

LOUIS-FRANÇOIS DAUPRAT'N
***MÉTHODE DE COR-ALTO ET COR-BASSE* (1824)**
-KÄYRÄTORVENSOITON OPPIKIRJAN
TARKASTELUA

Tommi Hyytinen
Taiteilijakoulutuksen
tohtorintutkimnon kirjallinen työ
Sibelius-Akatemia / DocMus
2009

TIIVISTELMÄ

SIBELIUS-AKATEMIA / DocMus-osasto

HYYTINEN, TOMMI: Louis-François Dauprat'n *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824) -käyrätorvensoiton oppikirjan tarkastelua

Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon kirjallinen työ, 124 s.

2009

Tässä taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallisessa työssä tarkastellaan Louis-François Dauprat'n *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824) -käyrätorvensoiton oppikirjaa. Birchard Coarin mukaan Dauprat'n (1781–1868) teos on “paras tähän asti julkaistuista käyrätorvensoiton taiteen oppikirjoista” (Coar 1952, 149). *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* nouseekin merkittävydessään historian suurten soitonoppikirjojen joukkoon Johann Joachim Quantzin, Carl Philipp Emanuel Bachin ja Leopold Mozartin teosten rinnalle. Työn tarkoituksena on nostaa esiin Dauprat'n opetuksia ja tuoda ne käyttöön tämän päivän käyrätorvensoittajille ja soitonopettajille.

Tässä kirjallisessa työssä kerrotaan lyhyesti käyrätorven historiasta sekä Dauprat'n ajan luonnontorvesta. Tämän jälkeen esitellään Dauprat'n ohjeita luonnontorven soittotekniikasta sekä tarkastellaan laajasti Dauprat'n ohjeita musiikin esittämisestä ja ilmaisusta. Lopuksi käsitellään Dauprat'n ohjeita luonnontorvensoiton opiskelijoille ja opettajille sekä Dauprat'n ajan kilpailuja, koesoittoja ja käyrätorvikirjallisuutta. Dauprat'n soitonoppikirjaa on tarkasteltu aineistolähtöisen sisällönanalyysin menetelmällä.

Dauprat'n ohjeet ovat erittäin toimivia tyylinmukaiseen luonnontorvensoittoon pyrittäessä. Kirjassa on tarkat ohjeet hallitusta luonnontorvensoiton tukkeamistekniikasta, ornamenttien ja artikulaatioiden tyylinmukaisesta käytöstä sekä kadenssien tyylinmukaisesta jäsentelystä. Dauprat'n soittotekniset ohjeet ovat sovellettavissa myös modernin käyrätorven soittoon, erityisesti klassisen ja romantiikan ajan teosten esittämiseen. Myös Dauprat'n ohjeet opetuksesta ovat hyödyllisiä tämän päivän käyrätorvensoitonopettajille. Dauprat kiinnittää huomiota muun muassa oppilaan soittoasentoon, kehon käyttöön ja oikeanlaiseen harjoitteluun.

Asiasanat: Dauprat, *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*, luonnontorvensoitto, tukkeamistekniikka, Pariisin konservatorio, 1800-luku, romantiikan aikakausi.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	3
1.1 Yleistä	3
1.2 Tutkimuskysymykset, aineisto ja menetelmä	3
1.3 Dauprat'n elämästä	6
2. DAUPRAT'N AJAN KÄYRÄTORVENSOITTO	14
2.1 Käyrätorvensoittajia 1700-luvulla ja 1800-luvun alussa	14
2.2 Käyrätorvensoiton historiasta ennen Dauprat'ta	15
2.3 Dauprat'n ajan instrumenteista	18
2.4 Luonnontorvesta ja sen virityspuikista	20
2.5 Cor-Alto ja Cor-Basse	26
2.6 Suukappaleesta	26
3. DAUPRAT'N OHJEITA LUONNONTORVEN SOITTOTEKNIKASTA	31
3.1 Soittoasennosta	31
3.2 Hengityksestä	32
3.3 Suukappaleen paikasta huulilla	33
3.4 Luonnontorvensoiton käsitekniikasta sekä avoimista ja peitetyistä äänistä	35
3.5 Äänen muokkauksesta ja intonaatiosta	37
3.6 Sordiinoista ja erikoissoittotekniikoista	41
3.7 Omia kokemuksiani Dauprat'n Méthode de Cor-Alto et Cor-Bassen luonnontorviharjoituksista	42
4. DAUPRAT'N OHJEITA MUSIIKIN ESITTÄMISEEN	50
4.1 Kaksi portamento-tyyliä	50
4.2 Artikulaatiosta	52
4.3 Ornamenteista	55
4.4 Kadensseista ja improvisaatiosta	59
4.5 Hyvän esiintyjän ominaisuuksista	63
4.5.1 Musiikillisesta fraasista	64
4.5.2 Musiikin eri sävyistä (ransk. Couleur)	65
4.5.3 Tyylinmukaisesta musiikin esittämisestä	67
4.6 Hyvästä musiikillisesta mausta	69

4.7 Ilmaisusta ja maneeereista	71
5. DAUPRAT’N OHJEITA OPPILAILLE JA OPETTAJILLE	74
5.1 Dauprat’n ohjeita käyrätorvensoiton opiskelijoille.....	74
5.2 Esiintymisjännityksestä.....	75
5.3 Kilpailuista ja koesoitoista	77
5.4 Dauprat opettajana	79
5.5 Dauprat’n ohjeita käyrätorvensoiton opettajille.....	80
5.6 Dauprat’n ohjeet ja tämän päivän käyrätorvensoitonopettaja.....	83
5.7 Omia kokemuksiani Dauprat’n <i>Méthode de Cor-Alto et Cor-Bassen</i> käyttämisestä luonnontorvensoiton opetuksessa	84
6. DAUPRAT’N AJAN KÄYRÄTORVIKIRJALLISUUDESTA.....	88
6.1 Käyrätorvikirjallisuuden neljä aikakautta	88
6.2 Käyrätorvioppilaiden perusohjelmistoa Dauprat’n aikana	89
6.3 Dauprat’n oppilaiden tutkintokappaleita.....	91
6.4 Dauprat säveltäjänä	92
6.5 Luonnontorven käytöstä Dauprat’n ajan orkesteriteoksissa ja oopperoissa	95
6.6 Omia kokemuksiani Dauprat’n sävellysten esittämisestä ja levyttämisestä	98
7. LOPUKSI.....	106

LÄHTEET

LIITE 1

LIITE 2

1. JOHDANTO

1.1 Yleistä

1800-luvulla romantiikan aikakautena luonnontorven soittotaito nousi suurimpaan kukoistukseensa erityisesti Ranskassa. Ranskassa luonnontorvien käyttö jatkui aina vuosisadan loppupuolelle asti, huomattavasti pidempään kuin esimerkiksi Wienissä, missä oli siirrytty jo 1800-luvun alkupuolella yhä enemmän venttiilitorviin. Horace Fitzpatrick kutsuu vuosisataa Ranskassa ”viimeiseksi virtuoosisen luonnontorvensoiton mahdettavaksi aikakaudeksi” (Fitzpatrick 1970, 190). Romantiikan ajan luonnontorvivirtuoosit pystyivät soittamaan luonnontorvella teoksia, joiden soittaminen nykyään modernilla venttiilitorvellakin on hyvin vaikeaa.

Taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä tarkastelen Louis-François Dauprat’n (1781–1868) *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824), joka on yksi historian merkittävimmistä käyrätorvensoiton oppikirjoista. Ennen Dauprat’n kirjaa ei vastaavan laajuista soitonoppikirjaa oltu tehty käyrätorvelle, eikä sen jälkeenkään ei ole laadittu teosta, joka yhtä kattavasti pyrki vastaamaan soiton eri osalueiden kysymyksiin.

Dauprat’a pidetään siis yhtenä 1800-luvun merkittävimmistä käyrätorvensoitonopettajista, mutta hänellä on paljon annettavaa vielä nykyajan soittajillekin. Dauprat’n merkittävydestä kertoo hyvin se, että monilla luonnontorvensoiton asiantuntijoilla on omat kopionsa Dauprat’n kirjasta. Sitä pidetään keskeisenä oppikirjana tyylinmukaisen luonnontorvensoiton oppimisessa. Jeffrey L. Snedekerin lyhennetty käännös Dauprat’n käyrätorvensoitonoppikirjasta julkaistiin vuosina 1992–1997 *Historic Brass Society Journal* -lehdessä.

1.2 Tutkimuskysymykset, aineisto ja menetelmä

Kirjallisen työni näkökulma on pedagoginen ja työllä on kolme ulottuvuutta. Ensimmäkin se kertoo aikakaudesta, jolloin musiikin opetuksen järjestäytyminen Euroopassa alkoi ja lukuisia konservatorioita perustettiin Pariisin konservatorion ollessa niistä ensimmäinen (1795). Toiseksi työni nostaa esiin Dauprat’n laajan ja merkittävän soi-

tonoppikirjan, jota ei tunneta Suomessa vielä kovin hyvin. Kolmanneksi pyrin tuomaan Dauprat'n opetukset 2000-luvulle. Kirjallinen työni ei siis ole yksinomaan käyrätorvensoiton ja sen opetuksen historian tutkimusta.

Kirjallisessa työssäni käytän tutkimusmenetelmänä aineistolähtöistä sisällönanalyysia. Aineistolähtöisessä analyysissa tutkimusaineistosta pyritään luomaan teoreettinen kokonaisuus. Perusajatuksena on, etteivät analyysiyksiköt ole etukäteen sovittuja. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 97.) Tutkimukseni sisältö onkin muotoutunut Dauprat'n soitonoppikirjan pohjalta: teosta tarkastelemalla olen kiinnittänyt huomiota asioihin, jotka ovat merkityksellisiä luonnontorvensoiton ja sen opettamisen kannalta. Sisällönanalyysissa dokumenttien sisältöä kuvataan sanallisesti (Tuomi & Sarajärvi 2002, 107).

Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäisen osan Dauprat on kirjoittanut oppilailleen ja toisen käyrätorvensoitonopettajille. Kolmannessa osassa hän pyrkii opastamaan säveltäjiä, jotka kirjoittavat luonnontorvelle. Alun perin pariisilainen kustantaja Zetter julkaisi ensimmäisen ja toisen osan yhdessä kirjassa. Kolmatta osaa myytiin erikseen. Kokonaisuudessaan *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* on noin 500-sivuinen, lähes A3-kokoinen ja paksukantinen teos.

Luonnontorvensoiton opiskelijoille suunnatussa ensimmäisessä osassa Dauprat käsittelee aikansa käyrätorvea sekä sen lähihistoriaa ja tulevaisuutta. Ensimmäisessä osassa on myös paljon ohjeita luonnontorvensoittoon ja erilaisia harjoituksia perusharjoituksista virtuoosisiin etydeihin. Harjoituksia on aina erikseen sekä *Cor-Altolle* että *Cor-Basselle*. Ensimmäinen osa sisältää myös lukuisia ohjeita ja harjoituksia musiikin esittämiseen. Osan lopussa on harjoituksia Pariisin konservatorion laulunoppikirjasta *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* (1804). Nämä ovat kirjassa mukana, koska Dauprat piti säveltapailua ja laulua erittäin tärkeänä osana luonnontorvensoiton opiskelua. Dauprat käytti myös säveltapailuharjoituksia luonnontorviharjoituksina oppilailleen.

Luonnontorvensoiton opettajille suunnatussa toisessa osassa Dauprat käsittelee yleisempiä asioita musiikin opiskeluun ja esittämiseen liittyen. Hän puhuu muun muassa konsertoista, kadensseista, säestämisestä, kilpailuista, esiintymisjännityksestä, ilmaisusta ja maneereista. Säveltäjille suunnatussa kolmannessa osassa Dauprat pyrkii tuomaan esiin luonnontorven eri mahdollisuuksia instrumentille sävellettäessä. Mukana on lukuisia nuottiesimerkkejä 1700- ja 1800-lukujen taitteen orkes-

teriteoksista ja oopperoista, joissa Dauprat'n mielestä luonnontorvea on käytetty hyvin.

Käytän kirjallisen työni lähteenä Viola Rothin 1994 toimittamaa englanninkielistä käännöstä, joka noudattaa uskollisesti Dauprat'n varsin laajamuotoista alkuperäisteosta. Olen käynyt tarkastelemassa Dauprat'n *Méthode de Cor-Alto et Cor-Bassen* toista painosta (1845) sekä hänen sävellystensä alkuperäiskappaleita Ranskan kansalliskirjastossa, Pariisin konservatorion museossa ja kirjastossa, Pariisin oopperan museossa ja kirjastossa sekä Lontoossa British Libraryssa. Käytössäni on ollut myös mikrofilmi kirjan ensimmäisestä painoksesta (1824) Rutgersin yliopiston kirjastosta New Brunswickistä, New Jerseystä, USA:sta.

Kuvailen kirjallisessa työssäni lyhyesti Dauprat'n opetuksia. Samalla teen omia huomioitani hänen ohjeistaan ja peilaan niitä omiin kokemuksiini. Selitän tutkimuksessani, mitkä tekniset asiat ovat auttaneet kehittämään omaa luonnontorvensoittoani. Pohdin myös sitä, miten Dauprat'n oppeja voisi käyttää hyödyksi tänä päivänä modernissa käyrätorvensoitossa ja sitä, löytyykö joitain tyyllillisiä asioita, joihin tulisi kiinnittää huomiota soitettaessa luonnontorvelle sävellettyjä teoksia.

Dauprat'n ohjeiden, esimerkkien ja harjoitusten avulla on mahdollista päästä lähemmäksi 1800-luvun alun pariisilaista luonnontorvensoittokulttuuria. Täytyy kuitenkin muistaa, että Dauprat'n mielipiteet ovat suurelta osin hänen henkilökohtaisia näkemyksiään. Dauprat'n soitonoppikirja on siis pääosin yhden henkilön kokemusten tulosta, henkilön, joka vaikutti tiettyinä aikoina Pariisissa, joka keskittyi tiettyyn ohjelmistoon ja jolla oli tietty näkökulma asioihin. Dauprat'n näkemykset eivät voi siis olla ainoat merkitykselliset näkemykset luonnontorvensoitosta ja 1800-luvun musiikin esityskäytännöistä. Toisaalta täytyy kuitenkin ottaa huomioon Dauprat'n asema, kokemus ja vaikutus aikansa musiikkielämään ja käyrätorvensoittoon. Hänen kirjoituksensa kumpuavat vuosien ammatillisesta kokemuksesta ja hänen opetuksillaan on ollut suuri vaikutus myöhempään käyrätorvensoittajiin. Niinpä hänen laaja soitonoppikirjansa on mielestäni verrattavissa Johann Joachim Quantzin (1697–1773), Carl Philipp Emanuel Bachin (1714–1788) ja Leopold Mozartin (1719–1787) merkittäviin soitonoppikirjoihin edelliseltä vuosisadalta.

Dauprat viittaa teoksessaan useita kertoja edeltäjänsä Heinrich Domnichin (1767–1844) kirjoittamaan käyrätorvensoiton oppikirjaan *Méthode de premier et de second cor* (1807). Hän lainaa Domnichia erityisesti soittotekniikkaan, esityskäytäntöihin, opiskeluun ja instrumentin harjoitteluun liittyvissä asioissa. Dauprat'n aja-

tukset eroavat Domnichin mielipiteistä vain ensimmäisen ja toisen luonnontorvensoittajan nimeämisen suhteen. Dauprat käyttää tasa-arvoisia termejä *Cor-Alto* ja *Cor-Basse*, kun taas Domnich puolestaan käyttää hierarkisia termejä *premier cor* ja *second cor*. Dauprat'n kirja on kuitenkin huomattavasti laajempi ja perusteellisempi kuin Domnichin soitonoppikirja. Tästä syystä olen valinnut tarkasteluni kohteeksi juuri Dauprat'n teoksen.

Olen poiminut Dauprat'n soitonoppikirjasta sellaiset luvut, jotka ovat työni kannalta kiinnostavia ja tämän päivän käyrätorvensoittajille mielestäni hyödyllisimpiä, kuten soittotekniikkaan, esityskäytäntöihin, opetukseen ja käyrätorvikirjallisuuden liittyvät luvut. Tarkastelun ulkopuolelle olen jättänyt vain musiikin teorian alkeisiin sekä etydeihin liittyviä lukuja. Vähemmälle tarkastelulle ovat jääneet myös säveltäjille suunnatut luvut.

Kirjallinen työni jakaantuu kahdeksaan lukuun. Johdantoluvun jälkeen kuvailen 1800-luvun alun käyrätorvea. Kolmannessa luvussa tarkastelen käyrätorven ja erityisesti luonnontorven soittotekniikkaa. Neljäs luku kohdistuu musiikin esittämiseen liittyviin kysymyksiin. Viidennessä luvussa esittelen Dauprat'n ohjeita hänen oppilailleen ja käyrätorvensoitonopettajille. Kuudennessa luvussa esittelen käyrätorvikirjallisuutta Dauprat'n aikana. Seitsemännessä luvussa teen päätelmiä tutkimuksestani. Vaikka kohdistan työni käyrätorvensoittajille ja luonnontorvensoitosta kiinnostuneille, pyrin esittämään asiat sellaisella tavalla, että muutkin voisivat oppia jotain tästä erityisalasta.

1.3 Dauprat'n elämästä

Dauprat'n elämästä tiedetään yllättävän vähän siitä huolimatta, että hän oli yksi 1800-luvun keskeisistä käyrätorvensoittajista. Häntä pidettiin aikanaan loistavana esiintyjänä, opettajana ja säveltäjänä. Sen lisäksi häntä arvostettiin muusikkona, joka tunsu hyvin alansa käytännöllisen, teknisen, taiteellisen ja teoreettisen puolen. Birchard Coarin mukaan Dauprat ”nousee yli kaikkien ranskalaisten käyrätorvivirtuosien noin vuodesta 1815 eteenpäin ja jopa tähän päivään saakka” (Coar 1952, 66).

Louis-François Dauprat syntyi Pariisissa 24. toukokuuta 1781. Lapsena hän lauloi Notre Damen poikakuorossa. Vuonna 1794 hän alkoi opiskella käyrätorvea Philip Kennin (n. 1757–1808) johdolla Institut National de Musiquessa (myöhemmin

Conservatoire). Dauprat valmistui vuonna 1798 ja työskenteli seuraavan vuoden armeijan eri soittokunnissa. Tämän jälkeen hän palasi Pariisiin ja kirjoittautui sisään konservatorioon opiskelemaan harmoniaa opettajanaan Charles-Simon Catel (1773–1830) ja sävellystä opettajanaan François-Joseph Gossec (1734–1829). Hän opiskeli sävellystä myöhemmin myös Anton Reichan (1770–1836) oppilaana. Dauprat oli myös Reichan luottosoittaja. Dauprat kuului puhallinkvintettiin, joka kantaesitti Reichan kuuluisat puhallinkvintetot. Reichan ohella Dauprat oli siis mukana luomassa puhallinkvintettikulttuuria, joka sai alkunsa Reichan teoksista.

Dauprat oli soolokäyrätorvensoittajana Bordeaux'n *Grand Théâtressa* 1806–1808. Philip Kennin jäätyä eläkkeelle Pariisin oopperasta vuonna 1808 Dauprat'sta tuli hänen seuraajansa. Kun Frédéric Duvernoy (1765–1838) jäi eläkkeelle oopperasta vuonna 1817, Dauprat'sta tuli orkesterin uusi soolokäyrätorvensoittaja. Hän työskenteli Pariisin oopperassa vuoteen 1831 asti. Dauprat oli Pariisin konservatorion käyrätorvensoiton professori vuosina 1816–1842 saksalaisen Heinrich Dominichin (1767–1844) jälkeen, joka jäi eläkkeelle 1817.

Kirjoittaessaan käyrätorvensoiton oppikirjaansa Dauprat siis työskenteli käyrätorvensoiton professorina Pariisin konservatoriossa sekä soolokäyrätorvensoittajana Pariisin oopperassa. Pariisin konservatorio arvostaa edelleenkin korkealle entistä professoriaan. Dauprat'n diplomi ja soitin ovat nykyään esillä Pariisin konservatorion museossa. Dauprat'n jälkeen käyrätorvensoiton professorina jatkoi hänen oppilaansa Jacques-François Gallay (1795–1864), josta tuli myös hyvin merkittävä opettaja. Gallay oli viimeinen suurista ranskalaisista luonnonkorviovirtuooseista.

Dauprat oli yksi vuonna 1828 perustetun *Société des Concerts du Conservatoire* (nykyinen *l'Orchestre de Paris*) perustajajäsenistä. 1842 Dauprat vetäytyi kaikista julkisista musiikillisista toimista ja muutti asumaan tyttärensä kanssa Egyptiin. Hän kuoli 16. heinäkuuta 1868 ollessaan vierailulla Pariisissa.

372

M É T H O D E

de Cor-Alto et Cor-Basse
(premier & second Cor.)

Composée et Dédicée

à Messieurs les COMPOSITEURS, Membres de la
Section de Musique de l'Académie Royale des beaux-arts,
Institut de France.

PAR

DAUPRAT, *Léon Français*
Professeur à l'École Imp. de Musique & de Déclamation de Paris.

1.^{re} Partie Prix : 10

A PARIS, chez ZETTER et C^{ie} Rue de Louvois, N. 5, en face l'Opéra Italien.

Propriété de l'Auteur. Déposé à la Direction.

L. L.

Kuva 1. Dauprat'n *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* -käyrätorvensoiton oppikirjan ensimmäisen painoksen (1824) kansilehti. Rutgersin yliopiston kirjasto.



Kuva 2. Louis-François Dauprat (1781–1868). Kuva *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* -
käyrätorvensoiton oppikirjan toisesta painoksesta (1845). Pariisin konservatorion kirjasto.

TABLE DES MATIÈRES.

CONTENUES DANS LA 1^{re} PARTIE DE LA MÉTHODE DE COR.

	Pages.
<i>Article 1.</i> De la forme présente du <i>Cor</i>	1
<i>Art. 2.</i> Des différens <i>Tons</i> ou Corps de rechange de l'instrument.....	3
<i>Art. 5.</i> Des changemens et perfectionnemens qu'on voudrait apporter au <i>Cor</i>	5
<i>Art. 4.</i> De l'étendue générale du <i>Cor</i> , et de celle de chacun de ses <i>Tons</i>	Idem
<i>Art. 5.</i> Des deux genres du <i>Cor</i>	6
<i>Art. 6.</i> De l' <i>Embouchure</i> , et de ses proportions par rapport à chaque <i>Genre</i>	11
<i>Art. 7.</i> Du <i>Ton</i> ou Corps de rechange affecté aux premières études du <i>Cor</i>	15
<i>Art. 8.</i> De la position du Corps, et de la tenue de l'Instrument.....	Idem
<i>Art. 9.</i> De la forme affectée à la main du Pavillon.....	14
<i>Art. 10.</i> Du placement de l'embouchure sur les lèvres.....	15
<i>Art. 11.</i> De la respiration.....	16
<i>Art. 12.</i> Des modifications du <i>Son</i>	17
<i>Art. 13.</i> Des <i>Sons naturels</i> et des <i>Sons factices</i>	19
<i>Art. 14.</i> Sur la manière d'écrire, usitée pour le <i>Cor</i>	22
<i>Art. 15.</i> De la justesse des sons sur le <i>Cor</i>	25
<i>Art. 16.</i> Sur les exercices préliminaires.....	28
1 ^{re} LEÇON. Sur la formation du <i>Son</i> , et sur les mouvemens de la main du Pavillon, pour les notes factices.....	30 et 31
2 ^e LEÇON. Pour exercer la langue sur des notes de valeurs égales, répétées plusieurs fois au même degré.....	32 et 33
3 ^e LEÇON. Pour exercer la langue sur des notes de valeurs inégales.....	34 et 35
4 ^e LEÇON. Gamme présentée sous différens aspects.....	36 et 37
5 ^e LEÇON. Résumé des Gammes.....	38 et suivantes
6 ^e LEÇON. Sur les sons filés.....	42
<i>Art. 17.</i> Des intervalles, et du <i>Trille</i> sur la seconde note de la gamme majeure du premier degré.....	Idem et suivantes
7 ^e LEÇON. Exercices sur les intervalles.....	46 et suivantes
<i>Art. 18.</i> Principes du <i>Portamento</i> des deux espèces.....	52 et suivantes
8 ^e LEÇON. Résumé des intervalles de 3 ^e , 4 ^e , 5 ^e etc.....	54 et suivantes
9 ^e LEÇON. Intervalles doublés.....	58 et 59
10 ^e LEÇON. Résumé général des intervalles.....	60 et 61
<i>Art. 19.</i> Des Gammes majeures et mineures à tous les degrés, et du <i>Trille</i> sur chacune de ces gammes.....	62
11 ^e LEÇON. Sur les gammes les plus naturelles au <i>Cor</i>	64 et 65
12 ^e LEÇON. Gammes avec 2, 3 et 4 bemols.....	66 et 67
13 ^e LEÇON. Gammes avec 2, 3 et 4 dièses.....	68 et 69
<i>Art. 20.</i> De l' <i>Articulation</i>	70 et suivantes

Kuva 3. Dauprat'n *Methode de Cor-Alto et Cor-Basse* -käyrätorvensoiton oppikirjan ensimmäisen osan sisällysluettelon ensimmäinen sivu (1824, 192). Rutgersin yliopiston kirjasto.

		197
	Tableau des variétés d'articulations qu'on peut adapter au même trait.....	74
	14 ^e LEÇON. Emploi des variétés d'articulation sur les accords brisés.....	75 et suites
Art. 21 et	15 ^e LEÇON. Résumé des accords brisés.....	80
	16 ^e LEÇON. Enchaînement des accords <i>Majeurs, Mineurs et Diminués</i>	82 et suites
Art. 22 et	17 ^e 18 ^e et 19 ^e LEÇONS. Variétés d'articulation sur des successions ascendantes et descendantes, par degrés conjoints.....	94 et 95
Art. 23 et	20 ^e LEÇON. Variétés d'articulation sur la gamme majeure du 1 ^{er} degré.....	96 et suites
	Leçon supplémentaire ou préludes sur les 18 gammes des 11 ^e , 12 ^e et 15 ^e leçons.....	112
Art. 24	Sur les gammes chromatiques et enharmoniques.....	116
	21 ^e LEÇON. Chromatique par <i>Bémols</i> , chromatique par <i>Dièses</i> , chromatique par Dièses et par Bémols entremêlés.....	Idem
	22 ^e LEÇON. Exercices enharmoniques pour apprendre à comparer les sons entre eux 1 ^{er} , 2 ^e et 3 ^e moyens de comparaison.....	117
	23 ^e LEÇON. Mélange du Chromatique et de l'Enharmonique.....	119
Art. 25 et	24 ^e LEÇON. Exercice sur les septièmes de toute espèce, ou suite aux accords brisés.....	125 et suites
	25 ^e LEÇON. Exercice sur les septièmes diminuées.....	126 et 127
	26 ^e LEÇON. Exercice sur les 7 ^e dominantes et diminuées réunies dans des espèces de préludes accompagnés d'une basse chiffrée.....	128 et suites
	27 ^e LEÇON. Marche de septièmes et leurs renversemens.....	154
	28 ^e LEÇON. Différens retards en accords brisés.....	155
	29 ^e LEÇON. Transitions enharmoniques, avec l'emploi des accords brisés.....	156
	30 ^e LEÇON. Résumés de tous les accords sur une note faisant <i>Pédale</i>	158 et suites
Art. 26	Sur les agrémens de la musique.....	142
	SECTION 1. De l' <i>Appoggiatura</i> simple.....	143
	SECTION 2. De la double <i>Appoggiatura</i>	146
	SECTION 3. Du <i>Gruppetto</i> (petit Groupe).....	149
	SECTION 4. Du <i>Trille</i> précipité.....	150
	SECTION 5. Du <i>Mordente</i>	151
Art. 27	Des Etudes.....	Idem
	ETUDE N ^o 1. Sur les Gammes avec plusieurs Bémols et sur la 2 ^e espèce de <i>Rit. marcato</i>	155
	ETUDE N ^o 2. Sur les Gammes avec plusieurs Dièses et sur la 1 ^e espèce de Portamento.....	154
	ETUDE N ^o 3. Emploi des agrémens de la Musique sur un Thème varié (majeur).....	156
	ETUDE N ^o 4. Thème varié (mineur) dans le même but que le précédent.....	161
	ETUDE N ^o 5. Sur la petite note Dièse.....	165
	ETUDE N ^o 6. Sur un trait fort usité en musique et d'une exécution difficile sur le Cor.....	168
	ETUDE N ^o 7. Dans le même but que la précédente.....	171
	ETUDE N ^o 8. Sur le <i>Trille</i> précipité et le <i>Mordente</i>	174
	ETUDE N ^o 9. Sur une espèce de <i>Portamento</i> qui ne s'écrit qu'en notes communes.....	176
	ETUDE N ^o 10. Sur le <i>Staccato</i>	179
	ETUDE N ^o 11. Sur les Syncopes et les notes coupées par des silences.....	181
	ETUDE N ^o 12. Sur le genre chromatique.....	185
Art. 28	Des solfèges de la méthode de chant du Conservatoire, adoptés pour le Cor.....	188
	Tableau thématique de ces solfèges.....	190

Kuva 4. Dauprat'n *Methodes de Cor-Alto et Cor-Basse*-käärätorvensoiton oppikirjan ensimmäisen osan sisällysluettelon toinen sivu (1824, 193). Rutgersin yliopiston kirjasto.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LA 2^{ME} PARTIE DE LA MÉTHODE DE COR.

<i>Article</i>		<i>Pages</i>
<i>Art:</i> 1.	<i>Exercices</i> sur les <i>Dessins</i> généraux de traits, dans les mesures à <i>deux temps</i> , à <i>trois temps</i> et à <i>six-huit</i>	1
<i>Art:</i> 2.	Des notes et passages qui commandent une seule espèce d'articulation.....	6
<i>Art:</i> 3.	Des <i>Articulations</i> dans la mélodie	7
<i>Art:</i> 4.	De l' <i>Accompagnement</i>	16
<i>Art:</i> 5.	<i>Exercices du Cor-Alto</i> sur des dessins généraux de traits appliqués aux différentes mesures	25
<i>Art:</i> 6.	<i>Exercices du Cor-Basse</i> sur des dessins généraux de traits appliqués aux différentes mesures	67
<i>Art:</i> 7.	Conseils aux élèves sur les études musicales	117
<i>Art:</i> 8.	De la timidité, ou de la méfiance de soi-même dans l'exécution en public	119
<i>Art:</i> 9.	De l' <i>Accompagnement</i> simple et obligé.....	120
<i>Art:</i> 10.	Du <i>Concerto</i>	122
<i>Art:</i> 11.	Du <i>Foint d'Orgue</i> , et de l' <i>Improvisation</i>	125
	Exemples de <i>Points-finaux</i> , d' <i>Arret</i> et de <i>Suspension</i>	127
<i>Art:</i> 12.	Du <i>Thème varié</i>	130
	Thème varié pour le Cor, sur la gamme majeure du 1 ^{er} degré	131
	Thème dans la gamme majeure du 5 ^e degré	139
	Thème dans la gamme majeure du 4 ^e degré	140
<i>Art:</i> 13.	De la musique de Cor à plusieurs parties	141
<i>Art:</i> 14.	Qualités essentielles d'un bon exécutant.....	145
	De la <i>Phrase musicale</i>	Idem
	De la <i>Couleur</i>	145
	Du <i>Style</i>	146
<i>Art:</i> 15.	Du <i>Gout</i> et de la <i>Grâce</i>	148
<i>Art:</i> 16.	De l' <i>Expression</i> et du <i>Maniéré</i>	150
<i>Art:</i> 17.	De la <i>Sourdine</i> et des <i>Doubles sons</i>	151
<i>Art:</i> 18.	Aux Professeurs de Cor	152
<i>Art:</i> 19.	Des <i>Concours</i>	155
<i>Art:</i> 20.	De la musique classique à l'usage du Cor	158

Kuva 5. Dauprat'n *Methode de Cor-Alto et Cor-Basse* -käyrätorvensoiton oppikirjan toisen osan sisällysluettelo (1824, 162). Rutgersin yliopiston kirjasto.

TABLE DES MATIERES.

CONTENUES DANS LA 5^e PARTIE DE LA METHODE DE COR.

	Pages
Préambule	3
<i>Article</i> 1. Sur le caractère du Cor et celui de ses différens <i>Tons</i> ou corps de rechange	3
<i>Art:</i> 2. De la manière d'écrire les parties de Cor, usitée par les anciens et les modernes ..	6
Tableau des sons du Cor employés à l'Orchestre dans le simple accompagnement	9
Remarques sur le Tableau précédent	10
<i>Art:</i> 3. Des <i>Rentrées</i> et <i>Ritournelles</i> sur le Cor	11
Remarques sur les simples <i>rentrées</i> données aux Cors	17
<i>Art:</i> 4. Des Opera de GLUCK	19
De l'Œdipe de SACCHINI	23
De la Didon de PICCINI	24
<i>Art:</i> 5. Des Simphonies d'HAYDN	25
<i>Art:</i> 6. De l'emploi de 2 et de 4 Cors à la <i>Tierce</i> , à la <i>Quarte</i> , etc	28
Tableaux à ce sujet	29
Remarques sur ces Tableaux	40
<i>Art:</i> 7. Intervalles donnés par 2 Cors à la <i>Tierce</i> , à la <i>Quarte</i> , ou à la <i>Quinte</i> l'un de l'autre	Idem
<i>Art:</i> 8. Du <i>Solo</i> à l'Orchestre	48
<i>Art:</i> 9. De la musique obligée pour un ou plusieurs Cors, sur les <i>Tons</i> intermédiaires	51
<i>Art:</i> 10. Des <i>Gammes</i> propres au <i>Solo</i> , ainsi qu'à toute espèce de musique obligée pour un ou plusieurs Cors, et dans l'étendue commune de chaque genre	53
<i>Art:</i> 11. Sur l'emploi et le mélange des trois classes de <i>Tons</i>	67
<i>Art:</i> 12. Du Cor accompagnant la voix	93
Instructions relatives au grand Tableau qui termine la 5 ^e partie de cet ouvrage	96
Grand Tableau	97

Fin de la troisième et dernière partie.

