

**“Jotta on mahdollista ilmaista yhtään mitään,
täytyy olla olemassa jotain mitä ilmaista”**

Musiikillinen ilmaisu soitto- ja lauluoppaissa 1700- ja 1800-luvuilla

Tutkielma
8.6.2025

Rami Blomqvist
Pianon, harmonikan, kitaran ja
kanteleen aineryhmä
Taideyliopiston
Sibelius-Akatemia

Tutkielman nimi	Sivumäärä
“Jotta on mahdollista ilmaista yhtään mitään, täytyy olla olemassa jotain mitä ilmaista”: Musiikillinen ilmaisu soitto- ja lauluoppaissa 1700- ja 1800-luvuilla.	35
Tekijän nimi	Lukukausi
Rami Blomqvist	kevät 2025
Aineryhmän nimi	
Pianon, harmonikan, kitaran ja kanteleen aineryhmä	
Tiivistelmä	
<p>Tämän tutkimuksen tehtävänä oli selvittää, miten 1700- ja 1800-luvun soitto- ja lauluoppaiden kirjoittajat käsittelevät musiikillista ilmaisua. Ilmaisua määriteltiin Ludwig Wittgensteinia mukaillen jonkinlaisen semanttisen sisällön esille tuomisena.</p> <p>Tutkimusaineistona toimi Leopold Mozartin viulukoulu, J.J. Quantzin huilukoulu, C.P.E. Bachin klaveerikoulu, Louis Spohrin viulukoulu sekä Manuel Garcia nuoremman laulukoulu.</p> <p>Laadullinen ja historiallinen tutkimus pyrki antamaan historiantutkimuksen menetelmillä mahdollisia ratkaisuja nykypäivän soitonopetuksen haasteisiin.</p> <p>Induktiivisen teema-analyysin myötä ilmeni, että oppaiden kirjoittajien käsityksen mukaan affektit eli tunnetilat ovat musiikin semanttista sisältöä, ja esittäjän tehtävä on tuoda nämä tunnetilat esiin. Kirjoittajien ilmaisukäsityksistä löytyi toisilleen vastakkaisten modernien ilmaisuteorioiden kaltaisia käsityksiä. Käytännön tasolla tulosten perusteella oppaissa oli sisältöä, jota voisi nykypäivänäkin käyttää niin musiikin esittämisen merkitysten hahmottamiseen kuin instrumentti- ja lauluopetuksen didaktiikan kehittämiseen.</p>	
Hakusanat	
ilmaisu, tunteet musiikissa, tonaalinen musiikki	
Tutkielma syötetty Turnitin-plagiaatintunnistusjärjestelmään	
4.6.2025	

Sisällys

1 Johdanto	1
2 Teoreettinen tausta	2
2.1 Näkeminen jonakin, kuuleminen jonakin	2
2.2 Aristoteles ja mimesis	2
2.3 Ilmaisuteorioiden spektri nykypäivänä	3
2.3.1 Edustamattomuus	4
2.3.2 Tunnevaikutelma.....	5
2.3.3 Virtuaaliset agentit	5
3 Tutkimusasetelma	7
3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys	7
3.2 Metodologiset lähtökohdat.....	7
3.3 Aineistonkeruu	8
3.4 Aineistonanalyysi.....	8
4 Tulokset.....	10
4.1 Musiikin metaforat	10
4.1.1 Affekti kappaleen ominaisuutena.....	10
4.1.2 Musiikki kielen metaforana.....	13
4.1.3 Soitinmusiikki laulun metaforana	15
4.2 Muusikko tulkitsijana.....	16
4.2.1 Säveltäjän rooli.....	16
4.2.2 Käytännön strategiat musiikin luonteen arvioimiseksi	18
4.3 Muusikko esittäjänä	20
4.3.1 Empatia	20
4.3.2 Käytännön strategiat ilmaisun toteuttamiseksi	22
4.3.3 Korrektius ja vapaus.....	26
4.4 Oppiminen ja opettaminen	28
5 Päätelmät ja pohdinta	32
5.1 Ilmaisuteoreettisena kysymyksenä.....	32
5.2 Ilmaisuteoreettisena käytännön kysymyksenä	33
5.3 Tutkimuksen rajoitteita ja ehdotuksia jatkotutkimuksesta.....	34
Lähteet.....	36

1 Johdanto

Useissa musiikkikasvatuksen alan tutkimuksissa (esim. Stijnen ym. 2024; West, 2019) on esitetty, että instrumenttiopetus painottuu yksinomaan nuottikuvan mekaaniseen toteuttamiseen. Kokonaisvaltaisen ja monipuolisen oppimisen sijaan musiikin korkeakoulutuksessa soittaminen ja musiikin muunlainen tarkastelu on eriytynyttä, mikä voi olla haitallista opiskelijan kehitykselle (Burwell ym., 2019). Ratkaisuksi opetuksen monipuolistamiseen on esitetty luovia aktiviteetteja kuten säveltämistä ja improvisaatiota (Stijnen ym. 2024; West, 2019), mutta on myös ehdotettu, että musiikin tulkitsemisenkin voi hahmottaa luovana toimintana (Stijnen ym. 2024). Pyrin tutkimuksellani osoittamaan, minkä takia musiikin tulkitseminen ja esittäminen tulisi nähdä luovana toimintana ja haluan elävöittää kuvaa siitä, millaisia merkityksiä klassisen musiikin soittamisella voi olla. Pyrin tähän tarkastelemalla, minkälaisia merkityksiä musiikillisella ilmaisulla ja esittämisellä on ollut 1700- ja 1800-luvuilla.

Käytän tutkimusaineistonani soitto- ja lauluoppaita eli julkaistuja pedagogisia tekstejä. Oppaita on tutkittu aikaisemmin lähinnä soitto-ohjeiden näkökulmasta (esim. Brown, 1999), ja barokin sekä klassismin ilmaisua on tutkittu erikseen (esim. Bartel, 1997; Ratner, 1980). Toisaalta kattavaa tutkimusta siitä, miten ilmaisu on hahmotettu pedagogisena kysymyksenä, ei löydy.

Tämän tutkielman toisessa luvussa hahmottelen, miten musiikillista ilmaisua on käsitelty filosofisena kysymyksenä niin antiikissa kuin nykypäivänä. Kolmas luku käsittää tutkimuksen metodologian. Neljännessä luvussa esittelen tutkimuksen tulokset ja viidennessä luvussa pohdin tulosten merkityksiä sekä teoreettisesti että käytännön kannalta.

2 Teoreettinen tausta

Musiikillinen ilmaisu on monitahoinen ilmiö, jota on määritelty monin eri tavoin. Alaluvussa 2.1 määrittelen Ludwig Wittgensteinin (1953/1999) *aspektin* kautta, mitä *ilmaisulla* tässä tutkimuksessa tarkoitan. Seuraavissa alaluvuissa esittelen yksityiskohteisemmin, millaisia määritelmiä *ilmaisulle* on annettu. Alaluku 2.2 käsittelee kaikkiin myöhempisiin ilmaisuteorioihin vaikuttaneita Aristoteleen ajatuksia jäljittelystä, ja alaluvussa 2.3 asetan rinnakkain kolme erilaista nykypäivän ilmaisuteoriaa.

2.1 Näkeminen jonakin, kuuleminen jonakin

Tutkimuksessani lähtökohta ilmaisulle on, että musiikki *kuullaan jonakin*. Tämän *jonakin* kuulemisen alkuperä on Ludwig Wittgensteinin teoksessa *Filosofisia tutkimuksia* (1953/1999), jossa hän pohtii näkemisen käsitettä. Hän erottaa toisistaan fyysisen esineen ja *aspektin*, eli sen, mitä tulkitsemme näkevämme. Vaikka Wittgensteinista on absurdia nähdä piikikäs ruokailuväline *haarukkana*, piirrosten ja kuvioiden kohdalla tulkinnan merkitys korostuu. Hän esittää kärjistäen esimerkkinä kuvan, jonka voi vuoroin tulkita joko ankaksi tai jänikseksi eli nähdä *ankkana* tai *jäniksenä*. (Wittgenstein 1999, 302–354)

Roger Scruton (1997) laajentaa Wittgensteinin ajatusta näkemisestä muihin esteettisiin kokemuksiin. Hän ehdottaa, että ääni ”kuullaan musiikkina” (1997, 78) ja musiikillinen kokemuksemme pohjautuu siihen, että hahmotamme musiikissa monimutkaisen metaforien kokonaisuuden (1997, 85–94); ilman näitä metaforia – Wittgensteinin *aspekteja* – musiikin sijaan kuulisimme vain ääntä.

2.2 Aristoteles ja mimesis

Varhainen kuvaus siitä, mitä musiikin *aspektit* voivat olla, löytyy Aristoteleelta. Hänelle musiikki on runouden ohella yksi jäljittelyn (*mīmēsis*) muodoista:

Eepos ja tragedia, samoin komedia ja dityrambi, enimmäkseen myös huilun- ja kitaransoitto ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyä, mutta ne

eroavat toisistaan kolmessa katsannossa, ne jäljittelevät erilaisin välinein, erilaisia kohteita tai eri tavalla.

