



Musiikkia on eri aikakausina esitetty varsin erilaisten periaatteiden mukaisesti. Viime aikoina monen klassisen musiikin yhtyeen ja orkesterin musisointi on alkanut muuttua solakampaan, vähä-vibratoiseen ja tyyllisesti tiedostetumpaan suuntaan. Keskeisenä tekijänä tämän ilmiön taustalla vaikuttaa niin sanottu vanhan musiikin liike.

Muutos koskee monia muusikoita. Lisääntyneen historiallisen tiedostamisen herättämät kysymykset ovat orkestereissa ja musiikkioppilaitoksissa joka päivä ajankohtaisia. Artikulaatioihin, fraseeraukseen, kaarituksiin ja äänten muotoilemiseen liittyvät pohdinnat ovat läsnä muusikoiden arjessa.

Tämän Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun sovelta-jakoulutuksen linjalla tehdyn tutkimuksen tavoitteena on lisätä esittämiskäytäntötietoutta sinfoniaorkestereissa. Kyse on erityisesti klassismin ja varhaisromantiikan aikakausien musiikin esittämistavoista. Tarkastelun kohteeksi on valikoitunut kolme esittämiskäytännön osa-aluetta: musiikin muotoilu, vibraton käyttö sekä orkesterisoinnin historia.

PAINETTU	PDF
ISBN 978-952-329-133-1	ISBN 978-952-329-134-8
ISSN 1237-4229	ISSN 2489-7981
EST 47	UNIGRAFIA
	HELSINKI 2019

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

SOVELTAJAKOULUTUS
DocMus-tohtorikoulu



Markus Sarantola

Runojaloista romantiikkaan – Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt sinfoniaorkestereissa

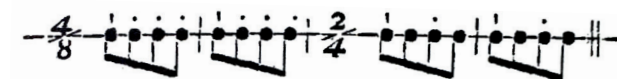
EST 47



Runojaloista romantiikkaan

**Vanhemman musiikin
esittämiskäytännöt
sinfoniaorkestereissa**

MARKUS SARANTOLA



EST 47
DocMus-tohtorikoulu
TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2019

***Runojaloista romantiikkaan.
Vanhemman musiikin
esittämiskäytännöt
sinfoniaorkestereissa.***

Taiteellisesti suuntautunut soveltajaprojekti

Markus Sarantola

Kirjallisten töiden ohjaaja:
MuT Päivi Järviö

Opintojen vastuullinen ohjaaja:
MuT Annikka Konttori-Gustafsson

Esitarkastajat:
Prof. Dr. Tomi Mäkelä
MuT Tommi Hyytinen

Tarkastustilaisuuden valvoja:
MuT Päivi Järviö

Tarkastajat:
Prof. Dr. Tomi Mäkelä
MuT Tommi Hyytinen

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Soveltajakoulutuksen tohtorintutkinnon kirjallinen osio ja raportti
EST 47
© Markus Sarantola

Kannen suunnittelu: Jan Rosström
Paino: Unigrafia, Helsinki 2019
ISBN 978-952-329-133-1
ISSN 1237-4229

PDF:
ISBN 978-952-329-134-8
ISSN 2489-7981

Tiivistelmä

Monen klassisen musiikin yhtyeen ja orkesterin musisointi on alkanut muuttua solakampaan, vähävibratoiseen ja tyylillisesti tiedostetumpaan suuntaan. Keskeisenä tekijänä tämän ilmiön taustalla vaikuttaa niin sanottu vanhan musiikin liike. Tätä muutosta ei Suomessa ole toistaiseksi vielä juurikaan tutkittu tai sanallistettu.

Tämän taiteellisessa soveltajakoulutuksessa tehdyn tutkimuksen tavoitteena on lisätä esittämiskäytäntötietoutta suomalaisissa sinfoniaorkestereissa. Kyse on erityisesti Haydnin, Mozartin ja Beethovenin aikakauden musiikin alkuperäisistä esittämistavoista. Koska tutkittava alue on huomattavan laaja, on tarkastelun kohteeksi valikoitunut kolme orkesteri- ja yhtyesoiton kannalta tärkeää esittämiskäytännön osa-aluetta: musiikin muotoilu, vibraton käyttö sekä orkesterisoinnin historia.

Kyseessä on laadullinen ja monimenetelmällinen, historiallisiin esittämiskäytäntöihin kohdistunut tutkimus orkesteriympäristössä. Perinteisen historian tutkimuksen ohella tietoa on kerätty myös haastatteluin ja havainnoiden. Tutkijan oma soittaminen niin orkestereissa, tutkimoon kuuluvissa kamarimusiikkiprojekteissa kuin yksinkin – sekä tämän työskentelyn mahdollistama tutkimustulosten koettelu – on ollut keskeistä. Sikäli tutkimus asettuu osaksi taiteellisen tutkimuksen kenttää.

Aineisto on koostunut 1700- ja 1800-lukujen kontekstia avaavasta lähteistöstä (historia, sosiaalipolitiikka, filosofia, estetiikka), esittämiskäytäntöjen alkuperäislähteistöstä, historiallisista äänitallenteista ja oman aikamme soivasta musiikista (konsertit, äänitteet), haastatteluista ja keskusteluista (asiantuntijat ja kollegat) sekä havaintomateriaalista (työskentely orkesterien, yhtyeiden, opiskelijoiden ja pedagogien kanssa).

Tutkinnon opinnäytekokonaisuus koostuu seuraavista elementeistä: artikkelikokoelma, kaksi kamarimusiikkikonserttia sekä soveltajaprojektin raportti.

Lisäksi tutkinto tuotti vanhan musiikin kurssin, lukuisia erityyppisiä kirjoituksia (myös verkkoon), useita esitelmiä, aikajanametodin, suuren määrän eri tavoin sanallistettua tietoa sekä jonkin verran terminologiaa ja myös käytännön taitoja. Näitä materiaallisen, toiminnallisen ja abstraktin tason tuotoksia on mahdollista kehittää edelleen sekä tulevaisuudessa hyödyntää orkestereissa ja musiikkioppilaitoksissa.

Tutkimushankkeen perusteella voidaan todeta, että muutokset esitystavoissa ovat olleet konkreettisia erityisesti viimeisten kymmenen vuoden aikana. Kiinnostus historiallisia esittämiskäytäntöjä kohtaan on lisääntymässä monissa orkestereissa.

Asiasanat: artikulaatio, fraseeraus, vibrato, sointi, sinfoniaorkesteri, historialliset esittämiskäytännöt, *Historically Informed Performance*, HIP, barokki, klassismi, romantiikka, Hugo Riemann

Abstract

The music-making of many classical music ensembles and orchestras has begun to shift in a direction that is leaner and more streamlined, less vibrato heavy, and more stylistically aware. A key factor in the emergence of this phenomenon is the so-called Early Music Movement. This change, however, has not yet been researched or articulated extensively in Finland.

The aim of this study, carried out in the applied study programme with an artistic orientation, is to increase knowledge and understanding of performance practices among Finnish symphony orchestras. It is particularly concerned with how the music of the Haydn, Mozart, and Beethoven era was originally performed. Due to the vast scope of the study, three integral aspects of orchestral and ensemble performance practices have been selected: musical shaping, use of vibrato, and the history of orchestral sound.

It is a qualitative and multidisciplinary study of historical performance practices in orchestral settings. In addition to traditional historical research findings, data has also been collected through interviews and observation. Of central significance has been the researcher's own work in orchestras, graduate chamber music projects, and solo work – as well as the testing of the research results that this work has enabled. As regards the area of research, it is part of the field of artistic research.

The material consists of eighteenth- and nineteenth-century contextual sources (history, social politics, philosophy, and aesthetics), original sources of performance practices, historical sound recordings and contemporary performances (concerts, recordings), interviews and discussions (with experts and colleagues), and observational material (working with orchestras, ensembles, students, and educators).

The demonstration of proficiency consists of the following elements: an article collection, two chamber music concerts, and an applied project report.

In addition, the degree work has produced an early music course, numerous types of written information (including online), several presentations, a timeline method, a large amount of differently-formulated knowledge, some terminology, and practical skills. These material, functional, and abstract levels can be further developed and used in orchestras and music schools in the future.

The project's findings reveal that changes in practices of performing have become especially tangible in the last ten years. Interest in historical performance practices is increasing in many kinds of orchestras.

Keywords: articulation, phrasing, vibrato, sound, symphony orchestra, historically-informed performing practices, HIP, Baroque, Classicism, Romanticism, Hugo Riemann

Kiitokset

Ensimmäiseksi haluan kiittää Marianne Gustafsson Burgmannia oikeaan vanhemman musiikin tutkimiseen tutustuttamisesta. Periksiantamattomuus, jota hän on osoittanut yhteisiä kiinnostuksen kohteitamme kohtaan, on omaa luokkaansa. Samalla tavoin haluan kiittää Peter Hansonia romantiikan ajan esittämiskäytäntöjen konkreettisesta avaamisesta. Tutustuin häneen tärkeässä vaiheessa, jossa jatko-opintoprosessini vasta haki suuntaansa.

Kiitän ohjaajiani Annikka Konttori-Gustafssonia ja Päivi Järviötä kärsivällisyydestä, kiinnostuksesta ja aina kannustavasta myötäelämisestä. Samaten haluan kiittää ohjausryhmää, tarkastajia sekä jatkotutkintokonserttien lautakuntaa.

Kiitän konserteissa ja tarkastustilaisuudessa avustaneita muusikoita: monivuotinen yhteistyö on ollut mitä merkityksellisintä. Yhteisten pohdintojen perustana on usein toiminut heidän erityisasiantuntemuksensa. Haluan myös erikseen kiittää Tuomas Haapasta käymistämme arvokkaista keskusteluista.

Rabbe Forsmania ja Anssi Mattilaa kiitän saamastani tuesta ja kannustuksesta sekä kenties kaikkein tärkeimmästä: Vuonna 1984 alkaneesta ja edelleen jatkuvasta vanhaan musiikkiin perehdyttämisestä. Kiitän Petri Lehtoa toimimisesta tutorina sekä lukuisista keskusteluista. Kiitän myös Jukka Rautasaloa ja Markus Malmgrenia, Jaso Sasakia, Timo Virtasta, Pekka Helasvuota, Arvi Tuomea, Eija-Hilkka Anttilaa, Anja Juntusta, Jussi Viitalaa, Elizabeth Nymania, Markus Kuikkaa, Anja Sarantolaa, Olli Saraluotoa ja Camilla Weissia.

On tärkeätä osoittaa kiitokset lukemattomille kollegoille suomalaisissa orkestereissa kaikkina kuluneina vuosina: ilman heitä ei tätä työtä olisi ollut mahdollista toteuttaa. Tämän vuoksi mainitsen erikseen Lappeenrannan kaupunginorkesterin, intendentti Milko Vesalaisen sekä orkesterin toimiston. Kiitoksen ansaitsevat niinkään Suomen alttoviuluseura, Max Savikangas ja Atte Kilpeläinen, Suomen vanhan musiikin liitto ja Matias Häkkinen, Lappeenrannan kansalaisopiston filosofianryhmä ja Sakari Kiiskinen, Lappeenrannan musiikkiopisto sekä Kaisa Kuvaja. Haluan mainita myös musiikkiopiston oppilaat. Kiitän yhteistyöstä Imatran Konserttihovia ja Juha Räisästä.

Kiitän Niilo Helanderin Säätiötä, Suomen Kulttuurirahaston keskusrahastoa, Suomen Kulttuurirahaston Etelä-Karjalan rahastoa ja Sibelius-Akatemian tukisäätiötä saamistani apurahoista, sekä DocMus-tohtorikoulua jatkotutkimnon edistämiseen myönnetystä kolmen kuukauden rahoituksesta. Nämä tahot mahdollistivat pitkälti hankkeen läpiviemisen sekä valoivat siihen uskoa.

Myös ihanat opiskelutoverini ansaitsevat kiitoksen. Lopuksi haluan ylistää suomalaista kirjastolaitosta ja sen henkilökuntaa muun muassa Karttulassa, Lappeenrannassa, Tammisaarella, Tampereella ja Sibelius-Akatemiassa.

Kirja on omistettu rakkaille pojilleni Onnille ja Simolle.

