin olevilla nuoteilla säveltäjä pystyi hallitsemaan musiikillista rytmiä, mutta kuitenkin

<sup>75</sup> Tämä ilmiö näkyy mm. Gustav Merkelin urkumusiikissa. Merkelin legatokaarista tekemiä havaintoja perusteella vaikuttaakin siltä, että ennen Riemannin teorioiden julkaisemista 1884 kaari oli jo käytännössä saanut uuden tehtävän entisten rinnalle, joten ei sinänsä ole kummallista, että Riemann valitsi kaaren merkin ilmaisemaan musiikin rakenteita.

pysymään mukana ajan hengessä (pidemmät melodiset linjat) luopumatta omasta estetiikastaan.

## 6.2 Karakteri, affekti ja tempo

Dieterich Buxtehuden preludeissa ja toccatoissa karakteriajattelu ilmenee erityylisten ja toisiaan kontrastoivien jaksojen vaihteluna, klassisessa sonaattimuodossa taas siten, että pää- ja sivuteemat ovat luonteeltaan erilaisia. Musiikkiteoksen sisällä saattoi näin ollen olla erilaisia karaktereja sisältäviä jaksoja. Barokkimusiikissa karakteri olikin erilaisten passioiden yhdistelmä (Haynes 2016, 63). 1700-luvulla siirryttäessä modaalisuudesta tonaalisuuteen teoreetikot näkivät modernin sävellajisysteemin keinona imitoida affektisisältöjä. Eri kirjoittajien näkemyksissä oli kuitenkin eroja. (Mts. 59–60.)

Retorisessa musiikissa affektia<sup>76</sup> kuvaavat termit olivat vakiintuneet tarkoittamaan määrätynlaista esittämistapaa ja tempoa. Johann Mattheson yhdisti teoksessaan *Der vollkommene Capellmeister* (1739) tempoa kuvaavat termit tiettyihin affekteihin, jotka hänen mielestään olivat vakiintuneet käytössä.

Adagio suru, kärsimys

Lamento valitus

Lento helpotus

Andante toivo

Affettuoso rakkaus

Allegro lohtu

Presto halu

(Mattheson 1739, vol. 2, luku 12, § 34.)

Teoksessaan *Von der musikalischen Poesie* (1752) Christian Gottfried Krause kuvailee, millä tavoin eri mielenliikkeet ilmenevät musiikissa.

Ilo eloisat ja kirkkaat, vapaat<sup>77</sup> sävelet; virtaava, melko nopea tyyli

Toivo ylpeää, voitonriemuista musiikkia

Pelko valittavat, vapisevat, murretut soinnut

Epäily epäsäännölliset, murretut tavut

Kaipaus yksinkertaiset, raukeat soinnut

Kirous tremolo, paljon dissonansseja

(Krause 1752, 92– ; ks. Ratner 1980, 4.)

<sup>76</sup> Käytän termiä ”affekti” kuvaamaan objektiivista, kollektiivista tunnetilaa. Suomen kielen sana ”tunne” kuvaa paremminkin subjektiivista kokemusta.

<sup>77</sup> Ymmärrän tässä tarkoitettavan non legato -artikulaatiotapaa.

Ratnerin (1980, 8) mukaan laulumusiikissa tekstin ja musiikin yhteys oli saumaton, mutta niiden yhteys oli kiistaton myös soitinmusiikissa. Johann David Heinichen suosittelee teoksessaan *Der General-Bass in der Composition* (1728), että säveltäjä valitsisi aariaan muutamia tärkeitä runotekstin säkeitä ja keksisi niille musiikillisen kuvion, tunnuksen, merkitsemään affektia (mts. 5).

Johann Philipp Kirnberger puolestaan kuvaa teoksessaan *Die Kunst des reinen Satzes* (1771–1779) eri intervallien ilmaisullisia ominaisuuksia:

Nouseva

|                    |  |
|--------------------|--|
| Ylinouseva priimi  | ahdistus                                 |
| Mollisekunti       | surullinen                               |
| Duurisekunti       | miellyttävä, myötätuntoinen, sääliittävä |
| Ylinouseva sekunti | riutunut                                 |
| Molliterssi        | surullinen, alakuloinen                  |
| Duuriterssi        | ilo                                      |
| Puhdas kvintti     | henkevyys                                |
| Molliseptimi       | hellä, surumielinen, epävarma            |

Laskeva

|                    |   |
|--------------------|---|
| Mollisekunti       | miellyttävä                                       |
| Duuriterssi        | sääliittävä, myös alakuloinen                     |
| Ylinouseva kvintti | kauhistuttava (ainoastaan bassossa esiintyessään) |
| Oktaavi            | hyvin rauhoittava                                 |

(Ratner 1980, 4–5.)

1700-luvun loppupuolen ja 1800-luvun alkupuolen soitinkoulut (L. Mozart, C. P. E. Bach, D. G. Türk, J. J. Quanz sekä J. G. Werner) korostivat musiikkiteoksen kokonaiskarakterin ymmärtämistä. Ne sitoivat karakterin paitsi affektiin, myös teoksen musiikilliseen liikesisältöön.

Klaveerinsoiton oppaassaan (1995 [1753/1762], 594) C. P. E. Bach kirjoitti sävellyksen musiikillisen liikesisällön ja kosketuksen välisestä riippuvuussuhteesta, että allegrosoiton pohjana on sävelten irrottaminen ja adagiolinja puolestaan kiinteytyy legatoksi.

Werner kuvasi musiikin ilmaisevan ihmisen erilaisia tunteita: iloa, tuskaa ja rakkautta. Nämä tunteet ovat jokaisen teoksen perustana, ja ne määrittelevät teoksen vallitsevan karakterin. Hyvään esitykseen kuuluu teoksen karakterin ymmärtäminen.

J. G. Werner luettelee urkukoulussaan (1807, 19) musiikillista liikettä kuvaavia termejä:

Adagio (hitaasti)

Largo (viivytellen tai hitaasti, enemmän kuin Adagio)

Lento (hitaasti, vähemmän kuin Adagio)

Andante (käyden, hillityllä liikkeellä)

Andantino (vähemmän käyden, vähän hitaammin kuin Andante)

Grave (vakavasti, ei kovin nopeasti)

Allegretto (jonkin verran nopeasti)

Allegro (iloisesti, nopeasti)

Presto (hyvin nopeasti)

Prestississimo (niin nopeasti kuin mahdollista)

Werner on C. P. E. Bachin kanssa yhtä mieltä siitä, että teoksissa, joiden karakteri on surullinen, vakava tai pehmeä ja jotka soitetaan hitaasti, äänet pidetään pitkään ja täyteen arvoon (jos päinvastaista ei sanota), kun taas teoksissa, jotka ovat karakteriltaan pirteitä ja iloisia ja joiden liike on nopeampi, soitetaan lyhyempiä ääniä. Hän puhuu myös raskaasta (*schwere*) ja kevyestä esitystavasta (*leichte Vortrag*). Erityisesti raskas soittotapa sopii uruille tai teoksiin, jotka ovat luonteeltaan vakavia tai pehmeitä, koska koskettimet pidetään pohjassa asiaankuuluvasti pitkään ja soittotapa on laulava. (Mts. 19.) Tässä Werner viittaa siihen, että legato on uruille luonteenomainen soittotapa, koska äänet soivat niin kauan kuin kosketinta pidetään alhaalla ja urkupilliin pääsee ilmaa.

Schützen urkukoulun käsikirjan (1987 [1877], 36) mukaan musiikkiteoksen ilmaisu määräytyy sen rytmisen liikesisällön, äänien määrän ja äänenvoimakkuuden, teemojen karakterin sekä viimeksi mainitun toteutuksen mukaan. Schütze näyttää tässä edelleen noudattavan saksalaisen retorisen musiikin tradition mukaista ajattelua.

1800-luvulla tempon ja affektin yhteys alkoi kuitenkin monin paikoin murtua. Jon Laukvik toteaa (2010 [1996], 284), että 1800-luvulla esitysohjeet kuten Allegro tai Adagio menettivät barokin- ja klassismin ajalla vakiintuneen merkityksensä teoksen affektin tai karakterin määrittäjinä. Sen sijaan esityserkinnät alettiin yhdistää musiikin nopeuteen – nopeisiin tai hitaisiin osiin – ja eri tempomerkinät saivat täsmälliset lukemat Mälzelin metronomin mukaan. Retorisen musiikin traditiossa karakteri- ja affektiajattelu on kuitenkin voimissaan vielä 1800-luvun viimeisinä vuosina.

### 6.3 Hyvä esitys retorisen tradition musiikissa

Luvussa 6 olen tähän mennessä kirjoittanut niistä asioista, jotka tuli ottaa huomioon musiikin esittämisessä, mutta joita ei välttämättä ollut notatoitu. Soitinkouluissa niihin liitettiin ”hyvän maun”<sup>78</sup> käsite ja ”hyvä esitys”. Millainen oli hyvä esitys?

Puheella tai musiikilla kuulijoihin vaikuttaminen on tuttua jo Aristoteleesta lähtien. Hyvä puhuja vangitsee kuulijakuntansa mielenkiinnon, liikuttaa heidän mieliään ja vaikuttaa heihin. Jotta muusikko voisi koskettaa kuulijoitaan, hänen tuli ensin kyetä saattamaan itsensä kaikkien niiden affektien valtaan, joita hän halusi herättää kuulijoissaan (C. P. E. Bach 1995 [1753/1787],167).

1700-luvun loppupuolella soitinmusiikin yhä enenevässä määrin irtautuessa tekstistä kielellinen rakenne jäi kuitenkin musiikkiin jäljelle. Painokas puhe toimi retorisen musiikin aikakaudella muusikoiden ensisijaisena esittämisen mallina. Affektiivinen puhe on riippuvainen yksittäisten tavujen oikeanlaisesta painottamisesta ja aksentoimisesta. Tavut muodostavat sanojen, fraasien ja jaksojen oleellisen rakenteen. 1749 Francesco Geminiani totesi kaiken hyvän musiikin kuulostavan siltä kuin joku keskustelisi kiihkeästi. (Haynes & Burgess 2016, 143 ja 169.) Deklamaatiolla tarkoitetaan liioiteltua puhetapaa tai jonkin asian tunteenomaista esittämistä. *Oxford English Dictionary* painottaa määritelmässään jälkimmäistä:

Deklamaatio: liioiteltuun tyyliin [esitettyä] julkista puhumista, laulamista tai soittamista vahvoja tunteita ilmaisten (esim. kiivaasti, painokkaasti tai kiihkeästi); kohdistettuna paremminkin kuulijoiden tunteisiin kuin järkeen. (OED; ks. Haynes & Burgess 2016, 141)

Retorinen musiikki perustui konsonanssin ja dissonanssin vuoropuheluun. Yksinkertainenkin musiikillinen dispositio sai musiikillista ilmaisuvoimaa korukuvioiden ja huolellisesti sijoitettujen dissonanssien avulla (Haynes & Burgess 2016, 153).

Hyvään esitykseen kuului myös tyylinmukainen korukuviointi. Korukuviot lisäsivät sävelten yhteenkuuluvuutta, elävöittivät ja painottivat kantasäveliään, lisäsivät sävelten viehätysvoimaa ja herättivät kuulijassa mielenkiintoa, ja elävöittivät teoksen karakteria. (Mts. 75.)

Daniel Gottlob Türk vertasi pianokoulussaan (1789) musiikillisia lauseita puheen lauseisiin, jotka tulisi erottaa toisistaan välimerkein (Türk 1789, VI § 32; ks. Brown 1999/2002, 139). Hyvän esityksen pohjana on sävelteosta hallitsevan karakterin eli affektin ymmärtäminen ja ilmaisun välittäminen deklamoiden.

---

<sup>78</sup> Selvitän hyvän maun käsitettä lähemmin luvussa 7.3.

Johann Gottlob Werner kirjoitti 1805 pianokoulussaan *Das musikalische ABC-Buch* (1805, 23) hyvästä esityksestä: ”Hyvän pianonsoittajan tulee myös soittaa ilmaisuvoimaisesti tai hyvin esittäen”.<sup>79</sup> Hänen mukaansa hyvään esitykseen kuuluu äänten oikeanlainen aksentoiminen ja selkeän eron tekeminen hyvien ja huonojen tahdinosien välillä.<sup>80</sup> Uuden ajatuksen ensimmäinen hyvä nuotti ilmaistaan voimakkaammalla kosketuksella.<sup>81</sup> Soittajan tulee myös noudattaa interpunktiota<sup>82</sup> (mts. 24). Tässä Werner siis viittaa kielellisten ja musiikillisten lauseiden rakenteelliseen samankaltaisuuteen. Kielen lauseita jäsennellään välimerkein, musiikkia muotoillaan eri artikulaatiotavoilla. Lopuksi Werner toteaa, ettei kaikkia hyvään esitykseen kuuluvia asioita voida ilmaista merkein, vaan ne jäävät (soittajan) hyvän musiikillisen maun varaan<sup>83</sup> (mts. 28).

Myös urkukoulussaan (1807, 18) Werner toteaa, että hyvään esitykseen kuuluu oikea aksentuaatio, eli vahvat ja heikot tahdinosat. Hän käy läpi eri tahtilajit ja luettelee heikot ja vahvat iskut. Vahvat tahdinosat soitetaan voimakkaammalla kosketuksella. Uruilla tämä ei kuitenkaan ole mahdollista, koska voimakkaampi kosketus ei vaikuta äänen voimakkuuteen.

Werner päättää esittämistä koskevan luvun termeihin, joilla määritellään karakteria ja jotka ovat hyvän maun mukaisia: *cantabile* (laulavasti), *dolce* (miellyttävästi, pehmeästi), *grazioso* (viehkeästi), *grave* (vakavasti), *maestoso* (ylevästi, majesteettisesti), *vivace* (eloisasti), *con brio* (loisteliaasti), *con spirito* (tulisesti, eloisasti), ja *con espressione* (tunteella) (mts. 19).

Wernerin jälkeen pianon- ja urkujensoiton estetiikka alkoi kehittyä eri tahtiin suhteessa legaton käyttöön, mutta teoreetikot ja säveltäjät näyttävät kuitenkin pitkään olleen yhtä mieltä siitä, että hyvään esitykseen kuuluu hyvien ja huonojen tahdinosien esiintuominen. Näin myös Johann Nepomuk Hummel pianokoulussaan. Hummel katsoo, että vahvat tahdinosat tehdään luonnollisesti antamalla painoa sille, mikä on tärkeää. Heikot tahdinosat ohittavat korvamme, toisin kuin vahvat, kevyesti ja huomaamattomasti. (Hummel 1827, 50.)

Moritz Hauptmann oli paitsi Louis Spohrin oppilas myös yksi Leipzigin tuomaskanttoreista ja konservatorion opettajista. Kirjassaan *Die Natur der Harmonik und Metrik* (1853, 204) hän puolusti tahdin ensimmäisen iskun aksenttia aikana, jolloin yleinen soittotapa alkoi yhä enenevässä määrin suosia legatoa ja pitkiä linjoja ja näin murentaa musiikin ja kielen rakenteellista

---

<sup>79</sup> ”Der gute Spieler muss vorzüglich auch mit ausdrück spielen, oder einen guten Vortrag haben.”

<sup>80</sup> ”Zu einem guten Vortrage gehört auch: daß der Spieler den richtigen Accent auf die Töne lege, oder die guten und schlechten Takttheile gehörig unterscheide.”

<sup>81</sup> ”Der erste gute Note eines neuangehenden Gedanken zeichnet man wieder durch einen etwas stärkern Anschlag aus.”

<sup>82</sup> Interpunktio: tekstin tekeminen ymmärrettäväksi välimerkkien avulla.

<sup>83</sup> ”Vieles läßt sie nicht durch Zeichen andeuten, und bleibt nur Sache eines guten musikal. Geschmacks.”

samankaltaisuutta sekä metrin merkitystä musiikillisen rytmin ensisijaisena määrittäjänä. Hänen mukaansa tahdin ensimmäisellä iskulla suhteessa tahdin toiseen iskuun on aloittava energia ja grammaattinen aksentti.

Vielä 1877 Schütze urkukoulun käsikirja (kolmas painos) jakaa edellä mainittujen kirjoittajien käsitykset vahvoista ja heikoista tahdin osista, interpunktiosta ja temposta, joka määräytyy teoksen tahdin osien liikkeen (*Bewegung*) mukaan. Lisäksi soittajan tuli ymmärtää musiikkiteoksen sisäinen luonne ja ilmaisu (*das innere Leben, der Ausdruck*). (Schütze 1987 [1877], 30–32, 36–37.)

Hyvä esitys oli toisin sanoen siis sellainen, jossa soittaja jäljitteli musiikilla puheenomaista prosodiaa, deklamaatiota sekä karakteria ja affektia. Hyvän maun mukaisessa esityksessä ilmenivät myös kaikki sellaiset musiikkiin oleellisesti kuuluvat seikat, joita ei erikseen ollut merkitty partituuriin, kuten asiaan kuuluvan artikulaatiotavan ja tempon valinta. Hyvän esityksen tarkoitus oli tehdä musiikillisen teoksen todellinen sisältö kuulijalle yhtä ymmärrettäväksi kuin jos kysymys olisi ollut sanataiteesta. Musiikki vaikutti ja musiikilla haluttiin vaikuttaa kuulijaan.

Jatkuvan legaton ideaali on edellä kuvatuille pyrkimyksille täysin vastakkainen, koska se pitkään jatkuessaan tekee soitosta neutraalia, jopa mitäänsanomattonta. Toisaalta jatkuvalla legatollakin voidaan vaikuttaa kuulijaan ja ohjata hänen kuuntelukokemustaan.

#### 6.4 Rheinbergerin legatokäsitys: kaaret ja kerroksellinen artikulaatio

Filosofis-esteettisessä mielessä Rheinbergerin sävellystyylissä näkyvät perinteisen kauneuden filosofian mukaiset kauneuden kolme vaatimusta. Nämä ovat Tuomas Akvinolaisen (teoksessa *Summa Theologica I, 39. 8*; Vuorinen 1996, 110) mukaan Consonantia (harmonia, osien sopiminen yhteen, sopusuhtaisuus, sopusointu), Integritas (täydellisyys, eheys, kokonaisuus, että mitään lajille kuuluvaa ei puutu eikä mitään ole liikaa) ja Claritas (valo, säteily, selvyys, kirkkaus, loisto). Rheinbergerin sävellystyylillä leimaa kuitenkin niin luonteenomaisuuden idealle perustuva perinteinen karakterisuus kuin retorinen ajattelukin, joten hänen musiikkinsa ei täytä 1800-luvun jalon yksinkertaisuuden vaatimusta.

Rheinbergerin musiikillisia esikuvia olivat Bach, Mozart ja Beethoven (Weyer 1992/2001, esipuhe XIV). Säveltäjän elämäkerran kirjoittajan Theodor Kroyerin mukaan Rheinbergerin esikuva oli Mozart (Kroyer 1916, 11 ja 228), ja hänen johtavana ideaalinaan sävellystyössä oli selkeys (Kroyer 1916, 137). Tämä pyrkimys on yhteneväinen sen kanssa, miten urkusäveltäjät perinteisesti ovat kirjoittaneet uruille. Kaarien ja muun artikulaation huolellinen merkitseminen kertoo puolestaan siitä, että (1) legaton käyttö ei ollut itsestään selvää, ja (2) sekä kaaret että luonnolliset nuotit säätelevät aksentuaatiota, joka etenee eri äänissä eri

tavalla. Jälkimmäisestä voidaan myös päätellä, että aksentuatiolla on urkujensoitossa oleellinen merkitys kosketuksen dynaamisten mahdollisuuksien puuttuessa. Tätä retorisen musiikin perinnettä Rheinberger jatkoi vielä vuosisadan vaihteessa, samaan aikaan kun Hugo Riemannin eksplikoima uusi musiikillinen estetiikka lopultakin oli lyönyt itsensä läpi.

Oman aikamme käsitys legatosta on historiallisen kehityksen tulos. Legatolla tarkoitetaan yleensä soittotapaa, jossa nuotit sidotaan tiiviisti toisiinsa ilman pienintäkään taukoa. Jos partituurissa on merkintä *sempre legato*, se vielä nykyäänkin saatetaan ymmärtää kaikkien linjojen samanaikaisena etenemisenä legatossa, jos kirjoitettuja kaaria ei ole. *Legato brillante*<sup>84</sup> taas on teknisesti non legato, joka edesauttaa nopeiden kuvioiden selkeyttä nopeassa tempossa.

Rheinberger noudattaa vanhempaa, metriin sidottua fraseeraustapaa, jossa tahtiviivalla ja grammaattisella aksentilla on erityisen tärkeä merkitys. Hänen tapansa kirjoittaa legatokaaria ja merkitä kulloinkin haluttu artikulaatiotapa hyvinkin yksityiskohtaisesti voidaan nähdä tradition luonnollisena jatkumona barokin ja myöhäisromantiikan välillä. Nuottiesimerkit 9 ja 10 havainnollistavat Mozartin ja Rheinbergerin legatokaarien notaatiotavan samankaltaisuutta.

Nuottiesimerkki 9. W. A. Mozart: Pianosonaatti G-duuri (KV 283), III Presto tahdit 26–40. Editio: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1878. (IMSLP.)



<sup>84</sup> Czerny kirjoittaa (1839, III osa, 59), että *legato brillante* on nopeiden karakterien soittotapa. Adagioissa sitä voidaan käyttää nopeissa irrallisissa juoksutuoksissa, jotka edellyttävät sitä ja joissa se on mahdollista, mutta Czernyn mukaan tämä on harvinaista. Tämä Czernyn toteamus lähenee C. P. E. Bachin määrittelyä teoksen karakterin ja sen musiikillisen liikesisällön suhteesta peruskosketustapaan.

*Das ordentliche Fortgehen*-soittotapa liitetään paitsi barokkimusiikin esittämiseen, myös kirkolliseen tyyliin ja erityisesti oppineeseen tapaan esittää fuugaa (tästä kirjoitan enemmän luvussa 7.1). Se on ilman kaaria tai muita esitysmerkintöjä vailla olevien fuugien esittämistapa vielä 1800-luvullakin. Nopeissa tempoissa *legato brillante* ja *das ordentliche Fortgehen* ovat oikeastaan sama asia. Molemmat edellyttävät kuitenkin tahdin hierarkian huomioimista.

Nuottiesimerkki 10. J. Rheinberger: Urkusonaatti nr. 3, Op. 88. Fuuga, tahdit 6–10. Editio: Carus-Verlag.



Legatokaaren perusyksikkö on yhden tahdin mittainen, ja se katkeaa tahtiviivalla. Jos jonkin äänen legatokaari ylittää tahtiviivan, esiintyy tahdin ensimmäiselle iskulle vaadittava grammaattinen aksentti jossain toisessa äänessä. Tässä Rheinberger kulkee Mozartin jalanjäljissä. Kuitenkin, jos ja kun säveltäjä haluaa pidentää aksentuaatioväliä, hän saattaa tarkoituksellisesti kirjoittaa legatokaaren jatkumaan tahtiviivan yli useammassakin äänessä samanaikaisesti.

Rheinbergerin teosten nuottikuva tarkentui vuosisadan loppua kohti mentäessä. Ehkä säveltäjän mielen valtasi pelko siitä, että tradition mukainen musiikin estetiikka oli katoamassa.

Erlaiset kaaritukset tai kaarittamatta jättämiset motiivisesti samanlaisissa paikoissa kertovat säveltäjän ajatelleen fraasien painopisteet ja pyrkimykset erilaisiksi eri kohdissa teosta.

Nuottiesimerkki 11. J. Rheinberger: Monologe nr. 5, op. 162. Saman motiivin artikuloiminen kahdella eri tavalla vasemmassa kädessä. Editio: Carus-Verlag.

a) tahdeissa 1-2 (1-4)



b) tahdeissa 13-14 (13-15)

The musical score shows measures 13-14 (13-15) in G major. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'p'. The score is written for piano with three staves: treble clef, grand staff, and bass clef. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines in the bass clef.

Nuottiesimerkissä 11 a vasemman käden non legato mahdollistaa grammaattisen aksentin myös kolmannelle iskulle, jolloin sen painottaminen tukee melodian pidätystä ja harmonian muutosta. Jalkion kahdeksasosatauko tukee melodian pidätyksen kuulamista ja tuottaa akustisen diminuendon<sup>85</sup>. Näennäisestä samankaltaisuudesta huolimatta esimerkin b sointikuva on erilainen, ja aksentuaatio etenee kokotahdeittain.

Nuottiesimerkki 12 kuvaa saman melodisen ja harmonisen materiaalin kaarittamista kahdella eri tavalla. Esimerkin a tahdeissa 13-17 sonaatin toisen osan melodinen ja harmoninen kehittäely on esittelyvaiheessa ja modulaation jälkeen palataan perussävellajiin, myönteiseen Es-duuriin.

Nuottiesimerkki 12. J. Rheinberger: Urkusonaatti nr. 9, II Romanze. Editio: Carus-Verlag

a) tahdit 13-17 (13-19)

The musical score shows measures 13-17 (13-19) in G major. The tempo is marked 'poco rit. - a tempo'. The score is written for piano with three staves: treble clef, grand staff, and bass clef. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines in the bass clef.

Esimerkin b tahdit 65-69 ovat osan loppupuolella, ja niitä edeltää es-mollissa kulkeva välitaite. Syvän ahdistuksen tunnelmien jälkeen tahtien 65-69 melodiset ja harmoniset sisällöt ovat kaaritusta lukuun ottamatta samat kuin tahdeissa 13-17, mutta esimerkkien a ja b päätepisteet ovat hyvin erilaiset jälkimmäisten päättyessä c-molliin.

<sup>85</sup> Rheinberger osasi taitavasti käyttää hyväkseen akustiikkaa saadakseen aikaan diminuendo- vaikutelman äänien lukumäärää vähentämällä. Usein hän kirjoittaa jalkioäänen päättymään hiukan sormioääniä aiemmin etenkin nuottiesimerkin 11 kaltaisissa pidätys-purkaus- kohdissa.

b) tahdit 65–69 (65–70)

Rheinbergerin notaatiosta ilmenevä legatokäsitys haastaa nykyisen käsityksen. Hän ei kirjoita niin sanottua jatkuvaa legatoa, vaan eri pituiset legatokaaret säätelevät aksentuaatiota yhdessä iskutushierarkian ja uloskirjoitettujen rytmisten aksenttien kanssa. Passacaglian op. 132 notaation analyysin perusteella esitän seuraavassa, mitä muuta legato voisi olla.

#### 6.4.1 Legatokaarien käyttö passacagliassa op. 132: Neljä eri versiota

Olen analyysissäni tukeutunut niin Rheinbergerin käsikirjoituksiin kuin Carus Verlagin kokonaislaitokseenkin. Se puolestaan on käyttänyt pääasiallisena lähteenään säveltäjän itsensä tarkistamia teosten ensipainoksia (Rheinberger 2010 [1990], XVII). Näin ollen voitaneen uskoa, että teosten kaaritutukset ovat luotettavia.