Aristoteles, Runousoppi, luku 1

Aristoteelisen jäljittelyn kohteita ovat ihmiset ja ihmisten toiminta, ja tyyllilajin mukaan ihmisiä voitiin kuvata joko lukijaa jalompina tai alhaisempina. Ensimmäisessä tapauksessa kyseessä on tragedia, toisessa komedia, ja nämä eroavaisuudet tulevat myös musiikissa esiin. (Aristoteles, Runousoppi, luku 2) Erityisesti musiikki jäljittelee Aristoteleen mukaan ihmisten tunnetiloja ja luonteenpiirteitä:

" Rytmit ja melodiat muistuttavat erityisesti vihan ja lempeyden todellista luontoa, samoin miehuullisuutta ja kohtuullisuutta sekä kaikkia niiden vastakohtia ja muita luonteenpiirteitä. Tosiasiat osoittavat tämän, sillä tällaisten asioiden kuuleminen aiheuttaa muutoksia sielussamme. -
- Kuvat ja värit eivät suoraan esitä luonnetta, vaan ovat pikemminkin sen merkkejä, samoin kuin ruumis ilmaisee tunteita... – Kuitenkin sävelmissä on jo itsessään luonteen jäljittelyä."

Aristoteles, Poliitiikka, Kirja VIII, luku 5

Aristoteleelle jäljittely on yleinen asia, joka ei ainakaan aina liity henkilökohtaista tulkintaa. Jotkin laulut saavat ”sielun innostumaan”, jolloin ”[k]aikki, jotka kuulevat tällaista jäljittelyä, joutuvat saman tunnetilan valtaan”. (Poliitiikka, kirja VIII, luku 5)

2.3 Ilmaisuteorioiden spektri nykypäivänä

Nykyään monenlaisia määritelmiä siitä, mitä musiikillinen ilmaisu on tai ei ole. Tarkastelen kolmea radikaalisti toisistaan eroavaa näkemystä: Scrutonin (1997) mukaan tunnetila ei voi olla musiikin ominaisuus eikä musiikki voi ilmaista mitään, mitä voisimme sanoittaa. Daviesille (1994) musiikilla on ominaisuuksia, jotka vaikuttavat tunnetiloilta, ja Robinsonin ja Hattenin teoriassa (2012) musiikki voi sisältää kuvitellun persoonan, *virtuaalisen agentin*, jonka kuulija kokee kokevan musiikin tunteet.

2.3.1 Edustamattomuus

I consider that music, by its very nature, is essentially powerless to *express* anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature, etc. . . . Expression has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence.

Igor Stravinsky, siteerannut Morgenstern, 1956, 442

Katson, että musiikki on luontonsa takia kykenemätön *ilmaisemaan* yhtään mitään - olipa kyseessä tunne, mielentila, psykologinen vire, luonnonilmiö tai muu vastaava. Ilmaisuu ei ole koskaan ollut musiikin sisäsyntyinen ominaisuus. Se ei suinkaan ole sen olemassaolon tarkoitus.¹

Stravinskyn kantaa edustaa Roger Scruton (1997), joka erottaa toisistaan edustavuuden² (representation) ja ilmaisun³ (expression) käsitteet. Scrutonin mukaan taideteos on edustava, kun sillä on eksplisiittinen sisältö, joka viittaa itse teoksen ulkopuolelle, ja esittää näin katsojalle tai lukijalle fiktiivisen maailman. (Scruton 1997, 118–123) Hän argumentoi, että musiikki ei ole edustavaa, koska sillä ei voi yksiselitteisesti luoda kuulijalle tällaista maailmaa, ja musiikki voi vain imitoida yksittäisiä ääniä kuten linnunlaulua (1997, 123–130).

Ilmaisu ei tarkoita Scrutonille (1997) välttämättä taideteoksen ja mielentilan välistä suhdetta, vaan hänen mukaansa ”taideteokset ilmaisevat intuitioita” (1997, 143). Tätä intuitiota ei voi erottaa taideteoksesta eli yleistää, eikä sitä voi sanallistaa. (Scruton, 1997, 143). Scruton myös esittää, että taidekokemuksessa syntyvät metaforat ovat lähöisin lukijasta tai kuulijasta (1997, 86) eikä tunnetila ole musiikin ominaisuus (1997, 153–155).

¹ suom. Rami Blomqvist

2.3.2 Tunnevaikutelma

On ilmiselvää, että ihmiset kokevat tunteita ja elottomat asiat eivät voi kokea mitään. Koska musiikki ei ole elollinen olio, se ei voi kokea tunteita. Onko kuitenkin mahdollista, että tunteet olisivat musiikin ominaisuus? Stephen Davies (1994) ratkaisee ongelman *tunnevaikutelman*¹ käsitteellä (*emotion characteristics in appearance*). Davies argumentoi, että tunteilla on kielessä kaksi erilaista käyttötapaa: ihminen voi olla surullinen tai näyttää surulliselta. Jälkimmäisessä tapauksessa tunnetta kuvaava sana – surullinen – ei viittaa kuvailtavan henkilön tunteisiin vaan ulkoisiin ominaisuuksiin, eivätkä nämä ulkoiset ominaisuudet koe tunteita tai ole tietoisia. Katsoja siis määrittää *tunnevaikutelman*, jonka kohteena eivät ole tunteet vaan ulkonäkö. (Davies 1994, 211–218) Davies johtaa tästä sillan musiikkiin: musiikin ei tarvitse *olla surullista*, mutta se voi *vaikuttaa surulliselta*. Tämä ilmaisukyky riippuu hänen mukaansa pääasiassa siitä, että havaitsemme musiikin dynaamisen luonteen ja ihmiskehon liikkeen, eleiden ja asentojen välillä. Koska *tunnevaikutelmassa* ei ole kyse tunteista ja ne esiintyvät musiikin yleisesti havaittavissa olevista ominaisuuksista, on tunnevaikutelma hänen mukaansa musiikin ominaisuus. (Davies 1994, 228–229)

2.3.3 Virtuaaliset agentit

Vielä syvemmälle musiikin ja tunteiden liittoa vie teoria *virtuaalisesta toimijuudesta*² (*virtual agency*) (Robinson & Hatten 2012). Jenefer Robinson ja Robert Hatten esittävät artikkelissaan, että Daviesin teoria on liian rajoittunut, eikä se pysty selittämään sitä tunteiden kirjoa, jota erityisesti romantiikan ajan musiikissa sanotaan löytyvän. He pitävät rajoitteena myös sitä, että teoria ei pysty antamaan psykologisia selityksiä tunnetilojen vaihtelulle yksittäisen kappaleen sisällä, eikä se pysty selittämään yleisön tunnereaktioita musiikkiin. (2012)

Hatten (2018) painottaa virtuaalisen agentin eli toimijan määritelmässään käsitteen käyttökelpoisuutta:

Minulle virtuaalinen agentti musiikissa ei ole oikea toimija, mutta sen tehokkuus piilee sen kyvyssä simuloida ihmistoimijan toimintaa, tunteita

¹ suom. Rami Blomqvist

² idem

ja reaktioita. Teoreettisemmin sanottuna virtuaalisuus käsittää tilan, joka jää musiikin todellisen materiaalin tai fyysisten aspektien (järjestyneenä äänenä) ja niiden semioottisten inferenssien väliin, joita ei voi ottaa musiikista pois, ja jotka nousevat siitä suoraan ja mahdollistavat sen, että

kuulemme musiikissa liikkeen, toimijuuden, tunneilmaisun ja jopa subjektiivisuuden.¹

Hatten 2018, 1

Virtuaalinen agentti on fiktiivinen persoona, ja kuulija kokee, että tämä persoona kokevan musiikissa olevat tunteet, ja ilmaisullisuutta tulisi tarkastella ”kuvitellun persoonan aitojen tunteiden aitona ilmaisuna”. (Robinson & Hatten 2012) Agenttiteorian perusteet löytyvät Hattenille ja Robinsonille laulumusiikista. Romantiikan ajan yksinlaulut ovat usein parhaiten tulkittavissa runon puhujan tunteiden ilmaisuna, ja koska soitin- ja laulumusiikki muistuttavat läheisesti toisiaan, on perusteltua tulkita soitinmusiikkia samalla tavalla. Koska tekstiä ei soitinmusiikissa ole, kuulija voi orientoitua musiikin semanttiseen sisältöön *topiikan* kautta. Tällä tarkoitetaan musiikillisia viittauksia teoksen ulkopuolisiin kulttuurisiin ilmiöihin. Musiikki voi viitata esimerkiksi tansseihin eri yhteiskuntaluokista, tyypillisiin oopperakohtauksiin tai armeijan käyttämään musiikkiin. (Robinson & Hatten 2012)

Robinson ja Hatten (2012) huomauttavat, että virtuaalisen agentin kuvittelu ei jokaisessa tilanteessa vastaa kuulijan kokemusta, ja joissain tilanteissa Daviesin *tunnevaikutelma* kuvaa kuulijan kokemusta paremmin. Tämä tulisi arvioida tapaus tapaukselta, eikä heidän mukaansa musiikillista ilmaisullisuutta ei tulisi määritellä pelkästään musiikillisen persoonan kautta. (Robinson & Hatten 2012)

¹ suom. Rami Blomqvist

3 Tutkimusasetelma

Tässä luvussa esittelen tämän tutkimuksen tutkimustehtävän ja -kysymyksen sekä ker-
ron tutkimuksen luonteesta historiallisena ja kvalitatiivisena tutkimuksena. Alalu-
vuissa 3.3 ja 3.4 erittelen, kuinka toteutin tutkimuksen aineistonkeruun ja aineis-
tonanalyysin. Perustelen myös analyysitapani valintaa.

3.1 Tutkimustehtävä ja -kysymys

Tutkimukseni tarkoituksena oli tutkia historiallisia soitto- ja lauluoppaita musiikillisen
ilmaisun näkökulmasta ja selvittää, löytyykö niistä näkökulmia musiikin harjoittami-
seen ja esittämiseen, jotka voisivat rikastaa musiikin esittämistä ja esittämisen koke-
musta nykypäivänä.

Tutkimuskysymykseni oli:

Millaiseksi musiikillinen ilmaisu hahmotetaan historiallisissa soitto-oppaissa?

