

PUHUVA JA LAULAVA JOUSI

Leopold Mozartin ja Pierre Baillotin viulukoulujen vertailu
jousitekniikan näkökulmasta

Seminaarityö

Kevät 2026

Roope Jokinen

Taideyliopiston Sibelius-
Akademia/ Vanhan musiikin
aineryhmä/ Kirjallinen työ

TIIVISTELMÄ

| |
|---|
| <p>Kirjallisen työn nimi Puhuva ja laulava jousi: Leopold Mozartin ja Pierre Baillotin viulukoulujen vertailu jousitekniikan näkökulmasta</p> |
| <p>Tekijän nimi Roope Jokinen</p> |
| <p>Sivumäärä 27</p> |
| <p>Lukukausi Kevät 2026</p> |
| <p>Aineryhmän nimi Vanhan musiikin aineryhmä</p> |
| <p>Tutkielma vertaili Leopold Mozartin (1719–1787) <i>Viulunsoiton perusteita</i> (1756) ja Pierre Baillotin (1771–1842) viulukoulua <i>L'Art du Violon</i> (1834) keskittyen viulunjousen käytön ihanteiden muutokseen ajanjaksolla, jolloin jousi kehittyi barokkimalleista moderniin <i>Tourte</i>-jouseen. Aineistona käytettiin viulukoulujen jousenkäyttöä koskevia osioita, ja menetelminä olivat laadullinen sisällönanalyysi sekä taiteellinen tutkimus historiatietoisten soittokokeilujen kautta. Tutkielma edustaa historiallisesti tiedostavan esittämisen alaa, joka keskittyy varhaisemman musiikin instrumenttivalintoihin ja soittotekniikoihin liittyviin pohdintoihin.</p> <p>Työn keskeisenä tuloksena oli materiaali, joka lisää lukijan ymmärrystä Mozartin ja Baillotin erilaisista viulunsoiton historiallisista ja tyyllisistä konteksteista ja viulukoulujen erilaisista lähestymistavoista. Pelkkien jousitussääntöjen vertailu voi johtaa pinnallisiin tuloksiin ja oleellisempaa onkin ymmärtää kunkin viulukoulun historiallinen asiayhteys, käytössä oleva jousimalli ja kulloisetkin viulunsoiton esteettiset ihanteet. Tutkielma auttaa historiallisesti tiedostavaa viulistia välttämään anakronistisia tulkintoja.</p> <p>Mozart edustaa italialaista barokkityyliä ja käyttää italialaista barokkiajan sonaattijousta. Hän antaa jousituksille yksiselitteisiä sääntöjä, joihin kuitenkin on poikkeuksia. Hän korostaa puhuvaa artikulaatiota, jousenedon pehmeää alkua ja vibraton yhteyttä jousenkäyttöön.</p> <p>Baillot puolestaan edustaa Pariisin konservatorion uutta koulukuntaan Hän käyttää nykyaikaista <i>Tourte</i>-jousta ja keskittyy viulukoulussaan jousilajeihin (<i>détaché, martelé, staccato, ricochet</i>) jousen suuntien sijaan. Hänen tavoitteenaan on laulava <i>legato</i>, voimakas sointi ja jousitusten variassi.</p> |
| <p>Asiasanat vanha musiikki, historiallisesti tiedostava esittäminen, jousi, jousisoittimet, viulu, instrumenttipedagogia</p> |
| <p>Tutkielma on tarkistettu plagiaatintarkastusjärjestelmällä 28.5.2026</p> |

SISÄLLYS

| | |
|---|----|
| 1 JOHDANTO | 5 |
| 1.1 Tutkielman aihe ja rajaus..... | 6 |
| 1.2 Tutkimustehtävä ja tutkijan positio..... | 6 |
| 1.3 Tutkimusaineisto ja viitekehys | 7 |
| 1.4 Tutkimusmenetelmät..... | 9 |
| 1.5 Keskeiset käsitteet..... | 10 |
| 1.5.1 Jousen osat | 10 |
| 1.5.2 Jousen painopisteen ja muiden ominaisuuksien merkitys soittajalle | 11 |
| 1.5.3 Viulukoulut..... | 11 |
| 2 VIULUNJOUSEN MUUTOKSET 1750–1834..... | 12 |
| 3 LEOPOLD MOZART, VIULUNSOITON PERUSTEET (1756) | 15 |
| 3.1 Lyhyesti Leopold Mozartista | 16 |
| 3.2 Viulukoulun yleisluonnehdinta..... | 17 |
| 3.3 Jousitussäännöt | 17 |
| 4 PIERRE BAILLOT, L'ART DU VIOLON (1834) | 18 |
| 4.1 Lyhyesti Pierre Baillotista | 19 |
| 4.2 Viottin vaikutus Pariisin musiikkielämään | 19 |
| 4.3 Viulukoulun yleisluonnehdinta..... | 20 |
| 4.4 Jousitussäännöt ja jousilajit..... | 21 |
| 5 POHDINTA | 22 |
| 5.1 Viulukoulujen vertailukelpoisuus ja luotettavuus | 23 |
| 5.2 Tutkielman soveltaminen käytännössä..... | 26 |
| LÄHTEET..... | 26 |

1 JOHDANTO

1.1 Tutkielman aihe ja rajaus

Tutkielmani keskittyy vertailemaan Leopold Mozartin (1719–1787) ja Pierre Baillotin viulukouluja. Pyrin selvittämään, miten viulunjousen käytön ihanteet muuttuivat aikavälillä 1750–1834 ja miten jouseen tehdyt rakenteelliset muutokset auttoivat pyrkimyksissä kohti uusia musiikillisia ihanteita. Tutkielmassa on pieni katsaus jousen rakenteellisiin muutoksiin kyseisellä aikavälillä (luku 2). Kappaleet 3 ja 4 keskittyvät viulukoulujen esittelemiseen ja analysoimaan jousenkäytön ohjeita.

Uskon että useilla vanhaan musiikkiin keskittyvillä viulisteilla on kokemusperäistä tietoa sekä historiallisista jousista että Mozartin ja Baillotin näkemyseroista liittyen viulunsoiton estetiikkaan, mutta pyrin tällä työllä tuomaan konkreettisesti esiin lähteisiin pohjautuvaa tietoa mainituista näkemyseroista sekä itselleni että muille. Laura Gröndahl (2023) sanoittaa hyvin ilmiön, jonka itsekin tunnistan yli kymmenen vuotta eri opettajien viulutunneilla käyneenä: “taiteilijan tieto kulkee ihmisten mukana, siirtyy tekijältä toiselle ja muokkautuu aina uudelleen eri tilanteisiin”. Kaikkea tietoa ei voida tai haluta kirjoittaa muistiin ja jaettavaksi avoimesti muiden kanssa, vaan tieto kulkee opettajalta oppilaalle (Gröndahl 2023). Siksi tässä työssä mainitsen myös keskeisten viulistien opettajia.

Päätin rajata työni käsittelemään tätä nimenomaista ajanjaksoa siksi, että silloin jousi kävi läpi kärjistäen sanottuna muutoksen barokkijousesta moderniin jouseen. Toinen suuri rajaus työn pitämiseksi kohtuullisen mittaisena oli hyödyntää vain kahta aikalaislähdettä kaikkien saatavilla olevien sijaan. Valitsin Mozartin ja Baillotin, koska ne vaikuttavat käyvän läpi tutkielmaani liittyviä aiheita melko perusteellisesti. Jätän tässä työssä käsittelemättä viuluun kohdistuneet uudistukset ja keskityn pelkästään jouseen.