Kuva 6. Dauprat'n *Methode de Cor-Alto et Cor-Basse* -käyrätorvensoiton oppikirjan kolmannen osan sisällysluettelo (1824, 99). Rutgersin yliopiston kirjasto.

2. DAUPRAT'N AJAN KÄYRÄTORVENSOITTO

Käytän kirjallisessa työssäni sekä käyrätorven että luonnontorven käsitteitä. Käyrätorvi on instrumenttiryhmän yläkäsité, jonka alle voidaan lukea luonnontorvi ja kaikki erilaiset venttiilitorvet. Samaan soitinperheeseen kuuluvat myös metsästystorvi ja barokkitorvi.

2.1 Käyrätorvensoittajia 1700-luvulla ja 1800-luvun alussa

Louis-François Dauprat'n aloitellessa uraansa vuonna 1798 eurooppalainen käyrätorvensoitto merkitsi yleensä böömiläistä käyrätorvensoittoa. Horace Fitzpatrickin mukaan 1700-luvun loppupuolen Pariisin orkestereita hallitsivat muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta böömiläiset käyrätorvivirtuoosit (Fitzpatrick 1970, 189). Tunnetuin heistä oli Giovanni Punto. Punto (1746–1803) oli böömiläinen luonnontorvivirtuoosi ja viulunsoittaja. Hän oli aikansa kuuluisimpia solisteja Euroopassa. Puntin opettajia olivat Dresdenin orkesterin käyrätorvensoittajat: Carl Haudek (1721–n. 1800) ja Anton Joseph Hampel (n. 1710–1771). Konsertoidessaan Pariisissa 1778 Punto tapasi Mozartin ja teki suuren vaikutuksen säveltäjään. Beethovenin hän tapasi Wienissä vuonna 1800, jolloin Punto konsertoiti säveltäjän kanssa kantaesittäen tämän sonaatin pianolle ja käyrätorvelle. Punto julkaisi uusintapainoksen Hampelin käyrätorvikoulusta noin 1795. Menestyksekkään soolouran lisäksi Punto sävelsi paljon musiikkia käyrätorvelle. Punto oli nimeltään alun perin Jan Wenzel Stich. Hän muutti nimensä ajalle muodikkaaksi italialaiseksi Giovanni Puntoksi paetessaan böömistä isäntänsä palveluksesta.

1700-luvulla luonnontorvisolistit kiersivät usein konsertoimassa duokoonpanoina. Puntin duopari oli Lamotte. Muita maineikkaita böömiläisiä 1700-luvun luonnontorvivirtuooseja olivat muun muassa Puntin opettaja Anton Joseph Hampel sekä Johann Palsa (1752–1792). Palsa muodosti yhdessä saksalaisen *Cor-*

*Basse*¹-soittajan Carl Türschmidtin (1753–1797) kanssa kuuluisan duon, joka kiersi konsertoimassa ympäri Eurooppaa. Myös italialainen Luigi Belloli (1770–1817), joka oli Puntin oppilas, oli 1800-luvun vaihteessa hyvin kuuluisa soittaja Euroopassa. Muita kuuluisia duopareja olivat Pétrides'n veljekset Joseph (1755–1824 jälkeen) ja Peter (1766–n. 1824) sekä Collinin veljekset Pierre-François (1781–1832) ja Pierre-Louis (1787–n. 1808).

Dauprat'n opettaja Joseph Kenn oli saksalainen, kuten myös Dauprat'n suuri esikuva Heinrich Domnich. Domnichin opettaja oli ollut puolestaan Giovanni Punto. Böömiläisten soittajien dominanssista huolimatta yksittäisiä loistavia ranskalaisia soittajia oli toki ollut, kuten Jean Lebrun (1759–1809) ja Frédéric Duvernoy (1765–1838), mutta heistäkin Lebrun oli opiskellut Puntin johdolla. Duvernoy oli mielenkiintoinen poikkeus, sillä hän oli täysin itseoppinut soittaja. Varsinaisesta ranskalaisesta luonnontorvensoiton koulukunnasta ei voinut kuitenkaan vielä 1700- ja 1800-lukujen taitteessa puhua. Ranskasta muodostui vasta myöhemmin merkittävä maa luonnontorvensoiton historiassa.

2.2 Käyrätorvensoiton historiasta ennen Dauprat'ta

Ranskalla oli merkittävä asema myös käyrätorvensoiton syntyhistoriassa. Torvia käytettiin 1600-luvulla yleisesti paitsi metsästyksessä myös niiden jälkeisissä juhlissa. Vuosisadan alusta alkaen torvenrakentajat vähitellen pidensivät instrumenttien pituutta. Torvien pidentyminen lisäsi niiden käyttömahdollisuuksia juhlien instrumentteina. Eri mittaisista torvista saatiin muodostettua juhliin monipuolisempia puhallinkokoonpanoja. Samalla pituuden lisääntyminen vaikeutti kuitenkin paljon sen käyttöä metsästyksessä. Niinpä ranskalaiset keksivät taivuttaa instrumentin niin, että se meni soittajan kehon ympäri. Siten syntyi *Cor de Chasse* eli metsästystorvi. *Cor de Chassea* soitettiin usein hevosella ratsastaen. Tällöin yhdellä kädellä pidettiin kiinni instrumentista ja toisella ohjattiin hevosta.

¹ *Cor-Basse*: Bassoluonnontorvensoittaja. Suomensana on kömpelö, joten käytän tässä tutkielmassa ranskankielistä termiä.

Vuonna 1680 Pariisissa vierailulla ollut kreivi Franz Anton von Sporck Böömin Lissasta (Leszno nykyisen Puolan alueella) kuuli *Cor de Chassea* ja halusi kyseisiä instrumentteja myös omaan hoviinsa. Kotiin palatessaan hän lähetti kaksi alaistaan, Wenzel Swedan ja Peter Rölligin, Pariisiin opiskelemaan *Cor de Chassen* soittoa. Näin *Cor de Chasse* levisi Böömin alueelle, missä sen soittotekniikka kehittyi valtavasti vuosien 1680 ja 1761 välillä. Sporckin hallitsemalla alueella *Cor de Chassea* käytettiin paitsi metsästyksessä, myös Böömin ensimmäisessä orkesterissa, joka konsertoi Prahassa, Kuksissa ja Lissassa. *Cor de Chasset* levisivät alueen muihinkin orkestereihin. Suuri kehitysaskel tapahtui muutamaa vuosikymmentä myöhemmin Dresdenissä, jossa Anton Joseph Hampel kehitti torven tukkeamistekniikan. Hampel oli kotoisin Böömin alueelta Prahasta. Hän liittyi Dresdenin orkesteriin 1737 ja erikoistui *Cor Bassen* soittoon. (Humphries 2000, 7–10.)

Tukkeamistekniikan kehittämisprosessi on mielenkiintoinen. Tarinan mukaan Hampel otti mallia oboistien tavasta käyttää kankaanpalaa oboen kellossa hiljentääkseen ääntä. Hampel kokeili samaa ja huomasi, että työntämällä kankaanpalasen metsästystorven kelloon² ääni nousi puolissävelaskelen. Hän ymmärsi, että tällä tavalla pystyttäisiin peittämään aukkoja, joita metsästystorvessa oli luonnonsävelsarjan äänten väleissä. (Humphries 2000, 10.)

Keksittyään tukkeamistekniikan hän sävelsi musiikkia, jossa oli käytössä ääniä, joita ei luonnontorvella aikaisemmin ollut soitettu. Huomattuaan, että käsi voisi korvata kankaanpalasen äänten tukkeamisessa, hän hylkäsi kankaanpalasen. Vaikka tarina on varmasti yksinkertaistettu versio tekniikan keksimisestä, se kertonee suurin piirtein sen, miten luonnontorven käsitekniikka keksittiin. Tukkeamistekniikan keksimisen myötä soittajat muuttivat soittoasentoaan niin, että instrumentin kello kääntyi alaspäin, jotta käsi voisi toimia kellossa. Samasta syystä kellon läpimitta ja sen poraus suurenivat ja torven läpimitta pieneni. Näin *Cor de Chassesta* kehittyi böömiläismallinen luonnontorvi. (Humphries 2000, 10.)

Yksi Hampelin lahjakkaimmista oppilaista oli mainittu Jan Wenzel Stich eli taiteilijanimeltään Giovanni Punto. Hänestä tuli suuri solisti koko Euroopan alueella. Punto toi böömiläisen luonnontorven soittotyylin Pariisiin vuonna 1778. Pariisissa

² Kello: Luonnontorven, metsästystorven tai käyrätorven kelloksi kutsutaan rungosta laajenevaa osaa. Kellon sisällä pidetään nykyään oikeaa kättä.

hänen oppilaisiinsa lukeutui saksalainen Heinrich Domnich, joka puolestaan oli Dauprat'n esikuva ja Pariisin konservatorion ensimmäinen luonnontorvensoiton professori vuonna 1795. Näin ympyrä oli sulkeutunut. Ranskasta lähtenyt metsästystorvensoitto oli palannut sinne takaisin kehittyneemmässä muodossa, ja Dauprat'n myötä se kehittyi vielä pidemmälle.

Merkittävä käännekohta koko Euroopan musiikkielämän kannalta oli Pariisin konservatorion perustaminen vuonna 1795. Se oli ensimmäinen virallinen musiikin opetuksen instituutio Euroopassa. Monissa suurissa kaupungeissa seurattiin myöhempinä vuosina Pariisin mallia ja perustettiin myös konservatorioita. Tästä seurasi kansallisten koulukuntien syntyminen.

Pariisin konservatorion ensimmäinen käyrätorvensoiton professori siis oli Heinrich Domnich. Dauprat viittaa useita kertoja oppikirjassaan Domnichin kirjoittamaan käyrätorvensoiton oppikirjaan *Méthode de premier et de second cor* (1807). Dauprat kirjoittaa (1994/1824, 321): ”Vaikka tämän [siis Dauprat'n oman] oppikirjan kirjoittamisen syy oli antaa uusi suunta käyrätorvensoiton opiskeluun, sellainen, jonka koemme olevan sopivampi käyrätorven luonteelle, tekniikalle ja musiikillisille funktioille, ja jonka uskomme auttavan opiskelijan nopeampaan ja turvatumpaan kehitykseen, aikomuksemme ei ole ollut peittää varjoon niitä oppikirjoja, jotka ovat olleet jo käytössä instrumentille, eikä ainakaan, vähiten kaikista, Domnichin teosta.” (Dauprat 1994/1824, 321.)

Ennen Dauprat'n *Méthode de Cor-Alto et Cor-Bassea* käyrätorvensoitonoppikirjat, lukuun ottamatta Domnichin teosta, keskittyivät lähinnä teknisiin harjoitteisiin musiikillisten esitysohjeiden tai esteettisten pohdintojen sijaan. Soitonoppikirja alkoi tyypillisesti harjoituksilla luonnonsävelsarjan avoimilla äänillä sekä erilaisilla rytmiharjoituksilla samoja ääniä käyttäen. Harjoitusten yhteydessä oli vähän tai ei lainkaan ohjeita niiden musiikilliseen toteuttamiseen. Oppilaan musiikilliseen ja taiteelliseen kehitykseen ei myöskään otettu kirjoissa kantaa. Kaikki harjoitukset olivat samalle viritysputkelle eikä oppilasta kehoitettu soittamaan etydejä muilla viritysputkilla. Dauprat'n teosta edeltäviä soitonoppikirjoja olivat muun muassa Hampelin luonnontorven soitonoppikirja, jota Punto täydensi (noin 1795) ja Duvernoyn *Méthode pour le Cor* (1802). Domnich käytti Duvernoyn teosta pohjana omalle soitonoppikirjalleen. (Dauprat 1994/1824, xiii.)

Domnichin *Méthode de premier et de second cor* (1807) oli ensimmäinen luonnontorven soitonoppikirja, jossa puhuttiin luonnontorven viritysputkien eri

sävyistä ja karaktereista. Domnich oli myös ensimmäinen, joka laittoi tukittuja ääniä heti kirjan ensimmäisiin harjoituksiin. Hän käytti tukittuja ääniä läpi koko teoksensa, toisin kuin Hampel, jonka teoksessa ei edes mainita tukkimista tai luonnontorven käsitekniikkaa, vaikka Hampel itse juuri kehitti tukkeamistekniikan. Domnich käsitteli teoksessaan myös harjoittelua, musiikillista makua ja tulkintaa. (Dauprat 1994/1824, xiii.)

2.3 Dauprat'n ajan instrumenteista

Dauprat'n oppikirjan kirjoittamisen aikoihin vuonna 1824 luonnontorvi oli vielä yleisin instrumentti. Ensimmäisiä venttiilikokeiluja oli kuitenkin tehty jo käyrätorveen. Heinrich Stölzel ja Friedrich Blühmel patentoivat ensimmäisen venttiilikoneiston Berliinissä 1818. Dauprat ottaa teoksessaan kantaa näihin erilaisiin kokeiluihin sekä myös tuon ajan luonnontorviin.

1800-luvun alussa soitinrakentajat ja soittajat etsivät kuumeisesti ratkaisua luonnontorven puuttuvien äänien aikaansaamiseksi erilaisten reikien ja puupuhallinmaisten läppien avulla. Dauprat otti jyrkän kannan näitä kokeiluja vastaan. Hänen mukaansa nämä instrumentit eivät voisi koskaan korvata alkuperäistä luonnontorvea. ”Mitä enemmän uudet keksinnöt luovat tasaisuutta luonnontorven äänten välille, sitä enemmän eri viritysputkien karakterit, sävyt ja äänenvärit vääristyvät ja hämmentyvät.” (Dauprat 1994/1824, 13.) Dauprat'n mukaan luonnontorven suurin viehäytys piili nimenomaan avointen ja peitettyjen äänten välisissä erilaisissa sävyissä ja kontrasteissa. Mikäli peitettyt äänet poistettaisiin, käyrätorvi menettäisi paljon alkuperäistä luonnettaan. (Dauprat 1994/1824, 13.) Dauprat ei puhu teoksessaan venttiileistä vielä lainkaan. Vaikka hän varmasti oli aluksi epäilevällä kannalla venttiileidenkin lisäämisen suhteen, hän ilmeisesti vähitellen hyväksyi ne, koska aloitti myöhemmin kirjoittamaan soitonoppikirjaa kaksiventtiiliselle käyrätorvelle. Kirjaa ei kuitenkaan julkaistu koskaan.

Dauprat'n aikana eri luonnontorvenvalmistajien mallien välillä oli suuria eroja eikä kaikilla valmistajilla ollut selvää kuvaa siitä, millainen on toimiva luonnontorvi. Toisinaan saman valmistajan eri instrumenttien välillä oli myös huomattavia laatu- ja kokoeroja. Dauprat opastaa kirjassaan, että luonnontorvesta ei saisi tehdä liian kapeaporausista. Vaikka porauksen kapeus auttaisi korkeiden äänien soittamista,

sellaisella instrumentilla olisi vaikea tuottaa täyteläisesti soivaa ääntä, erityisesti matalassa rekisterissä. Liian ahdas torven kellon poraus tukahduttaa ääntä. Jos kello taas aukeaa huomattavasti, se ei ole akustisesti suhteessa torven muihin osiin. Jos kellon poraus on hyvin laaja, torvesta saa suuremman ja kauniimman äänen ja erityisesti matalassa rekisterissä soittaminen helpottuu. Tällainen instrumentti vaatii kuitenkin paljon ilmaa, ja korkeiden äänien tuottaminen on vaikeampaa. Myös korkeiden äänien laatu on huonompi kuin soitettaessa normaalimman kokoisen luonnontorven matalammilla viritysputkilla. (Dauprat 1994/1824, 10.)

Dauprat'n mukaan keskiarvoiset mittasuhteet ovat tärkeitä, jotta luonnontorvi toimisi. *Cor-Basselle* sopii hänen mukaansa instrumentti, jossa on aavistuksen isompi kello kuin *Cor-Altolle*.³ Kaikkien luonnontorven putkien, varsinkin keskellä sijaitsevaan liukuvaan viritysputkeen johtavien mutkien tulisi olla mahdollisimman pyöreitä, jotta ilmavirta torven sisällä ei estyisi. Dauprat nostaa esille valmistajan nimeltä Bellonci, joka palveli Saksan keisarin hovissa. Hän oli Dauprat'n mukaan onnistunut valmistamaan erinomaisesti toimivan luonnontorven. (Dauprat 1994/1824, 10–11.)

Dauprat'n oma instrumentti oli kuitenkin Lucien-Joseph Raoux'n valmistama luonnontorvi vuodelta 1798. Dauprat'n instrumentti on yhä näytteillä Pariisin konservatorion museossa. Raoux'n kuuluisassa soitinrakentajasuvussa oli valmistettu soittimia jo 1700-luvun alkupuolelta asti. Lucien-Joseph Raoux oli yksi ensimmäisiä rakentajia, joka hioi toimivan järjestelmän käyrätorvien rakentamiseksi. Hän valmisti Puntolle luonnontorven hopeasta 1778 ja samantyyppisen instrumentin Türschmidtille 1781. Türschmidtin mukaan Raoux oli taitavin hänen näkemänsä torvenrakentaja. (Coar 1952, 143.) Raoux'n pojat jatkoivat isänsä työtä soitinrakentajina. He valmistivat käyrätorvia, trumpetteja ja muita vaskisoittimia. Veljeksistä vanhempi oli myös Dauprat'n oppilas. Hän soitti käyrätorvea *Théâtre Italienissa*. Vuonna 1856 Raouxin veljekset myivät tehtaansa J.C. Labbayelle ja jäivät eläkkeelle. (Coar 1952, 144.)

³ *Cor-Alto*: Alttoluonnontorvensoittaja. Suomensos on pitkä ja kömpelö, joten käytän tässä tutkielmassa ranskankielistä termiä.

2.4 Luonnontorvesta ja sen viritysputkista

Luonnontorven valtakausi kesti noin 1700-luvun puolestavälistä noin 1800-luvun puoleen väliin saakka. Puutteistaan huolimatta instrumentti on jäänyt kuitenkin elämään venttiilien keksimisen jälkeenkin ja elää nyt taas uutta kukoistuskauttansa. Instrumenttia on alettu käyttää laajasti orkestereissa esimerkiksi wieniläisklassisissa sinfonioissa. Luonnontorvi onkin paras instrumentti oman aikakautensa musiikin esittämiseen. Pyrin tässä luvussa antamaan kattavan kuvan luonnontorven toiminnasta ja sen eri viritysputkista.

Luonnontorvesta saa avoimina ääniä ulos vain yläsävelsarjan äänet, kuten *Cor de Chasse*takin. Orkestraalisessa kirjoituksessa Dauprat'n aikana ja sitä varhemmin käytettyjä ääniä olivat toonika, mediantti, dominantti, septimi ja nooni sekä niiden kerrannaiset eri oktaaveissa. Jo *Cor de Chassen* aikana haettiin ratkaisua soittimen rajoitettuun säveltasoreserviin. *Cor de Chassessa* suukappale oli pysyvästi kiinni torvessa. Instrumentissa ei ollut viritysputkea, ja metsästystorven pituutta ei voinut muuttaa. Ne eivät siis olleet kovin käyttökelpoisia muualla kuin metsästysmusiikissa. Niinkin varhain kuin vuonna 1700 Leichnamschneiderin veljekset Wienissä alkoivat valmistaa luonnontorvia, joissa oli irrotettava suuputki.⁴ Suuputken ja rungon väliin kiinnitettiin erimittaisia putkenpalasia, joilla saatiin muutettua viritystä. Mitä enemmän torvessa oli lisäputkia, sitä matalampi oli viritys. Tällainen luonnontorvi oli suosittu 1700-luvun loppupuolella. Englannissa sen suosio jatkui aina 1800-luvun puolelle saakka. Instrumentin huono puoli oli se, että korkeilla viritysputkilla soitettaessa torven runko oli hyvin lähellä soittajan kasvoja ja matalilla viritysputkilla soitettaessa soitin oli niin kaukana vartalosta, että se saattoi ruveta heilumaan, jolloin tarkkuuden säilyttäminen oli vaikeaa. (Humphries 2000, 28.)

⁴ Suuputki: Luonnontorven tai käyrätorven suuputkeksi kutsutaan torven kapeampaa päätä, mihin suukappale kiinnitetään.



Nuottiesimerkki 1. C-sävelen yläsävelsarja tai luonnonsävelsarja. Nuottiesimerkin nuolella merkityt äänet ovat huomattavan matalia tai korkeita yläsävelsarjassa. Matalilla viritysputkilla ja sooloviritysputkilla (B-basso – G) voidaan soittaa yläsävelsarjan äänet 2–16. Korkeilla viritysputkilla (A – C-altto) voidaan soittaa yläsävelsarjan äänet 1–12. Viritysputkista voi toki saada ulos korkeampiakin ääniä, mutta nämä rekisterit olivat yleensä käytössä. Yleisimmin käytettyjä ääniä Dauprat’n ajan ja sitä varhaisemmassa orkesterikirjallisuudessa olivat yläsävelsarjan äänet 1–10 sekä 12 ja 16. Soolokirjallisuudessa puolestaan käytettiin luonnontorven rekisteriä hyvin kromaattisesti. Yläsävelsarjasta puuttuvat äänet muodostettiin tällöin tukkeamistekniikan avulla.

1700-luvulla monet soittajat ja soitinten valmistajat Euroopassa kehittivät luonnontorvea jatkuvasti. Anton Hampelin ”inventiotorvi” (saks. Inventionshorn) oli huomattava parannus entiseen verrattuna. Instrumentissa viritysputket kiinnitettiin suoraan luonnontorven runkoon. Ensimmäisen tällaisen soittimen rakensi dresdeniläinen soitinvalmistaja Johann Werner noin vuonna 1750. (Humphries 2000, 28.) Kun suukappale pysyi paikallaan ja viritysputket kiinnitettiin runkoon, monet aiemmista ongelmista katosivat. Ongelmallista oli kuitenkin rakentaa instrumentti, johon sekä pisimmät että lyhimmat viritysputket sopivat toimivalla tavalla. ”Inventiotorvea” ei ollut myöskään mahdollista virittää. Tähän löytyi parannus vuonna 1776, kun J.G. Haltenhof kehitti liukuvan viritysputken torven rungon keskiosaan. (Humphries 2000, 29.) Tähän oli luultavasti mallina vetopasuunan liukuva putki. Instrumentti, jossa erimittaiset viritysputket kiinnitettiin suoraan liukuvan viritysputken paikalle torven rungon keskiosaan, tunnettiin nimellä *Cor Solo*. (Dauprat 1994/1824, 11–12.) *Cor Solo* oli paranneltu malli Hampelin ”inventiotorvesta” ja sitä käytettiin erityisesti solistitehtävissä. Orkesterikäyttöön *Cor Solo* ei ollut paras mahdollinen, koska viritysputkien vaihtaminen rungon keskiosaan oli liian hidasta. Torvenrakentaja Lucien-Joseph Raoux oli kuuluisa nimenomaan *Cor Solo* -instrumenteistaan.

Noin vuonna 1800 kehitettiin Ranskassa luonnontorvi, josta tuli hyvin suosittu malli. Siinä erimittaiset kierteiset viritysputket kiinnitettiin torven suuputkeen. (Kuva 8.) Tällöin suukappale pysyi suunnilleen samalla etäisyydellä soittajasta eri viritysputkilla soitettaessa. Mallissa oli myös liukuva viritysputki torven keskiosassa.

(Kuva 9.) Dauprat'n aikana tämä malli oli käytetyin orkestereissa. Myös nykyään se on yleisin käytössä oleva luonnontorvimalli. Torven huono puoli oli (ja on edelleenkin) se, että soittaja joutui kantamaan suuren määrän erimittaisia putkia mukanaan, jolloin soitinkotelon tuli olla hyvin suuri.



Kuva 7. Kuvan luonnontorvessa on kiinnitettyä F-vireinen virityspotki. Kyseisessä mallissa erimittaiset virityspotket kiinnitetään torven suuputkeen. Dauprat'n aikana tällainen malli oli käytössä erityisesti orkestereissa.



Kuva 8. Kalison-merkkinen böömiläismallinen luonnontorvi. Torven rungon keskiosassa on liukuva virityspotki, joka keksittiin 1776.

1700-luvun aikana luonnontorven virityspotkien määrä kohosi kahteentoista: C-altto, B-altto, A, As, G, F, E, Es, D, C-basso, H-basso ja B-basso. Niin sanottuja soolovirityspotkia olivat F-, E- ja Es-virityspotket. Muita virityspotkia käytettiin lähinnä orkesterissa ja kamarimusiikissa, vaikkakin joitain konserttoja on sävelletty esimerkiksi D-virityspotkelle. Dauprat jakoi virityspotket kolmeen luokkaan: mataliin (D, C-basso, H-basso ja B-basso), keski- (F, E ja Es) sekä korkeisiin virityspotkiin (G, As, A, B-altto ja C-altto). (Dauprat 1994/1824, 371.)

Jokaisella luonnontorven virityspotkella oli oma ominainen äänenväriensä. Matalat virityspotket olivat Dauprat'n mukaan soinniltaan majesteettillisia, karuja, hengellisiä ja melankolisia. Korkeat virityspotket olivat puolestaan iloisia, eläväisiä, lujaaänisiä ja loistavia. Keskivirityspotkissa yhdistyivät pehmeys loistavuuteen, vilkkaus majesteettisuuteen ja laulavuus riemukkaisiin asteikkokulkuihin. Juuri tästä syystä niitä suosittiin soolokirjallisuudessa ja obligato-säestyksissä. (Dauprat 1994/1824, 371.) Dauprat kannusti säveltäjiä nimenomaan yhdistelemään näitä virityspotkia teoksissaan rikkaampien äänenvärimaailmoiden aikaansaamiseksi. Hän itse kirjoitti muun muassa seksteton (op. 10), jossa jokainen luonnontorvi oli erivireinen.

Ensimmäisellä soittotunnilla tuli Dauprat'n mukaan ehdottomasti aloittaa Es-virityspotkella. Samaa mieltä olivat myös Dauprat'n opettaja Kenn sekä Dom-

nich ja Punto. Syy tähän oli, että tämä viritysputki sopi sekä *Cor-Altolle* että *Cor-Basselle*. Sen avulla oli helpompi määritellä, kumpaan soittajatyyppiin oppilas kuului. Dauprat'n mukaan Es-viritysputkessa oli kaikkein kaunein sointi läpi rekisterin ja se toi esiin instrumentin aidon värin ja luonteen. (Dauprat 1994/1824, 21.)

Es-viritysputken jälkeen oli mahdollista siirtyä soittamaan D-, E-, F- ja G-viritysputkilla. Yhdessä Es-viritysputken kanssa ne olivat useimmin käytetyt viritysputket orkesteri- ja kamarimusiikkikirjallisuudessa. *Cor Solossa* käytettiin vain näitä viittä viritysputkea.



Kuva 9. Kalison-merkkisen luonnontorven korkeat viritysputket. Kuvassa vasemmalta oikealle ovat C-alto-, B-alto-, A- ja G-viritysputki. Nämä neljä ovat nykyisin käytössä olevat korkeat viritysputket.



Kuva 10. Kuvassa niin sanotut sooloviritysputket F, E ja Es. Suurin osa 1700- ja 1800-luvun konsertoista ja sonaateista on sävelletty näille viritysputkille.



Kuva 11. Kuvassa nykyisin käytössä olevat matalat viritysputket D, C-basso ja B-basso. C-basso saadaan muodostettua liittämällä kuvassa ylhäällä oleva pienempi lisäkappale vasemmalla olevaan D-viritysputkeen. B-basso saadaan puolestaan liittämällä oikealla oleva suurempi lisäkappale D-viritysputkeen.

2.5 Cor-Alto ja Cor-Basse

Dauprat'n aikana puhuttiin luonnontorvensoiton kahdesta lajista tai kahdesta soittajatyypistä. Niitä olivat *Cor-Alto* ja *Cor-Basse*. Koska luonnontorven ääniala oli neljä oktaavia, koko rekisteriä ei ollut mahdollista hallita ilman, että käytettiin kahta halkaisijaltaan erimittaista suukappaletta (Dauprat 1994/1824, 14).

Jotkut koulukunnat ennen Dauprat'ta puhuivat ensimmäisestä ja toisesta käyrätorvensoittajasta. Dauprat ei kannattanut tätä määritelmää, koska kyseessä oli kaksi täysin erilaista soittajatyyppeä, jopa kaksi eri instrumenttia, eikä näiden kahden soittajatyypin välillä ollut mitään hierarkiaa. *Cor-Alton* soittaja keskittyi soittamaan korkeita ääniä ja melodioita hyvin korkeassa rekisterissä. *Cor-Bassen* soittaja puolestaan soitti virtuoosisia asteikko- ja kolmisointukulkuja kautta koko rekisterin, säästi *Cor-Altoa*, ja soitti hyvin matalia ääniä tai melodioita keskirekisterissä. Kiertävät solistit kuten Punto olivat yleensä *Cor-Basse*-soittajia. Myös muun muassa Hampel, Dominich ja Dauprat olivat *Cor-Basse*-soittajia.

2.6 Suukappaleesta

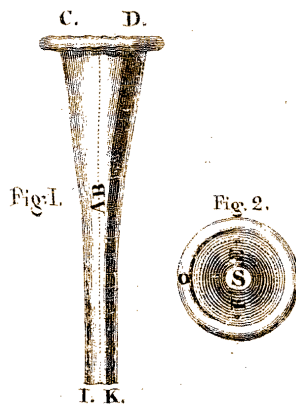
Suukappaleella on hyvin tärkeä merkitys äänen muodostamiselle ja soinnin laadulle. Dauprat tarkastelee aikansa suukappaleita kirjansa ensimmäisen osan kuudennessa luvussa. Hän jakaa suukappaleen kolmeen osaan: 1) rimmiin, joka lepää huulia vasten; 2) kuppiin, johon ilma puhalletaan ja 3) suukappaleen varteen, joka on kupin jatke ja joka kapenee suukappaleen päätä kohden tiivistäen ilmasuihkua ja antaen näin instrumentin sisään menevälle ilmavirralle enemmän voimaa. (Dauprat 1994/1824, 19.)

Instrumentin kehityksen myötä myös suukappale on kokenut muutoksia. Nykyisen käyrätorven (tuplatorvi) suukappale on raskas, jotta instrumentti toimisi kunnolla. Tämä johtuu siitä, että raskaammissa moderneissa instrumenteissa on huomattavasti enemmän vastapainetta kuin kevyissä luonnontorvissa oli. Tuplatorvi (saks. Doppelhorn, eng. double horn) kehitettiin 1897. Tuplatorven keksijä oli Meiningenin hovissa työskennellyt käyrätorvensoittaja Edmund Gumpert, jonka mallin pohjalta Erfurtin hovin soitinrakentaja Eduard Kruspe valmisti ensimmäisen kyseisen mallisen instrumentin. Tuplatorvessa on yhdistettynä F- ja B-vireinen torvi. Peukaloventtiilillä vaihdetaan F-puolelta B-puolelle.

Dauprat'n aikana sekä instrumentit että suukappaleet olivat ohuemmasta metallista ja huomattavasti kevyempiä. Alttoluonnon- ja bassoluonnon- torvensoittajalla oli erikokoiset suukappaleet. *Cor-Alton* suukappale oli kapeampi, mutta kuitenkin tarpeeksi laaja, jotta rekisterin alemmat äänet soisivat selkeästi ja hyvin. *Cor-Bassen* suukappale oli isompi, mutta sen tuli kuitenkin olla tarpeeksi kapea, jotta ylä-äänet soisivat helposti. (Dauprat 1994/1824, 19.)

Cor-Alton suukappaleen rimmin sisäpuolen halkaisija oli Dauprat'n mukaan 16,92 mm. *Cor-Bassen* rimmin sisäpuolen halkaisija oli 19,18 mm. (Dauprat 1994/1824, 20.) Nykyisten suukappaleiden rimmin sisäpuolen halkaisija on keskimäärin 17,5 mm. Soittajalle sopivan suukappaleen rimmin halkaisija saattaa vaihdella noin puoli milliä suuntaan tai toiseen riippuen huulien koosta ja siitä, erikoistuuko soittaja korkean tai matalan torven soittoon. Nykyisin ei enää soiteta suukappaleella, jossa rimmin sisäpuolen halkaisija olisi yli 19, joten *Cor-Basse*-soittajat todellakin erikoistuivat matalan ja keskirekisterin soittoon. Niin isolla suukappaleella olisi todella vaikea soittaa pitkiä aikoja korkeassa rekisterissä.

PROPORTIONS DE L'EMBOUCHURE,
RELATIVES A CHAQUE GENRE.



Longueur générale A. B. Figure 1
 Largeur d'un bord à l'autre, prise
 extérieurement. C. D. Figure 1.....
 Ouverture ou largeur intérieure, à
 partir de la soudure du bord. E. F. Figure 2 ..
 Epaisseur du bord de l'intérieur à l'ex-
 térieur. O
 Largeur extérieure du bout de la
 queue. I. K. Figure 1.....
 Largeur intérieure ou ouverture. S.
 Figure 2

COR-ALTO	COR-BASSE
2 Ponces = 1/2	2 Ponces = 1/2
10 Lignes =	11 Lignes =
7 Lignes = 1/2	8 Lignes = 1/2
1 Ligne = 1/4	1 Ligne = 1/2
2 Lignes = 1/2	3 Lignes =
2 Lignes =	2 Lignes = 1/2

Kuva 12. Kuva Dauprat'n aikaisesta luonnontorven suukappaleesta. Ohessa Dauprat'n laatima taulukko *Cor-Alton* ja *Cor-Bassen* suukappaleiden kokojen mittasuhteista. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 12). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Suukappaleen poraus eli kohta, jossa kuppi ja suukappaleen varsi kohtaavat, oli myös *Cor-Bassen* osalta erilainen kuin nykyään. *Cor-Bassen* suukappaleen poraus oli jopa 5,64 mm. Nykyisten suukappaleiden poraus on keskimäärin noin 4,5 mm. *Cor-Alton* suukappaleen poraus oli Dauprat'n mukaan 4,51 mm eli nykyisen kaltainen. (Dauprat 1994/1824, 20.) Nykyinen suukappale on mitoiltaan siis lähempänä *Cor-Alton* suukappaletta: se on vain aavistuksen *Cor-Alton* suukappaletta kookkaampi, koska nykyisin käyrätorvensoittajan rekisterin tulee olla lähes neljä oktaavia. *Cor-Bassen* suukappale tuntuu hyvin isolta. Huomattava kokoero vain korostaa sitä seikkaa, että Dauprat'n aikana luonnontorven soitossa todellakin oli kaksi eri soittajatyyppeä.