ARTIKKELIT

Metristä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa	12
Vibratosta eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin	47
Turbosoinnin synty	76

SOVELTAJAPROJEKTIN RAPORTTI

1 Soveltajatyön taustat ja vaiheet

1.1 Historiallisia esittämiskäytäntöjä orkestereihin?	87
--	----

1.2 Soveltajaprojektin tavoitteet

1.2.1 Kehittämiskohde	87
1.2.2 Kenttä	88
1.2.3 Tutkittava aikaväli	88
1.2.4 Tärkein metodi ja oman kehittymisen tavoitteet	89
1.2.5 Alkuperäisyyden ja eriaisteisten kompromissien pohdinta	89

1.3 Historiallisesti tiedostavien esittämiskäytäntöjen (HIP) saapuminen	90
--	----

1.4 Soveltajatyön vaiheet

1.4.1 Lähtökohtia	91
1.4.2 Aloittaminen kentän kuulostelemisesta	92
1.4.3 Esittämiskäytäntöjen systemaattinen tutkiminen alkaa 1800-luvusta: vibrato	93
1.4.4 Vihdoinkin 1700-luvulla – olennaista on myöhäisbarokin systeemin ymmärtäminen.	94

1.5 Miksi tällainen kehittämistyö tarvitaan?	94
1.6 Aihepiirin parissa aiemmin tehty työ	
1.6.1 Kirjallisuus	95
1.6.2 Suomalaista historiatietoista esittämistä 1960-luvun lopulta lähtien	96
1.6.3 Pedagogiikasta	97
1.6.4 Ennen ja jälkeen milleniumin	98
1.7 Menetelmäni	
1.7.1 Monimenetelmällinen tutkimustapa	99
1.7.2 Oma soittaminen ja musiikin kuunteleminen	100
1.7.3 Haastatteleva ja keskusteleminen	101
1.7.4 Aikajana	102
1.8 Käsitteitä	
1.8.1 Fraseeraus	103
1.8.2 Muut käsitteet	104

2 Kehittämiskohteen koettelu kuvaus

2.1 Vertaisarvioitavat artikkelit	
2.1.1 Artikkeleista	106
2.1.2 Artikkelit 1: Metrisistä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa	106
2.1.3 Artikkelit 2: Vibratoista eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin	107
2.2 Kaksi jatkokatsojakonserttia	
2.2.1 Konserttien periaate	108
2.2.2 Konsertti A	109
2.2.3 Konsertti B	113

2.3 Kenttättyö

2.3.1 Kenttättyön idea ja kenttättyön vaiheet	118
2.3.2 Kenttättyön anti	120

2.4 Haastattelut

2.4.1 Miksi tein haastatteluja?	123
2.4.2 Tässä luvussa mainitut haastattelut	123
2.4.3 Haastateltavien jaottelu sekä haastattelujen anti	123
2.4.4 Modernien muusikoiden taustat	124
2.4.5 Nykymusiikin esittäminen vaikutti asenteisiin	125
2.4.6 Periodityöskentely kehittää orkesteria	125
2.4.7 Tiedostavuus	125
2.4.8 Syvenevä asiantuntemus	126
2.4.9 Pioneerit ja tieto	127
2.4.10 Haastatteluetiikka	128

2.5 Popularisoivat kirjoitukset

2.5.1 Artikkelit 3: Turbosoinnin synty	128
2.5.2 Alttoviuluseuran tiedotuslehti ja muut kirjoitukset	129

3 Soveltajaprojektin tulokset tiivistetysti

4 Johtopäätöksiä

4.1 Tilanne orkesterikentällä

4.1.1 Yleinen asennemuutos	131
4.1.2 Kolme tutkimuskysymystäni	132

4.2 Oma kehittyminen	133
-----------------------------	-----

4.3 Yhteenveto

4.3.1 Aikakausi muuttui jälleen kerran	134
4.3.2 Tieto	134
4.3.3 Muusikon tietopohja	135
4.3.4 Oman toiminnan arviointia	136
4.3.5 Entä tulevaisuudessa?	137
4.3.6 <i>Historically Informed Performance</i>	138

5 Liitteet

Liite 1 Aikajanoja	140
Liite 2 Runojalkoja	143
Liite 3 Vanhan musiikin kurssi Lappeenrannan musiikkiopistolla	144
Liite 4 Muita haastatteluja ja keskusteluja	145
Liite 5 Alttoviuluseuran tiedotuslehti ja muut kirjoitukset	146
Liite 6 Muu kehittäjätoiminta	147

6 Lähteitä

6.1 Kirjallisuus	148
6.2 13 haastattelua	152
6.3 Äänitteitä	152

ARTIKKELIT

Ennen romantiikan vallankumousta musiikki ja taiteet yleensäkin olivat perustuneet sellaisille arvoille ja käytännöille, jotka näyttäytyvät perustavanlaatuisen erilaisina verrattuina niihin, joita me kutsumme ”moderneiksi”. Tämän kuilun suuruusluokkaa on vaikea ymmärtää, sekä usein myös vaikea havaita.

Bruce Haynes, *The End of Early Music*

Metrisistä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa

MARKUS SARANTOLA

JOHDANTO

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PAINOTTAMISEN IDEASTA

Puhuminen ja tanssi

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

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

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

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

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

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

Painotusten jaottelu

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

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

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

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

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

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

Ykköspainotteisuuden syvin olemus

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

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

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

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

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

Siirtykäämme seuraavaksi 1600-luvulle. Tactuksellahan tarkoitetaan harvaa ta-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C 1 2 3 4
 - -

Esimerkki 2. Nelijakoisen tahdin hierarkia 1700-luvun alkupuolella.

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

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

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

C 1 2 3 4
 - -
 -

Esimerkki 3. Nelijakoisen tahdin hierarkia 1700-luvun loppupuolella.

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

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

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



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

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

Ranskan vallankumouksen jälkeinen aika – Beethoven ja prosodia

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

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

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

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

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

ja analyysimme perusteita enemmän artikulaatioon ja pieniin yksiköihin pohjautuvaksi. On tärkeää työskennellä ensisijaisesti mikrotasolla.

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

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

Musiikin esittäminen ei vielä 1800-luvun alussa kuitenkaan pyrkinyt ensisijaisesti soinnilliseen massiivisuuteen. Friedrich Wieck (1993 [1853]) kuvaa vasta myöhemmin tapahtuvaa varsin dramaattista muutosta: Lisztin oppilaat valloittivat maailmaa vuosisadan puolivälin tienoilla, laulamisen tapa ja ihanteet muuttuivat, ja sekä pianot että julkiset konserttitalit kasvoivat melkein joka vuosikymmenellä. Runojalka-ajattelusta epäilemättä ajauduttiin eroon. Kapellimestari-instituution synty – Wagner etunenässä – mahdollisti uusia tulkinnallisia asioita ja vaikutti ajan myötä musiikin hahmottamiseen monin tavoin. Käytäntö etsiä musiikista rakenteita ja pidempiä linjoja muuttui modernin estetiikan myötä uudenlaiseksi. Koko muusikoiden yleinen tapa ajatella strukturalistisesti oli täydessä kukoistuksessa vasta toisen maailmansodan jälkeen (Haynes & Burgess 2016, 198).¹⁰ Tuolloin tuskin enää kukaan yritti löytää Beethovenin musiikista runojalkoja tai tulkita musiikkia niihin pohjautuen.

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

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

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

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

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

KAKSI TAPAA LÄHESTYÄ VANHAA MUSIIKKIA

2000-luvun systeemi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

kaisessa suhteessa sävellysten rakenteeseen ja parin vuosisadan takaisin esteettisiin ihanteisiin.

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

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

Vanha systeemi

Vanha systeemi oli ollut toisenlainen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

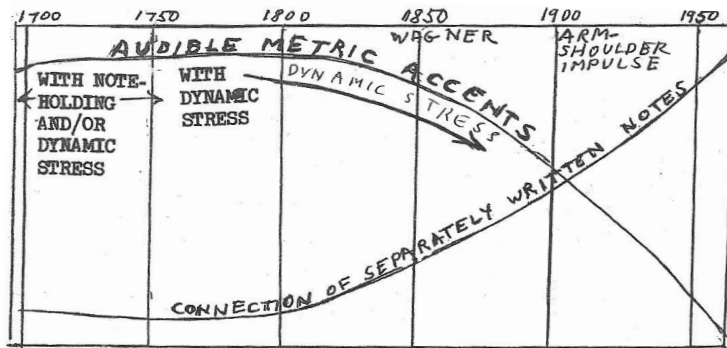
Kunkin vedon ja työnnon ensimmäistä nuottia on hiukan korostettava ja myöskin hiukan pidennettävä, mutta toinen on sen sijaan soitettava aivan hiljaa ja hiukan myöhästyen. Tällainen esitystapa kehittää laulavuudessaan hyvää makua, ja pidättelemisen estää kiirehtimisen. (Mozart 1988 [1787], 128.)

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

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

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

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



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

Artikulaatio

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

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

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



Esimerkki 6. Hienovaraisia artikulaatiotaukoja nykyaikaisen notaation keinoin kuvattuna.

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

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

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

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

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

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

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

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

KYSYMYS LINJASTA

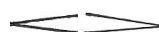
Uusi aika

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

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

 *abbetont*

 *anbetont*

 *inbetont*

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

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

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

Rabbe Forsman kertoo Riemannin tarkoituksista:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(a) Mozartin sonaatin KV 331 alku Riemannin editoimana:



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



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

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

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

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

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

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

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

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

Epätasainen linja

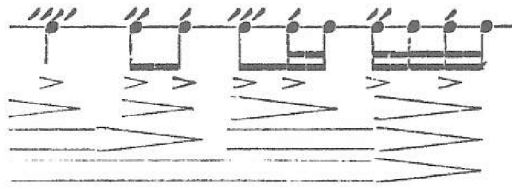
Vanhassa systeemissä fraasit ovat usein lyhyehköjä; kirkkaasti ja yksityiskohtaisesti artikuloidut eleet ovat keskeinen elementti. Musiikilliset linjat eivät barokissa välttämättä muodosta yhtenäistä nousevaa tai laskevaa dynaamista kaarrosta. Bruce Haynes on käsitellyt tätä asiaa kirjoissaan seikkaperäisesti.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

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

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

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

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



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

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

Crescendo myöhäisbarokin musiikissa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

Aksentoinnin volyyymi

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

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

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

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

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

KULTTUURISISTA MUISTINMENETYKSISTÄ

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

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



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

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

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

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

Varsin totaalinen sivuuttaminen on kohdannut myös Hugo Riemannia. Hänen monipuoliseen tuotantoonsa kannattaa kuitenkin perehtyä sekä samalla miettiä, mitkä hänen ajatuksistaan ovat 1700-luvun musiikin toimimisen kannalta anakronistisia, mutta siitä huolimatta vaikuttavat meidän jokapäiväiseen historiallisen musiikin esittämiseemme. Riemann kirjoitti seikkaperäiset fraseerausoppaansa käänteentekevän ajanjakson alussa. Kirjassaan *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought* Alexander Rehding (2008) kertoo siitä, miten Riemann sävelmielteineen⁴³ oli ensimmäisten joukossa synnyttämässä nykyaikaista musiikkitiedettä. Leipzigin yliopiston professorina sekä muun muassa ensyklopedistina ja vuodesta 1908 lähtien barokin aikaisen *Collegium musicum* -toiminnan elvyttäjänä hän pääsi vaikuttamaan käsitteisiin useiden eri aikakausien musiikin esittämisestä.

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

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

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

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

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

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

LOPUKSI

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

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

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

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

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

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

ilmentymä (Kuijken haast. 2017).