1.2 Tutkimustehtävä ja tutkijan positio

Tutkimustehtäväni on analysoida tutkimukseen sisällyttämieni viulukoulujen jousitus- ja jousenkäytöllisiä ohjeita. Olen erityisen kiinnostunut Mozartin mahdollisista ohjeista hyödyntää varhaisen jousen kannan lähellä sijaitsevaa painopistettä ja sille luontevaa puhuvasti artikuloivaa soittotapaa ja siitä, miten jousenkäytölliset ohjeet muuttuvat Baillotin viulukoulun kohdalla. Ennakkoon minulla on omasta soittokokemuksesta tuleva käsitys, että uudemmat jousimallit helpottavat huomattavasti pitkien ja tasaisten jousenvetojen tekemistä, sillä ne ovat luontaisesti painavampia ja niissä on parempi kontakti kieleen myös kärjessä. Oletan että sitä myös kaivataan Baillotin käyttämissä nuottiesimerkeissä, jotka ovat tyyliltään klassismia tai varhaisromantiikkaa.

Tätä kirjoittaessani olen Sibelius-Akatemian vanhan musiikin koulutusohjelmassa maisteriopiskelijana pääaineenani barokkiviulu. Olen valmistunut samasta koulutusohjelmasta musiikin kandidaatiksi vuonna 2025 ja sitä ennen Tampereen ammattikorkeakoulusta musiikkipedagogiksi vuonna 2022 pääaineenani viulu.

1.3 Tutkimusaineisto ja viitekehys

Käytän tutkimusaineistona aikalaisviulukoulujen jousenkäyttöön keskittyviä osioita. Ajanjaksolta on säilynyt monia viulukouluja, joista valitsin tarkempaan tarkasteluun Leopold Mozartin viulukoulun *Versuch einer gründlichen Violinschule* (ensijulkaisu v. 1756) ja Pierre Baillotin vastaavan oppikirjan *L'art du violon* (ensijulkaisu v. 1834). Toivon saavani niistä ensi käden tietoa kirjoittajiensa esteettisistä mieltymyksistä ja löytäväni vertailevalla tutkimisella eroja viulukoulujen väliltä. Jokainen kirjoittaja tuo viulukoulussa omaa persoonaansa ja soittotyyliään esille, mutta toivon löytäväni myös laajemmassa mittakaavassa merkkejä yleisistä viulunsoiton ihanteiden muutoksista.

Leopold Mozart (1788, 18) määrittelee esipuheessa oman kohdeyleisönsä: viulunsoittoa opiskelevat sekä heidän opettajansa. Hän valittelee, kuinka huonosti monia hänen luokseen opiskelemaan tulevia viulisteja on opetettu, heidän

jousituksensa ovat täysin vailla hyvää makua. Hän toivoo kirjansa löytävän myös niiden käsiin, jotka “huonolla opetuksellaan tekevät oppilaista onnettomia, koska heillä itsellään on samat virheet”.

Leopold Mozartin viulukoulua pidetään yhtenä aikansa parhaista lähteistä historiallisen esitystavan tutkimiseen saksalaisen huilisti Johann Joachim Quantzin huilunsoitonoppaan *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen: mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert* (1752) ja Carl Philipp Emanuel Bachin kosketinsoitinoppaan *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/1762) kanssa. Pierre Baillotin viulukoulu sen sijaan edustaa Pariisin konservatorion uutta ranskalaista tyyliä.

Viitekehystenä tutkielmassani on viulisti ja musikologi David D. Boydenin mittava ura viulunsoiton historiantutkimuksen parissa. Hänen kirjansa *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music* (1990) on todella laajalti käytetty lähde kaikessa tuntemassani viulunsoiton historian tutkimuksessa.

Dallin Richard Hansenin väitöskirja *The bouncing bow: A historical examination of “off-the-string” violin bowing* (1751–1834) vuodelta 2009 keskittyy pomppivien (*spiccato*, *sautillé*, *ricochet*) jousilajien analysoimiseen samalla aikarajauksella, jonka päätin tehdä oman työni kohdalla. Hän mm. kuvailee osuvasti, kuinka barokkijousella on luontainen tapa artikuloida jousen käännöt tuottamatta silti aksenttia.

Tutkielmani viitekehystä ovat historiallisesti tiedostavat esityskäytännöt, *Historically informed performance* (HIP). Soitettavaa ohjelmistoa harjoitellessani pyrin nykytiedon valossa teoksen ajankohtaan sopivaan esitystapaan niin tulkinnallisesti kuin historiallisten soittimien ja soittotavan muodossa.

Historiallisesti tiedostavassa esittämisessä on Haskellin (1996, 175) kyse on tietyllä tavalla autenttisuuden tavoittelusta samalla tiedostaen, että on mahdotonta tietää täsmälleen, miten vuosisatoja sitten on soitettu. Harnoncourt (1986, 10) sen sijaan kirjoittaa asian niin, että vain oman aikamme musiikkia voimme ymmärtää, vanhaa

musiikkia voimme ihaila sen korkean taidokkuuden vuoksi. Hän on sitä mieltä, että nykyaikana musiikin halutaan olevan vai kaunista eikä häiritsevää, ja se on ohjannut mielenkiinnon pois nykytaiteesta ja historian pariin, sillä jo kuolleiden säveltäjien musiikista on siloteltu suurien väärinkäsitysten vuoksi jotain neutraalin kaunista ja miellyttävää, ei-häiritsevää, mitä se ei alun perin ollut (Harnoncourt 1986, 10).

Vielä 1700-luvun Euroopassa vanha musiikki on nähty ainoastaan nykyisen musiikin esiasteena. Vain uusimpia teoksia ylistettiin ja vanhoja saatettiin arvostaa hyvänä harjoitusmateriaalina. Historiallisesti tiedostava lähestymistapa, jossa vanhaa musiikkia pyritään tulkitsemaan kunnioittaen sen alkuperäistä olemusta, on syntynyt vasta 1900-luvulla. Ero siinä pyritäänkö ottamaan jotain historiasta nykyaikaan vai sijoittamaan itsensä menneisyyteen on vähintään filosofisella tasolla merkittävä. Muissakin taiteissa on näkyvissä piinallisen tarkan restauroinnin trendi, mutta se tuntuu tässä ajassa ainoalta hyväksyttävältä tavalta arvostaa teosta ja sen historiaa. Harnoncourt varoittaa, että lopputuloksena voi olla historiantutkimuksellisesti virheettömämpi mutta kuitenkin taiteellisesti surkea esitys. (Harnoncourt 1986, 14–16.)

Taruskin vie historiallisen tiedostamisen kyseenalaistamisen vieläkin pidemmälle kysyessään, mihin tällä kaikella itse asiassa pyritään. Mitään autenttista tai aitoa emme ainakaan voi tavoittaa (1995, 67–68). Mikä on vanhaa musiikkia esittävien muusikoiden taiteellinen vastuu siitä, että esitystä myydään historiallisena esityksenä?

Historiallisten esityskäytäntöjen säännöstö on jonkin verran muuttunut viime vuosikymmeninä, ja paikallisia tyylieroja löytyy. Se herättää minussa ajatuksen siitä, että jokainen uusi versio vanhasta musiikista saattaa kuitenkin heijastaa lopulta vain oman aikamme estetiikkaa, ja olemme hyviä löytämään sitä tukevia argumentteja keskenään usein ristiriitaisista historiallisista lähteistä. Esimerkiksi alkuperäisten sävellyskäsikirjoitusten ja kirjallisten lähteiden tutkiminen myöhempien laitosten sijaan on kuitenkin arvokasta, sillä historiantulkinnan kerrostumia täytyy voida kyseenalaistaa vaikka yksiselitteisiä vastauksia ei saadakaan.