Josef Rheinberger kirjoitti 20 urkusonaattia vuosina 1868–1901. Hänen tarkoituksenaan oli ilmeisesti kirjoittaa 24 sonaattia yhtä monessa sävellajissa, mutta työ jäi kesken säveltäjän kuollessa (Grace 1925, esipuhe vi). On mielenkiintoista, että kuudestatoista urkusonaatista Rheinberger teki myös sovituksen pianolle nelikäsisesti. Herää kysymys: miksi? Carl Dahlhaus antaa yhden järkeen käyvän selityksen: 1800-luvun Saksassa pianoduojen soittaminen oli yksi porvarillisen musiikkikulttuurin kulmakivistä, koska se mahdollisti kamari- ja sinfoniamusiikkiin tutustumisen kotona soittamalla (Dahlhaus 1989 [1980], 42). Itselleni urkusonaattien transkriptiot ovat olleet aineistoa, jota tutkimalla yritän selvittää, miten säveltäjän tapa kirjoittaa pianolle eroaa uruille säveltämisestä, sekä sitä, mitkä asiat ovat yhteneväisiä ja mitä johtopäätöksiä tästä kenties voisi tehdä.

Rheinberger sävelsi kahdeksannen urkusonaattinsa 7.–20.10.1882. Sen viimeinen osa, passacaglia, on musiikinhistoriallisesti merkittävä: koskaan aikaisemmin ei passacaglia-muotoa ollut käytetty suurimuotoisen teoksen päätösosana. Kolme vuotta tämän jälkeen Johannes Brahms päätti neljännen sinfoniansa passacagliaan (Chaconne). (Weyer 1990/2010, esipuhe XXII.) Rheinberger teki passacagliasta urkuversion lisäksi 2 erilaista pianotranskriptiota,

joista nelikätkäinen versio on päivätty 27.10 ja vapaa sovitus soolopianolle 31.10. Näiden lisäksi hän teki vapaan transkription orkesterille; sen päiväyksestä ei löydy tarkempaa tietoa. Soolopiano- ja orkesterisovitukset ovat erillisiä teoksia ilmeisesti konserttikäyttöön, nelikätkäinen pianosovitus on osa koko urkusonaatin transkriptiota.

Tämän alaluvun tarkoitus on neljän passacaglia-version avulla valaista, mikä merkitys detaljoidulla artikulaatiolla ja kirjoitetuilla kaarilla tai kaarien poisjättämisellä ja iskutushierarkialla on Rheinbergerin kirjoitustavassa, sekä mitä niiden toteuttamisella saavutetaan hänen musiikkinsa tulkinnassa niin uruilla kuin muillakin instrumenteilla soittaessa.

#### 6.4.1.1 Passacaglia uruille<sup>86</sup>

Rheinberger noudattaa perinteistä uruille kirjoittamisen tapaa, jossa periaatteena on selkeys ja eri linjojen esiin tuominen artikulaation ja eri äänissä eri aikoihin etenevän aksentuaation avulla. Kun teema on jätetty kokonaan ilman kaaria, se on tarkoituksellista, joten teemaa ei tule soittaa legatossa. Passacaglian kahdeksan tahdin pituista teemaa Rheinberger käsittelee tilanteen mukaan legatossa tai non legatossa seuraavilla eri tavoilla:

1. Teema on viimeistä tahtia lukuun ottamatta kirjoitettu legatokaaren alle (t. 1–8).

Nuottiesimerkki 13. Rheinberger: Passacaglia op. 132, teema. Editio: Carus-Verlag

a) Tahdit 1–8.



2. Teema esiintyy muuttumattomana jalkiossa toimien variaatioiden harmonioiden sointupohjana. Jalkiossa teema on yleensä ilman kaarta,

<sup>86</sup> Käsikirjoitus verkkosivulla

<https://daten.digital-sammlungen.de/0009/bsb00091724/images/index.html?id=00091724&groesser=&fip=qrsweayawfsdreayaenfsdreayaenewq&no=5&seite=18>

jolloin iskutushierarkian käyttö on perusteltua, sillä se tukee rytmiä ja harmonioiden vaihtumista. (T. 8–56.)

3. Teema jakautuu kahteen kaaren alla olevaan jaksoon (t. 56–64).
4. Teeman kaaret kuten edellä, mutta legatolinja katkeaa yhtä säveltä aikaisemmin. Viimeisen tahdin portato vaihtuu painokkaammiksi aksenteiksi (*marcato et tenuto*, t. 64–72).

b) Tahdit 52–76.

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 52, 57, and 62 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various slurs, ties, and dynamic markings such as *I. Man.* and *II. Man.* above the right-hand part.

5. Teema jakautuu kahden tahdin jaksoihin. Grammaattinen aksentti tahdin ensimmäisellä iskulla tulee esiin vuorotellen kummassakin äänessä. (T. 80–88.)

c) Tahdit 77–87.

Tahdissa 131–132 Rheinberger yhtäkkiä kirjoittaa kaaren jalkioon edellisen tahdin kolmannelta iskulta seuraavan ensimmäiselle, vaikka teema muutoin on ilman kaaria. Kaari osoittaa sen, ettei yleisartikulaatio ole legato, koska tällöinhän kaari olisi tarpeeton.

6. Teeman alkupuolen kaaret on kirjoitettu tahdeittain (177–184), ja jälkipuolella on kahden tahdin pituinen kaari sekä viimeisten nuottien portato tavalliseen tapaan.

d) Tahdit 175–184.

The image displays a musical score for measures 175 through 184. It is written for piano and bass, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number: 175, 178, 181, and 184. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 184. The bass line features a prominent eighth-note pattern in the later measures.

Tyypillinen esimerkki Rheinbergerin tarkasta kirjoitustavasta löytyy passacaglian tahteissa 41–44.

e) Tahdit 35–46.

Oikeassa kädessä on legatokaari, sen kontrastina vasemmassa kädessä kulkeva staccato, ja jalkiossa kulkeva teema soitetaan non legatossa iskutushierarkian mukaisesti.

Rheinbergerin urkuteoksille on tavallista myös partituuriin merkitty terassidynamiikka. Tämä ei kuitenkaan säveltäjän itsensä mukaan tarkoita, etteikö crescendoja ja diminuendoja voisi tehdä, mutta hän sanoo jättävänsä tämän jokaisen soittajan omaan harkintaan, soittimesta riippuen (Busch 2000, 166).

#### 6.4.1.2 Passacaglia pianolle nelikätisesti sekä vapaa sovitus soolopianolle

Passacaglian nelikätkäinen pianoversio<sup>87</sup> on luonteeltaan hyvin samankaltainen kuin urkupassacagliakin. Kaarituksat noudattavat edellisessä luvussa mainittua listaa, vaikka eivät olekaan täysin yhteneväiset. Huolimatta siitä, että kaaria saattaa olla samanaikaisesti kaikissa äänissä, legato ei kuitenkaan ole jatkuvaa vaan katkeaa melko säännönmukaisesti tahtiviivalla jossakin äänessä jatkuen toisissa äänissä

<sup>87</sup> Käsikirjoitus verkkosivulla

<https://daten.digital-sammlung.de/0009/bsb00091725/images/index.html?id=00091725&groesser=&fip=qrsweayawfsdreayaenfsdreayaenewq&no=3&seite=23>

pidempään. Myös tässä versiossa teema on välillä kokonaan ilman kaaria: tahdeissa 48–54, 96–102, 112–118, 128–134, 168–174 ja 185–190. Nyanssilla näyttäisi olevan tässä merkitystä, sillä kaikissa edellä mainituissa kohdissa nyanssi on forte tai fortissimo. Tahdeissa 64–69 teema saa uuden kaarituksen, jossa kohonuotti sidotaan tahtiviivan yli pitkään nuottiin. Tästä voidaan päätellä, ettei kohonuottia yleensä sidottu tahdin ensimmäiseen iskuun. Tahtiviivalla tulisi siis nähdäkseni artikuloida irti, jos kaarta ei ole.

Alkuperäiseen passacagliaan verrattuna Rheinberger on merkinnyt nelikäätiseen pianosovitukseen huomattavasti tarkemmin sekä jaksojen välisen kuin niiden sisäisenkin dynamiikan. Muutoin dynamiikan kehitys on suurelta osin yhteneväinen molemmissa versiossa. Sama koskee teoksen ajankäyttöä. Kumpikin versio etenee ilman notatoituja agogisia vapauksia, mikä tosin on ymmärrettävää, kun kysymyksessä on niin paljon musiikilliseen metriin sidottu sävellysmuoto kuin passacaglia.

Nelikätinen pianosovitus kahdeksannesta urkusonaatista voisi hyvinkin olla tehty joko pedagogiseen tarkoitukseen tai, kuten alussa mainittiin, tuomaan suurimuotoisia teoksia tavallisten ihmisten ulottuville.

Vapaassa sovituksessa soolopianolle<sup>88</sup> riittävää legatoa ei ymmärrettävästi saavuteta ainoastaan kaarituksilla, joten Rheinberger merkitsee pedaalin käytön tarkasti. Nuottikuvaan ilmaantuu myös esittämiseen liittyviä termejä, kuten *espressivo*, *grazioso*, *cantando*, *dolce* ja *energico*, sekä artikulaatioon liittyvät *marcato* ja *legatissimo*. Tämänkään sovituksen kaaritukset eivät ole yhteneväisiä kahden edellisen kanssa, vaikka säveltäjä käyttääkin aiemmin mainittuja vaihtoehtoja. Tahdeissa 185–190 vasemman käden oktaaveissa on kahdesta edellisestä passacagliasta poikkeava artikulaatiotapa: edellisissä koko ajan portato, tässä portato vuorottelee kaaren kanssa. Vapaan sovituksesta tekee lähinnä se, ettei Rheinberger noudata urkupassacaglian kuviointia orjallisesti.

#### 6.4.1.3 Sovitus orkesterille, op.132b

Passacaglian orkesterisovitus<sup>89</sup> poikkeaa kolmesta edellä olevasta passacagliasta sekä sävellajinsa (f-molli) että pituutensa ja kuviointinsa puolesta. Orkesterin eri soitinryhmät mahdollistavat toisenlaisen variaatioteknisen vapauden ja sointivärit

---

<sup>88</sup> Käsikirjoitus verkkosivulla <https://daten.digital-sammlungen.de/0009/bsb00091726/images/index.html?id=00091726&groesser=&fip=qrsweayawfsdreayaenfsdreayaenewq&no=2&seite=2>

<sup>89</sup> Käsikirjoitus verkkosivulla <https://daten.digital-sammlungen.de/0009/bsb00091727/images/index.html?id=00091727&groesser=&fip=qrsweayawfsdreayaenfsdreayaenewq&no=1&seite=3>

kuin klaveerisoitin. Orkesterisovituksen passacaglia on myös 12 tahtia pidempi kuin alkuperäinen urkuteos, ja sen kääntyminen alkuperäisestä poikkeavaan suuntaan alkaa tahdista 160. Teema saa duurivariaation tahdeissa 168–174. Tätä jaksoa ei alkuperäisessä passacagliassa ole lainkaan. Teeman muuttumattomuus rikkoutuu tahdeissa 185–192, mutta sen tunnistaa kuvioinnista huolimatta harmonian käännteistä.

Orkesterisovituksessa huomio kiinnittyy ennen kaikkea legatokaarien lyhyteen sekä niiden harvalukuisuuteen. Partituurista välittyy kuva teoksesta, jossa pitkien linjojen sijaan operoidaan paitsi sointiväreillä ja kuvioinnilla, myös erilaisilla artikulaatiotavoilla ja yksityiskohtaisesti merkityllä dynamiikalla, joiden merkitys teoksen aksentuaatioissa on suurempi kuin kirjoitettujen kaarien. Vahvistuksena hypoteesille luonnollisten nuottien non legatosta voi mielestäni pitää muun muassa sitä, että tahdista 104 alkava alttoviulun teema on ilman kaarta, ja sen lisäksi säveltäjä kirjoittaa ikään kuin varmistukseksi *marcato*. Myös urkuversiossa vastaava kohta on ilman kaarta. Tämä on siinä mielessä poikkeuksellista, että tässä kohtaa orkesteripartituuria yleisnyanssi on piano, jonka yhteyteen Rheinberger usein kirjoittaa *dolce*, ja muiden soittimien stemmoissa on kaaret.

Huilujen tenutot tahdissa 21 sekä tahdeissa 84–86 ovat ennemminkin artikulatorisia kuin agogisia merkintöjä. Tahdissa 21 huilustemma on kaarella sidottu tahdin ensimmäiseen iskuun, joten tenuton tehtävä on painottaa kaaren ensimmäistä nuottia. Tahdeissa 84–86 huilustemman tehtävänä taas on antaa koko orkesterisatsille (siinä kohdassa ainoastaan huilu, klarinetit, I viulu sekä sello) tahdin ensimmäisen iskun edellyttämä grammaattinen aksentti. Samaan aikaan passacaglian teema kulkee sellossa, jonka tahdin ensimmäinen isku on sidottu edellisen tahdin kolmanteen iskuun. Tämän kaaren alle Rheinberger on kirjoittanut diminuendon kohti tahdin ensimmäistä iskua, jolloin on aika selvää, että kaari osoittaa vahvan iskun siirtyvän edellisen tahdin kolmannelle iskulle. Agogisia merkintöjä teoksessa ei esiinny ylipäätään lukuun ottamatta toiseksi viimeisen tahdin ritardandoa.

Orkesterisatsin soinnillinen ihanne näyttää hyvin samanlaiselta kuin säveltäjän urkusatsin. Eri äänissä tapahtuu samaan aikaan erilaisia dynaamisia ja artikulatorisia asioita. Soiva tekstuuri on sekä rytmisesti että dynaamisesti monimuotoinen sävelkudos. Sointi-ihanne poikkeaa ainakin tässä teoksessa huomattavasti 1800-luvun lopun orkesterimusiikin tasaisen sointi-ihanteen pyrkimyksestä.

#### 6.4.1.4 Mitä johtopäätöksiä passacaglian op.132 eri versioiden kaarituksista voidaan tehdä?

Aloittaessani tohtoriopintojani olin sijoittanut Rheinbergerin saksalaisen 1800-luvun musiikin estetiikan murrosvaiheeseen, ja ajattelin hänen edustavan tälle ylimenokaudelle tyypillistä sävellystapaa, jossa olisi piirteitä niin varhais- kuin myöhäisromantiikankin musiikillisesta estetiikasta. Tutkimuksen edistyessä jouduin korjaamaan käsitystäni. Rheinberger on säveltäjänä traditioon nojaava uudistaja. Hän suhtautuu lähes puristisesti musiikin ilmaisuuden välineisiin, kuten musiikin retoriseen rakenteeseen, kaarituksiin legatoartikulaation ja aksentuaation välineenä, ja metriin sidottuun musiikilliseen ajankäyttöön. Toisaalta hän pyrkii koko ajan kehittämään traditiota yhdistellen vanhaa ja uutta esimerkiksi sävellysmuodoissa. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat urkusonaatit, jonka genren muodostumisessa Rheinbergerillä oli merkittävä osuus.

Mielestäni Rheinberger kirjoittaa pyrkimyksensä partituuriin niin tarkasti, että siitä voidaan päätellä seuraavaa: (1) Rheinbergerin kontrapunktinen sävellystapa on sidottu retorisen musiikin perinteen mukaisesti rytmiseen fraseeraustapaan, jossa artikulaation ja agogiikan on tapahduttava lähtökohtaisesti musiikillisen metrin määrittämässä rajoissa. Tästä poikkeamiset säveltäjä merkitsee tarkasti legatokaarin ja agogisin termein. (2) Edellisestä seuraa se, että tahtiviivaa ei ylitetä legatossa ilman legatokaarta. Jos kaari ylittää tahtiviivan yhdessä tai useammassa äänessä, tulee tahdin ensimmäisen iskun vaatiman grammaattisen aksentin kuitenkin esiintyä jossain äänessä. (3) Rheinbergerin tapa kirjoittaa legatokaaria ja merkitä kulloinkin haluttu artikulaatiotapa hyvinkin yksityiskohtaisesti voidaan nähdä tradition luonnollisena jatkumona barokin ja myöhäisromantiikan välillä. Hän ei kirjoita niin sanottua jatkuvaa legatoa, vaan eri pituiset legatokaaret säätelevät aksentuaatiota yhdessä iskutushierarkian ja uloskirjoitettujen rytmisten aksenttien kanssa. Kaarien lisääntyminen ja piteneminen voidaan tulkita aikakauden hengen mukaiseksi yritykseksi vapautua metrin ja iskutushierarkian kahleista (vrt. Liszt ja Wagner) ilman niiden todellista hylkäämistä. (4) Samankaltaiset motiivit kaaritetaan tai artikuloidaan usein eri tavoin. Tämä ei ole sattumaa, vaan täysin samankaltaisilla motiiveilla ja sävelkuluilla on teoksen eri kohdissa usein erilaiset musiikilliset funktiot. (5) Niin kutsutut luonnolliset nuotit tulee soittaa non legato iskutushierarkian mukaisesti, koska niiden tehtävä on ylläpitää vahva–heikko-aksentuaatiota muuten legaton hallitsemassa sointikuvassa. (6) Rheinberger merkitsee partituuriin ainoastaan selvästi metristä poikkeavat ritardandot. Accelerando-termiä ei hänen urkuteoksissaan esiinny. Rheinbergerille on tyypillistä säädellä musiikin ajankäyttöä kirjoittamalla hidastuva tai nopeutuva musiikillinen pyrkimys täsmällisin nuottiarvoin.

Näiden neljän passacaglia-version tarkastelun perusteella näyttää siltä, että Rheinbergerin lähtökohta soittimesta riippumatta on ennen kaikkea teoksen eri karakterien ja sen musiikillisen rytmien esiin tuominen edellä mainituin keinoin. Säveltäjä varioi kaarituksia, mikä vaikuttaa aksentuaation vaihteluun ja erityyppisten aksenttien esiintymistiheyteen. Aksentuaation erilaisuus eri versioissa osoittaa, että poikkeamat ovat tarkoituksellisia ja että niin sanotuilla luonnollisilla (ilman artikulaatiotapaa osoittavaa merkkiä olevilla) nuoteilla on tärkeä merkitys rytmien ja harmonioiden esiin tuomisessa.

Urkujensoitossa Rheinbergerin kirjoitustavan noudattaminen edistää soinnin keventämistä. Legaton käyttö tuo esiin ne linjat, joiden halutaan kuuluvan, ja irti artikuloiminen taas tukee harmonioiden vaihtumista ja musiikillisen metrin sekä mikrotason musiikillisten asioiden esiin tuomista. Käsitykseni mukaan niin Rheinbergerin musiikissa kuin muussakin retorisen musiikin traditiota jatkavassa musiikissa kaarilla ilmaistaan nimenomaan legatoartikulaatiota, ja niiden kirjoittamisessa tai kirjoittamatta jättämisessä näyttää perussääntönä olevan kysymys siitä, onko kyseisellä motiivilla tai kuviolla kussakin kontekstissa melodinen vai rytmisen merkitys. Käytännössä tämä kirjoitus- ja soittotapa tarkoittaa sitä, että aksentuaatio etenee eri äänissä eri tahtiin, eikä kaikkia melodisia linjoja lähes koskaan soiteta legatossa samanaikaisesti. Ensisijaisena periaatteena Rheinbergerilla näyttää kuitenkin olleen se, että legatoartikulaatio merkitään aina partituuriin joko kaarilla tai esitysmerkiksi *legato* (jälkimmäinen koskee mm. ankan tyylin fuugia sekä fuugaa op. 181).

Rheinbergerin notaation analyysin tulokset avaavat uudenlaisen näkökulman koko saksalaiseen urkutraditioon. Hän ei ole ainoa saksalainen 1800-luvun urkusäveltäjä, joka kirjoittaa esittämisohjeet näin tarkasti (Gustav Merkelin kirjoitustapa on hyvin samankaltainen), mutta hän on luultavasti johdonmukaisin notaatiossaan. On selvää, että Saksassa oli samaan aikaan useita erilaisia esteettisiä painotuksia ja että Rheinbergerin kirjoitustapaa ei voi yleistää koskemaan koko 1800-luvun saksalaista urkukirjallisuutta. Toisaalta esimerkiksi ymmärrys Rheinbergerin ja hänen säveltäjäkollegansa Max Regerin kirjoitus- ja fraseeraustapojen eroista auttaa myös ymmärtämään, että he yhteisestä kulttuuriperinnöstään huolimatta suhtautuivat siihen eri tavoin ja edustavat toisistaan poikkeavia esteettisiä ideologioita. Tästä puolestaan seuraa, ettei heidän musiikkinsa toimi samojen periaatteiden mukaan, joten esityksen taiteelliset valinnat tulisi tehdä erilaisten kriteereiden mukaisesti.

## 6.5 Agogiikka

*Agogiikalla* tarkoitetaan esittämisessä sävelten ja taukojen pidentämistä ja lyhentämistä sekä tempon muuntelua, *tempo rubatoa*. Kun puhutaan siitä, että musiikillinen asia ilmaistaan metrisesti tai agogisesti, nämä kaksi termiä ovat

toisilleen vastakkaisia käsitteitä. Tosiasiallisesti agogiikkaa voidaan kuitenkin käyttää myös metrin sallimissa rajoissa. Tällöin kysymys on lähinnä yksittäisten nuottien ajallisesta pidentämisestä tai fraasin lopun tempollisesta hidastamisesta.

Agogiikan käyttö on intuitiivinen ja tehokas mutta myös yksinkertainen ja nopeasti loppuun kulutettu, niin musiikin ekspressiiviseen ilmaisuun kuin kuulijan tunteisiinkin vaikuttava keinovara. Kun ihminen jännittyy, hermostuu tai pelästyy, hänen pulssinsa kiihtyy; vastaavasti hänen ollessaan rauhallinen, tyytyväinen tai onnellinen myös sydämen syke rauhoittuu. Musiikin tempo ja agogiikka ovat siis myös fyysisiä ilmiöitä, jotka vaikuttavat ihmisen vireyteen tai virittäytymiseen. Kärjistäen voisi sanoa, että moni 1800-luvun musiikkikappale perustuu tunteisiin vetoavien yksinkertaisten ilmaisukeinojen käyttöön: legatosoittoon, runsaaseen agogiseen vaihteluun sekä virtuositeettiin.

*Rubatosta* puhutaan silloin, kun musiikin sisäinen pyrkimys hidastuu tai nopeutuu. Rubatolla voidaan auttaa teoksen muotoilua viipyilemällä fraasin tärkeissä kohdissa sekä hidastamalla fraasien loppuissa ja jaksojen päätöskadensseissa. On tärkeää erottaa toisistaan rubatomainen agogiikan käyttö ja partituuriin merkitty *accelerando* ja *ritardando*. Hienovarainen fraasin sisäinen rubato alleviivaa musiikin ekspressiivistä sisältöä. Useamman tahdin alueelle jakautuva *accelerando* tai *ritardando*, joka palvelee suurempia linjoja ja sisäisiä jännitteitä, vaikuttaa kuulijaan edellistä voimakkaammin; se on yleensä lähtöisin säveltäjän kynästä.

Käsite *rubare il tempo* esiintyi alun perin Pier Francesco Tosin teoksessa *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto Figurato* (1723) (Rosenblum 1994, 33). Daniel Gottlob Türk havainnollisti rubatota nuottiesimerkillä, jossa säestysääni osuu iskulle ja melodia tulee jäljessä (*suspensio*, *anticipatio* tai *retardatio*). Türkin mukaan ”pulssi tai täsmällisemmin tahti itsessään säilyy muuttumattomana rubatosta huolimatta” (Laukvik 2010 [1996], 290). 1700-luvulla oli tavallista, että solisti varioi kirjoitettua rytmiä pidentämällä toisia nuotteja ja lyhentämällä toisia improvisatoriseen tapaan tavallisesti homofonisen säestyksen huolehtiessa vakaasta iskutuksesta ja temposta (Rosenblum 1994, 33–34). J. A. Hamilton määritteli rubaton teoksessa *Dictionary of two thousand Musical Terms with an Appendix of Five Hundred Other Words* (1842):

Termiä *tempo rubato* käytetään sellaisesta esittämissyylistä, jossa muutamia säveliä pidätellään niiden sääntöjen mukaista kestoaa kauemmin, kun taas toisten suhteellista kestoaa lyhennetään; kuitenkin niin, että tahdin kokonaiskesto ei häiriinny.<sup>90</sup> (Bishop 1842, 60.)

---

<sup>90</sup> ” The terms *tempo rubato* are applied to a style of performance in which some notes are held longer than their legitimate time, while others are curtailed of their proportionate

A. B. Marx liitti tempo rubaton esitystermeihin *a piacere* tai *ad libitum*, vapaasti esittäjän tahdon mukaan (Marx 1854, 30–31).

Felix Mendelssohn Bartholdy oli itse taitava rubaton käyttäjä, mutta opetuksessaan hän oli tarkka siitä, että iskutus (metri) säilyi muuttumattomana. Mendelssohn Bartholdy kielsi kategorisesti merkitsemättömän ritardandon käytön, ja partituuriin merkityn ritardandon hän halusi tehtävän mahdollisimman hienovaraisesti. Robert ja Clara Schumannin tytär Eugenie puolestaan kertoi pianisti Hans von Bülowille äitinsä painottaneen huolellisuutta tempon vaihdoksissa opettaessaan Robert Schumannin musiikkia. Ritardandoa ei pitäisi koskaan tehdä, jos sitä ei ole merkitty, eikä myöskään ulottaa sitä käsittämään muita kuin niitä nuotteja, joiden yläpuolelle se on kirjoitettu. Erittäin lyhyt ritardando on enemmänkin näiden nuottien vähäistä painottamista. (Laukvik 2010 [1996], 291.) Franz Liszt taas oli tunnettu rubaton käytöstään (mts. 254).

Käsityksissä agogiikan käytöstä oli siis eroja jo ennen myöhäisromantiikkaa. Oli niitä, jotka tulkinnessaan maneerinomaisesti ryntäilivät ajankäytöllisesti eteen- ja taaksepäin, sekä niitä, jotka tuomitsivat tämän täysin. Etenkin pianonsoitossa kehittyi 1800-luvulla fraseeraustapa, joka ennakoiki riemannilaista fraseerausestetiikkaa *accelerando*ineen ja *ritardando*ineen. Sandra Rosenblum (1993, 47) käyttää tästä nimitystä *agoginen rubato*, ja hän arvelee sen juurtuneen pianonsoittoon kiertelevien pianovirtuoosien, etenkin Franz Lisztin, myötä, joka oli tunnettu ekspressiivisyydestään ja näyttävyydestään. Musiikin teoriaan ja sen opetukseen tämä ei kuitenkaan näytä vaikuttaneen ennen Riemannin teorioita.