Dauprat'n ajan suukappaleet olivat ohuita ja kevyestä metalliseoksesta tehtyjä. Niiden rimmi oli myös ohuempi kuin nykyisin. *Cor-Alton* suukappaleen rimmin paksuus oli vain 2,82 mm ja *Cor-Bassen* suukappaleen rimmin 3,38 mm. (Dauprat 1994/1824, 20.) Nykyinen tuplatorvi on sen verran raskas, ettei juuri kukaan soita

niin kapealla rimmillä kuin 1800-luvun suukappaleissa oli. Paksumpi rimmi tuo lisää voimaa ja kestävyyttä, mutta vähentää tarkkuutta ja ketteryyttä. Dauprat suosittelee, että rimmien tulisi olla pyöristettyjä, jotta huulet eivät vahingoittuisi. Tämä pätee nykyisinkin. Aavistuksen pyöristetty suukappaleen reuna tuntuu paremmalta huulia vasten ja auttaa legatoissa ja suuremmissa rekisterinvaihdoissa.

Dauprat'n mukaan liian pieni suukappale tuottaa heikon ja keskinkertaisen äänen. Liian suuri suukappale puolestaan vaikeuttaa äänen tuottoa ja tekee äänestä vähemmän kiinteän. Dauprat toteaa, että instrumentteja on mahdollista vaihdella, mutta suukappaleiden vaihtaminen on hyvin epämukavaa ja lähes mahdotonta. Vaikka käyrätorvensoittoa aloitteleva ei tiedäkään, mitä häneltä vaaditaan tai kumpaan soittajatyyppiin hän haluaisi erikoistua, tulisi hänen Dauprat'n mukaan kuitenkin pysytellä samantyyppisessä suukappaleessa, millä torvensoitto on aloitettu. Näin ollen opettajan tulee tarkoin harkiten valita oppilaalle sopiva suukappale tämän aloittaessa käyrätorvensoiton. (Dauprat 1994/1824, 19.)

Itse aloitin käyrätorvensoiton noin kaksikymmentä vuotta sitten ja olen käynyt läpi suunnilleen kaksikymmentä suukappaletta. Olen siis sitä mieltä, että suukappaleita voi vaihtaa. Vaihdokseen kyllä sopeutuu parissa kuukaudessa. Jossain vaiheessa olisi kuitenkin hyvä pitäytyä yhdessä suukappaleessa ja opetella pärjäämään sillä. Toki erikoisinstrumentteja, kuten pikkutorvea (jossa on korkea F- ja normaali B-vireinen torvi) tai barokkitorvea varten voi ja on hyväkin vaihtaa eri suukappale. Toisaalta Dauprat on jossain määrin oikeassa siinä, että samalla suukappaleella tulisi soittaa koko uran ajan. Minulla on vieläkin tallella se suukappale, jolla aloitin käyrätorvensoiton vuonna 1986, eikä se ratkaisevasti eroa nykyisestä suukappaleestani. Olisin siis hyvin voinut soittaa sillä suukappaleella tähän asti. Aloitettuani opinnot Sibelius-Akatemiassa lähdin mukaan siihen suukappaleenvaihtokierteeseen, jossa muutkin käyrätorvensoittajat olivat. Kymmenen vuotta kierteessä oltuani päädyin kuitenkin suhteellisen samanlaiseen suukappaleeseen, jolla olin aloittanut. Tein useamman kerran sen virheen, että etsin ratkaisua teknisiin ongelmiini lyhytnäköisesti suukappaletta vaihtamalla, vaikka olisi pitänyt keskittyä kehon hallinnan opetteluun ja sitä kautta instrumentin hallintaan. Luonnontorvensoitossa käytän nykyään samanlaista perussuukappaletta, kuin tuplatorvensoitossakin. Kolmea korkeinta viritysputkea varten (A, B-altto ja C-altto) vaihdan matalakuppisemman suukappaleen, jossa on aavistuksen pienempi poraus. Tällöin nämä viritysputket soivat paremmin ja saavat niille ominaisen trumpettimaisen sävyn.

On totta, että suukappale on niin ratkaiseva, että millin kymmenyksenkin ero vaikuttaa äänen laatuun ja soittimen rekisterien hallintaan. Kuitenkin keho on pääasiallinen instrumenttimme. Monipuolisella ja vahvasti hallitulla kehonkäytöllä pääsee äänenlaadullisesti parempaan lopputulokseen kuin sokeasti suukappaleeseen keskittymällä. Myös Dauprat korostaa kehon hallinnan tärkeyttä käyrätorvensoitossa.

3. DAUPRAT’N OHJEITA LUONNONTORVEN SOITTOTEKNIIKASTA

Tarkastelen tässä luvussa luonnontorven soittotekniikkaa. Lukuun ottamatta luonnontorven erityistekniikoita, kuten käsitekniikkaa, kaikki tekniset huomiot ovat sovellettavissa myös modernin käyrätorven eli tuplatorven soittoon.

3.1 Soittoasennosta

Aloittelijan on Dauprat’n mukaan seistävä suorassa ilman minkäänlaisia jännityksiä ja epämukavuuden tuntemuksia kehossa (Dauprat 1994/1824, 21). Pään on pysyttävä rentona ja hyvässä asennossa. Niinpä hän kehottaakin asettamaan nuotit silmän korkeudelle. Dauprat’n aikana jotkut soittajat, varsinkin saksalaiset solistit, pitivät luonnontorvea oikeassa kädessä, jolloin vasen käsi oli kellon sisällä. Dauprat itse piti soitinta vasemmassa kädessä. (Dauprat 1994/1824, 21–22.) Nykyään luonnontorvea pidetään kiinni yleensä vasemmalla kädellä, koska tuplatorveakin soitettaessa vasen käsi pitää kiinni venttiilien kohdalta ja oikea käsi on kellossa. Tällöin vasen käsi pitää kiinni kohdasta, jossa suuputki liittyy muuhun putkistoon. Oikea käsi on puolestaan kellossa ja kannattelee luonnontorvea hieman lantion yläpuolella.

Kun oikea käsi on asetettu kelloon, käsivarsien tulisi olla suhteellisen lähellä vartaloa, muttei kuitenkaan kiinni vartalossa. Dauprat’n mukaan olisi löydettävä asento, joka olisi mahdollisimman luonnollinen ja arvokas. Kehon asento soitettaessa riippuu suurimmaksi osaksi instrumentin koosta ja erityisesti kulmasta suuputken ja torven kellon välillä. Jos kulma on liian pieni, soittaja joutuu tuomaan käsiä kohti toisiaan ja laskemaan päätä. Jos kulma on liian suuri, haitat ovat päinvastaiset. (Dauprat 1994/1824, 22.)

Dauprat’n kehonkäytön ohjeista nousevat esiin erityisesti rentous ja luontevuus soitettaessa sekä arvokas kehon kannatus. Sinänsä on jo ollut merkittävää, että hän ylipäänsä kiinnitti huomiota siihen, että huono soittoasento haittaa soittamista ja soivaa lopputulosta. 1800-luvulla kehonkäytön tietämys ei ollut länsimaissa vielä kovin korkealla tasolla. Parhaat muusikot ja pedagogit osasivat varmasti kuitenkin intuitiivisesti käyttää kehoaan hyvin. Sen lisäksi heitä ohjasi oikeaan suuntaan vahva soitonopetuksen traditio. 1800-luvun alkupuolella ihmiset olivat vielä paljon totuneempia fyysiseen työhön ja raskaaseen kehonkäyttöön kuin tänä päivänä. Esimer-

kiksi pitkätkin matkat kuljettiin usein jalkaisin tai ratsastaen. Sen aikaisen elämäntyylin seurauksena ihmisillä oli tasapainoisemmin toimivat kehot kuin meillä tämän päivän teollistuneessa yhteiskunnassamme. Tällä tarkoitan erityisesti kehon kannatusta ja ryhtiä, jonka puute on nykyisin suuri ongelma. Fyysisemmällä elämäntyyllillä oli myös varmasti vaikutusta Dauprat'n ajan soittoon ja soitonopetukseen.

Kuten Dauprat sanoi, luonnontorvea kannatellaan oikeaa kylkeä vasten. Tämä mahdollistaa luonnontorven haastavan käsitekniikan. Käden tulee pystyä liikumaan vapaasti kellon sisällä ja muutamissa äänissä myös kellon ulkopuolelle ilman, että instrumentti heilahtaa ja huuliasetteessa tapahtuu muutoksia. Instrumentin kannatteleminen kylkeä vasten on seikka, joka eroaa modernin käyrätorven soitosta.

Modernia instrumenttia kannatellaan aavistuksen irti kyljestä riippuen tietysti soittimen sekä kehon mittasuhteista. On tärkeää tarkkailla jatkuvasti, että keho pysyy keskilinjalla⁵, selkäranka ja pää hyvässä, luonnollisessa asennossa, ja että soittimen ja pään välinen kulma on luonteva. Istuessa tulisi säilyttää sama asento lantiosta ylöspäin kuin seisoessakin. Soittoasento ja selkärangan kannatus vaikuttavat suoraan hengitystekniikkaan.

3.2 Hengityksestä

Dauprat suosittelee oppilailleen hengityksen harjoittamista päivittäin. Hän painottaa kirjassaan, että puhallinsoittajan hengitystekniikka on sama kuin laulajan. Dauprat lainaa teoksessaan Mengozzin⁶ laulunoppikirjaa, jonka mukaan hengitystekniikka puhumista varten on erilainen kuin laulamista varten. Puhuesssa sisäänhengityksessä vatsa tulee ulospäin ja rinta aavistuksen eteenpäin. Uloshengityksen aikana ne palautuvat takaisin. Tämä kaikki tapahtuu hitaasti lepotilassa oltaessa. (Dauprat 1994/1824, 24.) Sen sijaan laulamista varten hengitettäessä on Mengozzin mukaan välttämätöntä vetää vatsaa sisään ja nostaa sitä nopeasti laajentaen rintakehää. Uloshengityksessä vatsan täytyy palautua hitaasti luonnolliseen asentoonsa ja rintakehän täytyy palautua samaa

⁵ Keho on keskilinjalla, kun lantio, rintakehä ja pää ovat samassa linjassa ja tämä linja asettuu suoraan jalkojen päälle niin, että painoa on yhtä paljon päkiällä ja kantapäällä.

⁶ Bernardo Mengozzi (1758–1800) oli italialainen oopperasäveltäjä ja laulaja. Mengozzi kirjoitti yhdessä Pierre Garatin (1762–1823), Honoré Langlén (1741–1807) ja Luigi Cherubinin (1760–1842) kanssa laulunoppikirjan *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* (1804) Pariisin konservatorioon.

tahtia, jotta keuhkoissa olisi ilmaa mahdollisimman pitkään. Mengozzin mukaan ilman suurta ilmamäärää keuhkoissa ja sen hyvää hallintaa äänessä ei voi olla voimaa eikä sävyjä. Myös fraasien muodostaminen on vaikeata huonolla hengitystekniikalla. (Dauprat 1994/1824, 25.)

Mengozzin ja Dauprat'n kuvaama hengitystekniikka on erittäin toimiva puhallinsoitossa ja laulussa. Vatsalihasten aktivoiminen ja vatsan pitäminen tiiviinä sisäänhengityksen aikana edesauttaa rintakehän laajenemista ja pallean vapaata ja tehokasta työskentelyä. Tämä puolestaan mahdollistaa suuren sisäänhengityksen selkäpuolelle ja siten antaa hyvin paljon ilmaa laulun tai soiton tueksi. On hyvin mielenkiintoista, että Mengozzi ja Dauprat tiedostivat hengityksen merkityksen ja sen toiminnan niin tarkasti. Kirjan kuvailujen perusteella on mahdotonta sanoa, miten he hengittivät todellisuudessa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että he opettivat hyvin tehokasta ja tämänhetkisen tietämyksen mukaan oikeanlaista hengitystä. Esimerkiksi Dauprat'n teknisesti vaativia ja fyysisesti raskaita sävellyksiä esittäessä soittajalla täytyy olla erittäin hyvä hengitystekniikka, erityisesti sen vuoksi, että Dauprat'n mukaan ei koskaan saisi hengittää muualla kuin fraasien kadenssaalisissa taitekohdissa. Tästä voidaan päätellä, että Dauprat'lla itsellään oli luultavasti hyvin toimiva hengitystekniikka. Toisaalta Dauprat'n ajan instrumentit ja suukappaleet olivat ohuemmasta metallista ja siten kevyempiä soittaa. 1800-luvun alussa viritystaso oli myös alhaisempi, joten soittajalla oli aavistuksen helpompi tehtävä soittaa pitkiä fraaseja kuin tänä päivänä.

3.3 Suukappaleen paikasta huulilla

Dauprat'n mukaan suukappale on asetettava keskelle suuta niin, että kaksi kolmannesta on ylähuulella ja yksi kolmannes alahuulella. Tämä on oikea tapa, oli sitten kyseessä *Cor-Alto*- tai *Cor-Basse*-soittaja. Suukappale on Dauprat'n mukaan mahdollista pitää tässä samassa paikassa koko rekisterin laajuudella. Vain *Cor-Bassen* rekisterin alimpia ääniä (kirjoitetusta suuresta C:stä alaspäin) tuottaessa soittaja teki huuliasetteeseen⁷ niin suuria muutoksia, että suukappaleen paikkakin saattoi vähän muuttua. Näissä matalissa äänissä suurin osa *Cor-Basse*-soittajista toi Dauprat'n mukaan (1994/2004, 23) alaleukaa eteenpäin: ”Tällöin huulet tiukentuvat molemmista sivuistaan, mutta jättävät

⁷ Huuliasete (ansatsi): äänenmuodostuksessa huulten muodostama asete suukappaletta vasten.

kuitenkin riittävän aukon huulten keskelle. Näin saadaan suuri määrä ilmaa menemään läpi instrumenttiin ilman, että ilma kuitenkaan karkaa suupielistä. Seurauksena on suurempi ja täyteläisempi ääni.” (Dauprat 1994/1824, 23.) Alaleuan eteen tuominen on yleinen soittotapa myös tänä päivänä matalia ääniä soittaessa.

Suurin osa tämän päivän pedagogeista opettaa myös, että kaksi kolmannesta suukappaleesta asetetaan ylähuulelle ja yksi kolmannes alahuulelle. Tämä on perinteinen käyrätorvensoiton huuliasete, joka on säilynyt jo vuosisatojen ajan. Mielenkiintoista on, että myös Dauprat’n ajan *Cor-Alto*-soittajat soittivat tällä asetteella eivätkä hakeneet esimerkiksi joidenkin trumpetistien suosimaa asetetta, jossa puolet suukappaleesta on ylähuulella ja puolet alahuulella. Huolimatta siitä, että he jatkuvasti joutuivat soittamaan hyvin korkealta, he kuitenkin hakivat käyrätorvelle ominaista ääntä ja rakensivat tekniikkansa keskirekisteristä alkaen.

Dauprat’n mukaan perussääntö oli se, että jos henkilöllä on luonnostaan ohuet huulet, hänen on helpompaa soittaa *Cor-Alton* korkeita ääniä. Jos taas henkilöllä on paksummat huulet, hän soveltuu paremmin soittamaan *Cor-Bassen* matalaa rekisteriä. (Dauprat 1994/1824, 24.) Tässä säännössä on varmasti perää, mutta on myös lukuisia poikkeuksia. Tänä päivänä säännöllä ei ole juuri väliä, koska kaikki käyrätorvensoittajat ovat tavallaan *Cor-Basse*-soittajia. Jokaisen tulee hallita sekä ylä- että alarekisteri, kun taas Dauprat’n aikana *Cor-Bassen* rekisteri oli noin kolme oktaavia ja *Cor-Alton* noin kaksi oktaavia. Nykyään hallittavana on neljä oktaavia ja jokaisen täytyy vain opetella tulemaan toimeen niillä huulilla, jotka on syntyjään saanut.

Dauprat (1994/1824, 24) mainitsee vielä, että henkilölle, jolla hampaiden epämuodostuneisuus estää suukappaleen kunnollisen asettelun, olisi hyvä sanoa, ettei hänestä voi tulla käyrätorvensoittajaa. Tämä oli varmasti totta 1800-luvun alussa, jolloin hammaslääketiede ei ollut niin kehittynyttä kuin nykyisin. Nykyään vinossa olevien hampaiden päälle voidaan teettää esimerkiksi muovinen tuki, jota pidetään soiton ajan. Dauprat on oikeassa todetessaan, että vinot hampaat voivat vaikeuttaa soittoa ja kuluttaa esimerkiksi suun sisäpinnan toistuvasti halki soiton aikana. Kuitenkin tiedän lukuisia ammattivaskisoittajia, jotka pystyvät työskentelemään hyvin huolimatta hampaiden epämuodostumista.

3.4 Luonnontorvensoiton käsitekniikasta sekä avoimista ja peitetyistä äänistä

Dauprat mainitsee kirjassaan, että käden asentoa luonnontorven kellossa ei ole koskaan aikaisemmin kuvailtu tarpeeksi hyvin (Dauprat 1994/1824, 22). Käden asento on äärimmäisen tärkeä luonnontorvella soittaessa. Dauprat ei tässä tarkoita välttämättä oikean käden asentoa, koska jotkut soittajat, kuten aikaisemmin mainitsin, pitivät torvea oikeassa kädessä, jolloin vasen käsi oli kellossa.

Pyrin tuomaan tässä tutkimuksessani käyttöön uuden termin koskemaan luonnontorven ääniä, jotka muodostetaan käden eri asentojen avulla. Kutsun näitä ääniä peitetyiksi perinteisen tukitun äänen sijasta. Tukittu-termi soveltuu paremmin modernin käyrätorven maailmaan, jossa tunnetaan tukitut ja puolitukitut äänet. Tukitut äänet ovat sävyltään aika pistäviä ja räikeitä, kun taas puolitukitut ovat pehmeämpiä ja kaikumaisempia. Luonnontorvensoittoon nämä kummatkaan termit eivät mielestäni sovi. Peitetyt äänet ovat soinniltaan äänestä riippuen jossain tukitun ja puolitukitun äänen välimaastossa. Olisikin hyvä irrottaa nämä käsitteet toisistaan, sillä luonnontorvensoitossa ei haeta niin suuria kontrasteja ja terävää äänensävyä, mitä nykyisen käyrätorven tukittu-termi tarkoittaa.

Dauprat'n mukaan torven kellossa olevan käden neljä sormea tuodaan yhteen, käden yläosa on pyöristetty, kämmenestä tehdään kuppimainen ja peukalo tuodaan etusormen tyveen. Sen jälkeen käsi viedään kelloon siten, että etu- ja keskisormen sekä nimettömän keskiosat koskettavat kellon sisäosaa oikealta sivustalta, sekä soittaessa avattuna että peitettynä. Kun käsi on tässä asennossa, se ei enää liiku muuten kuin mikä on välttämätöntä kellon tukkimiseksi. (Dauprat 1994/1824, 22–23.)

Avoimia ääniä soittaessa kämmenen alaosa ei kosketa kellon sisäosaa. Kelloa tukittaessa kämmenen alaosa painetaan kellon sisäosan vasempaan sivustaan ja samalla sormien keskiosia painetaan kellon sisäosan oikeaan sivustaan. Tämä on perusasento peitetyille äänille. Käden asennot voivat vaihdella hyvinkin paljon erilaisissa peitetyissä äänissä. Peitettyjen äänten perusasentoja on viisi: $\frac{1}{4}$ -peitetty, puolipeitetty, $\frac{3}{4}$ -peitetty, kokopeitetty ja täysin avoin. Puoliksi peitetyssä äänessä (esimerkiksi yksiviivainen h tai pieni h) kämmenen alaosa painetaan vain kevyesti kellon sisäosaan. Neljäsosapeitetyissä äänissä (esimerkiksi yksiviivainen fis tai es) kämmenen alaosa painetaan vieläkin kevyemmin kellon sisäosaan. Kokonaan peitetyissä äänissä (esimerkiksi yksiviivainen f tai as) kämmenen alaosa painetaan voimakkaasti kellon sisäosaan ja samalla sormia painetaan kellon vastakkaiseen seinämään. Kolme neljäs-

osaa peitetyille äänille (esimerkiksi kirjoitettu yksiviivainen a tai kaksiviivainen f) löytyy useampi vaihtoehto käden asennolle. Itse käytän eniten asentoa, jossa sekä kämmenen alaosa että sormenpäät painetaan kuppimaiseen muotoon kellon sisäosan vasempaan sivustaan. Kellon oikeaan sivustaan jää tällöin hieman tilaa. Täysin avoimessa asennossa (esimerkiksi yksiviivainen b ja kaksiviivainen fis) käsi otetaan kuppimaisessa muodossa ulos kellosta ja pidetään noin 5–15 cm etäisyydellä kellon ulkopuolella kuvitteellisen ilmapatsaan tiellä. Tällä tavoin luonnonsävelsarjan hyvin alavi-
reiset äänet (7. ja 11. osasävel) saadaan nostettua säveltasoltaan puhtaiksi.



Kuva 13. Dauprat'n kuvailema käden asento luonnontorvea soittaessa. Kun hyvä käden asento ja sijainti kellon sisällä löytyy, kättä täytyy liikuttaa vain hieman peitettyjä ääniä soittaessa.

Dauprat käsittelee luonnontorven avoimia ja peitettyjä ääniä kirjansa ensimmäisen osan 13. luvussa. Hänen mukaansa luonnontorvea soittaessa on tärkeää antaa enemmän ilmaa peitetyille äänille ja puolestaan vähemmän ilmaa avoimille äänille, jotta äänistä saataisiin mahdollisimman tasalaatuisia. Tämä tekniikka toimii erittäin hyvin hitaissa osissa, mutta nopeissa osissa se hidastaisi soittamista. Nopeissa osissa tulee tasaisen äänenlaadun saavuttamiseksi käyttää kättä enemmän ja peittää sil-

lä peitettäviä ääniä voimakkaammin. Kättä ei tulisi koskaan kuitenkaan avata liikaa avoimissa äänissä, vaan vain sen verran, että ne ovat samassa vireessä peitettyjen äänten kanssa. Nopeissakin osissa voi avittaa peitettyjä ääniä ilman avulla niin, että ne tulevat mahdollisimman tasaveroisiksi avointen äänten kanssa. Peitettyjä ääniä ei tule koskaan kuitenkaan pakottaa, jotta niistä ei tulisi terävän ja räikeän metallisen kuuloisia. (Dauprat 1994/1824, 28–29.)

Dauprat käsittelee kirjansa ensimmäisen osan 16. luvussa myös sitä, tulisiko ensimmäisillä soittotunneilla soittaa pelkästään avoimia ääniä vai tulisiko soittaa myös peitettyjä ääniä. Hänen mukaansa kaikissa aikaisemmissa käyrätorvensoitonoppikirjoissa aloitetaan pelkillä avoimilla äänillä. Tämä saattaa johtaa siihen, että avoimet äänet totutaan soittamaan hyvin soivasti ja heleästi. Tällöin kontrasti peitettyihin ääniin tulee suureksi. Jos avoimet äänet totutaan puhaltamaan voimakkaasti, ongelmia tulee, kun tekstuuriin lisätään myös peitettäviä ääniä. Tällöin niitä on pakko korostaa niin paljon, että niistä tulee kovan ja terävän kuuloisia. Jollei niitä korosteta, avoimet äänet ovat huomattavasti kovempia kuin peitettyt äänet. Dauprat kehottaakin (1994/1824, 34–35), että oppilaan tulisi tottua soittamaan peitettyjä ääniä jo ensimmäisillä soittotunneilla ja että alussa hänen tulisi soittaa paljon diatonisia sävelkulkuja instrumentin keskirekisterissä. (Dauprat 1994/1824, 34–35.)

Nämä Dauprat'n ohjeet avoimien ja peitettyjen äänten sointien tasoittamiseksi muuttivat oman luonnontorvensoittoni täysin. Oli kuin instrumentti olisi lähtenyt toimimaan ensimmäisen kerran kunnolla, kun pidin kättä oikeassa asennossa, käytin sitä oikein ja säännöstelin ilmaa avoimien äänien ja peitettyjen äänten välillä.

3.5 Äänen muokkauksesta ja intonaatiosta

Dauprat käsittelee äänen muokkausta tai muuntelua oppikirjansa ensimmäisen osan 12. luvussa. Hänen mukaansa on kolme asiaa, jotka täytyy muistaa ääntä tuottaessa: (1) säveltaso, (2) voima tai intensiteetti ja (3) äänenväri (Dauprat 1994/1824, 25–26).

(1) Luonnontorvessa äänen säveltaso voidaan muunnella eri tavoilla. Lisäämällä huulien jännitettä ja suukappaleen painoa huulia vasten huuliasetteen aukko pienenee ja äänen säveltaso nousee. Vastavuoroisesti rennommalla huuliasetteella ja vähemmällä suukappaleen painamisella huulia vasten säveltaso laskee. (Dauprat

1994/1824, 25.) Näin ollen pienillä huulien jännitteen muutoksilla voidaan parantaa soiton intonaatiota eli sävelpuhtautta huomattavasti.

Dauprat ei mainitse kielen eri korkeuksien vaikutusta säveltasoon. Kielen korkeus ja muoto vaikuttavat kuitenkin suuresti säveltasoon, intonaatioon ja myös äänenväriin. Kielen korkeutta ja muotoa on tärkeä oppia kontrolloimaan hallittuun soittoon pyrittäessä. Esimerkiksi korkealla soivissa äänissä eli käyrätorven ylärekisterissä kielen on oltava korkealla suuontelossa ja muodoltaan kuperana suun etu- ja yläosassa, jotta korkeat äänet soisivat puhtaasti ja hallitusti.

(2) Dauprat'n mukaan äänen voimakkuus tai pehmeys on riippuvainen energian määrästä, jolla kieltä liikutetaan (Dauprat 1994/1824, 25). Kielen liikkeen nopeuden ja voiman lisäämisen avulla saadaan voimakkaampi aluke ja vähemmän voimakkaalla liikkeellä saadaan pehmeämpi aluke. Soittajan tulee oppia käyttämään kieltä taidokkaasti eri musiikin tyylien mukaan. ”Soittajan täytyy hallita instrumentinsa kaikki äänet pystyäkseen vaihtelevaan niitä tahtonsa mukaan ja pystyäkseen antamaan niille mahdollisimman paljon loistavuutta ja energiaa tai hellyyttä ja pehmeyttä” (Dauprat 1994/1824, 26).

(3) Äänenväri on se äänen erityinen ominaisuus, joka vetää huomion puoleensa luonteenomaisuutensa vuoksi. Jokaisella puhallinsoittajalla on oma persoonallinen äänenvärisä. ”Olemme usein huomanneet, että soittajan terveydentila vaikuttaa suuresti hänen äänensä laatuun” (Dauprat 1994/1824, 26).

Terveydentilan ja fyysisten edellytysten lisäksi soittajan äänenlaatuun vaikuttaa suuresti myös hänen soittotekniikkansa. Dauprat käsittelee 12. luvussa myös erilaisia vokaaleja tai tavuja, joita käytettiin soiton apuna. Hänen mukaansa Punto opetti tavun ”daon” muodostamista voimakkaasti äänen alukkeessa. Tämä aikaansai kellomaisen äänen. Dauprat tukee Puntin näkemystä ja suosittelee sitä erityisesti aloitteleville soittajille. Myös Puntin käyttämät ”ta” ja ”da” -tavut tuli Dauprat'n mukaan mieltää vastaaviksi kuin Puntin ”daon”-tavu. (Dauprat 1994/1824, 27.) Punto oli alkuperältään böömiläinen ja Dauprat ranskalainen. Näitä tavuja ja vokaaleja ei pitäisi missään nimessä mieltää suomen kielen kautta. Suomen kielessä a- ja o- vokaalit ovat takavokaaleja ja myös d- ja n- konsonantit äännetään niin, että kieli on melko takana. Soiton kannalta kielen pitäminen niin takana on erittäin haitallista. Kielen tulisi aina pysyä edessä ja ylhäällä niin, ettei se rajoita ilman kulkua eikä luo jännityksiä kurkuun tai kurkunpäähän. Punto ja Dauprat olisivat ääntäneet ”daon”-tavun tavalla, jossa kieli on huomattavasti edempänä ja ylempänä kuin suomen kielellä äännettynä.

Puhtaasti soittaminen on luonnontorvella vaikeampaa kuin venttiilitorvella. Ääniä täytyy korjata välillä hyvinkin paljon suuntaan tai toiseen, koska peitetyt äänet ovat usein ylävireisiä ja osa avoimista äänistä alavireisiä. Dauprat'n ohjeet epäpuhtaiden äänten korjaamisesta ovat hyvin toimivia. Hän käsittelee luonnontorven intonaatiota kirjansa ensimmäisen osan 15. luvussa.

Jos ääni on alavireinen, Dauprat'n mukaan se saadaan korjattua jännittämällä huulia, avaamalla kättä kellossa ja soittamalla selkeällä ja terävällä alukkeella. Päinvastaiset toimet auttavat, jos ääni on ylävireinen. Tällöin huuliotetta on hyvä vähän löysentää, peittää kädellä enemmän kellossa ja pehmentää myös aluketta. Jos äänen viritys ja siihen osuminen on epävarmaa ja kyseenalaista, mikä luonnontorvella soittaessa on aika yleistäkin, on parasta soittaa ääni päättäväisesti korvan osoittamalle korkeudelle pitäen kuitenkin huulten jännite ja käden asento kellossa normaaleina. Huonolaatuisia avoimia tai peitettyjä ääniä voi parantaa soittamalla ne erittäin pehmeällä alukkeella ikään kuin hengittäen ne ulos, ja tämän jälkeen paisuttaen niitä musiikillisen kontekstin tarvitsemaan voimakkuuteen asti. (Dauprat 1994/1824, 31.) Näitä apukeinoja todellakin tarvitaan linjakkaan fraaseerauksen luomisessa.

Mikäli luonnontorvea soittaa kauan epäpuhtaasti, eli ei korjaa ääniä, Dauprat'n mukaan soittimesta tulee ongelmallinen ja epäpuhdas. Jos taas tarkan sävelkorvan omaava henkilö soittaa samaisella instrumentilla ja korjaa ääniä määrätietoisesti, ongelmat pienenevät pikkuhiljaa ja instrumentista tulee puhtaampi. (Dauprat 1994/1824, 31.) Näin ollen soittotapamme muokkasi instrumenttia puhtaammaksi tai epäpuhtaammaksi. Väite voi sinänsä olla mahdollinen, koska tiedetään, että metalli väsyä eli menettää jännitystään ajan kuluessa. Jos soittaja määrätietoisesti korjaa ääniä, torvessa voisi siis vähitellen tapahtua pieniä muutoksia. Tuntevathan modernin instrumentin soittajatkin tilanteen, että uusi instrumentti tuntuu usein aluksi tukkoiselta. Ajan kuluessa instrumentti vaikuttaa usein kuitenkin avautuvan ja sen soitto helpottuvan. Suurimmat muutokset tapahtuvat toki meidän omassa soittotekniikassamme, joka tottuu uuteen instrumenttiin ja sen erityisominaisuuksiin. Kuitenkaan kukaan pystyy tuskin varmuudella sanomaan, kuinka paljon näistä muutoksista tarkalleen ottaen tapahtuu soittajassa ja kuinka paljon taas soittimessa.

Hyvään sävelpuhtauteen pyrittäessä on Dauprat'n mukaan tärkeää tutkia luonnonsävelsarjaa ja sen intervallisuhteita. Luonnonsävelsarjassa intervallien suhteet eivät ole tasaisia, vaan osa intervalleista on laajoja ja osa suppeita. Nämä samat suhteet pätevät duuriasteikkoon, joka luonnollisesti on keskeisessä asemassa Dauprat'n

ajan musiikissa. Duuriasteikossa johtosävel on korkea, eli johtosävelen ja perussävelen välinen pieni sekunti on suppea. Tämä saadaan aikaan nimenomaan johtosäveltä nostamalla. Tämä saa puolestaan aikaan sen, että johtosävelen (septimin) ja sekstin välinen suuri sekunti on laaja. Terssistä kvarttiin on myös suppea pieni sekunti, mutta tällä kertaa kvartti laskee kohti terssiä. Tällöin kvartista kvinttiin tulee laaja suuri sekunti. Perussävelen ja sekunnin väli on laaja ja sekunnin ja terssin välinen suuri sekunti puolestaan suppea. Kvintin ja sekstin välinen suuri sekunti on suppea. (Dauprat 1994/1824, 32–33.)

Näiden pienten erojen havainnointiin vaaditaan harjaantunutta ja tarkkaa korvaa. Johtosävelen ylävireisestä luonteesta johtuen ylennysmerkkiset sävellajit kuulostavat viritystasoltaan korkeammilta kuin alennusmerkkiset sävellajit. Dauprat'n mukaan (1994/1824, 33) joka kerta, kun sävellajiin lisätään risti, sävellaji saa ylävireisempää luonnetta (ylennetty ääni on aina kvinttiympyrän seuraavan sävellajin johtosävel). Vastaavasti lisättäessä alennusmerkkejä sävellajiin, siitä tulee luonteeltaan alavireisempi. Tämä johtuu puolestaan kvartin vetovoimasta kohti terssiä (alennettu ääni on aina kvinttiympyrän seuraavan sävellajin kvartti). Näin ollen intonaation kannalta Cis-duuri on kaukana Des-duurista. (Dauprat 1994/1824, 33.)