3.2 Metodologiset lähtökohdat

Tutkimus on historiallinen ja laadullinen, ja siinä aineistonani on viisi 1700- ja 1800-
luvulla julkaistua soitto- ja laulopedagogista julkaisua. Tutkimusasetelmani on ku-
vaileva (Uusitalo, 1991) ja historiallinen (Walliman, 2011), sillä pyrin kuvaamaan tut-
kimani ilmiön ominaispiirteitä, ja etsin historiallisesta aineistosta mahdollisia ratkai-
suja nykypäivän ongelmiin.

Tutkimusmenetelmänä käytän dokumenttianalyysia (Bowen, 2009). Siinä on kyse
tekstien merkitysten systemaattisesta etsimisestä ja tulkinnasta. Koska haluan tutkia
sitä, miten vuosisatoja sitten aiheestani ajateltiin, kirjallisten lähteiden tutkiminen on
ainoa vaihtoehtoni. Tutkimusmenetelmällä on myös rajoitteita: julkaistu aineisto ei voi
koskaan tuoda esille kaikkea sitä, mitä musiikillisesta ilmaisusta ajateltiin 1700- ja
1800-luvuilla, ja kuinka sitä käsiteltiin ei-muodollisissa tilanteissa.

3.3 Aineistonkeruu

Aineistonkeruun toteutin kirjallisuutta lukemalla, koska se on historiallisia aiheita tutkittaessa arkeologisen tutkimuksen lisäksi ainoa vaihtoehto (Walliman, 2011). Kriteerini tutkimusaineistoksi valittaville soitinoppaille olivat, että 1) teoksesta oli saatavilla suomen- tai englanninkielinen käännös syksyllä 2024, 2) teos oli alun perin julkaistu välillä 1700–1900, 3) oppaassa käsitellään teknisten ohjeiden lisäksi musiikkia ilmaisen näkökulmasta ja 4) valitsin eri soittimia käsitteleviä teoksia eri ajoilta. Etsin soittooppaita International Music Score Library Project (IMSLP) -tietokannasta ja kävin läpi keskeisiä soittooppaita, joita käytetään keskeisinä lähteinä nykykirjallisuudessa (esim. Brown 1999). Valitsin tutkimusaineistokseni viisi kirjaa:

- 1) Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen*, huilukoulu, alun perin julkaistu 1752
- 2) Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, viulukoulu, alun perin julkaistu 1756
- 3) C.P.E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, klaveerikoulu, alun perin julkaistu 1753/1762
- 4) Louis Spohr: *Violinschule*, viulukoulu, alun perin julkaistu 1832
- 5) Manuel García nuorempi: *Traité complet de l'art du chant*, laulukoulu, alun perin julkaistu 1840/1847

Luin teokset läpi kokonaisuudessaan ja kopioin tekstinkäsittelyohjelmaan yhteensä 123 tekstiotetta, joissa käsiteltiin musiikillista ilmaisuja. Otin mukaan kaikki ne katkelmat, joissa alaluvun 2.1 määritelmän mukaisesti musiikki *kuullaan jonakin* tai sillä on jonkinlainen semanttinen sisältö. Otin mukaan myös soitto- tai lauluteknisiä ohjeita, kun niissä ohjeistettiin, kuinka jonkinlainen semanttiseen sisältöön liittyvä vaikutelma saadaan aikaan. Yleiset soittotekniset ohjeet jäivät tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

3.4 Aineistonanalyysi

Analyysimenetelmänä käytin teema-analyysia (Braun & Clarke, 2006). Koska tutkimuskysymykseni liittyi siihen, miten musiikillinen ilmaisu hahmotettiin 1700- ja

1800-luvuilla, oli olennaista, että analyysini oli induktiivista eli aineistolähtöistä. Induktiivisessa teema-analyysissä koodit ja teemat tulkitaan aineiston perusteella, eikä niitä rakenneta olemassa olevien teorioiden pohjalta. Toisaalta tutkija ei voi koskaan toimia täysin teoriasta vapaana, ja tässä tutkimuksessa keskeinen teoreettinen valinta oli, että määrittelin musiikillisen ilmaisun Wittgensteinin kirjoitusten pohjalta (kts. alaluku 2.1). Teoreettisen kirjallisuuden suhdetta aineistooni pohdin vasta myöhemässä tutkimuksen vaiheessa, mikä on edullista induktiiviselle analyysille. (Braun & Clarke, 2006).

Seurasin aineiston analyysissä Braunin ja Clarken (2006) mallia teema-analyysin toteuttamisesta. Analyysi on rekursiivinen prosessi, jossa tutkija liikkuu edestakaisin aineiston lukemisen ja tulkitsemisen välillä. (Braun & Clarke 2006) Alustavat koodit loin jo ensimmäisellä lukukerralla tammikuussa 2025. Kun olin kirjoittanut valitsemani katkelmat uudelleen tekstinkäsittelyohjelman taulukkoon, luin katkelmat uudelleen ja loin ensimmäiset varsinaiset koodit. Seuraavassa vaiheessa yhdistelin koodeja alustaviksi kategorioiksi ja loin uuden taulukon, jossa ryhmittelin katkelmat näiden kategorioiden mukaan. Sama tekstikatkelma esiintyi taulukossa useassa eri kategoriassa, jos olin määrittänyt sille useamman erilaisen koodin. Muodostin varsinaiset teemat näiden kategorioiden pohjalta, ja lopuksi muodostin alateemat niiden koodien pohjalta, mitä kunkin teeman alle olin kerännyt.

4 Tulokset

Tässä luvussa esittelen tutkimuksen tuloksia. Luku rakentuu muodostamani neljän teeman 1) *musiikin metaforat*, 2) *muusikko tulkitsijana*, 3) *muusikko esittäjänä* ja 4) *oppiminen ja opettaminen* mukaan. Tämän luvun kolmannen tason otsikot vastaavat muodostamiani alateemoja. Havainnollistan suorilla lainauksilla analyysiani siitä, miten musiikillinen ilmaisu on hahmotettu historiallisissa soitto- ja lauluoppaissa. Kaikki englanninkielisten lainausten yhteydessä esiintyvät suomennokset ovat omiani.

4.1 Musiikin metaforat

Alaluvussa 4.1 esittelen, minkälaisia metaforia tutkimusaineistoni kirjoittajat musiikista käyttävät ja minkälainen metafora musiikki heille on. Alaluvussa 4.1.1 havainnollistan, miten oppaiden kirjoittajat käyttävät musiikkia affektien eli tunnetilojen metaforana. Alaluvussa 4.1.2 käsittelen musiikin ja kielen suhdetta ja alaluvussa 4.2.2 soitinmusiikin ja laulun välistä yhteyttä.

4.1.1 Affekti kappaleen ominaisuutena

Kaikille kirjoittajille ilmaisun lähtökohta on, että musiikilla on jonkinlainen sisältö, jota ilmaistaan. Spohr määrittelee taideteoksen yleisesti niin, että sillä on tunteellinen ja älyllinen sisältö:

In order to express anything, there must be something to express. The composition itself must, therefore, be interesting, a work of feeling and intellect, a work of art, in short.

Spohr 1832/1878, 173

Jotta on mahdollista ilmaista yhtään mitään, täytyy olla olemassa jotain mitä ilmaista. Sävellyksen itsensä täytyy siis olla kiinnostava sekä tunteikas ja älyllinen, siis taideteos.¹

¹ suom. Rami Blomqvist, kuten myös kaikki seuraavat käännökset

Loput kirjoittajat ilmaisevat suoraan, että musiikillisen teoksen tärkein sisältö on tunnesisältö eli *affekti*, ja suuri osa näiden soitto-oppaiden sisällöstä keskittyy siihen, kuinka soittaja voi tuoda näitä affekteja esiin. Quantz kirjoittaa, kuinka 1700-luvulla tunteiden ilmaisusta tuli säveltäjille yhä tärkeämpi tavoite:

Anyone who compares earlier music with that of the present day, and considers the differences manifest from decade to decade in only the past half-century, will find that, in regard to the invention of their ideas, composers have for some time striven to inquire into and perfect everything that contributes to the lively expression of the passions. These inquiries into composition would be of little use, however, if others were not also made into the art of performance (*exécution*).

Quantz, 1752/2001, 205

Kuka tahansa, joka vertaa vanhempaa musiikkia tämän ajan musiikkiin ja ottaa huomioon ne erot, joita tulee esille vuosikymmen vuosikymmeneltä vain viimeisen viidenkymmenen vuoden ajalta, huomaa, että siinä, miten säveltäjät keksivät aiheitaan, he ovat tutkineet ja viimeistelleet kaikkea, joka edistää tunnetilojen eloisaa ilmaisua. Näistä tutkimuksista ei toisaalta olisi paljon hyötyä, ellei myös esittämisen taidetta tutkittaisi.

Leopold Mozart (1755/1985) kirjoittaa, että 1700-luvulla myös esittäjän näkökulmasta oli olennaista, että kappaleen tunnesisältö otetaan huomioon:

The good performance of a composition according to modern taste is not as easy as many imagine, who believe themselves to be doing well if they embellish and befrill a piece right foolishly out of their own heads, and who have no sensitiveness whatever for the affect which is to be expressed in the piece.

L. Mozart, 1755/1985, 215

Sävellyksen hyvä esitys modernin maun mukaan ei ole niin helppoa kuin monet kuvittelevat. He kuvittelevat olevansa menestyksekkäitä, kun koristelevat kappaletta krumeluurein typerästi mielensä mukaan, eikä heillä ole lainkaan herkkyyttä sille, mitä affektia kappaleessa tulisi ilmaista.