Musiikillinen muotoilu ennen myöhäisromantiikkaa oli vahvasti sidoksissa metrin ja tahtilajin määrittämiin rajoihin, ja fraasin tärkeitä kohtia ilmaistiin ylenmääräisen agogiikan sijaan artikulaatiolla. Pianonsoiton estetiikkaan ja esittämiseen rubaton ihanne tuli ainakin vuosikymmeniä ennen kuin se valloitti alaa urkujensoitossa. Johann Nepomuk Hummel ja Carl Czerny opettivat pianokouluissaan kädestä pitäen fraseerausta, joka indikoi tulevaa estetiikan muutosta (Hummel 1827, 429–437; Czerny 1839, Band III, 24–29), mutta vasta Riemannin muotoilemien periaatteiden yleinen hyväksyminen vapautti fraseerauksen lopullisesti metrin kahlitsemasta ajankäytöstä.

Adolph Kullak esitti teoksessaan *Ästhetik des Klavierspiels* mallin, jossa *accelerando* esiintyy yhdessä *crescendon* kanssa ja *ritardando* yhdessä *diminuendon* kanssa<sup>91</sup> (Kullak 1907 [1861], 292). Kullak mainitsee myös, että *accelerando* voidaan yhdistää myös *diminuendoon* ja *ritardando* *crescendoon*,

---

durations, in order that, on the whole, the aggregate value of the bar may not be disturbed.”

<sup>91</sup> Samankaltainen näkemys oli myös Matthis Lussyllä (teoksessa *Der musikalische Ausdruck*, 1886), jolla oli 30 vuoden kokemus oman aikansa tunnettujen esittäjien kuten Moschelesin, Köhlerin ja von Bülowin musiikillisen ilmaisun analysoimisesta (Lohmann 1994, 256–257).

mutta tämä vaihtoehto ei ole itsestään selvä. Aleksandr Skrjabinin soitosta on olemassa tallenteita, joissa Kullakin esittämä fraseeraustapa on selkeästi kuultavissa.

Riemannilaisessa estetiikassa musiikki pyrkii kohti fraasin huippua crescendolla ja accelerandolla; fraasin huippua pidennetään agogisesti, ja fraasin loppua kohden musiikillinen jännite laukeaa diminuendon ja ritardandon myötä. Esittämisessä accelerandon ja ritardandon ulottaminen useamman kuin yhden tai kahden tahdin alueelle ilman, että sitä on merkitty partituuriin, lienee siis saanut vaikutteita niin pianomusiikin esittämisestä kuin riemannilaisesta estetiikastakin. Tämä muotoilutapa elää paikoin nykyäänkin varsinkin urkumusiikin esittämisessä, ja se on ulotettu käsittämään myös varhaisemman romantiikan musiikkia.

Rheinbergerin musiikki noudattaa perinteistä metriin sidottua fraseeraustapaa. Hän kirjoittaa ritardando-termin lähinnä isompien jaksojen väliin. Yleensä ritardando käsittää 1–2 tahtia, mutta voi joskus teoksen päättävässä kadenssissa alleviivata nuottiarvoin uloskirjoitettua ritardandoa 4 tahdin alueella. Ritardandon jälkeen säveltäjä antaa uuden tempomerkinnän, esimerkiksi *a tempo*, *poco animato* jne. Tradition mukaisesti teoksen päättävä kadenssi voi myös kokonaisuudessaan saada uutta aikaa koskevan merkinnän (*tranquillo*, *largamente* jne.). *Accelerando*-termiä ei hänen urkuteoksissaan esiinny, vaan fraasin sisäisen liike-energian ja agogiikan Rheinberger kirjoittaa ulos melodia- ja harmoniarytmiä tihentämällä tai harventamalla, sekä usein teoksen loppukadenssissa myös nuotin yläpuolelle kirjoitettujen *tenuto*-viivojen avulla. Näin luodaan tunne kiihtymisestä tai hidastumisesta koskematta metriin.

Vertailun vuoksi voidaan tarkastella Julius Reubken (1834–1858) urkusonaattia, joka on sävelletty 1857. Reubke oli Franz Liszin oppilas, ja hänen sonaatissaan näkyvätkin selvästi uussaksalaisen koulukunnan esteettiset ideat. Partituurissa on runsaasti niin artikulaatiotapoja, dynamiikkaa kuin tempoakin koskevia merkintöjä. Ensimmäinen accelerando on 15 tahdin pituinen (*nach und nach schneller*), ja siihen yhdistyy yhtä pitkään jatkuva crescendo. Musiikin pitkän ja intensiivisen kiihdytysjakson jännite laukeaa dramaattiseen rytmikkääseen sointujaksoon, jonka karakteri on sonaatin mysteerinomaiselle alkujaksolle täysin vastakkainen.

Sonaatin päätösfuugassa ensimmäinen taite on kirjoitettu 1/16-nuotein, toinen taite 1/8-triolein, sekä lopputaite 1/4-triolein. Neljäsosaisku pysyy samana, mutta nuottiarvojen harventuessa Reubke varmistaa musiikin tihentymisen tunteen seuraavan jakson tullessa uudella, edellistä hieman nopeammalla tempomerkinnällä. Reubke onnistuu säilyttämään musiikillisen jännitteen aina sonaatin viimeiselle sivulle asti, jossa tämä uskomattoman upea ja jännittävä teos saavuttaa räjähtävän kliimaksinsa.

Näistä uussaksalaisen estetiikan elementeistä huolimatta Reubke kirjoittaa kuitenkin legatokaaret hyvin perinteiseen tapaan, ja ilmaisee tärkeitä nuotteja

paitsi kirjoitettujen aksenttien avulla, myös artikulaatiotauolla, eli siten, että notatoi kaaren päättymään ennen tärkeää nuottia.

Nuottiesimerkki 14. Julius Reubke: 94. Psalm, accelerando-jakso tahdeissa 94–99. Editio: Otto Reubke, Leipzig. NMW-Reprint.

*nach und nach schneller*  
ohne Mixturen

M. I.

Pedal *nach und nach immer stärker durch die andern Bässe*

*sempre poco*

alle Bässe. ohne Posaune.

*do* *cre* *scen* *do*

**Allegro con fuoco.**

*ff* Manualcoppel

*ff* Posaune.

## 7 Esittäjän työkalut

1800-luvun saksalaisen urkumusiikin esittäjä joutuu tuon tuostakin eri teosten tulkintaa koskevien kysymysten eteen. Jos säveltäjä on ollut notaatiossaan johdonmukainen ja tarkka, kuten esimerkiksi Rheinberger tai Merkel, ei ongelmaa ole, tai se rajoittuu yksittäisiin tahteihin. Esitysmerkinnöistä vapaa notaatio puolestaan tuottaa monenlaista päänvaivaa ja jättää tilaa niin suurelle taiteelliselle vapaudelle kuin kahden erilaisen estetiikan törmäyksellekin.

Valitaanko yleisartikulaatiotavaksi legato vai *das ordentliche Fortgehen*<sup>92</sup>? Onko kysymyksessä liturgiseen vai konserttikäyttöön sävelletty teos? Millainen legaton tulisi olla, jos kirjoitettuja kaaria ei ole? Tarkoittavatko kirjoitetut kaaret artikulaatiotapaa vai musiikin rakenteellista jäsentelyä? Miten ilman artikulaatiomerkinä olevat ”luonnolliset” nuotit tulee soittaa, jos muu tekstuuri on kaaritettu ja tarkoin notatoitu? Tiivistettynä kysymys on eri teosten karakterista ja hallitsevan, teoksen luonnetta tukevan artikulaatiotavan ja tempon valinnasta.

Taiteellisten valintojen tueksi olisi hyvä olla jotain ”kättä pidempää” – periaatteita, jotka nousevat saksalaisen musiikin traditiosta ja sen esittämiskäytännöstä. Osa näistä periaatteista löytyy vielä 1700-luvun lopun ja 1800-luvun esittämiskäytäntöä käsittelevistä urkukouluista (Knecht, Werner, Schütze). Myös toposteoria sekä taiteilijan oma ”hyvä maku” ovat tärkeitä työvälineitä.

### 7.1 Toposteoria karakterin ja artikulaatiotavan määrittelyn työvälineenä

Retoristen eleiden, kuvioiden ja affektien merkitys on barokin ajan urkumusiikin esittämisestä tuttua. Sen sijaan urkumusiikissa käytetyt topokset ovat aihe, josta tähän mennessä ei ole paljonkaan keskusteltu tai kirjoitettu. Leonard G. Ratner julkaisi toposteoriaansa 1980 kirjassaan *Classic Music. Expression, Form and Style*. Aikakauden (Ratnerin oman aikarajauksen mukaan 1770–1800) retoriikkaa käsittelevien kirjoitusten ja musiikin analyysin perusteella hän määritteli ilmaisuun, retoriikkaan, rakenteeseen, esittämiseen ja tyyliin liittyviä kategorioita, jotka hallitsivat klassismin musiikkia. (Ratner 1980, esipuhe xv.)

---

<sup>92</sup> Käsitykseni mukaan tämä ”artikuloitu legato” oli yleisesti käytössä vielä 1800-luvun loppupuolella tekstuurissa, jossa ei ollut kirjoitettuja kaaria. Hermann Kellerin (1955, 46) mukaan F. W. Marburg piti *das ordentliche Fortgehen*-soittotapaa 1700-luvun yleisartikulaatiotapana, ja Jacques van Oortmerssen (2000, 121) arvelee sen olleen yleinen soittotapa hyvinkin pitkään 1800-luvun musiikissa.

Yhteyksistään (uskonnolliseen) palvontaan, runouteen, draamaan, huvituksiin, tanssiin, seremoniaan, armeijaan, metsästykseen ja alempien yhteiskuntaluokkien elämään 1700-luvun musiikki kehitti *karakterististen kuvioiden* käsitesanaston, joka muodosti klassismin ajan säveltäjille rikkaan perinnön. Jotkut näistä kuvioista yhdistyivät erilaisiin tunteisiin ja affekteihin, toisilla oli maalauksellinen luonne.<sup>93</sup> (Ratner 1980, 9.)

Topokset ovat syntyneet retoristen kuvioiden ja affektiteorian pohjalta. Vaikka Ratnerin toposteoria on kehittynyt kuvaamaan 1700-luvun musiikin sosiaalisia yhteyksiä, suurin osa topoksista näyttää olleen yleisesti tunnettuja myös 1800-luvun säveltäjien keskuudessa.

Kofi Agawun (2009, 42) mukaan toposten malli voi tarjota kekseliään analyttisen työkalun, jolla voidaan tarkastella klassismin ajan musiikin tekstuuria, affektisisältöjä ja sosiaalisia kerrostumia. Myös romantiikan ajan musiikissa toposten merkitys on ilmeistä, huolimatta myöhemmän ohjelmiston sävellysteknisten ideoiden suuremmasta heterogeenisyydestä. Aikakauden musiikkia kyllästävä koraalit, marssit, metsästystorvet ja erilaiset kuviot, jotka kuvaavat huokailua, itkua ja valitusta.

Toposten analysointi alkaa niiden tunnistamisesta. Tunnistaminen edellyttää, että analysoija on riittävän hyvin perehtynyt niin kyseisen aikakauden tyyliin kuin historiallisiinkin tyyliin. Rytmien, tekstuurin ja tekniikan sävellystekninen käsittely viittaa tietynlaisiin topoksiin tai tyylillisiin yhteyksiin. (Agawu 2009, 43–44.)

Toposten tunnistamista seuraa tulkinta. Topokset voivat tarjota tulkintamahdollisuuksia teoksen muotoilulle tai sisäiselle dynamiikalle, ilmaisulle tai jopa teoksen rakenteelle. Samojen tai samankaltaisten toposten käyttö samassa teoksessa tai eri teoksessa voi tuoda näkökulman teoksen strategiaan tai laajemmassa mielessä tyyliin. Erilaisten toposten muotoilu voi edesauttaa säveltäjän käyttämän retoriikan ymmärtämistä kyseisessä teoksessa. (Agawu 2009, 44–45.)

Ratnerin ja Agawun lisäksi topoksista ovat ansiokkaasti kirjoittaneet Raymond Monelle, Robert Hatten sekä Janice Dickensheets. Viimeksi mainittu kirjoittaa artikkelissaan ”The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century”, että osa Ratnerin listaamista topoksista säilyy seuraavalla vuosisadalla muuttumattomina, osa vanhoista topoksista muuntuu olosuhteiden vaikutuksesta ja saa uuden merkityksen, ja myös uusia tyyliä ja murteita syntyy (Dickensheets 2012, 99).

---

<sup>93</sup> ”From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of *characteristic figures*, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor.”

Dickensheets toteaa toposanalyysin tarjoavan sosiohistoriallisessa kontekstissa ainutlaatuisen näkökulman sävellyksen alkuperäiseen reseptioon sekä sen asemaan vaihtuvassa musiikillisessa tyyliissä. Topokset toimivat siten, että ne viittaavat ulkomusiikilliseen merkitykseen silloinkin, kun ohjelmallista sisältöä ei ole merkitty, eli ne luovat narratiivin sävellyksiin, jotka muuten luokiteltaisiin ”absoluuttiseksi” musiikiksi. Toposanalyysi voi kertoa teoksesta paljon sellaista, mikä muuten menetettäisiin ajan kuluessa: suositut aiheet, piilotetut ohjelmat, topos-viittaukset, kunkin säveltäjän erityisesti käyttämät symbolit ja niin edelleen. (Dickensheets 2012, 97–100, 137.)

Dickensheetsin mukaan toposten määrä on lähes rajoittamaton, sillä jokaisesta määrittelystä topoksesta on olemassa erilaisia variaatioita ja yhdistelmiä. Lisäksi lukemattomat topokset ovat tietylle säveltäjälle, alueelle tai maalle tyyppisiä. Edellä mainitusta syystä ei ole mahdollista kirjoittaa kaiken kattavaa toposlistaa, vaan Ratnerin ja Dickensheetsin tutkimukset voivat toimia pohjana myöhemmälle tutkimukselle. Dickensheets korostaakin artikkelinsa johtopäätöksissä toposanalyysin subjektiivisuutta, koska analyysi edellyttää ensin toposten tunnistamista ja tulkintaa. (Dickensheets 2012, 98–99.)

Toposten tunnistaminen, analyysi ja tulkinta avaavat mielenkiintoisen näkymän 1800-luvun saksalaiseen urkumusiikkiin ja sen tulkintaan. Ne ovat avain syvemmälle musiikin maisemaan ja sen oman aikakauden kulttuurisiin kerrostumiin.

### 7.1.1 Topokset: tyypit, tyylit ja murteet Rheinbergerin musiikissa

Dickensheets (2012, 101) jakaa 1800-luvun topokset 3 kategoriaan: (1) tyypit, jotka keskittyvät rytmisiin elementteihin ja fyysisiin liikkeisiin, kuten marssit ja tanssit, ja joissa on minimimäärä eleitä; (2) tyylit eli eleklusterit, jotka herättävät tietyn affektin tai tuovat mieleen jotain ulkomusiikillista; ja (3) murteet, joissa on paljon erilaisia eleitä ja eri tyylejä sekoitettuna. Toisin kuin tyypit ja tyylit, jotka voivat esiintyä vain muutaman tahdin matkalla, murteet ovat musiikillisen kielen materiaalia, jotka voivat luoda moniulotteisia musiikillisia maailmoja. Ne kehittyvät yleensä pitkien musiikillisten jaksojen ja prosessien kuluessa.

Rheinbergerin urkutuotanto on kokonaisuudessaan konserttimusiikkia, vaikka monet teokset sopivatkin jumalanpalveluskäyttöön (Weyer 1997, esipuhe XVIII). Soittaessani ja analysoidessani Rheinbergerin tuotantoa olen tunnistanut Ratnerin, Agawun ja Dickensheetin toposlistojen mukaan seuraavat tyypit ja tyylit:

1. alla breve
2. legato
3. laulava tyyli
4. briljantti tyyli

5. koraali
6. kirkollinen tyyli
7. ankara tyyli
8. sidottu tyyli
9. oppinut tyyli
10. *stile antico*, vanha tyyli
11. fuugatyyli
12. fugato
13. fantasia tyyli
14. pastoraali
15. galantti tyyli
16. aaria
17. lied
18. bel canto, laulullinen
19. bel canto, deklamatorinen
20. resitatiivi
21. agitato
22. herooinen tyyli
23. korkea tyyli
24. scherzo
25. marssi
26. hautajaissaatto

Edellä olevasta listasta huomaa sen, että samasta topoksesta voi olla useita variaatioita. Esimerkiksi kirkollisia topoksia voivat olla kirkollinen tyyli, ankara tyyli, sidottu tyyli, oppinut tyyli, fuugatyyli, fugato, *stile antico*, koraali ja legato. Myös *Andante religioso* lukeutuu kirkollisiin topoksiin.<sup>94</sup> Kirkollista tyyliä leimaavat seremoniallisuus, hartaus, arvokkuus, ylevyys ja hurskaus (Koch 2001 [1802], 1453–54).

Kirkollisen tyylin variaatiot ankara tyyli ja sidottu tyyli viittaavat kirkollisten sävellysten kirjoitussääntöihin. Dissonanssien valmistelu ja purkaminen, kaksinkertainen kontrapunkti ja vapaata tyyliä ankarammin määritelty melodinen eteneminen kuuluivat näihin sääntöihin. Oppinut tyyli viittaa samaan kuin fuugatyyli ja fugato, eli fuugan kirjoittamisen taitoon, sekä erityisesti ilman kaaria olevassa tekstuurissa *das ordentliche Fortgehen* -soittotapaan. *Stile antico*

---

<sup>94</sup> Toistaiseksi en ole löytänyt *Andante religioso*a Rheinbergerin teoksista, mutta se on yleisesti käytetty topos 1800-luvun musiikissa. Esimerkiksi Mendelssohn Bartholdy sävelsi kaksi muuten lähes identtistä teosta, mutta 4. sonaatin toisen osan esitysohjeena ovat kirjoitetut kaaret ja *Andante religioso*, joka viittaa liturgisen musiikin esitystapaan, *legatosoittoon*. Saman teoksen toinen versio ilman kaaria on eräänlainen hidas marssi, jonka esitysmarkintänä on *Maestoso*, ja esitystapa sen mukaisesti juhlava non legato.

puolestaan viittaa vanhaan tyyliin, jolle on tyypillistä valkoisten nuottien ja pidätysten hallitsema nuottikuva sekä muutamat imitaatiokohdat (esim. Palestrina-tyyli). Perinteisen kirkkokuugan tunnusmerkkejä olivat Kochin (2001 [1802], 129) mukaan vakava esitystapa, puolinuotein tai yksi kokonuotti tahdissa etenevä tekstuuri, jonka tahtilajina oli 2, 4/2 tai alla breve.

Rheinbergerillä ilman kaaria olevat ankaran tyylin fugatot (op. 123b/1 ja 8) ja 1. urkusonaatin fuuga yhdistyvät *Volles Werk* -esitysmerkintään tai ff-nyanssiin, sekä maestoso, con moto- tai alla breve -esitysmerkintöihin. Tahtilajina on 3/2, 4/2, tai alla breve. Nämä tunnusmerkit 3/2- tahtilajia lukuun ottamatta viittaavat kirkolliseen oppineeseen tyyliin ja perinteiseen kirkkokuugaan: ei kaaria, kohtuullinen tempo ja tahdinosien liike sekä pleno-rekisteröinti. Esittämisessä oppinut tyyli voi siis tarkoittaa *das ordentliche Fortgehen* -soittotapaa, joka oli ennen 1800-lukua ankaran tyylin tavallinen esitystapa. Näin etenkin silloin, kun fuuga on jätetty ilman kaaria ja sen teema on luonteeltaan enemmän rytmisen kuin melodinen. Rheinberger ei noudata perinteistä kirkkokuugan kirjoitustapaa orjallisesti, vaan kirjoittaa joskus 3/2- tai jopa C- tahtilajissa, mutta jättää kaaret pois. Alla breven sijaan esitysmerkintänä on Maestoso, joka viittaa korkeaan tyyliin sekä ylevään ja majesteettiseen esitystapaan (Schütze 1987 [1877],13; Werner 1807,19), tai Con moto, jonka tempo on edellistä hiukan liikkuvampi.

Kaaritetut tai legato -esitysmerkinnällä varustetut ankaran tyylin fugatot ja urkusonaattien kaaritetut fuugat ovat luonteeltaan enemmän melodisia, ja ne viittaavat puolestaan 1800-luvun musiikin ”jaloon yksinkertaisuuteen” ja sen soittotapaan tai liturgiseen urkumusiikkiin ja sen esittämiseen. Näin Rheinberger tässäkin käyttää toposia sekä vanhan esitystavan elvyttämiseen että sen murtamiseen ja modifioimiseen.

Myös koraali ja legato ovat kirkollisen tyylin variaatioita. Tunnistettavaa koraalia Rheinberger käyttää ainakin kahdessa teoksessaan, Monologissa op.162/6, jossa *O Haupt voll Blut und Wunden* -koraali kulkee jalkiossa, sekä 4. sonaatissa op. 98, jonka ensimmäisessä osassa säveltäjä käyttää *tonus peregrinus* -psalmimoodia. Koraali tai koraalimainen jakso oli yleisesti käytetty topos lähes kaikkien 1800-luvun saksalaisten säveltäjien urkumusiikissa. Koraalin myötä kirkko oli läsnä. Kirkolliset topokset saattavat myös viitata subliimin ja hengellisyyden väliseen suhteeseen, koska 1700- ja 1800-luvun esteettisessä keskustelussa subliimin käsitteeseen sisältyvät viittaukset Jumalaan paitsi subliimin korkeimpana ilmaisuna myös ajoittain sen varsinaisena lähteenä (Liddle 2017–2018, 58–59).

Itse lisäksi toposlistaan vielä ainakin passacaglian ja basso ostinatton, jotka nekin viittaavat oppineeseen tyyliin ja joita sävellysmuotoina ei enää juurikaan käytetty 1800-luvulla. Molemmat esiintyvät useamman kerran Rheinbergerin tuotannossa. Basso ostinatolle rakentuva karakterikappale *In memoriam* op.156 on kuin muisto, joka itsepintaisesti ja lakkaamatta palaa mieleen. Ilman legatokaaria

oleva teos kulkee tummasävyisessä b-mollissa ja vakaasti neljäsosissa Con moto -tempossa. Perusidean lisäksi siinä ei motiivisesti tapahdu mitään. Rheinbergerin mestarillisen ja yllätyksellisen harmonia- ja modulointikyvyn ansiosta teos kuitenkin ihmeellisesti kasvaa itseään suuremmaksi<sup>95</sup>. Etenkin tämänkaltaisessa tekstuurissa musiikin vahva-heikko-aksentuaation esiintuominen on ensiarvoisen tärkeää, sillä aksentuaation vaihtelu tuo teokseen kaivattua ilmaisuja, kun taas legatosoitto vie viimeisetkin ilmaisun mahdollisuudet.

Urkusonaateissaan Rheinberger viljelee kaikkia listaamani topoksia tavalla, jota voi pitää murteena. Hän käyttää runsaasti erilaisia tekstuureja ja luo sonaattien kokonaisrakennetta palaamalla aiemmin esitettyyn tai keräämällä päätösosaan edellä esitettyjen osien motiiveja. Urkusonaattien eri osilla, samoin kuin pienemmillä urkuteoksilla, on usein tiettyyn tunnelmaan viittaavia nimiä, kuten *Idylle*, *Romanze*, *Pastorale*, *Scherzoso*, *Klage*, *Trauermarsch*. Tarkan notaation ansiosta epävarmuus mahdollisesta esittämistavasta koskee lähinnä niitä teoksia tai jaksoja, joissa ei ole kirjoitettuja kaaria. Tällöin esittäjän tietämys ja kokemus erilaisia vaihtoehtoja harkitessa joutuu koetukselle.

Edellä esitetyn perusteella voi sanoa, että toposteoria on taiteilijalle paitsi erinomainen analyysin, myös välttämätön tulkinnan muodostamisen ja sen monipuolisemmaksi kehittämisen väline.

### 7.1.2 Korkea, keskimäinen ja matala tyyli

Barokin jälkeen musiikki jaettiin erilaisiin tyyliin käyttötarkoituksen mukaan. Kirkko-, kamari- ja teatterityylit olivat voimassa koko 1700-luvun ajan. Meinrad Spiess kuvaili *Tractatus Musicus* -teoksessaan 1745 kirkkotyylin olevan kaikista kolmesta tyylistä ensimmäisellä sijalla, koska sen päämäärä ja todellinen syy on kannustaa ja motivoida Jumalan kiittämiseen ja kunnioittamiseen. Sitä oli kehitetty huolellisuudella, taidolla ja perinpohjaisuudella. Kamarityyliä kutsuttiin myös galantiksi musiikiksi. Se oli saanut nimensä aateliston salongeista, joissa sitä usein esitettiin. Kamarityyli tarjosi mielihyvää, nokkeluuksia, kekseliäisyyttä, taidetta ja makua, joita saattoi kuulla concerto grossoissa ja kamarisonaateissa. Teatterityyli muistutti kamarityyliä, ja ainoat erot Spiessin mukaan olivat paikka, jossa musiikkia esitettiin, sekä mahdollisesti erilaiset sävellystyypit. (Spiess 1745, 161–162. Ks. Ratner 1980, 7.)

Kirkko-, kamari- ja teatterityylit voitiin nekin jakaa kolmeen erilliseen tasoon: korkeaan, keskimäiseen ja matalaan tyyliin. Tämä jaottelu on peräisin Johann Adolf Scheiben teoksesta *Der kritische Musicus* (1745). Scheiben mukaan

---

<sup>95</sup> Rheinbergerin taito moduloida epäkonventionaaliseen tapaan tuo mieleen Beethovenin saaman kritiikin samasta asiasta. *Allgemeine Musikalische Zeitung* kritisoi 1799 Beethovenia ”omituisista modulaatioista ja vastenmielisyydestä tavanomaisia harmonisia kehittäjä kohtaan” (Ratner 1980, 58).

korkea tyyli oli arvokasta ja painokasta. Sen harmonioiden tuli olla täyteläisiä, ideoiden hyvin toteutettuja, melodian käännteiden kekseliäitä, raikkaita, eloisia ja yleviä. Korkeaa tyyliä tuli käyttää ainoastaan sankareille, kuninkaille ja suurmiehille sekä yleville henkilöille. Korkealla tyyliä ilmaistiin jalomielisyyttä, majesteettillisuutta, voiman ihannoimista, komeutta, hämmästyttä, vihaa, pelkoa, hulluutta, kosta, epäilyä sekä muita vastaavia mielenliikkeitä. Keskimäinen tyyli oli Scheiben mukaan ”nerokasta”, miellyttävää ja virtaavaa. Sen tuli pikemminkin miellyttää kuulijaa kuin aiheuttaa jännitystä tai saattaa hänet ymmälle. Melodian tuli olla selkeä, eloisa ja virtaava ja sen kaarroksien hyvin tehtyjä. Harmoniat palvelivat ainoastaan melodian selkeyttä, eivätkä ne koskaan saaneet dominoida. Keskimäisellä tyylillä voitiin parhaiten jäljitellä iloa, rakkautta, omistautumista, vaatimattomuutta ja kärsivällisyyttä. (Ratner 1997, 7–8.)