Luonnontorvensoittajalle tämä tarkoittaa Dauprat'n mukaan sitä, että alennusmerkkien lisääntyessä kädellä peitetään kellossa enemmän ja ylennysmerkkien lisääntyessä käsi on kellossa avonaisempana. Tämä koskee sekä avonaisia että peitettyjä ääniä. (Dauprat 1994/1824, 33.)

Molliasteikko on pehmeäsävyisempi verrattuna duuriasteikkoon, koska siinä on suhteellisen suppea molliterssi ja pieni seksti. Dauprat'n mukaan esimerkiksi a-mollissa intervalli A–C on suppeampi kuin F-duurin samaisten äänien muodostama intervalli. Sama koskee a-mollin intervallia A–F verrattuna F-duurin samaan intervalliin. Molliasteikon vähennetyt soinnut muodostuvat myös suppeista intervalleista. (Dauprat 1994/1824, 33.)

Luonnontorven avoimien ja peitettyjen äänien intonaatiota joudutaan muokkaamaan aina sen mukaan, mikä on niiden suhde ympäröivään sävellajiin. Esimerkiksi kirjoitettu yksiviivainen B-ääni, joka on C:n luonnonsävelsarjan seitsemäs ääni (luonnonseptimi), on intonaatioltaan aika lähellä oikeata silloin, kun sitä käytetään kuin asteikon neljättä säveltä tai kun se on vähennetty kvintti, molliseptimi, vähennetty septimi tai vähennetty nooni. Sen sijaan jos se on sävellajin perussävel, duu-

riterssi tai dominantti, soittaja joutuu nostamaan sitä avaamalla kättä kellossa ja jännittämällä huuliotetta. (Dauprat 1994/1824, 33.)

Muusikolle, joka on kasvanut tasavireisyyden värittämässä sointimaailmassa, tämä tieto sävellajien erilaisesta intonoinnista avaa uusia maailmoja. Sävelpuhauksen kehittämisessä soittaja ei ole mielestäni koskaan valmis. Kun soitetaan ennen 1900-luvun alkua sävellettyä musiikkia, jota hallitsee duuri-molli-tonaliteetti, on mielestäni tärkeää pohtia sävellajin sisäisiä intervallisuhteita ja myös sävellajien välisiä suhteita. Tämä rikastaa musiikkia ja tuo esille vahvemmin eri sävellajien luonteet ja värit.

3.6 Sordiinoista ja erikoissoittotekniikoista

Sordiinoilla on tärkeä asema käyrätorven kehityksessä. Ne keksittiin samoihin aikoihin tukkeamistekniikan kanssa. 1700-luvun sordiino oli nahkapussi, jonka sisällä käsi työskenteli. Yksi varhaisimmista teoksista, joka on kirjoitettu sordinoidulle luonnontorvelle, on Joseph Haydnin (1732–1809) barytonkvintetto (Quintett in D, Hoboken X:10), jossa on kaksi D-vireistä luonnontorvea. Yksi kuuluisimmista orkesterisooloista luonnontorven aikakaudelta on puolestaan Ludvig van Beethovenin (1770–1827) *Pastoraalisinfonian* (1808) sordinoidulle F-vireiselle luonnontorvelle kirjoitettu soolo.

Dauprat on kirjassaan hyvin vastahakoinen sordiinoa kohtaan kirjoittaen, että parhaat soittajat pystyvät muokkaamaan ääntä niin hyvin huulien, käden ja ilman käytön avulla, että sordiino on tullut hyödyttömäksi. Sordiinolla saa kyllä yllättävän pianissimon, mutta tämä vieras esine muuttaa äänen laadun sekä sävyn ja myös laskee viritystä. Hänen mielestään parempi keino kaukaisuuden tai kaiun vaikutelman luomiseen on laittaa soittaja lavan taakse kuin laittaa torven kelloon puun- tai kuminkappale. (Dauprat 1994/1824, 355.)

Samassa luvussa hän arvostelee niin sanottuja ”torvisointuja”, jotka luodaan soittamalla matala ääni ja laulamalla korkeampi ääni pään sisällä, jolloin ääni tulee ulos sieraimista. Tuloksena on kaksiääninen sointu. Dauprat’n mukaan ”nämä oudot erikoistekniikat, jotka vetävät puoleensa vain keskivertokuulijoita, hämmästyttävät vain tietämättömiä ja työntävät luotaan asiantuntijat ja todelliset taiteilijat, olisi syytä jättää ’kikkailijoille’” (Dauprat 1994/1824, 356).

Olen samaa mieltä Dauprat'n kanssa siitä, että tonaalisen musiikin aikakaudella ”torvisointujen” soittaminen oli jossain määrin turhaa kikkailua ja yleisön kosiskelua, koska siitä usein tuli itseisarvo musiikin sisällön kustannuksella. Sen sijaan 1900-luvun ja tämän vuosituhannen musiikissa torvisoinnut ovat hyvin perustelluja. Monet uuden musiikin säveltäjät ovat käyttäneet käyrätorven ja soittajan oman äänen yhdistämistä erittäin onnistuneesti teoksissaan.

Dauprat'n mielipiteet sordiinon käytöstä on helppo ymmärtää. 1800-luvulla luonnontorvensoitto oli värimaaailmaltaan mitä rikkainta, kun käsitekniikka ja eri viritysputkien käyttö oli kehitetty huippuunsa. Sordiinolle ei ollut mitään järkevää käyttöä, ja se latisti luonnontorven sävyjä. Uskon kuitenkin, että joissakin tilanteissa sordiinosta on ollut hyötyä instrumenttien äänenvoimakkuuden tasapainottamiseen. Esimerkiksi Haydnin barytonkvinteton kokoonpano on baryton, alttoviulu, sello ja kaksi D-vireistä luonnontorvea. Ylempi luonnontorvi kipuaa ensimmäisessä osassa aina kirjoitettuun kolmiviivaiseen E:hen asti. Niin korkeassa rekisterissä sävelet ovat väistämättä voimakkaan kuuloisia. Solistina toimiva baryton on puolestaan varsin hiljainen soitin. Tällaisissa tilanteissa sordiinosta on uskoakseni ollut hyötyä 1800-luvun alussakin kamariyhtyeen tasapainoisen soinnin hakemisessa. 1900-luvun aikana sordiinon metallinen sävy vakiinnutti asemansa modernissa musiikissa. Venttiilitorvella soittaessa se rikastaa instrumentin sävymaailmaa. Venttiilitorven sävymaailma onkin huomattavasti köyhempi kuin luonnontorven.

3.7 Omia kokemuksiani Dauprat'n Méthode de Cor-Alto et Cor-Bassen luonnontorviharjoituksista

Olen soittanut säännöllisesti Dauprat'n soitonoppikirjan harjoituksia kolmen vuoden ajan. Harjoitukset ovat erinomaisia luonnontorven soittotekniikan oppimiseen ja parantamiseen. Kirjasta löytyy harjoituksia luonnontorvensoiton alkeista aina virtuositeydeihin asti. Kokemukseni mukaan Dauprat'n harjoituksilla on mahdollista kehittää erittäin hallittu luonnontorven soittotekniikka. Harjoitukset opettavat soittajan hallitsemaan kaikki peitetyt äänet. Dauprat painottaa erityisesti sitä, että soittajan täytyy kyetä moduloimaan useampaan sävellajiin yhdellä viritysputkella. Hänen monipuoliset harjoitteensa valmistavat soittajaa tähän. Harjoitukset opettavat soittajalle myös tyylinmukaista artikulaatioiden, ornamenttien ja nyanssien käyttöä. Mikäli saa-

tavilla on duopartneri, kirjasta löytyy myös paljon harjoituksia kahdelle luonnontorvelle. Dauprat'n painotti yhteissoiton osaamisen tärkeyttä. Kaksiääniset etydit ovat vaikeampia kuin yksiääniset, koska jokainen ääni tulee saada soimaan hyvin toisen soittajan kanssa.

Dauprat'n harjoitukset ovat myös hyvin käyttökelpoisia modernin käyrätorven soittoon. Erityisesti asteikko- ja arpeggioharjoitukset ovat monipuolisia ja kehittäviä myös modernilla käyrätorvella soitettaessa. Myös nykyisen käyrätorven kannalta harjoituksia löytyy progressiivisesti aina helpoista harjoituksista todella virtuoosiin harjoituksiin.

66

COR-ALTO.

12^e LEÇON.

Gammes avec 2, 3, et 4 Bémols.

1. Gamme Min^{re} du 1^{er} degré.

2. Gamme Maj^{re} du 3^e degré altéré.

3. Gamme Min^{re} du 6^e degré.

4. Gamme Maj^{re} du 7^e degré altéré.

5. Gamme Min^{re} du 4^e degré.

6. Gamme Maj^{re} du 6^e degré altéré.

Après cette 2^e Série de gammes, on reprendra l'étude N^o 1, au Mineur.

(52. Z.) 1

Nuottiesimerkki 2. Yhdistetty asteikko- ja trilliharjoitus Dauprat'n käyrätorvensoiton oppikirjasta. Nämä duuri- ja molliasteikkoharjoitukset ovat hyvin vaikeita luonnontorvelle, koska peitettyjä ääniä tulee usein ja hyvän sävelpuhtauden eteen joutuu tekemään paljon töitä. Harjoituksessa on nähtävissä myös Dauprat'n ohjeet peitetyille äänille. Nuottiesimerkin asteikkoharjoitus *Cor-Altolle* menee hyvin korkealle toistuvasti kirjoitettuun kolmiviivaiseen es:sään. Dauprat'n ajan *Cor-Altot* olivat todellakin ylärekisteriin erikoistuneita. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 66). Rutgersin yliopiston kirjasto.

106
COR - ALTO.
Suite de la 20^e leçon.

26 27 28 29 30

107
COR - BASSE.
Suite de la 20^e leçon.

26 27 28 29 30

(59 71)

(59 71)

Nuottiesimerkki 3. Dauprat'n kirjassa on erinomaisia asteikko- ja artikulaatioharjoituksia myös modernille käyrätorvelle. Luonnontorvella soitettuna harjoitus kehittää tukkeamistekniikkaa, puhallustekniikkaa, kielitystä, artikulaatiota ja rekistereiden hallintaa. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 106–107). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Septièmes dominantes et leurs renversemens ou dérivés.

Le premier et le dernier accord peuvent être mineurs dans tous ces exercices.

1
2
3
4
5
6
7
8
9

On peut faire plusieurs septièmes dominantes de suite.

1. Exemple

1^{re} dérivé
2^e dérivé
5^e dérivé

La même progression peut avoir lieu sur les séries qui suivent.

id. id. id. id. id. id. id. id. id. id.

Pour éviter les notes trop aigues ou trop graves, on peut donner à la 7^e dominante et à ses dérivés des formes diverses. Voyez la page 126.

* Nous avons indiqué les accords par des chiffres, pour les professeurs qui doivent, au moins, savoir l'harmonie, et pour ceux des élèves qui connaîtront cet éscience, les autres n'en auront pas besoin, en considérant la manière dont les notes de ces accords se succèdent dans les deux exemples. Cependant si l'emploi de ce moyen, que certains

Nuottiesimerkki 4. Dauprat'n kirjassa on monipuolisia arpeggioharjoituksia luonnontorvelle. Nuottiesimerkissä on dominanttiseptimi-arpeggioharjoitus Cor-Altolle. Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse (1824, 124). Rutgersin yliopiston kirjasto.

67

COR-BASSE

COR-ALTO

COR-ALTO et COR-BASSE.

Suite de la MÉLODIE.

Lent. Avec le Portamento et les Sons Filés.

52.7. 1

66

COR-ALTO et COR-BASSE.

MÉLODIE résumant les Intervalles précédens.

Lent. En frappant chaque note.

Cor-Alto.

Cor-Basse.

Lent. En haut les notes, au moyen du Portamento.

(52.7.) 1

Nuottiesimerkki 5. Dauprat liitti harjoitusten yhteyteen usein myös kaksiaänisiä harjoituksia, jotta *de Cor-Alto* ja *Cor-Basse* oppisivat jo varhain soittamaan parina ja kuuntelemaan harmoniaa ja sävelpuhtautta. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 56–57). Rutgersin yliopiston kirjasto.

114

COR - BASSE.

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

115

(52. L.) *

114

COR - BASSE.

555

554

555

556

557

558

559

115

(52. L.) *

Nuottiesimerkki 6. Esimerkki Dauprat'n harjoitusten virtuoosisuudesta. Kuvassa harjoitukset 353–364 Cor-Basselle. Harjoitukset ovat lyhyitä, jotta ne voitaisiin transponoida oktaavi ylös- tai alaspäin, dominanttiin, subdominanttiin tai näihin liittyviin mollisävellajeihin. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 114–115). Rutgersin yliopiston kirjasto.

66 COR ALTO.

521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530.

(52. L.) 2

Nuottiesimerkki 7. Dauprat'n äärimmäisen virtuoosisia harjoituksia *Cor-Altolle*. Nämä harjoitukset saattavat olla jopa vaikeampia modernilla käyrätorvella soitettuna kuin luonnontorvella soitettuna. Laajat hyppyt nopeassa tempossa ovat hyvin vaikeita luonnontorvelle tai käyrätorvelle. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 66). Rutgersin yliopiston kirjasto.

4. DAUPRAT’N OHJEITA MUSIIKIN ESITTÄMISEEN

Dauprat’lla oli vankat mielipiteet ja vahva tuntemus oman aikansa musiikin tyylinmuokaisesta esittämisestä. Kirjassaan hän antaakin selkeitä ohjeita esityskäytännöistä. Myös Dauprat’n oma soitto ja esiintyminen oli hyvin tyylikästä ja herätti Pariisissa suurta ihastusta. Dauprat’n esiintyessä nuorena häntä kuvailtiin ”suureksi virtuoosiksi, jonka kohtalona tulee olemaan mitä loistavin kuuluisuus” (Coar 1952, 148). Nuoruudessaan hän esiintyi konserteissa muun muassa rue de Grenellessä ja Odéonissa. Näitä konsertteja kuulleet kuvailivat hänen luonnontorven ääntään kauniiksi ja ihastelivat Dauprat’n eleganttia ja puhdasta fraseerausta. Ranskalainen musiikkikriitikko Fétis kirjoitti Dauprat’sta seuraavaa: ”Kaunis ääni, elegantti käytös ja fraasien puhtaus – sellaiset olivat kvaliteetit, jotka loistivat Herra Dauprat’n lahjakkuudessa –” (Greene 1970, 32).

Käsittelen tässä luvussa portamenton kahta tyyliä, artikulaatioita, ornamentteja, kadensseja ja improvisaatiota. Tämän lisäksi kerron Dauprat’n näkemyksiä hyvän esiintyjän ominaisuuksista, hyvästä musiikillisesta mausta sekä ilmaisusta ja manereista.

4.1 Kaksi portamento-tyyliä

Dauprat käsittelee portamentoa kirjansa ensimmäisen osan 18. luvussa. Portamento liittyy Dauprat’n kirjassa myös jäljempänä käsiteltäviin ornamentteihin. Luku sisältää myös esimerkkejä ja harjoituksia näiden kahden portamenton käytöstä.

Italiankielisen sanan *portamento* ranskankielinen vastine on *porter les sons*, joka tarkoittaa äänten liittämistä toisiinsa (Dauprat 1994/1824, 60). Dauprat’n mukaan tähän on olemassa kaksi tapaa. Ensimmäisessä tavassa äänet artikuloidaan selvästi ja tasa-arvoisesti kuitenkin erottamatta niitä toisistaan. Tapa on käyttökelpoinen silloin, kun fraasin äänet etenevät asteittaisesti tai äänten väliset hypyt ovat suhteellisen pieniä. Tällöin nouseville fraasin osille tulisi antaa enemmän voimaa kuin laskeville. (Dauprat 1994/1824, 60.)



Nuottiesimerkki 8. Ensimmäisen tavan mukainen portamento. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 52). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Kun äänten välinen hyppy on isompi, käytetään toista portamento-tyyliä. Silloin ääni liu'utetaan nopeasti legatolla ja ääntä vaihdettaessa ennakoidaan vähän jälkimmäistä ääntä – eli soitetään jälkimmäinen ääni jo ennen iskua, jos ääni on kirjoitettu iskulle. Jos äänenvaihto on matalammasta korkeampaan, dynamiikka vaihtuu ensimmäisen äänen pianosta toisen äänen forteen. Jos äänenvaihto on puolestaan ylhäältä alas, tapahtuu päinvastainen dynaaminen vaihtelu. Tätä portamento-tyyliä tulisi Dauprat'n mukaan kuitenkin käyttää hyvällä maulla, koska liikaa käytettynä se voi tehdä esityksestä monotonisen. Parempi vaihtoehto on Dauprat'n mukaan vaihdella portamentoa ja kielellä eroteltuja ääniä elävemmän lopputuloksen saamiseksi. (Dauprat 1994/1824, 60–61.)

Indication.

EXEMPLE.

Exécution.

Nuottiesimerkki 9. Toisen tavan mukainen portamento. Ylemmällä rivillä kirjoitusasu, alemmalla rivillä soittotapa. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 52). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Portamentoa ei Dauprat'n mukaan saisi missään tapauksessa käyttää kappaleen ensimmäiseen ääneen liukumiseen. Myöskään ei saisi soittaa kuuluvasti ääniä, jotka sijaitsevat kahden liitettävän äänen välissä. Portamentossa ei saisi myöskään mennä sävellajin ulkopuolelle. Dauprat mainitsee, että hänen aikansa italialaisilla oopperalaulajilla oli tapana käyttää portamentoa liikaa. Heillä oli myös tapana käyttää sitä kaikenlaisissa musiikin tyyleissä, joihin se ei sovi, kuten resitatiiveissa. Dauprat kieltää instrumentalisteilta tämän jäljittelyn. (Dauprat 1994/1824, 61.)



Nuottiesimerkki 10. Esimerkkejä portamenton huonosta käytöstä. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 53). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Portamenton hienostunut käyttö tekee klassisen ja romanttisen aikakauden musiikin eläväksi ja hienostuneeksi. Sen käytössä tarvitaan kuitenkin paljon tyyli-tajua, johon palaan myöhemmin tässä luvussa.

4.2 Artikulaatiosta

Dauprat'n mukaan erilaisten artikulaatioiden käyttöön ei ole tiukkoja sääntöjä. Niiden valintaan vaikuttavat aina soittimen luonne ja soittotekniikka sekä melodioiden ja asteikkokulkujen luonne, tempo ja myös lukumäärä. Soittajan tunne asiasta on tärkeämpi kuin mikään sääntö. Sen vuoksi Dauprat antaa artikulaatiosta vain yleisiä ohjeita. (Dauprat 1994/1824, 78.)

Ennen Dauprat'n aikaa oli yleistä artikuloida esimerkiksi neljän nuotin asteikkokulut niin, että kaksi ensimmäistä nuottia oli sidottuja ja kaksi seuraavaa kielitettyjä. Kolmen nuotin triolikuluissa oli tavallisesti vastaavasti kaksi ensimmäistä nuottia sidottuja ja viimeinen kielitetty. Tämän jälkeen tuli taiteilijoita, jotka halusivat jäljitellä laulajia sitomalla kaikki äänet toisiinsa. Jotkut taas erottelivat kaikki äänet toisistaan. Dauprat'n mukaan näissä kaikissa on monotonian vaara: ”Omien tai muiden ideoiden esittäminen vain yhdellä tavalla on yleisön kyllästymisen haluamista. Erityisesti musiikissa, jonka sielu on vaihtelevuus, artikulaatiot ja dynamiikat ovat kaksi voimakasta tapaa olla aina tuore jopa niillä usein toistetuilla sävelkuluilla, joiden tyyli saattaa olla vanhentunut.” (Dauprat 1994/1824, 78.)

Artikulaatiot voitiin Dauprat'n mukaan jakaa kolmeen erilaiseen tyyppiin. Ensimmäinen oli *coulé* tai *lié*, joka tarkoittaa sidottua, legatossa soitettua ääntä. *Pointé* tarkoittaa eroteltua, mutta hyvin soivaa ääntä. Kolmas oli *détaché* tai *piqué*, joka merkitsee hyvin lyhyttä ääntä eli staccatoa. (Dauprat 1994/1824, 78.)

Coulé merkittiin pitkällä kaarella. Tällä artikulaatiolla oli yhteys ensimmäisen tyyppiseen portamentoon (ks. edellinen luku). *Pointé* merkittiin pisteellä nuo-

tin ala- tai yläpuolelle. Tällöin sävel tuli soittaa kielellä, muttei kuitenkaan kuivasti. Joskus pisteeseen liitettiin kaari, jolloin kielityksen tuli olla niin pehmeätä, että äänet vaikuttivat yhdistyvän toisiinsa. *Détaché* merkittiin pienellä kiilalla nuotin ylä- tai alapuolelle, jolloin nuotille tuli antaa hyvin kuiva aluke. *Détaché* lyhensi äänen kestoa noin puoleen. Tämä toteutui erityisesti pitkissä äänissä. *Pointé* puolestaan lyhensi äänen kestoa noin neljänneksellä. (Dauprat 1994/1824, 80.)



Nuottiesimerkki 11. Nuottiesimerkki *coulé*-artikulaatiosta, joka vastaa legatoa. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 71). Rutgersin yliopiston kirjasto.



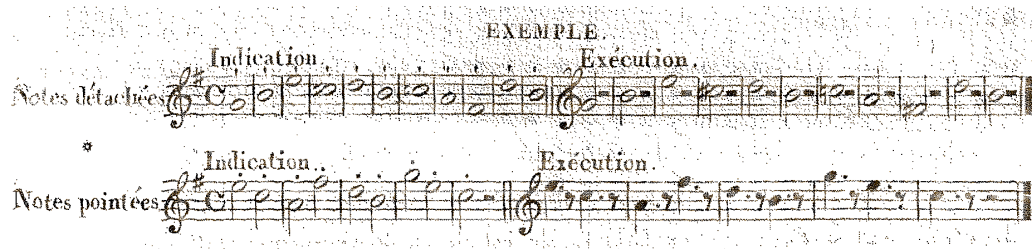
Nuottiesimerkki 12. *Pointé*-artikulaatiossa äänet kielitetään, mutta kuitenkin soivasti. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 71). Rutgersin yliopiston kirjasto.



Nuottiesimerkki 13. Kun *pointé*-pisteeseen liitetään kaari, tulee äänet liittää toisiinsa pehmeällä kielityksellä. Merkintä vastaa *portamento*a. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 71). Rutgersin yliopiston kirjasto.



Nuottiesimerkki 14. *Détaché* merkittiin pienellä kiilalla nuotin ylä- tai alapuolelle, jolloin nuotille tuli antaa hyvin kuiva aluke. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 71). Rutgersin yliopiston kirjasto.



Nuottiesimerkki 15. Esimerkki *détachén* ja *pointén* erosta sävelten kestossa. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 72). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Liikkuminen legatoissa peitetystä äänestä avoimeen ääneen tulee aina tehdä diminuendolla. Päinvastainen dynamiikan vaihtelu antaisi luonnontorvella hyvin epämiellyttävän tuloksen, koska avoin ääni on helposti huomattavasti voimakkaampi kuin peitetty ääni. Dauprat'n mukaan oli tärkeää aina muodostaa artikulaatiot selkeästi ja antaa niille aikaa, jotta ne olisi mahdollista kuulla. (Dauprat 1994/1824, 81.)

Dauprat (1994/1824, 210–213) antaa kirjansa toisen osan toisessa luvussa seuraavanlaisia ohjeita artikulaatioon:

- Kaikkien ornamenttien tulee olla aina sidottuja.
- Kun lyhyt ääni seuraa pidempää ääntä erityisesti nopeassa tempossa, äänen tulee olla aina kielitetty.
- Synkopoidut sävelkulut tulee aina kielittää.
- Arpeggiokuviot, erityisesti säestävät tulee kielittää hyvin tarkasti ja kiinteällä äänellä.
- Asteikkokulut, jotka ovat luonnontorvella vaikeita tai jopa mahdottomia soittaa legatoissa, tulee kielittää.
- Melodioita artikuloitaessa on tärkeää tietää, mitkä ovat melodian pääsäveliä, mitkä ornamentteja ja mitkä lomasäveliä, jotta ne osataan erotella toisistaan ja niille osataan antaa aikaa sopivissa kohdissa.

Nämä kaikki artikulaatio-ohjeet toimivat hyvin Dauprat'n ajan ja sitä varhaisemmassa, klassisen aikakauden musiikissa. Luonnontorvella näiden artikulaatioiden tuottamisessa ja muodostamisessa tulee olla erittäin huolellinen. Instrumentilla ei ole helppo soittaa puhtaita staccatoja tai legatoja avointen ja peitettyjen äänten erilaisten sävyjen vuoksi. Myös äänten erilaiset vastukset vaikeuttavat selkeätä ja tasaista artikulaatiota.


4.3 Ornamenteista

Ornamenteja soitettaessa olisi tärkeää käyttää niitä harkiten ja vaihtelevasti. Tyylikkäästi käytettynä ornamentit rikastavat musiikkia ja antavat sille väriä, luonnetta ja elämää. Liikaa käytettynä ne alkavat uuvuttaa kuulijaa. ”Melodian lumous piilee enemmän sen puhtaudessa ja yksinkertaisuudessa kuin siihen keräytyneissä kirjjonnoissa” (Dauprat 1994/1824, 150). On myös tärkeää huomata, että melodian ornamentointi saattaa muuttaa sen luonnetta. Ornamenttien taitavaan käyttöön vaaditaan harmonian ja sävellysooppien tietämystä: ”Hän joka omistautuu instrumenttinsa harjoittelulle, ei tule koskaan saamaan kaikkia virtuoosin kykyjä, jos hän tyytyy vain puhtaasti mekaanisten ongelmien hallitsemiseen, eikä opiskele lainkaan harmoniaa ja sävellystä” (Dauprat 1994/1824, 151).

Dauprat tarkastelee ornamenteja soitonoppikirjansa ensimmäisen osan 26. luvussa. Ornamenteiksi hän määrittelee trillin, molemmat portamentot, yksöis- ja kaksoisappoggiaturat, gruppetton, precipitate-trillin (trilli, joka alkaa heti pääsäveleltä) ja murretun trillin eli mordentin (Dauprat 1994/1824, 150). Luku sisältää useita esimerkkejä ja harjoituksia ornamenteista.


Yksöisappoggiatura merkitään pienellä nuotilla päänuotin ylä- tai alapuolelle. Yläpuolelle kirjoitettuna se voi olla intervalliltaan koko- tai puolissävelaskel, alapuolella se on aina puolissävelaskel. Siinä tapauksessa, että appoggiatura on valmisteltu ja se purkautuu pääsävellajin terssiin, se voi olla kokosävelaskel myös alakautta. Valmisteltu appoggiatura vie kestoltaan puolet pääsävelestä. Valmistelematon ennen päänuottia asetettu lisänuotti taas vie noin kolmanneksen päänuotin kestosta, ellei kyssä ole päätöskadenssi. Näitä sääntöjä voi kuitenkin soveltaa sen mukaan, millaisen karakterin haluaa antaa melodialle. Appoggiatura (it. *appoggiare*, nojata) soitetaan niin, että se on aina voimakkaampi kuin pääsävel, erityisesti silloin, kun se on kirjoitettu ennen pääsäveltä. (Dauprat 1994/1824, 151–153.)

EXEMPLE



„L'Appoggiatura en dessous est constamment à un demi-ton de distance.”

EXEMPLE



Nuottiesimerkki 16. Esimerkki appoggiaturasta yläkautta ja alakautta. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 143). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Kaksoisappoggiaturia on monenlaisia. Kaksoisappoggiaturassa on kaksi ääntä pienen tai suuren terssin alueella ja äänet johtavat pääsäveleen. Ornamenttien aika-arvot voivat vaihdella. Ne voivat olla pääsävelen ylä- tai alapuolella sekä myös eri puolilla pääsäveltä, toinen ala- ja toinen yläpuolella. Ornamenteja soittaessa on haettava aina keveyttä. Kaksoisappoggiaturassa on nojattava joko ornamentin ensimmäiselle äänelle tai pääsävelelle riippuen appoggiaturan nuotinnustavasta. (Dauprat 1994/1824, 154.)

1.^{re} Espèce de Double Appogiatura.

Indication.



EXEMPLES.

Execution.



Nuottiesimerkki 17. Esimerkki kaksoisappoggiaturasta. Ylemmällä rivillä nuotinnustapa, alemmalla rivillä soittotapa. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 146). Rutgersin yliopiston kirjasto.

2.^e Espèce de Double Appogiatura.



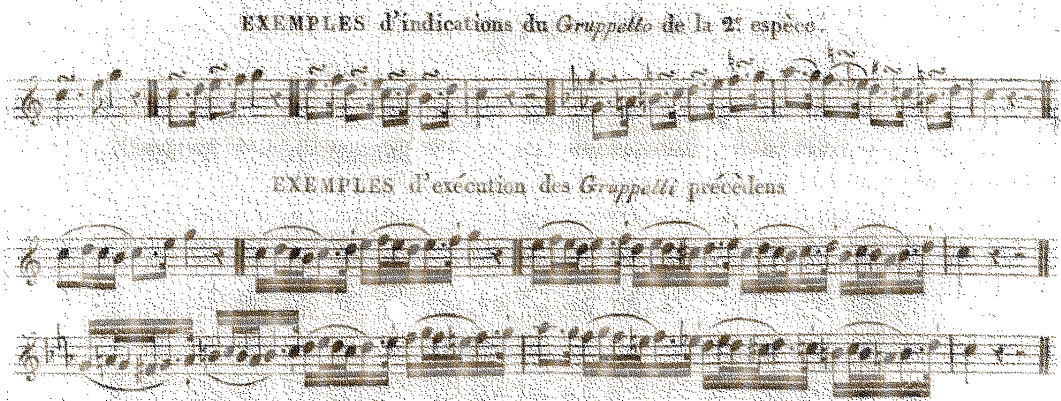


Nuottiesimerkki 18. Kaksoisappoggiaturat voivat olla pääsävelen ylä- tai alapuolella sekä myös eri puolilla pääsäveltä, toinen ala- ja toinen yläpuolella. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 146–147). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Myös gruppettoja on kahdenlaisia. Ensimmäisessä kolmen sävelen gruppetto soitetaan ennen pääsäveltä. Gruppetto voi olla nouseva tai laskeva kuvio ja se on artikuloitava kevyesti. Vahvin paino tulee antaa kuvion ensimmäiselle äänelle, joka myös tulee soittaa pidemmäksi. Toisessa gruppettossa on neljä ornamentoitua ääntä, jotka liikkuvat suuren, pienen tai vähennetyn terssin alueella sävellajista riippuen. Ne tulee soittaa aina pääsävelen jälkeen. (Dauprat 1994/1824, 157.)



Nuottiesimerkki 19. Esimerkki ensimmäisen tyyppisestä gruppettosta. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 149). Rutgersin yliopiston kirjasto.



Nuottiesimerkki 20. Esimerkki toisen tyyppisestä gruppettosta. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 149). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Precipitate-trilli eli pääsäveltrilli alkaa heti ilman valmistelua. Se on merkitty usein lyhyelle nuotille tai esiintyy nopeassa tempossa. (Dauprat 1994/1824,

158.) Pääsäveltrilli eroaa kadenssaalisesta trillistä jota valmistellaan, ja jossa otetaan myös enemmän aikaa.

Nuottiesimerkki 21. Precipitate-trilli (pääsäveltrilli) alkaa heti ilman valmistelua. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 150). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Nuottiesimerkki 22. Perinteisempi trilli, joka esiintyy kadenssaalisissa taitekohdissa. Luonnontrivella tai käyrätrivella hallittu huulitrilli vaatii vuosien harjoittelua. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 43). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Mordentti on hyvin lyhyt trilli. Mengozzin laulukoulussa sitä kutsutaan myös tyvistetyksi trilliksi, koska se pitää aloittaa nopeasti ja lopettaa lähes heti. Dauprat'n esimerkkien mukaan mordentissa tulee kaksi vaihtelua pääsävelen ja sen yläpuolisen sävelen välille. (Dauprat 1994/1824, 159.)

Nuottiesimerkki 23. Mordentti on lyhyt trilli joka aloitetaan nopeasti ja lopetetaan lähes heti. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 151). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Nämä ornamentit on hyvin tärkeä tuntea ja hallita, jotta Dauprat'n ajan ja sitä varhaisempaa musiikkia pystyy soittamaan tyylinmukaisesti. Painotukset ovat aina tärkeitä: tulee tietää ja tuntea, mille kohtaa ornamenttia antaa painon, jotta musiikki virtaisi. Luonnontorvensoitossa tarvitaan nopeaa ja ketterää kieltä, herkkää huuliasetetta ja hallittua ilmansäätelyä, jotta ornamentit kuulostaisivat keveiltä ja luontevilta. Luonnontorvella ne kuulostavat nimittäin helposti hyvin kömpelöiltä.

4.4 Kadensseista ja improvisaatiosta

Ennen Dauprat'n aikaa klassisen aikakauden tyyllisissä konsertoissa ensimmäisen ja toisen osan soolo-osuudet päättyivät lähes aina kadenssiin. 1800-luvun alussa jousisoittajat jatkoivat tätä käytäntöä, mutta puhallinmusiikkiesityksissä kadenssit vähenivät. Dauprat'n mielestä (1994/1824, 329) tämä johtui siitä, että soittajat olivat laiminlyöneet improvisaatiolle välttämättömän melodian ja harmonian opiskelun. Se, mitä kadenssissa tulee soittaa, ei Dauprat'n mukaan näy nuotissa, jotta soittaja pystyisi improvisoimaan ideoistaan innoittuneena. Nämä innoitukset, joiden oletetaan olevan improvisaatioita, ovat usein tarkkaan harkittuja ja ennalta harjoiteltuja. Yleisölle tämä ei ole tärkeää, kunhan kadenssit tuovat heille nautintoa. Dauprat'n mukaan kadenssin täytyy sopia luontevasti teokseen. Kuulijan ei tule unohtaa kadenssin aikana teoksen luonnetta. Jos kadenssi on taitavasti soitettu ja kuulija löytää siitä ilmaisuja, lämpöä, arvokkuutta ja kepeyttä, se on varmasti menestys. (Dauprat 1994/1824, 329.)