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

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

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

Anton Schindlerin profetia

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

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

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

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

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

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

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

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

MUUTAMA KÄSITE

Ekspressiivinen aksentti

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

Aksentointi

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

Aksentuaatio

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

Metri

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

Runojalka

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

Ele

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

Fraasi

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

Periodi

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

Metriikka

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

Isku ja kohoisku

Thesis ja arsis

Kohotahti

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

Kohotahtisuus

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

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

LÄHTEET

Kirjallisuus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Quantz, Johann Joachim 2004 [1752]. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Kassel: Bärenreiter.
- Rantala, Olli 2011. *Klaveerit rinnakkain. Urkujen- ja pianonsoiton opinnot Sibelius-Akatemian kirkkomusiikin koulutuksessa*. Tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Rehding, Alexander 2008 [2003]. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. New York: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: D. Rahter.
- Riemann, Hugo 1903. *System der Musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo 1912. *Handbuch der Phrasierung. Max Hesses illustrierte Handbücher*. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Rothstein, William 2008. National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries. Teoksessa Danuta Mirka & Kofi Agawu (toim.) *Communication in Eighteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 112–159.
- Schmitz, Hans-Peter 1987. *Quantz heute: Der "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen" als Lehrbuch für unser Musizieren*. Kassel: Bärenreiter.
- Schweitzer, Albert 2005 [1908]. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Standage, Simon 2003. Historical Awareness in Quartet Performance. Teoksessa Stowell, Robin (toim.) *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 125–137.
- Stowell, Robin 1990 [1985]. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: Cambridge University Press.
- Tawaststjerna, Erik 1992. *Jean Sibelius. Åren 1865–1893*. Toim. Gitta Henning. Helsingfors: Söderström.
- Trott, Donald Lee 1984. *Patterns of Accentuation in the Classical Style as Supported by Primary Sources and as Illustrated in the Late Masses of Franz Joseph Haydn*. Painamaton väitöskirja, University of Oklahoma. Verkkolähde <https://hdl.handle.net/11244/5326> (luettu 22.2.2018).
- Türk, Daniel Gottlob 1789. *Klavierschule*. Leipzig & Halle: Schwickert, Hemmerde und Schwetschke. Verkkolähde IMSLP Petrucci Music Library [http://imslp.org/wiki/Klavierschule_\(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob\)](http://imslp.org/wiki/Klavierschule_(T%C3%BCrk%2C_Daniel_Gottlob)) (luettu 21.2.2018).
- Vanhala, Antto 2009. Vanhan musiikin seminaariesitelmä. Sibelius-Akatemia. Vanhalan luovuttama kopio tekijän hallussa.
- Wagner, Richard 2015 [1869]. *Über das Dirigieren*. Berlin: Michael Holzinger Verlag.
- Wagner, Richard 2002. *Elämäni*. Suom. alkuteoksen vuonna 1963 julkaistun kriittisen edition *Mein Leben* pohjalta Saila Luoma. Turku: Faros-kustannus.
- Walther, Johann Gottfried 1955 [1708]. *Præcepta der musicalischen Composition*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Wieck, Friedrich 1993 [1853]. *Kauniin soinnin jalo taide. Opettavaisen suorasukaisia kirjoituksia pianonsoitosta ja laulutaiteesta*. Suom. Tomi Mäkelä. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Yliopistopaino. Saksankielinen alkuteos *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemiches*.

Haastattelut

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

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

Forsman, Rabbe. Uusikaarlepyy 24.2.2016. Kesto 5 tuntia.

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

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

Sähköpostikeskustelut

Malmgren, Markus. Sähköpostit kirjoittajalle 2014.

Mattson, Petri Tapio. Sähköposti kirjoittajalle 9.8.2015.

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

Lisätietoa

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

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

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

MARKUS SARANTOLA

Vibratosta eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin

JOHDANTO

Belgialainen violisti Eugène Ysaÿe oli suuri ihanteeni. Olin niin tottunut Joachimín askeettiseen pidättyvyyteen ja ylevyyteen – hän käytti vibratoakin vain harvoin – että tämän belgialaisen leijonan rehevyyt ja aistillisuus sai minut kerrassaan valtoihinsa.

Katkelma pianotaiteilija Arthur Rubinsteinin (1981, 43) suosituista muistelmista tarjoaa havainnollisen esimerkin 1900-luvun alussa vallinneista toisistaan poikkeavista viulunsoiton ihanteista. Voisiko olla mahdollista, että aikansa kenties vaikutusvaltaisín viulumailman vaikuttaja Joseph Joachim (1831–1907) – muun muassa Brahmsin viulukonserton kantaesittäjä – ei olisikaan vibreerannut jatkuvasti ääneltä toiselle laulavia melodioita esittäessään? Olen tuonut Rubinsteinin esimerkin mukaan moniin viime vuosina käymiini keskusteluihin, mutta tulokset eivät välttämättä ole aina olleet erityisen hedelmällisiä. On vedottu muun muassa Joachimín korkeaan ikään, luonteenominaisuuksiin, Rubinsteinin asiantuntemattomuuteen (koska hän ei ollut jousisoittaja) ja tämän muistelmien epätieteelliseen kirjoittamistapaan.

Meidän on mahdollista lähestyä kysymystä Joachimín ja hänen aikalaistensa vibraton käytöstä ainakin sekä auditiivisesti että lukemalla; historiallisten äänitteiden pariin löytää nykyään yhä helpommin ja tämäntyyppisistä aiheista on kirjoitettu runsaasti. Viisi säilynyttä Joachimín soitosta tehtyä äänitystä vuodelta 1903 löytyvät samasta albumista¹ Ysaÿen, Fritz Kreislerin, Pablo de Sarasaten ja monien muiden keskeisten viulistien soitosta tehtyjen tallenteiden kanssa, ja ne mahdollistavat vertailun paitsi aikalaisten soittoon, myös lukuisiin kirjallisiin dokumentteihin. Johdonmukaiset yhteneväisyydet historiallisten lähteiden kanssa ovat itse asiassa varsin selvästi osoitettavissa, mikäli maltamme tai uskallamme irrottautua omista ja opettajiemme tottumuksista sekä myyttien leimaamasta, ”perinteisestä” 1900-luvun lopulla yleisesti vallalla olleesta ajattelusta.

1 *The Great Violinists. Recordings from 1900–1913.*

Vähävibratoisen Joachim-ilmiön taustalta näyttäisi löytyvän johdonmukainen vielä 1900-luvun alussa vaikuttanut, osittain jopa 1700-luvun viimeisten vuosien viulukouluihin pohjautuva tapa soittaa. Tällaista vibraton niukkuutta on kuitenkin usein haluttu mieluummin perustella yksilöllisillä taiteilijaluonteilla, jollaisia toki onkin aina esiintynyt musiikinhistoriassa. Tämän jälkimmäisen kannan mukaan vibraton käyttö määräytyisi varsin mielivaltaisesti voimakkaiden persoonien mukaan eikä olisikaan sidoksissa eri aikakausina vallinneisiin mieltymyksiin saati esitämiskäytäntöihin.

Tarkoituksenani on tässä artikkelissa luoda katsaus osaan vibraton käytön historiaa ja päätyä pohtimaan orkesterin soitinryhmien (lähinnä jousien) mahdollisuuksia vibraton varioimisessa. Lopussa esitän aineistoni pohjalta eräitä keskeisiä pitämiäni ajatuksia. Olen lähtenyt tietoisesti liikkeelle jousisoitin- ja nimenomaan viulusolistipainotteisesta näkökulmasta; kuuluisat viuluvirtuoosit ovat toimineet merkittävinä tiennäyttäjinä länsimaisen taidemusiikin ihanteiden muotoutumisprosessissa.

Soolosoittaminen on varsinkin artikkelin alkupuolella keskeisellä sijalla. Käsittelem kuitenkin myös kamarimusiikkia ja orkesterisoittoa. Tähän ratkaisuun olen päätenyt sen takia, että olen kokenut orkestereiden jousiryhmissä monesti tarjottavan käytännöllisesti katsoen täysin solistista vibratoa. Kokemukseni perusteella vibraton käyttö ei ole viime vuosikymmeninä aina ollut erityisen eroteltua, mitä tulee esimerkiksi kokoonpanon suuruuden huomioon ottamiseen. Sitä on joskus ainoastaan tuotettu automaattisesti kulloistakin käyttöyhteyttä sen enempää kyseenalaistamatta. Tällaisten syiden takia on tarkoituksenmukaista tarkastella samassa artikkelissa sen historiaa niin solistien kuin orkesterisoittajienkin näkökulmasta. Vibratonkäytöstä orkestereissa 1700- ja 1800-luvuilla on kuitenkin vaikea löytää aikalaiskuvauksia.

Uskoisin myös puhaltajien voivan hyödyntää näitä ajatuksia. Kun kysymys on yhteisistä tavoitteista, en haluaisi erotella soitinryhmiä toisistaan siinä määrin kuin joskus tuntuu olevan tapana. Jousisoittajat ja puhaltajat soittavat yhtyeissä kuitenkin yleensä samoja aiheita ja niitä on tarkoituksenmukaista pyrkiä työstämään samoista lähtökohdista käsin. Orkesterimaailmassa verraten yleinen jaottelu, jossa eri soitinryhmät päätyvät käsittelemään omia teknisiä kysymyksiään pienissä ryhmissä toisistaan välittämättä, ei musiikin tai kokonaisuuden kannalta aina ole paras mahdollinen.

Vibrato on niin laaja aihe, että sen konkreettinen käsitteleminen ilman jonkinasteisia yleistyksiä on käytännössä mahdotonta. Se on myös esittäjille erittäin henkilökohtainen ja hienovarainen soittamisen osatekijä. Aiheen käsittely jää väistämättä puutteelliseksi, lähestyttiin sitä mistä näkökulmasta tahansa. Yksittäisen soittajan vibraton luonteen määrittelevä on yhtä helppoa kuin taiteen sisimmän olemuksen verbalisoiminen kaikille ihmisille yleispätevänä asiana. Esitti asian miten tahansa tulee päätyneeksi yleistykseen, joka ei pysty palvelemaan kaikkia tarkoituspäriä. Kun lisäksi liikutaan aikakaudella, jolta ei ole olemassa soivia tallenteita, on varmoilta

tuntuviin johtopäätöksiin päätyminen yhä uudelleen muistettava suhteuttaa. Tämän tason kanssa tutkijat ovat aina joutuneet painimaan. Kuitenkin monet menneiden vuosisatojen auktoriteetit ovat saattaneet käyttää hyvinkin painavaa argumentointia ja he ovat esittäneet käsityksiään ehdottomaan ja vaativaan sävyyn.

Voiko tällaisia asioita tutkia? Materiaalista ei todellakaan ole puutetta. Sekä soolistien että orkestereiden soittoa on 1900-luvun alusta lähtien tallennettu runsaasti ja kirjallisen materiaalin – sekä tieteellisen että Rubinsteinin muistelmien tapaan viihdyttävän – suurta määrää lienee mahdoton hahmottaa. Historiallisia äänitteitä kuuntelemalla kannattaa pyrkiä niin varhaisille alkulähteille kuin mahdollista sekä jatkaa johtopäätösten tekoa kirjallisten lähteiden avulla äänitteitä edeltäväänkin aikaan. Olen valinnut tämän kirjoituksen painopisteeksi 1800-luvun. Esimerkiksi varsinaisen barokin puolella tulen viivähtämään vain sen verran kuin on välttämätöntä.

Käsittelen seuraavaksi tarkemmin joitakin nykytilannetta edeltäneitä käytäntöjä sekä valotan niiden taustalla vaikuttaneita prosesseja. Olen tietoinen aiheen laajuudesta sekä siitä, että kaikkien osa-alueiden käsitteleminen tai edes sivuaminen ei tällaisen artikkelin puitteissa ole mahdollista. Näkökulmani perustuu keskeiseltä osaltaan orkesterisoittajana tekemiini havaintoihin.

1980-LUVUN KÄYTÄNNÖISTÄ KOHTI NYKYPÄIVÄÄ

1980-luvulla alkaneessa työrupeamassani alttoviulistina suomalaisissa ammattiorkestereissa ja kamariyhtyeissä – niin moderneissa kuin alkuperäissoittimia käyttävisäkin – olen tullut tutustuneeksi lukuisiin erilaisiin käytäntöihin ja ajattelutapoihin. Olen työskennellyt eri puolilla Suomea sekä suurimmissa sinfoniaorkestereissa että pienissä, niin sanotuissa maakuntaorkestereissa. Olen saanut orkesterikokemusta myös Saksassa sekä jonkin verran Hollannissa. Olen kuunnellut ja kerännyt äänitteitä johdonmukaisesti, istunut konserteissa yleisön puolella ja seurannut sekä koti-että ulkomaista musiikkielämää koskevaa lehtikirjoittelua.