Matala tyyli puolestaan vältteli kaikkinaisia älyllisiä kehittelyjä. Se ei sallinut laajoja muotoja, vaan sitä tuli käyttää erityisesti lyhyissä kappaleissa. Matala tyyli edusti luontoa sen yksinkertaisimmassa muodossa, ja se oli tarkoitettu alhaista syntyperää oleville henkilöille, sekä heihin liittyviin tilanteisiin ja asioihin. Matala tyyli karakterisoitui paimenessa. Muita vastaavia tyyppisiä olivat kerjäläiset, orjat, köyhät vangit ja maatyöläiset. (Ratner 1997, 8.)

Korkea, keskimäinen ja matala tyyli palvelivat myös eri yhteiskuntaluokista tulevia ihmisiä. Pietismin suosio Saksassa johtui ainakin osittain sen tasa-arvon ideaalista: jokainen ihminen säätyyn katsomatta oli tasavertainen Jumalan edessä. Ihmetykseni *Caecilia*-kokoelman lyhyistä, musiikilliselta sisällöltään vaatimattomista kappaleista saa näin ollen toisenkin järkeen käyvän selityksen: ne edustivat matalaa tyyliä. Kauniin tuli ilmetä musiikissa siten, että sen ymmärtäminen ei vaatinut tietoa eikä koulutusta.

Jumalanpalvelusmusiikissa suosittiin erityisesti korkeaa ja matalaa tyyliä: korkeaa tyyliä etenkin palveluksen avaavassa musiikissa, muuten lyhyitä alku- ja välisoittoja virsiin. Ainoastaan jumalanpalveluksen loppusoitossa urkurilla oli lupa näyttää hiukan taitojaan, kuitenkin pyhää paikkaa ja tilaisuuden luonnetta unohtamatta (vrt. Schneider n. 1875 [1830], 72). Itsenäiset urkukoraalit voidaan luokitella keskimäiseksi tyyliksi. Protestanttisessa jumalanpalveluksessa niille ei kuitenkaan koraalin perustana olevasta hengellisestä tekstistä huolimatta ollut luontevaa paikkaa.

Kirkollinen taidemusiikki puolestaan oli korkeaa ja keskimäistä tyyliä. Kuitenkin, kuten Schneiderin urkukoulusta voidaan lukea, kaikki eivät näitä normeja noudattaneet. Muun muassa Johann Christian Heinrich Rinck (1858 [1819–21], V osan esipuhe) varoittaa urkukoulunsa viidennen osan esipuheessa, etteivät sen esimerkkikappaleet tai *Flöten-Conzert* ole tarkoitettu jumalanpalvelusmusiikiksi.

Musiikin luokittelu kirkko-, kamari- ja teatterityyleihin ja alajaottelu korkeaan, keskimäiseen ja matalaan tyyliin ovat olennainen osa koko

toposteoriaa. Topokset ja esitysohjeet kietoutuvat yhteen mielekkäällä tavalla, mutta niiden tunnistaminen ja tulkinta edellyttää historiallisten tyylien ja esittämiskäytäntöjen vankkaa tuntemusta.

### 7.1.3 Sävellajien karakteriteoria

Sävellajit kuuluvat melodian, harmonian ja rytmin ohella musiikin peruselementteihin. 1700-luvun jälkipuolella ja 1800-luvulla keskusteltiin sävellajien karakteristiikkaa koskevista teorioista. Vaikka teoreetikot olivat eri mieltä siitä, mitkä asiat tai ominaisuudet aiheuttavat eri sävellajien vaikutukset, he olivat yhtä mieltä siitä, että sävellajeilla oli kullakin oma erityisluonteensa, jonka ansiosta ne sopivat kuvaamaan tietynlaisia tunteita. Johann Philipp Kirnberger ja Heinrich Christoph Koch kuuluivat niihin 1700-luvun saksalaisiin teoreetikoihin, joiden mielestä ei-tasavireinen viritysjärjestelmä antoi eri sävellajeille erityisen luonteen (Steblin 1983, 80–87, 97–98). Toiset taas olivat sitä mieltä, että sävellajien erilaiset karakterit johtuvat tasavireisyydestä – siitä, että mikään sävellaji ei ole ”puhdas” (Whomes 1887, 83–84). Joidenkin sävellajien ajateltiin olevan kirkkaita, toisten synkkiä, joidenkin täyteläisiä ja toisten taas ohuita, eräiden maskuliinisia ja toisten feminiinisiä (mts. 83). Näitä mielikuvia perusteltiin orkesterisoitinten akustisilla ominaisuuksilla ja sointiväreillä (Murtomäki 2020, ei sivunumeroita).

Sävellajien karakteriteoria liittyy sekä musiikin retoriikkaan että affektioppiin. Retoristen kuvioiden merkityksen vähentyessä affektiteoria oli edelleen voimissaan 1700-luvun loppupuolella. 1800-luvun teoreetikot nojasivat barokin ja klassismin perinteisiin, jossa sävellajien karakteriikalla oli oma paikkansa – vähintäänkin osana topoksia, mutta myös laajemminkin.

Christian Schubartin teos *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806) oli yksi vaikutusvaltaisimmista saksalaisista sävellajien karakteria kuvaavista teoksista. Karakteriteorian peruseriaatteena oli se, että sävellajien intensiteetti kasvaa etumerkkien määrän myötä. Korotusmerkein varustetut duurisävellajit kuvaavat iloisia, villejä ja voimakkaita passioita. Alennusmerkein varustetut duurit edustivat majesteetillista ja vakavaa, ylhäistä ja alakuloisuutta. Korotusmerkein varustettujen mollisävellajien katsottiin kuuluvan alhaisimpaan tasoon, ehkä vaikean soitettavuutensa vuoksi, ja alennusmerkein varustetut mollisävellajit ilmaisivat suurta paatosta. C-duuri oli ”puhdas” sävellaji, viaton ja yksinkertainen, ja muita sävellajeja verrattiin siihen. Jos sävellajien eloisuus ja intensiteetti kasvoi korotusmerkkien määrän lisääntyessä, alennusmerkkien lisääntyessä sävellajit vajosivat syvemmälle synkkyyteen. (Steblin 1983, 124–125.)

Sävellajien karakterit Schubartin (1806, 377–380) mukaan:

- C-duuri täysi puhtaus, viattomuus, yksinkertaisuus, naiivius, lasten puhe  
a-molli harras naisellisuus, pehmeys  
F-duuri miellyttävyyys ja rauha  
d-molli alakuloinen naisellisuus, sappi, mielialojen hautominen  
B-duuri kaunis, elämäniloinen rakkaus, hyvä omatunto, toivo, kaipaus parempaan maailmaan  
g-molli tyytymättömyys, epämukavuus, huoli epäonnistuneesta suunnitelmasta, huonotuulinen hampaiden kiristely; toisin sanoen suuttumus ja haluttomuus  
Es-duuri rakkauden ja hartauden sävellaji, henkilökohtainen keskustelu Jumalan kanssa; ilmentää kolmen b:n kautta pyhää kolminaisuutta  
c-molli rakkaudentunnustus ja samaan aikaan onnettoman rakkauden valitus; kaikenlainen riutuminen, kaipaus ja rakkaudennälkäisen sielun huokailut kulkevat tässä sävellajissa  
As-duuri haudan sävellaji: kuolema, hauta, mätäneminen, tuomio ja iankaikkisuus ovat sen toimialueella.  
f-molli syvä alakuloisuus, hautajaisvalitus, kaikkinaisen kärsimyksen valitus, kaipuu hautaan  
Des-duuri kieroön katsomisen sävellaji laajentuen murheeseen ja hurmioon. Ken ei voi nauraa, voi hymyillä, ken ei voi ulista, voi vähintäänkin itkeä irvistellen. Vain epätavallisia karaktereja ja tunteita voi ilmaista tässä sävellajissa.  
b-molli outolintu, yöasuun pukeutunut, hiukan riidanhaluinen, ottaa korkeintaan harvoin miellyttävän ilmeen; pilkkaa Jumalaa ja maailmaa, tyytymätön itseensä ja kaikkiin muihin; itsemurhaan valmistautuminen  
Ges-duuri vaikeuksien voittaminen, vapautunut huokaus kukkulan ylittämisen jälkeen, sielun jälkikaiku voimakkaan kamppailun ja lopulta sen voittamisen jälkeen  
es-molli sielun syvimät ahdistuksen tunteet, epätoivon hautominen, mustin alakulo, sielun kaikkein synkin olotila; kaikkinaisen pelko ja värisevän sydämen epäröinti. Jos aaveet osaisivat puhua, niiden puhe lähenisi tätä sävellajia.  
H-duuri vahvasti väritty, huokuu villejä passioita, koostuu kaikkein räikeimmistä väreistä. Suuttumus, raivo, mustasukkaisuus, kiihko, epätoivo ja kaikkinaiset sydämen taakat ovat tällä alueella.  
gis-molli napolisija, sydäntä puristaa tukahtumiseen asti, vaikeutava valitus, vaikea kamppailu. Toisin sanoen tämän sävellajin väri on vaikeuksien kanssa taisteleva.

- E-duuri meluisat ilonhuudot, naurava ilo sekä ei vielä aivan täydellinen mielihyvä
- cis-molli katuvainen valituslaulu, henkilökohtainen keskustelu Jumalan, ystävän tai avun antajan kanssa. Ystävyyteen ja rakkauteen pettyminen ovat tällä alueella.
- A-duuri viattomat rakkaudentunnustukset, tyytyväisyys asioiden tilaan, toive eron hetkellä nähdä rakastettu uudelleen, nuorekas eloisuus ja luottamus Jumalaan
- fis-molli hämärä sävellaji: se riuhtoo intohimoa samalla tavoin kuin koira pureskelee pukua. Mielipaha ja tyytymättömyys ovat sen kieli. Se ei täysin viihdy tilassaan vaan kaipaa ikuisesti A-duurin rauhaan tai D-duurin voittoisaan onneen.
- D-duuri voittojen, Hallelujien, ja sotahuutojen sävellaji. Siksi sinfonia-alkusoirot, marssit, juhlapäivälaulut ja taivaan kiitosta laulavat kuorot laitetaan tähän sävellajiin.
- h-molli kärsivällisyyden, kohtaloaan rauhallisena odottavan sekä jumalalliseen tehtävään nöyrytyneen sävellaji
- G-duuri kaikki maalainen, idyllinen ja lyyrinen, kaikki rauhalliset ja tyytyväiset passiot, kaikkalainen hellä kiitollisuus ystävyydestä ja uskollisesta rakkaudesta, toisin sanoen kaikkia hellävaraisia ja rauhallisia sydämen tunteita ilmaistaan asianmukaisesti tässä sävellajissa
- e-molli naiivi, naisellinen rakkaudentunnustus, valitus ilman nurinaa, huokaukset kyynelten kera; tämä sävellaji puhuu vääjäämättömästi toiveesta pyrkiä takaisin perussäveleen, puhtaaseen C-duuriin, jossa sydän ja korva löytävät täyden tyydytyksen.

Ludvig van Beethoven oli yksi tunnetuimmista sävellajien karakteriteorian kannattajista. Anton Schindler kertoo kirjoittamassaan Beethovenin elämäkerrassa (1840), kuinka Beethoven ”tunsi syvää kunnioitusta sitä kohtaan, millaista neroutta hänen edeltäjänsä Gluck, Haydn ja Mozart olivat osoittaneet käyttäessään sävellajiväritystä karakterisoimaan teoksiaan”<sup>96</sup> (Papadimitriou 2013, 10).

1800-luvulla A. B. Marx ja Matthis Lussy olivat sitä mieltä, että säveltäjien tulisi kiinnittää huomiota sävellajien karaktereihin, kuten klassismin säveltäjät tekivät (Marx 1856, 360; Whomes 1887, 85). Karakteriteoria näyttää perustuneen yhtä paljon sävellajien yleisesti oletettujen ominaisuuksien vaikutukselle kuin subjektiivisille assosiaatioillekin. Nämä assosiaatiot ilmenivät myös niin klassismin kuin 1800-luvunkin musiikissa topoksina. Duurisävellaji kuvasi huumorintajua, hilpeyttä ja hyväntuulisia affekteja sekä matalampia tyylejä (Ratner 1980, 55). Sävellajin vaihdoksia käytettiin hyväksi värittämään teoksen

---

<sup>96</sup> ”was in awe of what the genius of his great predecessors, Gluck, Haydn and Mozart, had accomplished in the use of tonal colouring to characterise their works”.

sisäisiä suhteita. Duurisävellajin luoman kirkkaan yleistunnelman sisällä mollisoitu voi tuoda värikkään ja usein dramaattisenkin kontrastin. (Mts. 56.)

Eduard Hanslick (2014 [1854], 70, 83–85) sen sijaan hylkäsi affekti- ja sävellajien karakteriteorian. Musiikkia tuli hänen mukaansa tarkastella esteettisestä ja älyllisestä näkökulmasta, koska musiikin taiteellinen tai tieteellinen määrittely ei koskaan voi lähteä tunteesta. Hanslick torjui tunteet musiikin sisältönä ja niiden valtaan antautumisen hän näki patologisena, fysiologiaan vaikuttavana reaktionä, joka helposti johtaa henkiseen laiskuuteen (mts. 80–81, 85). Hanslick kirjoittaa:

Musiikin esteettisen vastaanoton välttämättömin vaatimus on kuitenkin, että sävelteosta kuunnellaan sen itsensä tähden, millainen tahansa se onkin ja miten se sitten käsitetäänkin. Heti kun musiikkia käytetään vain välineenä tietyn tunnelman luomiseksi, ylimääräisenä, dekoratiivisena, se lakkaa vaikuttamasta puhtaana taiteena. (Hanslick 2014, 86.)

Beethovenin pianosonaattien sekä hänen eräiden muiden teostensa sävellajikarakteristiikkaa tutkinut Dimitri Papadimitriou toteaa väitöskirjansa johtopäätöksinä, että sävellajien karakteriteoria perustuu usean eri asian yhteisvaikutukseen. Sävelkorkeus, eri soitinten äänen väri, viritys ja voimakkuus yhdistyneenä musiikin muotoiluun, rytmiin, nopeuteen, artikulaatioon ja harmoniseen kieleen – nämä kaikki muodostavat yhdessä tietyn värin. Se vuorostaan koskettaa tiettyjä tunteita, jotka riippuvat kuulijan musiikillisesta ymmärryksestä, koulutuksesta ja kokemuksesta. Nuori ja kokematon muusikko ei kykene ymmärtämään sävellajiestetiikkaa, koska hänen kuuntelunsa ei vielä ole muokkautunut niin hienostuneelle tasolle. Vastaavasti aikuinen, jonka korvat eivät ole riittävän kultivoituneet, ei kykene erottamaan eri sävellajien eroja. Sävellajien karakteriteoria on Papadimitrioun mielestä olemassa ammattilaisten mielissä, ja se herättää eriasteista innostusta eri ihmisissä. Riippumatta henkilön suhtautumisesta sävellajien karakteriteoriaan sävellajien värin kuvaukseen liittyy aina tietty määrä subjektiivisuutta, jonka jo Johann Mattheson aikanaan tunnisti. (Papadimitriou 2013, 168–169.) Sävellajien karakteriteoria oli kuitenkin osa affektiteoriaa ja siten yksi keino musiikillisen vaikuttamisen pyrkimyksessä.

## 7.2 Musiikillinen subliimi – ”pyhä hetki”

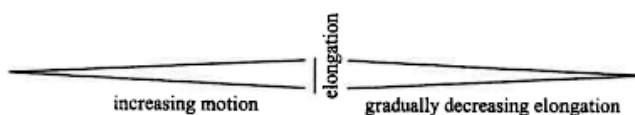
Subliimin käsite nousi kiinnostuksen kohteeksi 1990-luvulla romantiikan aikaan kohdistuvan musiikintutkimuksen myötä. Tutkijoiden käsitykset musiikillisesta subliimista olivat kuitenkin sangen hajanaisia, koska subliimia ei vielä kyetty pitävästi osoittamaan aikakauden musiikista. Myös saksan kielen adjektiivin *erhaben* kääntäminen muille kielille osoittautui ongelmalliseksi. Esimerkiksi

englanniksi eri tutkijat ovat kääntäneet sen sanoilla *elevated, noble, grandeur* ja *exalted*. (Allanbrook 2007/2010, ei sivunumeroita.)

Wye J. Allanbrook tarttuu mielestäni tärkeään asiaan. Saksan kielessä latinan sanalle *sublimis* synonyymeja ovat *ausgesucht, edel, erhaben, exquisit, fein, hochwertig, kostbar, kultiviert, veredelt, verfeinert, (gehoben) erlaucht* sekä *erlesen* (Duden Wörterbuch, s.v. *sublim*). Kaikki edellä mainitut ovat adjektiiveja, ominaisuutta kuvaavia sanoja. Suomeksi sekä saksan *erhaben* että englannin *sublime* kääntyvät yksiselitteisesti ”yleväksi”.

Tutkijoiden erilaiset käsitykset subliimin laadusta johtunevatkin siitä, että käsitteen alle mahtuvat niin ylevä tyyli kuin ylevän tunne ja kokemuskin. Myös maun ja musiikillisen tyylin muutoksella lienee ollut oma osansa siinä, miten subliimia ja ylevää on tulkittu. Oma käsitykseni subliimista on muotoutunut tämän tutkimuksen aikana. Mielenlennyksen ja kontemplaation mahdollistaman kohoamisen seurauksena syntyy subliimi – sulautuminen, ”pyhä hetki”, jossa maa ja taivas yhtyvät ja äärellinen kohtaa äärettömän. Sekä ylevän että subliimin seurauksena on kohottunut mielentila. Itse määrittelen kuitenkin ylevän vaikutukseltaan miedommaksi kuin subliimi – subliimi on osa ylevän kokemuksesta, sen kliimaksi, jonka voi saada aikaan niin taide, musiikki, uskonnollinen kokemus kuin seksuaalinen aktikin. Musiikillinen subliimi syntyy kolmiosaisena prosessina: valmistelu (jännitteen kasvaminen) – sulautuminen (subliimi) – laukeaminen (jännitteen purkautuminen). Tämä prosessi toimii niin perinteiseen fraseeraustapaan perustuvassa musiikissa kuin dynaamis-agogiseen fraseeraustapaan perustuvassa musiikissakin.

Kuva 3. Riemannilaisen fraasin graafinen kuva voidaan nähdä subliimin valmistelun, sulautumisen ja laukeamisen ilmentäjänä.



(Laukvik 2010 [1996], 258.)

Kochin kuvaus ylevästä (*erhaben*) tyylistä sopii paremminkin kirkolliseen, seremonialliseen marssiin:

- – vakava, hidas [musiikillinen] liike, täyteläiset ja voimakkaat harmoniat, ja melodiset fraasit ilman monia koristeita, jotka kuitenkin etenevät selväpiirteisesti vakaassa tahdissa ja usein kehittyvät suurissa intervallihypyissä. Esittämisessä ylevä

edellyttää selkeää ja vahvasti pidäteltyä ääntä, sekä huomattavaa grammaattista aksenttia – –<sup>97</sup>  
(Koch 1802, 542; ks. Allanbrook 2007/2010, ei sivunumeroita)

Monet 2000-luvulla subliimikeskusteluun osallistuneista tutkijoista ovat aiemmin päätyneet siihen tulokseen, ettei subliimi voi toimia topoksena. Myös Allanbrook (2007/2010, ei sivunumeroita) lukeutuu heihin: ”Absoluutissa ei ole paikkaa topokselle.” Allanbrook perustelee väitettään sillä, ettei subliimin mahdollista toposta voida määritellä täsmällisesti. Toposten universumi voi olla ääretön, mutta niiden rakenne täytyy pystyä määrittelemään ja tunnistamaan. Topokset perustuvat usein konventionaaliin esittämisen tapoihin ja ne viittaavat johonkin tiettyyn tyyliin. Subliimilla ei tällaista suoranaista musiikillista tai inhimillistä, selkeästi tunnistettavaa tarkoitetta ole missään kontekstissa. (Mt.)

Burke ja Kant eivät kirjoita juuri musiikillisesta subliimista. Burken mielestä mikä tahansa kauhistuttava tai kauhistuttavalla tavalla toimiva objekti voi aikaansaada subliimin tunteen, eli subliimi on tarkkailijan mielen sisäinen tapahtuma. Kantin käsitys kehittyy Burken mallista. Subliimi on löydettävissä muodottomissa ja valtavissa objekteissa, joita tarkkaillen ihminen tuntee oman pienuutensa maailmankaikkeudessa.

Jamie Liddlen (2017–18, 37) mukaan romantiikan aikana ajateltiin, että musiikki oli luonnostaan subliimia, koska se kykeni Kantin teorioiden mukaisesti yhdistämään äärellisen ja äärettömyyden, ideoiden maailman ja ilmiömaailman. Liddle lähestyy aihetta artikkelissaan ”Is Sublimity a Musical Topos?” ensisijaisesti juuri musiikin pintarakenteesta käsin käyttäen lähtökohtanaan Christian Friedrich Michaelisin (1770–1834) subliimin määrittelyä. Michaelis oli ensimmäinen saksalainen romantikko, joka rohkeni kuvata musiikillista subliimia (Allanbrook 2007/2010, ei sivunumeroita).

Michaelisin idean mukaan musiikki vaikuttaa ihmiseen affektiivisesti ja herättää subliimin tunteen efektiensä avulla: musiikin valtavuus hyökyy kuulijan yli tai sen vaikeus saa käsittämättömät mittasuhteet. Toisaalta Michaelis pohtii sitä mahdollisuutta, että musiikki vain kuvaa subliimia. Tällöin musiikki ei aiheuta subliimia, vaan sen sijaan se jäljittelee subliimin täyttämää mielentilaa. Hänen johtopäätöksensä asiasta onkin, että ensin mainitussa tapauksessa musiikkia voi objektiivisesti kutsua subliimiksi; jälkimmäisessä tapauksessa musiikki ainoastaan jäljittelee subliimin tunnetta, joka aiheutuu musiikin ilmaisusta ja sen symbolimerkityksestä. (Liddle 2017–18, 40.)

---

<sup>97</sup> ” – – einer ernsthaft langsamen Bewegung, einer vollen und kräftigen harmonie, und melodischer Sätze ohne viele Zierathen, die aberin festen, kühnen Schritten einhergeben, und sich oft in weiten Intervallensprüngen fortbewegen. Im Vortrage verlangt das Erhabene einen markierten und starkt unterhaltenen Ton, und etwas hervorstehendes der grammatischen Accente – –”

Liddlen mielestä 1800-luvun pianomusiikki tarjoaa mahdollisuuden määritellä subliimi topokseksi analysoimalla tietyistä teoksista erityisiä konventionaalisia eleitä, jotka voisivat toimia subliimin merkkeinä. Hänen 1800-luvun pianomusiikkia käsittelevän artikkelinsa ydinkysymys onkin se, voiko musiikki subliimin tunteen herättämisen sijaan jäljitellä subliimin tunnetta, ja millaiset musiikilliset elementit siinä tapauksessa voisivat sisältyä subliimin topokseen. Hän toteaa kuitenkin, että subliimin tai ylevän tyylin topokseksi ehdotettujen symboleidenkin pyrkimyksenä on luoda subliimin vaikutus. (Liddle 2017–18, 39 ja 41.)

Vastakkaisista asenteistaan huolimatta Allanbrook ja Liddle ovat yhtä mieltä muutamista ominaisuuksista, joita voidaan pitää musiikillisen subliimin tuntomerkkeinä. Ne ovat niin kutsuttuja toissijaisia parametrejä (Leonard B. Meyerin termin), jotka liittyvät musiikin rekistereihin, dynamiikkaan, rytmiin ja harmoniaan. Nämä ominaisuudet toimivat eleen tavoin shokeeraten kuulijan: valtavuus, hämmästyttävävyys, muodottomuus, epäsäännöllisyys, epäyhtenäisyys, omaperäisyys, synkeys, äärimmäisen kova tai pehmeä, tai molemmat toistensa kontrasteina. (Allanbrook 2010, ei sivunumeroita; Liddle 2017–18, 41–42.)

Subliimin ele näyttää luonnostaan korostavan ihmisen havaintokyvyn rajoja. Sen karakteriin kuuluukin kuulijan, instrumentin ja itse musiikinkin ääri rajoille työntyminen – ikään kuin konnotaationa subliimin transsendentaalisuudelle. Muita subliimin tyypillisiä ominaisuuksia ovat äärimmäiset dynamiikan vaihtelut ja virtuoosisuus. (Liddle 2017–18, 43.)

Kiene Brillenburg Wurth (2009, 5–6) kuvaa subliimia narratiiviksi, jossa on alku, keskiosa ja loppu: lepo – käännekohta – ratkaisu. Subliimin hetki on se, jolloin tuska muuttuu mielihyväksi. Kantilaisessa subliimissa mielihyvä tulee moraalien ja henkisen ylivoimaisuuden tunteista, burkelaisessa siitä, että kauhun aiheuttaja on turvallisen välimatkan päässä.

Allanbrook ja Liddle ovat samaa mieltä siitä, että subliimin syntyminen tapahtuu prosessinomaisesti. Narratiivin etenemisen hahmottaminen on tärkeää subliimin ymmärtämisen kannalta (Allanbrook 2010, Liddle 2017–18, 50–51). Liddlen käsitys subliimista lähenee omaani. Hän kuvaa musiikillista subliimia ohikiitäväksi, transsendentaalisen ymmärtämisen hetkeksi, jossa musiikin eri parametrit – rekisterit, dynamiikka ja prosessi – ovat ihmisen havaintokyvyn ääri rajoilla. (Liddle 2017–18, 53.)

Allanbrook ja Liddle keskittyvät artikkeleissaan lähinnä musiikillisen tekstuurin materiaaliin. Kumpikaan heistä ei kiinnitä huomiota ilmaisen välineisiin kuten tempoon tai artikulaatioon, muuten kuin välillisesti, toposten kautta. Legatosoitto ja rubato ovat äärimmäisen tehokkaita musiikillisen vaikuttamisen välineitä, koska ne ohjaavat ihmisen kuuntelukokemusta fysiikan lakien kautta. Edellä mainittuihin musiikin ääri rajoja koetteleviin elementteihin yhdistettynä ne saavat musiikin hyökymään päälle kuin valtava aalto, jonka alla kuulijalla ei ole

muuta vaihtoehtoa kuin tempautua virran mukaan, kunnes seuraava suvantopaikka saavutetaan.

### 7.2.1 Kolme esimerkkiä musiikillisesta subliimista

Subliimi taipuu monenlaiseen. Myös Rheinbergerin subliimiin sopii aiemmin mainittu narratiivi lepo – käännekohta – ratkaisu. Ääri-ilmiöihin puolestaan voitaneen lukea myös epätavalliset, viidellä tai kuudella etumerkillä varustetut sävellajit. Rheinbergerin musiikissa itsessään subliimin tunteen herättävät etenkin tummat, jopa synkeähköt värisävyt, yllättävät modulaatiot sekä eräänlainen sinfonisuus<sup>98</sup>. Nämä ominaisuudet toteutuvat agitato-esitysohjeella varustetuissa teoksissa tai lyhyemmissä jaksoissa sekä epätavallisissa sävellajeissa kulkevilla jaksoissa, jotka herättävät jopa dysforisen ahdistuksen tunteen. Harvinaisempien sävellajien lisäksi Rheinberger käyttää subliimin aikaansaamiseen epätavallisia, pitkiä modulaatioketjuja, dynamiikkaa ja sen kontrasteja, sekä erilaisia ylevän tyylin viittauksia.