Mitä enemmän mahdollisuuksia instrumentti tarjoaa, sitä tarkemmin tulisi tietää, miten hyödyntää niitä ilman, ettei kadenssin kesto ylitä teokselle sopivan välikkeen rajaa. Kadensseissa metri ja rytmi ovat vapaammin käsiteltävissä. Kadenssissa on mahdollista antaa enemmän aikaa teoksen melodisille fraaseille. ”Jos kadenssi on, yleisesti ottaen, tavallaan konserton variaatio, lyhyt yhteenveto siitä, se on vielä mieltäisempi” (Dauprat 1994/1824, 330). Dauprat tarkoittaa näillä huomioillaan nimenomaan konserton lopussa sijaitsevaa kadenssia. Jos kyseessä on pienempi tauko tai fermaatti, hänen mielestään olisi sopimatonta laajentaa teemoja, jotka ovat käyneet jo läpi kehittelyä ja joita kehitellään kadenssin jälkeen.

Konserton ensimmäisen tai toisen osan päätöskadenssi esiintyy toonikasoinnun toisella käänöksellä, eli ensimmäisen asteen kvarttisekstisoinnilla. Sitä

pidetään myös dominanttitehoisena sointuna, koska soinnun pohjalla on viidennen asteen sävel ja kvarttisekstisointu edeltää usein dominanttisointua. Kadenssin päättävä trilli on sävellajin toisen asteen äänellä. Ääni, joka edeltää trilliä, voi Dauprat'n mukaan olla toonika, mediantti tai dominantti. (Dauprat 1994/1824, 330.)

Lyhyempi kadenssaalinen välike voi esiintyä esimerkiksi konserton kolmannessa osassa dominanttitehoisella fermaatilla. Sointu voi olla joko duuri- tai mollikolmisointu tai dominanttiseptimisointu. Fermaatilla oleva melodian ääni voi olla joku näiden sointujen äänistä. Fermaatin aikana soitetaan korukuvio dominanttisoinnun sisällä. Se voi olla yksinkertainen *mesa di voce* (it. äänen sijoittaminen, asteittainen *crsescendo* ja *decrescendo* ylläpidetyllä [laulettu] äänellä), trilli melodian äänellä tai hyvin lyhyt korukuvioitu välike. (Dauprat 1994/1824, 330.)

Pidemässä kadenssissa on Dauprat'n mukaan mahdollista moduloida oman mielen mukaan, mutta nämä melodiset modulaatiot on yhdistettävä tiukkojen harmoniasääntöjen mukaan. Luvusta ei käy ilmi, mitä harmoniasääntöjä Dauprat tarkoittaa. Luultavimmin hän viittaa nimenomaan Pariisin konservatoriossa 1820-luvulla opetettuun äänenkuljetukseen. Hänen ohjeistaan ei käy myöskään ilmi, voidaanko kadenssissa moduloida sävellajeihin, joita varsinaisessa konserton osassa ei esiinny. Olin yllättynyt, jos se olisi hänen mukaansa ollut sallittua. Voi olla, että hän tarkoittaa harmoniasäännöillä nimenomaan luontevaa äänenkuljetusta ja konserton sävellajin käyttämistä; varsinkin, kun hän aiemmin toteaa, että kadenssin on hyvä olla pieni variaatio ja yhteenveto konsertosta. Modulaatiosta hän mainitsee vielä, että puhallinsoittajat voivat moduloida vain murtosointujen avulla, koska tällöin on helpompi pysyä harmoniasääntöjen sisällä. (Dauprat 1994/1824, 330.)

Dauprat'n mukaan laulajilla oli sääntö, että kadenssi tulee laulaa yhdellä hengityksellä, jottei siitä tule liian pitkää. Puhallin- tai jousisoittajille yksi hengitys tai yksi jousen veto on liian lyhyt aika taitojen ja mielikuvituksen esittelemiseen, joten he voivat soittaa pidemmän kadenssin. Dauprat kuitenkin suosittelee, että *Cor-Alto* voi seurata laulajien esimerkkiä ja soittaa kadenssinsa yhdellä hengityksellä. *Cor-Basse*, jolla on suurempi rekisteri käytössään ja siten myös enemmän mahdollisuuksia, voi puolestaan soittaa pidemmän kadenssin useammalla hengityksellä. (Dauprat 1994/1824, 331.) Tämä on hyvä ottaa huomioon myös tänä päivänä soitettaessa Dauprat'n ajan konserttoja ja myös sitä varhaisempia konserttoja. Korkeampana soivissa *Cor-Alto*-konsertoissa voi soittaa lyhyemmän kadenssin kuin matalampana soivissa

Cor-Basse-konsertoissa. Uloshengityksen kesto on hyvä mitta kadenssin pituudelle nykyisinkin korkeampana soivissa konsertoissa.

Kirjan toisen osan 11. luvun lopussa Dauprat antaa nuottiesimerkkejä lyhyemmistä välikkeistä ja pidemmistä kadensseista sekä *Cor-Altolle* että *Cor-Basselle*. Nämä esimerkit ovat hyvin käyttökelpoisia tämänkin päivän kadensseissa, jos ne vain sopivat konserton tyyliin. Näissäkin kadensseissa Dauprat'n esikuvana ovat olleet laulajat. Hänen kirjoittamansa välikkeet sopisivat suurelta osin hyvin lauluäänellekin. Tämä tekee välikkeistä hieman erilaisia verrattuna tämän päivän kadensseihin. Tänä päivänä kadenssit ovat lähtökohtaisesti enemmän ”käyrätorvistisia”. Nykyisissä kadensseissa on usein virtuoosisia hyppyjä ja laajoja arpeggiokulkuja. Niitä olisi vaikeampi kuvitella lauluäänellä esitettynä. Dauprat'n kadenssit eivät sisällä suuria hyppyjä, vaan ne ovat enemmänkin soljuvia asteikkokulkuja. Ne saavat luonnon-torven tai käyrätorven kuulostamaan hyvin ketterältä instrumentilta.

124

Pour Cor-alto et Cor-basse.

Ritardando. Canto.

etc. Vif.

Lento. Canto. Indication.

L'Indication de ce point d'arrêt, se voit à l'Adagio du 2^e Quatuor favori de Pauto op: 18 ou

Sur des Cadences Parfaites:

Cor-basse. Indication. Moderato.

Lento. Cor-alto. Moderato.

Ritardando. Cor-alto.

Rinf.

Accelerando. Lent.

Indication du point d'Orgue précédent pour Cor-alto; et de celui qui suit sur Cor-basse.

Nuottiesimerkki 24. Esimerkkejä erilaisista kadensseista. Dauprat'n *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 128). Rutgersin yliopiston kirjasto.

Luonnontorven aikakauden kadensseissa tulee ääniä ja äänenkuljetusta mieltä aina luonnontorven kautta. Ne eivät saisi sisältää mitään ääniä tai fraaseja, jotka eivät olisi soitettavissa luonnontorvella. Soittajan on tärkeää tutkia myös orkesterivälisoittoja, jotta hän saisi kadenssiinsa materiaalia, joka kuroo osaa yhteen. Tämä

koskee tietysti kaikkia instrumentteja, ei vain luonnontorvea. Erityisesti kadenssia edeltävä orkesterivälisoitto on tärkeässä roolissa. On tärkeää, että kadenssin alku muodostaa luontaisen jatkumon kadenssia edeltävään orkesterin välisoittoon. Tällöin kadenssi tuntuu vähemmän irralliselta.

Dauprat'n aikanakaan kadenssit eivät siis olleet täysin improvisoituja. Varmasti löytyi niitäkin soittajia, jotka pystyivät soittamaan ehjän improvisoidun kadenssin. Tärkeää kuitenkin oli, että kadenssi oli soittajan itsensä tekemä. Nykyään juuri kukaan ei improvisoi kadensseja. Kadenssin itse tekemistä pidetään kunnioitettavana, muttei mitenkään pakollisena. Hyvin usein turvaudutaan menneiden vuosikymmenten käyrätorvisolistien kadensseihin. Tämä on tietysti helppo ja turvallinen ratkaisu. Vanhojen solistien kadensseja tutkimalla voi kyllä oppia paljon, mutta kadenssin itse tekemisen kautta pääsee vielä syvemmälle teoksen rakenteisiin ja teemoihin. Eri käyrätorvisolistien kadenssit eivät ole aina olleet kovin tyylinmukaisia, vaikka osa niistä onkin ollut musiikillisesti hyvin rakennettuja. Niitä tulisi siis tarkastella aina kriittisesti. Pieniä palasia kadensseista voi toki käyttää omassa kadenssissaan, mutta olisi hyvä, että kadenssi perustuisi soittajan omaan jäsennykseen.

4.5 Hyvän esiintyjän ominaisuuksista

Dauprat ottaa kantaa hyvän esiintyjän ominaisuuksiin kirjansa toisen osan 14. luvussa. Hänen mukaansa tunteen ja lämmön lisäksi on kolme välttämätöntä asiaa, jotta musiikillisen viestin voi välittää kunnolla: fraseeraus, sävyn antaminen ja tyylinmukainen esittäminen (Dauprat 1994/1824, 347).

Kyetäkseen fraseeraamaan hyvin, on osattava tunnistaa levon paikat, jotta ne voi tehdä selväksi ja myös osattava hengittää vain, kun se on sopivaa. Sävyn antaminen tarkoittaa kappaleen soittamista sille sopivimmalla karakterillä ja ilmaisulla. Ilmaisuu kuuluu dynamiikan, kaarien ja kontrastien harkittu käyttö. Tyylinmukainen esittäminen tarkoittaa hyvän maun mukaisia korukuvioita ja artikulaatioita. Tyylinmukaiseen esittämiseen ja sävyjen antamiseen kuuluvat myös nuottiarvojen ja säveltasojen sopivat vaihtelut. Lämpö ja tunne ovat Dauprat'n mukaan luonnon antamia lahjoja, eikä niitä pysty analysoimaan tai hajottamaan periaatteisiin (Dauprat 1994/1824, 347). Niinpä hän keskittyy fraasin, sävyjen ja tyylin analysoimiseen.

Dauprat oli vahvasti sitä mieltä, että iän ja työnteon tuoma kokemus oli esiintyvälle taiteilijalle hyvin positiivinen asia. Hänellä oli kielteinen asenne musiikillisia ihmelapsia kohtaan. Dauprat'n mukaan he herättävät enemmän surua ja huolta kuin hämmästyttä. ”Hedelmässä, joka on pakotettu kypsäksi, on vähän makua ja se pilaantuu nopeasti” (Dauprat 1994/1824, 324). Poikkeuksia on, mutta ne ovat kuitenkin hänen mukaansa vähemmistössä. Dauprat'n mukaan (1994/1824, 324) kaikkina aikoina kokemus on osoittanut, että taiteilija saavuttaa voimiensa huipun vasta neljänkymmenen vuoden iässä. Hän säilyy tällä tasolla riippuen fyysisten voimiensa määrästä. Sen jälkeen kaiken, minkä hän menettää teknisissä kyvyissään, hän saa lisää ilmaisu- ja tunnevoimaiseen tulkintaansa. (Dauprat 1994/1824, 324.)

4.5.1 Musiikillisesta fraasista

Dauprat nostaa fraseerauksen tärkeäksi hyvän esiintyjän ominaisuudeksi. Hänen mukaansa musiikilliset fraasit järjestäytyvät usein 2–8 tahdin kokonaisuuksiin. Puheessa fraasi on sanojen järjestynyt kokonaisuus, joka välittää sanoman. Musiikissa fraasi on sävelten järjestynyt kokonaisuus, joka esittää yhden tai useamman motiivin ja muodostaa kokonaisuuden. (Dauprat 1994/1824, 347.)

Dauprat painottaa kirjassaan kappaleiden rajakohtien tunnistamista. Ne eivät välttämättä sijoitu tauoille vaan yleensä melodisten tai harmonisten kadenssien saumaan. Dauprat (1994/1824, 348) vertaa musiikillista fraasia runouteen, jossa myös rytmisen rakenne on tärkeä. Musiikin täydellinen kadenssi vastaa säkeistöä, puolikadenssi säettä ja neljännesosakadenssi säkeen ylitystä. Hengityksen pitäisi tapahtua vain fraasien taitekohdissa. Säveltapailusta, laulamisesta ja harmonian opiskelusta on Dauprat'n mukaan hyötyä taitekohtien tunnistamisessa. (Dauprat 1994/1824, 348.)

Fraasien taitekohtien tunnistamisen lisäksi on tärkeää erottaa melodian perusmuoto kaikkien hajasävelten ja korukuvioiden alta. Dauprat'n mukaan säveltäjä luo fraasin ja sen koristeet samanaikaisesti toisin, kuin esimerkiksi taidemaalari, joka hahmottelee ääriiviivat ennen niiden tauluun maalaamista. Soittajan on siis tehtävä sama kuin taidemaalarin, mutta käänteisessä järjestyksessä. Hänen on mielessään riisuttava melodia sen ornamenteista, jotta hän tietäisi kuinka asetella artikulaatiot, dynamiikat ja omat ornamentointinsa rikastaakseen sitä vielä enemmän. (Dauprat 1994/1824, 348.)

Karakäärrikappaleet, kuten marssi, pastoraali, *louré*, *musette*, *staccato*, ja kansanlaulutyyli, kuten *poloneesi*, *bolero* ja *siciliano*, ovat omaksuneet niin korostuneen karaktäärin, että ne vaativat artikulaatiota, josta on tullut lähes väistämätön näiden kappaleiden tulkinnassa. Ne omaavat tulkintaperinteen, josta on hyvin vaikea poiketa. (Dauprat 1994/1824, 348.) Jos musiikki jaoteltaisiin pelkästään karaktäärin perusteella, kategorioita olisi liian monta ja ne menisivät myös usein päällekkäin. Siitä syystä on helpompi jakaa ne neljään peruskaraktaariin, jotka ovat Dauprat'n mukaan: *lento*, *maestoso*, *grazioso* ja *allegro*. Tällöin pätee seuraava sääntö: mitä hitaampi tempo, sitä enemmän nuotit sidotaan toisiinsa ja mitä nopeampi tempo, sitä enemmän nuotteja erotellaan. Nuottien sitomisella Dauprat ei tarkoita *coulé*-artikulaatiota. Useita nuotteja voidaan kielittää peräkkäin, mutta niin hienovaraisesti, että ne kuulostavat siltä, kuin ne olisivat kiinni toisissaan. Tämä toimii erityisesti käyrätorvella, jonka ääni on herkempi kuin monien muiden instrumenttien. (Dauprat 1994/1824, 349.)

Nopeammassa tempossa voidaan vuorotellen sitoa ja kielittää nuotteja melodiassa tai asteikkokuluissa, jolloin nuottien sitominen nopeuttaa ja auttaa täsmällisyydessä sekä helpottaa esitystä. Tällöin kyseessä on *coulé*. Nuotit kielitetään tässä tapauksessa kuivemmin ja soitetaan aika-arvojaan lyhemmiksi. Tämä koskee myös sidottujen nuottiryhmien viimeisiä ääniä. (Dauprat 1994/1824, 349.)

4.5.2 Musiikin eri sävyistä (ransk. *Couleur*)

”Kaikki musiikki on surullista tai iloista, majesteettillista tai naiivia, sotaisaa tai tunteellista, pyhää tai maallista. Musiikki voi myös tuoda yhteen useita näistä tunnelmista tai vain muokata niitä. Tämä on instrumentaalimusiikin perusta, missä säveltäjä, jota runoilija ei sido kuvaamaan vain yhtä tunnetta tai hahmottelemaan vain yhtä karaktääriä, ilmaisee ne yksi kerrallaan.” (Dauprat 1994/1824, 349.)

Muusikon tulee omistautua kappaleen pääkaraktäärin tavoittamiseen. Hänen tulee vaihdella äänenvärejä ja ilmaisuja, kontrastoida vahvasti äänenvoimakkuuksia tai sulauttaa niitä toisiinsa niin, että hän identifioi itsensä säveltäjän kanssa, osaa arvata tämän tarkoitukset ja tulee henkisesti yhdeksi tämän kanssa. (Dauprat 1994/1824, 349.)

”On sanottua, että musiikissa on useita yhtä hyviä tapoja tulkita sama teema. Tämä voi olla totta sävellyksissä, jotka ovat epämääräisiä, yhdentekeviä, tai ka-

oottisia ja jotka tarjoavat, kuten Boileau⁸ sanoi, vain ’hengetöntä runsautta’, mutta teoksissa, joissa on huomattavan selvästi päätetty ja hyvin säilytetty karakterinen linja – teoksissa, joissa ideat ovat älykkäästi koordinoitu ja hyvin yhdistelty toisiinsa, jotka luovat kokonaisuudelle täydellisen yhtenäisyyden, vapaa tulkinta ei tee teokselle kunniakaan eikä oikeutta.” (Dauprat 1994/1824, 349.) Sellaisille teoksille on Dauprat’n mielestä olemassa vain yhdenlainen tulkinta, koska ”on vain yksi tapa olla aito sille” (Dauprat 1994/1824, 350). Tästä syystä aito lahjakkuus on harvinaista sekä esittämisessä että säveltämisessä. Samasta syystä omia sävellyksiään esitetään paljon paremmin kuin muiden säveltämää musiikkia. Ja neljästä yhtä taitavasta soittajasta vain yksi onnistuu muiden säveltämän musiikin tulkinnassa. Dauprat mainitsee tässä kohtaa: ”kun Baillot⁹ soittaa Haydnin tai Beethovenin kvartettoja tai Mozartin tai Boccherinin kvintettoja, hänen esityksestään tulee uusi luomus, joka nousee näiden jumalallisten miesten nerouden tasolle ja näennäisesti nostaa hänet heidän asemaansa” (Dauprat 1995/1824, 350).

Tämä on Dauprat’n mukaan syy sille, miksi noustuaan korkeimmalle mahdolliselle tasolle taiteet rappeutuvat, kunnes tulee jälleen uusia ihmisiä, joita on siunattu ’hienostuneiden taiteiden tuntemuksella’. He palauttavat taiteen taas siihen kukoistukseen, joka on menetetty: ”Se on kuin totuus virheen seurauksena, valo pimeyden seurauksena tai kevään vehreys talven hengettömyyden jälkeen.” (Dauprat 1994/1824, 350.)

⁸ Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711) oli ranskalainen runoilija ja kriitikko, jota kutsuttiin yleisesti nimellä Boileau.

⁹ Pierre Baillot (1771–1842) oli ranskalainen viulisti ja säveltäjä, yksi Pariisin konservatorion varhaisista viulunsoiton professoreista. Baillot loi yhdessä Rodolphe Kreutzerin (1766–1831) ja Pierre Rodenin (1774–1830) kanssa ranskalaisen viulunsoittokoulukunnan. He kirjoittivat yhdessä myös tunnetun viulunsoitonoppikirjan *L’art du violon* (1824), jota pidetään edelleenkin suuressa arvossa.

4.5.3 Tyylinmukaisesta musiikin esittämisestä

J. J. Rousseau¹⁰ mukaan ”tyyli on sävellyksen tai esityksen erityinen karakteri. Se vaihtelee maan, ihmisten erilaisten mieltymysten ja säveltäjän nerouden mukaan. Se vaihtelee myös musiikillisten materiaalien, paikan, ajan, aiheen ja ilmaisun jne. mukaan” (Dauprat 1994/1824, 350). Näin ollen on olemassa saksalainen tyyli, italialainen tyyli ja ranskalainen tyyli. Jokaisella musiikin lajilla on myös oma tyyliinsä sen mukaan, onko se tarkoitettu esitettäväksi kirkossa, teatterissa tai salongissa. (Dauprat 1994/1824, 350.) Taitavalla säveltäjällä on myös oma erityinen tyyliinsä. Hän on kuitenkin riippuvainen esittäjästä, joilla taas kaikilla on oma tyyliinsä ja tapansa esittää musiikkia. Esitykseen vaikuttavat lisäksi teoksen luonne, tempon määräämä ilmaisu, ideoiden luonne, teoksen muoto, konteksti ja esityksen paikka (Dauprat 1994/1824, 350). ”Lyhyesti sanottuna esitystyyli on esittäjän antama karakteri, ei vain koko sävellykseen, vaan myös kaikkiin eri osiin, joista sävellys koostuu, jopa lyhyimpiin kulkuihin ja pienimpiin motiiveihin, joista fraasit ovat rakennettu” (Dauprat 1994/1824, 350). Säveltäjä voi antaa vain viitteitä ja vihjeitä aikeistaan erilaisten tempo- ja dynamiikkamerkintöjen avulla. Muusikon tulee päästä nuottien toiselle puolelle, musiikin sisään, yhteyteen säveltäjän ja hänen teoksensa kanssa, jotta hän voi esittää teoksen sille uskollisesti. Näin esityksestä tulee myös luomistyö. (Dauprat 1994/1824, 350.) Dauprat siis nostaa esittäjän hyvin tärkeään asemaan. Esittäjä herättää teoksen henkiin ja on mukana teoksen luomistyössä.

Esitysohjeet eivät aina välttämättä määrää teoksen karakteria, henkeä ja tyyliä. Usein teoksen luonne saattaa olla erilainen kuin mitä esitysohje antaa ymmärtää. Esimerkiksi sinfonian menuetti on Dauprat’n mukaan nopea, mutta tanssisaleissa se on hidas. Tai Haydnin *Luomisen* pastoraali on karakteriltaan täysin päinvastainen kuin Steibeltin¹¹ pianokonsertton *Myrsky* pastoraaliosa, joka toimii teoksen rondo-osana. Esitysohjeisiin olisikin tärkeää liittää useampia termejä niitä tarkentamaan (esimerkiksi Allegro maestoso tai Largo cantabile). Useat termitkään eivät välttämättä kuitenkaan osoita tarkkaan säveltäjän haluamaa tempoa. Dauprat’n mukaan tempon

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) oli sveitsiläinen filosofi, kirjailija ja säveltäjä. Rousseau eli Pariisissa vuodesta 1742 lähtien elämänsä loppuun asti. Rousseau merkittäviä teoksia olivat muun muassa *Dictionnaire de musique* (1768) ja *Les Confessions, suivies des rêveries du promeneur solitaire* (1782).

¹¹ Daniel Steibelt (1765–1823), saksalainen säveltäjä ja pianisti. Hänen kolmas pianokonserttonsa kantaa lisänimeä *Myrsky*.

pystyy osoittamaan tarkasti vain Maelzelin¹² metronomin avulla: ”On valitettavaa, että tämä [tempon] määrittäjä on tullut vasta niin myöhään. Suurteoksia säilyy, mutta henkilöt menehtyvät ja niiden esitystraditiot katoavat.” (Dauprat 1994/1824, 351.) On mielenkiintoista, että metronomilla on Dauprat’lle niin suuri merkitys. Nykyään sitä pidetään hyvänä harjoitusvälineenä, mutta varsinaisesta musiikinteosta irrallisena välineenä. Metronomi on tietysti ollut uusi keksintö Dauprat’n aikana ja on ymmärrettävää, että hän oli innostunut siitä. Nykyään monet säveltäjät laittavat metronomimerkin- töjä nuotteihin. Niillä saa toki osoitettua teoksen tempon aika tarkasti, mutta metronomimerkintäkään ei ole välttämättä sama kuin teoksen lopullinen esitystempo. On lukuisia esimerkkejä, joissa jopa säveltäjä itse johtaa teoksensa eri tempossa, kuin on partituuriin kirjoittanut. Esitystempot vaihtelevat myös päivittäin esittäjän tunnetilojen mukaan. Kuten Dauprat kirjoittaa, olisi kuitenkin mielenkiintoista, jos metronomi olisi keksitty aikaisemmin. Tällöin saattaisimme tietää tarkemmin esimerkiksi Mozartin tai Bachin teosten esitystempoja heidän omana aikanaan.

Vokaalimusiikissa sanat ohjaavat laulajaa yhdessä musiikillisen herkkyyden kanssa. Instrumentaalimusiikissa ei ole sanoja, joita voisi käyttää vertailukoh- tana teoksen eri karaktääreihin. Tällöin on Dauprat’n mukaan suurempi vaara tehdä virheitä soittamalla eri tavalla kuin säveltäjä on tarkoittanut. Teoksen tyylin määrittä- miseksi esittäjän tulee ottaa tarkasti huomioon teoksen esitys- ja tempomerkinnät. Tä- män lisäksi tulee tarkastella kappaleen metriä, sävellajia, motiivien muotoa, dynamiik- kaa ja artikulaatiota. Otettuaan nämä huomioon on mahdollista löytää teokselle sopiva tempo ja näin luoda sille sen aito tunnelma, luonne ja tyyli. (Dauprat 1994/1824, 351.)

Melodiaa säestävissä äänissä on Dauprat’n mukaan (1994/1824, 351) tärkeää seurata tunnollisesti säveltäjän antamia merkkejä, koska säestysäänten tehtävä- nä on vain täydentää harmoniaa ja tukea melodista linjaa. Sen vuoksi niitä ei saisi tuo- da liikaa esille.

”Musiikillinen ilmaisu yleisesti ottaen vaatii energiaa, lämpöä ja innok- kuutta: siksi sen esittäminen kuuluu vain nuorille ja elinvoimaisille” (Dauprat 1994/1824, 352). Dauprat’n mukaan ei olisi kuitenkaan sopivaa eikä viisasta jättää musiikin esittämistä vain nuorille. Kypsä elinvoimaisuus pitää sisällään enemmän energiaa ja kokemusta, joka hillitsee liiallista intohimoisuutta ja harkitsemattomuutta.

¹² Johann Nepomuk Maelzel (1772–1838) oli saksalainen musiikinopettaja ja keksijä. Hänet tunnetaan tänä päivänä parhaiten keksimästään metronomista. Hän kehitti sen ensimmäisen kerran Pariisissa noin vuonna 1816 saatuaan idean mekaanikolta Amsterdamissa.

”Onnellinen on sen vuoksi hän, joka täynnä pyhää tulta kykenee hallitsemaan sitä tahdonsa mukaan; joka hallitsee itseään niin, että pystyy antamaan kaikkeen juuri sopivasti voimaa, pehmeyttä ja nopeutta; joka pystyy yhdistämään huolettoman asenteen ja taiteellisen epäjärjestelmällisyyden täyteen tunteen ilmaisuun, ja todellakin, pystyy yhdistämään kaikki ne kontrastit, jotka tuovat eloa musiikkiin. Tällä tavalla todellinen taiteilija tunnistetaan ja erotellaan puhtaasta teknikosta, muodollisesta mutta kylmästä, joka miellyttää meitä hetken mekaanisella suorituksellaan mutta pian kyllästyttää meidät monotonisuudellaan ja juuri sillä vaivalla, jolla on saavuttanut täydellisyytensä.” (Dauprat 1994/1824, 352.)

Dauprat’n näkemykset hyvän esiintyjän ominaisuuksista pätevät hyvin tämänkin päivän käyrätorvensoittajalle. Valmistaessaan teosta esitystä varten on hyödyllistä miettiä, onko sen esittämisessä tasapainoisesti mukana kolme hyvän esiintyjän ominaisuutta: fraseeraus, sävyn antaminen ja tyylinmukainen esittäminen. Näitä kolmea ominaisuutta voidaan soveltaa minkä tahansa musiikin esittämiseen. Tärkeää on tällöin ottaa huomioon eri aikakausien ja tyyllilajien erilaiset fraseeraukset ja tyylinmukaisen esittämisen eroavaisuudet. Kuten Dauprat sanoi, lämpö ja tunne ovat myös luonnon antamia lahjoja, eikä niitä pysty analysoimaan ja hajottamaan periaatteisiin. Näitä molempia, lämpöä ja tunnetta on kuitenkin ensiarvoisen tärkeää ilmaista aina esityksessä. Kokemukseni mukaan niitä voi harjaantua ilmentämään sitä mukaa, kun tulee enemmän sinuksi itsensä, oman olemisensa ja soittamisensa kanssa.

4.6 Hyvästä musiikillisesta mausta

Dauprat käsittelee taiteellista tyyliä ja sulokkuutta kirjansa toisen osan 15. luvussa. Hän toteaa vaatimattomasti, että ”sen jälkeen, kun J.J. Rousseau ja Voltaire¹³ ovat käsitelleet taiteellista tyyliä, sivistymättömän miehen olisi typerää kirjoittaa samasta aiheesta” (Dauprat 1994/1824, 352). Niinpä hän opastaakin oppilaan Rousseau’n *Dictionnaire de musique* ja Voltaire’n *Dictionnaire philosophique* pariin. Dauprat käsittelee aihetta kuitenkin lyhyesti. Hän haluaa tuoda esiin sen seikan, että hyväkin asia voi lakata olemasta hyvä, jos siihen suhtaudutaan väärin tai sitä käytetään väärin. Hän käyttää esimerkkinä soittajaa, jolla on tarve aina korostaa omaa osaamistaan teoksen

¹³ Voltaire (1694–1778) oli ranskalainen tutkija, filosofi, historioitsija ja näytelmäkirjailija.

kustannuksella. Tällainen soittaja saattaa esimerkiksi esittää Adagio-teoksen soittamallan sen täyteen korukuvioita. (Dauprat 1994/1824, 353.)

”Ilman epäilystä, muusikko, joka asetetaan musiikillisen esityksen etulinjaan, ei ole vain soittamansa musiikin lukija. Hänen täytyy olla kuin näyttelijä, joka puhuu vuorosanansa niihin sopivilla painotuksilla, ja tunteilla, joita ne ilmaisevat” (Dauprat 1994/1824, 353). Dauprat’n mukaan on kuitenkin yksi ero näyttelijän ja muusikon välillä: näyttelijä ei voi missään tilanteessa muuttaa kirjailijan tekemää tekstiä parantaakseen sitä tai lisätäkseen siihen ilmaisua. Muusikko puolestaan voi sallia itselleen pienet muutokset, joiden avulla vaihdella ilmaisua (Dauprat 1994/1824, 353). ”Näin ollen kaikki musiikki on tekstiä, jota muusikko selittää ja jota hän kommentoi eri tavoilla tehdäkseen ideansa selvemmäksi ja helpommaksi ymmärtää. Siksi hänen ei tule ilmaista mitään, mikä ei ole suorassa suhteessa näiden ideoiden sisältöön ja muotoon.” (Dauprat 1994/1824, 353.)

Dauprat’n mukaan on kolme hyvin tehokasta tapaa koristella musiikkia: ornamenttien, artikulaatioiden tai lomasävelten avulla. On tärkeää osata käyttää näitä kolmea teoksen luonteelle sopivimmalla tavalla. Tämä on nimenomaan tyyllitajua: ”Ornamentit tekevät musiikista sulokkaan, ja sulokkuus on sopivaa vain hellille tunteille, ’pienille ilmaisuille’, kuten J.J. Rousseau sanoo” (Dauprat 1994/1824, 353). Dauprat’n mukaan ornamentteja ei tule koskaan liioitella. Yksinkertaisuus on kaunista. Koristeluiden liioittelu johtaa tyhjänpäiväisyyteen.

Sulokkuus musiikissa tarkoittaa teoksen luonteelle sopivan dynamiikan, artikulaation ja ilmaisun antamista melodioille, asteikkokuluille, ornamenteille ja korukuvioille. Jokaisella teoksen eri osalla on oma karakterinsa, joka soittajan täytyy osata erotella. Dauprat’n mukaan on helpompaa valita eri karakterien dynamiikat, artikulaatiot, ornamentit ja kontrastit, kuin osata yhdistää ne toisiinsa luontevalla ja virtaavalla tavalla. ”Tällainen on merkki harvinaisesta lahjakkuudesta yhdistettynä hienostuneeseen tyyllitajuun.” (Dauprat 1994/1824, 354.)

Tyyllitaju, sulokkuus ja tunnevoima ovat Dauprat’n mukaan piirteitä, joita luonto ei anna jokaiselle: ”Henkilö, joka ei ole herkkä tunteille, joita musiikki ilmaisee ja on epäonneeseen ajautunut tälle alalle, ei voi koskaan yltyä muuksi kuin orkestrisoittajaksi” (Dauprat 1994/1824, 354). Dauprat korostaa muusikon tunneherkkyyden, tyyllitajun ja ilmaisuvoiman tärkeyttä. Ilman vahvaa liikuttumista musiikista, varsinkin sen mestariteoksista, soittaja ei voi nousta korkeimmalle mahdolliselle tasolle. (Dauprat 1994/1824, 354.) Dauprat ei anna kovin korkealaatuista kuvaa aikansa pa-

riisilaisesta orkesterisoitosta. 1800-luvun alussa teokset, joita Dauprat joutui soittamaan orkestereissa (kuten Bordeaux'n *Grand Théâtre*, Pariisin ooppera ja *Société des Concerts du Conservatoire* eli nykyinen *L'Orchestre de Paris*), eivät varmasti hänelle olleet teknisesti kovin vaativia eivätkä toisaalta antaneet mahdollisuutta tehdä musiikkia kovin luovalla tavalla. Dauprat'n ammatillinen intohimo on luultavimmin ollut opettamisen, säveltämisen ja kamarimusiikin puolella.

On toki hyvin vaikea määritellä, mikä on milloinkin hyvää tyyliä ja mikä ei. Yhtä ainoaa oikeaa vastausta siihen ei ole. On varmasti osittain totta, että joillakin tätä tyyliä on, toisilla taas ei. Uskon kuitenkin, että jokainen voi parantaa omaa tunneilmaisuaan ja tyyliään tuomalla enemmän läsnäoloa omaan soittoonsa, herkistämällä aistejaan ja herkistymällä omille tunteilleen. Nykyään kun musiikillisia tyyliä on valtavasti, muusikko voi tuntea itsensä kotoisemmaksi jonkin toisen tyylin parissa kuin jonkin toisen. Tällöin soittaminen usein kuulostaa myös tyyliäisemmältä. Kun ilmaisu on persoonallista, kun se kumpuaa vapaasti soittajan sisältä, se on aina tyylikästä ja mielenkiintoista. Jos soittaja on kehollisesti ja emotionaalisesti lukossa eikä ole herkistynyt omille tunteilleen, soittokin kuulostaa usein rajoittuneelta ja mekaaniselta. Läsnäolon lisäämisen ja kehon lukkojen avaamisen kautta pääsee vapaammin virtaavaan soittoon.