On ollut kiinnostavaa havainnoida näinä vuosikymmeninä tapahtuneita muutoksia. Erityisesti on herättänyt huomiota suhtautuminen vibraton käyttöön: nykyäänhän jotkut korkeatasoiset orkesterimme saattavat vibreerata hyvinkin säästeliäästi ja harkiten. Tällainen ei olisi kuitenkaan tullut kysymykseen vielä 25 vuotta sitten – silloin vibratoa käytettiin aina kun siihen vain suinkin tarjoutui mahdollisuus. Kun itse olin saanut oman vibratoni jotenkin toimimaan kenties 10-vuotiaana, elin monta vuotta siinä käsityksessä, että sitä ei ole tarkoitus kytkeä pois enää milloinkaan. Tätä luuloani vahvistivat kaikki ympärilläni vaikuttaneet vanhemmat ja nuoremmat taiteilijat.

Vibratoa käytettiin 1980-luvulla paljon. Oli sitten kysymys soittamisesta tai laulamisesta, sooloteoksen, kvartetin tai sinfonian esittämisestä, komeaan sointiin ja pitkälinjaiseen esittämistapaan sekä hyvään äänenmuodostukseen kuului yleensä

runsas vibraton käyttö. Jos vibrato ei ollut ääneltä toiselle jatkuvaa, asiaa tarkasteltiin teknisenä tai musiikillisena ongelmana.

Yhdysvaltalaisen viulutaiteilija Ruggiero Riccin (1918–2012) ajatuksia:

Hyvin monilla viuluniekkoilla esiintyy ainakin jokin seuraavista perusvirheistä: [...]

Vibratoa käytetään samanarvoisilla nuoteilla epätasaisesti ja mielivaltaisesti: yksi nuotti vibreerataan ja sen jälkeen saatetaan jättää useita nuotteja ilman vibratoa. Se on sama kuin länsimaalaista ja kiinalaista musiikkia sotkettaisiin toisiinsa samassa teoksessa! Se tappaa linjakkaan, elävästi virtaavan fraseerauksen. Jotkut viulistit puolestaan soittavat pitkänkin äänen aluksi ilman vibratoa ja lisäävät siihen vibraton vasta sitten, kun ovat todenneet, että ääni on kohdallaan. Näin jokaiseen ääneen tulee kaksi eri väriä ja jälleen soiton linjakkuus tuhoutuu. (Garam 1985, 80.)

Riccin kaltaiset korkeatasoiset taiteilijat osasivat käyttää vibratoa hallitusti ja elävästi, ja he olivat esimerkiksi pedagogiikassaan tietoisia sen variaation lukuisista detaljoiduista mahdollisuuksista. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että Ricci toivoo vibratoa käytettävän kaikessa musiikissa. Lähtökohtana on tietynlainen ääni-ihanne ja tekniikka. Esitettävän teoksen sisältämät tunnelmaisut tai säveltämisaikajankohta eivät näytä olevan ensisijaisia kysymyksiä. Tällaiselle 1900-luvun loppupuolen vibratokäsitykselle ovat leimallisia intensiivisyys, joskus jopa hehkuva ekspressiivisyys ja vibraton käyttäminen lähestulkoon jokaisella fraasin sävelellä (nopeimpia nuotteja lukuunottamatta). Ne puolestaan ovat ilmaisuja, joita ei ennen vuotta 1900 kirjoitetuista soitinkouluista tai -oppaista aivan pienellä vaivalla pysty löytämään.

Yleinen soittotaito on viime vuosikymmeninä lisääntynyt monilla musisoimisen ja opettamisen tasoilla. Tämä on havaittavissa musiikkikilpailujen välierissä, orkestereiden takapulteissa ja koesoitoissa sekä pienemmillä paikkakunnilla. Esimerkiksi Suomessa alkeispedagogiikka on laadukasta ja koulutus on pystynyt kattamaan lähes koko maan. Tästä seuraa monenlaisia hyviä: Orkesterit pystyvät esimerkiksi esittämään hyvinkin haastavia sävellyksiä, mistä puolestaan on seurauksena ohjelmistojen monipuolistuminen. Schönbergin kamarisinfonioiden kaltaisten virtuoositeosten esittämistä pääkaupunkiseudun ulkopuolella ei osattu kuvitellakaan 1980-luvulla.

Kiinnostava yleiseen kehitykseen liittyvä ilmiö on, että historiallisesti tiedostavat esittämiskäytännöt ovat alkaneet vallata yhä enemmän alaa. Musiikillinen avarakatsaisuus on lisääntynyt teknisen ja tiedollisen kehittymisen rinnalla. Monenlaisten raja-aitojen kyseenalaistaminen on edesauttanut sitä, että seikkaperäisempi perehtyminen barokin ja klassismin esitystapoihin on viime vuosina ollut mahdollista. Monet orkesterit kutsuvat nykyään vanhan musiikin asiantuntijoita harjoittamaan 1700-luvulla sävellettyjä teoksia. Historiatietoisuus on lisääntynyt, eikä tämä ole edes erityisen kategorista: raja modernien ja periodiyhtyeiden välillä ei muutamissa tapauksissa ole enää yhtä selvä kuin vielä kymmenen vuotta sitten. Edellä mainitut trendit ovat havaittavissa erilaisin painotuksin niin Suomessa kuin muuallakin Euroopassa.

1800-LUVUN ESITTÄMISKÄYTÄNTÖJEN TUTKIMISESTA

Rubinsteinin muistelmien kaltaisia teoksia on 1900-luvulla luettu mielellään. Vaikka useissa niistä on runsaasti valaisevaa tietoa, ei yleinen kiinnostus ainakaan niiden pohjalta ole juurikaan ulottunut romantiikan ajan esittämiskäytäntöjen tarkempaan tutkimiseen tai syvempään omaksumiseen. Kattavaan aukottomuuteen pyrkivät soittotapoja koskevat tieteelliset tutkimukset nimenomaan romantiikan ajalta olivat aina viime vuosikymmeniin asti harvinaisia; läpi koko 1800-luvun taapahtuneesta ihanteiden muuttumisesta ei ole vielä nykyäänkään kirjoitettu kovin paljon.

Ainakaan esittämiskäytännöllisten 1800-lukua koskevien tutkimusten tulokset eivät ole levinneet yleisempään tietoisuuteen musiikkioppilaitoksiin tai orkestereihin. Eri vuosisadoista tuntuu kaiken kaikkiaan olevan vallalla kovin itsestäänselvinä pidettäviä käsityksiä: romanttisen musiikin esittämiseen kuuluu vibrato, mutta barokkiin mahdollisesti nykyään kuitenkin ei. Vähäinen vibraton käyttö olisi näin ollen siis ”vanhaan musiikkiin” yhdistettävä ilmiö, josta päästään eroon sitä mukaa kun lähestytään omaa aikaamme.

Vibraton käyttö on kuitenkin ollut paljon monisyisempi ilmiö riippuen kansallisuudesta, maakunnasta, aikakaudesta ja monista muista vastaavista seikoista. Välillä vibratoa on käytetty enemmän ja sitten taas selvästi vähemmän. On myös otettava huomioon se vaihtoehto, että me emme välttämättä pystyisi kutsumaan vibratoiksi niitä vasemman käden koristeluja (*tremolo*, *close shake*, *Bebung*), joita 1700- ja 1800-luvuilla on käytetty. Ilmiötä on tutkittu paljon ja tulokset ovat usein olleet ristiriidassa keskenään. Vuosikymmenten kuluessa tietoa on kuitenkin saatu lisää. Esimerkiksi Leedsin yliopiston professori Clive Brownin 2000-luvulla esittämät näkemykset edustavat moneen kertaan punnittua tutkimustietoa. Hän on muun muassa kyseenalaistanut (2002, 525) joitakin arvostetun vanhan musiikin tuntijan Robert Doningtonin (1907–1990) esittämiä mielipiteitä, joihin vielä 1900-luvulla oli tapana viitata usein.

On ymmärrettävää, että äänitystekniikan keksiminen 1800-luvun lopulla toimii selkeänä vedenjakajana tutkittaessa musiikin esittämisen historiaa. Konkreettiset nauhoitukset – vaikka teknisesti alkeellisetkin – tarjoavat mahdollisuuksia vertailuun ja johtopäätösten tekemiseen. Kun mietitään miten jokin asia soitetaan, haetaan esikuvat usein äänityksistä. Tässä mielessä Jacques Thibaud (1880–1953) on meille olennaisesti tutumpi taiteilija kuin vaikkapa Henryk Wieniawski (1835–1880). Tällaiset muusikot – eli itse asiassa ainoastaan heidän soitostaan tehdyt tallenteet – ovat vaikuttaneet käsityksiimme historiallisen musiikin esittämisestä paljon enemmän kuin kirjalliset lähteet.

Ollaan kuitenkin jo alettu tottua siihen, että barokin ja klassismin ajan musiikkia esitettäessä otetaan huomioon historiallinen tieto eli vanhat esittämiskäytännöt ja soittotekniikat. Tähän kehitykseen ovat voimakkaimmin vaikuttaneet vuonna

1929 syntyneen Nikolaus Harnoncourtin sukupolvi sekä heidän lukuisat seuraajasensa. Tällaisen historiallisesti tiedostetun ajattelutavan ulottuminen 1800-luvun puolelle Brahmsin tai Tšaikovskin esittämiseen on kuitenkin vielä toistaiseksi antanut odottaa itseään. Monessa orkesterissa ollaan vasta alkamassa oivaltaa, että myös romantiikkaan voidaan suhtautua samalla tavalla historiallisiin esittämiskäytäntöihin perehtyen kuin varhaisempiinkin musiikin aikakausiin.

Harnoncourtin läheisen kollegan Eduard Melkusin tyylikäs ja tieteellistä seikkaperäisyyttä lähentelevä *Die Violine* on esimerkki kirjasta, jossa 1800-luvun käsittely jää vielä ylimalkaiseksi. Melkus käy huolellisesti läpi rakenteelliset, tekniset ja monet musiikillisetkin seikat viulusoitinten alkuvaiheista 1500-luvulta aina klassismiin asti, mutta alkupuolen perusteellisuuteen verrattuna hän on 1800-luvun suhteen yllättävän paljon vähäsanaisempi. Erityisen vähän sanottavaa Melkusilla on vibratosta. Hän käy tiivistetysti läpi sen nykyaikaiset toteuttamistavat, mutta esitellessään vaikkapa keskeiset Niccolò Paganinin, Louis Spohrin tai Fritz Kreislerin hän ei esitä minkäänlaisia arvioita heidän vibratokäytöstään. (Merkus 1977.)

Voimme yrittää arvailla perusteita tällaiselle lyhytsanaisuudelle. Voidaan esimerkiksi sanoa, että jousisoitinten rakenteessa ei tapahtunut enää mainittavia muutoksia 1800-luvun alun jälkeen tai että olennaiset soittotekniikat oli jo keksitty ja kehitetty korkealle tasolle. Selitykseksi voimme yrittää tarjota myös sitä, että 1800-luvulla vibratoa käytettiin yleisesti ottaen vähemmän kuin mihin me sittemmin olemme tottuneet: tavallaan dokumentoitavaa ei siis ole.

Viulunsoiton historiaa käsittelevässä kirjallisuudessa tämäntyyppinen 1800-lukuun kohdistuva ylimalkaisuus tai käsittelyn niukkuus on ollut tyypillistä. Epämääräisyys kristallisoituu sellaisten määritelmien kuin ”moderni viulunsoitto” tai ”romanttinen viuluperinne” huolimattomassa käytössä. Joskus tuntuu, että nykyaikaisen viulunsoiton – sanokaamme vaikka sellaisen, jota vuonna 1945 syntynyt Itzhak Perlman edustaa – ja Bachin aikaisen barokki- viulunsoiton väliin ei koettaisi tarpeelliseksi yrittää mahduttaa kuin muutama käytäntö.