Kaikille kirjoittajat Spohria lukuunottamatta painottavat, että musiikilla on oma karakterinsa tai affektinsa, ja tulkitsijan tehtävä on tunnistaa mahdollisimman hyvin, mikä musiikin luonne on. Quantz kirjoittaa, että soittajien tehtävä on tunnistaa kappaleen affekti ja muokata esitystapaansa affektin mukaan:

If an orchestra is to be good, it must strive for an execution that is both good and appropriate to the style and character of each piece. Whether the piece is gay or melancholy, majestic or jocular, bold or flattering, or of any other sort, it must be executed in a manner suitable to the passion to be expressed.

Quantz, 1752/2001, 270

Jotta orkesteri voi olla hyvä, sen täytyy tavoitella sellaista esitystapaa, joka on hyvä ja sopiva jokaisen kappaleen tyyliin ja karaktereihin. On kappale sitten iloinen tai melankolinen, majesteettillinen tai vitsikäs, uskalias tai liehittävä tai mitä tahansa muuta, se täytyy toteuttaa tavalla, joka sopii siihen tunnetilaan, jota täytyy ilmaista.

Erityisen tärkeää tämä taito on Quantzin mukaan orkesterin johtajalle:

The greatest skill required of a leader is that he have a perfect understanding of how to play all types of compositions in accordance with their style, sentiment, and purpose, and in correct tempos. He must therefore have even more experience with regard to what distinguishes one piece from another than a composer.

Quantz, 1752/2001, 208

Merkittävin taito, jota johtajalta vaaditaan, on, että hänellä on täysi ymmärrys siitä, kuinka kaikenlaisia sävellyksiä soitetaan tyylin, tunnetilan

ja tarkoituksen mukaisesti ja oikeissa tempoissa. Hänellä täytyy siis olla säveltäjääkin suurempi kokemus siitä, mikä erottaa yhden kappaleen toisesta.

4.1.2 Musiikki kielen metaforana

Quantz esittää oppaassaan, että musiikki on kieli. Hän argumentoi, että musiikilla siis on samat vaatimukset kuin luonnollisella kielellä; koska se on kommunikaation väline, sen täytyy olla ymmärrettävää:

Reason teaches that if in speaking we demand something from someone, we must make use of expressions as the other understands. Now music is nothing but an artificial language through which we seek to acquaint the listener with our *musical* ideas. If we execute these ideas in an obscure and bizzare manner which is incomprehensible to the listener and arouses no feeling, of what use are our perpetual efforts to be thought learned? If we were to demand that all our listeners be connoisseurs and musical scholars, their number would not be very great - - Thus it is most important that the professional musician seek to play each piece distinctly, and with such expression that it becomes intelligible to both the learned and the unlearned, and hence may please them both.

Quantz, 1752/2001, 120-121

On järkevää, että meidän täytyy käyttää ilmaisuja, joita toinen ymmärtää, kun haluamme pyytää häneltä jotain. Musiikki ei ole muuta kuin keinotekoinen kieli, jonka avulla pyrimme tutustuttamaan kuulijan musiikillisiin ajatuksiimme. Jos toteutamme nämä ajatukset epämääräisellä ja oudolla tavalla, jota kuulija ei ymmärrä ja joka ei herätä mitään tunnetta, mitä hyötyä meidän ponnisteluistamme on? Jos vaatisimme, että kaikki kuuntelijamme olisivat musiikin asiantuntijoita ja oppineita, heitä ei olisi monta. - - Siispä on mitä tärkeintä, että ammattimuusikko pyrkii

soittamaan jokaisen kappaleen sekä oppineille että oppimattomille ja siten miellyttää heitä kumpaakin.

Musiikin esittämisellä ja puhetaidolla on Quantzin mukaan samat tavoitteet:

The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that.

Quantz, 1752/2001, 119

Puhujalla ja muusikolla on pohimmiltaan sama tavoite mitä tulee heidän tuotoksinsa valmisteluun ja toteutukseen. Heidän tavoitteenaan on vaikuttaa kuuntelijoidensa tunteisiin, kuohuttaa tai tyynnyttää tunteita ja kuljettaa kuulijat tunnetilasta toiseen.

Musiikilla ja kielellä voi olla myös samanlaisia käyttötarkoituksia ja keinovaroja. Musiikilliset eleet ja sosiaalinen, kielen välityksellä tapahtuva kanssakäyminen voivat Quantzin mukaan muistuttaa ulkoisesti toisiaan, kun musiikki toimii sosiaalisen tilanteen metaforana.

A true adagio must resemble a flattering petition. For just as anyone who wishes to request something from a person to whom he owes particular respect will scarcely achieve his object with bold and impudent threats, so here you will scarcely engage, soften, and touch your listeners with a bold and bizzare manner of playing. For that which does not come from the heart does not easily reach the heart

Quantz, 1752/2001, 163

Todellisen adagion tulee muistuttaa liehrittelevää pyyntöä. Kukaan, joka tahtoo pyytää jotain erityisesti kunnioittamaltaan henkilöltä, tuskin saavuttaa haluamaansa uskaliailla ja röyhkeillä uhkauksilla. Musiikissakaan tuskin voi osallistaa, pehmittää ja koskettaa kuulijoitaan uskaliaalla ja

oudolla soittotavalla. Nimittäin se, joka ei tule sydäimestä, ei helposti tavoita sydäntä.

4.1.3 Soitinmusiikki laulun metaforana

Soitinoppaiden kirjoittajista Mozart, Quantz ja Bach tuovat suoraan esiin, että soitinmusiikin tarkoitus on imitoida laulua. Mozartin painopiste on fraasin muotoilussa:

The human voice glides quite easily from one note to another; and a sensible singer will never make a break unless some special kind of expression, or the divisions or rests of the phrase demand one. And who is not aware that singing is at all times the aim of every instrumentalist; because one must always approximate to nature as nearly as possible.

L. Mozart, 1755/1985, 101-102

Ihmisiäni liukuu melko helposti nuotilta toiselle, eikä järkevä laulaja koskaan katkaise linjaa ellei jonkinlainen erityinen ilmaisu tai fraasin jaoittelu tai tauot vaadi sitä. Ja kuka ei tietäisi, että laulaminen on koko ajan jokaisen instrumentalistin tavoite, koska muusikon täytyy lähentyä luontoa niin liki kuin on mahdollista.

Quantz tuo esille laulun ilmaisullisen puolen; laulajien on helpompi liikuttaa yleisöään, koska laulumusiikki sisältää aina tekstin, mutta soittajien tavoitteen tulisi olla sama:

Yet instrumental music, without words and human voices, ought to express certain emotions, and should transport the listeners from one emotion to another just as well as vocal music does. And if this is to be accomplished properly, so as to compensate for the lack of words and the human voice, neither the composer nor the performer can be devoid of feeling.

Quantz 1752/2001, 310

Kuitenkin soitinmusiikin, jossa ei ole sanoja ja ihmisääntä, tulisi ilmaista tiettyjä tunteita ja kuljettaa kuulijat tunnetilasta toiseen aivan kuten laulumusiikkikin. Jotta tämän voisi saavuttaa kunnolla niin, että sanojen ja ihmisäänen puute voidaan korvata, ei säveltäjä eikä esittäjä voi olla vailla tunnetta.

4.2 Muusikko tulkitsijana

Alaluvussa 4.2 käsittelen tuloksia, jotka liittyvät muusikon rooliin musiikin sisällön tulkitsijana. Alaluku 4.2.1 tarkastelee säveltäjän, teoksen ja muusikon suhdetta, ja alaluvussa 4.2.2 erittelen, millaisia käytännön strategioita tulkintaprosessiin oppaissa annetaan.

4.2.1 Säveltäjän rooli

Mozartin, Quantzin ja Bachin kirjoituksissa säveltäjä esiintyy toimijana, jolla on oma tahto, ja he esittävät, että muusikon tulisi mukautua tähän tahtoon. Quantz esittää, että ne affektit, joita soittaja voi teoksessa nähdä, ovat säveltäjän tietoisia luomuksia, ja soittajan tehtävä on tuoda nämä säveltäjän ideat esiin:

... the performer must know how to judge the nature of the passion that each idea contains, and constantly make his execution conform to it. Only in this manner will he do justice to the intentions of the composer, and to the ideas that he had in mind when he wrote the piece.

Quantz, 1752/2001, 125

... esittäjän täytyy pystyä arvioimaan sen tunnetilan luonne, jonka kukin aihe sisältää ja jatkuvasti sopeuttaa esitystapansa siihen. Vain tällä tavalla hän voi tehdä oikeutta säveltäjän tarkoitusperille ja niille aiheille, joita säveltäjä ajatteli kirjoittaessaan kappaletta.

Bachille tunteet eivät ole ainoastaan säveltäjän suunnitelmallisia tuotoksia, vaan hän ajattelee säveltäjän aidosti kokeneen nämä tunteet sävellyshetkellä:

Tehtävään eläytyminen tapahtuu samalla tavoin luonteeltaan kiihkeissä, leikkellisissä tai muunlaisissa sävelkeksinnän tuotteissa, joita tulkitessaan soittaja heittäytyy kulloinkin kyseessä olevien affektien valtaan. Tuskin hän on yhden niistä laannuttanut, kun hän jo virittää uuden; näin hän musisoidessaan siirtyy jatkuvasti tunnetilasta toiseen. Tätä periaatetta klaveristi noudattaa yleensä velvoitteena kappaleissa, jotka on sävelletty ilmaisukorosteiseen tyyliin, olivatpa nämä sitten hänen omia tuotteitaan tai peräisin jonkun toisen kädestä. Viimeksi mainitussa tapauksessa hänen on mielessään koettava samat tunnetilat, joiden vallassa kyseisen sävellyksen tekijä sitä kirjoittaessaan oli.