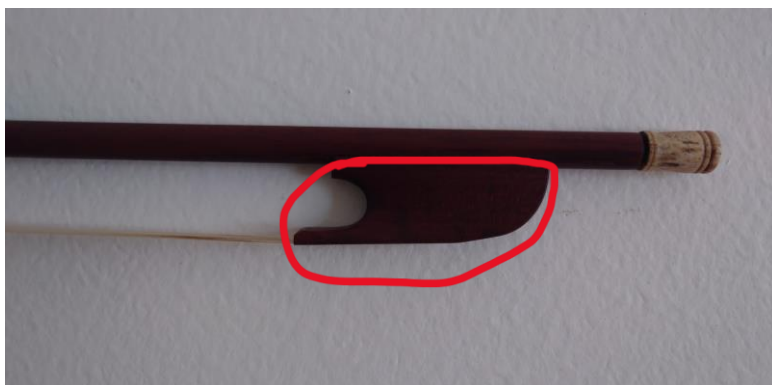
1.4 Tutkimusmenetelmät

Tutkimusmenetelminä tässä tutkielmassa käytän viulukoulujen kvalitatiivista sisällönanalyysia taiteellisen tutkimuksen menetelmiä soveltaen. Taiteellisessa tutkimuksessa teoriaan pohjautuvaa ymmärrystä täydennetään taiteellisten prosessien avulla (Gröndahl 2023), eli tässä tapauksessa nuottiesimerkkien soittamisen historiallisilla jousimalleilla sekä havainnoinnin avulla. Menetelmiä yhdistämällä luon oman historiallis-taiteellisen näkemykseni, johon kuuluu kriittinen suhtautuminen teorian ja käytännön mahdolliseen ristiriitaan ja lähteiden luotettavuuden arvioiminen osana historiallista kontekstiaan.

1.5 Keskeiset käsitteet

1.5.1 Jousen osat

Kanta tai tyvi tarkoittaa sitä osaa jousesta, josta soittaja pitää kiinni. Kuvassa 1 on ympyröitynä erillinen osa, frossi, johon jotkut rakentajat laittoivat leimansa jousen puun sijaan.



Kuva 1. Barokkijousen kantaosa, ympyröitynä frossi

Kuvassa 2 näkyy jousen kärki. Kummankin pään muotoilua muutettiin useaan kertaan 1700-luvun aikana, kunnes nykyinen malli vakiintui.



Kuva 2. Barokkijousen kärkiosa

1.5.2 Jousen painopisteen ja muiden ominaisuuksien merkitys soittajalle

Painopiste vaikuttaa siihen, miten voimakkaan soinnin jousi tuottaa kärkipuolella omalla painollaan ja missä kohdassa se luontaisesti pomppaa nopeassa edestakaisessa liikkeessä. Esimerkiksi olkavarren ja kynnärvarren asento, jousen vauhti ja kieleen kohdistuvan paineen määrä vaihtelevat soittaessa jatkuvasti ja jos jokin näistä parametreista on pielessä, sointi ei ole halutunlainen.

1.5.3 Viulukoulut

Viulukouluissa on tyypillisesti sekä kirjallisia ohjeita että erilaisia sävellyksiä ja soittoharjoituksia nuotteina. Painotukset näiden välillä vaihtelevat suuresti. Kummastakin voi saada tietoa, millaisia pyrkimyksiä viulukoulujen kirjoittajilla on ollut. Viulukoulujen julkaiseminen yleistyi 1700-luvun loppupuolella ja liittyi laajemmin Euroopassa vallinneeseen valistusaatteeseen ja koulutusmahdollisuuksien tuomiseen myös tavallisen kansan saataville.

Sini Louhivuoren (1998, 87) mukaan esityssääntöihin keskittyminen on luontevaa 1700-luvun viulukouluissa, sillä silloin musiikinopetus ei ollut vielä eriytynyttä ja musiikkijulkaisut olivat luonteeltaan yleisteoksia. 1800-luvun viulukouluissa taas on tyypillisesti enemmän opetusmateriaalia alkeista lähtien.

Viulukoulujen kohdeyleisöä voivat olla niin eri tasoiset viulistit kuin apua opetukseensa kaipaavat soitonopettajat. Motiiveja soitonoppaan julkaisemiseen voisivat olla mm.

oman opetuksen mainostaminen, oman hyvänä pidetyn tyylin tuominen tunnetuksi tai auttamisen halu.

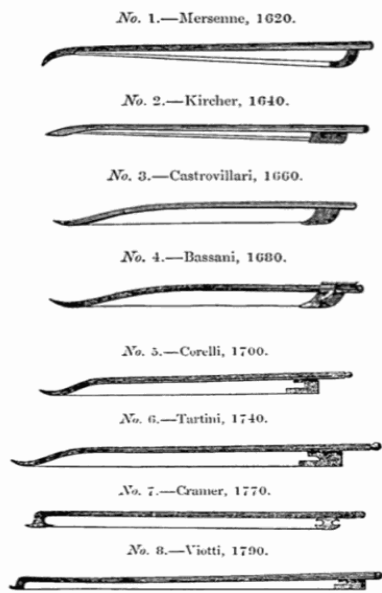
2 VIULUNJOUSEN MUUTOKSET 1750–1834

Tätä työtä kirjoittaessani olen jatkuvasti törmännyt siihen seikkaan, että viulujousen historiasta ei ole säilynyt tarkkaa ja kaikenkattavaa tietoa, eikä sen kehityksestä ole mahdollista muodostaa kattavaa tai yksiselitteistä aikajanaa. Saksassa, Italiassa ja Ranskassa oli läpi 1700-luvun käytössä monenlaisia jousia eikä mitään standardeja niiden tekemiseen ollut. (Hansen 2009, 7–10.)

Viulun historiaa haastavampaa jousen historian tutkimisesta tekee se, että vanhoja jousia on säilynyt paljon vähemmän (Hansen 2009, 7). Rakentajan nimen leimaaminen jouseen ei myöskään ole ollut viulujen tavoin tapana ennen vuotta 1750, jonka jälkeen jotkut rakentajat tai jousia myyvät liikkeet alkoivat leimata nimensä jouseen tai frossiin (Boyden 1980, 203).

Paljon siteeratun, vanhan musiikin tutkimuksen edelläkävijä François-Joseph Fétisin (1784–1871) kuvitus viulunjousen kehityksestä vuodelta 1856 on Boydenin (1990, 324) mukaan hyvin kaukana todellisuudesta (kuva 3). Kuvaa katsoessa kannattaa kiinnittää huomio vuosilukujen ja nimien lisäksi kahden alimman jousen jyrkkäkulmaiseen kärkeen. Kuvassa joustien mittasuhteet tai vuosiluvut eivät ole tarkkoja eivätkä ilmeisesti vanhimpien joustien mallitkaan.

Display of the successive ameliorations of the bows of the seventeenth and eighteenth centuries.



Kuva 3. Fétisin kritisoitu kuvitus jousen historiasta. (Fétis 1856, 116-117.)