Seuraavissa nuottiesimerkeissä on kaksi erilaista subliimia Rheinbergerin musiikissa: (a) subliimia, jossa säveltäjä käyttää ylevän toposta (urkusonaatti nro 17), sekä (b) subliimia, joka kehittyi toisiaan kontrastoivilla jaksoilla ja nuottiarvoja tihentämällä (Passacaglia).

Seitsemännessätoista sonaatissaan Rheinberger käyttää ylevän toposta, sankarimarssia, jota hän varioi tihentäen ja harventaen rytmiä. Topos esiintyy sonaatissa kaikkiaan kuusi kertaa.

Nuottiesimerkki 15. Urkusonaatti nr. 17 H-duuri, op. 181, I osa. Ylevä sankarimarssi tahdeissa 52–60. Editio: Carus-Verlag.

Tahdit 50–61.

The image shows a musical score for the first part of the Urkusonaatti nr. 17, op. 181. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'poco rit.' and 'a tempo'. The dynamics include 'ff' (fortissimo). The score is numbered 50 at the beginning.

<sup>98</sup> Myös Theodor Kroyer ja katolisen kirkkomusiikin käsikirjan kirjoittanut Otto Ursprung kuvailivat kuulevansa Rheinbergerin urkumusiikissa "kirjoittamattoman orkesterin" (Weyer 1996/2001, esipuhe XIV).

Teoksen loppufuugassa Rheinberger käyttää sankarimarssia paitsi topoksena, myös musiikillisena subliimina, koko teoksen huipentumana. Tässä sankarimarssi muuttaa luonnettaan yleväksi marssiksi, johon sopii aiemmin mainittu Kochin kuvaus. Ylevään tyyliin viittaa myös esityserkinä Maestoso, vahva grammatittainen aksentti sekä täyteläiset tenuto-murtosoinnut, joiden ansiosta jakson sointikuva on runsas ja legatomainen. Urkusonaatissa nr. 17 Rheinbergerin subliimi on enemmän kantilaista laatua, josta puuttuu kauhun aspekti.

Nuottiesimerkki 16. Sonaatin loppufuuga, koko teoksen huipentuma, subliimi, tahdeissa 120–.

a) Tahdit 117–119, valmistelu.

Rheinberger valmisteleee koko sonaatin huipentuman subliimia edeltävissä tahdeissa ja viimein tahdin 119 reilulla hidastuksella. Subliimi alkaa tahdissa 120,

jossa ylevä marssi esiintyy viimeisen kerran. Tahdeissa 124–125 ylöspäin nouseva astekulku, *anabasis*, ilmaisee perinteisessä musiikin retoriikassa (Forsblom 1994, 19; Bartel 1997, 179) nousevaa jännitettä, ylevää tai taivaaseen nousemista. Tahdissa 129 nouseva astekulku toistuu, mutta tällä kertaa vain yhden tahdin mittaisena.

b) Tahdit 120–131.

The image displays a musical score for measures 120 through 131. The score is written for piano and includes a bassoon part. The tempo is marked *Maestoso* with a time signature of 3/4. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four systems, each containing two staves for the piano and one staff for the bassoon. Measure numbers 120, 123, 126, and 129 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the bassoon part provides a more rhythmic and harmonic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Passacaglian op. 132 teema kulkee neljäsoisissa, mutta jo heti toista teemaesiintymää vastaan muu tekstuuri kulkee kahdeksasosissa. Subliimijakso kulkee kokonaisuudessaan kuudestoistaosatrioleissa. Subliimin keskellä jalkiossa kulkevan passacaglia-teeman päällä muodostuu ympyrämäisesti kiertävä kuvio, *circulatio*, jonka on perinteisesti ajateltu (Forsblom 1994, 21–22; Bartel 1997, 216–219) ilmaisevan ikuisuutta, äärettömyyttä ja täydellisyyttä ja näin symbolisoivan Jumalaa.

Nuottiesimerkki 17. Passacaglia op. 132. Subliimin valmistelu tahdeissa 145–159. Subliimi tahdeissa 160–184. *Circulatio* tahdeissa 169–172. Editio: Carus-Verlag.

The image displays three systems of musical notation for the Passacaglia op. 132. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system, starting at measure 145, is marked *legatissimo* and shows a continuous melodic line in the treble clef over a steady bass line. The second system, starting at measure 150, features a *pp* (pianissimo) dynamic marking and includes a *circulatio* figure in the bass clef. The third system, starting at measure 156, is marked *ff* (fortissimo) and shows a more complex texture with a *ff* marking in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

161

Measures 161-163. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple harmonic line.

164

Measures 164-166. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple harmonic line.

167

Measures 167-169. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple harmonic line.

170

Measures 170-172. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple harmonic line.

173

Measures 173-175. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple harmonic line.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece, likely a sonata by Reubke. Each system consists of three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a separate bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system starts at measure 175 and features a complex, rhythmic melody in the treble staff with a 'p' dynamic marking. The second system starts at measure 178 and continues the melodic development. The third system starts at measure 181 and shows a more melodic passage with a 'p' dynamic. The fourth system starts at measure 184 and concludes with a 'ff' dynamic marking, indicating a forte ending.

Myös Reubken sonaatista löytyy ylevä (sotilaallinen) marssi ja musiikillinen subliimi. Reubken sonaatin subliimi on burkemaista pelon ja kauhun kyllästävä, kauneuden rikkovaa tyyppiä. Reubke käyttää hyväkseen accelerandoa tehostaakseen subliimin syntymistä. Myös teoksen ohjelmallinen tausta, synkkä psalmiteksti, vaikuttaa oleellisesti tulkintaan. Reubke valitsi psalmin 94 jakeet 1, 2 ja 3 sonaatin ensimmäisen osan, jakeet 6, 17 ja 19 toisen osan ja jakeet 22 ja 23 sonaatin kolmannen osan motoksi (van Nieuwkoop 1994, 387).

Teksti: Psalmi 94. (Raamattu 1997 [1992].)

22: "Mutta Herra on minun linnani, minun turvakallioni."

23: "Hän kostaa heille heidän rikoksensa, lyö heitä heidän pahuutensa tähden. Herra, meidän Jumalamme, tuhoaa heidät."

Nuottiesimerkki 18. Julius Reubke: 94. Psalm. Ylevä marssi. Fuuga tahdit 351–358.

♩ 20 Cornett.

*ff*

*ff* alle Bässe u. Pedaleoppel

Pisteellinen rytmii viittaa sotilaallisuuteen, kyseessä voisi olla voitonmarssi tai ylivoiman osoitus. Sonaatin fuuga kuvaa hyvän voittoa pahasta (van Nieuwkoop 1994, 395).

Teoksen sisäinen jännite kasvaa loppua kohti. Tahtien 453–461 jakso toistuu kokosävelaskelta ylempää tahdeissa 462–469. Jännite jatkaa kasvamistaan tahdeissa 470–479, kunnes subliimijakso viimeinkin saavutetaan tahdissa 480, ja subliimin huippu tahdissa 489.

Nuottiesimerkki 19. Julius Reubke: 94. Psalm, tahdit 451–479. Musiikillisen subliimin valmistaminen.

a) Tahdit 451–461.

Musical score for staves a) Tahdit 451–461. The score is written for piano and consists of three systems. Each system has a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line and includes a 'pizz' marking. The third system shows a more complex melodic line with many slurs and ties.

b) Tahdit 462–469.

Musical score for staves b) Tahdit 462–469. The score is written for piano and consists of two systems. Each system has a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line and includes a 'pizz' marking.

## c) Tahdit 470–479.

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The first system shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns, while the bass clefs provide harmonic support with chords and moving bass lines. The second and third systems continue this pattern, with the treble clef playing a more active role in the second system. The notation includes various articulations like slurs and accents.

Nuottiesimerkki 20. Julius Reubke: 94. Psalm. Musiikillinen subliimi 488–500.  
Tahdit 480–506.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro assai.' and includes the instruction 'Manualecoppel.' (Manual Coppel) and 'Pedalecoppel.' (Pedal Coppel). The music is in a minor key with three flats. The notation is dense, featuring complex chordal textures and rhythmic patterns. The second system continues the piece, showing further development of the harmonic and melodic material. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Mielestäni Liddlen analyysi subliimista sekä subliimin (ylevän) topoksena että sen kokemuksen aikaansaajana on edellä kirjoitetun perusteella pätevä, ja sitä voidaan käyttää mallina laajemminkin 1800-luvun musiikissa.

Rheinbergerin urkumusiikissa toteutuvat sekä kaikki Dickensheetsin mainitsemat toposkategoriat että Allanbrookin ja Liddlen luettelemat subliimin tuntomerkit. Niiden tarkempi analyysi sekä urkumusiikin topokset ylipäätään voisivatkin olla yksi jatkotutkimuksen aiheista.

### 7.3 Taiteilijan hyvä maku suunnannäyttäjänä

Ranskalaisen valistusajattelijan Denis Diderot'n (1713–1784) mukaan taide jäljittelee luonnosta löytyviä suhteita. Kauneudentajun alkuperä on aistihavainnoissa. Se ei siis ole synnynnäistä, vaan opittavissa oleva asia. Arkisessa elämässä aistihavainnoja tehdään jatkuvasti, ja samalla harjaannutaan havainnoimaan järjestystä, ykseyttä, symmetrioita ja suhteita. Diderot'n mukaan kauneuden tajun kehittäminen on myös tapa edistää järjellisyttä. Hän esittää maun perustuvan näkemykseen, jonka taiteilija muodostaa hankkimalla

kokemuksia, pohdiskelemalla sekä harjaannuttamalla luontaista herkkyyttään. (Kotkavirta 2009, 231.)

Niin saksalaisessa kuin ranskalaisessakin musiikissa tunnetaan käsite ”hyvä maku” tai ”hyvä esitys”. Kati Hämäläinen määrittelee käsitteen Ranskan barokin urkumusiikin esittämiskäytäntöä käsittelevän kirjansa *Le Bon Goût* alkupuheenvuorossa seuraavasti:

*Le bon goût*, hyvä maku, ei Ranskan *ancien regimen* aikana tarkoittanut mitään mielivaltaista, vaan pikemminkin jotakin säännötelyä. Hyvä maku noudatti tarkasti vallitsevaa tyyliä ja sopivaisuussääntöjä. Vaikutelma ei kuitenkaan saanut olla pingottunut tai keinotekoinen, vaan luonnollinen, kuten aikalaiset itse huomauttivat. Tässä yhteydessä ”luonnollinen” ei tarkoittanut mitään villiä tai hallitsematonta, vaan suorastaan sen vastakohtaa: jotakin sivistynyttä ja opittua. Hyvä maku oli myös vaatimatonta. Musiikissa hyvä maku tarkoitti muodon säännöllisyyttä, eri elementtien tasapainoa sekä ajanmukaista ja hienostunutta tyyliä. (Hämäläinen 2002, 11.)

Vaikka Hämäläinen tässä puhuukin ranskalaisesta barokkimusiikista, hänen oivallinen hyvän maun määrittelynsä sopii yhtä hyvin saksalaiseen musiikkiin. Muusikon taiteellista työkokemusta voisi verrata ”hyvään makuun”, joka musiikin esittäjälle muodostuu hänen paneutuessaan vuosikausien ajan musiikin esittämisen kysymyksiin ja joka auttaneen häntä tekemään oikeanlaisia taiteellisia valintoja. Nykyään ”hyvästä mausta” puhumisen sijaan käytetään usein termiä ”intuitio”, jonka seuraaminen ei vastoin yleistä uskomusta ole pelkästään vaistonvaraista toimintaa vaan perustuu hyvän maun tavoin kokemukselliseen, joskaan ei aina tiedostettuun ja ulos artikuloituun tietoon. Oma taiteellinen työkokemukseni, jota siten nimittäisin hyväksi mauksi, on johdattanut minut tämän tutkielman monenlaisten kysymysten äärelle.

Muusikko-tutkija on tilanteessa, jossa taide ja tutkiminen ovat keskenään hedelmällisessä ja motivoivassa vuorovaikutuksessa. Soittimen äärellä tehdyt havainnot synnyttävät uusia oivalluksia ja ideoita, joiden todennäköisyyttä voi tutkia ja toimivuutta testata käytännössä. Harjoitellessa tutkimuksella saatu tieto prosessoituu aivoissa ja toteutuu käytännössä, ja toisaalta lukiessa ja kirjoittaessa mieleen palautuvat hetket soittimen äärellä. Olenkin ottanut tavakseni tehdä harjoitellessa heti muistiinpanoja merkityksellisen ajatuksen tullessa mieleen. Sillä on ollut suuri merkitys tutkimuksen eri osasten tiedostamisen ja jäsentymisen prosessissa.

Tutkimusprosessi muistuttaa mielestäni taulun maalaamista. Pienet, toisistaan irralliset tiedonmuruset risteilevät tietoisuudessa ilman selkeästi havaittavaa yhteyttä, mutta intuitio ohjaa niitä kuitenkin vähitellen lähemmäksi toisiaan. Tutkimustyön tarkoitus on saattaa nämä palaset yhteen, rakentaa niistä pikkuhiljaa kokonainen kuva, jossa palaset löytävät paikkansa niin

kokonaisuudessa kuin suhteessa toisiinsa. Omakohtainen kokemukseni on se, että intuitio ohjaa tutkimustyötä hyvin vahvasti; se ohjaa tiedon hakemista tavalla, johon ei analyysillä tai muulla tavoin järkeilemällä päästä. Taiteilijan kokemukseen perustuva intuitio sekä oman soittimen tunteminen mahdollistavat samoin pääsyn sellaiseen tietoon, johon ei tavanomaisilla tieteellisillä tutkimusmetodeilla pääse.

Muusikon koulutuksessa esikuvilla ja opettajilla on tärkeä asema. Monet esittämisen konventioista kulkevat suullisena perintönä opettajalta oppilaalle. Vaikka valistuneen muusikon ja taiteilijan koulutukseen kuuluu myös esittämistä koskevaan kirjallisuuteen perehtyminen mahdollisimman monipuolisesti, on osa tiedosta edelleenkin hiljaista tietoa, joka syntyy mestari–kisälli-perintönä sekä taiteellisen työkokemuksen kautta. Mestari–kisälli-opetusmalli mahdollistaa hiljaisen tiedon siirtymisen pitkätkin ketjut sukupolvelta toiselle, ja sen ansiosta nykyajankin muusikoilla voi olla tietoa musiikin syntyäikojen esittämisen tavoista. Minulla on tästä parikin omakohtaista esimerkkiä.

Friedrich Schütze kuvaa urkukoulunsa käsikirjassa ”puhdasta” soittotapaa, jota hän pitää urkujensoiton peruskosketuksena. Puhdas soittotapa ei ole legato eikä staccato vaan täsmällinen, ”kuin helmet helminauhassa” (Schütze 1987 [1877], 17–20). Tätä voidaan harjoitella molemmilla käsillä viiden sormen harjoituksella, jota jo J. S. Bach harjoitutti oppilaillaan jopa kuukausien ajan<sup>99</sup> (mts. 17–18, lainattu Forkelilta 1802, 38). Sama harjoitus aloittaa myös Gustav Merkelin urkukoulun. Merkel (1884, 2–3) kiinnittää huomiota äänen alukkeeseen ja lopukkeeseen. Koskettimen liian aikainen päästäminen tai liian pitkään alhaalla pitäminen ovat kiellettyjä, samoin kaikenlainen koskettimistolla pomppiminen, hakkaaminen tai metelöinti. Olen itsekin joutunut harjoittelemaan puhdasta kosketustapaa ainakin kahden eri urkuopettajan vaatimuksesta.

Wienissä opiskellut pianonsoiton opettajani Inkeri Siukonen puolestaan kiinnitti huomioni tahtiviivan merkitykseen opettaessaan Mozartia. Hän korosti sitä, että musiikki on sävelletty ”tahdeittain”, ja jos legatokaari jossakin äänessä ylitti tahtiviivan, tuli tahdin ensimmäisen iskun vaatima aksentti toteuttaa jossain toisessa äänessä. Rheinberger jatkaa tätä samaa kirjoitustapaa, ja tunnistankin hänen musiikissaan mozartmaisen pyrkimyksen soinnin selkeyteen, jossa kaikki asiat erottuvat. Siukosen opetus on ollut yksi tämän tutkimuksen kantavista periaatteista, ja sen ansiosta, istuessani Inkoon kirkon urkujen ääressä koettaen ensi kertaa toteuttaa Rheinbergerin täsmällistä notaatiotapaa, syntyi oivallus ja ajatus tutkimuksen mahdollisista teemoista ja kysymyksistä.

Seuraavassa alaluvussa kuvaan käytännön esimerkin hiljaisen tiedon ja taiteilijan hyvän maun hyödyntämisestä tilanteessa, jossa esittämistä koskevaa tietoa on vähän tai ei ollenkaan.

---

<sup>99</sup> Tällä harjoituksella saattoi olla toinenkin tarkoitus. Viiden sormen harjoitus edellytti uudenlaista sormitusta, käden asentoa ja lihastyötä verrattuna entiseen. Perinteisissä applikatuureissa käytettiin sormituksia 3-4-3-4 (asteikko ylös) tai 3-2-3-2 (asteikko alas).



Kuva 4. Josef ja Fanny Rheinberger. Public Domain: Wikipedia.

#### 7.4 Rheinberger: Fuuga op. 181

Ensi näkemältä 17. sonaatin op. 181 fuugasta voisi kuvitella, että tässä vaiheessa (1894) Rheinberger on vihdoinkin antanut myöten estetiikan muutokselle. Fuugassa ei ole kirjoitettuja kaaria, ja artikulaatio-ohjeina ovat yhtäältä legato ja toisaalta täsmällisesti merkityt staccato- ja marcato-nuotit. Voisi siis ajatella säveltäjän tarkoittaneen yleisartikulaatiotavaksi jatkuvan legaton, josta poiketaan ainoastaan staccato- ja marcatokohdissa. Näitä ratoja kulki omakin ajatteluni. Jossain mieleni perukoilla soi kuitenkin pieni kello, joka sai minut tarkastelemaan säveltäjän urkuteoksia jatkuvan legaton näkökulmasta. Tarkastelun loppupäätelmänä olikin, ettei Rheinberger yleensä kirjoita samanaikaisesti kaikissa äänissä etenevää jatkuvaa legatoa vaan jatkaa perinteistä kirjoitustapaa, jossa eri äänten toisistaan eroavat artikulaatiotavat mahdollistavat kaikkien asioiden kuulumisen selkeästi. Käsitykseni vahvistui, kun kävin läpi Rheinbergerin urkusonaattien kaikki fuugat ja kun luin tässä tutkielmassa mainittuja lähteitä.

Rheinbergerin 20 urkusonaatista 16:ssa on yhtenä osana fuuga tai muuten jäljittelevä osa (passacaglia, ricercare). 17. sonaatin op. 181 fuuga jäi säveltäjän viimeiseksi. Fuugat voidaan jakaa ainakin kolmeen tyyppiin. Ensimmäiseen kuuluvat alla breve- tai 4/2-tahtilajissa kirjoitetut, perinteistä soittotapaa edellyttävät fuugat, joissa ei ole kirjoitettuja kaaria. Jos ja kun säveltäjä haluaa nostaa jonkin motiivin esiin, hän kirjoittaa kaaren. Toiseen tyyppiin lukeutuvat fuugat, joissa on kirjoitetut kaaret ja jotka noudattavat kerroksellisen artikulaation kirjoitustapaa. Kolmanteen tyyppiin kuuluvat 1888–1894 kirjoitetut fuugat. Ensimmäiseen tyyppiin kuuluvissa fuugissa rytmi ja polyfonian esiintuominen on tärkeää. Ne on kirjoitettu pitkin aika-arvoin, useimmiten puolinuottein. Puolinuotin tempo vaihtelee välillä 63–84, ja näiden fuugien nyanssi on f–ff. Toisen tyyppin fuugissa on melodinen teema, joka on usein kirjoitettu kaaren alle, ja joka liikkuu nopein aika-arvoin. Niissä nyanssit vaihtelevat pianissimosta fortissimoon. Toisen tyyppin fuugissa Rheinberger ohjaa määrätietoisesti aksentuaatiota ja sitä kautta myös musiikin rytmiä kaarituksilla tai niiden poisjättämisellä. Kolmannen tyyppin fuugissa on tarkasti notatoitu vaihteleva artikulaatio. Op. 181:n fuuga on ainoa, joka on ilman kaaria, mutta jonka esitysmerkintä on *legato*.

Fuuga op. 181 osoittautui siis kiinnostavaksi tutkimuskohteeksi. Millaista legatoa säveltäjä mahtoi tarkoittaa? Valitettavasti Rheinberger oli antanut 17. urkusonaatin käsikirjoituksen Karl Straubelle, jonka Leipzigin asunto ja sen mukana kirjat ja nuotit tuhoutuivat toisen maailmansodan pommituksissa 1943 (Wanger & Graulich 1992/ 2001, 264). Niinpä Rheinbergerin teosten kokonaislaitoksen kustantaja Carus on tämän sonaatin kohdalla joutunut turvautumaan Robert Forbergin Leipzigin 1895 kustantamaan ensipainokseen ja sonaatin nelikätisen pianoversion käsikirjoitukseen. Ensipainosta voi pitää melko luotettavana lähteenä, sillä Rheinberger teki itse korjaukset oikovedoksiin. Se ei kuitenkaan aina ole luotettavampi kuin käsikirjoitus, sillä saatuaan jonkin urkuteoksen oikovedokset tarkistetuksi Rheinberger oli siirtynyt säveltämään muuta eikä myöhemmin aina muistanut omia aivoituksiaan. Sävellysten oikovedosten korjaaminen tapahtui paljon nopeammin kuin itse sävellysprosessi, jossa säveltäjä paneutui yksityiskohtiin huolellisesti. (Mts. 269.)

Tein fuugaan kaaritukset (liite 1.) koettaen noudattaa niitä periaatteita, joita olin huomannut Rheinbergerilla olevan. Saatuaan työn valmiiksi löysinkin Baijerin valtionkirjaston (BSB) digitaalisesta kirjastosta säveltäjän käsikirjoituksen sonaatin nelikätisestä versiosta pianolle. Luettuani käsikirjoituksen tein muutamia pieniä korjauksia omaan versiooni. Periaatteet, jonka mukaan kirjoitin kaaret, näyttäisivät olevan yhteneväisiä Rheinbergerin kirjoitustyylin kanssa<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Harjoitellessani V opinnäytekonserttini ohjelmaa huomasin, että Rheinbergerin 9. urkusonaatin fuuga on täysin samankaltainen kuin fuuga op. 181. Ainoa ero niiden välillä on, että edellisessä on säveltäjän kirjoittamat kaaret. Tätä fuugaa voi siis tarpeen tullen käyttää kaaritusten mallina.

Nuottiesimerkki 21. Ensimmäinen sivu Rheinbergerin fuugasta op. 181, sovitus pianolle nelikätisesti. (Münchener DigitalisierungsZentrum, Digitale Bibliothek<sup>101</sup>.)

The image shows a handwritten musical score for a four-hand piano arrangement of a fugue. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. At the top left, the word "Fuge." is written in cursive, followed by the number "29." and the tempo marking "Moderato  $\text{♩} = 84$ ". The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score features complex polyphonic textures with multiple voices in both hands. Dynamic markings include "f" (forte) and "dim." (diminuendo) leading to "p." (piano). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

<sup>101</sup> [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00092992/image\\_26](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00092992/image_26)

Rheinberger, tai joissakin tapauksissa ilmeisesti vaimo Fanny miehensä valtuuttamana (Hammelspeck 2008, esipuhe XIX), teki siis useasta urkusonaatista myös nelikäntisen pianoversion. Piano- ja urkuversiot eivät suinkaan aina ole yhteneväiset, vaan idiomaattisuus näyttää olleen säveltäjälle tärkeää. 17. Sonaatin fuugassa on kaaritusten lisäksi ainakin enharmonisia eroja ja nyanssieroja. Suurin ero on teeman ensimmäisten nuottien käsittelyssä. Näyttää siltä, että säveltäjä on tässä jostain syystä halunnut normin vastaisen artikulaatiotavan. Pianoversion käsikirjoituksessa kolme ensimmäistä nuottia on merkitty irti artikuloitavaksi (*marcato*); luultavasti siksi, että ajan tavan mukaan ne ilman artikulaatio-ohjetta olisi pianolla soitettu *legato*. Urkuversiossa taas lukee *legato*; ehkäpä siksi, että ilman merkintää ne olisi fuugan traditionaalista esittämistapaa noudattaen luontevinta soittaa irti artikuloitavien. Tämä periaate näyttää toteutuvan läpi fuugan: se mikä pianolla soitetaan irti artikuloitavien, soitetaan uruilla *legato*.

Norminvastaisen artikulaatiotavan käyttö on Rheinbergerin tapa käydä totuttuja konventioita vastaan tai uudistaa niitä. Vastaavanlainen esimerkki voidaan löytää viidennen urkusonaatin ensimmäisessä osasta, jossa Rheinberger antaa esitysohjeeksi non *legato*. Caruksen painoksessa kustantaja antaa muutaman tahdin jälkeen suluissa esitysohjeeksi *legato*, ja alaviitteestä käy ilmi, että se on peräisin sonaatin pianoversiona. Mielestäni tämä on perusteetonta, ja pohjautuu olettamukseen, että pianoversio olisi yhteneväinen urkuversion kanssa.

Rheinbergerin periaatteena on, että melodinen teema on kaaren alla ja se soitetaan *legato*. Kaaret ovat perusmuotoisena korkeintaan yhden tahdin pituisia (esim. 12. sonaatin op. 154 fuuga), mutta melodisessa teemassa pidempiä (fugatot op. 123a/7 sekä op. 123a/12). Teeman siirtyessä seuraavaan ääneen ensimmäinen ääni muuttuu vastaääneksi ja jatkuu ilman kaaria (12. sonaatin fuuga). Käsitykseni on, että ilman kaaria olevat äänet soitetaan non *legato* tahdin hierarkian mukaisesti (*das ordentliche Fortgehen*), jotta molemmat äänet erottuvat. Sama periaate toteutuu useamman äänen tullessa mukaan, kuitenkin niin, että yleensä vähintään yksi ääni kulkee koko ajan non *legato*. Fuugan op. 181 ensimmäisten nuottien jälkeinen teeman osa on *legato*kaaren alla, ja se soitetaan *legato*soin pianolla kuin uruillakin. Teeman vastaäännet soitetaan tarpeen mukaan joko kaarella tai ilman; kuulovaikutelma on yleissävyltään *legato*, mutta soiva lopputulos hengittää ja tukee rytmikäsittelyä paremmin kuin jatkuva *legato*.