C.P.E. Bach, 1753–1762/1995, 167

Säveltäjä ei ole kuitenkaan kirjoittajien mukaan ainoastaan kaikkietävä luojahahmo, vaan hän voi olla myös taidoiltaan keho tai tietämätön sävellyksiensä sisällöstä. Quantz nostaa esiin tilanteen, jossa muusikko joutuu kompensoimaan esityksellä huo-
noa sävellystä:

But should the piece have the misfortune to be fashioned with little or no sentiment on the part of its composer, no particular expression can be expected, in spite of all the pains taken by its performers.

Quantz 1752/2001, 232

Jos säveltäjä epäonnisesti on jättänyt teoksen tunneköyhäksi tai tunteista kokonaan vajaaksi, ei minkäänlaista tarkkaa ilmaisua voi odottaa, vaikka esittäjät näkisivät sen eteen paljon vaivaa.

Myös Bach toteaa, että säveltäjä ei ole aina kokenut teoksensa mahdollista tunnesisäl-
töä tai ole edes tietoinen siitä:

Tyypiltään puisevat soittajat tuottavat – sormivalmiudestaan huolimatta – omille, muuten suhteellisen käypäisillekin sepitteilleen usein itse keho-
noa mainetta. He eivät tiedä, mitä kappaleessa on, koska eivät pysty sitä käytännössä ilmentämään. Mutta jos samat sävellykset soittaa toinen, herkkätunteinen henkilö, joka hallitsee oikean esitystavan, niiden tekijät

havaitsevat hämmästykseseen teostensa sisältävän enemmän kuin he olivat tienneet tai uskoneet.

C.P.E. Bach, 1753–1762/1995, 168

4.2.2 Käytännön strategiat musiikin luonteen arvioimiseksi

Quantz osoittaa jo oppaansa esipuheessa, että kyky tehdä musiikista havaintoja on muusikolle olennainen:

Since I am endeavouring to train a skilled and intelligent musician, and not just a mechanical flute player, I must try to educate not only his lips, tongue, and fingers, but must also try to form his taste, and sharpen his discernment

Quantz, 1752/2001, 7

Koska pyrin kouluttamaan taitavaa ja älykästä muusikkoa enkä vain mekaanista huilunsoittajaa, minun täytyy hänen huuliensa, kielensä ja sormiensa kouluttamisen lisäksi yrittää muovata hänen makuaan ja te-roittaa hänen arviointikykyään.

Jokaisessa tutkimuksen instrumentti- ja lauluoppaassa korostetaan, että esittäjän tehtävä on arvioida ja eritellä, minkälainen tunnetila musiikissa kullakin hetkellä on. Quantzin mukaan tätä havainnointikykyä täytyy käyttää jatkuvasti:

The performer of a piece must seek to enter into the principal and related passions that he is to express. And since in the majority of pieces one passion constantly alternates with the other, the performer must know how to judge the nature of the passion that each idea contains, and constantly make his execution conform to it.

Quantz, 1752/2001, 124–125

Kappaleen esittäjän täytyy yrittää päästä sisään pääasialliseen tunnetilaan sekä siihen liittyviin tunnetiloihin, joita hänen täytyy ilmaista.

Koska suurimmassa osassa kappaleita yksi tunnetila vaihtelee jatkuvasti toisen kanssa, esittäjän täytyy tietää, kuinka hän arvioi, minkälainen luonne kunkin aiheen tunnetilalla on. Hänen täytyy jatkuvasti sopeuttaa esitystapaansa siihen.

Laulumusiikissa ilmaisua määrittävät pääasiassa sanat (Garcia, 1840–1847/1924, s.47), mutta soitinmusiikissa esittäjän tehtävä on tulkita musiikin affekti musiikillisten eleiden avulla. Spohrille tämä tulkintaprosessi tapahtuu sielun tasolla (Spohr, 1832/1878, s.172), mutta muissa soitinoppaissa näkökulma on käytännöllisempi. Quantz omistaa aiheelle oppaastaan laajan osion, jossa hän kuvailee yksityiskohtaisesti, mitkä musiikilliset piirteet liittyvät mihinkin tunnetilaan. (1752/2001, s.125–165) Hän erittelee neljä tärkeintä parametria – moodin, intervallit, dissonanssit ja kuvaavat tempomerkinnät – joiden perusteella ilmaisun luonteen voi päätellä:

This may be determined by (1) whether the key is major or minor. Generally a major key is used for the expression of what is gay, bold, serious, and sublime, and a minor one for the expression of the flattering, melancholy, and tender. - - (2) whether the intervals between the notes are great or small, and whether the notes themselves ought to be slurred or articulated. Flattery, melancholy, and tenderness are expressed by slurred and close intervals, gaiety and boldness by brief articulated notes, or those forming distant leaps, as well as by figures in which dots appear regularly after the second note. Dotted notes and sustained notes express the serious and the pathetic; long notes, such as semibreves or minims, intermingled with quick ones express the majestic or sublime. (3) The passions may be perceived from the dissonances. These are not all the same; they always produce a variety of different effects. - - (4) The fourth indication of the dominant sentiment is the word found at the beginning of each piece, such as Allegro, Allegro non tanto - - each of these words, if carefully prescribed, requires a particular execution in performance.

Quantz, 1752-2001, 123-124

Tämän voi päätellä (1) siitä, onko sävellaji duuri vai molli. Yleensä duurisävellajia käytetään, kun ilmaistaan iloisuutta, uskaliaisuutta,

vakavuutta ja ylevyyttä. Mollisävellajia käytetään yleensä liehittelyyn, melankoliaan ja hellyyteen. (2) Sen voi päätellä siitä, ovatko nuottien väliset intervallit laajoja vai suppeita ja siitä, pitääkö nuotit sitoa vai artikuloida. Liehittelyä, melankoliaa ja hellyyttä ilmaistaan sidotuilla ja lähekkäisillä intervaleilla, iloisuutta ja uskaliaisuutta lyhyillä, artikuloituilla nuoteilla sekä [lombardialaisella rytmillä]. Pisteelliset nuotit ja kannatellut pitkät nuotit ilmaisevat vakavuutta ja pateettisuutta. Pitkillä nuoteilla, kuten koko- ja puolinuoteilla, joiden välissä on nopeita nuotteja, ilmaistaan majesteettillisuutta tai ylevyyttä. (3) Tunnetilat voi hahmottaa dissonansseista Ne eivät ole kaikki samanlaisia, vaan tuottavat aina monia erilaisia vaikutelmia. - - (4) Neljäs merkki pääasiallisesta tunnetilasta on esitysohje kappaleen alussa, kuten Allegro tai Allegro non tanto - - Jokainen näistä merkinnöistä, jos ne ovat määrätty huolella, vaatii omanlaistaan toteutusta esityksessä.

4.3 Muusikko esittäjänä

Alaluku 4.3 keskittyy muusikon rooliin esittäjänä. Kun muusikko tietää, minkälaisia tunnetiloja musiikki kuvaa, hänen tehtävänsä on tuoda nämä tunnetilat soittotavallaan esiin niin, että myös kuulija tavoittaa ne. Alaluvussa 4.3.1 käsittelen empatiaa; muusikon tulisi oppaiden kirjoittajien mukaan kokea ainakin jollain tasolla itse musiikin tunnetilat. Alaluvussa 4.3.2 erittelen, millaisia käytännöllis-tekniisiä välineitä kunkin tunnetilan ilmaisemiseen voi oppaiden mukaan käyttää. Alaluku 4.3.3 käsittelee oppaiden ristiriitaisia käsityksiä siitä, miten paljon vapautta muusikolla esityksissään on tai tulisi olla.

4.3.1 Empatia

Finally, in practicing every care must be taken to find and to render the affect which the composer wished to have brought out; and as sadness often alternates with joy, each must be carefully depicted according to

its kind. In a word, all must be so played that the player himself be moved thereby.

L. Mozart, 1755/1985, 218

Lopuksi: harjoittelun aikana on erittäin tärkeää löytää ja toteuttaa se afekti, jonka säveltäjä on halunnut tuotavan esiin. Aivan kuten suru vuorottelee usein ilon kanssa, kumpikin täytyy esittää huolella luonteensa mukaisesti. Lyhyesti sanoen, kaikki täytyy soittaa niin, että soittaja itse liikuttuu sen takia.

Leopold Mozartin esimerkin tavoin jokaisessa aineiston oppaassa tuodaan erikseen esille, että musiikin esittämisen ensisijainen tarkoitus on liikuttaa kuulijaa, ja Spohria lukuun ottamatta jokainen kirjoittaja myös esittää, että esittäjän on olennaista tuntea esitystilanteessa itse ne tunteet, joita hän yrittää kuulijoille välittää. Quantzille esittäjän tunnekokemus ei ole välttämättä aito, vaan jonkinlainen simulaatio:

... in performing a musical composition, [a good musician] must apply himself well to the art of simulation. This art of simulation is not only permissible, but most necessary, and it does no offence to morals. He who strives all his life to master his passions as fully as possible will not find it difficult to counterfeit in himself the passion required in the piece to be performed.

Quantz, 1752/2001, 273

Hyvän muusikon täytyy nähdä vaivaa simulaation taidon eteen, kun hän esittää sävellystä. Tämä simulaatio ei ole vain suotavaa, vaan välttämätöntä, eikä se ole säädytöntä. Hänelle, joka koko ikänsä pyrkii hallitsemaan tunteensa niin kokonaan kuin on mahdollista, ei ole vaikeaa jäljentää itsessään se tunne, joka kappaleessa täytyy esittää.