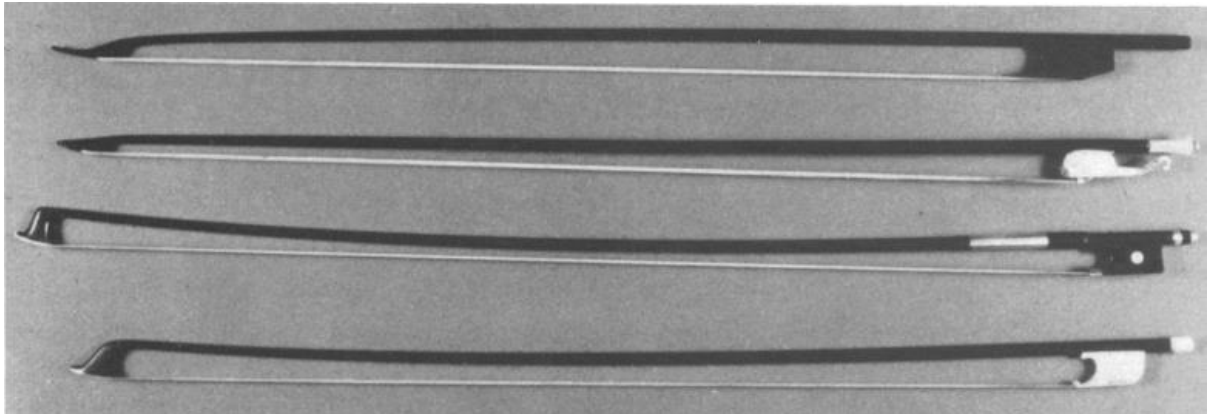
Fétis, muusikkoperheen lapsi ja multi-instrumentalisti edusti jo varhain yleisestä mielipiteestä poiketen ajattelua, että musiikki ei taiteen lajina kehity vaan ainoastaan muuttuu. Hän kiinnostui aikaansa varhaisemmasta musiikista opiskellessaan Pariisin konservatoriossa. (Ellis & Wangermée, 2001).

Nykyään käytämme Fétisiltä omaksuttua tapaa kutsua muutamia yleisiä malleja kuuluisien viulistien mukaan, jotka ovat oletettavasti soittaneet kyseisillä jousilla. Käytäntö on alkujaan viulisti Michel Woldemarin (1750–1815) tutkielmasta *Grande méthode* noin vuodelta 1800, ja sen logiikka ontuu koska henkilöt, joiden mukaan jouset on nimetty ovat saattaneet soittaa monenlaisilla jousilla (Boyden 1980, 202). Hansenin (2009, 7) mukaan esimerkiksi *Tourte*-jousi oli solistien yleisessä käytössä vasta 60 vuotta mallin syntymisen jälkeen, joten eri mallien päällekkäisyyden aikakausi oli pitkä.

Boyden (1980, 200) niputtaisi 1700-luvun alkupuolen Corelli- ja Tartini-jouset italialaisiksi sonaattijousiksi, sillä näiden suorien tai hiukan kuperien, n. 61–71cm pitkien josten välillä ei oikeastaan ole selkeää eroa tai kehityskaarta. Corellin virtuoosiset sonaatit vaativat entistä pidempää joustaa, jossa erityisesti kärkeen on lisätty painoa (Louhivuori 1998, 34).

Ranskan orkestereissa sen sijaan käytettiin 1700-luvun alkupuolella lyhyempiä, tanssimusiikkiin sopivia jousia. Italialaiset pitkät sonaattijouset, joita käytettiin sooloesiintymisissä, tulivat Italiassa opiskelleiden ranskalaisviulistien tuomina tanssijousten rinnalle suosioon 1720-luvulta alkaen. (Danitz 2023, 9.) Keskityn tässä työssä ainoastaan sonaattijousten kehityslinjaan, vaikka muunkinlaisia jousia oli käytössä.

Cramer-jousen (eng. myös *“transitional”*) Mannheimista Pariisiin toi Wilhelm Cramer vuonna 1770. Se on edeltäjistään poiketen kovera, ja kärki on uuden mallinen (*“battle axe”*, taistelukirves). Jouhia on aiempaa leveämmältä ja frossi on tehty norsunluusta aiempien puisten sijaan. Uusi muotoilu sai viulun äänen syttymään helpommin ja riski vingahtelulle, jota aiemmilla jousilla piti varoa, oli pienempi. (Danitz 2023, 11–12.)



Kuva 4. Kaksi varhaista (ylemmät) ja kaksi myöhäistä 1700-luvun viulunjousta (Boyden 1980, 200)

Tarkastelujaksoni lopussa 1785 alkaen alkoi jo Euroopassa vakiintua käyttöön nykyään käytössä olevia jousia ominaisuuksiltaan muistuttava malli, jonka kehittämisestä ranskalainen jousenrakentajaperheen poika François Tourte (1747–1835) on saanut kunnian, vaikkakin vastaavanlaisia jousia kehitettiin samaan aikaan myös toisaalla. Jousen suunnittelussa auttoi viuluvirtuoosi Giovanni Battista Viotti (1755–1824). Tourten jousissa käytettiin siirtomaista tuotavaa *pernambucoa*, joka vahvana mutta kimmoisana puulajina sopi pidempään jouseen hyvin. (Danitz 2023, 13.) Se ei ohuenakaan taivu liikaa, mikä on jouselle tärkeä ominaisuus sen kimmoisuuden säilyttämiseksi. Jousi pomppii hyvin ja sillä on aiempia malleja helpompaa soittaa tasaisen voimakkaalla äänellä ja hitain jousenvedoin.

3 LEOPOLD MOZART, VIULUNSOITON PERUSTEET (1756)

3.1 Lyhyesti Leopold Mozartista

“Olen luonut tässä hyvän soittotyylin perustan”, pohjustaa Leopold Mozart esipuheessaan viulukoulunsa tarkoitusta (1988, 18).

Leopold Mozart (1719–1787), Wolfgang Amadeuksen isä, oli eteläsaksalainen viulisti, säveltäjä ja teoreetikko. Mozart työskenteli hovipalvelijana, viulistina ja soitonopettajana sekä sävelsi työn ohessa. Huomattuaan lastensa, erityisesti Wolfgangin musiikillisen lahjakkuuden, hän päätti käyttää runsaasti aikaansa jälkipolvensa musiikilliseen kasvattamiseen. Leopoldin käden jälki näkyy voimakkaasti Wolfgangin lapsuusajan julkaisuissa. (Eisen, 2001.)

Teos, josta Mozart nykyään lapsensa lisäksi tunnetaan, *Versuch einer gründlichen Violinschule* julkaistiin Wolfgangin syntymävuonna 1756, ja sen myötä muutenkin siinä vaiheessa tunnettu viulisti saavutti lisää tunnettua saksankielisessä Euroopassa. Wolfgangin kasvettua Leopold kuljetti ensin koko perhettä, myöhemmin vain Wolfgangia esittelemässä taitojaan ympäri Eurooppaa. Lasten itsenäistyttyä hän yritti vielä (kehnommin tuloksin) kasvattaa ensimmäisestä lapsenlapsestaan samanlaista lahjakkuutta. (Eisen, 2001.)

Mozart kirjoittaa viulukoulunsa olevan ensimmäinen laatuaan ja päivittelee, kuinka kukaan ei ollut vielä tätä tärkeää tehtävää aiemmin tullut tehneeksi. Hän ei ilmeisesti ollut tietoinen italialaistaustaisen Francesco Geminianin (1687–1762) viisi vuotta aiemmin Lontoossa julkaisemasta oppaasta. Geminiani ja Mozart ohjeistavat joitain asioita ristiriitaisesti suhteessa toisiinsa, vaikka eteläsaksalainen musiikkielämä oli italialaisesta vaikuttunutta. (Louhivuori 1998, 83.) Uusintapainoksessa Mozart otti jo mukaan ns. Geminiani-otteen (Boyden 1990, 358).