Toisin kuin Liszt ja Reubke, jotka pyrkivät monoteemaisuuteen ja sykliseen muotoon, Rheinberger luo muotoa erilaisilla karaktereilla, joiden ilmentäjänä detaljoidulla artikulaatiolla on olennainen rooli. Useassa sonaatissa hän pyrkii eräänlaiseen sykliseen muotoon päättämällä viimeisen osan – joka usein on fuuga – ensimmäisen osan tematiikkaan tai jaksottamalla varsinaista fuugaa parin edeltävän osan tematiikalla. Esimerkiksi Fuugassa op. 181 toistuu neljä kertaa ensimmäisen osan ylevä marssi, eri tavoin muunneltuna.

Kaaritusehdotukseni fuugaan op. 181 (ks. liite 1) jei ole täysin identtinen nelikätisen pianoversion käsikirjoituksen kanssa, vaan jätin siihen muutamia omia ratkaisuja. Se tuntui perustellulta, koska säveltäjä oli jättänyt teoksen ilman kirjoitettuja kaaria. Näin tilaa on erilaisille tavoille toteuttaa legato-esityksmerkintä, ja se saattoi kenties olla säveltäjän tarkoituksin.

## 7.5 Hyvän esityksen kriteerit nykyajan taiteilijan näkökulmasta

Olipa kysymyksessä minkä tahansa aikakauden musiikki, esittäjän tulee toteuttaa partituuria siten, että kantavana ajatuksena on musiikillisten asioiden selkeä ja ymmärrettävä esittäminen. Retorisessa musiikissa jokainen sävel muotoillaan tahdin hierarkian, karakterin ja affektin mukaisesti. Urkumusiikin esittäjällä tuleeekin olla vahva sisäinen kuvittelukyky ja joustava suhtautuminen notaatioon, jotta mekaaninen instrumentti taipuu tuottamaan elävää musiikkia.

Koska urkupillien tuottama ääni jatkuu tasaisena, kunnes ilmansyöttö pilliin suljetaan, monotoninen soittotapa johtaa ennen pitkää niin epäselvään muodontamiseen kuin korvien väsymiseenkin. Jälkimmäisestä kirjoittaa jo J. H. Knecht urkukoulussaan (1795–98, 56). Urkujensoitossa niin kutsuttu HIP (historically informed Performance) -asenne on olemassa lähes itsestään, koska eri mailla ja vielä eri aikakausillakin on ollut omat urkutyypinsä. Tämä vaatii urkurilta paitsi historiallisten tyylien, myös soitinten ja ohjelmiston laaja-alaista tuntemista. Useimpien urkureiden koulutukseen kuuluvat cembalon- ja pianonsoiton opinnot, jotka tukevat historiallista perspektiiviä ja lisäävät tulkinnan monimuotoisuutta. Omalla kohdallani kolmen erilaisen kosketinsoittimen opinnot ovat luoneet hedelmällisen maaperän musiikin ilmaisun eri tapojen pohtimiselle.

Konserttiohjelmisto valikoituu luontevasti kulloisenkin käytettävissä olevan instrumentin mukaan. Virkasoittimeni Inkoon kirkossa on koneistoltaan mekaaninen. Eri äänikerroilla on oma karakteri, ja vokaalisen äänentuoton johdosta jokaisen äänen aluke on selkeä. Soittimen kosketus on täsmällinen ja sormioyhdistimien kanssa raskaahko. Tällä soittimella täydellistä jatkuvaa legatoa on vaikeaa, jopa mahdotonta saavuttaa. Myös romantiikan ajalle tyypillistä peukalolla koskettimelta toiselle ”liukumista” on vaikeaa toteuttaa kauniisti.

Urkujensoitossa konsertin viimeistely tapahtuukin vasta paikan päällä, jolloin kosketuksen ja musiikin yksityiskohtia joutuu usein hiomaan. Soittimen ja tilan ominaisuuksista riippuen esittäjä joutuu varioimaan kosketuksen selkeyden astetta ja musiikin tempoja. Pneumaattinen koneisto on hitaampi ja se vaatii myös tiiviimpää kosketusta. Soittimet, joissa jokin pillistö toimii pneumatiikalla ja toiset taas ovat mekaanisia, ovat vaikeasti hallittavia. Esimerkiksi Musiikkitalon englantilaisissa uruissa on pneumatiikalla toimiva jalkiopillistö, jonka kosketus on hitaampi kuin sormiokoskettimistoissa. Toisessa jatkotutkintokonsertissani

erityisesti Rheinbergeriä soittaessani huomasin, että hyvistä ideoista ei saa tulla uutta dogmaa, jota yritetään toteuttaa soittimen ominaisuuksista huolimatta, vaan tulee pyrkiä sellaiseen esittämistapaan, joka on kulloisellekin soittimelle ja tilaan sopivin. Esittäjän tuleekin hallita artikulaation ja agogiikan käytön eri vivahteet – vahvojen iskujen pidennykset, inegalisaatio, melodian kaarrostojen ja muunnesävelten esiintuominen, metrin puitteissa tapahtuva agogiikka sekä pidemmän aikavälin *accelerando-ritardando*-vaihtelut. Samassakin teoksessa yksityiskohdat voivat vaihdella eri soittimilla soitettaessa.

Retorisen musiikin aikakaudella yksittäisen säveltäjän intentioita tärkeämpää oli tyylin tuntemus yleensä. Nuottikuvaan merkittiin vain kaikkein oleellisin – se mikä poikkesi normaalista käytännöstä. *Forte*-merkintä partituurissa voidaan tulkita siten, että normaalisti tällaisessa kohdassa soitettaisiin piano. Sama koski artikulaation notatoimista. Esimerkiksi iskutushierarkiaa ei kirjoitettu ylös. Esittäjän persoonan odotettiin kuuluvan esityksessä. (Haynes 2007, 106–109.)

1800-luvun edistyessä säveltäjän merkitys teoksen luojana kasvoi suuremmaksi ja esittäjän persoonan merkitys heikkeni. Ihanteeksi tuli objektiivinen esittämistapa, jossa soittajan persoona jäi taka-alalle. Notaation tarkentuminen 1800-luvun loppua kohden oli ainakin osittain seurausta siitä, että säveltäjän ja esittäjän roolit erkanivat toisistaan, ja säveltäjät halusivat musiikissaan pitää kiinni oman estetiikkansa mukaisesta esittämistavasta. Rheinbergerin kohdalla kysymys lienee ollut myös pelosta kadottaa kokonainen traditio. Pianonsoitossa Adolph Kullak tunnisti kaksi erilaista esittämisen tapaa: säveltäjän pyrkimyksiä kunnioittavan, itsensä unohtavan esittäjän, sekä oman persoonan etualalla pitävän esittäjän (Kullak 1907 [1861], 32).

Nykypäivän taiteilijalle jonkinlaisia suuntaviivoja luovat erilaisten tekstuurien ja toposten tunnistamisen lisäksi myös traditiosta lähtevät konventiot ja erityisesti niistä poikkeamiset. Jotkut näistä konventioista ovat säilyneet aina omaan aikaamme asti, muuten aikakauden musiikin ymmärtäminen ja historiallinen suhtautuminen sen esittämiseen olisikin mahdoton tehtävä. Aikakauden esteettisiin ja filosofisiin kysymyksiin paneutuminen avaa niin esittäjälle kuin tutkijallekin maiseman, jota vasten musiikilliset kysymykset on helpompi hahmottaa ja ymmärtää.

Jon Laukvik on todennut osuvasti, että urkujensoitossa *legatosoitto* on yksinkertainen keinovara, koska se vaatii minimaalisen vähän esittäjän omaa näkemystä. Sävel soi yhtä kauan kuin se kestää partituurissa visuaalisesti. Vastaavasti eriytynyt ja ennen kaikkea partituuriin merkitsemätön artikulaatio pakottaa soittajan ottamaan kantaa tulkinnallisessa prosessissa, koska käytännössä jokainen nuotti pitää jakaa soivaan osaan ja artikulaatiotaukoon. Tässä puolestaan tarvitaan koulutusta ja kokemusta. (Laukvik 2010 [1996], 13.)

Saksalaista 1800-luvun retorista traditiota jatkavaa urkumusiikkia esittävällä nykyajan taiteilijalla ei ole mitään syytä pyrkiä maneerinomaiseen jatkuvaan legatoon norminomaisena artikulaatiotapana. Kaikista mahdollisista taiteellisista valinnoista se on helpoin vaihtoehto, ja tässä tutkimuksessa esitetyn perusteella väärässä kontekstissa jopa virheellinen. Jos teoksen partituuri ei kerro esitystavasta riittävästi, perussääntönä voisi pitää C. P. E. Bachin ohjetta musiikkiteoksen karakterin ja liikesisällön ja kosketustavan suhteesta (Bach 1995 [1753/1787], 594). Jos teoksen esitysero on ”legato”, ehdotan että saksalaisen retorisen tradition mukaisessa musiikissa legato määräytyisi yhtäältä säveltäjän kirjoittamien kaarien ja toisaalta tahdin hierarkian asettamien reunaehtoien rajoissa.

Hyvään esitykseen kuuluu mielestäni nykyäänkin (1) selkeä ja ymmärrettävä esitys, joka liikuttaa kuulijan mieltä, (2) tasapaino säveltäjän mahdollisten pyrkimysten ja esittäjän oman persoonan välillä, (3) notaation joustava tulkinta sekä rohkeus kyseenalaistaa automaattinen legatosoitto, joka pahimmillaan häivyttää musiikin eri karakterit ja tekee siitä pitkäveteistä ja neutraalia, (4) eri tyylien, tekstuuriin, karakterien ja toposten tunnistaminen ja niiden vaatimien erilaisten artikulaatiotapojen käyttäminen, (5) historiallisiin esittämiskäytäntöihin paneutunut esittäjä, joka pyrkii ymmärtämään kyseessä olevan aikakauden musiikin lähtökohtia myös filosofiselta ja esteettiseltä kannalta, ja (6) esittämisen joustavuus ja ilmaisun variointi tilanteesta ja soittimesta riippuen.

## 8 Johtopäätökset ja pohdintaa

### 8.1 Legatosoitto ja kaunis melodialinja maailmankatsomuksellisten ideoiden symbolina

1800-luvun saksalainen musiikki on monelta osin tyyliältään klassis-romanttista, ja monen säveltäjän tuotannossa on retorisen musiikin piirteitä aina affekteista ja retorisisista kuvioista perinteiseen fraasinmuodostukseen asti. Miksi siitä huolimatta näitäkin sävellyksiä alettiin soittaa jatkuvassa legatoissa, joka häivytti pois retoriset piirteet?

Rheinbergerin legatokaarien notaatioanalyysi osoittaa, että legatokaari oli 1800-luvun saksalaista retorista traditiota jatkavassa musiikissa yksi musiikillisen ilmaisun keinoista. Kaarien tehtävä oli paitsi osoittaa legatoartikulaatiota, myös ilmaista musiikkiteoksen aksentuaatiota. Legato ja sen notaatio oli monimuotoista: kerroksellista (eri äänissä eri aikaan esiintyvää), hitain aika-arvoin notatoitua, muuntuvaa tai jatkuvaa. Legatoa ei siis ole ainoastaan kaikissa äänissä samanaikaisesti saumattomasti toisiinsa sidotut nuotit, vaan myös se, mikä kuulostaa legatolta. Kerrokselliseen legatosoittoon saattoi sisältyä myös tosiasiallista non legatoakin. Vahva-heikko-aksentuaatio säilyi retorista perinnettä jatkavassa musiikissa aina 1900-luvulle asti.

Tutkielmassa esitetty mahdollistaa legaton tarkastelun paitsi musiikin esittämisen, myös sosiaalisesta ja yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Legatosoitossa ja kauniissa melodialinjassa ruumiillistuiivat monet 1800-luvun henkisistä ideaaleista: tasa-arvon ja yhteisöllisyyden ideaalit, jalo yksinkertaisuus, objektiivisuus, (puhtaan) soitinmusiikin absoluuttisuus sekä moraalisuus, ylevyys ja musiikillinen subliimi. Legatosoiton korostamisen voi nähdä yhteensitomisen, yhtenäisyyden ja yksimielisyyden symbolina. Siinä kiteytyivät monet 1800-luvun porvarillisen yhteiskunnan pyrkimyksistä: (1) kansakuntien, kansallisvaltioiden ja kansalliskielen syntyminen, (2) yhdistystoiminta, orkesterilaitoksen synty sekä kuorotoiminta, jossa eri kansanluokista tulleet yksilöt toimivat järjestäytyneenä, kurinalaisina ja tasavertaisesti yhdessä yhteisen päämäärän hyväksi ja muodostivat ikään kuin kansan yhteisen äänen, ja (3) seurakunnan yhteinen ääni: yksimielinen seurakunta, jossa eri yhteiskuntaluokista tulleet yksilöt olivat tasa-arvoisina Jumalan edessä.

Yhtenäisyyden ja yksimielisyyden ajatus voidaan nähdä esimerkiksi Hegelin taidefilosofiassa, jossa taideteoksen yhtenäisyys eli sisällön ja muodon ykseys oli suorastaan kauneuden periaate.

Subliimi on idealistisen estetiikan käsite, joka yhdistää niin uskonnon, filosofian kuin taiteenkin. Subliimi on rajatila, jossa kohtaavat taivas ja maa, ääretön ja äärellinen, jumalallinen ja inhimillinen. Ylevän ja subliimin myötä ihmiselle avautui mahdollisuus yliaistilliseen kokemukseen, kontemplaation

kautta saavutettuun mielenlennykseen, jossa ihminen äärellisenä olentona pääsi kokemaan yhteyttä eksistenssinsä alkulähteeseen – Jumalaan, joka ymmärrettiin usein Absoluutiksi. Schopenhauerin ja Moritzin filosofoiden mukaisesti esteettinen kontemplaatio ja oman itsensä unohtaminen tarjosivat ihmiselle hetkellisen pakopaikan maailman kurjuudesta. Esitän tutkielman yhtenä loppupäätelmänä, että subliimi, toisin kuin yleensä ajatellaan, ei ole ylevän synonyymi, vaan ylevän kokemuksen huippuhetki ja sen voimakkain aste.

Paitsi filosofis-esteettinen käsite, subliimi on ennen kaikkea mielentila, johon haluttiin pyrkiä. Subliimin kokemuksesta tuli 1800-luvulla musiikin uusi ihanne, ja subliimin aikaansaamista tehostettiin legatosoiton ja tempo rubaton avulla. Näitä uusia, kuuntelukokemusta voimakkaasti ohjaavia musiikillisen vaikuttamisen välineitä vastaan kuulijalla ei ollut mitään mahdollisuuksia ”uida vastavirtaan”.

Olen tutkielmassa pyrkinyt osoittamaan, että erityisesti urkujensoitossa kysymys jatkuvan legaton ihanteesta on 1800-luvun loppupuolelta alkaneen ja omaan aikaamme jatkuneen esittämiskäytännön tuote, jonka seurauksena yksi artikulaatiotapa ja sen kapea määrittely hallitsee ja yksipuolistaa kaikkea musiikillista ajattelua ja muodontamista. Legatoartikulaation suosiminen ja suoranainen ylivalta johtuu nähdäkseni paitsi ”kauniin” käsitteen kapeutumisesta, myös kaikkien edellä mainittujen henkisten ideaalien seurauksena ajan kuluessa syntyneestä synteesisistä.

Pidentyneet melodialinjat ja lisääntynyt legatosoitto merkitsivät saksalaiselle musiikille tyyppillisten vahva-heikko-aksentuaation ja karakteriajattelun vähittäistä hiipumista, jolloin karakterin käsite sai uudenlaisen merkityksen. Saksalaisen musiikin estetiikka jakautui näin kahtia. Toisella puolella olivat säveltäjät, jotka jatkoivat retorisen musiikin perinnettä kehittäen uutta perinteisin keinoin; toisella puolella taas riemannilaisen estetiikan omaksuneet säveltäjät, jotka hylkäsivät perinteisen karakteriajattelun, mutta hyväksyivät luonteenomaisen ja ruman osaksi musiikillista estetiikkaa. Perinteinen karakteriajattelu jäljittelyineen liitettiin musiikissa paitsi retoriikkaan ja musiikin ja kielen rakenteelliseen analogiaan, affektiteorian myötä myös kieleen sidottuihin käsitteisiin, joista haluttiin päästä eroon. Musiikki nähtiin sanattomana ”kielenä”, joka ilmensi ”ääretöntä kaipausta” ja joka kykeni ilmentämään Absoluuttia aistimellisesti. Jäljittely nähtiin lähinnä sävellystekniikkana, joka ei ollut riittävän henkistä, kun ihanteena oli nerouden hengen tuote. Hanslickin tutkielma on hyvä esimerkki 1800-luvun filosofis-esteettisistä kysymyksistä, jotka pohtivat ei-kielellisen taiteen (musiikin, maalaus- ja veistotaiteen) mahdollisuuksia konkreettiseen ja käsitteelliseen ilmaisuun. Hanslickin tapaan tätä pohti muun muassa Schleiermacher. Retoriset kuviot, affektit ja sävellajien karakteriteoria jatkoivat elämäänsä vähintäänkin erilaisten toposten kautta.

Legatosoiton ideaali liittyi paitsi kirkolliseen tyyliin ja objektiivisuuden vaatimukseen, myös yleiseen 1800-luvun esittämisen filosofiaan, eikä se näin ollen

koske pelkästään urkumusiikkia. Täytyy kuitenkin muistaa, että vaikka piano ja urut ovat molemmat kosketinsoittimia, niiden äänentuottotavat eroavat toisistaan perustavaa laatua olevalla tavalla. Kovin suoraviivaisia yhteneväisyyksiä 1800-luvun saksalaisen piano- ja urkumusiikin esittämiskäytäntöjen välille ei siis kannata vetää.

Esteettiset ideat syntyvät suhteessa kunkin aikakauden ja kulttuurin ajattelutapoihin. Ihanteiden ja ideologian välinen raja ei aina ole kovinkaan selvä, mutta ideologia on ehkä kuitenkin yhtenäisempi uskomusjärjestelmä suhteessa maailmaan. Ihanteiden takana olevat pyrkimykset voivat olla joko tiedostamattomia tai tiedostettuja. Jos ja kun ideaalista tulee ainoa oikea vaihtoehto, voidaan jo puhua propagandasta. Musiikkia ja sen estetiikkaa voitiin käyttää vaikuttamisen välineenä.

Jatkuvan legaton normi voidaankin nähdä paitsi esteettisenä ideana, myös vaikuttamisen välineenä – liturgisen musiikin kyseessä ollen jopa propagandan välineenä – jolla tavoiteltiin objektiivista esittämistapaa todellisen päämäärän saavuttamiseksi. Liturgisessa musiikissa legatosoitto palveli ylevän, yksimielisyyden, yhtenäisyyden ja tasa-arvoisuuden ideaa, musiikin alisteista asemaa puhuttuun sanaan nähden sekä esittäjän persoonan sivuuttamista. Musiikin objektiivisuuden kautta kirkko yritti kontrolloida seurakunnan mieliä. Uutta yhteiskunnallista ja poliittista tasa-arvon ja yhtenäisyyden ideaalia voitiin viedä eteenpäin musiikin ja legatosoiton avulla. Taidemusiikissa jatkuva legato palveli ihannetta musiikista kielenä ilman sanoja ja kielenomaista rakennetta sekä esittäjän transparenttiuden ideaalia, jossa esittäjän persoona ja tulkinta eivät saaneet tulla säveltäjän alkuperäisten ideoiden ja musiikin kuulijan väliin. Legatosoitto mahdollistaa objektiiviseksi mielletyn esittämistavan, joka ei vaadi esittäjältä kovin paljoa omaa kannanottoa. ”Absoluuttisen” musiikin ideaali ihanoi sitä, ettei musiikki ole sidottu tekstiin tai ohjelmaan, vaan se riittää itsenään olemaan esteettisen kontemplaation kohde. Legatosoitolla musiikin retoriset rakenteet pystyttiin hävittämään ja katkaisemaan näin viimeinenkin musiikin ja kielen välinen yhteys. Legatosoitto palveli myös siirtymistä musiikin ”patologisesta vastaanottamisesta” (Hanslick) sen henkispään tarkasteluun.

Rubatosta tuli tärkeä ilmaisun väline. Pianomusiikissa rubaton käyttö yleistyi vuosikymmeniä urkumusiikkia aikaisemmin. Tämä johtui todennäköisesti siitä, että urut olivat kirkollinen soitin, joka assosioitui niin vahvasti uskontoon, että se rajoitti soittimen ja sille sävellettävän musiikin kehittymistä. Franz Liszt oli tunnettu virtuoosisuudestaan ja musiikin liikkeiden agogisesta muotoilusta (Rosenblum 1993, 47), ja hänen soittonsa ja persoonansa herätti suurta ihailua. Kauneuden käsitteen muuttumisen ohella virtuoosikulttuurin ihannointi vaikutti rubaton yleistymiseen.

1800-luvun Saksassa yhtäältä puolustettiin ihmisen ja ajattelun vapautta, toisaalta pyrittiin vahvasti vaikuttamaan ihmisten ajatteluun. Tasa-arvoa,

yksinkertaisuutta, objektiivisuutta, musiikin ”absoluuttisuutta”, moraalisuutta, ylevää ja subliimia ajettiin aktiivisesti estetiikan keinoin. Niiden, jotka eivät taipuneet (kuten Rheinberger), kohtalona oli leimautua konservatiiviseksi ja jäädä musiikinhistorian marginaaliin.

Musiikilla vaikuttamista on myös se, että konserttien ohjelmistoon valitaan esimerkiksi vain ”suurten mestarien” tai tietynlaiset kriteerit täyttävää musiikkia. Näillä valinnoilla rajataan – jos syrjiviä rakenteita ei tunnusteta – kuka pääsee sisäpiiriin ja kuka jää ulkopuolelle. Tämä ilmiö ei ole nykyaikanakaan vieras.<sup>102</sup> Sen seurauksena paljon hyvää musiikkia on jäänyt ja jää edelleen suurelle yleisölle tuntemattomaksi. Tohtoriprojektini yhtenä taiteellisista tavoitteistani onkin ollut tuoda Rheinbergerin musiikkia muidenkin kuultavaksi, ja näin siltä osin laajentaa 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin kuvaa ja tuntemusta.

## 8.2 Esittäjän uudet mahdollisuudet

Tämä tutkielma on syntynyt ennen kaikkea tarpeesta syventää omaa taiteilijuuttani ja tuoda lisää tulkinnallisia mahdollisuuksia 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin esittämiseen. Tutkiminen ja kirjoittaminen yhdessä soittamisen kanssa on ollut pitkäaikainen ja ajoittain tuskallinenkin prosessi, jossa omaa motivaatiota, osaamista ja kykyä kehittyä on koeteltu. Tuskaa on aiheuttanut epävarmuus tutkimuksen ollessa vielä alkuvaiheessa, jolloin vanhasta irroittautuminen oli jo tapahtunut mutta matkan päämäärä ja välillä suuntakin oli vielä hämärän peitossa. Ilman esiyymmärryksen tuomaa luottamusta ei vallitsevien käytäntöjen kyseenalaistaminen ja epävarmuuden tielle lähteminen olisikaan onnistunut. On kuitenkin varmaan niin, että ilman kitkaa ei synny mitään uutta. Tutkimuksella on ollut käänteentekevä vaikutus omiin taiteellisiin valintoihini.

Nykypäivän taiteilijan on hyvä ymmärtää kunkin käsillä olevan teoksen syntyajankohdan yhteiskunnallinen, filosofis-esteettinen ja musiikillinen konteksti teoksen esittämistapaa ja tulkinnallisia ratkaisuja pohtiessaan. Musiikki on väistämättä osa sitä ympäröivää kulttuuria: se heijastaa aikansa estetiikkaa ja kantaa mukanaan merkityksiä, jotka ovat selviä saman aikakauden ihmisille, mutta jotka eivät välttämättä enää aukea jälkipolville. Musiikin esittäjäkin on sidottu niin aikaansa kuin subjektiivisuuteensa; täydellistä objektiivisuutta on paitsi mahdotonta saavuttaa myös nykyajan taiteilijan tarpeetonta tavoitella. Tässä tutkielmassa kuvattujen uskomusten ja ajattelutapojen tiedostaminen auttaa esittäjää näkemään legaton käytön saksalaisen tradition historiallisessa perspektiivissä ja ymmärtämään 1800-luvun musiikin barokin ja klassismin luonnollisena jatkumona, jossa erilaiset sävellystekstuurit ja esittämisen moninaiset käytännöt olivat arkipäivää. Näin kunkin käsillä olevan teoksen

---

<sup>102</sup> Ks. Juha Torvinen 2020: ”Ääriajattelu uhkaa taidemusiikkikulttuuria”.

taiteellisiin ratkaisuihin voidaan päätyä ilman etukäteen määriteltyä legaton normin vaatimusta.

Esittäjän ensimmäinen tehtävä on miettiä, millaista estetiikkaa työn alla oleva teos edustaa. Mitä enemmän partituurissa on säveltäjän alkuperäisiä esitysohjeita, sitä yksinkertaisempi esittäjän tehtävä on. Oman kokemukseni perusteella sanoisin, että saksalaisen retorista traditiota jatkavan musiikin erityispiirteiden ymmärtämisessä ja omaksumisessa ylivoimaisesti vaikeinta on päästä eroon yksipuolisesta ja kapeasta legaton käsitteestä. Tutkielmassa esitetyn ja Rheinbergerin legatokäsityksen analyysin perusteella esitän, että 1800-luvun saksalaisen musiikin legatokäsitys on monimuotoisempi kuin oman aikamme. Musiikin ja rytmin hahmottamisessa on tärkeää muistaa tahtiviivan ja tahdin sisäisen hierarkian merkitys sekä musiikin rakentuminen tahdeittain. Urkujensoitossa jokainen sävel muotoillaan artikulaation avulla, ja saksalaisessa 1800-luvun retorista traditiota jatkavassa musiikissa tämä usein merkitsee – etenkin jos legatokaaret tai esitysmerkintä ”legato” puuttuvat – eri tavoilla artikuloituja säveliä.

Teoksen esittämistapaa harkitessa on kuitenkin hyvä miettiä, millainen yleisartikulaatiotapa palvelee parhaiten teoksen karakteria ja affektia. Samanlaisten motiivien artikulatorinen moninaisuus voi olla säveltäjän puolelta tarkoin harkittu keino tuoda moni-ilmeisyyttä ja vaihtelua teoksen sisäiseen dynamiikkaan. Kestäviä taiteellisia valintoja etsiessään esittäjän tulee paitsi tuntea esittämisen konventioita, myös arvioida, millä tarkkuudella eri säveltäjät ovat musiikkiaan notatoineet.