Taiteilijat kautta aikain eivät ole aina suhtautuneet vanhemman musiikin tutkimiseen erityisen myötäsukaisesti. Oivallisena esimerkkinä eräistä aikaisemmin vallinneista käytännöistä ja ajattelutavoista toimii kuuluisan pedagogin Leopold Auerin (1845–1930) kirja *Violin Playing as I Teach It* vuodelta 1921. Auer oli ilmeisesti päätynyt siihen tulokseen, että menneisyyden tarkempi tutkiminen on käytännössä mahdotonta. Moniselitteinen sana *tradition* esiintyy hänen kirjansa sivuilla monta kertaa ja usein näkökulma on kielteinen. Auerin aikaan ei vielä käytetty sanaa esittämiskäytäntö sillä tavalla tai siinä laajuudessa kuin nykyään. Seuraavassa nykytietämyksen valossa jo vanhentunutta näkökulmaa edustava tyyliseikkojen rekonstruointi koskeva lainaus luvusta *Tyyli* (1921, 81):

Tietenkään emme soita Bachia kuten soittamme Tšaikovskia. Mutta tämä ei oikeasti johdu siitä, että traditio kertoisi meille, että Bach vaatii erilaisen esityksen. Musiikillinen vaisto on tähän tarpeeksi riittävä.²

Linda Hedlundin (2010) tapa käsitellä 1800-lukua on edellä mainittuja huomattavan paljon eritellympi – jos ei oteta huomioon verraten uskaliaista yleistystä, että vuonna 1771 syntyneen Pierre Baillotin metodi edusti ”modernia viulunsoittoa”³ – ja toimii esimerkkinä nykyään jo yleistymässä olevasta lähestymistavasta. Analysoidessaan Ysäjén, Thibaudin ja Kreislerin vibratoja Hedlund vahvistaa käsitystä, että viulunsoitossa tapahtui 1900-luvun alussa merkittävä murros ja että tämä on havaittavissa nimenomaan vibratokulttuurin muutoksessa. 1800-lukua läpi käydessään Hedlund ottaa muun muassa huomioon (mts. 30) sen vibraton tekniseen toteutukseen vaikuttavan usein unohdetun tai vähätellyn tosiseikan, että viulun leukatuki keksittiin vasta 1820-luvulla.

Viimeisten parin vuosikymmenen aikana merkittävää 1800-lukua koskevaa jousoitinten esittämiskäytäntöjen tutkimusta on tehty merkille pantavan paljon Englannissa. Esimerkiksi Robin Stowellin, Tully Potterin, David Milsomin ja Roger Norringtonin kirjoituksiin ja mielipiteisiin näytetään viitattavan useissa yhteyksissä. Robert Philipin *Early Recordings and Musical Style – Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950* puolestaan on eräänlainen perusteos tutkittaessa historiallisia äänitteitä sekä niiden aikakautta edeltänyttä estetiikkaa.

Lienee mahdotonta arvioida tyhjentävästi viulunsoitosta kirjoitettua, määrältään suunnatonta aineistoa. Poikkeuksellisen perusteellisilta vaikuttavat kuitenkin jo mainitun Clive Brownin tarkastelut – erityisesti hänen kirjassaan *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, jossa hän käy läpi huomattavan määrän aineistoa. Näkökulmia hankalasti määriteltäviin kansallisiin viulukouluihin Brown avaa erillisenä julkaistussa artikkelissa *Decline of the 19th-century German school of violin playing* (”Saksalaisen 1800-luvun viulukoulun hiipuminen”). Sen pariin olen joutunut palaamaan monta kertaa.

1900-LUVUN ALUN MURROSKAUSI

Vaikuttaa siltä, että 1900-luvun alussa viulunsoiton ihanteissa tapahtui huomattavia muutoksia. Tällainen tyyllinen murros on ennen kaikkea suhteutettava laajaan kokonai-

2 Another century, other music – other music, another style. Of course we do not play Bach as we play Tchaikovsky. But that is not really because tradition tells us that Bach requires a different interpretation. Musical instinct is sufficient.” Samansuuntaisia ajatuksia esiintyy myös sivulla 78: ”No violinist can properly say: ‘I will play this work in the style of Corelli, in the style of Rode, in the style of Paganini.’ The individual modes or manners of these violinists, each in his own period contributing to make up the style of that period, have passed. We know them no more; such an effect could and would convey the idea of style as I understand it today, only in so far as through its use musical truth and beauty were made audibly apparent to us.”

3 ”*L’Art du violon* [1835] är en av de tidigaste och mest kompletta verk för det moderna violinspelet och sträken.” (2010, 19.)

suuteen: nämä pari vuosikymmentä olivat yhteiskunnallisesti äärimmäisen kuohuvia, ja ne sisälsivät sellaisen määrän peruuttamattomia harppauksia (sodat ja vallankumoukset, periaatteelliset muutokset kapitalismin luonteessa, modernismin ulottuminen kaikille taiteen aloille, jazz-musiikin tulo jne.) kohti omaa aikaamme, että niiden ylimalkainenkin luetteleminen täytyy mahdollistaa johonkin muualle kuin tähän kirjoitukseen.

Tuon mullistavan vaiheen aikana tapahtuneita muutoksia viulunsoitossa on kirjattu muistiin ahkerasti. Esimerkiksi tohtori Jaso Sasakin kirjallisessa työssä *Viulunsoiton kulta-aika* mainitaan useampia näitä muutoksia käsitteleviä lähteitä. Hän lainaa (2012, 13) Joseph Szigetin muistelmia *With Strings Attached* vuodelta 1947: ”Huomionarvoista on se, kuinka Szigeti omissa muistelmissaan jakaa viulistit kahteen eri leiriin. Niihin, joiden tyyli oli vanhentunut, ja niihin, jotka edustivat hänelle nykyaikaa.” Szigeti tarkoittaa tässä tilannetta vuonna 1905.

Tällaisissa lausumissa viitataan muun muassa nykyaikaisempiin Ysayeen, Kreisleriin ja Mischa Elmaniin:

”Szigetin mukaan Elman oli loisteliaampi ja tunteisiin vetoavampi kuin edellä mainitut [Jan] Kubelik ja [Franz von] Vécsey. Näyttääkin siltä, että Kubelikin elohopeamainen ja kevyesti soljuva vasemman käden briljanssi ei riittänyt kilpailuun viulisteja vastaan, joiden soittole omainaista olivat täyteläinen vibrato sekä puhutteleva jousikäden tekniikka. Voidaan siis ajatella, että tuona aikana vallitsi kaksi hieman erilaista viulunsoiton tyyliä.” (Sasaki 2012, 13)

Mitä tällainen ”vanhentunut tyyli” saattoi tarkoittaa? Siirtykäämme tämän selvittämiseksi Szigetistä parin sukupolven verran kohti menneisyyttä. Jascha Heifetzin tärkeässä vaiheessa opettaneen Auerin *Violin Playing as I Teach It* on tähän tarkoitukseen nyt mitä käyttökelpoisin. Kerrottuaan seikkaperäisesti ja värikkäästi mielipiteensä jatkuvan vibraton kiroista Auer summaa:

Yletön vibrato on tapa jota en siedä, ja minä taistelen sitä vastaan aina kun havaitsen sitä oppilaissani – kuitenkin usein, se minun on myönnettävä, ilman menestystä. S ä ä n t ö n ä kiellän oppilaitani käyttämästä vibratoa kaikilla nuoteilla, joita ei ole tarkoitus soittaa täyteen mittaun [...] (1921, 24)⁴.

Auerin opit eivät ilmeisesti kaikin osin langenneet hedelmälliseen maahan. Yllämainitun kaltaisista madonlukuista välittämättä hänen merkittävimmistä oppilaitaan muun muassa Elman ja Heifetz profiloituivat jatkuvaan vibratoon pohjautuvan esittämistavan syvällisesti sisäistäneinä taiteilijoina ja toimivat tärkeinä esikuvina seuraaville sukupolville. Heidän menestykseensä vaikuttivat jatkuvasti kehittyvä levytysteollisuus sekä sitä symbioosinomaisesti hyödyntävä markkinointikoneisto,

4 ”The excessive vibrato is a habit for which I have no tolerance, and I always fight against it when I observe it in my pupils – though often, I must admit, without success. As a rule I forbid my students using the vibrato at all notes which are not sustained, and I earnestly advise them not to abuse it even in the case of sustained notes which succeed each other in a phrase.” (Sanan *sustained* yksiselitteinen suomentaminen on haastavaa muun muassa sen takia, että sitä on eri aikakausina käytetty eri tavoin.)

sanalla sanoen uusi aikakausi aivan uudenlaisine ihanteineen.

Auerin kirja on nykylukijan näkökulmasta ristiriitainen. Yhtäältä se avaa meille näkymän soittokulttuuriin, johon ensisijaisesti koristeen tapaan käytetty vibrato keskeisenä tekijänä kuuluu. Toisaalta se kertoo historian tutkimista vierastavista asenteista, jollaisia monet taiteilijat ainakin 1900-luvulla tuntuivat omaksuvan mielellään (mts, 77).

PEDAGOGINEN KETJU

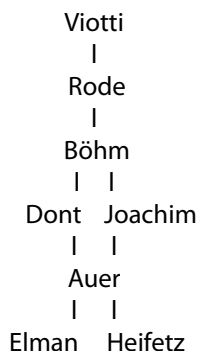
Mistä Auer sitten oli saanut esikuvansa ja oppinsa? Nykyään, kun oman opettajan opettajan opettajan nimi on ollut vaikka Casals tai Godowsky, saattaa kiusaus tehdä pitkälle historiaan ulottuvia tulkinnallisia tai teknisiä johtopäätöksiä muodostua suureksi tyyliin ”näin hekin ovat varmasti soittaneet.” Menneiden vuosisatojen soittotavoista on 1900-luvulla onnistuttu rekonstruoida monia toisiinsa nähden jopa päinvastaisia käsityksiä, jotka ovat sitten hakeneet muotoaan yhä uudelleen. Käyttövoimana on usein toiminut teesin ja antiteesin välinen ikiliikkuja-mainen vuorovaikutus. Muodit ovat saattaneet vaihtua hyvinkin nopeasti. Usein löydetty ”totuudet” kertovat eniten esittäjistä ja tutkijoista itsestään sekä heidän opettajiensa ja esikuviansa mieltymyksistä. Ja monesti ne heijastavat yleisempiä ihanteita niiltä aikakausilta, joilla esittäjät ja tutkijat ovat vaikuttaneet.

Yrittäessämme jäljittää Joachimin vibratonkäytön esikuvia jatkamme silti kohti yhä vanhempia aikoja. Seuraava arvostettu nimi tässä takaperoisessa pedagogisessa ketjussa on Auerin opettaja Jakob Dont. (Alkaa vaikuttaa siltä, että tutkimusmatkan päässä hämmöttää kuuluisa ranskalainen viulukoulu ja erityisesti sen kantaisä, vuosina 1755–1824 elänyt Giovanni Battista Viotti). Pedagoginen ketju näyttäisi olevan verraten yksinkertainen hahmottaa, muun muassa koska sen lenkit opiskelivat kukin vuorollaan sellaisilla merkittävillä viulisteilla, joiden tekemisiä on dokumentoitu tarpeeksi paljon.

Kyseisessä dokumentoinnissa on kuitenkin yksi poikkeus: Nykyviulistit muistavat kummallisen harvoin mainita Dontin opettajan Joseph Böhm (1795–1876), myös Joachimiakin opettaneen Wienissä vaikuttaneen pedagogin, joka oli työskennellyt paljon muun muassa Beethovenin kanssa sekä ollut mukana kantaesittämässä Schubertin Es-duuri-pianotrio. Pitkälle viedyn ranskalaisen koulutuksen (Stowell 1992, 72) saanut Böhm pystytään liittämään niin wieniläiseen (Garam 1985, 106), unkarilaiseen (Wikipedia 2014) kuin saksalaiseenkin (Brown 2011, ei sivunumeroita) viulukouluun. Kenties vaikeus lokeroita hänet perinteisessä mielessä on eräs syy, jonka takia hänet on jätetty tavallisimman valtavirtaisen historiankirjoituksen ulkopuolelle. Mielestäni sekä tällainen että ennen kaikkea itsetarkoituksellinen luokittelemisen tarve ovat omiaan luomaan rajoja historiallisten lähteiden tuntemukseen perustuvan periodimusiisoinnin ja 1900-luvulla yleisimmin tunnustetun, myöhäisromantiikan ideaalien kautta rakentuneen vahvan viulunsoiton kulttuurin välille.