Käytössäni oleva Leena Siukonen-Penttilän suomennos Mozartin viulukoulusta vuodelta 1988 pohjautuu vuoden 1787 uusintapainokseen.

3.2 Viulukoulun yleisluonnehdinta

Mozartin viulukoulu on moniin muihin verrattuna tekstipainotteinen, vaikka nuottiesimerkkejäkin on runsaasti. Mozart aloittaa perusteellisesti viulun historialla ja musiikin teorialla. Sen jälkeen edetään soittoasentoon ja sitten varsinaisiin soitto-ohjeisiin. Yksi lukuisista muistutuksesta teoksen iästä nykylukijalle on maininta “nykyisessä musiikissa on vain kaksi sävellajia, nimittäin pehmeä ja kova”. Mozart on sitä mieltä, että vanhoista sävellajeista (moodit) jaarittelu ei auta viulustia (Mozart 1988, 77).

3.3 Jousitussäännöt

Mozartin nuottiesimerkeistä seitsemännen pääjakson ensimmäisessä luvussa käy ilmi, että hyvän maun mukaiset jousitukset ynnä muut säännöt ovat karakterikohtaisia. Hän antaa samasta juoksutuksesta usein erilaisia jousitusvaihtoehtoja mutta harmikseni keskittyy varoittamaan mahdollisista virheistä niiden karakterien luonnehtimisen sijaan. Usein varoitukset liittyvät siihen, että rytmi saattaa muuttua epätasaiseksi tai soittaja kiirehtiä liiaksi. (Mozart 1988, 128–136.) Perussääntö kuitenkin on, että tahdin ykkönen soitetaan lähes poikkeuksetta vedolla, vaikka olisi soitettava kaksi vetojousta peräkkäin (Mozart 1988, 87).

Neljännessä pääjaksossa Mozart (1988, 96–97) summaa, että hyvän jousitustavan päättäminen tilanteessa, jossa on kolme säveltä tahtia kohti, riippuu kappaleen laulavuusasteesta ja hyvästä mausta, sekä soittajan terveestä päättelykyvystä. Jokaiseen sääntöön tuntuu olevan poikkeuksia, jos tempo, karakteri tai vaihtelevat aika-arvot ovat tietynlaiset. Myöskin esimerkiksi sekvenssit neuvotaan soittamaan edestakaisin muista säännöistä piittaamatta (Mozart 1988, 93). Pienen intervallin (sekunti tai terssi) päässä olevia nuotteja soitetaan enemmän sidottuina kuin sitä suuremmissa hypyissä, näin syntyy miellyttävää vaihtelua (Mozart 1988, 97).

Barokkijousella soittamisen kontekstissa olen kuullut monenlaisia tulkintoja jaksosta, jossa Mozart opettaa hyvän jousenvedon perustan. Hän aloittaa sanomalla, että jokaisessa jousenvedossa on lyhyt ja hädin tuskin kuultava pehmeä alku, ja jokaisen

sävelen loppu on hiljainen. Siitä hän jatkaa *messia di vocen*, keskellä pullistuvan äänen opettamiseen, ja kertoo sen auttavan *adagion* pitkien sävelten jousenhallinnassa yhdessä kontaktipisteen (jousen etäisyys tallasta) ja paineensäätelyn kanssa. (Mozart 1988, 110–111.)

Seuraavaksi Mozart siirtyy voimakkaasti alkaviin mutta hiljeneviin jousenvetoihin, joissa edelliset säännöt eivät nähdäkseni enää päde, vaan tämä on uusi aihe. Voimakasta aluketta tarvitaan Mozartin mukaan nopeammissa osissa, ei niinkään hitaissa sävellyksissä. Hyödyksi on opetella vielä voimistuva jousenveto, sekä useita pullistuksia yhdellä jousenvedolla. (Mozart 1988, 111–112.)

Luvussa 5 joka käsittelee jousitussääntöjä, Mozart mainitsee ohimennen, että vasemman käden sormien on tehtävä pientä hidasta liikettä kohti tallaa ja kierukkaa. Hiljaisessa äänessä hitaammin ja voimakkaassa nopeammin. Tulkitsen tämän ohjeena käyttäviä vibratoa, ja sen mainitseminen hyvän jousenvedon yhteydessä muistuttaa muussa yhteydessä oppimastani periaatteesta, jonka mukaan vibraton laajuus on yhteydessä jousenvedon syvyyteen. (Mozart 1988, 111.)

11. pääjaksossa Mozart kirjoittaa tremolosta, jonka hän määrittelee huojunnaksi, jota kuulee, kun on lyönyt höllää kieltä tai kelloa voimakkaasti. Se on aaltomaista huojuntaa, joka kuuluu jälkisoinnissa. Hän viittaa vielä viidenteen pääjaksoon, jossa mainitsi jo asiasta. Mozartin mukaan sitä olisi väärin soittaa joka äänelle, mutta rivien välistä luen hänen tarkoittavan, että nopeille äänille sitä ei kannata soittaa, koska silloin intonaatio kävisi epäselväksi. (Mozart 1988, 219–220.)

4 PIERRE BAILLOT, *L'ART DU VIOLON* (1834)

4.1 Lyhyesti Pierre Baillotista

Pierre Baillot (1771–1842) oli pariisilainen viulisti ja säveltäjä. Ollessaan 13-vuotias hänen isänsä kuoli ja hän päätyi Roomaan, jossa hän opiskeli viulunsoittoa viulunjousten nimien yhteydessä mainitun Giuseppe Tartinin (1692–1770) oppilaan oppilaalla (nimeltään Pollani, hänestä en löytänyt muuta tietoa). Hän saattoi myös opiskella Gaetano Pugnarin (1731–1798) opissa. 20-vuotiaana Baillot palasi Pariisiin ja sai töitä *Théâtre Feydeau* orkesterissa. Koesoittomahdollisuuden saamisessa avusti Baillotin jo lapsena ihailema Viotti, josta lisää luvussa 4.2. (David, Parikian & Garnier-Panafieu, 2001.)

Baillot opiskeli Pariisissa sävellystä, ja hänen viulukonserttonsa menestyksekkään esityksen ansioista häntä pyydettiin vuonna 1795 juuri perustettuun Pariisin konservatorioon ensin ystävänsä Pierre Roden (1774–1830) sijaiseksi, ja myöhemmin paikka vakinaistettiin. Baillot jatkoi myös työtään konsertoivana viulistina ympäri Euroopan mannerta ja oli kiinnostunut omista musiikillista juuristaan, joihin lukeutuvat mm. Johann Sebastian Bach (1685–1750), Emanuele Barbella (1718–1777), Arcangelo Corelli (1653–1713), Francesco Geminiani (1687–1762), Georg Friedrich Händel (1685–1759), ja Tartini. (David, Parikian & Garnier-Panafieu, 2001.)

Pariisin konservatorion perustamisen (1795) aikaan viulistit pyrkivät säveltämään toinen toistaan teknisempiä mutta kuitenkin idiomaattisia teoksia – erityisesti konserttoja, mutta myös kapriiseja – viululle. Kreutzerin 42 kapriisia julkaistiin vuonna 1796, Rode sävelsi 24 kapriisiaan v. 1813. Niccolò Paganinin (1782–1840) vuonna 1817 julkaistut vieläkin haastavammat ja virtuoosisemmat 24 kapriisia saivat kuitenkin pian Roden näyttämään vanhanaikaiselta. Kreutzerin kapriisit lienevät edelleen Paganinin kanssa käytetyimpiä etydikirjoja viululle. (Schuenemann 2002, 71).