4.7 Ilmaisusta ja manereista

”Ilmaisu voi olla aitoa, valheellista tai keinotekoista. Todellinen asiantuntija, jolla on tyyliä ja herkkyyttä, ei koskaan sekoita niitä toisiinsa” (Dauprat 1994/1824, 354). Aito ilmaisu on Dauprat'n mukaan sellaista, jossa kuulija välittömästi jakaa esiintyjän ilmaiseman tunnetilan. Ennen pitkää esiintyjän ja kuulijan välillä on vain yksi tunnetila, koska esiintyjä on koskettanut kuulijaa, valloittanut tämän ja vienyt tämän toiseen maailmaan. Toisaalta, jos ilmaisu on epäaitoa, kuulija vieraantuu esiintyjästä. Hänestä voi tuntua, että esiintyjä jollain tavalla on ristiriidassa hänen omien tunteidensa kanssa. Esiintyjä alkaa pian vaikuttamaan kuulijasta naurettavalta ja sietämättömältä. (Dauprat 1994/1824, 354.)

Maneerit ovat Dauprat'n mukaan tyypillistä muusikoille, joilla ei ole soitossa tunteita tai joiden tunteet ovat harhautuneet. Se on kuin tunnetilan karikatyyri. ”Tämänkaltainen ilmaisu koostuu dynamiikkojen liioittelemisesta, joidenkin nuottien

pakottamisesta räikeyteen asti tai niiden häivyttämisestä niin, ettei edes soittaja itse kuule niitä” (Dauprat 1994/1824, 354). Manerismiin voivat Dauprat’n mukaan liittyä myös myöntyvät eleet käsillä, olkapäiden pyöristäminen tai silmien pyöritys kaikki sen vuoksi, että esiintyjä loisi näennäisen kuvan inspiroitumisestaan. (Dauprat 1994/1824, 354.)

Dauprat ohjeistaa oppilaitaan säilyttämään soittonsa aina mahdollisimman luontevana, sulokkaana ja aidon tunteen motivoimana. Musiikin tekoa ei tulisi koskaan häiritä millään ylimääräisellä, ei vaikka yleisö sitä rakastaisi ja vaatisi. Dauprat’n mukaan hänen aikansa yleisö Ranskassa häiriintyi pienistä asioista, ja näki pian vain esityksen naurettavat puolet. ”Taiteemme vaatii kuulijoiltaan mietiskelyä” (Dauprat 1994/1824, 355). Tätä mietiskelyn mahdollisuutta ei tulisi häiritä koskaan millään tavalla. Sen, mitä tuntee ja ajattelee, tulisi välittää vain instrumentillaan, ei millään muulla tavalla. (Dauprat 1994/1824, 355.)

Dauprat’n mukaan vain harvat muusikot ovat niin lahjakkaita, että pysyvät soittamaan kaikissa mahdollisissa tehtävissä yhtä hyvin. Muusikko, joka loistaa konsertossa, saattaa olla huono kvartetossa (Dauprat 1994/1824, 355). Nykypäivänä on vielä vaikeampaa soittaa onnistuneesti kaikissa erityyillisissä kokoonpanoissa tai musiikin tyyllilajeissa. Roolit ovat kyllä samat tämänkin päivän käyrätorvensoittajalla. Solistin rooli on erilainen kuin kamarimuusikon tai orkesterin rivimuusikon. Nämä kaikki roolit tulisi hallita, mutta helppoa se ei ole: kaikki eivät tähän pysty eikä kaikkien toki täydykään. Jos tuntee olonsa luontevaksi orkesterin takarivissä, ei ole välttämätöntä pyrkiä eteen solistiksi.

Erilaiset ilmaisuvalinnat ja tulkinnat kertovat Dauprat’n mukaan soittajien erilaisista fyysisistä ja henkisistä luonteenlaaduista. Soittaja, kuten säveltäjäkin, usein kuvailee itseään erilaisilla valinnoillaan. Karakterit soitossa voivat vaihdella paljon, mutta kuulija ”voi huomata tavat ja lempivärit, jotka esiintyvät mestarin jokaisessa kankaassa.” (Dauprat 1994/1824, 355.) Omia teoksia soitettaessa tämä ei Dauprat’n mukaan haittaa. Muiden sävellyksiä esitettäessä on kuitenkin tärkeää mennä säveltäjän maailmaan mahdollisimman paljon – tulla lopulta itse säveltäjäksi. (Dauprat 1994/1824, 355.)

On hyvin vaikuttavaa, kuinka syvällisesti Dauprat kokee myös musiikin välittämisen ja esiintyjän ja kuulijan välisen yhteyden. Hän tarkastelee erittäin ansiokkaasti aidon ja epäaidon välisen esiintymisen eroja. On mielenkiintoista, että Dauprat nostaa tunteet, lämmön ja kuulijasta välittämisen niin tärkeään rooliin hyvästä esiin-

tymisestä puhuttaessa. Tämä näkökanta tuntuu tervetulleelta myös nykypäivän tuot-
teistetussa ja tehokkaassa yhteiskunnassamme.

5. DAUPRAT'N OHJEITA OPPILAILLE JA OPETTAJILLE

5.1 Dauprat'n ohjeita käyrätorvensoiton opiskelijoille

Dauprat painottaa oppilailleen, että on tärkeää soittaa alusta asti kappaleita, joissa on eri tempo. Myös Domnich oli asiasta samaa mieltä. Adagio-teos kehittää Dauprat'n mukaan äänen laatua ja kasvattaa kestävyyttä. Allegro-teos puolestaan kehittää keveyttä ja äänen kirkkautta. On myös tärkeää soittaa kaikilla viritysputkilla ja tulla tutuksi niiden kaikkien kanssa. Eri viritysputkilla soitettaessa tulisi jatkuvasti tarkkailla avointen äänten ja peitettyjen äänten suhdetta, jotta kaikilla viritysputkilla olisi mahdollista saavuttaa hyvä intonaatio ja tasaisuus äänten välille. (Dauprat 1994/1824, 321.)

Dauprat, kuten myös hänen edeltäjänsä Domnich, tuomitsee harjoittelun, jossa harjoitellaan toistuvasti jotain pientä fraasin osasta kappaleesta. Tämä ei voi heidän mukaansa kehittää sitä kestävyyttä ja ansatsin kiinteyttä, jota pitkän kappaleen soittaminen vaatii. He myös arvostelevat oppilaitten tapaa harjoitella ajallisesti liian pitkissä jaksoissa, jolloin tehdään vain haittaa soittotekniikalle. ”Harjoittele vähän ja usein on jokaisen hyvän opettajan ohje” (Dauprat 1994/1824, 321).

Tämä ohje toimii nykyään aivan yhtä hyvin kuin kaksisataa vuotta sitten. Kokenut soittaja tietää, että lihakset kasvavat ja kehittyvät levossa. Niinpä kestävyyyden lisäämiseen auttaa nimenomaan usein toistuvat lyhyet harjoitukset. Teknisesti vaikeiden fraasien loputon harjoittelu on mielestäni aina hyödytöntä. Kun jokin kohta ei kappaleesta onnistu, on tehokkainta välittömästi laskea torvi alas ja tarkastella ja analysoida, miksi se ei onnistu. Kun on luonut selkeän mielikuvan ja kuulokuvan vaikeasta kohdasta ja sen soittamisesta sekä analysoinut, mitkä tekniset asiat ovat tärkeitä sen toteuttamisessa, teknisesti vaikea kohta helpottuu. Mieli lähettää käskyt lihaksille, joten mielessä on oltava selkeä kuva siitä, mitä tavoitellaan. Tämän jälkeen on hyvä harjoitella hitaasti kyseinen kohta, jotta onnistuneesta suorituksesta jää vahva muistijälki aivoihin. Hidas toisto jättää vahvan muistijäljen, kun taas nopea toisto ei tätä tee.

Dauprat painottaa (1824/1994, 322) myös taukojen merkitystä: koska käyrätorvi on instrumentti, jolla ei voi harjoitella yhtäjaksoisesti pitkiä aikoja, on hyvä hyödyntää tauot musiikin opiskeluun. Oppilaan on hyvä opiskella harmoniaa, melodiaa, sävellystä ja jousisoittimen soittoa. ”Ei riitä, että loistaa instrumentin teknisellä

osaamisella, vaikka hallitsisi sen suurimmat vaikeudetkin. Pitää myös kehittää taito soittaa musiikkia paremmin kuin toiset sen tuloksena, että on opetellut hyvin sen todellisen luonteen, tarkoitukset ja harmonian” (Dauprat 1824/1994, 322). Dauprat’n mukaan sävellyksen opiskelu on opiskelijalle yhtä tärkeää kuin säveltapailukin. (Dauprat 1824/1994, 322.)

Oppilailleen Dauprat suosittelee myös parhaiden instrumentalistien ja laulajien säännöllistä kuuntelemista, jotta soittajan oma tyyli ja maku kehittyisivät. Esikuvien valitsemisessa piilee kuitenkin vaara sekoittaa suosio ja maine toisiinsa. Jälkimmäinen kasvaa jatkuvasti, alan aitojen asiantuntijoiden vuoksi. Heidän kritiikkiään muusikon olisi hyvä käyttää hyödyksi ja ylistystään arvostaa. Suosio puolestaan haihtuu ja romahtaa nopeasti, koska se usein perustuu onnekkaaseen tilanteeseen, muotiin tai yleisön tai ajan mieltymyksiin. Ennen kuin oppilaan oma tyyli on kehittynyt, hänen tulisi olla hyvin varovainen esikuvansa valinnassa. Maine ansaitaan vain aidolla lahjakkuudella ja uutteralla opiskelulla. (Dauprat 1994/1824, 322–3.)

5.2 Esiintymisjännityksestä

Esiintymisjännitys haittaa monen muusikon työtä. Pahimmillaan jännitys voi tuhota muusikon uran tai jo haaveet urasta. Opiskeluaikana monet muusikot päättävät olla kohtaamatta esiintymispelkojaan ja vaihtavat alaa. Ongelma oli tuttu 1800-luvullakin. Dauprat ottaa kantaa oppikirjansa toisen osan kahdeksannessa luvussa arkuuteen ja it-seluottamuksen puutteeseen julkisissa esiintymisissä. Hänen mukaansa nuorella iällä jännityksen kanssa ei välttämättä ole suuria ongelmia, koska lapsi matkii ja kopioi eikä niinkään tunne pelkoa. Mikäli opettaja vielä ohjaa lasta niin, ettei soitossa tule eteen liian suuria haasteita kykyihin nähden, lapsen ei tarvitse jännittää esiintymistä. Nuorena soittaja voi myös olla välinpitämätön esiintymiseen liittyvistä riskeistä, ja tämä uskaliaisuus lisää heidän osaamistaan (Dauprat 1994/1824, 323). Aikuisena julkiseen esiintymiseen saattaa liittyä monenlaisia pelkoja epäonnistumista kritiikin pelkoon. Tämä voi aiheuttaa vahvan tunnelatauksen, joka halvaannuttaa kykymme pisteeseen, jossa vaikutamme yleisön silmissä keskinkertaiselta. (Dauprat 1994/1824, 324.) Toistuessaan useita kertoja tällainen kokemus voi Dauprat’n mukaan viedä it-seluottamuksen lopullisesti. Kun menettää rohkeuden, tyyneyden ja oman itsensä ja tunteidensa hallinnan, esiintyjä joutuu soittamaan vain kappaleita, joihin ei sisälly riskejä.

Koska onnistuminen on tällöin lähes varma, tämä voi lisätä soittajan itseluottamusta. Näin on mahdollista tulla kerta kerran jälkeen uudestaan uskaliaammaksi. (Dauprat 1994/1824, 324.)

Dauprat’lla oli siis aika pessimistinen suhtautuminen esiintymisjännityksestä ylipääsemiseen. Syynä tähän saattoi olla se, että hän itse alkoi vanhempana pelätä kritiikkiä ja epäonnistumista niin, että kynnyks julkiseen esiintymiseen nousi vähitellen liian korkeaksi. Grady Joel Greenen mukaan (1970, 32) siitä huolimatta, että Dauprat menestyi solistina nuoremmalla iällä, myöhemmin hänen vaatimattomuutensa ja ujoutensa johti yhä useampiin ja useampiin kieltäytymisiin julkisista soolokonserteista. Hän päätti lopulta olla esittämättä mitään julkisissa konserteissa. (Greene 1970, 32.) Myös Birchard Coar mainitsee (1952, 148) teoksessaan, että kohtuuton arkuus esti häntä hyödyntämästä varhaista menestystään. Vaikka yleisö oli haltioissaan Dauprat’n esiintymisistä, vähitellen esiintymiset tulivat harvinaisemmiksi, kunnes loppuivat kokonaan. Tämä itsensä epäileminen oli ongelmallista myös siinä mielessä, että Dauprat ei halunnut omien sanojensa mukaan esittää muuta kuin parhaimman maun mukaista musiikkia. Osasyynä esiintymisten lopettamiseen oli myös se, että Dauprat oli hyvin pettynyt siihen, mitä musiikkia häntä pyydettiin soittamaan. (Coar 1952, 148.)

Tänä päivänä kohtaamme työssämme samanlaisia haasteita kuin Dauprat aikanaan. Epäonnistumisen pelko varjostaa alati muusikon työtä. Nykyään kuitenkin näistä asioista puhutaan paljon ja on olemassa lukuisia menetelmiä esiintymisjännityksen purkamiseen. Tällaisia voivat olla esimerkiksi kehon jännitysten avaaminen tai mielikuvaharjoittelu. Dauprat’n aikana ei tunnettu vielä henkistä esiintymisvalmentautumista. Hänen oli myös varmasti vaikea löytää opettajaa, sillä hän oli itse Ranskan johtava käyrätorvensoiton professori. Kritiikin ja epäonnistumisten pelko johtui varmasti siis myös siitä, että hänen arvoaan pidettiin niin korkealla. Luultavasti Dauprat koki, että hänellä ei ole varaa epäonnistumisiin. Tieto Dauprat’n kokemista vaikeuksista tekee hänen persoonansa vain inhimillisemmäksi ja mielenkiintoisemmaksi.

5.3 Kilpailuista ja koesoitoista

Dauprat'n aikana käyrätorvensoittajilla oli kahdenlaisia kilpailuja: musiikkikoulujen kilpailuja, joissa oppilaille annettiin palkintoja ja kannustusta sekä niitä, joita pidettiin vapaana olevan soittaja- tai opettajapaikan täyttämiseksi. Opiskelijoiden kilpailut olivat Pariisin konservatorion erikoisuus, sillä päättötutkinto oli kilpailun muodossa.

Opiskelijoiden kilpailuissa oli Dauprat'n mukaan tärkeää se, että jokainen tuomariston jäsen tiesi mahdollisimman paljon oppilaasta ja hänen tavastaan soittaa. Tämän vuoksi oppilaan opettajan olisi hyvä olla tilanteessa läsnä antamassa tietoa oppilaasta ja myös tarkkailemassa tuomariston työskentelyä. Lisäksi olisi tärkeää, että tuomaristossa olisi ainakin yksi ulkopuolinen opettaja, jolla ei olisi mitään henkilökohtaista sidettä oppilaaseen. Hänen tulisi olla mahdollisimman puolueeton ilman minäänlaista vakaumusta johonkin tiettyyn koulukuntaan tai opetusmetodiin. (Dauprat 1994/1824, 359.) Kilpailuissa oli Dauprat'n mukaan (1994/1824, 359) vaikeutena se, että ratkaisut piti tehdä sen hetken onnistumisten perusteella. Olisi tärkeää testata myös oppilaan ideoiden perusteellisuutta ja kokemusta. ”Kuitenkin, nuoren tai keskiverron soittajan uskaliaisuus päihittää usein sen arkuuden, joka on todellisen lahjakkuuden tai vaatimattoman miehen yleinen vaiva. Vain aika voi paljastaa sellaisen vääryyden, mutta silloin on jo liian myöhäistä oikaista sitä.” (Dauprat 1994/1824, 359.)

Koesoitoissa puolestaan oli Dauprat'n mielestä tärkeää, että tiedettiin, onko hakija *Cor-Alto* vai *Cor-Basse*. Molemmille soittajatyypeille oli omat testikappaleensa. Esimerkiksi *Cor-Alto* saattoi soittaa Christoph Willibald Gluckin (1714–1787) *Ifigenia Auliissa* -oopperan ensimmäisestä näytöksestä *Klytainmestran* aarian säestyksen. *Cor-Basselle* hyvä koesoittokappale Dauprat'n aikana oli puolestaan Joseph Haydnin B-duuri sinfonian Adagio-osan toisen torven matala sävelkulku. Dauprat'n duot, triot ja kvartetot (op. 8) olivat hänen mukaansa sopivia kappaleita molempien soittajatyypien koesoittoon. Jotkin oopperateokset sisälsivät obligatosäestyksiä, jotka oli kirjoitettu sellaiseen rekisteriin, että ne soveltuivat koesoittoteoksiksi molemmille soittajatyypeille. Tällaisia olivat muun muassa Nicolòn (1773–1818) oopperat, Daniel Steibeltin (1765–1823) *Romeo ja Julia* sekä Gaspare Spontinin (1774–1851) *La Vestale* ja *Milton*. (Dauprat 1994/1824, 360.)

5.4 Dauprat opettajana

Dauprat'n voidaan sanoa luoneen ranskalaisen käyrätorvikoulukunnan. Horace Fitzpatrickin mukaan ranskalaisen käyrätorvensoitonopetuksen traditio syntyi vasta silloin, kun Dauprat aloitti käyrätorvensoiton professorina Pariisin konservatoriossa (Fitzpatrick 1970, 189–190). Ennen Dauprat'ta kaikki opettajat Ranskassa tulivat Saksasta tai Böömin alueelta, missä luonnontorvensoitto syntyi ja kehittyi 1600- ja 1700-lukujen vaihteessa. Böömistä soittajat levittäytyivät ympäri Eurooppaa halliten pitkään koko kenttää.

Dauprat oli opettajana ilmeisen vaativa ja opetuksessaan järjestelmällinen. Monista hänen oppilaistaan tuli luonnontorvensoiton suuria mestareita. Dauprat suoritti itse vuonna 1797 opettajansa Joseph Kennin johdolla Pariisin konservatorion loppututkinnon ollen näin yksi ensimmäisistä loppututkinnon suorittajista konservatorion historiassa. Dauprat oli myös ensimmäinen loppututkinnon suorittanut luonnontorvensoittaja (Coar 1952, 159). Valitettavasti ei ole tiedossa, mitä Dauprat soitti tutkinnossaan, mutta tiedetään kuitenkin, että hän saavutti ensimmäisen palkinnon konservatorion loppututkinnossa (*Premier Prix*). Dauprat valmistui 1798, eli hän oli tuolloin vasta 17-vuotias. Hän oli aloittanut luonnontorvensoiton 13-vuotiaana vuonna 1794. Ei siis ole ihme, että Dauprat vielä myöhemminkin halusi takaisin konservatorioon opiskelemaan musiikkia. Hän luultavasti huomasi, ettei ole vielä 17-vuotiaana kaikenoppinut. Kesti vielä 18 vuotta ennen kuin hän aloitti Pariisin konservatorion luonnontorvensoiton professorina vuonna 1816. Tässä tehtävässä hän toimi 26 vuotta aina vuoteen 1842 asti.

Dauprat'n tunnetuimpia oppilaita olivat muun muassa Joseph François Rousselot (1803–1880), Jacques-François Gallay (1795–1864), Mathieu Gustave Baneux (1825–1878), Édouard Alexis Bernard (1806–1847), François Jacqmin (1793–1847), Antoine Victor Paquis (1812–?), Joseph Émile Meifred (1795–1864) ja Donatien Urbin (1809–1857). Heistä kaikista tuli soittajia Ranskan orkestereihin. Gallaysta ja Meifredista tuli myös keskeisiä opettajia Pariisin konservatorioon. Meifred oli venttiilitorviluokan 1833–1867 ja Gallay luonnontorviluokan professori vuosina 1842–1864. Gallay piti itsepäisestään kiinni luonnontorvensoiton opetuksesta eikä lämmennyt venttiilitorven käytölle lainkaan. Hän olikin yksi aikansa suurimpia luonnontorvensoiton virtuooseja. Meifred puolestaan kehitti venttiilitorvea eteenpäin ja yhdisti ansiokkaasti luonnontorvensoiton käsitekniikkaa venttiilitorven soittoon.

5.5 Dauprat'n ohjeita käyrätorvensoiton opettajille

”Hän, joka haluaa opettaa, ei voi varustautua liiallisella kärsivällisyydellä, rohkeudella ja peräänantamattomuudella ennen omistautumistaan tähän ammattiin” (Dauprat 1994/1824, 356). Dauprat'n mukaan opettajaksi kehittyessä on tärkeää muistella oman opettajan neuvoja ja esimerkkejä ja tarkastella niitä oman kokemuksensa valossa. Lisäksi on tarkkailtava muiden opiskelutovereiden erilaisia kykyjä, älykkyyden lajeja ja luonteita. Opettajaksi aikovan tulisi myös kehittää taitoaan ilmaista ajatuksiaan ja ideoitaan mahdollisimman selkeästi. Ajan tuoma kokemus on tärkeää, mutta opettajan omaa soittotaitoa on pidettävä yllä jatkuvasti. Muuten opetuksesta tulee epäaitoa tai ristiriitaista pidemmällä olevien oppilaiden periaatteiden kanssa. (Dauprat 1994/1824, 356.)

Dauprat tekee myös tärkeän huomion siitä, että oppilaat ovat hyvin erilaisia ja kehittyvät eri tahtia (Dauprat 1994/1824, 356). Tämä on opettajan otettava huomioon. Dauprat uskoo asteittaiseen kehittymiseen. Varsinkin nuorten oppilaiden kohdalla on säästettävä oppilaan voimia, jottei työn rasitus nouse liian korkeaksi. Asteittainen työn määrän lisääminen on Dauprat'n kokemusten mukaan tehokkain tapa kehittää oppilaan kykyjä. Joitain oppilaita täytyy ehkä hillitä, toisia taas kannustaa ja työntää eteenpäin, jotta he eivät lannistuisi. Yksi Dauprat'n menetelmistä oli valita oppilaalle aina sopiva etydi. Jos etydi on liian vaikea, se vain turhauttaa ja voi lannistaa oppilaan. Dauprat'n mukaan on aina etsittävä jokin kiertotie, jokin muu keino, jolla oppilaan voi johdattaa huomaamattomasti ja vähitellen sen ongelman ratkaisuun, joka on vaivannut häntä. ”Ylivoimaisesti paras keino onnistua on analysoida” (Dauprat 1994/1824, 357). Jos joku fraasi on teknisesti liian vaikea, se pitää pilkkoa osiin ja harjoitella yksityiskohtaisesti ja rauhallisesti pienemmissä osissa. Tällöin vaikeimmatkin fraasit on mahdollista oppia hallitsemaan, kunhan ne ovat kirjoitettu soittimelle edes jotenkin sopivasti. (Dauprat 1994/1824, 357.)

Dauprat'n mukaan opettajan tulee aina kiinnittää huomiota oppilaan soittoasentoon, instrumentin asentoon sekä siihen, etteivät ansatsi (huuliasete) ja käden asento kellossa vaihtele liikaa (Dauprat 1994/1824, 357). Soitettava musiikki on valittava huolellisesti sen mukaan, mikä on oppilaalle hyödyllistä. On otettava huomioon, mitkä teokset kuuluvat oppilaan peruskoulutukseen ja mitkä eivät. Teoksia valittaessa on syytä ottaa huomioon myös oppilaan omat mieltymykset. Dauprat'n mukaan tämän lisäksi on vielä tärkeää olla soittamatta mitään mikä ”pilaa oppilaan sävelkorvan” tai

mikä on hyvän maun tai sääntöjen vastaista. (Dauprat 1994/1824, 357.) Säännöillä Dauprat tarkoittanee oman aikansa vallitsevia käytäntöjä Pariisin musiikkielämässä.

Käyrätorvensoitonopettajille suunnatuissa ohjeissaan Dauprat puhuu myös siitä, että joillakin oppilailla saattaa tulla jossain vaiheessa pysähdys kehitykseen: aivan kuin jokin vastus olisi tullut edistymisen eteen. Tämän vastuksen yli pääsemiseen tarvitaan vaivannäköä, peräänantamattomuutta ja energiaa, joita kaikilla ei välttämättä ole tarpeeksi. Nämä jäävät Dauprat'n mukaan (1994/1824, 357) keskinkertaisiksi soittajiksi: ”He (keskinkertaisuudet) voivat olla sopivia työskentelemään orkesterissa, missä, jälleen kerran, ei esityksen tasolta vaadita turhan paljon. Mutta on taiteilijoiden muodostamia kokoonpanoja, joissa sellaiset oppilaat olisivat väärässä paikassa, koska he kohtaisivat lukuisia tilanteita, joissa he huomaisivat omat puutteen- sa ja kyvyttömyytensä.” (Dauprat 1994/1824, 357.)

Jotkut teknisesti taitavat oppilaat saattavat toisaalta viedä lahjakkuuttaan aivan väärään suuntaan. Syynä saattavat Dauprat'n mukaan olla ”hengen heikkous”, ailahtelevainen mielenlaatu, kuumapäisyys tai kypsymättömyys (Dauprat 1994/1824, 357). Tällöin oman tekemisen tarkasteleminen ei koskaan ohjaa heidän harjoitteluun tai julkisia esiintymisiään. Ilman tarkkaavaisuutta ja oman tekemisen peilaamista ei voi oppia olemaan itsenäinen taiteilija. Terve itsekriittisyys korvaa opettajan silloin, kun opettaja ei ole antamassa ohjeitaan. (Dauprat 1994/1824, 357.)

Dauprat hyökkää kirjassaan vahvasti sitä näkemystä vastaan, ettei oppilaille tulisi koskaan opettaa kaikkea mitä opettaja tietää, koska tällöin oppilaat saattavat jonain päivänä ylittää opettajansa osaamisen. Hänen mukaansa ”Tämä on egoismin, kaikkien taiteiden anti-filosofian järkeilyä. Meidän oppilaamme ovat lapsiamme, ja kaikki mitä olemme oppineet, olemme velkaa heille.” (Dauprat 1994/1824, 357.) Dauprat'n mielestä kukaan meistä ei pysty sanomaan, että olisi päässyt kehityksen päätepisteeseen. Luonto on saattanut antaa joillekin oppilaistamme uusien keinojen keksimisen tai vanhojen parantamisen lahjan. Tällöin, jos olemme pitäneet joitain tietoja itsellämme, on se hyvin tuomittavaa. Opettajan tulisi pitää oppilaiden menestystä ja edistymistä hienoimpana palkintona hänen työstään ja huolenpidostaan. (Dauprat 1994/1824, 357.)

Opettaja voi Dauprat'n mukaan kohdata monenlaisia vastoinkäymisiä työssään. Nämä vastoinkäymiset ovat tuttuja myös tänä päivänä opettavalle: on oppilaita, jotka eivät vuosien yrityksen jälkeenkään ymmärrä opetusmeidän sisältöä tai sellaisia, jotka useiden vuosien opetuksen jälkeen päättävät vaihtaa instrumenttia tai jopa

ammattia. Vaikeiksi opettajan kannalta Dauprat laskee myös ne oppilaat, jotka tultuaan kannustuksesta ylpeiksi, luulevat olevansa ihmelapsia ja lähtevät matkaan ilman ohjausta ja tukea, perusteettoman itseluottamuksen varassa. On myös vaikeaa kokea opiskelijan ennenaikainen kuolema, varsinkin, jos hän on herättänyt suuria toiveita tai jo lunastanut ne. Turhautumista voi aiheuttaa myös se, jos opiskelija haluaa siirtyä toiselle opettajalle, joko mielen ailahtelevaisuuden vuoksi tai siitä syystä, että toinen opettaja on saanut houkuteltua hänet opetukseensa. Vaikeita tilanteita näiden lisäksi ovat myös ne, jos oppilas ei täytä odotuksiamme julkisessa esiintymisessä joko jännityksen tai jonkin muun, jopa opettajasta tai opiskelijasta riippumattoman asian seurauksena. Opettaja saattaa lisäksi kohdata ansaitsematonta kritiikkiä ihmisiltä, jotka syyttävät häntä oppilaan huonosta menestyksestä. (Dauprat 1994/1824, 358.)

Rakentavan kritiikin antaminen ei ole koskaan helppoa. Dauprat'n mielestä luonnontorvensoiton arvosteleminen oli hänen aikanaan vielä vaikeampaa kuin muiden instrumenttien. Tämä johtui hänen mukaansa siitä, että kuulijoiden korvat olivat tottuneet vuosien ajan kuulemaan pelkästään F-virityspotken äänenväriä. Muita virityspotkia kuulleessaan he saattoivat helposti tuomita koko esityksen, koska eivät ymmärtäneet eri virityspotkien erilaisia äänenvärejä eivätkä niiden vaikeuksia. Dauprat mainitsee myös, että jos käyrätorvikappale oli kirjoitettu muuhun sävellajiin kuin F-virityspotken ensimmäiselle tai viidennelle asteelle pohjautuville sävellajeille, esitys oli alttiimpi kritiikille. Hän ohjaakin sekä opettajia että opiskelijoita olemaan välittämättä näistä mielipiteistä, jotka aika joka tapauksessa tulee korjaamaan. Muuten Dauprat'n mukaan kuultaisiin musiikkia pelkästään kahdessa tai kolmessa sävellajissa F-virityspotkella soitettuna. Kuitenkin hän painottaa, että opettajan tulisi aina ohjata oppilasta soittamaan sellaisia teoksia, jotka eivät ole hänen taitojensa ulottumattomissa. Myös siinä tilanteessa, että oppilas haluaisi itsepäisesti soittaa liian vaikeita teoksia. Kritiikin antamisesta Dauprat toteaa (1994/1824, 358–9), että opettajan oppilaalle antama kritiikki olisi kaikkein hyödyllisintä silloin, kun sitä annettaessa ”piikit piiloteetaan kukkien alle.” (Dauprat 1994/1824, 358–9.)

5.6 Dauprat'n ohjeet ja tämän päivän käyrätorvensoitonopettaja

Dauprat'n pitäminen yhtenä 1800-luvun merkittävimmistä käyrätorvensoitonopettajista ei ole perusteetonta. Hänellä oli selvästi hyvin pedagoginen luonne ja psykologista silmää opetukseen. Hänen johdollaan opiskelu on luultavasti ollut johdonmukaista, haastavaa, mutta samalla myös turvallista. Dauprat painotti aina oikeanlaisten etydiä antamista oppilaan senhetkisiin tarpeisiin. Luonnollisesti hän sävelsi etydit itse. Dauprat'sta saa sellaisen kuvan, että hän vilpittömästi välitti oppilaistaan ja halusi antaa kaikkensa, jotta nämä pystyisivät kehittymään vielä opettajaansakin pidemmälle. Tärkeä huomio on myös se, että Dauprat painotti oppilaiden omaa tarkkaavaisuutta ja arviointikykyä, koska opettaja ei tulisi aina olemaan läsnä auttamassa ja ohjaamassa. Kaikki Dauprat'n huomiot vaikeiden paikkojen jakamisesta osiin ja analysoimisesta sekä oppilaan soittoasennon ja tekniikan tarkkailusta pätevät täysin tämänkin päivän opettamiseen.

Dauprat vaikuttaa olleen hyvin tarkkasilmäinen opettaja, joka suhtautui oppilaaseen ja opetukseen kokonaisvaltaisesti. Hän tarkkaili kehon käyttöä ja tiedosti myös, että oppilaat ovat erilaisia ja kehittyvät eri tahtiin. Myös musiikin tekeminen ja innostaminen olivat hänelle hyvin tärkeitä asioita. Birchard Coarin mukaan (1952, 68) Dauprat oli ensimmäinen, joka liitti melodioita harjoitusten yhteyteen käyrätorvensoiton oppikirjassaan. Sitä ennen oppikirjat olivat olleet hyvin pitkälti painottuneita tekniseen suorittamiseen. Pelkät tekniset harjoitukset eivät usein innosta opiskelijaa. Dauprat yhdisti tekniset harjoitukset melodioihin. Tämä on hyvin tärkeä lähestymistapa myös tänäkin päivänä. Ajoittain pelkästään jonkin teknisen asian harjoittaminen tekee hyvää, mutta olisi tärkeää, että musiikin tekeminen olisi aina läsnä myös teknisessä harjoittelussa.

Nimenomaan Dauprat'n asenne opettamiseen olisi hyvin merkittävä häneltä opittava asia tämänkin päivän käyrätorvensoitonopettajalle. Keskeisintä ja ihailtavinta siinä on, että Dauprat painottaa opettajan itsekorostuksen jättämistä pois aina kaikissa opetustilanteissa. Liiallinen itsekorostus tekee opetustilanteen vuorovaikutuksesta ja myös taiteen tekemisestä epäaitoa. Tällöin opettajalle on tärkeämpää luoda uraansa ja nostaa omaa statustaan ja arvoaan oppilaan kustannuksella. Epäaidolle opettajalle on vaikeaa antaa kaikkensa oppilaan eteen, pistää itsensä ja osaamisensa liikoon niin, että oppilaasta voisi kehittyä vielä opettajaansa parempi, osaavampi ja ymmärtävämpi. Jos opetustilanne on molemmille oppimistilanne, tällöin vuorovaikutuk-

sesta tulee mahdollisimman aitoa, luovaa, hedelmällistä ja tehokasta. Opettajan olisi tärkeää olla läsnä oppilaan kanssa ja ratkaista eteen nousevat ongelmat hänen kanssaan yhdessä.