Toposteoria on taiteilijalle paitsi erinomainen analyysin, myös tulkinnan muodostamisen ja moni-ilmeisyyden kehittämisen väline, jonka avulla teoksen esittäminen ei jää pelkän musiikillisen intuition varaan. Toposten tulkintaa edeltää niiden tunnistaminen. Topokset voivat ohjata esittäjää tunnistamaan erilaisia tekstuureja ja valitsemaan niiden edellyttämät artikulaatiotavat. Yhdessä sävellajien karakteriteorian kanssa ne toimivat samaan tapaan kuin retoriset kuviot ja affektit. Edellisten lisäksi myös musiikillisen muodon analysointi ja hahmottaminen auttavat esittäjää operoimaan musiikkiteoksen sisäisten jännitteiden kanssa. Musiikillinen ajankäyttö – jännitteen kasvattaminen ja sen purkaminen – on usein pienistä asioista kiinni, mutta sillä on suuri merkitys kuulijan kokemukseen. Subliimi voidaan saavuttaa tai se voi jäädä kokematta.

Taiteellinen työkokemus, ”hyvä maku”, ohjaa esittäjää sopivimman esittämistavan valinnassa silloin, kun esittämiseen liittyvää tietoa ei ole. Hyvä esitys puolestaan on elävä, kuulijan mieltä koskettava ja tasapainossa niin säveltäjän mahdollisten pyrkimysten kuin esittäjän oman persoonan välillä. Taiteelliset valinnat voivat samankin teoksen kohdalla olla erilaisia tilanteesta ja soittimesta riippuen.

Nuoren musiikinopiskelijan arki täyttyy paitsi soittoharjoiteluista ja -tunneista, myös runsaasta määrästä tukiopintoja. Siitä huolimatta haluaisin kannustaa jo perusopintotasoista opiskelijaa perehtymään historiallisiin lähteisiin, filosofian ja estetiikan perusasioihin, ja ylipäätään monipuoliseen tiedonhakuun, jotka yhdessä korkeatasoisen opetuksen kanssa luovat perustan itsenäiselle taiteelliselle työskentelylle.

### 8.3 Jatkotutkimuksen aiheita

Toivon tämän tutkielman tuovan jotain uutta keskusteluun saksalaisen 1800-luvun urkumusiikin esittämisestä. Jatkotutkimuksen kohde voisi olla esimerkiksi se, miten eri urkusäveltäjät käyttävät topoksia ja sävellajeja. Tutkielmassa esitetty Rheinbergerin toposlista ei sekään ole kaiken kattava. Olisi paikallaan tutkia saksalaisten 1800-luvun (urku)säveltäjien musiikkia toposteorian valossa, ja päästä eroon kahtiajaosta absoluuttinen musiikki/ohjelmamusiikki, ja ymmärtää, että musiikki on aina sidoksissa syntyajankohtansa aatteellisiin, sosiaalisiin, yhteiskunnallisiin ja historiallisiin konteksteihinsa.

Rheinbergerin legatokäsitys houkuttelee tutkimaan myös muiden saksalaisten 1800-luvun säveltäjien legatokäsitystä niin urkumusiikissa kuin orkesterimusiikissakin. Siitä puolestaan päästään tarkastelemaan 1800-luvun saksalaista orkesterisointi-ideaalia, joka todennäköisesti eroaa nykyhetken sointi-ideaalista<sup>103</sup>. Orkesterisointiin vaikuttaa paitsi se, soitetaanko suoli- vai teräskielillä tai soitetaanko kaikki äänet tasaisesti täyteen mittaansa, varmasti myös se, tekevätkö kaikki instrumenttiryhmät samanlaiset motiiviset asiat samalla vai eri tavalla, tai onko legato kerroksellista, modifioitua vai jatkuvaa. *Detachén* käsite näyttää muuttuneen legaton käsitteen vanavedessä Baillotin artikulaatiotauoin toisistaan erotetuista sävelistä nykyiseen legatossa soitettavaan jousenkääntöön. Tämä kehitys voidaan ymmärtää tasa-arvon, yksimielisyyden ja yhtenäisyyden ihanteiden valossa – erottelua vartenhan oli portato, staccato ja marcato. Miten orkesterin kokonaisuuteen vaikuttaisi se, jos *detaché* soitettaisiinkin perinteiseen tapaan erotellen?

Kaikki saksalaiset orkesterisäveltäjät tuskin noudattivat samaa musiikillista estetikkaa. Tämän tiedostaminen ja tutkimuksen ulottaminen myös 1800-luvun saksalaisiin orkesterisäveltäjiin palvelisi mahdollisuutta musiikin esittämisen ja tulkinnan monimuotoisuuteen.

Notaation standardisoituminen on todennäköisesti hämärtänyt musiikin palkituksen merkitystä ja sen mahdollista vaikutusta esittämiseen. Aihe on mielenkiintoinen ja se kaipaasi perinpohjaista tutkimusta.

<sup>103</sup> Ks. Markus Sarantolan artikkeli ”Turboinnin synty”, *Rondo Classic* 10/2017.

## Lähteet

### Kirjallisuus

Agawu, Kofi 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.

Aristoteles 1997/2012. *Teokset IX: Retoriikka. Runousoppi*. Suom. Simo Knuuttila, Ilkka Niiniluoto & Holger Thesleff. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Aspelin, Gunnar 1977 [1958]. *Ajatuksen tiet. Yleinen filosofian historia*. (Alkuteos *Tankens vägar. En översikt av filosofins utveckling*). Suom. J. A. Hollo. Porvoo: WSOY.

Bach, Carl Philip Emanuel 1995 [1753/1787]. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. [*Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*.] Suom. ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Bartel, Dietrich 1997. *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.

Blume, Friedrich 1974 [1964]. *Protestant Church Music, a History*. (*Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*.) Englanninkielinen käännös W. W. Norton & Company. Lontoo: Victor Gollancz.

Bowie, Andrew 2014 [2001]. Music and the Raise of Aesthetics. Teoksessa J. Samson (toim.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 29–54. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Brillenburger, Kiene 2009. *Musically Sublime. Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. New York: Fordham University Press.

Brown, Clive 1999/2002. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. New York: Oxford University Press.

Burke, Edmund 2009 [1759]. Introduction of Taste (alkuperäisteokseen *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*). Suom. Markku Mustaranta ja Tuukka Tomperi. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim. & käänt.) *Estetiikan klassikot I*, 294–306. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

- Busch, Hermann J. 2000. Über Josef Rheinbergers Vorstellungen von Orgeldisposition und Orgelregistrierung. Teoksessa H. J. Busch & M. Heinemann (toim.) *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. 157–172. Sinzig: Studio, Verlag Schewe.
- Butt, John 2014 [2001]. Choral Culture and the Regeneration of the Organ. Teoksessa J. Samson (toim.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 522–543. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Carpe, Adolph 1898. *Grouping, Articulating and Phrasing In Musical Interpretation*. [Der Rhythmus; sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage. Leipzig 1898]. Näköispainos. Leipzig, London, Paris: Bosworth & Co.
- Christensen, Torben & Göransson, Sven 1969. *Kyrkohistoria 2*. Stockholm: Svenska Bokförlaget.
- Collingwood, R. G. 1978 [1946]. *The Idea of History*. London, Edinburgh, Glasgow, New York: Oxford University Press.
- Cullen, Bernard 1989. Hegel on the Human and the Divine, in the Light of the Criticism of Kierkegaard. Teoksessa W. Desmond (toim.) *Hegel and His Critics. Philosophy in the Aftermath of Hegel*, 93–103. Albany: State University of New York Press.
- Dahlhaus, Carl 1985 [1982]. *Realism in Nineteenth-Century Music*. [*Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*]. Englanninkielinen käännös Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber.
- Dahlhaus, Carl 1989 [1978]. *The Idea of Absolute Music* [*Die Idee der absoluten Musik*]. Englanninkielinen käännös Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press.
- Dahlhaus, Carl 1989 [1980] a. *Nineteenth-Century Music* [*Die Musik des 19. Jahrhunderts*]. Englanninkielinen käännös J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.
- Dahlhaus, Carl 1989 [1980] b. *Between Romanticism and Modernism* [*Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19.*

- Jahrhunderts*]. Englanniksi kääntänyt Mary Whittall. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Davidsson, Hans & Jullander, Sverker (toim.) 1994. *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*. Göteborg: Novum Grafiska.
- Dreyfus, Laurence 2007. Beyond the Interpretation of Music. *The Dutch Journal of Music Theory*, 12 (3), 253–272.
- Dolmetsch, Arnold 1915. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*. Lontoo: Oxford University Press.
- Feder, Georg 1974 [1964]. Decline and Restoration. Teoksessa F. Blume: *Protestant Church Music, a History*. [*Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*.] Englanninkielinen käännös W. W. Norton & Company, 317–404. Lontoo: Victor Gollancz.
- Ferguson, Howard 1975. *Keyboard Interpretation from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*. Oxford, New York, Melbourne: Oxford University Press.
- Forsblom, Enzo 1994. *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Ginzburg, Carlo 1996. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- Grace, Harvey 1925. *The Organ Works of Rheinberger*. Novello and Company, Limited. New York: H. W. Grey Co.
- Gustafsson Burgmann, Marianne 2018. Sielun matka Jumalaan – Legato vaikuttamisen välineenä. Sibelius-Akatemian tutkimusjulkaisu *Trio 2/2018*, 5–39. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hammermeister, Kai 2002. *The German Aesthetic Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Hammelspeck, Sebastian 2008. Esipuhe teokseen *Rheinberger: Bearbeitungen eigener Werke II (Gesamtausgabe Bd. 42)*. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Hanslick, Eduard 2014 [1854]. *Musiikille ominaisesta kauneudesta*. Yritys säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi. [*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur*

*Revision der Ästhetik der Tonkunst.*] Suom. I. Oramo. Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura.

Harnoncourt, Nikolaus 1986 [1982]. *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen.* Suom. H. Taanila. Helsinki: Otava.

Hartung, Philipp Christoph 2016 [1749]. *Methodinen klaveerinsoiton opas Sääntöjen ja esimerkkien kera, 1749.* Saksan kielestä käänätänyt ja kommentaareilla varustanut Paavo Soinne. Helsinki: M & P Paino Oy.

Hasse, Karl 1927. Die geistigen und religiösen Grundlagen der Orgelmusik seit Bach. Teoksessa C. Mahrenholz 1928 (toim.) *Bericht über die Dritte Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiberg 1927*, 46–57. Kassel: Bärenreiter.

Hauptmann, Moritz 1888 [1853]. *The nature of harmony and metre [Die Natur der Harmonik und der Metrik].* Englanninkielinen käännös William Edward Heathcote. Näköispainos. London: Swan Sonnenschein & Co.

Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music.* 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.

Hays, Elizabeth 1977. *F. W. Marpurg's "Anleitung zum Clavierspielen" (Berlin 1755) and "Principes du clavecin" (Berlin, 1756): translation and commentary.* Väitöskirja, Stanford University.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 2013 [1842]. *Taiteenfilosofia. Johdatus estetiikan luentoihin.* [Vorlesungen über die Aesthetik I, 2. korj. p.]. Suom. O. Kuisma, R. Pitkänen & J. Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Heinrich, Johannes 2000. Orgelmusik und Orgelspiel im evangelischen Gottesdienst des 19. Jahrhunderts. Teoksessa H. J. Busch ja M. Heinemann (toim.) *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, 11–42. Sinzig: Studio, Verl. Schewe.

Holopainen, Juhani, 2000. *Jousenkäytön teoria ja todellisuus. Jousitekniikan ja viulumusiikin vastaavuuden systemaattinen tutkimus.* Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

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

Hume, David 2009 [1757]. *Of the Standard of Taste*. Suom. Lauri Mehtonen. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim. & käänt.) *Estetiikan klassikot I*, 278–293. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Hämäläinen, Kati 2002. *Le bon goût. Ranskan klassisen urkumusiikin (1650–1800) esittämiskäytäntö*. Helsinki, Sibelius-Akatemia.

Iitti, Sanna 2005. Autonomiaestetiikka, formalismi ja Hanslickin *Musiikin kauneudesta*. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.): *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 59–81. Helsinki: Yliopistopaino.

Kant, Immanuel 2018 [1790]. *Arvostelukyvyn kritiikki [Kritik der Urteilkraft]*. Suom. Risto Pitkänen. Tallinna: Gaudeamus Oy.

Karkama, Pentti 2007. *Kadonnutta ihmisyyttä etsimässä. Johdatusta Johann Gottfried Herderin ajatteluun ja herderiläisyyteen Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Keller, Hermann 1955. *Phrasierung und artikulation. Eine Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter.

Knecht, Justin Heinrich 1989 [1795–1798]. *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*. Leipzig: Breitkopfischen Musikhandlung. Näköispainos, toim. M. Ladenburger. Wiesbaden: Breitkop & Härtel.

Koch, Heinrich Christian 2001 [1802]. *Musikalisches Lexikon*. Näköispainos. Kassel: Bärenreiter.

Kotkavirta, Jussi 2009. Valistuksen ja romantiikan estetiikka. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim. & käänt.) *Estetiikan klassikot I*, 225–245. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kroyer, Theodor 1916. *Josef Rheinberger*. Regensburg und Rom: Friedrich Pustet. Näköispainos, Bibliolife.

Kuisma, Oiva 2005. Musiikin kolme muotoa antiikin platonismissa. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.): *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 25–44. Helsinki: Yliopistopaino.

Kullak, Adolph 1907 [1889]. *The Aesthetics of Pianoforte-Playing* [*Ästhetik des Klavierspiels*]. Kolmannesta saksankielisestä painoksesta englanniksi kääntänyt Th. Baker. Näköispainos. New York: Schirmer.

Laukvik, Jon 2010 [1996]. *Historical Performance Practice in Organ Playing, Part 2. (Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis)*. Englanninkielinen käännös C. Anderson. Stuttgart: Carus Verlag.

Lehtola, Jan 2009. *Oskar Merikannon perintö suomalaiselle urkutaiteelle*. Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkintoon liittyvä kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia: Kirkkomusiikin laitos.

Le Huray, Peter & Day, James (toim.). 1988 [1981]. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, New York & Melbourne: Cambridge University Press.

Lindberg, Susanna 2005. Hegelin musikaalinen eläin. Teoksessa J. Torvinen & A. Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 45–58. Helsinki: Yliopistopaino.

Lippman, Edward 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Lohmann, Ludger 1994. *Hugo Riemann and the Development of Musical Performance Practice*. Teoksessa H. Davidsson & S. Jullander (toim.) *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, 251–283. Göteborg: Novum Grafiska.

Marx, Adolf Bernhard 1888 [1847]. *Die Lehre von der musikalische Komposition, praktisch theoretisch*. Toim. H. Riemann 1888. Näköispainos. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Marx, Adolf Bernhard 2009 [1854]. *General Musical Instruction*. [*Allgemeine Musiklehre*]. Englanninkielinen käännös George Macirone. Näköispainos. London: Novello.

Marx, Adolf Bernhard 2009 [1855]. *The Music of the Nineteenth Century, and its Culture. Method of Musical Instruction* [*Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege: Methode der Musik*]. Näköispainos. New York: Cambridge University Press.

- Merkel, Gustav & Merikanto, Oskar (ei vuosilukua). *Urkukoulu op. 177*. Helsinki: R. E. Westerlund.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun. Käänteentekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Sibelius-Akatemia & Musiikin tutkimuslaitos. Helsinki: Hakapaino Oy
- Neumann, Frederick 1993. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Toronto: Schirmer Books, Macmillan Publishing Company.
- Oittinen, Vesa 2006. Herder, ekspressiivisyyden filosofi. Teoksessa S. Ollitervo & K. Immonen (toim.) *Herder, Suomi, Eurooppa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1060, 24–48. Jyväskylä: Gummerrus.
- Oortmerssen, Jacques van 1994. Johannes Brahms and 19th-Century Performance Practice in a Historical Perspective. Teoksessa H. Davidsson & S. Jullander (toim.) 1994. *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, 353–382. Göteborg: Novum Grafiska.
- Oortmerssen, Jacques van 2000. The Coherence between Musical Expression and Organ Technique. Artikkeliteoksessa *GOArt Research Reports, vol. 2*. GOArt Publications No. 3, 2000. Toim. S. Jullander, 107–139. Göteborg: Göteborg Organ Art Center/ Göteborg University.
- Paavola, Satu 2018. *Ihanteena bel canto. Näkökulmia laululliseen pianonsoittoon*. Taiteilijakoulutuksessa suoritetun tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pederson, Sanna 2009. Defining the Term 'Absolute Music' historically. *Music & Letters*, Vol. 90 Nr. 2, 240–262. Julkaisija Oxford University Press.
- Peitsalo, Peter & Jullander, Sverker & Kuikka, Markus (toim.) 2018. *Liturgical Organ Music in the Long Nineteenth Century. Preconditions, Repertoires and Border-Crossings*. DocMus Research Publications 10. Helsinki: Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki.
- Perl, Helmut 1984. *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis*. Wilhelmshafen: Florian Noetzel.
- Perris, Arnold 1985. *Music as Propaganda*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

- Pitkänen, Risto 2018. Johdatus *Arvostelukyvyyn kritiikkiin*. Teoksessa Immanuel Kant: *Arvostelukyvyyn kritiikki*, 13–76. Helsinki: Gaudeamus Oy.
- Raamattu 1997 [1992]. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon 1992 käyttöön ottama suomennos. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Richter, Ernst Friedrich 1868. *Katechismus Der Orgel: Erklärung ihrer Structur, Besonders in Beziehung Auf Technische Behandlung Beim Spiel*. Näköispainos. Leipzig: J. J. Weber.
- Riemann, Hugo 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalische Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalische Metrik und Rhytmik*. Hamburg & Leipzig & St. Petersburg: Fr. Kistner.
- Rinck, Johann Christian Heinrich 2008 [1819–21]. *Praktische Orgelschule op.55, 5 Band*. Köln: Verlag Dohr.
- Rink, John 2014 [2001]. The profession of music. Teoksessa J. Samson (toim.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, 55–86. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Ronström, Owe 2016. *Körer och kulturhistoria. Etnologiska aspekter på ett svenskt massfenomen*. Ei painopaikkaa: Wessmans Musikförlag.
- Samson, Jim (toim.) 2014 [2001]. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Sarantola, Markus 2017. Turbosoinnin synty. *Rondo Classic* 10/2017. 28–33.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Schelling, Friedrich 2009 [1802–1803]. *Philosophie der Kunst*, 3. luvun alku. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuori (toim.) *Estetiikan klassikot I*, 387–396. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Schneider, Michael 1941. *Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, dargestellt an den Orgelschulen der Zeit*. Regensburg: Gustav Bosse.

Schütze, Friedrich 1987 [1877]. *Handbuch zu der praktischen Orgelschule*. Leipzig: C. G. Röder. Näköispainos 7. painoksesta. Buren, Netherlands: Frits Knuf.

Soinne, Paavo 1982. *Musiikin estetiikasta ja makukäsitteestä 1700-luvulla*. Eripainos Musiikki 1982:1. Helsinki: kustantaja tuntematon.

Soinne, Paavo 1995. Editioijan kommentaarit teoksessa Bach, Carl Philip Emanuel 1995 [1753/1787]. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. [Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen.] Suom. ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Steblin, Rita 1983. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. UMI Research Press.

Taylor, Charles 1975. *Hegel*. New York: Cambridge University Press.

Wanger, Harald & Graulich, Günter 1990/2010. *Josef Gabriel Rheinberger. Sämtliche Werke, Band 38. Orgelsonaten Nr. 1–10*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Wanger, Harald & Graulich, Günter 1992/2001. Critical Report teoksessa *Josef Gabriel Rheinberger. Sämtliche Werke, Band 39. Orgelsonaten Nr. 11–20*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Wanger Harald 1998. Esipuhe teoksessa *Josef Rheinberger, Leben und Werk in Bilden*, 10–12. Stuttgart: Carus-Verlag.

Van Nieuwkoop, Hans 1994. The Interpretation of Reubke's Sonate der 94 Psalm. Teoksessa H. Davidsson & S. Jullander (toim.) *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*. 383–402. Göteborg: Novum Grafiska.

Weyer, Martin 1969. *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*. Regensburg: Gustav Bosse.

Weyer, Martin 1992/2001. Esipuhe teokseen *Josef Gabriel Rheinberger. Sämtliche Werke, Band 39. Orgelsonaten Nr. 11–20*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Weyer, Martin 1998/2001. Esipuhe teokseen *Josef Gabriel Rheinberger. Sämtliche Werke, Band 40. Kleinere Orgelwerke*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Vikøren, Vidar 2007. *Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850*. Göteborg: Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet.

Williamson, John 2014 [2001]. Progress, modernity and the concept of avant-garde. Teoksessa J. Samson (toim.) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Winckelmann, Johann Joachim 2009 [1755]. Ajatuksia kreikkalaisten teosten jäljittelystä maalaustaiteessa ja kuvanveistossa [*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*]. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim. & käänt.) *Estetiikan klassikot I*, 263–269. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Vuorinen, Jyri 1996. *Estetiikan klassikoita*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

## Verkkojulkaisut

Anonyme 1812. *Méthode de serpent*. Verkkolähde [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP411690-PMLP666938-BnF\\_bpt6k311328r - Anonyme. M%C3%A9thode de Serpent - s.d., VM8 Y-7.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP411690-PMLP666938-BnF_bpt6k311328r - Anonyme. M%C3%A9thode de Serpent - s.d., VM8 Y-7.pdf) (haettu 1.2.2021).

Allanbrook, Wye J. 2007/2010. Is the Sublime a Musical Topos? Esitelmä. Zurich International Musicological Society conference "The Topical Universe in Transition" 2007. Verkkolähde <https://doi.org/10.1017/S1478570610000060> (haettu 22.1.2020).

Baillet, Pierre 1804. *Méthode de violoncelle*. Verkkolähde [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP534352-PMLP174929-M%C3%A9thode de violoncelle Baillet Pierre\\_bpt6k11701458.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP534352-PMLP174929-M%C3%A9thode de violoncelle Baillet Pierre_bpt6k11701458.pdf) (haettu 1.2.2021).

Baumgarten, Alexander 1758. *Aesthetica*. Julkaisija Ioannis Christiani Kleyb. Verkkolähde [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_IYpKAAAAcAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_IYpKAAAAcAAJ) (haettu 3.5.2019).

Bibl, Rudolf 1897. *Praktische Orgelschule, op. 81*. Leipzig: Max Brockhaus. Verkkolähde [http://imslp.org/wiki/Praktische\\_Orgelschule,\\_Op.81\\_\(Bibl,\\_Rudolf\)](http://imslp.org/wiki/Praktische_Orgelschule,_Op.81_(Bibl,_Rudolf)) (haettu 26.1.2017).

Bishop, John toim. 1842. *Hamilton's Dictionary of Two Thousand Musical Terms with an Appendix of Five Hundred Other Words*. 17. Painos. London: R Cocks and Co. Verkkolähde

<https://play.google.com/books/reader?id=kAOhHdh5TBoC&hl=sv&pg=GBS.PP6>  
(haettu 19.1.2020).

Bonds, Mark Evan 1997. Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50, Nr.2/3 Summer–Autumn 1997. 387–420. Verkkolähde JSTOR

[www.jstor.org/stable/831839](http://www.jstor.org/stable/831839) (haettu 25.1.2020).

Burke, Edmund 1806 [1759]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Verkkolähde

<https://archive.org/details/philosophicalinq01burk> (haettu 4.9.2018).

Catholic Encyclopedia, s.v. quietism. Verkkolähde

<http://www.newadvent.org/cathen/12608c.htm> (haettu 1.2.2017).

Clementi, Muzio 1801. *Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen, op. 42*.

Leipzig: C. F. Peters. Verkkolähde

[https://imslp.org/wiki/Introduction\\_to\\_the\\_Art\\_of\\_Playing\\_the\\_Pianoforte%2C\\_Op.42\\_\(Clementi%2C\\_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/Introduction_to_the_Art_of_Playing_the_Pianoforte%2C_Op.42_(Clementi%2C_Muzio)) (haettu 19.9.2018).

Czerny, Carl 1839. *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zu höchsten Ausbildung fortschreitend, in 4 Theilen, op. 500*.

Wien: A. Diabelli & Comp. Verkkolähde [https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule%2C\\_Op.500\\_\(Czerny%2C\\_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule%2C_Op.500_(Czerny%2C_Carl)) (haettu 17.9.2018).

Dickensheets, Janice 2012. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century.

*Journal of Musicological Research*, 31/2012, 97–137. Verkkolähde

<http://dx.doi.org/10.1080/01411896.2012.682887> (haettu 21.1.2020).

Duden Wörterbuch 2019. Verkkolähde

<https://www.duden.de/rechtschreibung/sublim> (haettu 25.1.2020).

Fritz, Martin 2014. Über Herkunft und Bedeutung eines Elements bürgerlicher

Religionskultur. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, März 2014, Vol. 111, No.1. 28-

55. Verkkolähde <https://www.jstor.org/stable/43738264>

Forster, Michael 2001/2017. Johann Gottfried Herder. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Spring 2018 Edition). Verkkolähde

<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/herder/> (haettu 14.2.2019).

Forster, Michael (2017). Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Teoksessa E. D. Zalta (toim.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Fall 2017 Edition). Verkkolähde <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/schleiermacher/> (haettu 11.11.2018).

Grey, Thomas S. 2001. New German School. Grove Music Online. Verkkolähde <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.40621> (haettu 3.5.2020).

Guyer, Paul 2014. 18<sup>th</sup> Century German Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition). Verkkolähde <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/> (haettu 20.1.2019).

Hanslick, Eduard 1854. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig: Rudolph Weigel. Verkkolähde <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/index.html> (haettu 27.2.2021).

Herder, Johann Gottfried von 1806 [1769]. *Kritische Wälder, oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Massgabe neuerer Schriften*. Verkkolähde <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604105-0> (haettu 1.2.2021)

Herzog, Johann Georg 1867. *Orgelschule, op 41*. Erlangen: Andreas Deichert. Verkkolähde [http://imslp.org/wiki/Orgelschule%2C\\_Op.41\\_\(Herzog%2C\\_Johann\\_Georg\)](http://imslp.org/wiki/Orgelschule%2C_Op.41_(Herzog%2C_Johann_Georg)) (haettu 4.2.2017).

Hiller, Johann Adam 1774. *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*. Leipzig: Junius. Verkkolähde <https://books.google.fi/> (haettu 11.11.2018).

Hiltunen, Pekka Yrjänä 2012. Mikä tekee meditaatiosta kristillistä? *Lähetysteologinen aikakauslehti* 15, 184–198. Lähetysteologinen instituutti ja Kirkon lähetystyön keskus (KLK). Helsinki: Kirkkohallitus. Verkkolähde [http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/12442EE870C316E2C2257AE800480588/\\$FILE/L%E4hetysteologinen%20Aikakauskirja%2015\\_2012.pdf](http://sakasti.evl.fi/sakasti.nsf/0/12442EE870C316E2C2257AE800480588/$FILE/L%E4hetysteologinen%20Aikakauskirja%2015_2012.pdf) (haettu 4.9.2018).

Hoffmann, E. T. A. 1914 [1810/1813]. Beethovens Instrumentalmusik. Teoksessa *Musikalische Novellen und Aufsätze*. 41–52. Leipzig: Infel-Verlag. Verkkolähde <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/digitale-sammlung/details/5/?ppn=PPN897443500> (haettu 3.3.2020).