4.2 Viottin vaikutus Pariisin musiikkielämään

Italialainen Giovanni Battista Viotti (1755–1824) oli Gaetano Pugnarin oppilas ja Arcangelo Corellin (1653–1713) soittoperinteeseen kasvanut virtuoosi, joka konserttoi laajalti Euroopassa ja asettui Pariisiin 1780-luvun alussa, jossa hänen otettiin innokkaasti vastaan. Hän avusti monia nuoria viulistilahjakkuuksia (mm. Rode ja Baillot) etenemään urallaan. Viottia pidetään ranskalaisen “modernin” (1800-luvun alku) viulunsoittotradition perustajana, niin suuri hänen vaikutuksensa Pariisissa konsertoidessaan oli. Ranskan vuonna 1789 alkanut suuri vallankumous teki Viottin tilanteen Pariisissa hankalaksi, ja hän lähti Ranskasta pysyvästi. Vuodet Pariisissa jäivät kuitenkin hänen tuottoisimmikseen ja hänen voimakas sointinsa, tiivis legatonsa sekä soinnin vivahteikkuus jäivät nuoremman sukupolven (Paul Alday (c.1763–1835), Jean-Baptiste Cartier (1765–1841), Rode, Philippe Libon (1775–1838), Nicolas Mori (1796–1839), André Robberechts (1797–1860), Kreutzer, Baillot) sointi-ihanteiksi. (White & Lister, 2022.)

4.3 Viulukoulun yleisluonnehdinta

Baillotin *L’Art du Violon* (jäljempänä viulukoulu) on jatkoa edellä mainittujen Roden, Kreutzerin ja Baillotin suppeammalle julkaisulle *Méthode du Violon* vuodelta 1793, jonka tarkoitus oli luoda yhtenäinen metodi Pariisin konservatorion viulunsoitonopetukselle (Louhivuori 1998, 132). Baillot täydensi teosta ja julkaisi sen uudelleen muiden kirjoittajien jo kuoltua nimellä *L’Art du Violon* vuonna 1834. Baillot kirjoittaa, että vaikka vanhoja viulukouluja on olemassa, ne eivät ole riittävän kattavia ja ajantasaisia uusien teosten haasteisiin (Baillot 1991, 5). Vielä 1900-luvun alussa monet maailman kuuluisimmat viulistit ja pedagogit kuten Fritz Kreisler (1875–1962), Karl Flesch (1873–1944) ja Ivan Galamian (1903–1981), olivat Pariisin konservatorion vaikutuspiiristä, kertoo Zvi Zeitlin viulukoulun esipuheessa (Baillot 1991, ix).

Baillotin ote viulukouluksaan on hyvin pedagoginen. Hän aloittaa analysoimalla hyvää soittoasentoa ja soiton aikana tapahtuvia liikkeitä todella yksityiskohtaisesti. Kun oikeat asennot on sisäistetty, alkavat oppitunnit, jotka etenevät nopeasti vapaista

kielistä ja taukojen äänettömästä laskemisesta 32 nuotin *legatoihin* ja *martelé-*jousitukseen.

Opetus on jaettu ilmiöiden selittämiseen esimerkein, mekaaniseen harjoitteluun ja perusohjeiden toteuttamiseen ohjelmistossa. Baillot painottaa, että vain yhtä asiaa harjoitellaan kerrallaan ja opitun päälle rakennetaan uutta osaamista. Samoin edetään monissa nykyaikaisissa oppimateriaaleissa. Hänen mukaansa soittamaan kannattaa ryhtyä 6–7 vuoden iässä, mutta ennen sitä on osattava jo nuotinlukua ja säveltapailua. (Louhivuori 1998, 136.)

Schuenemannin (2002, 75) mukaan Baillot oli poikkeus muista Pariisin konservatorion viuluopettajista, sillä hän ei ollut lapsitähti vaan saavutti ammattimuusikkouden vasta varttuneemmalla iällä. Hän korostaakin viulukoulussa, että varhainen taituruus ei ole tae menestyksekkäästä urasta (Baillot 1991, 447).

Anna McMichael (2021, 576) mainitsee Baillotin teoksen erityisen hyvänä lähteenä ajan tapaan improvisoida. Kirjassa ohjeistetaan ja annetaan improvisaatioon liittyviä esimerkkejä yli 70 sivun verran. Hän kuvailee Baillotin kirjoitustyyliä yhdistelmäksi filosofista pohdintaa ja mekaanista viulunsoittoasennon analysointia. Se on myös ensimmäinen teos, joka todella tutkii *Tourte*-jousen mahdollisuuksia (McMichael 2021, 581). Myös Louhivuori (1998, 137) korostaa Baillotia perusteellisimpana lähteenä ajan jo hiipuvaan tapaan soittaa preludi ennen varsinaisen teoksen aloittamista.

Tarkoituksena on hiljentää yleisö, tarkistaa soittimen vire ja tilan akustiikka sekä johdatella seuraavan teoksen tunnelmaan ja sävellajiin. Louhivuoren (1998, 138) mukaan tämä on yksi monista Baillotin yhtymäkohdista 1700-luvun esityskäytäntöön.

4.4 Jousitussäännöt ja jousilajit

Mozartin tavoin myös Baillot kirjoittaa, että yleissääntönä vahvalla tahdinosalla alkava fraasi aloitetaan vetojousella, heikolta osalta alkavat työntöjousella. Hänen nuottiesimerkkinsä ovat Mozartia täsmällisempiä, niissä on ilmoitettu säveltäjä ja teos osineen sekä tahtinumerot. Myös tempomerkinnät ovat näkyvillä, mikä helpottaa karakterin hahmottamista lyhyestä otteesta yhtä stemmaa. Baillot kuitenkin keskittyy

jousiasioissa lähinnä eri jousilajeihin eikä niinkään jousen suuntiin, kuten Mozart.

Jousen suuntaa käsitellään vai neljän esimerkin verran. (Baillot 1991, 27.)

Baillot ei anna Mozartin tavoin laajaa valikoimaa selkeitä jousitussääntöjä. Hän myös esittää ohjeensa Mozartia joustavammin neuvoessaan, että jos kohotahtiin kuuluu kaksi tai useampia jousenvetoja, järjestetään ne siten että vahvalle iskulle saavutaan vetojouselle. Jos fraasi päättyy *crescendoon*, viimeinen sävel voidaan soittaa työntöjousella, mutta hidus vaimeneva lopetusääni aina vetojousella (Baillot 1991, 27). Saattaa olla, että säveltäjillä oli tapana merkitä jousituksia itse täsmällisemmin kuin 1700-luvun puoliväliin mennessä ja siksi jousituksia ei tarvinnut käsitellä sen enempää tällä tasolla.

Jousilajeihin Baillot sen sijaan paneutuu perusteellisesti ja on merkittävä modernin jousenkäytön alkuunpanija. Viulukoulussa keskeisiä jousituksia ovat pitkän ja voimakkaan jousenkuljetuksen lisäksi *détaché* eri pituisine variaatioineen, *martelé*, *staccato* ja *ricochet*. (Louhivuori 1998, 138.) Samoihin aikoihin elänyt saksalainen Ludwig Spohr (1784–1859) arvosti (Mozartin tavoin) opetuksessaan kamarimusiikki- ja orkesterikoulutusta solistisen koulutuksen sijaan toisin kuin Pariisissa (Louhivuori 1998, 116). Spohrin vieraillessa Pariisissa ensi kerran vuonna 1820 hän näki Baillotin soittavan ja kommentoi tämän jousituksia keinotekoisiksi ja siksi vähemmän kauniiksi, vaikkakin taitavasti toteutetuiksi (Baillot 1991, xvii). Jousenkäytöstä Baillot mainitsee edeltäjiensä tapaan laulun imitoimisen soittamisen päämääränä ja opettaa, että viulistin on tehtävä selkeä ero hitaan ja nopean jousenvedon välille (Baillot 1991, 167–170).