5.7 Omia kokemuksiani Dauprat'n *Méthode de Cor-Alto et Cor-Bassen* käyttämisestä luonnontorvensoiton opetuksessa

Olen käyttänyt Dauprat'n soitonoppikirjaa apunani luonnontorvensoitonopetuksessani kahden vuoden ajan. Käyttämällä Dauprat'n kirjan ohjeita esimerkiksi käden asennosta ja avointen ja peitettyjen äänten soittamisesta sekä kirjan monipuolisia harjoituksia oppilaani ovat oppineet suhteellisen nopeasti luonnontorven käsitekniikan. Dauprat'n kirja on myös innostava lähde luonnontorvensoittoon. Kirjan avulla on mahdollista saada kuvaa 1800-luvun alun pariisilaisesta musiikkielämästä ja luonnontorvensoittajan työstä. Tämä voi olla innostavaa sekä opettajalle että oppilaalle. Koen, että Dauprat'n kirja on ehdottomasti paras soitonoppikirja luonnontorvensoiton aloittamiseen. Kirjasta löytyy materiaalia aina luonnontorvensoiton alkeisopetuksesta solistiseen ammattiopetukseen saakka. Kirjan harjoitteita voi kuitenkin hyvin käyttää myös modernin käyrätorven soitonopetuksessa. Nykyisen käyrätorven soitonopetukseen opettajalla on toki tänä päivänä valittavana hyvin monipuolisesti opetusmateriaalia. Eri maiden historialliset käyrätorvensoitonoppikirjat olisivat kuitenkin hyvä ja innostava lisä opetusmateriaaliin modernien soitonoppikirjojen rinnalle.

COR-BASSE.

31

1^{re} LEÇON.

Sur la formation du Son, et sur les mouvemens de la main du pavillon
pour les notes factices. Voyez la Note (A)

arrêter un peu sur cette note, ainsi que sur le *La* au-dessus de la portée, également difficile, sous le rapport de la qualité et de la justesse.

(C) Le fréquent emploi des sons de cet exercice, au Cor-Basse, et la nécessité de s'y habituer de bonne heure, nous ont forcé d'anticiper sur les intervalles. D'ailleurs, il était impossible de former ici une nouvelle gamme, à cause des lacunes occasionnées dans cette partie de l'instrument, par l'absence du *La* et du *Re*.

* Le *Fa*♯, le *Fa* et le *Mi* au-dessous de la portée, se font à pavillon très ouvert, lorsque le mouvement ou la valeur des notes permet à l'exécutant de poser ces sons assez difficiles, principalement les deux derniers; autrement on ferme le pavillon à moitié pour le 1^{er} aux trois quarts pour le 2^e et tout à fait pour le dernier.

(52. Z.) 1

Nuottiesimerkki 26. *Cor-Bassen* ensimmäinen soittotunti. Huomattavaa on, että peitettyt äänet otetaan jo ensimmäisellä soittotunnilla mukaan sen sijaan, että opeteltaisiin aluksi soittamaan pelkästään avoimia ääniä. Tämän sivun harjoituksilla olen aloittanut omien oppilaideni kanssa luonnontorvensoiton opiskelun. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 31). Rutgersin yliopiston kirjasto.

COR-ALTO.

Suite de la 7^e Leçon.

Tierces.

Quartes.

Quintes.

Sixtes.

Septièmes.

Octaves.

(52. 7.) 1

COR-BASSE.

Suite de la 7^e Leçon.

Tierces.

Quartes.

Quintes.

Sixtes.

Septièmes.

Octaves.

(52. 7.) 1

Nuottiesimerkki 27. Dauprat'n perusharjoituksia luonnontorvelle. Vasemmalla sivulla intervalli-harjoituksia *Cor-Altolle* ja oikealla sivulla *Cor-Basselle*. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 50–51). Rutgersin yliopiston kirjasto.

COR-ALTO et COR-BASSE.

44

Gammes en Syncopes.



Idem.



Idem.

(32.Z.)₁

Nuottiesimerkki 28. Dauprat'n teoksen kaksiääniset perusharjoitukset soveltuvat hyvin myös opetuskäyttöön. Nuottiesimerkin synkooppiharjoituksessa opettaja voi soittaa vaativaa ensimmäistä ääntä ja oppilas toista ääntä. Harjoitus sopii sekä luonnontorvensoiton opetukseen että modernin käyrätorvensoiton opetukseen. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 41). Rutgersin yliopiston kirjasto.

6. DAUPRAT'N AJAN KÄYRÄTORVIKIRJALLISUUDESTA

6.1 Käyrätorvikirjallisuuden neljä aikakautta

Dauprat jakaa (1994/1824, 362) omaa aikaansa edeltävän käyrätorvikirjallisuuden neljään eri aikakauteen. Ensimmäinen aikakausi sisälsi metsästysfanfaarit (–1639). Ne ovat säilyneet ohjelmistossa meidän päiviimme saakka. Toinen aikakausi alkoi, kun käyrätorvi liitettiin orkesteriin (1639–).¹⁴ Instrumentin rekisteri ulottui silloin kirjoitettusta pienestä g:stä kaksiviivaiseen g:hen. Metsästystorvella soitettiin vain luonnonsävelsarjan ääniä kyseisellä välillä. Viritysputken vaihto antoi mahdollisuuden saada instrumentista eri sävellajien ääniä. Kirjoitettuja kaksiviivaisia F- ja A-ääniä käytettiin joskus, mutta ne soitettiin avoimina ääninä epäpuhtaasti metsästystorvensoittajien tapaan. Instrumentista pidettiin silloin kiinni vain yhdellä kädellä, eli kellossa ei ollut kättä. Vielä 1800-luvullakin oli musiikissa käsite ”pavillon en l’air”, mikä tarkoitti nimenomaan kellon nostamista ilmaan ja käden ottamista pois kellosta. Sitä käytettiin suurissa orkestraalisissa sävyissä. Soittajat eivät pitäneet tästä, koska se nosti viritystä ja vaikeutti ääniin osumista, joten käden poisottamisesta vähitellen luovuttiin. Autenttisessa 1800-luvun musiikin esittämisessä käsi tulisi kuitenkin ottaa pois kellosta silloin, kun nuotissa lukee ”pavillon en l’air”. Tämä muuttaisi äänen sävyä paljon enemmän metsästystorven suuntaan kuin pelkkä torven kellon nostaminen. (Dauprat 1994/1824, 362.)

Kolmas aikakausi (n. 1740)¹⁵ alkoi, kun oivallettiin laittaa käsi kelloon ja muodostaa sen avulla luonnonsävelsarjasta puuttuvat äänet. Samalla saatiin haltuun instrumentin koko rekisteri. Tällöin alkoi myös kehittyä kaksi eri soittajatyyppeä: *Cor-Basse* ja *Cor-Alto*. Tällä aikakaudella luonnontorvi alkoi jalostua musiikillisesti muiden instrumenttien veroiseksi. Instrumentin ohjelmisto laajeni nopeasti, ja sille sävel-

¹⁴Ensimmäinen käyrätorven esiintyminen nuotinetussa musiikissa oli Cavallin (1602–1676) *Le Nozze di Teti e di Peleo* -oopperassa (Venetsia 1639), jossa on pieni metsästystorvien fanfaari (Humphries 2000, 7).

¹⁵ Tukkeamistekniikan kehittäjä Hampel liittyi Dresdenin hovin orkesteriin vuonna 1737 (Humphries 2000, 10). Hän luultavasti kehitti tukkeamistekniikan sitä seuraavina vuosina.

lettiin jo suhteellisen vaikeata musiikkia. Kolmannen aikakauden musiikkia ei kuitenkaan enää soitettu Dauprat'n aikana. Hänen mukaansa syystäkin, koska sen musiikillinen sisältö ei vastannut enää ajan mieltymyksiä Ranskassa. Jopa Giovanni Puntton konsertot olivat hänen mielestään jo aikansa eläneitä, ja niitä ei Dauprat'n mukaan enää soitettu julkisesti. (Dauprat 1994/1824, 363.)

Neljäs aikakausi alkoi Pariisin konservatorion perustamisen myötä vuonna 1795. Konservatorion opettajat Domnich, Duvernoy ja Kenn sävelsivät teoksia, jotka korvasivat edellisen aikakauden teokset. Ne vastasivat enemmän ajan henkeä ja mieltymyksiä. Dauprat'n ollessa professorina soitettiin enimmäkseen neljännen aikakauden musiikkia. (Dauprat 1994/1824, 363.)

6.2 Käyrätorvioppilaiden perusohjelmistoa Dauprat'n aikana

Luettelen tässä luvussa kappaleita, joita Dauprat piti käyrätorven perusohjelmistona ja joita hän myös suositteli oppilaidensa soittavan. Dauprat käytti näitä kappaleita omassa opetuksessaan ja eteni progressiivisesti duoista suurempiin kokoonpanoihin päätyen konserttoihin. Ideana oli se, että konserttoja soittaessaan oppilaan musiikillinen käsitys olisi kehittynyt jo niin paljon, että hän pystyisi omaksumaan kaikkien säestävien instrumenttienkin osat. Näin hän pystyisi vaikuttamaan myös säestykseen. Dauprat'n mukaan luonnontorviduojen jälkeen oppilaan oli hyvä soittaa myös duoja pianon tai harpun kanssa, jotta hän oppisi muokkaamaan soittotyylään näiden erilaiseen sointiin. (Dauprat 1994/1824, 364–365.)

Opetuksen Dauprat aloitti luonnollisesti oman kirjansa harjoituksilla, ja ne kulkivat mukana koko opetuksen ajan. Hän käytti myös Mengozzin laulunoppikirjaa ja piti sitä erittäin soveltuvana ja hyödyllisenä myös luonnontorvensoiton opiskeluun. Oppilaat soittivat Mengozzin lauluoppikirjan säveltapailuharjoituksia D-, Es-, E-, F- ja G-virityspotkilla. Dauprat'n mukaan harjoitusten avulla oppilas oppi fraseerausta sekä ornamenttien ja lomasävelten oikeaoppista käyttöä. (Dauprat 1994/1824, 364.)

Sävellyksiä, joita Dauprat käytti opetuksessaan:

- Kenn, Philip (c. 1757–1808): duoja op. 2; 36 duoa; konsertto
- Duvernoy, Frédéric Nicolas (1765–1838): duoja op. 3; 1. konsertto
- Jacqmin, François (1793–1847): duoja op. 1
- Devienne, François (1759–1803): 12 trioa; konsertto
- Reicha, Anton (1770–1836): 24 trioa E-duurissa; 12 trioa kahdelle luonnontorvelle ja sellolle (sovitettu myös kolmelle luonnontorvelle)
- Punto, Giovanni (1746–1803): kvartetot
- Eler, André-Frédéric (1764–1821): kvartetot; konsertto
- Domnich, Heinrich (1767–1844): konsertto; concertino
- Gallay, Jacques-François (1795–1864): soolot
- Widerkehr, Jacques (1759–1823): concertino
- Blasius, Frédéric (1758–1829): Sinfonia Concertante kahdelle luonnontorvelle (1795)

Yllä olevasta luettelosta huomaa, että käyrätorven perusohjelmisto on tänä päivänä hyvin erilainen. Ainoastaan Reichan trioja ja Gallayn sooloja soitetaan säännöllisesti. Muutamia muita kappaleita soitetaan ehkä satunnaisesti, mutta osa säveltäjistä on tänä päivänä täysin tuntemattomia. Suurin osa yllä olevan luettelon säveltäjistä oli käyrätorvensoittajia.

Omista sävellyksistään Dauprat soitatti oppilaillaan erityisesti seuraavia teoksia:

- duoja op. 14
- trioja, kvartettoja ja sekstettoja erivireisille luonnontorville op. 8 ja 10
- kolme suurta trioa E-vireisille luonnontorville op. 4
- kuusi duoa Es-vireisille luonnontorville op. 13
- soolot op. 11, 12, 16 ja 17
- konsertot op. 1, 9, 18 ja 19

Nämä teokset olisivat erinomaisia kappaleita myös tämän päivän perusopetukseen sekä luonnontorvensoiton että modernin käyrätorvensoiton opiskelijoille. Siinä vaiheessa, kun Dauprat'n oppilaat hallitsivat nämä teokset sekä *Méthode de Cor-*

Alto et Cor-Bassen toisen osan vaativat etydit, he olivat valmiita Dauprat'n ja muiden säveltäjien konsertoille. (Dauprat 1994/1824, 365.)

6.3 Dauprat'n oppilaiden tutkintokappaleita

Birchard Coarin tutkimuksesta *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France* käy ilmi Dauprat'n joidenkin oppilaiden Pariisin konservatorion loppututkinnossaan soittamat sävellykset. Esimerkiksi kun Rousselot sai ensimmäisen palkinnon loppututkinnostaan (*Premier Prix*) vuonna 1823, hän soitti Gallay'n soolon ja Dauprat'n konserton. Paquis sai toisen palkinnon vuonna 1835 ja soitti puolestaan Dauprat'n konserton ja Rousselot'n *Air Varién*. Kun Baneux sai ensimmäisen palkinnon vuonna 1840, hän soitti Dauprat'n konserton. Huomattavaa on, että useimmiten Dauprat'n oppilaiden loppututkinnossa kuultiin juuri Dauprat'n sävellyksiä. Sama koskee myös muita 1800-luvun ranskalaisia käyrätorvipedagogeja. Meifredin opettaessa 1833–1864 kuultiin puolestaan suurimmaksi osaksi hänen sävellyksiään, ja Gallayn aikakaudella 1842–1864 kuultiin lähinnä Gallayn sävellyksiä. Jean Baptiste Victor Mohrin (1823–1891) opettaessa 1864–1891 kuultiin loppututkinnoissa Mohrin sävellyksiä. Vasta 1800-luvun loppupuolella tämä tapa alkoi hiipua. Mohrin seuraajan François Brémondin (1844–1925) ollessa professorina vuodesta 1891 1900-luvun alkuun kuultiin loppututkinnoissa monipuolisesti eri säveltäjien musiikkia, vaikkakin myös Brémondin omia sävellyksiä. (Coar 1952, 160.)

Aika harva nykyisistä käyrätorvensoiton professoreista voi sanoa, että hänen oppilaansa soittavat loppututkinnoissaan professorin omia sävellyksiä. Useissa maissa Wolfgang Amadeus Mozartin ja Richard Straussin käyrätorvikonsertot kuuluvat jokaisen käyrätorvensoittajan perusohjelmistoon. Näitä teoksia kuullaan myös hyvin usein loppututkintokonserteissa. Suomessa Straussin konsertto on diplomissa pakollinen ja Mozartin konserttoja kuullaan myös lähes jokaisessa tutkinnossa. On tietysti totta, että ne kuuluvat perusohjelmistoon, koska ne ovat vakiintuneet orkesterien koesoitto-kappaleiksi, niitä pitäisi soittaa myös loppututkinnossa.

Itse vierastan kuitenkin sitä, että musiikin opiskelu tähtäisi pelkästään orkesterikoesoittoihin. Miksi kandidaatti ei voisi diplomissaan soittaa professorinsa säveltämää käyrätorvisonaattia ja B-kurssia suorittava esimerkiksi itse säveltämänsä romanssia pianolle ja käyrätorvelle? Tämä voisi tehdä musiikin opiskelusta ja tutkin-

non suorittamisesta vieläkin mielenkiintoisempaa. Se ei estäisi sitä, ettei perusohjelmistoa ehtisi harjoittaa ja hioa riittävästi. Ammattiopintojen tarkoitus ei toivon mukaan ole se, että muutamaa koesoitto kappaletta ja orkesterisooloa harjoitellaan viisi vuotta. Muusikkouden kehittymisen kannalta monipuolisen ohjelmiston soittaminen on hyvin tärkeätä.

1800-luvulla muusikkouteen kuului luonnollisesti myös säveltäminen. Säveltäminen ei tietysti ole pakollista, mutta olisi hyvin suositeltavaa yrittää luoda omaa musiikillista kudosta, esimerkiksi tekemällä eri tyylikausien satsinkirjoitusta. Siinä, jos missä oppii paljon musiikin rakenteista ja fraseerauksesta ja oppii myös arvostamaan mestariteoksia, esimerkiksi Mozartin konserttoja ja Bachin orkesterisooloja. Muusikkona toimiminen tulisi olla elävää taiteellista työskentelyä, ei vain äänien mekaanista tuottamista. Siinä mielessä 1800-luvun muusikko-säveltäjillä on meille paljon opetettavaa.

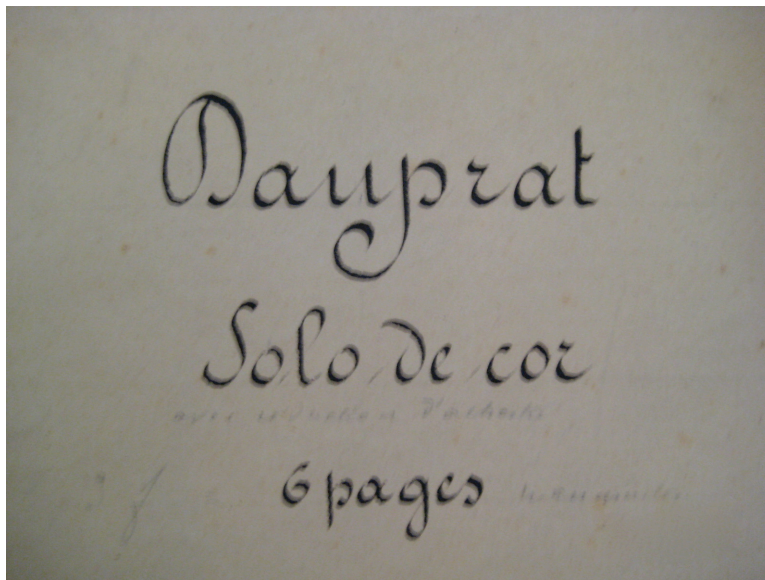
Pariisin konservatorion loppututkinto oli 1800-luvulla erilainen kuin esimerkiksi nykyinen diplomitutkinto Suomessa. Loppututkinto oli itse asiassa kilpailu ja samalla näyte oppilaan kypsyudesta. Jollei oppilas ollut vielä kypsä ammattiin eikä sisäistänyt professorinsa opetusta, seuraavana vuonna yritettiin uudestaan. Esimerkiksi Dauprat'n oppilas Rousselot sai toisen palkinnon loppututkinnostaan vuonna 1822 ja ensimmäisen palkinnon vuonna 1823. Samoin Bernard sai toisen palkinnon vuonna 1830 ja ensimmäisen 1831. Paquis sai puolestaan toisen palkinnon vuonna 1835 ja ensimmäisen 1836. (Coar 1952, 160.) Kaikki eivät voi kypsyä ja kehittyä soittajana yhtä nopeasti. Sinänsä Pariisin konservatorion kypsyysnäytteen kaltaisella kilpailulla on puolensa: siinä oppilas lähetetään matkaan vasta, kun hän täyttää tietyn vaatimustason.

6.4 Dauprat säveltäjänä

Dauprat omisti elämänsä käyrätorvimusiikin kehittämiseksi. Hän pyrki esittämään vain sellaisia teoksia, jotka hänen mielestään olivat sävellyksellisesti tarpeeksi korkeatasoisia. Oppilaiden ja käyrätorvensoitonopettajien ohjaamisen lisäksi hän pyrki kouluttamaan myös säveltäjiä, jotta he osaisivat kirjoittaa paremmin ja monipuolisemmin luonnonkorvella. Tärkeä osa musiikillista toimintaa hänelle oli säveltää itse, koska hän oli hyvin tyytymätön aikansa puhallinmusiikkiin. Dauprat'n sävellyksiä pidetään erit-

täin korkeassa arvossa käyrätorvikirjallisuudessa. Esimerkiksi hänen kolme kvintettoaan luonnontorvelle ja jousikvartetille (op. 6) ovat Birchard Coarin (1952, 66) mukaan parhaimpia teoksia, mitä käyrätorvelle sävellettiin Dauprat'n elinaikana. Niiden yläpuolelle yltävät hänen mukaansa vain Mozartin ja Beethovenin vastaavalle kokoonpanolle säveltämät teokset.

Kuten jo johdannossa mainitsin, Dauprat opiskeli harmoniaa Catelin ja sävellystä Gossecin johdolla Pariisin konservatoriossa. Hän oli kuitenkin hyvin tyytymätön sävellysohjelmajensa tuloksiin. Niinpä hän vuonna 1811 hakeutui vielä Reichen oppiin Pariisin konservatorioon. Hän opiskeli Reichen johdolla kolme vuotta, ja voidaan sanoa Reichen olleen hänelle tärkein sävellyksen opettaja.



Kuva 14. Dauprat'n sävellyksen kansilehti. Pariisin oopperan kirjasto.

6.5 Luonnontorven käytöstä Dauprat'n ajan orkesteriteoksissa ja oopperoissa

Dauprat käsittelee kirjassaan joitakin orkesteriteoksia ja oopperoita, jotka olivat hänen aikanaan soittajien perusohjelmistoa Pariisissa. Hän tarkastelee teoksia erityisesti siitä näkökulmasta, miten niissä on käytetty luonnontorvea. Dauprat'n mukaan säveltäjät eivät ole valinneet luonnontorven viritysputkia pelkästään kappaleen sävellajin ja luonteen mukaan. Viritysputket valitaan hänen mukaansa myös teoksen muiden instrumenttien, haluttujen harmonioiden soivuuden, luonnontorvien tarvittavan äänialan ja erityisissä efekteissä tarvittavien äänien mukaan. (Dauprat 1994/1824, 387.)

Dauprat käsittelee kirjassaan laajasti luonnontorven eri viritysputkien sointeja ja niille kirjoittamista. Erityisen läheinen asia hänelle oli näiden viritysputkien yhdisteleminen kirjoitettaessa useammalle luonnontorvelle. Näin saatiin rikastettua sävellysten sointimaailmaa. Teoksia käsitellessään Dauprat kohdistaa sanansa nuorille säveltäjille. Hän tarkastelee, kuinka valittujen teosten säveltäjät ovat käyttäneet luonnontorvia ja näiden eri viritysputkia eri teoksissa erilaisia sointeja ja efektejä aikaansaadakseen. Hän pyrkii opastamaan nuoria säveltäjiä siinä, kuinka luonnontorvelle kirjoitetaan mahdollisimman monipuolisesti ja musikaalisesti.

On mielenkiintoista tarkastella, mitä teoksia Dauprat nostaa kirjassaan esiin. Ne ovat jossain määrin eri teoksia, mitä nykyään soitetaan. Dauprat käsittelee oopperamusiikin puolelta muun muassa Christoph Willibald Gluckin (1714–1787) *Iphigénie en Aulidea*, *Alcestea*, *Armidea* ja *Iphigénie en Tauridea*, Antonio Sacchinin (1730–1786) *Oedipe à Colonea* ja Niccolò Piccinin (1728–1800) *Didonia*. Orkesterimusiikin puolelta Dauprat tarkastelee useampia Joseph Haydnin (1732–1809) varhaisia sinfonioita ensimmäisestä aina kuudenteentoista asti.

Dauprat'n mainitsemia sävellyksiä kuullaan aika harvoin tänä päivänä. Haydnin varhaiset sinfoniat esiintyvät konserttiohjelmissa suhteellisen harvoin. Eikä Gluckin, Sacchinin tai Piccinnin oopperoita esitetä ainakaan Suomessa juuri ollenkaan. Joka tapauksessa mainittujen säveltäjien teokset olivat Dauprat'n aikana 1800-luvun alkupuolella hyvin suosittuja Pariisissa.

Dauprat'n ohjeet luonnontorvelle kirjoittamisesta saattaisivat olla mielenkiintoisia myös tämän päivän säveltäjälle. Luonnontorven käyttö nykymusiikissa on vielä aika uusi ja kokeilematon asia. Kaikkia sen mahdollisuuksia ei ole missään nimessä käytetty. Luonnontorvelle on uudessa musiikissa kirjoitettu lähinnä avoimia luonnonsävelsarjan ääniä ja luonnonpuhtaita ääniä. Jokaisella viritysputkella on oma

karakteristinen sointinsa, ja taitavan käsitekniikan avulla luonnontorvesta saa esiin hyvin monipuolisia sävyjä. Esimerkiksi G-virityspotken kirkas ja trumpettimainen sointi tai B-basso-virityspotken syvä, tumma ja runsaasti resonoiva sointi ovat sellaisia, joita ei enää nykyisestä käyrätorvesta kuule. Yläsävelsarjan luonnonpuhtaiden äänien kautta voi löytää paljon uusia käyttämättömiä sointivärejä sekä myös mikrointervalleja.

Même TRIO en Tons différens;
mais toujours dans la gamme de *Fa* mineur.

N.B. Une seconde clef est placée ici, pour faciliter au compositeur la lecture de ce morceau.

Cor-alto en *La* b. *loco*

Cor-alto, ou
Cor-basse en *Mi* b. *8^{va} Super:*

Cor-basse en *Fa*. *loco*

(Z. 32.)₃

Nuottiesimerkki 30. Osa Joseph Kennin säveltämää trioa (f-molli) Dauprat'n sovittamana kolmelle erivireiselle luonnontorvelle. Ensimmäinen luonnontorvi (*Cor-Alto*) on *As*-vireinen, toinen luonnontorvi (*Cor-Alto* tai *Cor-Basse*) on *Es*-vireinen ja kolmas luonnontorvi (*Cor-Basse*) on *F*-vireinen. Mikäli trio soitettaisiin kolmella samanvireisellä luonnontorvella, peitetyjä ääniä tulisi useammin ja myös usein samanaikaisesti. Sovitettuna kolmelle erivireiselle luonnontorvelle peitetyjä ääniä on vähemmän ja trio soi uljaammin. *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824, 66). Rutgersin yliopiston kirjasto.

6.6 Omia kokemuksiani Dauprat'n sävellysten esittämisestä ja levyttämisestä

Olen perehtynyt laajasti Dauprat'n sävellystuotantoon ja myös esittänyt useita hänen teoksiaan. Esitin kolmannessa jatkotutkintokonsertissani¹⁶ kaksi Dauprat'n teosta: 3. kvinteton Es-duuri luonnontorvelle ja jousikvartetille (op. 6) ja kuusi kvartettoa erivireisille luonnontorville (op. 8). Sen lisäksi olen esittänyt myös kuutta trioa erivireisille luonnontorville (op. 8). Nämä kaikki käyrätorviteokset esitimme alkuperäisinstrumentein eli luonnontorvilla. Dauprat'n kvintetossa oli myös jousikvartetilla luonnonkieliset instrumentit. Luonnontorviyhtyeellä olemme soittaneet myös Dauprat'n *Grand Trio*a (Op. 4). Näiden teosten lisäksi olen esittänyt Dauprat'n sonaatin (F-duuri, opusnumero ei tiedossa) luonnontorvelle ja harpulle sekä luonnontorvella että modernilla käyrätorvella. Lisäksi olen levyttänyt kyseisen teoksen luonnontorvella. Minulla on ollut myös mahdollisuus esittää Dauprat'n sekstetto kuudelle erivireiselle luonnontorvelle (op. 10), mikä on hänen tunnetuin sävellyksensä. Esitimme teoksen moderneilla käyrätorvilla. Lisäksi olen soittanut läpi ja tutkinut lukuisia muita Dauprat'n sävellyksiä.

Kolmas jatkotutkintokonserttini on ollut soittoteknisesti yksi haasteellisimmista konserteista tähän astisella urallani. Luonnontorvi on toki aina suhteellisen vaikea soitin, mutta Dauprat on vienyt teoksissaan luonnontorven virtuoosisuuden aivan uudelle tasolle. Hän käyttää koko instrumentin rekisteriä hyvin kromaattisesti ja moduloi usein vaikeisiin sävellajeihin, jolloin puhallus- ja tukkeamistekniikka joutuvat koetukselle. Konsertin teokset eivät olisi venttiilitorvella niin vaikeita kuin luonnontorvella. Kvartetossa (op. 8) soitin G-vireisellä luonnontorvella soolo-osuutta. Minulla kesti pitkän aikaa tottua soittamaan korkealla viritysputkella kromaattisia melodioita korkeassa rekisterissä. Ensimmäisissä harjoituksissa ajauduin jatkuvasti vääriin ääniin. Huuleni väsyivät myös hyvin nopeasti G-viritysputkella soitettaessa. Ennen Dauprat'n aikaa korkeita viritysputkia käytettiin yleensä vain orkestereissa, jolloin niille oli kirjoitettu vain avoimia ääniä ja yksinkertaisia kulkuja. Dauprat käsitteli G-viritysputkea kuitenkin kuin sooloviritysputkea. G-viritysputken hallitseminen on iso haaste soittajalle. Sen hallitsemiseksi täytyy tottua viritysputken erilaiseen puhalluk-

¹⁶ 13.11.2007 Sibelius-Akatemian konserttitalissa, Helsingissä. Kvintetossa soittivat Tempera-kvartetin jäsenet Laura Vikman, Silva Koskela, Tiila Kangas ja Ulla Lampela. Kvartetossa soittivat lisäksi The Golden Horns -kvartetin jäsenet Tuomo Eerikäinen, Jukka Harju ja Tero Toivonen.

sen vastukseen sekä opetella erilainen tukkeamistekniikka kuin esimerkiksi Es-viritysputkella. G-viritysputkella soittaessa kädellä täytyy muodostaa peitettyjä ääniä huomattavasti ulompana kellossa kuin matalammilla viritysputkilla, jotta peitettyt äänet eivät olisi ylävireisiä. Äänten intonaatiota joutuu myös korjailemaan paljon huuliasetteella ja kielellä. Konsertin valmisteleminen oli työlästä, koska huulilihasten yllärasitus oli koko ajan lähellä. Vaivannäköni kuitenkin lopulta palkittiin: kun totuin soittamaan G-viritysputkella, se antoi upean soinnin teokseen. Tällaisia sävyjä ei todellakaan kuule enää nykyisillä soittimilla.

8 **I^{er} COR en Sol.**
Allegro poco agitato.

QUATUOR N^o. I.

5 *mf.*

12 *Dolce.*

20 *Dolce.*

27 *Cres. sfz. Forte. mf.*

36 *Dolce.*

43 *Crescendo. F*

51 *Dolce.*

65 *mf.*

77 *F*

88 *mf. Dolce e crescendo. il*

99 *Forte. p*

106

Nuottiesimerkki 31. Dauprat'n kvartetin (op. 8) ensimmäisen torven osuus. G-viritysputkella soitetuna näin solistinen ja kromaattinen materiaali on äärimmäisen haastavaa. Erityisesti avointen ja peitettyjen äänten välinen intonaatio tuottaa hankaluuksia G-viritysputkella soitettaessa. Hyvän intonaation saavuttamiseksi ääniä joutuu vääntämään huuliasetteella ylös- tai alaspäin enemmän kuin matalammilla viritysputkilla. Tällöin huuliasetteen lihakset väsyvät nopeammin.

Kolmas kvintetto luonnontorvelle ja jousikvartetille on hieno teos, jota toivoisi esitettävän useammin. Se on kirjoitettu todella haastavasti luonnontorvelle, mutta jokainen fraasi on kuitenkin toteutettavissa. Dauprat halusi kirjoittaa aina luonnontorvelle mahdollisimman monipuolisesti ja käyttää paljon eri sävellajeja. Se tekee musiikista toki mielenkiintoisempaa ja vaihtelevampaa, mutta samalla haastaa luonnontorvensoittajan tekniikan äärimmilleen, koska peitettyjen äänten määrä lisääntyy samalla merkittävästi.

3. Quintett

I.

Adagio

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Horn (Hm.), followed by Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio'. The score shows the beginning of the piece with dynamic markings of forte (f) and piano (p). The first system covers measures 1 to 5. The second system covers measures 6 to 11. The third system covers measures 12 to 17. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nouttiesimerkki 32. Dauprat'n kvinteton Es-duuri partituurin ensimmäinen sivu. Dauprat ottaa heti avausfraaseilla luulot pois tämän päivän luonnontorvensoittajalta. Kappaleen ensimmäiset fraasit käyttävät luonnontorven rekisteriä hyvin laajasti. Myös peitettyjä ääniä on käytetty hyvin paljon. Laulavan ja tasaisen linjan luominen näillä fraaseilla on todella haastavaa.

Dauprat'lla oli aikanaan aivan eri lähtökohta luonnontorvensoittoon kuin käyrätorvensoittajilla nykyään, koska hän soiton aloittamisestaan asti soitti pelkästään sitä. Tänä päivänä me kaikki käyrätorvensoittajat aloitamme venttiilitorvella ja totumme siihen. Luonnontorven harjoittelu aloitetaan vasta toden teolla ammattiopinto-

jen aikana, jos silloinkaan. Sen vuoksi 1800-luvun virtuoosien teokset tuntuvat tämän päivän luonnontorvensoittajasta teknisesti ylitsepääsemättömiltä järkäleiltä. On pitkä tie päästä sellaiseen hienostuneisuuteen ja herkkyyteen niitä soittaessa, mistä Dauprat kirjassaan puhuu. Luonnontorvi on aivan eri instrumentti kuin nykyinen tuplatorvi. Jatkotutkintokonsertissani koinkin, että olen suhteellisen vieraan instrumentin kanssa esiintymässä. Selvittyäni tästä koettelemuksesta kunnialla on moni asia tuntunut luonnontorvella soittaessa helpommalle ja myös soitin vähemmän vieraalle. Kuvaavaa on, että kun esitin jatkotutkintokonserttini toisella puoliajalla, kvinteton ja kvartettojen jälkeen, Johannes Brahmsin (1833–1897) trion luonnontorvelle, viululle ja pianolle (op. 40), se tuntui Dauprat'n teosten jälkeen helpolta soittaa. Brahmsin trio ei ole helppo luonnontorvella soitettuna.

Dauprat'n sonaatti luonnontorvelle ja harpulle ei ole teknisesti aivan niin vaikea teos kuin kvartetot tai kvintetot. Suurimuotoisen sonaatin tyyliin teoksesta löytyy kuitenkin lukuisia virtuoosisia jaksoja. Sonaatti on kirjoitettu hyvin soivaan tyyliin luonnontorven keskirekisteriin. Sonaatin toinen osa on muodoltaan teema ja variaatiot, mikä oli Dauprat'lle hyvin mieleinen sävellystyyppi. Hän käyttää sitä hyvin monessa teoksessaan.