Böhm on pedagogisen ketjumme lähestulkoon kiinnostavin lenkki, vaikka onkin jäänyt suurelle yleisölle tuntemattomaksi. Tämä huolimatta siitä, että hän oli työskennellyt läheisesti kuuluisimpien säveltäjien kanssa sekä toiminut suoraan esittämiskäytännöllisenä välittäjänä Joachimien sukupolvelle. Böhmin tärkeimpänä opettajana toimi Pierre Rode, joka puolestaan oli eräs kuuluisan Viottin merkittävimmistä oppilaista sekä tyyllinen manttelinperiä. On huomattava, että saksalainen Spohrkin ihaili nimenomaisesti juuri Rodea (Stowell 1992, 67). Johann Friedrich Reichardtin kuvaus Spohrin tavasta jäljitellä Rodea ”liukumalla alituisesti pitkin kieltä [...] saavuttaakseen suurimman mahdollisen yhteyden sävelten välillä” antaa meille esimerkin eräästä tuon aikakauden soittotavasta (Brown 2002, 564)⁵.

Spohrin ja Böhmin kouluttama 1800-luvun saksalais-itävaltalainen viulukoulu (Ferdinand David, Dont, Jacob Grün, Georg ja Joseph Hellmesberger jne.) oli siis saanut paljon tärkeitä vaikutteita nimenomaan Ranskasta, ja sekä Joachim että Auer ammensivat myöskin samasta kaivosta – joskin on todettava, että viimeksi mainittu monimutkaisti yhtälöä lisäämällä siihen venäläisiä mausteita.



KAAVIO 1: Pedagoginen ketju Viottista Heifetziin.

VIOTTIN JA JOACHIMIN ESITTÄMISKÄYTÄNNÖISTÄ

Minkälaiset musiikilliset arvot olivat säilyneet Italiassa syntyneeltä Viottilta aina Joachimille saakka ja mitkä asiat puolestaan olivat muuttuneet? Kun Viotti saapui Pariisiin vuoden 1781 tienoilla, olivat romanssit, sirot rondot, sinfonia concertantet ja näille ominainen soittotapa suosittuja. Hänen sensaatiomainen ensikonserttinsa maaliskuussa 1782 sekä seuraavina vuosina harjoittamansa pedagogiikka alkoivat

⁵ "Reichardt complained in 1805 that the 21-year-old Spohr produced a parody of Pierre Rode's manner by his 'constant sliding of the hand up and down on a string in order to give the notes the greatest possible connection and to melt them into one another, also presumably to inspire the string with the sighing sound of a passionate voice.'"

osaltaan luoda uudenlaista ilmettä tähän pinnalliseksi luonnehdittuun ilmapiiriin. Vakavamielisemmän musiikillisen ilmaisun lisäksi uutta oli se, että Viotti oli ensimmäisiä jotka hyödynsivät yhdistelmää Stradivarius-viulu ja moderni Tourte-jousi. (Stowell 1992, 60 [McVeigh].)

Kauneus, leveys, voima (Stowell 2003, 22) sekä laulava *cantabile* ovat ilmaisuja, joilla usein kuvataan hänen soittoaan. Pugnaniin opiskellut Viotti oli yhteydessä Tartiniin ja jopa Corelliin saakka ulottuvaan perinteeseen, jolle oli tunnusomaista laulava ilmaisu ja voimakas jousenkäyttötapa. Brown (2011) sekä Stowellin kirjoissa Simon McVeigh (1992, 60) ja Simon Standage (2003, 128) painottavat Pugnaniin, Viottin ja tämän ranskalaisten oppilaiden yhteydessä nimenomaan laulavuuden merkitystä. Jo Pugnaniin opettaja, piemontelaisen koulukunnan edustaja Somis, oli ollut tunnettu voimakkaasta jousenkäyttötavastaan, ja heistä lähtien kunnollista ja notkeaa viulunäöntä on painotettu aina Joachimiin asti (*Violinschule III* 1905, 32). Myös monimerkityksinen käsite retoriikka mainitaan Viottin yhteydessä (Stowell 1992, 60 [McVeigh]).

Mutta se mikä säilyi Saksassa jossakin muodossa 1900-luvun alkuun asti olikin alkanut jo kadota Italiasta. Standagen mukaan Spohrin vierailu Italiassa niinkin varhain kuin vuonna 1816 muistutti paikallisia viulistikavereista nimeltä Pugnani ja Tartini, ”joiden suuri ja kunnioitusta herättävä viulunkäsittelytapa on täysin kadonnut.” (Stowell 2003, 128.)⁶

Olisi oma laaja tutkimuksen aiheensa, mitä kaikkea ”laulavuus” on milläkin vuosisadalla tarkoittanut. Oikeastaan jokainen aikakausi on pyrkinyt määrittelemään tällaiset käsitteet omista ihanteistaan käsin. Ainakin on aina pyritty jäljittelemään ihmisääntä; 1800-luvulla tämä tarkoitti enemmän laulamisen kuin puheen jäljitteilyä. Edeltävä vuosisata oli painottanut retoriikkaa aivan eri tavoin. Tartinin usein siteerattua mottoa *Per ben suonare, bisogna ben cantare* (”hyvä soitto edellyttää hyvää laulamista”) on viimeistään 1800-luvulla varmasti tulkittu jo monin erilaisin tavoin.

Saksalaisen musiikkitieteilijä Helmut Perlin (1927–2004) mielestä on tärkeää erottaa toisistaan käsitteet *cantabel* ja *kantilene*. Ensiksi mainittu on 1700-luvulla tarkoittanut ”nyanssoitua, puheesta johdettua esittämistapaa” ja jälkimmäisessä on kysymys 1800-luvulla tapahtuneesta kehityksestä kohden tunteikkaasti esitettyä melodiaa (1998, 14)⁷. Perlin mukaan ”Tartiniin *messa di voce* [barokin ja klassismin aikaan yleinen yksittäisen äänen muotoilu] on edellytys *sonabel-* ja *cantabel-*soittotavalle (1998, 20)⁸. Joachim lienee ollut tällaisesta tietoinen, koska hän viittaa

6 ”My playing reminds them of the style of their veteran violinists Pugnani and Tartini, whose grand and dignified manner of handling the violin has become wholly lost in Italy.”

7 ”Während im 18. Jahrhundert sprachliche Merkmale weitgehend in die Vokal- und Instrumentalmusik übernommen werden konnten, verliert die Melodik des 19. Jahrhunderts zunehmend sprachliche Qualitäten. Der Begriff ‘Cantabel’ meint im 18. Jahrhundert einen nuancierten, von der Sprache abgeleiteten Vortragsstil; die Kantilene des 19. Jahrhunderts entwickelt sich dagegen zu einer gefühlsmäßig empfundenen und gefühlvoll vorgetragenen Melodie.”

8 ”Die Tonmoderation wird in den Violinschulen von Leopold Mozart und Giuseppe Tartini zur Grundlage der Bogentechnik erklärt. Das ‘messa di voce’ ist bei Tartini Voraussetzung des ‘sonablen’ und ‘cantablen’ Spiels.”

viulukoulussaan Tartinista jatkuvaan pitkään perinteeseen (1905 III, 32). Historian tuntemus, sen arvostaminen ja toistuva siihen viittaaminen ovat kaiken kaikkiaan kyseisen viulukoulun leimallisia piirteitä.

Joachimien soitossa ei äänitteiden perusteella – esimerkiksi Bachin g-mollisoolosonaatin *Adagio* – ole enää havaittavissa *mesa di voce* (soitto on päinvastoin hyvinkin suoraviivaista), mutta jokin yhteys hänellä lienee kyseiseen vielä 1800-luvun puolivälissä yleiseen tekniikkaan ollut. Esimerkiksi Charles de Bériot mainitsee *mesa di vocen* vuoden 1858 viulumetodissaan (Stowell 1992, 139). Joachimien soitto on korkeasta iästä huolimatta vuoden 1903 tallenteilla nimenomaan erittäin ”kunnollista”. Sellainen on edellytys myös *mesa di vocen* tuottamiselle. Uskon tässä piilevän yhteyden myös siihen ”terveeseen musisointiin”, jota Joachim peräänkuuluttaa (1905 III, 34–35). *Messa di vocen* toteuttaminen jousisoittimella edellyttää aina huolellista jousenkäyttöä ja hyvää äänentuottamistapaa. Kun ääniä muotoillaan jousella, tarve luoda ilmeikkyyttä vasemman käden vibratolla vähenee.

Viottin tapa käyttää vibratoa ornamentin tapaan ainoastaan tietyillä nuoteilla on kuvattu Pierre Baillotin viulukoulussa vuodelta 1835:



NUOTTIESIMERKKI 1: Viotti: Viulukonsertto no. 19 (Baillot: *The Art of the Violin*).

Baillot (2000, 240) kertoo, että vibratolla voidaan ilmaista eloisuutta, hellyyttä ja paatosta.

Paatos-sanaa on käytetty Viottin soittoa kuvailtaessa ja se on mainittu myös Tartinin yhteydessä. Brownin mukaan Viotti olisi vielä käyttänyt vibratoa enemmän kuin sitten seuraajansa Kreutzer, Rode ja Baillot. Koristeluun sekä siihen lukeutuvaan vibratoon alettiin kaiken kaikkiaan suhtautua 1700-luvun viimeisten vuosikymmenien aikana pidättyväisemmin (2002, 529). Tunnusomaista tuon ajan italialaisille ja ranskalaisille on lisäksi pyrkimys legatoon, johon alkavat keskeisesti kuulua myös portamentot eli äänten väliset liukumiset.

Brownin (2011) mukaan Joachimien koulu arvosti Viottin edellä mainittuja tavaramerkkejä. Puhutteleva tai laulava, voimakas jousenkäyttötapa sekä ensisijaisesti ornamentin tapaan käytetty vibrato olivat siinä keskeisellä sijalla. Joachimien persoonaan ja koulukuntaan yhdistettävä vakavamielisyys vaikuttaisi myös olevan yhteydessä siihen pinnallista virtuositeettia kaihtavaan esitystapaan, jota Viotti oli esitellyt pariisilaisille.

Joachimia kunnioitettiin saksalaisten mestariteosten esittäjänä. Teoreettisten ja älyllisten (Hedlund 2010, 21) kvaliteettien lisäksi mainitaan myös askeettinen pi-

dättyvyys ja yleveys (Rubinstein 1981, 43). ”Joachim on vakava, tunteellinen ja syvällinen tulkitsija, jolle viulunsoiton tekniikka ja ääni olivat vain toisarvoisia seikkoja ja tärkeää ainoastaan taiteen pyhä päämäärä” (Garam 1985, 72). Hänelle oli tärkeää ottaa selko sävellyksen sisimmästä musiikillisesta olemuksesta (Stowell 1992, 79 [Eric Wen]).

Edellä on lueteltu useita ilmaisuja, jotka on kahden viimeisen vuosisadan ajan yhdistetty romanttiseen viulunsoittoon. Lähteissä loistavat kuitenkin poissaolollaan maininnat jatkuvasta, intensiivisestä tai leveästä vibratosta.

SAKSALAISEN KOULUN MUUTTUMATTOMUUS

Nykyaikaisen historiantutkimuksen myötä mahdollisuutemme tutkia menneiden aikojen esittämiskäytäntöjä ovat lisääntyneet ja muuttuneet radikaalisti. Jokaisen sukupolven tulisikin varmaan pyrkiä päivittämään tällaiset mahdollisuudet aina uudelleen. Mutta vaikka uutta ja tarkennettua tietoa tuotetaan jatkuvasti, on kuitenkin edelleen tärkeää ottaa huomioon, että se, mikäli joku on ollut jonkun oppilaana, ei sinänsä vielä välttämättä kerro välitetyistä tai säilyneistä arvoista oikeastaan mitään.