5 POHDINTA

5.1 Viulukoulujen vertailukelpoisuus ja luotettavuus

Leopold Mozartin viulukoulun uudistetun laitoksen esipuheessa Hans Joachim Moser huomauttaa, että Mozartin nuottiesimerkit on lainattu barokkisäveltäjiltä kuten Pietro Locatellilta (c.1695–1764) ja Giuseppe Tartinilta, ja että Wolfgangin viulukonsertot muistuttavat barokki- ja klassismin siirtymävaiheessa säveltäneen Pietro Nardinin (1722–1793) konserttoja (Mozart 1988, 12). Italialainen barokkityyli on siis ollut Leopoldin musiikillisen maun perusta. Hän ei nimeä käyttämiään esimerkkejä, joka voisi viitata siihen, että hän olettaa lukijansa tunnistavan ne. Osa nuottiesimerkeistä on hänen omiaan.

Leopold Mozartin viulukoulun kuvista näkee selkeästi, että hänen käytössään on malliltaan italialainen sonaattijousi (kts. Luku 2). Jousen malli on hyvin linjassa hänen käyttämiensä musiikkiesimerkkien tyylin kanssa.

Baillotin viulukoulun toimittajan johdannossa Chappell White tiivistää Viottin koulukunnan soittotyylin keskeiset piirteet: laaja vahva sointi, laulava legato ja jousilajeja vaihtelemalla saavutetut viehkeys, valot ja varjot. Tämä uusi sointi-ihanne on saatu aikaan nykyäänkin käytössä olevan mallisella jousella.

Baillot käyttää nuottiesimerkeissään runsaasti noin 60 vuotta Mozartin suosikkeja nuorempaa italialaissäveltäjää Giovanni Battista Viottia (1755–1824), jonka sävellystyylissä näkyy juuret italialaisessa barokissa mutta ote säveltämiseen on tyyliltään klassismia. Myös Kreutzer, Joseph Haydn (1732–1809), Bartolomeo Campagnoli (1751–1827) ja Ludwig van Beethoven (1770–1827) (jota Baillot omissa konserteissaan toi Pariisissa näkyväksi ensimmäisten joukossa) toistuvat myös nuottiesimerkeissä.

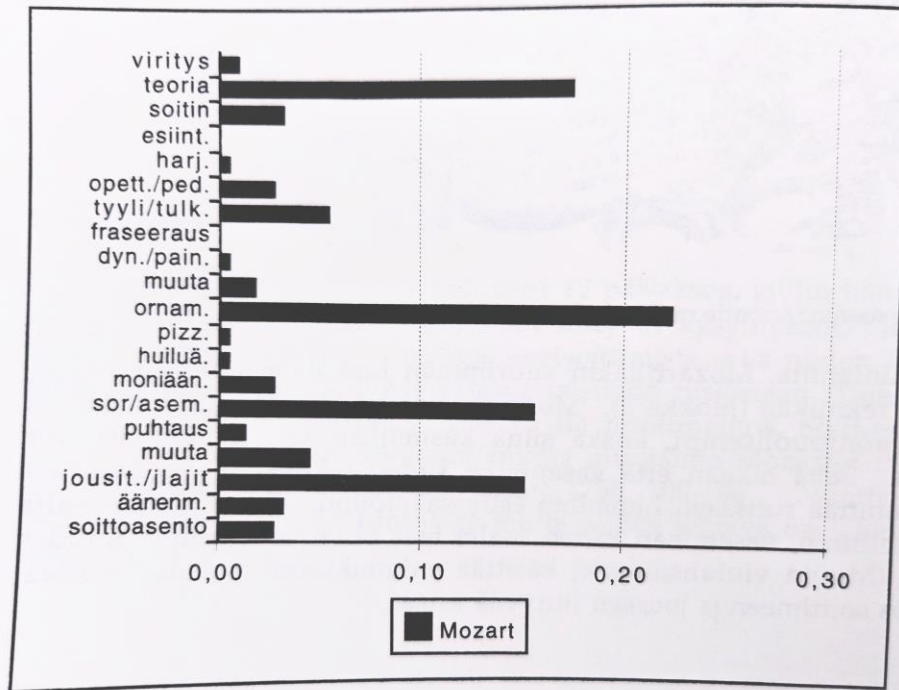
Baillotin valitsemissa jousiharjoituksissa keskitytään Mozartia enemmän suuriin kielenvaihtoihin, jotka ovat kömpelömpiä modernilla, raskaammalla jousella, mutta joita myös mahdollisesti sävellettiin aiempaa enemmän tyylin muuttuessa virtuoosisemmaksi.

Tutkielman viulukouluja lukiessani olen pyrkinyt asettamaan ne ajalliseen ja tyylliseen kontekstiinsa. Mozartin ja Baillotin tapa kirjoittaa ovat keskenään erilaiset, mutta lähellä oman aikansa vastaavia tekstejä. Mozartin teoreettispainotteinen, pitkälti opettajakollegoille suunnattu viulukoulu on rakenteeltaan ja sisällöltään lähellä aikalaistaan Geminiana, ja Baillot lähellä muita aikansa opetusmateriaalipainotteisia viulukouluja, kuten Charles-Auguste de Bériotin (1802–1870) *Méthode du violon* (1858). Monissa 1800-luvun viulukouluissa annetaan materiaalia alkeisopetuksesta lähtien, mikä ei ilmeisesti ole tyyppillistä vielä sitä vanhemmissa oppaissa.

Mozartin tyyli on antaa yksiselitteisiä jousitussäntöjä, mutta hän päätyy lopulta selittämään niihin monia poikkeuksia. Baillot on hylännyt pyrkimyksen selittää jokainen mahdollinen tilanne sääntöjen pohjalta, ja lähestyy esimerkkien kautta, joista lukija voi tehdä johtopäätöksiä muihin samankaltaisiin tilanteisiin.

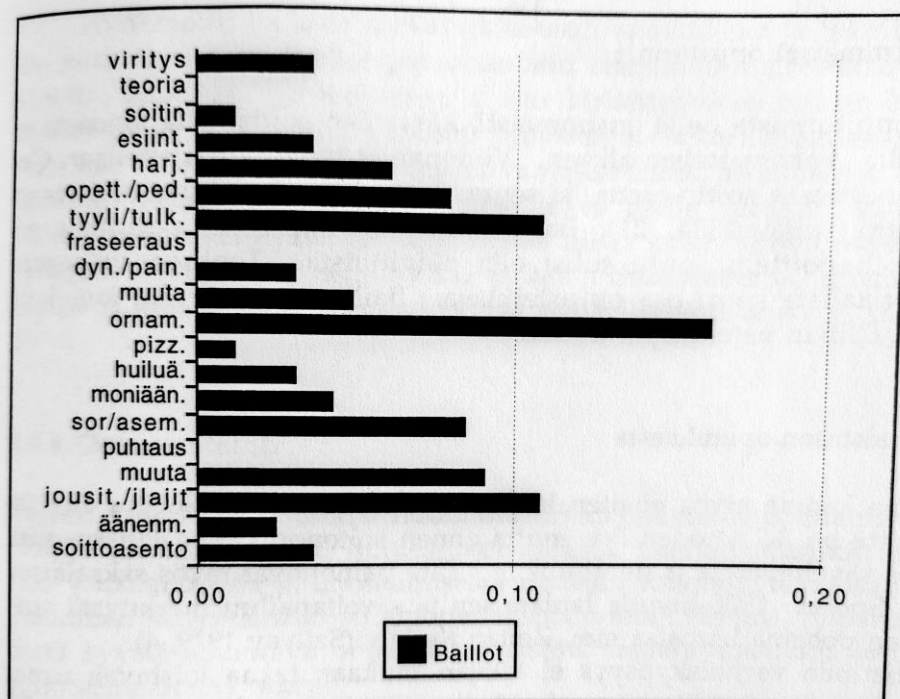
Mozartin ja Baillotin valitsemat nuottiesimerkit ja soittimet poikkeavat toisistaan, joten musiikillisten makuerojen vertailu jousitussäntöjen muodossa tuntui lopulta liian kapealta tavoitteelta. Viulukoulujen vertailu oli tästä näkökulmasta yllättävän hankalaa, sillä Baillot opettaa pääasiassa jousilajeja ja Mozart jousituksia. Sen sijaan keskityin laueammin vertailemaan, miten kyseiset viulukoulut mutta myös musiikinopetus- ja musiikkikulttuuri ovat muuttuneet näiden teosten kirjoittamisen välisenä aikana.