Pisimmälle empatian tarpeen vie C.P.E. Bach:

Koska muusikko ei voi koskettaa kuulijoitaan, ellei hän ole itse vastaavan tunnetilan koskettava, hänen tulee kyetä saattamaan itsensä kaikkien niiden affektien valtaan, joita hän haluaa kuulijoissaan herättää. Hän pukee tunteensa muotoon, jossa nämä saattavat ne ymmärtää ja aktivoi heidät näin parhaiten myötätuntemiseen. Hiljaisia ja surullisia kohtia tulkittessaan soittaja käy itsekin raukeaksi ja surumieliseksi. Tämän myös näkee ja kuulee hänestä. Tehtävään eläytyminen tapahtuu samalla tavoin luonteeltaan kiihkeissä, leikillisissä tai muunlaisissa sävelkeksinnän tuotteissa, joita tulkittessaan soittaja heittäytyy kulloinkin kyseessä olevien affektien valtaan.

C.P.E. Bach, 1753–1762/1995, 167

4.3.2 Käytännön strategiat ilmaisun toteuttamiseksi

The ninth variation must be played *con espressione*, with expression. This direction may appear superfluous, as no solo part should ever be played in an expressionless manner...

Spohr, 1832/1878, 168

Yhdeksäs variaatio täytyy soittaa *con espressione*, ilmaisun kera. Tämä ohje voi vaikuttaa turhalta, koska yhtäkään soolo-osuutta ei koskaan tulisi soittaa ilmaisuttomalla tavalla.

Kuten Spohrin esimerkki havainnollistaa, esittäjän tärkeä tehtävä on soittaa ilmaisullisesti. C.P.E. Bach ilmaisee selkeimmin, että soittajan tehtävä on tuoda kappaleen affektit esiin:

Mutta missä piilee hyvän esityksen salaisuus? Ei missään muussa kuin valmiudessa elävöittää – soittamalla tai laulamalla – sävelajattelun tuotteita niiden todellisen sisällön ja affektin mukaisesti. Esityksellisillä keinoilla on näet mahdollista niin suuresti muuttaa alkuaan samanlaisten

sävelaiheiden kuulovaikutelmaa, että niiden yhdenkaltaisuutta enää tuskin havaitsee.

C.P.E. Bach, 1753–1762/1995, 163

Esittäjän soitto- tai laulutavalla on siis suuri merkitys sille, välittyvätkö affektit kuulijalle. Mozart painottaa, että ainoastaan korrekki esitystapa ei riitä:

For, not only must one observe exactly all that has been marked and prescribed and not play it otherwise than as written; but one must throw oneself into the affect to be expressed and apply and execute in a certain good style all the ties, slides, accentuation of the notes, the *forte* and *piano*; in a word, whatever belongs to tasteful performance of a piece; which can only be learnt from sound judgement and long experience

L. Mozart, 1755/1985, 216

Ei riitä, että muusikko noudattaa tarkkaan kaikkea, mitä nuotissa on merkitty eikä soita kappaletta kirjoitetun vastaisesti. Hänen täytyy heittäytyä ilmaistavaan affektiin ja toteuttaa hyvän tyylin mukaisesti kaikki sidekaaret, portamentot, aksentit sekä fortin ja pianon. Lyhyesti, kaiken mikä kuuluu hyvän maun mukaiseen esitykseen. Tämän voi oppia vain järkevä arvostelukyvyn avulla pitkän kokemuksen kautta.

Spohria lukuunottamatta kaikki kirjoittajat antavat käytännön neuvoja siitä, mitkä musiikin esittämisen parametrit vaikuttavat ilmaisuun, ja merkittävimmäksi yksittäiseksi tekijäksi nousee dynamiikka, kuten Quantz kirjoittaa:

The exact expression of the Forte and Piano is one of the most essential matters in performance. The alteration of the Piano and forte is one of the most convenient means to represent the passions distinctly, and to maintain light and shadow in the execution of music. Many pieces might have a better effect upon the listeners than they do, if the Piano and Forte

were observed by every player in the proper proportion, and at the correct time.

Quantz, 1752/2001, 274

Kirjoittajat puhuvat *pianon* ja *forten* vaihtelusta, mutta nykylukijan on olennaista huomioida, että ilmaus käsittää myös kaikki dynaamiset välitasot ja ääripäät (Quantz, 1752/2001, s.174). Quantz painottaa myös, että dynamiikan käsittely on soittajan vastuulla, sillä säveltäjä merkitsee vain harjoja dynaamisia ohjeita nuottiin:

From what has been said thus far, it may be inferred that to observe the Piano and Forte only at those places where they are indicated is far from sufficient, and that each accompanist must also know how to introduce them with discernment at many places where they are not marked. Thus, to achieve success in this regard, good instruction and much experience are necessary.

Quantz 1752/2001, 277

Päinvastoin Spohr painottaa dynamiikkamerkintöjen tunnollista seuraamista:

To a correct delivery, then, belong - - A faithful observance of the prescribed shades of piano and forte.

Spohr, 1832/1878, 172

Oikeaoppiseen esitykseen kuuluu merkittyjen pianon ja fortin asteiden tunnollinen seuraaminen.

Dynamiikan lisäksi artikulaatio vaikuttaa ilmaisuun, ja Garcia yleistää, että energinen affekti vaatii lyhyemmän ja voimakkaamman artikulaation, kun taas lempeämmät tunteet ilmaistaan pidemmällä äänillä:

Articulation marks, by its variants, the shadings of our passions, and strengthens the expression of sentiments. It is energetic in vigorous and

animated movements—In tender and graceful movements, the articulation should be softened—Anxiety, shame, terror, etc., impair the firmness of the vocal organs, and render the voice tremulous and throbbing. Sobs, suffocation and anguish, completely disorder the voice.

Garcia, 1840–1847/1924, 68

Quantz soveltaa samaa periaatetta ja esittää oppaassaan pitkän listan affektia kuvaavia tempomerkintöjä, joihin hän yhdistää kuhunkin sopivan jousen käyttötavan (1752/2001, 230-231).

Garcialle myös sointiväri on tärkeä ilmaisun väline. Hänelle affekti ja sointiväri ovat yhteydessä samalla tavalla kuin artikulaatio ja affekti: Mitä kärkevämpi affekti on, sitä terävämpi ja metallisempi sointiväri on sopiva. Toisaalta mitä lempeämpi tunne on kyseessä, sitä pehmeämpi sointiväri tulisi olla.

From our preceding observations, many important results may be deduced: - 1st. Sounds that have no brilliancy serve to express poignant sentiments, such as tenderness, timidity, fear, confusion, terror, etc. Those, on the other hand, which possess their full brilliancy, best express sentiments exciting to the energy of the organs; such as animation, joy anger, rage, pride etc. 2ndly. The two opposite timbres pursue an exactly similar course to that of the passions. They start from an intermediate point, where the expression of the softer sentiments is placed, and thence move in an opposite direction. The *timbres* attain their greatest exaggeration, when the passions themselves reach their utmost limits.

Lively or terrible passions, that burst out with violence, require open *timbres*; while serious sentiments, whether elevated or concentrated, demand covered *timbres*.

Garcia, 1840–1847/1924, 68

4.3.3 Korrektius ja vapaus

Kirjoittajat esittävät erilaisia käsityksiä siitä, kuinka paljon vapautta esittäjällä on. Quantz toteaa, että esitys voi olla vain lähempänä tai kauempana kappaleen todellisesta sisällöstä:

Every musical idea may be executed in different ways, poorly, indifferently, or well. A good, distinct execution, appropriate in every respect, may sustain a mediocre composition; an indistinct and bad one, on the other hand, may spoil the best composition.

Quantz, 1752/2001, 205

Jokainen musiikin aihe voidaan soittaa eri tavoin: huonosti, välinpitämättömästi tai hyvin. Hyvä ja tarkka toteutus, joka on sopiva kaikin suhtein, voi kannatella keskinkertaista sävellystä. Epäselkeä ja huono toteutus voi taas pilata parhaimmankin sävellyksen.

Garcia taas lähtee oletuksesta, ettei kappaleella ole vain yhtä mahdollista toteutustapaa, vaan laulaja voi tunnesisältöä tutkittuaan muodostaa oman toteutustapansa:

A pupil, after having studied the predominating feeling of a piece, should pass to an examination of each particular sentiment developed therein; he will then decide which should be promptly exhibited, and which kept in the shade; what effects ought to be developed by gradations, and what by contrasts

Garcia, 1840–1847/1924, 68

Kun oppilas on opiskellut kappaleen päällimmäistä tunnetilaa, hän voi alkaa tarkastella, mitä tarkkoja tunnetiloja sen sisällä kehitellään. Hän päättää, mitä tulee korostaa ja mitä jättää varjoon; mitä ilmiöitä tulee kehitellä vähitellen ja mitä kontrastein.

Kumpikin kirjoittaja toteaa, ettei soittajalla ole muuta mahdollisuutta kuin käsitellä musiikkia omista lähtökohdistaan ja päätyä omanlaiseen lopputulokseen. Quantzille jotkut esitystavat ovat onnistuneempia kuin toiset:

Almost everyone has an individual style of execution. The reason for this is found not only in musical training, but in the particular temperament that distinguishes one person from another. Suppose, for example, that several persons have learned music from a single master at the same time, and from the same basic principles, and that they have played in the same manner for several years, it will be found that each will adopt a particular execution suitable to his own natural talent, in so far as they do not wish to remain simply copies of their master. And one of these players will always hit upon a better style of execution than the others.

Quantz 1752/2001, 122

Melkein jokaisella on yksilöllinen toteutustapansa. Syy tälle ei ole vain musiikillisessa koulutuksessa vaan luonteessa, joka erottaa yhden ihmisen toisesta. Jos useampi ihminen on opiskellut musiikkia samalta mestarilta samaan aikaan samoista periaatteista ja he ovat soittaneet samalla tavalla usean vuoden ajan, on mahdollista nähdä, että jokainen heistä omaksuu tietynlaisen esitystavan, joka sopii hänen omiin lahjoihinsa. Näin käy olettaen, että oppilas ei halua ainoastaan pysyä kopiona mestaristaan. Yksi näistä soittajista löytää myös aina paremman soittotavan kuin muut.