SONATE POUR COR ET HARPE (OU PIANO)

(fa majeur)

Louis-François DAUPRAT

(1781 - 1868)

(Reconstitution, révision et arr

Edmond LÉLOIR)

OUVRAGE PROTEGE
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MÊME PARTIELLE
(Loi du 11 mars 1957)
constituerait CONTREFAÇON
(Code Pénal Art. 425)

COR EN FA

Allegro con moto

♩ = 116 - 120

10

1 6 1

f *f*

f *p* *f* *p*

mf

20

f *tr*

30

1 2 *p*

40

f *mf* *dolce*

tr

50

1 6

60

1

Nuottiesimerkki 33. Ensimmäinen sivu Dauprat'n sonaatista harpulle ja F-vireiselle luonnontorvelle. Luonnontorven tekstuuri istuu soittimelle erinomaisesti. Harpun osuus sitä vastoin on painoitellen todella hankalasti kirjoitettu instrumentille.

Dauprat'n seksteton (op. 10) esitys soitettiin moderneilla käyrätorvilla. Tässä esityksessä koin vahvasti, että Dauprat'n musiikki ei pääse oikeuksiinsa moderneilla instrumenteilla. Kyseisessä sekstetossa on kuusi erivireistä luonnontorvea ja jokaisella niistä hyvin ominainen ja erottuva äänenväri. Kun teoksen esittää nykyisillä käyrätorvilla, sointikuvasta tulee monotoninen ja aavistuksen tylsä. Sekstetto on teknisesti hyvin vaativa myös venttiilitorville, joskaan ei samassa määrin kuin se olisi luonnontorville. Päälimmäisenä seksteton soittamisesta jäi tunne, että luonnontorvilla soitettuna musiikista olisi tullut paljon rikkaampaa, elävämpää ja mielenkiintoisempaa, vaikkakin vaikeampaa soittaa.

Esittämäni Dauprat'n sävellykset ovat mielestäni erittäin hyvää 1800-luvun alun varhaisromanttista käyrätorvimusiikkia. Ne ovat monipuolisempia ja musiikillisesti mielenkiintoisempia kuin monien muiden Dauprat'n aikalaisten käyrätorvisävellykset. Toivonkin, että niitä tultaisiin esittämään tulevaisuudessa enenevässä määrin. Dauprat'n sävellykset eri luonnontorvikokoonpanoille ovat vaikeimpia mitä luonnontorviyhtyeelle on kirjoitettu. Erivireisillä luonnontorvilla on huomattavasti vaikeampaa soittaa yhteen kuin samanvireisillä luonnontorvilla. Dauprat'n teokset onkin hyvä ottaa luonnontorviyhtyeen ohjelmistoon vasta, kun yhteissoitto samanvireisillä luonnontorvilla sujuu.

7. LOPUKSI

Kokoan kirjallisen työni viimeisessä luvussa yhteen asioita, jotka Dauprat'n mielestä ovat tärkeitä luonnontorvensoitossa. Pohdin myös, miten Dauprat'n ohjeet ovat sovellettavissa tämän päivän käyrätorvensoittajalle ja käyrätorvensoittoon.

Ensimmäisenä esittelen tiivistetysti asiat, jotka ovat tärkeitä luonnontorven soittotekniikan kannalta. Dauprat'n mukaan luonnontorvea soitettaessa tavoitteena on mahdollisimman tasainen ääni. Tällöin avoimet äänet ovat käden avulla kevyesti peitettyjä ja peitetyt äänet mahdollisimman avoimia. Käden muoto ja asento ovat tärkeitä. Käden tulee olla kuppimaisessa asennossa tarpeeksi syvällä kellossa. Käsi liikkuu kellossa mahdollisimman vähän soiton aikana, vaikka liikutaankin avointen ja peitettyjen äänten välillä. Avoimet äänet myös soitetaan aavistuksen pehmeämmin ja peitetyt äänet taas vähän kovempaa, jotta linja olisi tasainen. Tärkeää on kuitenkin välttää peitettyjen äänten sävyn raaistumista. Avointen äänten aluke soitetaan pehmeämmin ja tukittujen taas kovemmin. Sävellajin huonommin soivia ääniä voi avittaa kovemmalla kielityksellä ja hyvin soivia taas pehmeämmällä. Jos jokin ääni on luonnostaan alavireinen, alukkeen tulee olla voimakkaampi ja huuliasetteessa tulla olla suurempi jännitys. Jos ääni taas on luonnostaan ylävireinen, alukkeen tulee olla pehmeämpi ja huuliasetteen rennompi. Näiden ohjeiden noudattamisen seurauksena luonnontorvensoitto tulee kauttaaltaan vähän pehmeämmäksi ja tummemmaksi. Avoimien ja peitettyjen äänten sointivärien kontrastit vähenevät ja samalla intervallien välinen intonaatio löytyy helpommin kohdalleen. Oman kokemukseni mukaan instrumentti lähtee tällöin soimaan ja toimimaan aivan uudella tavalla. Dauprat'n luonnontorvensoiton oppikirjan ohjeet ovat siis avain hallittuun luonnontorvensoittoon.

Luonnontorven soittaminen olisi hyödyllistä kokemusta kenelle tahansa käyrätorvensoittajalle. Soitettuani jo useamman vuoden ajan luonnontorvea säännöllisesti erilaisissa työtehtävissä, olen huomannut, että olen luonnontorvensoiton kokemuksen myötä herkistynyt huomattavasti enemmän sekä luonnontorven että modernin käyrätorven soinnille. Samalla erityisesti huuliasetteen ja kielen käytön tuntuma on herkistynyt huomattavasti. Tällä on ollut suuria vaikutuksia sointiin, sävelpuhtauteen ja äänten osumatarkkuuteen. Tämän lisäksi tiedostan paremmin erityisesti vanhempaa musiikkia soittaessani teoksen harmonioiden yhteydet eri viritysputkiin.

Luonnontorvensoitto on lisännyt myös huomattavasti tuntemustani eri viritysputkien luonnonsävelsarjoista sekä myös modernin käyrätorven eri venttiilien luonnonsävelsarjoista. Samalla se on myös herkistänyt luonnonsävelsarjan eri äänten sävelpuhtauksille. Luonnontorvensoitto on myös kehittänyt oikean käteni käyttöä myös tuplatorvella soitettaessa paremman sävelpuhtauden saavuttamiseksi sekä monipuolisempien sävyjen aikaansaamiseksi erilaisilla käden asennoilla. 1700- ja 1800-luvun musiikin soittaminen tyylinmukaisesti luonnontorvella voi lisäksi kehittää soittajan lyyrisen ja laulavan soittotavan hallintaa myös tuplatorvella soitettaessa. Lyyri- nen soittotapa oli erityisesti 1700- ja 1800-luvulla hyvin ihailtua. Soitettaessa laulavaa fraasia luonnontorvella täytyy työskennellä enemmän jokaisen äänen soinnin sekä fraasin linjakkuuden eteen. Tästä vahvaan ja linjakkaaseen puhallukseen totumisesta voi olla hyötyä myös venttiilitorvella soitettaessa. Luonnontorvensoitto voi siis parantaa käyrätorvensoittotekniikkaa monin tavoin ja samalla myös valaista soittajalleen instrumenttinsa historiallista kontekstia.

Dauprat ottaa teoksessaan kantaa hyvin kokonaisvaltaisesti muusikon ammatin eri osa-alueisiin. Käyrätorvensoitto on luonnollisesti muuttunut paljon kahdessasadassa vuodessa, ja monet Dauprat'n ajatuksistaan ovat enemmänkin historiallisia kurioositeetteja ja ajankuvaa värittäviä. Toisaalta taas monet hänen näkemyksistään ovat hyvin samanlaisia, joita nykyajan käyrätorvensoittajakin kohtaa työssään. 1800-luku oli monessa mielessä käyrätorven menestyksekkäintä aikaa: tällöin se murtautui lopullisesti ulos metsästysinstrumentin roolistaan ja kehittyi säveltäjien suosimaksi romanttisten orkesterisoolojen tulkiksi. Romantiikan aikana käyrätorvi kehittyi kamarimusiikissa ja orkesterikirjallisuudessa instrumentiksi, joka sulautui hyvin niin jous- ten, puupuhaltimien kuin muidenkin vaskisoittimien ääneen. Tämän roolin käyrätorvi on säilyttänyt tähän päivään asti.

Monessa mielessä käyrätorvensoittajan työnkuva on siis samanlaista kuin Dauprat'n aikanaakin. Kahdessasadassa vuodessa käyrätorvesta on kuitenkin tullut jossain määrin marginaali-instrumentti sähköisten instrumenttien vallatessa alaa. 1900-luku oli muiden vaskisoittimien menestyksekkäintä aikaa. Tällöin ne nousivat usein käytetyiksi instrumenteiksi modernissa musiikissa ja kevyen musiikin puolella. Käyrätorvi on jäänyt suurimmaksi osaksi ulkopuolelle esimerkiksi big band - kokoonpanoista ja rockyhtyeiden puhallinsektioista.

Vaskisoittimena käyrätorvi on jossain mielessä jäänne 1800-luvulta: jos ajatellaan nykymusiikkia, elokuva- ja viihdemusiikkia, käyrätorvelta halutaan vieläkin

herooisia, romanttisia ja melankolisia sävyjä – samoja sävyjä kuin 1800-luvulla. Luonnollisesti käyrätorvea käytetään muunlaisiinkin tarkoituksiin, mutta nämä ovat käyrätorven ääneen yleisimmin liitetyt sävyt. Vaikka käyrätorvi on tavallaan 1800-luvun instrumentti, tämä ei tarkoita sitä, ettei sillä olisi tulevaisuutta. Käyrätorven ääni voi puhutella vahvasti vielä tämän päivän ihmistäkin. Kuten 1900-luvun ja 2000-luvun musiikista huomaa, käyrätorven uskomaton sopeutumiskyky erilaisiin kokoonpanoihin on tehnyt siitä laajalti käytetyn instrumentin myös uudessa musiikissa. Jokaisen käyrätorvensoittajan olisi siis hyvä perehtyä 1800-luvun ääni-ihanteisiin ja soittotapoihin. Niiden tulisi mielestäni olla ihanteita vieläkin, eikä pelkästään siitä syystä, että monet käyrätorvikirjallisuuden merkkiteoksista on sävelletty 1800-luvulla. Romantiikan ajan ääni-ihanteen tavoittelemisen sopii mielestäni loistavasti myös tämän päivän musiikkiin.

1800-luvun käyrätorvensoiton ääni-ihanteita on kuitenkin mahdotonta tietää tarkkaan. Dauprat'n ajalta ei luonnollisesti ole olemassa äänitteitä, ja toisaalta 1900-luvun alunkaan nauhoituksista ei saa selvää kuvaa instrumentin äänenväreistä. Dauprat antaa kuitenkin kirjassaan selviä vihjeitä käyrätorven ääni-ihanteista. Tärkein niistä on, että oppilaan tulisi aloittaa soitonopintonsa luonnontorven Es-virityspotkella. Dauprat'n mukaan Es-virityspotki on luonnontorven keskeisin virityspotki. Samaa mieltä olivat myös Punto, Kenn ja Domnich. Es-spotki on äänenväritään tummempi ja syvempi kuin F-virityspotki, joka on nykyisissä käyrätorvissa perusvirityspotki. Tuplatorvessa, joka on nykyään käytetyin käyrätorvimalli, on yhdistettynä F- ja B-vireinen puoli. Tuplatorvella soitetaan nykyään lähes pelkästään B-vireisellä puolella. Joissakin koulukunnissa aloitetaan soittaminen jopa suoraan tuplatorven B-vireisellä puolella. Tämä johtaa jo aika kauas luonnontorven Es-virityspotken soinnista. Olisikin mielestäni ensiarvoisen tärkeää, että oppilaalla olisi mahdollista jo opintojensa alkuvaiheessa kokeilla luonnontorvea ja erityisesti sen Es-virityspotkea tumman ja rikkaan perussoinnin löytämiseksi. Kun soittajan korva tottuu Es-virityspotken sointiin, hän alkaa hakea samaa sointia myös tuplatorvesta. Tuplatorven sointia on mahdollista tuoda lähemmäs Es-virityspotken sointia, jos soittajalla on soinnista vahva mielikuva ja tunnus.

Dauprat'n aikana luonnontorvet ja suokappaleet oli tehty ohuemmasta metallista kuin nykyään. Tällöin metallinen resonanssi tuli huomattavasti nopeammin mukaan sointiin äänenvoimakkuutta kasvatettaessa. Nykyisin käyrätorvi ja suokappale ovat paksummasta metallista ja äänenvoimakkuudet myös aivan toista luokkaa. Voi-

makkuuden kasvattaminen on viety ehkä välillä jopa liian pitkälle. Romantiikan ajan herkkien sävyjen, nyanssien ja värien hakeminen olisi tervetullutta myös tänä päivänä. Esitysten äänenvoimakkuus saattaisi tippua, mutta tilalle tulisi paljon rikkaampi paletti äänenvärejä. Keinoja tähän ovat luonnontorveen ja muihin 1800-luvun instrumentteihin, kuten wienintorveen, ranskantorveen ja saksantorveen perehtyminen. Samoja sävyjä on mahdollista hakea modernista instrumentista, jos niistä on muodostunut mielikuva.

Dauprat'n ajan luonnontorven sointiin vaikutti eri viritysputkien lisäksi kellossa olevan käden asento. Käsi oli huomattavasti syvemmillä kuin nykyään on tapana pitää tuplatorvea soittaessa. Myös käden muoto oli kuppimaisempi kuin nykyisin. Luonnontorvea soittaessa tulisi ehdottomasti pitää kättä kuten Dauprat ohjeistaa. Tällöin avoimista äänistä tulee vähän pehmeämpiä ja peitetyistä äänistä soinniltaan avoimia ääniä mahdollisimman lähellä olevia. Luonnontorven yleissoinnista tulee tällöin pehmeämpi, pyöreämpi ja tummempi. Viritysputken ollessa vielä Es-vireinen, luonnontorven perussoinnista tulee Dauprat'n käsitekniikkaa käytettäessä kokonaisuudessaan hyvin tumma, pehmeä ja pyöreä. Tätä perussointia olisi hyvä hakea myös modernilla käyrätorvella soittaessa. Luonnollisesti soittajalla tulisi olla käytettävissä kaikki sävyt metallisen kirkkaasta vaskisoinnista aina puupuhallinmaisena kevyeen sointiin. Hyvänä lisänä modernin käyrätorven sävypaletteihin olisi Es-vireisen luonnontorven syvä ja rikas sointi.

Kellossa olevaa kättä käytettiin 1800-luvulla myös musiikin värittämiseen. Nykyään on hyvin tavallista, että oikeaa kättä pidetään koko ajan kellossa samassa asennossa. Asento on kaiken lisäksi hyvin avoin, jolloin äänestä tulee kirkas ja väriltään pasuunamaisempi. Tämä toimii hyvin orkestereissa, joissa käyrätorvien on pärjättävä äänenvoimakkuudessa muille vaskille. Kamarimusiikissa tämä ei kuitenkaan ole ihanteellisin tapa käyttää kellossa olevaa kättä. Entinen opettajani Radovan Vlatković opetti, että äänenväriä ja tunnelmaa on hyvä vaihtaa nimenomaan käden eri asentojen avulla. Tässä lähestymistavassa on vahva yhteys luonnontorvensoittoon ja 1800-luvun musiikin esittämiseen. Kun vaaditaan kirkasta ja voimakasta karakteria, käsi voi olla hyvin avoimessa asennossa kellossa. Kun taas vaaditaan hiljaisempia ja tummempia sävyjä, käsi voi olla hyvinkin peittävässä asennossa kellossa. Tämä tyyli sopii erityisesti klassisen ja romanttisen aikakauden teoksiin, mutta sitä on mahdollista käyttää myös muidenkin aikakausien musiikissa.

Luonnontorvensoitosta kiinnostuneelle Dauprat'n opit ovat hyvin olennaisia. Hänen teknisiä ohjeitaan voi soveltaa suoraan tämän päivän luonnontorvensoittoon. Myös Dauprat'n ohjeisiin musiikin esityskäytännöistä on tärkeää tutustua, jos esitettävänä on klassisen tai varhaisromanttisen aikakauden teoksia. Samoin hänen ohjeensa musiikin opiskelusta tai opettamisesta ovat hyvin mielenkiintoisia tämän päivän soittajalle. Niistä voi löytää uusia näkökulmia omaan työskentelyyn, jos vain muistaa, että nykyään käyrätorvensoittajan on työskenneltävä vieläkin laajemmalla kentällä ja hallittava vieläkin useampia tyylejä kuin Dauprat'n aikana.

Näkisin mielelläni, että Dauprat'n ajan käyrätorviteoksia esitettäisiin enemmänkin tulevaisuudessa. Sen lisäksi näkisin mielelläni, että luonnontorvi tulisi mukaan käyrätorvensoitonopintoihin entistä vahvemmin modernin tuplatorven rinnalle. Tärkeää olisi, että luonnontorveen perehdyttäisiin kunnolla ja siitä siirrettäisiin sävyjä modernin instrumentin soittoon. Valitettavasti nykyään on usein niin, että luonnontorvea soitetaan samalla tekniikalla ja tyylillä kuin modernia käyrätorvea. Tällöin instrumentti ei toimi ja suurin osa sen sävyistä jää tavoittamatta.

Dauprat toimii myös innostavana esikuvana tämän päivän käyrätorvensoittajalle. Dauprat'n voidaan sanoa olleen musiikillinen renessanssimies. Hän työskenteli hyvin laajasti ja monipuolisesti. Dauprat toimi muusikkona Pariisin eri orkestereissa. Tämän lisäksi hän soitti aktiivisesti kamarimusiikkia. Kamarimusikkona Dauprat muun muassa oli mukana kantaesittämässä Reichen puhallinkvintettoja. Sen lisäksi hän soitti säännöllisesti solistina. Opettaminen oli tärkeä osa Dauprat'n toimintaa. Sen lisäksi hän sävelsi erittäin paljon. Dauprat'n voidaan sanoa olleen monipuolisesti sivistynyt, sen verran laaja ja kattava hänen käyrätorvensoiton oppikirjansa on. Tähän kaikkeen toimintaan Dauprat suhtautui hyvin intohimoisesti. Esiintyvänä taiteilijana hän halusi välittää tunnetta ja lämpöä kuulijoille. Opettajana ja kirjoittajana häntä kiinnosti oppilaiden todellinen auttaminen ja käyrätorvensoiton tason nostaminen Ranskassa. Säveltäjänä hän halusi tehdä instrumentilleen korkeatasoisempaa musiikkia. Dauprat hyödynsi laajasti omaa osaamistaan ja halusi tehdä taidetta omalla instrumentillaan. Tässä intohimoisessa asenteessa musiikin tekemiseen on opittavaa meille kaikille tämän päivän muusikoillekin.

LÄHTEET

- Coar, Birchard (1952). *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dauprat, Louis-François (1824). *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*. Paris: Zetter.
- Dauprat, Louis-François (1845). *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*. Toinen painos. Paris: Chez Schonenberger.
- Dauprat, Louis-François (1994). *Method for Cor Alto and Cor Basse*. [*Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*, 1824]. Toimittanut Viola Roth. Bloomington: Birdalone Music.
- Fitzpatrick, Horace (1970). *The Horn and Horn Playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*. Oxford: Oxford University Press.
- Greene, Grady Joel (1970). *Louis-François Dauprat: His Life and Works*. Greeley: University of Northern Colorado.
- Humphries, John (2000). *The Early Horn. A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2002): *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Nuottilähteet

- Dauprat, Louis-François. *3 Quintette Op. 6*. Leipzig: Robert Ostermeyer Musikedition, (2002/1825).
- Dauprat, Louis-François. *Six Trios & Six Quartets for Horns in Different Keys Op. 8*. San Diego: Birdalone Music, (1996/1830).
- Dauprat, Louis-François. *Sonata en Fa Majeur pour Cor et Harpe (ou Piano)*. Paris: Editions Choudens, (1972).

LIITE 1

1.1 Dauprat'n julkaistut sävellykset (Coar 1952, 148–149 ja Greene 1970, 105–107)

Pariisilainen kustantaja Zetter on toiminut kaikkien näiden teosten julkaisijana. Tiedot sävellyksestä op. 3 puuttuvat.

- Konsertto *Cor-Altolle* tai *Cor-Basselle* ja orkesterille; soolostemmasta kaksi versiota, op. 1.
- Sonaatti pianolle ja luonnontorvelle, op. 2.
- Kolme suurta trioa E-vireisille luonnontorville, op. 4.
- *Tableau musical* pianolle ja luonnontorvelle, op. 5.
- Kolme kvintettoa luonnontorvelle ja jousikvartetille, op. 6. (1825)
- Duo käyrätorvelle ja pianolle, op. 7.
- Trioja ja kvartettoja erivireisille luonnontorville, op. 8. (1830). Triot, kvartetot ja sekstetot erivireisille luonnontorville on julkaistu myös 157-sivuisessa kirjassa, joka sisältää yhdeksän sivun johdannon, jossa käsitellään luonnontorven eri virityksiä.
- Konsertto nr. 2 F-vireiselle *Cor-Basselle*, op. 9.
- Sekstetto erivireisille luonnontorville, op. 10.
- Kolme sooloa *Cor-Altolle* ja *Cor-Basselle* pianon tai orkesterin säestyksellä, op. 11.
- Kaksi sooloa ja duetto D-vireiselle *Cor-Basselle* ja G-vireiselle *Cor-Altolle* pianon tai orkesterin säestyksellä, op. 12.
- Kuusi suurta duoa Es-vireisille luonnontorville, op. 13.
- 20 duoa luonnontorville vaihtuvilla virityksillä, op. 14.
- Trioja G- ja F-vireiselle *Cor-Altolle* ja C-vireiselle *Cor-Basselle* pianon tai orkesterin säestyksellä, op. 15.
- Kolme sooloa E-vireiselle *Cor-Altolle* kolmessa eri sävellajissa, op. 16.
- Kolme sooloa E-vireiselle *Cor-Altolle* kolmessa eri sävellajissa, op. 17.
- Konsertto nr. 3 E-vireiselle *Cor-Altolle* tai *Cor-Basselle*, op. 18.
- Konsertto nr. 4 F-vireiselle luonnontorvelle, op. 19.

- Kaksi sooloa *Cor-Altolle* ja *Cor-Basselle*, op. 20.
- Konsertto nr. 5 E-vireiselle *Cor-Basselle*, op. 21.
- Skotlantilainen kansanlaulu (*La Dame Blanche*), variaatio luonnontorvelle ja harpulle, op. 22.
- Teema ja variaatiot, jota seuraa rondo-bolero, pianon tai orkesterin säestyksellä, op. 23.
- Toinen teema ja variaatiot, päättyy rondo, op. 24.
- Kolme melodiaa molemmille soittajatyypeille, op. 25.
- Suuri trio kolmelle luonnontorvelle; triossa yksi *Cor-Alto* ja kaksi *Cor-Bassea*, op. 26.

1.2 Julkaisemattomat sävellykset (Coar 1952, 149–150)

- 27 sinfoniaa suurelle orkesterille
- *Nous allons le voir, Opéra de circonstance*. Sävelletty keisari Napoleonin Bordeaux'n vierailua varten.
- Alkusoitto, lauluja *Cythère assiégée* -baletin tanssi- ja pantomiiminumeroita varten. Esitetty Bordeaux'ssa 1808.
- *O salutaris*, tenorille, harppu- ja luonnontorviobligatolla ja jousikvintettisäestyksellä.
- Useita pienimuotoisia musiikkikappaleita (eng. *scene*), duoja, trioja ja romansseja.
- Konsertto käyrätorvelle ja puhallinorkesterille.
- *Canon fermé à l'octave*, kahdelle E-vireiselle luonnontorvelle (1857)
- *Concertino per corno misto* (1825)

1.3 Dauprat'n kirjoittamaa kirjallisuutta (Coar 1952, 150 ja Greene 1970, 107)

- *Methodé de Cor-Alto et Cor-Basse* (1824). Ensimmäisen painoksen julkaisi Zetter, toisen (1845) Schonenberger.

1.4 Julkaisematon kirjallisuus (Coar 1952, 150 ja Greene 1970, 107)

- Osia julkaisemattomasta soitonoppikirjasta kaksiventtiiliselle käyrätorvelle (1829).
- Julkaisematon harmoniaoppikirja konservatorion opiskelijoille.
- Julkaisematon musiikin teoreettisen analyysin oppikirja konservatorion opiskelijoille. *Le Professeur de Musique ou l'enseignement de cet art* (1857).

LIITE 2**TAITEELLISEN TOHTORINTUTKINNON KONSERTTISARJAN OHJELMAT**

Konserttisarjan aihe: "Romantiikan ajan kamarimusiikkia ja soolokirjallisuutta käyrätorvelle, siirtyminen luonnontorvesta venttiilitorveen".

Ensimmäinen jatkotutkintokonsertti**"Romantiikan ajan käyrätorvi I"**

maanantaina 19.9.2005 klo 19

Sibelius-Akatemian konserttisalissa

Tommi Hyytinen, luonnontorvi, wienintorvi, ranskantorvi, käyrätorvi

Anu Hostikka, sopraano

Tiina Korhonen, fortepiano, piano

Tero Toivonen, käyrätorvi

Hector Berlioz (1797–1828): *La Jeune Pâtre Breton* op. 13 no. 4

sopraanolle, käyrätorvelle ja pianolle

Franz Schubert (1797–1828): *Auf dem Strom* D 943 – op. Post. 119

lauluäänelle, käyrätorvelle ja pianolle

Anu Hostikka, sopraano

Tommi Hyytinen, wienintorvi

Tiina Korhonen, piano

Nikolaus von Krufft (1779–1818): *Sonate E-Dur*

luonnontorvelle ja pianolle

I Allegro moderato

II Andante espressivo

III Rondo alla polacca, Moderato

Tommi Hyytinen, luonnontorvi

Tiina Korhonen, fortepiano

Charles Gounod (1818–1893): 6 pièces mélodiques originales

venttiilitorvelle ja pianolle

pièces 1 (Larghetto) et 5 (Andante)

Tommi Hyytinen, ranskantorvi

Tiina Korhonen, piano

Friedrich Kuhlau (1786–1832): Konzertino f-moll op. 45

kahdelle käyrätorvelle

Adagio ma non troppo – Allegro alla polacca –

Larghetto – Allegro alla polacca – Allegro assai

Tommi Hyytinen ja Tero Toivonen, käyrätorvi

Tiina Korhonen, piano

Toinen jatkotutkintokonsertti**Romantiikan ajan käyrätorvi II**

tiistaina 4.4.2006 klo 19

Sibelius-Akatemian konserttisalissa

Tommi Hyytinen, luonnontorvi, ranskantorvi, saksantorvi

Tiina Korhonen, piano

The Golden Horns:

Tommi Hyytinen, Tero Toivonen, Jukka Harju ja Tuomo Eerikäinen

Robert Schumann (1810–1856): *Adagio und Allegro Op. 70***Carl Reinecke (1824–1910): *Notturmo Op. 112***

Tommi Hyytinen, saksantorvi

Tiina Korhonen, piano

Jules Massenet (1842–1912): *Andante pour Cor et Piano* (Suomen ensiesitys)

Tommi Hyytinen, ranskantorvi

Tiina Korhonen, piano

Vincenzo Bellini (1801–1835): *Konsertto F-duuri* (Suomen ensiesitys)

Allegro – Larghetto – Allegretto brillante

– Un poco piu adagio – Allegretto brillante

Tommi Hyytinen, luonnontorvi

Tiina Korhonen, piano

Bernhard Crusell (1775–1838): *Tre kvartetter för fyra valthorn*

I Andantino

II Andante pastorale

III Andante

Luonnontorvikvartetti The Golden Horns:

Tommi Hyytinen, Tero Toivonen, Jukka Harju ja Tuomo Eerikäinen

Heinrich Hübler (1822–1893): Konsertto neljälle käyrätorvelle

I Allegro maestoso

II Adagio, quasi andante

III Allegro vivace

Käyrätorvikvartetti The Golden Horns ja Tiina Korhonen, piano

Kolmas jatkotutkintokonsertti**”Romantiikan ajan käyrätorvi III”**

Sibelius-Akatemian konserttisalissa

tiistaina 13.11.2007 klo 19.00

Tommi Hyytinen, luonnontorvi

Tiina Korhonen, piano

Tempera-kvartetti:

Laura Vikman, viulu

Silva Koskela, viulu

Tiila Kangas, alttoviulu

Ulla Lampela, sello

The Golden Horns -luonnontorvikvartetti

Tommi Hyytinen, Jukka Harju, Tuomo Eerikäinen ja Tero Toivonen

Louis-François Dauprat (1781–1868): 3. kvintetto Es-duuri op. 6

(Suomen ensiesitys alkuperäisinstrumentein)

I Adagio – Allegro moderato e sostenuto

II Andante, Thème varié

III Rondo, Allegro sostenuto

Tommi Hyytinen, luonnontorvi

Tempera-kvartetti:

Laura Vikman, viulu

Silva Koskela, viulu

Tiila Kangas, alttoviulu

Ulla Lampela, sello

Louis-François Dauprat (1781–1868): Kuusi kvartettoa erivireisille luonnontorville op. 8

(Suomen ensiesitys alkuperäisinstrumentein)

Konsertissa kuullaan sarjasta kvartetot nro 1, 5 ja 6

1 Allegro poco agitato

5 Adagio, Marcia funebre

6 Allegro scherzando

The Golden Horns -luonnontorvikvartetti

Tommi Hyytinen, Jukka Harju, Tuomo Eerikäinen ja Tero Toivonen

Johannes Brahms (1833–1897): Trio op. 40

I Andante

II Scherzo, Allegro

III Adagio mesto

IV Finale, Allegro con brio

Tommi Hyytinen, luonnontorvi

Laura Vikman, viulu

Tiina Korhonen, piano

(Teos esitetään 1870-luvulla valmistetulla Érard-flyygelillä)

Neljäs jatkotutkintokonsertti**”Romantiikan ajan käyrätorvi IV”**

Sibelius-Akatemian konserttisalissa

tiistaina 26.2.2008 klo 19

Tommi Hyytinen, luonnontorvi, ranskantorvi ja saksantorvi

Tiina Korhonen, piano

Päivi Severeide, harppu

József Hárs, käyrätorvi

Helsinki Brass Quintet

Janne Ovaskainen ja Ilkka Helanterä, saksalainen trumpetti

Tommi Hyytinen, F-vireinen saksantorvi

Sami Hannula, pasuuna

Miika Jämsä, saksalainen F-tuuba

Paul Dukas (1865–1935): *Villanelle***pour Cor avec accompt d’Orchestre ou de piano**

Tommi Hyytinen, ranskantorvi

Tiina Korhonen, piano

Henri Chaussier (1854–?): *Élégie pour Cor et Harpe*

Tommi Hyytinen, ranskantorvi

Päivi Severeide, harppu

Gaspare Luigi Spontini (1774–1851): *Divertimento pour Cor et Harpe*

I Andante

II Allegretto

Tommi Hyytinen, luonnontorvi

Päivi Severeide, harppu

Nikolai Rimski-Korsakov (1844–1908): *Kaksi duettoa kahdelle käyrätorvelle*

I Vivace

II Allegretto Scherzando

Tommi Hyytinen ja József Hárs, käyrätorvi

Alexander Glazunov: (1865–1936): *Rêverie* op. 24

Tommi Hyytinen, saksantorvi

Tiina Korhonen, piano

Alexander Skrjabin (1872–1915): *Romanssi*

Tommi Hyytinen, saksantorvi

Tiina Korhonen, piano

Viktor Ewald (1860–1935): *Kvintetto Nr. 1*

Helsinki Brass Quintet

Janne Ovaskainen ja Ilkka Helanterä, saksalainen trumpetti

Tommi Hyytinen, F-vireinen saksantorvi

Sami Hannula, pasuuna

Miika Jämsä, saksalainen F-tuuba

Viides jatkotutkintokonsertti**”Romantiikan ajan käyrätorvi V”**

Sibelius-Akatemian konserttisalissa

maanantaina 16.2.2009 klo 19

Tommi Hyytinen, wienintorvi ja tuplatorvi

Anu Hostikka, sopraano

Tiina Korhonen, piano

Matti Närhinsalo, huilu

Heikki Parviainen, clochette

Arktinen Hysteria -puhallinkvintetti

Matti Närhinsalo, huilu

Anni Haapaniemi, oboe

Christoffer Sundqvist, klarinetti

Tommi Hyytinen, käyrätorvi

Ann-Louise Wägar, fagotti

Franz Strauss (1822–1905): *Nocturno, op. 7*

Tommi Hyytinen, wienintorvi

Tiina Korhonen, piano

Richard Strauss (1864–1949): *Alphorn op. 15, Nr. III*

Anu Hostikka, sopraano

Tommi Hyytinen, wienintorvi

Tiina Korhonen, piano

Franz Doppler (1821–1883): *Souvenir du Rigi, Idylle, op. 34*

Matti Närhinsalo, huilu

Tommi Hyytinen, wienintorvi

Heikki Parviainen, clochette

Tiina Korhonen, piano

Joseph Rheinberger (1839–1901): *Sonaatti Es-duuri, op. 178*

Tommi Hyytinen, wienintorvi

Tiina Korhonen, piano

Carl Nielsen (1865–1931): *Canto Serioso*

Tommi Hyytinen, tuplatorvi

Tiina Korhonen, piano

Carl Nielsen (1865–1931): Kvintetto, op. 43

Arktinen Hysteria -puhallinkvintetti

Matti Närhinsalo, huilu

Anni Haapaniemi, oboe

Christoffer Sundqvist, klarinetti

Tommi Hyytinen, käyrätorvi

Ann-Louise Wägar, fagotti