Erityisesti Baillotin lähipiirin lukuisista viulisteista oli hyvin tietoa saatavilla ja ajan nopea soittotekniikan kehitys sekä konservatorion perustaminen auttavat ymmärtämään viulukoulun julkaisemisen tarvetta. Viulukoulujen sisältö on 1800-luvulle tultaessa laajentunut ja tasapainottunut mikä käy hyvin esille mm. Louhivuoren (1998) kvantitatiivisesta sisällönanalyysistä (kuvat 5 ja 6).



KUVIO 8 Alaluokkien osuudet Mozartin teoksessa.

Kuva 5. Louhivuoren (1998, 86) sisällönanalyysi Mozartin viulukoulun osa-alueista.



KUVIO 16 Alaluokkien suhteelliset osuudet Baillot'n teoksessa.

Kuva 6. Louhivuoren (1998, 135) sisällönanalyysi Baillotin viulukoulun osa-alueista.

Monia asioita on viulukouluissa jätetty mainitsematta. Niitä on kirjoitushetkellä voitu pitää niin itsestään selvinä, että maininta ei ole tullut mieleen tai on tuntunut turhalta. Esimerkiksi Leopold Mozart saattoi olettaa lukijoiden tunnistavan hänen käyttämänsä nuottiesimerkit, jotka ovat minulle pääosin vieraita. Tuttujen kappaleiden kohdalla olisi paljon sujuvampaa ymmärtää sen tempo ja karakteri, jotka ovat olennaisia jousitusvalintoja tehdessä. Toisaalta hän mainitsee erikseen, että päätti jättää pois moodien opettamisen (Mozart 1988, 77), joka olisi myöhemmin itsestään selvää.

Lähteiden luotettavuuden arviointia tämän työn kohdalla hankaloittaa, että minulla ei ollut mahdollisuutta tämän työn puitteissa perehtyä muihin viulukouluihin yhtä tarkasti. Niiden avulla olisi voinut hahmottaa vielä tarkemmin niin kirjoittajien yksilöllisiä maku- ja näkemyseroja, kuin yleisesti ajallisia ja maantieteellisiä eroja ja yhtäläisyyksiä.

Yksi luotettavuuteen liittyvä ongelma on myös, että emme tiedä kuinka kirjassa esitetyt ohjeet on käytännössä toteutettu. Itse soittamalla kuitenkin voi saada vahvistuksen, että monet ohjeista tuntuvat täysin luontevilta ja viulustisilta. En muista, että mikään ohje ja nuottiesimerkki olisi tuntunut täysin järjettömältä, mutta käytännön kokeileminen vahvisti ymmärrystäni lukemastani. Bailloitin viulukoulussa osa nuottiesimerkeistä on ajan hengen mukaan teknisesti todella haastavia mutta ne tuntuvat mm. Kreutzerin ja Roden kapriiseja harjoitelleelle tutuilta ja loogisilta.

5.2 Tutkielman soveltaminen käytännössä

Tämän työn tavoitteena oli luoda katsaus Mozartin ja Bailloitin jousenkäyttötyylin eroihin peilaten sitä käytössä olleisiin jousiin ja soitettuun ohjelmistoon. Toivon, että tämän työn avulla jousisoittajat saavat apua ymmärtää Mozartin ja Bailloitin erilaiset kontekstit ja voivat välttää lähestymästä viulukouluissa käytettyä ohjelmistoa anakronistisesti eli sijoittaen sen ajallisesti väärin. Näin saadaan tyylinmukaista vaihtelua tyylikausien välille. Yksinään jousitusääntöjen vertaileminen jää helposti pinnallisiin johtopäätöksiin, kuten että molemmat neuvovat aloittamaan painokkaan tahdinosan vetojousella.

LÄHTEET

- Baillot, P., & Goldberg, L. 1991. *The art of the violin*. Northwestern University Press.
- Boyden, D. 1980. *Early music*, Vol.8 (2), p.199-212.
- Boyden, D. 1990. *The history of violin playing from its origins to 1761: and its relationship to the violin and violin music*. Clarendon Press.
- Danitz, J. 2023. *Bow Articulations in the Late Galant (1775–1812): An Analysis of Bow Strokes in Selected Violin Sonatas of Mozart and Beethoven*.
<http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/bow-articulations-late-galant-1775-1812-analysis/docview/2866312085/se-2?accountid=150397>
- David, P., Parikian, M., & Garnier-Panafieu, M. 2001. Baillot, Pierre. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001797> (haettu 19.3.2026)
- Eisen, C. 2001. Mozart, (Johann Georg) Leopold. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278234> (haettu 19.3.2026)
- Ellis, K., & Wangermée, R. 2001. *Fétis, François-Joseph*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.60000200743>(haettu 19.3.2026)
- Gröndahl, L. (toim) 2023. *Taiteellinen tutkimus*, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Hansen, D. 2009. *The bouncing bow: A historical examination of “off-the-string” violin bowing, 1751–1834*.
<http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/bouncing-bow-historical-examination-off-string/docview/304827946/se-2?accountid=150397>
- Harnoncourt, N. 1986. *Puhuva musiikki: Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Otava.

- Haskell, H. 1996. *The early music revival: a history*. Dover Publications.
- Louhivuori, S. 1998. *Viulupedagogiikan vaiheet. Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulumsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylän Yliopisto.
- Mozart, L., & Siukonen-Penttilä, L. 1988. *Viulunsoiton perusteet*. Sibelius-Akatemia.
- McMichael, A. 2021. *Violin effects from the early nineteenth century: The extended techniques of pierre baillot*. *Nineteenth - Century Music Review*, 18(3), 565-586.
doi:<https://doi.org/10.1017/S147940982000049X>
- Schuenemann, B. 2002. *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*. The Lyre of Orpheus Press.
- Taruskin, R. 1995. *Text and act: Essays on Music and Performance*. Oxford University Press.
- White, C., & Lister, W. 2022. Viotti, Giovanni Battista. *Grove Music Online*.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029483> (haettu 19.3.2026)

Kuvamateriaali

Kuvat 1–2. Jokinen, R. 2026.

Kuva 3. Fétis, F. 1856. Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius; précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements.

Kuva 4. Boyden, D. 1980. *Early music*, Vol.8 (2), p.199–212.

Kuvat 5–6. Louhivuori, S. 1998. *Viulupedagogiikan vaiheet. Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylän Yliopisto.