Hummel, Johann Nepomuk 1827. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Verkkolähde

[https://imslp.org/wiki/Anweisung\\_zum\\_Piano-Forte-Spiel\\_\(Hummel%2C\\_Johann\\_Nepomuk\)](https://imslp.org/wiki/Anweisung_zum_Piano-Forte-Spiel_(Hummel%2C_Johann_Nepomuk)) (haettu 19.1.2020).

Kornmüller, Utto 1891 [1870]. *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*. Regensburg: A. Coppenrath 1891. Verkkolähde

<https://archive.org/details/lexikonderkirch00korngoog> (haettu 19.3.2017).

Leaver, Robin A. 2001. Lutheran Church Music. Grove Music Online. Verkkolähde

<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.46760> (haettu 23.8.2018).

Liddle, Jamie 2017–18. The Sublime as *Topos* in Nineteenth-Century Piano Music. *Israel Studies in Musicology Online*, Vol. 14, 37–64. Verkkolähde

<https://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/17-18/Jamie%20Liddle%20Sublime%20as%20Topos%20in%20%2019th%20Century%20Piano%20Music.pdf> (haettu 23.1.2020).

Loeser, Martin 2015. Teoksessa MGG Online. s.v. Michael Schneider. Verkkolähde

<https://www-mgg-online-com.ezproxy.uniarts.fi/article?id=mgg11633&v=1.1&rs=mgg11633&q=Michael%20Schneider> (haettu 1.2.2021).

Macdonald, Hugh 2001. Cyclic form. Grove Music Online. Verkkolähde

<https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.07001> (haettu 5.5.2020).

Marx, Adolf Bernhard 1853 [1839]. *Universal School of Music*. [*Allgemeine Musiklehre*]. 5. painoksen englanniksi kääntänyt August Heinrich Wehrhan.

London: Robert Cocks and Co, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Verkkolähde  
[https://imslp.org/wiki/Allgemeine\\_Musiklehre\\_\(Marx%2C\\_Adolf\\_Bernhard\)](https://imslp.org/wiki/Allgemeine_Musiklehre_(Marx%2C_Adolf_Bernhard)) (haettu 20.2.2020).

Marx, Adolf Bernhard 1856. *Theory and Practice of Musical Composition*.

Kolmannesta painoksesta englanniksi kääntänyt Herrman S. Saroni. Verkkolähde  
<https://hdl.handle.net/2027/coo1.ark:/13960/t1rf69p1t?urlappend=%3Bseq=366> (haettu 19.3.2020).

Mattheson, Johann 1739. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold. Verkkolähde

[https://imslp.org/wiki/Der\\_vollkommene\\_Capellmeister\\_\(Mattheson%2C\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson%2C_Johann))

(haettu 31.3.2020).

Merkel, Gustav 1884. *Orgelschule, op.177*. Leipzig: J. Rieter–Biedermann.  
Verkkolähde  
[https://imslp.org/wiki/Orgelschule%2C\\_Op.177\\_\(Merkel%2C\\_Gustav\\_Adolf\)](https://imslp.org/wiki/Orgelschule%2C_Op.177_(Merkel%2C_Gustav_Adolf))  
(haettu 21.1.2020).

Moritz, Karl Philipp 2012 [1785]. An Attempt to unify All the fine Arts and Sciences under the Concept of *That Which is Complete in Itself*. Englanninkielinen käännös Elliot Schreiber. *PMLA*, vol.127, No.1 (January 2012). 94–100. Modern Language Association. Verkkolähde <https://www.jstor.org/stable/41616796> (haettu 16.2.2019).

Mueller, August 1872. *Wegweiser für den unterricht im Clavierspiele*. Ems 1872, Selbstverlag der Verfassers. Verkkolähde [https://digital-beta.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN846572648&PHYSID=PHYS\\_0008&DMDID=DMD\\_LOG\\_0001](https://digital-beta.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN846572648&PHYSID=PHYS_0008&DMDID=DMD_LOG_0001) (haettu 21.2.2018).

Murtomäki, Veijo 2020. Romantiikan sävellajeista. Verkkolähde  
<https://muhi.uniarts.fi/romantiikan-savellajeista/> (haettu 28.4.2020).

Münchener DigitalisierungsZentrum, Digitale Bibliothek. Verkkolähde  
[https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=autoren\\_index&ab=Rheinberger%2C+Ioseph&l=de](https://www.digitale-sammlungen.de/index.html?c=autoren_index&ab=Rheinberger%2C+Ioseph&l=de)  
(haettu 10.6.2018).

Nikel, Emil 1908. *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Breslau: F. Goerlich.  
Verkkolähde <https://archive.org/details/geschichtederkat00nike>  
(haettu 6.9.2018).

Nägeli, Hans Georg 1826. *Vorlesungen über Musik*. Stuttgart und Tübingen: J. S. Cotta'schen Buchhandlung. Verkkolähde  
[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP399166-PMLP646294-naegeli\\_Vorlesungen\\_%C3%BCber\\_Musik.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP399166-PMLP646294-naegeli_Vorlesungen_%C3%BCber_Musik.pdf) (haettu 25.4.2020).

Online Etymology Dictionary, s.v. religion. Verkkolähde  
<https://www.etymonline.com/search?q=religion> (haettu 7.3.2021).

Papadimitriou, Dimitri 2013. *An Exploration of the Key Characteristics in Beethoven's Piano Sonatas and Selected Instrumental Repertoire*. Väitöskirja.  
Verkkolähde <http://hdl.handle.net/2262/76026>  
(haettu 9.4. 2020).

Proksch, Josef 1858. *Aphorismen über Katolische Kirchenmusik nebst einem geschichtlichen Ueberblicke des Gregorianischen Choralgesanges*. Prag: Carl Bellmann's Verlag. Verkkolähde <https://books.google.com/> (haettu 22.2.2017).

Rinck, Johann Christian Heinrich 1858 [1819–21]. *Practical Organ School*. [*Praktische Orgelschule*] Engl. käänt. ja toim. W. T. Best. Lontoo: Novello & Co. Verkkolähde [https://imslp.org/wiki/Practische\\_Orgelschule%2C\\_Op.55\\_\(Rinck%2C\\_Christian\\_Heinrich\)](https://imslp.org/wiki/Practische_Orgelschule%2C_Op.55_(Rinck%2C_Christian_Heinrich)) (haettu 15.10.2015).

Ritter, August Gottfried (ei vuosilukua). *Kunst des Orgelspiels, 3. Band*. Erfurt: Körner. Verkkolähde [https://imslp.org/wiki/Kunst\\_des\\_Orgelspiels\\_\(Ritter%2C\\_August\\_Gottfried\)](https://imslp.org/wiki/Kunst_des_Orgelspiels_(Ritter%2C_August_Gottfried)) (haettu 18.9.2018).

Rode & Kreutzer & Baillot 1803. *Violinschule*. Leipzig: Rodolphe Baillot. Verkkolähde <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/100121/3/> (haettu 30.1.2017).

Rosenblum, Sandra P. 1994. The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*: Vol.7: Nr.1, 33–53. Verkkolähde <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol7/iss1/3> (haettu 19.1.2020).

Sartwell, Crispin 2016. Beauty. Verkkolähde. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/beauty/>. (Haettu 15.1.2019).

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 1859. *Philosophie der Kunst*. (Sämtliche Werke, Abt. I, Band 5.) Stuttgart: Cotta. Verkkolähde [https://www.deutschestextarchiv.de/schelling\\_kunst\\_1859](https://www.deutschestextarchiv.de/schelling_kunst_1859) (haettu 15.2.2021).

Schilling, Gustav 1840. *Encyclopedie der gesammten musikalischen Wissenschaften: oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler. Verkkolähde <https://archive.org/details/encyclopdieder01byuschi/page/n5/mode/2up> (haettu 25.4.2020).

Schleiermacher, Friedrich 1850. *Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhang dargestellt*. Toim. J. Frerichs. Berlin: G. Reimer. Verkkolähde <https://archive.org/details/friedrichschleie113schl/page/92/mode/2up>

(haettu 1.2.2021).

Schneider, Friedrich n.1875 [1830]. *Complete Theoretical and Practical Instruction for Playing the Organ. (Orgelschule, Halberstadt 1830.)* Englanninkielinen käännös Charles Flaxman. Lontoo, Sacred Music Warehouse. Verkkolähde [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP70024-PMLP140895-schneider-organ\\_school.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP70024-PMLP140895-schneider-organ_school.pdf) (haettu 19.2.2018).

Schreiber, Elliott 2012. Introduction: Karl Philipp Moritz and the Invention of Aesthetic Autonomy. *PMLA*, vol.127, No.1 (January 2012). 94–100. Modern Language Association. Verkkolähde <https://www.jstor.org/stable/41616796> (haettu 16.2.2019).

Schubart, Christian Friedrich Daniel 1806. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: J. V. Degen. Verkkolähde [https://imslp.org/wiki/Ideen\\_zu\\_einer\\_%C3%84sthetik\\_der\\_Tonkunst\\_\(Schubart\\_%2C\\_Christian\\_Friedrich\\_Daniel\)](https://imslp.org/wiki/Ideen_zu_einer_%C3%84sthetik_der_Tonkunst_(Schubart_%2C_Christian_Friedrich_Daniel)) (haettu 21.3.2020).

Spiess, Meinrad 1745. *Tractatus Musicus*. Augsburg: Johann Jakob Lotters seel. Erben. Verkkolähde [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP257298-PMLP417274-spiess\\_-\\_tractatus\\_musicus\\_1745.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/97/IMSLP257298-PMLP417274-spiess_-_tractatus_musicus_1745.pdf) (haettu 24.2.2021).

Stefaniak, Alexander 2016. Robert Schumann, Serious Virtuosity, and the Rhetoric of the Sublime. *The Journal of Musicology*, vol. 33 nr. 4 (Fall 2016). 433–482. Verkkolähde <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26414245> (haettu 25.1.2020).

Stein, Albert Gereon 1864. *Die katholische Kirchenmusik: nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt*. Köln, Bachem. Verkkolähde <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10599556.html> (haettu 30.1.2017).

Sulzer, Johann Georg 1792 [1771]. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Verkkolähde. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_r4IAAAAQAAI/page/n45/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_r4IAAAAQAAI/page/n45/mode/2up) (haettu 23.4.2020).

Tieteen termipankki. Verkkolähde

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:affekti> (haettu 28.4.2020).

[https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:esteettinen\\_kontemplaatio](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:esteettinen_kontemplaatio) (haettu 1.2.2021).

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:metafysiikka> (11.1. 2019).

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:objektiivisuus> (haettu 1.2.2021).

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:transsendenssi> (haettu 11.1.2019).

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:topos> (haettu 7.3.2021).

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:ylev%C3%A4> (haettu 1.2.2021).

Torvinen, Juha 2020. Ääriajattelu uhkaa taidemusiikkia. Verkkolähde

<https://www.suoni.fi/etusivu/2020/10/16/aariajattelun-uhka> (haettu 27.1.2021).

Tuppurainen, Erkki 2007 a. J. S. Bach ja järjestetty kirkkomusiikki. Verkkolähde

[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko\\_lantiset5&q=Erkki%20Tuppurainen&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_lantiset5&q=Erkki%20Tuppurainen&type=basic&tab=0) (haettu 17.11.2019).

Tuppurainen, Erkki 2007 b. 1800-luvun luterilainen kirkkomusiikki. Verkkolähde

[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko\\_1800luku2&q=Erkki%20Tuppurainen&type=basic&tab=0](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/View?id=kirkko_1800luku2&q=Erkki%20Tuppurainen&type=basic&tab=0) (haettu 17.11.2019).

Van der Schoot, Albert 2014. Musical Sublimity and Infinite Sehnsucht. Teoksessa *Proceedings of the European Society for Aesthetics, vol. 6, 2014*. F. Dorsch & D-E Ratiu (toim.), 344–354. Verkkolähde

[https://pure.uva.nl/ws/files/2414458/160502\\_vanderSchootESA2014.pdf](https://pure.uva.nl/ws/files/2414458/160502_vanderSchootESA2014.pdf) (haettu 14.2.2019).

Werner, Johann Gottlob 1805. *Musikalisches Abc-Buch*. Penig: F. Dienemann und Compagnie. Verkkolähde [https://imslp.org/wiki/Musikalisches\\_Abc-Buch\\_\(Werner%2C\\_Johann\\_Gottlob\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Abc-Buch_(Werner%2C_Johann_Gottlob)) (haettu 15.10.2015).

Werner, Johann Gottlob 1807. *Orgelschule*. Penig: F. Dienemann & Compagnie. Verkkolähde. [https://imslp.org/wiki/Orgelschule\\_\(Werner,\\_Johann\\_Gottlob\)](https://imslp.org/wiki/Orgelschule_(Werner,_Johann_Gottlob)) (Haettu 15.10 2015).

Whomes, Edmund 1887. Key Colour. *Proceedings of the Musical Association, 13rd Sess.* (1886–1887), 83–98. Verkkolähde

<https://www-jstor-org.ezproxy.uniarts.fi/stable/765465> (haettu 15.3.2020).

Widor, Charles-Marie 1919. Esipuhe teokseen Charles Bouvet: *Les Couperins*. Paris 1919. Verkkolähde <http://maxencecaron.fr/content/uploads/2010/08/Couperin.pdf> (haettu 5.9.2018.)

Williamson, John 2001. *Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(milian)*. Grove Music Online. Verkkolähde <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.23064> (haettu 9.9.2018).

## Nuottijulkaisut

Reinhard, August toim. (ei vuosilukua). *Caecilia. Sammlung von Choralvorspiele aus alter und neuer Zeit für Orgel oder Harmonium*. Collection Simon Nr. 306. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Rheinberger, Josef Gabriel 2010 [1990]. *Sämtliche Werke. Orgelwerke Band 38–40*. Kolmas painos. Toimittanut Josef-Rheinberger-Archiv, Vaduz. Stuttgart: Carus-Verlag.

Reubke, Julius 1985 [1857]. *Der 94ste Psalm*. Näköispainos Otto Reubken toimittamasta alkuperäisjulkaisusta. Winterthur: NMW-Reprint.

## Verkkojulkaisut

Mozart, Wolfgang Amadeus 1778 [n. 1777]. *Sonate für das Pianoforte No. 5, KV 283*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Verkkolähde [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP56314-PMLP01837-Mozart Werke Breitkopf Serie 20 KV283.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP56314-PMLP01837-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV283.pdf) (haettu 25.4.2020).

Rheinberger, Josef 1882. *Sonate für Orgel Nr. 8 in e-moll, op.132*. Käsikirjoitus. Verkkolähde <https://daten.digitale-sammlungen.de/0009/bsb00091724/images/index.html?id=00091724&groesser=&fip=qrsweayawfsdreayaenfsdreayaenewq&no=5&seite=18> (haettu 7.3.2021).

Rheinberger Josef 1882. *Sonate für Orgel Nr. 8 in e-moll, op.132. Arrangement zu 4Hd. für Klavier*. Käsikirjoitus. Verkkolähde <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0009/bsb00091725/images/index.html?seite=00001&l=de> (haettu 25.4.2020).

Rheinberger, Josef 1882. *Passacaglia. Freie Bearbeitung der Orgelsonate op.132 zum Konzertvortrag für Pianoforte*. Käsikirjoitus. Verkkolähde <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0009/bsb00091726/images/index.html?seite=00001&l=de> (haettu 25.4.2020).

Rheinberger, Josef 1882. *Passacaglia für Orchester op.132b*. Käsikirjoitus. Verkkolähde <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0009/bsb00091727/images/index.html?seite=00001&l=de> (haettu 25.4.2020).

Rheinberger, Josef 1894. *Orgelsonate Nr. 17 in H-dur (Fantasie-Sonate). Arrangemang für Klavier zu vier Händen vom Komponisten*. Käsikirjoitus. Verkkolähde <https://daten.digital-sammlungen.de/0009/bsb00092992/images/index.html?id=00092992&groesser=&fip=qrsweayawfsdreayaenxsxdsydeayaewq&no=6&seite=26> (haettu 25.4.2020).

IMSLP: International Music Score Library Project/ Petrucci music library. Verkkoarkisto. [https://imslp.org/wiki/Main\\_Page](https://imslp.org/wiki/Main_Page)

## Valokuvat ja kuvat

- 1a. Kauneuden käsite n. 1700-luvun puoliväliin asti.
- 1b. Kauneuden käsitteen muutos 1700-luvun loppupuolella ja 1800-luvulla.  
Kuvat toteuttanut Ida Burgmann 2021.
2. Josef Gabriel Rheinberger. Public Domain: Wikipedia.
3. Riemannilaisen fraasin graafinen kuva. Laukvik 2010 [1996]
4. Josef ja Fanny Rheinberger. Public Domain: Wikipedia.

## LIITE 1 Rheinberger: Fuuga op. 181, kirjoittajan kaaritusehdotus

Fuge  $d = 84$

The image displays a musical score for a fugue, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with handwritten markings:

- Measure 33: *TAI* and *legit* (with a slur over the first two notes).
- Measure 40: *TAI JNE* (with a slur over the first two notes).
- Measure 48: *ff* (written twice, once above and once below the staff).

The score shows complex melodic lines with many slurs and ties, indicating the composer's suggested phrasing. The piece is in a minor mode, as indicated by the key signature.

52

Musical score for measures 52-55. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

56

Musical score for measures 56-59. The right hand continues with a melodic line, incorporating some chords and slurs. The left hand maintains a steady accompaniment with eighth-note patterns.

60

Musical score for measures 60-63. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The left hand continues with a harmonic accompaniment.

64

Musical score for measures 64-67. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* (forte). The left hand continues with a harmonic accompaniment, including a triplet in measure 67.

Musical score for measures 68-72. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 68 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 68-70 and a fermata over measure 71. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic marking. The system concludes with a double bar line and a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

Musical score for measures 73-77. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). Measure 73 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff features a melodic line with a slur over measures 73-75 and a *p* dynamic marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic marking. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for measures 78-81. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 78 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 78-80 and a *ff* dynamic marking. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic marking. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat).

Musical score for measures 82-85. The key signature is one flat (B-flat). Measure 82 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff features a melodic line with a slur over measures 82-84 and a fermata over measure 85. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic marking. The system ends with a double bar line and a key signature change to no sharps or flats.

86

Musical score for measures 86-89. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

90

Musical score for measures 90-94. The key signature changes to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

95

Musical score for measures 95-98. The key signature remains three sharps. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right-hand staff in measure 98. The melodic line in the right hand shows a slight deceleration.

99

Musical score for measures 99-102. The key signature changes to three sharps. A *a tempo* marking is placed above the right-hand staff in measure 99, and a *rit.* marking is placed above the right-hand staff in measure 102. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

103 *a tempo*

Musical score for measures 103-106. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *a tempo*. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and tenor clefs) with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic lines. The third system concludes the passage with a final chord in the grand staff.

107

Musical score for measures 107-110. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and tenor clefs) with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic lines. The third system concludes the passage with a final chord in the grand staff.

111

Musical score for measures 111-113. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and tenor clefs) with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic lines. The third system concludes the passage with a final chord in the grand staff.

114

Musical score for measures 114-116. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and tenor clefs) with a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic and harmonic lines. The third system concludes the passage with a final chord in the grand staff.

117 *rit.*

Musical score for measures 117-119. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measure 117 features a melodic line in the right hand with a *rit.* marking. The left hand has a bass line with some grace notes. Measure 118 continues the melodic development. Measure 119 shows a final chordal structure.

120 **Maestoso**  $\text{♩} = 69$

Musical score for measures 120-122. The tempo is marked **Maestoso** with a quarter note equal to 69 ( $\text{♩} = 69$ ). The key signature remains three sharps. Measure 120 has a sustained chord in the right hand and a rhythmic bass line. Measure 121 continues the bass line with some melodic movement. Measure 122 shows a change in the right hand melody.

123

Musical score for measures 123-125. Measure 123 continues the bass line from the previous system. Measure 124 shows a more active right hand melody. Measure 125 features a melodic phrase in the right hand and a steady bass line.

126

Musical score for measures 126-128. Measure 126 has a sustained chord in the right hand. Measure 127 continues the bass line with some melodic movement. Measure 128 shows a change in the right hand melody.

129

Pos.

This system contains measures 129, 130, and 131. It features a treble clef staff with a complex melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a dense harmonic accompaniment, and a separate bass clef staff at the bottom. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). A 'Pos.' marking is present in the bottom staff at measure 131.

132

This system contains measures 132, 133, and 134. It features a treble clef staff with a melodic line, a grand staff with a harmonic accompaniment, and a separate bass clef staff at the bottom. The key signature has four sharps.

135

*rit.*

This system contains measures 135, 136, and 137. It features a treble clef staff with a melodic line, a grand staff with a harmonic accompaniment, and a separate bass clef staff at the bottom. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the treble staff at measure 135.

138

*rit.*

This system contains measures 138, 139, and 140. It features a treble clef staff with a melodic line, a grand staff with a harmonic accompaniment, and a separate bass clef staff at the bottom. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the treble staff at measure 138.

LIITE 2 Opinnäytekonserttien ohjelmat

### **Jatkotutkintokonsertti 1**

10.3.2013 Inkoon kirkko

### **Rheinberger ja klassinen perintö/ Rheinberger och det klassiska arvet**

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Passacaglia in c (BWV 582)

Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901)

Duett (12 Charakterstücke, Op. 156)

Johann Christian Heinrich Rinck (1770–1864)

Flöten-Conzert (Op. 55)

Allegro maestoso

Adagio

Rondo, Allegretto

J. G. Rheinberger

Passacaglia (12 Charakterstücke, Op. 156)

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795)

Fuga (Op. 1)

J. G. Rheinberger

Sonate Nr. 8 e-moll (Op. 132)

Praeludium – Fuga

Intermezzo

Scherzoso

Passacaglia

**Jatkotutkintokonsertti 2**

24.9.2014 Organo-sali, Musiikkitalo, Helsinki

**"Aus tiefer Not" – Protestanttinen koraali 1800-luvun saksalaisessa urkumusiikissa***Verschueren*-urut (1994):

Felix Mendelssohn (1809–1847)

Sonate Nr. 3 A-dur (Op. 65)

Con moto maestoso

Andante tranquillo

Johannes Brahms (1833–1897)

Preludium und Fuge a-moll für die Orgel

Ernst Friedrich Richter (1808–1879)

Trio I Op. 20, "Wie schön leuchtet der Morgenstern"

Trio VI Op. 20, "Aus tiefer Noth schrei ich zu dir"

Trio IV Op. 20, "Jesu, meine Freude"

Gustav Adolf Merkel (1827–1885)

Fantasie und Fuge a-moll, Op. 104

*Forster & Andrews* -urut 1892:

J. G. Rheinberger (1839–1901)

12 Miscellaneen für die Orgel, Op. 174

Romanze

Scherzoso

Abendruhe

Agitato

Gustav Merkel

Sonate Nr. 6 "Aus tiefer Not"

Grave-Moderato

Adagio molto

Introduktion, Fuge

**Jatkotutkintokonsertti 3**

27.9.2016 Vanha kirkko, Helsinki

Marianne Gustafsson Burgmann, urut  
Nonna Knuuttila, viulu  
Kaari-Ensemble, joht. Saara Aittakumpu

**Josef Rheinberger 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin murrosvaiheessa**

Josef Rheinberger (1839–1901)

Sonate für Orgel Nr. 2 in As-Dur, Op. 65, "Fantasie-Sonate"

Grave-Allegro

Adagio espressivo

Finale

Sechs Stücke für Violine und Orgel, Op. 150

Thema mit Veränderungen

Gigue

Elegie

Ouverture

Väliaika

Drei lateinische Hymnen Op. 96 für Frauenchor und Orgel

Regina coeli

Adoramus te

Ave vivens hostia

Sonate für Orgel Nr. 17 in H-Dur, Op. 181, "Fantasie-Sonate"

Fantasie

Intermezzo

Introduction und Fuge

**Jatkotutkintokonsertti 4**

14.9.2017 Espoon tuomiokirkko

Marianne Gustafsson Burgmann, urut

Anna-Kaisa Pippuri, oboe

Katri Paukkunen, sopraano

**Orfeuksesta Psalmien kirjaan – 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin  
ilmiöitä**

Franz Liszt (1811–1886)

Orfeus, Symphonische Dichtung

Josef Rheinberger (1839–1901)

Rhapsodie nach dem Andante der Orgel-Sonate, Op. 127 F-moll

Andante Pastorale (Hirtenlied) nach Op. 98 Nr. 2

Richard Wagner (1813–1883) – Franz Liszt

Pilgerchor (1ma versione) oopperasta Tannhäuser

Franz Liszt

Andante religioso

Josef Rheinberger

"Maria", aaria oratoriosta Der Stern von Betlehem

Heil'ge Nacht

Julius Reubke (1834–1858)

Der 94ste Psalm, Sonate für Orgel in c-moll

Grave-Larghetto

Allegro con fuoco

Adagio-Lento

Allegro (Fugue) – Allegro Assai

**Jatkotutkintokonsertti 5**

7.10. 2020 Johanneksen kirkko, Helsinki

**Hommage à Rheinberger – erään aikakauden päätös**

Arnold Schönberg (1874–1951)

Variationen über ein Rezitativ, Op. 40 (1941)

Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901)

Sonate für Orgel Nr. 9 in b-Moll, Op. 142 (1885)

Praeludium

Romanze

Fantasie und Fuge

Max Reger (1873–1916)

Phantasie und Fuge für Orgel über B-A-C-H, Op. 46





Legatosoitto liittyy etenkin 1800-luvun musiikissa kiinteästi ajatukseen musiikillisesta kauneudesta. Legatosoiton suosimisen on perinteisesti ajateltu olevan seurausta Ranskan suuren vallankumouksen (1789–1799) jälkeisestä musiikillisen maun muutoksesta – musiikin narratiivisuuden, laulullisuuden ja pitkien linjojen tavoittelusta.

Esteettiset ideat syntyvät suhteessa kunkin aikakauden ja kulttuurin ajattelutapoihin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin. Tämä vuorovaikutus on jatkuvaa, sillä muutokset puolestaan synnyttävät uusia ideoita, ja uudet ideat jälleen muutoksia. Esteettisten arvojen taakse voi kätkeytyä myös muita, joko tiedostettuja tai tiedostamattomia pyrkimyksiä. Musiikki vaikuttaa, ja sillä voidaan vaikuttaa.

Tutkielmassa kirjoittaja tarkastelee legatosoittoa paitsi musiikillisessa, myös aatteellisessa ja yhteiskunnallisessa mielessä. Tutkiessaan, miten 1800-luvun saksalaisen urkumusiikin legatokäsitys eroaa oman aikamme käsityksestä, hän samalla hahmottelee sitä henkistä maisemaa ja ilmapiiriä, josta aikakauden saksalainen musiikki saa ideaalinsa ja voimansa. Tarkastelun tuloksena lukija saa välineitä pohtia, miten lähestyä saksalaista 1800-luvun retorista traditiota jatkavan musiikin esittämistä.

EST 58

PAINETTU

ISBN 978-952-329-236-9

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-237-6

ISSN 2489-7981

**TAIDE-  
YLIOPISTO**

**X SIBELIUS-AKATEMIA**

TAITEILIJAKOULUTUS  
DocMus-tohtorikoulu