Garcia taas ei arvota erilaisia esitystapoja:

Every person, according to his nature and position, has his individual way of feeling and mode of expression. The same sentiment varies in different people, according to age, education, exterior circumstances, etc., and compels the artist skillfully to alter its coloring. A pupil, in order to discover the tone suitable to each sentiment, should attentively study the words of his part, make himself acquainted with every particular relating to the personage that he is to represent, and recite his role as naturally as if giving utterance to his own feelings.

Garcia, 1840–1847/1924, 63-64

Jokaisella henkilöllä on luonteensa ja asemansa mukaisesti yksilöllinen ilmaisutyyli ja tapa tuntea. Sama tunnetila vaihtelee erilaisissa ihmisissä iän, koulutuksen, ulkoisten olosuhteiden jne. mukaan, mikä ajaa taiteilijan muuttamaan tunnetilan väritystä. Jotta oppilas löytää jokaiseen tunnetilan sopivan äänenvärin, hänen täytyisi opiskella tarkkaavaisesti roolinsa sanoja ja tutustua jokaiseen niistä yksityiskohdista, jotka liittyvät henkilöhaamoon, jota hän esittää. Hänen täytyisi lausua roolinsa yhtä luontevasti kuin hän ilmaisee omat tunteensa.

4.4 Oppiminen ja opettaminen

Musiikin ilmaisun hahmottaminen ja sen toteuttaminen ovat *kirjoittajien mukaan* vaikeita tai jopa mahdottomia taitoja opettaa, mutta Leopold Mozartin esittää, että nämä taidot ovat muusikolle olennaisia:

To read the musical pieces of good masters rightly according to the instructions, and to play them in keeping with the outstanding characteristics of the piece, is far more artistic than to study the most difficult solo or concerto.

L. Mozart, 1755/1985, 216

Mestarisäveltäjien teosten soittaminen ohjeita seuraten ja kappaleiden merkittävien luonteenpiirteiden mukaisesti on paljon taiteellisempaa kuin vaikeiden soolokappaleiden ja konserttojen opetteleminen.

Spohr on kirjoittajista ehdottomin, ja hänen mukaansa ilmaisu on sisäsyntyinen taito:

That which raises the merely correct to the beautiful, the sympathetic faculty which apprehends the significance of a work of Art, and interprets it with true and living expression, is an inborn gift of Nature which may be awakened and fostered, but cannot be taught.

Spohr 1832/1878, 172

Se, mikä nostaa vain oikeaoppisen kauniiksi, se myötätunnon kyky, joka ymmärtää taideteoksen merkityksen ja tulkitsee sen todella ja elävällä ilmaisulla, on sisäsyntyinen luonnon lahja, jonka voi herättää ja kasvat-
taa, mutta sitä ei voi opettaa.

Toisaalta Spohrin näkemykset oppimisesta eivät ole yhtenäisiä. Hänestä oppilaan on mahdollista kehittää ilmaisullisia taitojaan kuuntelemalla musiikkiesityksiä. Tällöin opettajan tehtävä on toimia esittelijänä ja antaa oppilaalle teknisiä työkaluja:

Nothing is more favourable to this development than frequent opportunities of listening to the performance of noble works by the most accomplished exponents, and a judicious directing of his attention, by the teacher, to the intrinsic beauties of various compositions, and to the means employed by the executants to produce the desired effect in their interpretation.

Spohr 1832/1878, 173

Mikään ei ole kehitykselle niin hyödyllistä kuin säännölliset mahdollisuudet kuunnella taitavien tulkitsijoiden esityksiä jaloista teoksista ja se, että opettaja ohjaa oppilaan huomion erilaisten sävellysten sisäisiin kauneuksiin ja niihin keinoihin, joita esittäjät käyttävät saadakseen toteutet-
tua haluamansa vaikutelman tulkinnassaan.

Myös C.P.E. Bachille kuunteleminen on tärkeä oppimisen keino, ja hän painottaa erityisesti, että soittajan tulisi kuunnella laulajia:

Yksi keino hienostuneen esitystavan oppimiseksi on - - korkeatasoisten musiikkiesitysten kuunteleminen. Tähän lisättäköön vielä, ettei pidä jättää käyttämättä ainoatakaan tilaisuutta kuulla erityisesti etevii laulajia. Näin oppii ajattelemaan laulavasti, ja klaveristi menettelee viisaasti, jos hän vastaisuudessa ottaa tavakseen laulaa sävelaiheen luontevan esitystavan löytämiseksi. Tämä on aina hyödyllisempää kuin yrittää etsiä vastausta ummet ja lammet käsittelevistä kirjoista ja keskusteluista, joissa

toistamasta päästyä toistellaan sanoja luonto, maku, laulu ja melodia – vaikka asianomaiset itse eivät useinkaan kykene panemaan peräkkäin kahtakaan nuottia, jotka olisivat luonnollisia, hyvää makua osoittavia, laulavia ja melodisia.

C.P.E. Bach, 1753–1762/1995, 167

Kaikkein käytännöllisin näkökulma oppimiseen ja opettamiseen on Quantzilla, joka esittää, että luontaisen lahjakkuuden lisäksi ilmaisua on mahdollista oppia työn kautta:

Yet much depends upon good judgement and refined sensitivity of spirit. Whoever lacks these two qualities will make but little progress in this respect, unless he supplies himself with them by serious effort, and by much experience; for knowledge can be gained by industry, and by industry you can come to the aid of nature.

Quantz 1752/2001, 256

Silti paljon riippuu hyvästä arviointikyvystä ja luonteen herkkyydestä. Kenellä näitä kahta piirrettä ei ole, edistyy tässä vain vähän, ellei hän kehitä niitä itselleen huomattavalla työllä ja suurella määrällä kokemusta. Tietoa voi näet saavuttaa ahkeruudella, ja ahkeruudella voi avittaa luontoa.

Quantzin oppaan pedagogisen sisällön pääpaino on analyysiin ja esitystapoihin liittyvissä konkreettisissa ohjeissa (kts. alaluvut 4.2.2 ja 4.3.2), mutta hän esittelee myös konkreettisen didaktisen strategian. Hänen mukaansa ilmaisun keinojen käyttö voi oppia soittamalla kappaleita, joissa näitä välineitä käytetään liioitellen:

To give his instrumentalist a better foundation in good execution - - the leader will do well to frequently rehearse, in addition to music of many other kinds, ouvertures, characteristic pieces, and dances that must be played in an accented and expressive manner, with either a short and light bow-stroke or with a sharp and heavy one. In this way he will accustom his accompanists to play each piece in accordance with its

character, with majesty, fire, and animation, and in a sharp, distinct, and uniform manner.

Quantz, 1752/2001, 210-211

Jotta hänen soittajansa saisivat paremman pohjan hyvään esittämiseen, johtaja voi monenlaisen musiikin lisäksi harjoittaa alkusoittoja, karakterikappaleita ja tansseja, jotka täytyy soittaa aksentoidulla ja ilmaisullisella tavalla, jossa jousenvedot ovat joko lyhyitä ja kevyitä tai teräviä ja raskaita. Tällä tavalla hän voi totuttaa säestäjänsä soittamaan jokaisen kappaleen sille ominaisen karakterin mukaisesti, majesteettillisesti, tulisesti ja henkevästi sekä tarkalla, selkeällä ja yhtenäisellä tavalla.

5 Päätelmät ja pohdinta

Tässä luvussa esitän päätelmäni tutkimustulosten merkityksestä. Alaluvussa 5.1 peilaan historiallisten oppaiden kirjoittajien ilmaisunäkemyksiä Scrutonin (1997), Daviesin (1994) sekä Robinsonin ja Hattenin (2012) teorioihin ja pohdin, mistä historialliset näkemyserot voivat olla peräisin. Alaluvussa 5.2 pohdin tutkimustulosten merkitystä nykypäivän instrumentti- ja laulupedagogiikkaan sekä esitän, kuinka tutkimustulosten avulla voi vastata musiikkikasvatuksen alan kirjallisuudessa esitettyyn opetuksen kritiikkiin. Alaluvussa 5.3 pohdin oman tutkimusprosessini rajoitteita ja esitän ehdotuksia jatkotutkimuksesta.

5.1 Ilmaisun teoreettisena kysymyksenä

Tämän tutkielman soitto- ja lauluoppaista löytyy piirteitä sekä Scrutonin (1997) Daviesin (1994) että Robinsonin ja Hattenin (2012) ilmaisuteorioista. L. Mozart, C.P.E. Bach, Quantz ja Garcia tuovat kaikki oppaissaan esiin, miten musiikin ominaisuudet muistuttavat tunnetilojen ominaisuuksia. Kun tunneilmaisun rajaa siihen, miten musiikin eleet muotoillaan, Daviesin teoria kuvaa sitä osuvasti.

Erytisesti Quantz painottaa, että musiikki on oma kielensä. Koska kieli on semioottinen järjestelmä, semiotiikkaan pohjautuva Robinsonin ja Hattenin teoria (2012) pysyy parhaiten kuvaamaan tätä näkökulmaa. Myös oppaiden kirjoittajien yleinen käsitys siitä, että esittäjä voi kokea musiikin tunteet itse, sopii parhaiten yhteen Robinsonin ja Hattenin teorian kanssa, jossa musiikin tunteet ovat kuvitellun persoonan aitoja tunteita.