Tästä tietoisina eräät tutkijat ja muusikot Brownin ja Norringtonin lisäksi ovat viime vuosina esittäneet, että saksalainen viulukoulu sekä laajemminkin tapa esittää (ainakin saksankielisten säveltäjien) musiikkia säilyi oikeastaan koko 1800-luvun ajan joidenkin seikkojen suhteen yllättävän muuttumattomana. Mainittakoon esimerkkinä englantilainen Eroica-jousikvartetti, jonka jäsenet ovat perehtyneet erityisesti 1800-luvun esittämiskäytäntöihin. Tutkittuaan niitä – ja nimenomaan Auerin ajatuksia – he ovat tulleet sellaiseen johtopäätökseen, että Ranskan suurta vallankumousta (1789) seuranneiden mullistusten jälkeen seuraavat todella keskeiset esittämiskäytännölliset muutokset ovat tapahtuneet vasta 1900-luvun puolella. Monet äänenmuodostukseen, vibratoon ja fraseeraukseen liittyvät ihanteet olisivat näin ollen pysyneet suhteellisen samankaltaisina läpi koko 1800-luvun.

Erityisen kiinnostuksen ja tieteellisen tutkimuksen kohteeksi ovat viime aikoina nousseet viulutaiteilija Marie Soldat-Roegerin ilmeisesti vuonna 1926 tekemät nauhoitukset eräistä Spohrin, Mozartin, Beethovenin, Bachin ja Schumannin teoksista. Soldat-Roeger oli saksalaisen 1800-luvun tyylin puhdaspiirteinen edustaja opiskeltuaan Spohrin oppilaan Augustus Pottin sekä Joachimmin johdolla. Esimerkiksi Clara Schumann piti häntä Joachimmin koulukunnan tyyppillisenä edustajana. Brahms arvosti Soldat-Roegerin lahjakkuutta suuresti. ”Kuka voi tehdä sen paremmin?”, Brahms kysyi tämän esitettyä säveltäjän viulukonserton Wienissä Hans Richterin johdolla vuonna 1885 (Brown 2011 [Max Kalbeck]).

David Milsomin artikkeli ”Marie Soldat-Roeger (1863-1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices” käsittelee mainittuja nauhoituksia seikkaperäisesti ja osoittaa monia yhteyksiä Pottin ja Spohrin ajan

soittokulttuuriin. Sekä Milsomin että myös Brownin mukaan kukaan Joachiminkin merkittävistä oppilaista tai oppilaan oppilaista ei enää edustanut tämän koulua yhtä tyylipuhtaasti kuin Soldat-Roeger. Tämä johtunee ainakin siitä, että ihanteet alkoivat 1900-luvulla muuttua niin perinpohjaisesti. Karl Klingler, Adolf Busch ja Georg Kulenkampff olivat jo erilaisen aikakauden kasvatteja. Soldat-Roeger puolestaan pysyi uskollisena katoamassa olevaa 1800-luvun soittokulttuuria ja Joachiminkin filosofiaa kohtaan. Tämän seurauksena hän on jäänyt suurelle yleisölle tuntemattomaksi.

Soldat-Roeger oli opiskellut Spohrin oppilaan johdolla, joten hänellä todennäköisesti oli tietoa äänityksessä kuultavan Spohrin yhdeksännen viulukonserton *Adagion* esittämiskäytännöstä. Kyseinen esitys noudattaa huomiota herättävän pitkälle säveltäjän viulukoulun vuodelta 1833 olevaan versioon kirjattuja jousituksia, sormituksia ja muita esitysmerkintöjä, joista kannattaa erityisesti mainita vibratoa tarkoittava merkki



1700- ja 1800-luvuilla käytettiin useita erilaisia vibratoa tarkoittavia merkintöjä.

212

SOLO. $\text{♩} = 92$

ADAGIO.

NUOTTIESIMERKKI 2: Spohr: *Adagio* yhdeksännestä konsertosta David Milsomin lisämerkinnöillä varustettuna (*Grand Violin School*, 1833).

Auerin, Baillotin ja Spohrin viulukoulujen kaltaisten teosten lisäksi tärkeitä lähteitä näitä prosesseja tutkittaessa ovat lukuisat romantiikan aikana tehdyt saksalaiset editiot muun muassa Beethovenin ja Schubertin sävellyksistä. Tällaisia suosittuja nuottijulkaisuja tehtailivat esimerkiksi Mendelssohnin viulukonserton kantaesittänyt David (1810–1873) sekä Joachimien oppilas ja läheinen ystävä Andreas Moser (1859–1925). Heidän dokumentoimansa Spohrilta ja Böhmiltä perityt jousitukset, sormitukset ja esitysmerkinnät yleensäkin olisivat näin ollen keskeisiä apuvälineitä romanttisen estetiikan ja 1800-luvulla sävelletyn saksalaisen musiikin tulkitsemiseen. 1700-luvun musiikkiin tätä ajattelua ei voida kuitenkaan Simon Standagen mielestä soveltaa (Stowell 2003, 144).



NUOTTIESIMERKKI 3: Mendelssohn: Viulukonserton 2. osa (Breitkopf & Härtel/Ferdinand David).

David on käyttänyt huiluaääniä ja vapaita kieliä (numero 0 tarkoittaa molempia) enemmän kuin monilla taiteilijoilla 1900-luvun lopulla oli tapana. Tästä voidaan tehdä johtopäätöksiä muilla nuoteilla käytettävän vibraton laajuudesta ja intensiteetistä. Vain harva muusikko soittaisi kovin intensiivistä vibratoa pitkän huiluaänen (a-sävel) jälkeen, vieläpä neljännellä sormella.

Beethovenin suhteet Rodeen ja Kreutzeriin (Joachim & Moser 1905 III, 32), Spohrin Rodeen kohdistama ihailu, se että Böhm oli mukana kantaesittämässä Beethovenin jousikvartettoa opus 127 sekä Böhmin ja Joachimien opettaja-oppilassuhde kertovat osaltaan 1800-luvulla sävelletyn musiikin esittämistä koskevan perinteen vaalimisesta. Kokoavana dokumenttina tämän ajanjakson lopussa toimii Joachimien ja Moserin yhdessä kirjoittama kolmiosainen viulukoulu vuodelta 1905. Vaikka monet sen sisältämistä esseistä ovat ilmeisesti kokonaan Moserin kirjoittamia, se sisältää myös paljon mielipiteitä, joita voidaan pitää Joachimien vakaumuksen mukaisina⁹. Tämän suhde 1800-luvulla sävellettyyn saksalaiseen musiikkiin oli niin perustavanlaatuinen, että tuntuisi erikoiselta jättää tällaiset huolellisesti muistiin kirjatut esittämistä koskevat ohjeet vaille huomiota. Viulukoulussa viitataan toistu-

9 "So ist denn nach und nach die Violinschule zu einem gemeinsamen Werk geworden, deren letzter Band eine Bearbeitung von Meisterwerken für die Violine durch mich erhalten wird, während die beiden ersten von Moser herrühren; aber auch diese insofern nicht ohne meinen Anteil, als auch selbst die Behandlung unscheinbarer Detailfragen erst nach gemeinschaftlicher Prüfung und völliger Übereinstimmung unserer Ansichten zum Abschluß kam." (Joachim & Moser 1905 I, 4.)

vasti Viottiin ja Böhmiin, laulavaan Italiasta ja sittemmin Ranskasta peräisin olevaan soittotapaan sekä perinteeseen, jossa vaikuttavat Tartini, Haydn, Leopold ja W. A. Mozart, Kreutzer, Rode, Beethoven sekä Mendelssohn. (1905 III, 32– .)

Brahmsin ja vielä jopa Mahlerinkin musiikin esittämiseen voitaisiin siis näin ollen pitkälti soveltaa samoja periaatteita kuin Beethoveniinkin. Olennaiset muutokset tavassa lähestyä musiikkia alkoivat levitä laajemmin vasta samoihin aikoihin kun Elmanin (s. 1891) ja Heifetzin (s. 1901) sukupolvi oli ottamassa viestikapulaa Auerilta; koko saksalainen viulukoulu lakkasikin sitten pian olemasta siinä muodossa kuin vielä Joachim oli halunnut sitä välittää.

Saksankielisellä alueella sävelletyn musiikin (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms) esittäminen eri puolilla maailmaa ei kuitenkaan millään tavoin vähentynyt, vaikka Joachimien koulukunnan erityisasema sen lähettiläänä alkoi nopeasti menettää merkitystään. Millaiset asiat muuttuivat musiikillisessa ajattelutavassa, kun Joachimien koulukunta – viimeisenä edustajanaan Soldat-Roeger – hiipui pois? Kysymykseen lienee työlästä vastata kattavasti, mutta useista tyylillisistä seikoista on kuitenkin täysin mahdollista esittää arvioita. Oltiinhan jo siirrytty äänitteiden aikakaudelle.

VIBRATO JA PORTAMENTO SEKÄ 1900-LUVUN MUUTTUVAT IHANTEET

Meidän aikamme jousisoittajien kuunnellessa 1900-luvun parin ensimmäisen vuosikymmenen aikana tehtyjä solo- ja yhtyesoittoaänitteitä huomio kiinnittyy yleensä ensimmäiseksi kapeaan, nykyaikaista (meidän mielestämme) satunnaisemmin käytettyyn vibratoon sekä runsaaseen portamentojen käyttöön. Sellaista äänitettyä materiaalia, jossa edellä mainittuja ilmiöitä esiintyy, on tarjolla runsaasti. Joachimien, Sarasaten, Bernhard Dessaun, alttoviulisti Oskar Nedbalin, Capet-, Klingler- ja Busch-kvartetien esitykset ovat hyviä lähtökohtia näiden asioiden tutkimiseen, samoin esimerkiksi varhaisemmat Bruno Walterin Wienin filharmonikkojen ja Willem Mengelbergin Concertgebouw-orkesterin kanssa tekemät Mahler-tallenteet.

1900-luvun alussa mielikuvaa juuri päätyneestä vuosisadasta aletaan muuttamisessa suurissa keskuksissa pitää vanhanaikaisena. Monet haluavat pyrkiä vallinneesta konservatiivisesta taidekäsityksestä eroon aivan tarkoituksella. Radio, jazz ja esimerkiksi amerikkalaistyylinen *glamour* (Norrington 2004, 2) alkavat tehdä tuloaan. Voisivatko tällaisetkin ilmiöt olla kytköksissä siihen, että vuoden 1900 jälkeen vibrato alkaa eri taiteilijoilla lisääntyä asteittain ja monet alkavat tavoitella täyteläisempää kokonaisuutena? Vastaavia muutoksia on havaittavissa kaikissa soittimissa sekä myös laulutaiteen (Foster 1934, ks. Brown 2002, 523) piirissä, joskin esimerkiksi klarinetissa vibratokäytännön muutosprosessi on erilainen kuin muissa puupuhaltimissa (mts. 523). Maa- ja paikkakuntakohtaiset erot ovat suuria ja aikajänteet näissä prosesseissa hyvinkin vaihtelevia.

Vertailtaessa Paul Hindemithin ja William Primrosen niinkin myöhään kuin 1930-luvun jälkipuolella tehtyjä alttoviuluäänitteitä jälkimmäinen edustaa selvästi nykyaikaisempaa estetiikkaa. Samalla tavalla – mutta yli 30 vuoden aikaerolla – sellistien Beatrice Harrison ja Jaqueline du Pré erot Elgarin konserton tulkinnoissa ovat huomattavia. Harrisonin levytys on vuodelta 1928. Elgar arvosti erityisesti juuri hänen tulkintojansa sellokonsertosta. Du Prén tunnetummat esitykset edustavat kuitenkin lähestymistapaa, jota olemme usein kutsuneet romanttiseksi.

Viimeistään toisen maailmansodan jälkeen musiikkiesitykset alkavat kuulostaa ”nykyaikaisilta”. Tässä vaiheessa useimmat taiteilijat ovat jo jättäneet portamentot pois, koska ne eivät sovi moderniin estetiikkaan. Tätä ilmiötä käsitellään esimerkiksi Sir Adrian Boultin haastattelussa vuodelta 1977. (Haynes 2007, 52.)

Vuosikymmenten aikana muuttuu myös suhtautuminen hienodynamiikkaan ja fraseeraukseen. Lisäksi 1800-luvulla arvostettu soinnin puhtaus (Baillot 2000, 227) – englanniksi *pure tone*, johon viittaavat vielä niin Auer (1921, 18) kuin meidän aikanamme Norringtonkin (2004, 2–6) – alkaa maailmansotien aikoihin korvautua pyrkimyksellä täyteläisyyteen ja esimerkiksi hehkuvuuteen. Vuosisatojen ajan käytössä olleiden suolikielten asteittainen vaihtuminen teräs- ja synteettisiin kieliin on olennainen osa prosessia: se tuntuu vievän monien taiteilijoiden soitosta pois tiettyä mikrotason hienovaraisuutta, joka korvautuu yhä solistisemmalla suurten salien esittämistavalla.