Spohr eroaa ilmaisukäsityksessään muista kirjoittajista, ja hänen kirjoituksensa lähenevät Scrutonin (1997) ajatuksia; heille musiikilla ei ole ainakaan sellaista sisältöä, jonka voisi sanallistaa. Kuilu Spohrin ja muiden kirjoittajien ajatusten välillä voi olla peräisin romantiikan esteettisistä teorioista: Saksalaisten romantiikan ajan runoilijoiden – kuten Friedrich Schlegelin ja Novalisin – esteettisen ajattelun keskiössä oli, että taiteen tehtävä ei ollut jäljitellä sitä, mitä ihminen saattoi havaita, vaan taide oli heille transsendentaalista, ja se ylittää ihmisen käsityskyvyn (Malinowski, 2004).

Samaan ajattelutapaan sopii, ettei musiikin olemusta voisi pelkistää yksinkertaiseksi määritelmäksi. Kuitenkin musiikkitieteilijä Leonard G. Ratnerin (1992) mukaan romanttinen musiikki perustuu 1700-luvun musiikillisille rakenteille. Tyylien ero syntyy siitä, että 1800-luvun säveltäjät käyttivät näitä rakenteita yllättävillä tavoilla, ja musiikin sointi nousee tärkeämpään osaan. (Ratner 1992) Koska 1700-luvun musiikin rakenteet eivät kadonneet 1800-luvulla minnekään, on johdonmukaista olettaa, että ne ilmaisun keinot, joita Quantz kuvaa, ovat edelleen läsnä 1800-luvun musiikissa. On myös huomattavaa, että Spohrin viulukoulua yli kymmenen vuotta myöhemmin julkaistussa Garcian laulukoulussa musiikin tehtävä on edelleen ilmaista tiettyjä tunteita, ja esittäjän on mahdollista tunnistaa, mitkä nämä tunteet ovat.

5.2 Ilmaisun käytännön kysymyksenä

Musiikkikasvatuksen alan julkaisuissa soitinopetusta on kritisoitu siitä, että siinä keskitytään yksipuolisesti nuottikuvan toteuttamiseen ilman, että oppilas oppii ymmärtämään musiikin rakenteita ja merkityksiä. Ratkaisuksi ehdotetaan yleensä säveltämisen ja improvisoimisen harjoittamista soitto-opetuksessa, mitä perustellaan myös sillä, että 1800-luvulle asti säveltäminen ja improvisaatiotaidot olivat olennainen osa muusikon koulutusta. Ilman näitä taitoja muusikon osaaminen jää vajaaksi. (West 2019; Stijnen ym. 2024) Tämän tutkimuksen tulosten perusteella myös musiikin ymmärtäminen on esittäjälle olennainen taito, eikä sitä siis voi opetuksessaan sivuuttaa.

Stijnenin ja kanssakirjoittajien (2024) mukaan tutkimuskirjallisuudessa musiikin tulkinnan opettaminen on usein prosessi, jossa oppilas matkii opettajan soittotapaa. Tämän tutkimuksen tulosten perusteella on olennaista erottaa toisistaan musiikin semanttisen sisällön analyysi – tulkinta – ja ne soitto- ja laulutekniset välineet, joilla muusikko välittää tulkintansa mukaisia tunnetiloja yleisölle. Näin ollen opettajaa matkimalla voi oppia erilaisia soittotapoja, mutta varsinaista tulkinnan oppimista tai opettamista ei tapahdu.

Stijnen kanssakirjoittajineen (2024) ehdottaa, että musiikin tulkinta voisi olla luovaa, jos siinä korostetaan luovaa prosessia lopputuloksen sijaan, mutta sekä tulkinnan että esittämisen prosessissa luovuus on välttämätöntä. Vaikka Quantz antaa yksinkertaisia

työkaluja kumpaankin prosessiin, musiikin tulkitsemisesta ja esittämisestä ei kuitenkaan tule Patricia D. Stokesin (2006) hyvin määriteltyä *ongelmaa*, eli sellaista tehtävää, jonka voi ratkaista vain pintapuolisen ymmärryksen avulla (West, 2019). Tämän osoittaa Quantzin ja Garcian yhteinen käsitys siitä, että jokainen voi tulkita ja esittää musiikkia vain omista lähtökohdistaan.

Stijnenin ja kanssakirjoittajien (2024) tutkimustulosten mukaan on yleistä, että soitonopettajat ajattelevat, että oppilaiden ominaisuudet ovat esteenä sille, minkä takia musiikin ”tulkintaa” ei voi opettaa. He ehdottavat, että kyseessä on harha, mutta eivät kuitenkaan spekuloi, minkä takia opettajat ajattelevat näin. Kirjoittajat ehdottavat, että opettaja voisi hyödyntää *dialogista* lähestymistapaa sen sijaan, että hän määrää oppilaan kopioimaan soittotapaansa. Kuitenkin kirjoittajat sivuuttavat kokonaan, mitä tällaisen dialogin sisältö olisi. (Stijnen ym. 2024) Jos opettajilla ei ole käsitystä, mitä ilmaisu on, sitä on myös mahdotonta opettaa. Tämän tutkimuksen tulokset voivat antaa niin muusikoille kuin opettajille mallin siitä, miten musiikillisen ilmaisun voi hahmottaa. Luovalle prosessille voi olla hyödyllistä asettaa rajoitteita (West, 2019), joten ehdottamani malli, jossa musiikin *tulkinnan* tavoitteena on löytää, minkä tunnetilan metaforana musiikki toimii ja soittamisen tavoitteena on tuoda nämä tunnetilat esille, voi orientoida muusikkoa tai oppilasta kohti ilmaisurikkaampaa esitystapaa sekä syvempää henkilökohtaista musiikkisuhdetta.

5.3 Tutkimuksen rajoitteita ja ehdotuksia jatkotutkimuksesta

Tämän tutkielman puitteissa minulla ei ollut mahdollisuutta tutustua kattavasti 1700- ja 1800-lukujen pedagogiseen kirjallisuuteen, ja valitsemani viiden teoksen avulla ei pysty muodostamaan kattavaa kokonaiskuvaa aikakauden musiikillisesta ajattelusta. Huomattavaa on myös, että neljä viidestä oppaasta on julkaistu saksankielisillä alueille. Jatkotutkimuksen olisi hyvä sisällyttää mukaan runsaammin muiden kielialueiden pedagogista materiaalia. Soitinoppaat eivät myöskään pysty kuvaamaan aikakautensa musiikillista ajattelua kokonaisuudessaan. Quantz mainitsee erikseen oppaansa esipuheessa, että hän olettaa kirjan lukijalla olevan opettaja, sillä hän kirjoittaa yksityiskohtaisesti vain joistain musiikin puolista (1752/2001, 8).

Olisi suotavaa, että tämän tutkimuksen teoreettisia tuloksia sovellettaisiin myös empiirisesti. Tulosten perusteella voisi suunnitella opetuskokeiluja, joiden pohjalta voisi kehittää musiikillisen ilmaisuuden didaktiikkaa.

Lähteet

Tutkimusaineisto:

Bach, C.P.E. (1753–1762/1995). *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria* (suom. Paavo Soinne) Sibelius-Akatemia.

Garcia, M., nuorempi. (1840–1847/1924). *Treatise on the Art of Singing*. (toim. Albert Garcia) Leonard & Co.

Mozart, L. (1755/1985). *A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. (eng. Editha Knocker) Oxford University Press.

Quantz, J.J. (1752/2001). *On Playing the Flute*. (eng. Edward R. Reilly) Faber & Faber.

Spohr, L. (1832/1878). *Violin School* (toim. Henry Holmes; eng. Florence A. Marshall) Boosey & Co.

Muut lähteet:

Aristoteles. (1998). *Runousoppi*. (suom. Pentti Saarikoski) Otava. (Alkuperäisteos n. 330–320 eaa.)

Aristoteles. (1991). *Politiikka*. (suom. A.M. Anttila) Gaudeamus. (Alkuperäisteos noin 340–330 eaa.)

Bartel, D. (1997). *Musica poetica : musical-rhetorical figures in German baroque music*. University of Nebraska press.

- Bowen, G. A. (2009). Document Analysis as a Qualitative Research Method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research In Psychology*, 3(2), 77–101
- Burwell, K., Carey, G., & Bennett, D. (2019). Isolation in studio music teaching: The secret garden. *Arts and humanities in higher education*, 18 (4), 372–394.
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press.
- Hatten, R. (2018). *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press.
- Malinowski, B. (2004). German Romantic Poetry in Theory and Practice: The Schlegel Brother, Schelling, Tieck, Novalis, Eichendorff; Bretano, and Heine. Teoksessa D.F. Mahoney (Toim.), *The Literature of German Romanticism*. (147–169) Camden House.
- Morgenstern, S. (1956). *Composers on music*. Faber and Faber.
- Ratner, L.G. (1980). *Classic music: expression, form, and style*. Schirmer Books.
- Ratner, L.G. (1992). *Romantic music: sound and syntax*. Schirmer Books.
- Robinson, J., & Hatten, R. (2012). Emotions in Music. *Music Theory Spectrum*. 34(2), 71–106.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of music*. Oxford University Press.
- Stijnen, J., Nijs, L., & Van Petegem, P. (2024). Instrument teachers' practices, beliefs, and barriers regarding musical creativity: Exploring the creative process of interpretation. *International Journal of Music Education*, 42(3), 425-441

Stokes, P.D. (2006). *Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough*. Springer Publishing Company

Uusitalo, H. (1991). *Tiede, tutkimus ja tutkielma*. WSOY

Walliman, N. (2011). *Research Methods, The Basics*. Routledge

West, J. M. (2019). Canonized repertoire as conduit to creativity. *International Journal of Music Education*, 37(3), 407-424

Wittgenstein, L. (1953/1999). *Filosofisia tutkimuksia* (suom. Heikki Nyman) WSOY.