VIBRATO JA PORTAMENTO 1800-LUVULLA

Niin Rode, Kreutzer kuin Baillot’kaan Pariisin konservatoriosta eivät mainitse lainkaan vasemman käden vibratoa tai tremoloa yhteisesti laatimassaan teoksessa *Méthode de violon* vuodelta 1803. Se ei näytä kuuluvan tärkeimpien elementtien joukkoon eikä ole osa perusäänenuodostusta.

1800-luvulla tremolo, vibrato tai *close shake* on lukuisten instrumentaali- ja lauluauktoriteettien kirjoitusten perusteella ainoastaan eräs monista koristeista. Käsitellessään kyseistä ilmiötä Brown (2002, 528–533) mainitsee lähteinä muun muassa Johann Friedrich Reichardt (1776), Adolf Fürstenaun (1826), François Habeneckin (1840), Moritz Hauptmannin (1863), Franklin Taylorin (1880), Manuel Garcían (1894) ja James Winramin (1908). Samansuuntaisiin johtopäätöksiin päätyntä Áurea Domínguez (2013, 208–209) viittaa Carl Almenraderiin (1843), Eugène Jancourtiin (1847) sekä niinikään Garcíaan (1847) ja Valerie Walden (1998, 212) esimerkiksi Friedrich Kummeriin (1839).

Omassa laajassa ja seikkaperäisessä viulukoulussaan vuodelta 1835 Baillot esittelee ilmiön (nimellä vibrato) yhdessä jousivibraton kanssa. Vaikuttaa siltä, että näitä kahta koristetta on tarkoitus käyttää hyvin samankaltaisiin tarkoituksiin. Tavoitteena on äänen aaltoilu, ranskaksi *ondulation*, ja se voidaan toteuttaa kahdella tavalla:

joko jousella tai liikuttamalla vasemman käden sormea kevyesti edestakaisin kielen suuntaisesti. Puhtauden varmistamiseksi Baillot suosittelee, että ääni aloitetaan ja lopetetaan suorana ilman vibratoa. Hänellä on siis asiasta aivan erilainen mielipide kuin Ruggiero Riccillä 1900-luvun loppupuolella (ks. yllä). Baillot muistuttaa myös, että vibraton käyttäminen usein saattaa vaarantaa melodian luonnollisuuden. (2000, 239–241.)

Samantyyppinen lähestymistapa – nyt nimellä *Bebung* (*tremolo*) – löytyy esimerkiksi Spohrilta (1832, 175) sekä lähes sanasta sanaan tältä kopioituna myöhemmin Joachim ja Moserin viulukoulusta vuodelta 1905 (Brown 2011)¹⁰. Kiinnostavaa on, että suhtautuminen vibratoon ei näillä saksalaisilla ole muuttunut 70 vuoteen. Mutta vaikka monet merkittävät 1800-luvun auktoriteetit varoittavat ylettömästä vibraton käytöstä, jousisoitinten vibrato eriytyy seuraavalla vuosisadalla kuitenkin omaksi laajaksi alueekseen, johon äänentuottamisen katsotaan yleisesti pohjautuvan.

Portamento näyttää olleen 1800-luvulla keskeinen ilmaisullinen elementti. Siitä ja vibratosta puhutaan usein samassa yhteydessä, joskus jopa samassa lauseessa¹¹ (Spohr 1833, 161). Portamenton käyttö on selvästi ollut taitolaji. Huonosti toteutettuna se kuulostaakin imelältä ja sitä lienee usein käytetty taitamattomasti. Jossakin vaiheessa ennen toista maailmansotaa portamentoon alkaa kohdistua vastareaktioita, jotka tuntuvat vaikuttavan vielä meidänkin aikanamme. Esimerkiksi Joachimilla (1905 III, 34–35) on ollut painavaa sanottavaa siitä, mitä edellä mainittujen asioiden toteuttamiseen vaadittava hyvä maku tarkoittaa.

RANSKALAIS-BELGIALAINEN VIULUKOULU

Myös niin sanotun ranskalais-belgialaisen viulukoulun perustajana pidetty, vuosina 1802–1870 elänyt Charles de Bériot suhtautuu runsaaseen vibraton käyttöön vielä vuonna 1858 huomattavan varautuneesti:

Olipa sitten laulaja tai viulisti, taiteilijalle joka on efektin tuottamisen tarpeen vallassa, vibrato ei ole muuta kuin kouristuksenomainen toimenpide, joka tuhoaa täsmällisen puhtauden ja josta tulee siten naurettavaa liioittelua. Meidän täytyy näin ollen käyttää vibratoa ainoastaan kun dramatiikka sitä vaatii. Mutta taiteilija ei saisi kiintyä tähän vaaralliseen ominaisuuteen, jota hänen täytyy käyttää vain suurimmalla kohtuudella. (Brown 2002, 532.)¹²

10 "[...] rather than including a wholly original section on the subject, more than half of the one-page treatment of vibrato in the technical part of the 1905 *Violinschule* (it warranted another page in Moser's essays in volume 3) was quoted verbatim from Spohr's *Violinschule* of 1833 (Joachim & Moser *Violinschule* I, 96)."

11 Spohrin viulukoulun saksan- ja englanninkieliset versiot esittelevät ilmiön keskenään hieman eri lailla.

12 "Whether he be singer or violinist, with the artist who is governed by this desire to produce an effect, vibrato is nothing but a convulsive movement which destroys strict intonation, and thus becomes a ridiculous exaggeration. We must, then, employ vibrato only when the dramatic action compels it: but the artist should not become fond of having this dangerous quality, which he must only use with the greatest moderation."

Kuten alkupuolella todettiin, viulunsoiton jaottelusta selvärajaisiin kansallisiin koulukuntiin seuraa päänsavua aiheuttavia yleistyksiä. Niistä esiintyy runsaasti erilaisia käsityksiä. Itse koen ongelmallisena lavean käsitteen ”ranskalainen viulukoulu”. Mitä kaikkea voidaan lukea siihen kuuluvaksi, ja voidaanko siihen yhdistettäviä Rodea, Kreisleria tai suomalaista Arno Granrothia (1909–1989) mitenkään pitää yhden ja saman koulun kasvatteina?

”Kreislerin mukaan Joachimmin soittotyyli oli hyvin erilainen verrattuna ranskalaiseen kouluun, jonka kasvatti hän [itse] oli”, kertoo Sasaki (2012, 14). Näillä kohdin on viulunsoiton historian tulkinnassa havaittavissa joitakin ristiriitoja. Monet Joachimmin hyveet – kuten vähävibratoineen soittotapa – olivat peräisin nimenomaan Ranskasta Roden ja Böhmin välityksellä periytyneitä. Sekä Hedlund (2010, 34) että Brown (2011) väittävät, että sydämellisestä soittotavastaan kuuluisan Kreislerin käsitykset vibraton historiasta olivat virheellisiä: Vuosina 1875–1962 eläneen Kreislerin on kerrottu kuvailleen esimerkiksi Henryk Wieniawskin vibratoa, vaikkei hän todennäköisesti ollut koskaan kuullut tämän soittoa. Itse en tiedä vuonna 1880 kuolleen Wieniawskin vibratonkäytöstä löytyneen kuvauksia.

Miksi muut soittamisen elementit on 1800-luvun lähteissä keskimäärin kuvailtu huolellisesti, mutta vibraton suhteen ollaan niin vähäsanaisia? 1900-luvulta alkaa sitten löytyä vibratodokumentteja aivan eri laajuudessa. Carl Flesch (1873–1944) esittää käsityksensä vuosisadan vaihteen jälkeen tapahtuneista muutoksista kuuluisassa kirjassaan *The Art of Violin Playing* (1939, 40):

Esimerkiksi Joachimmin ilmaisun välineenä oli hyvin tiheä ja nopea tremolo. [...] Mutta se oli Kreisler, joka 40 vuotta sitten vastustamattoman sisäisen tarpeen pakottamana aloitti tässä mielessä vallankumouksellisen muutoksen käyttämällä vibratoa ei ainoastaan jatkuvasti kantilenassa kuten Ysaÿe, vaan jopa teknisissä juoksutuksissa¹³. Tämä perustavanlaatuinen muutos on lyönyt lähtemättömän leimansa nykyaikaiseen viulunsoittoon [...].¹⁴

Nykyään monet (Hedlund, Eric Wen, Stowell) pitävät vasta Kreisleria ensimmäisenä, joka käytti vibratoa jatkuvasti ääneltä toiselle.

Brownin (2011) mukaan alkuperäinen ranskalainen viulukoulu tarkoittaa selvästi eri asiaa kuin ranskalais-belgialainen. Ysaÿen elämäntyöhön perehtynyt Sasaki kehottaakin suhtautumaan koko usein käytettyyn ranskalais-belgialaisen viulukoulun käsitteeseen varauksella: kyseisen suuntauksen keskeisimmistä edustajista useimmat eivät toimineet kovinkaan systemaattisesti tai pitkäjänteisesti pedagogeina. He oli-

13 Garam (1985, 108) käyttää vastaavassa yhteydessä myös sanaa juoksutus, mutta Sasakiin (28.2.2014) mukaan on kysymys muunkinlaisista teknisistä sävelkuluista.

14 ”Joachim’s medium of expression for instance, consisted of a very close and quick tremolo. [...] Sarasate started to use broader oscillations while Ysaÿe’s Vibrato, which followed closely every mood of his admirable personality became the ideal goal of the generation around 1900. But it was Kreisler who forty years ago, driven by an irresistible inner urge, started a revolutionary change in this regard, by vibrating not only continuously in cantilenas like Ysaÿe, but even in technical passages. This fundamental metamorphosis has put his indelible stamp on contemporary violin-playing, no matter whether one agrees with it, or not.”

vat Sarasaten ja Kreislerin tavoin enemmänkin kiertäviä virtuooseja ja huomattavia yksilöllisiä taiteilijapersoonia kuin pedagogin elämää viettäviä kouluttajia. Koulukuntaa sanan varsinaisessa merkityksessä ei voinut syntyä. Perinteisten koulukuntien määrittelemineen alkoi 1900-luvun kuluessa kaiken kaikkiaan muuttua yhä hankalammaksi.

Joachim ja Moser luonnehtivat ”modernia ranskalais-belgialaista taiturillisuutta” tai vaikkapa Henri Vieuxtempsin oopperamaista ”meyerbeeriläisyyttä” (1905 III, 33) jokseenkin pensein sanakääntein (mts. 34):

[...] että nyt alettiin esittää musiikillisen lyriikan pienoiskuvia yhtä pullistunein poskin kuin pateettisimpia oopperakohtauksiakin. Jotta ei vaikutettaisi epäkiinnostavalta silloin kun oma sinin tunne ei toimi tai kun tunne kyllä oli läsnä mutta ei pystynyt ilmaisemaan itseään pahojen maneerien vuoksi, korvattiin häilyvä äänenmuodostus laulavan luonnollisen ilmaisen puuttuessa sietämättömän vibraton avulla, joka yhdessä useimmiten väärin toteutetun portamenton kanssa on kaiken terveen musisoinnin kuolettava vihollinen. Näin ollen saattaa tapahtua, että niiden mestarien, jotka sata vuotta sitten olivat päässeet kentties lähimmäksi jaloimman esittämistaitteen ihannetta, jäljittelijät eivät ainoastaan halvenna saksalaisia klassikoita esittämällä niitä oopperamaisilla maneeereilla, vaan lisäksi ovat myös kyvyttömiä esittämään oman kansansa vanhoja mestariteoksia niiden merkityksen mukaisesti ja tyylipuhtaasti. Tämän päivän Ranskassa ei hyvinkään todennäköisesti ole ainuttaakaan viulistia, joka kykenisi esittämään Viottin 22:n konserton tämän ihastuttavan teoksen ja sen luojan arvoisella tavalla.¹⁵

Viottin sekä Kreutzerin, Roden ja Baillotin yhtenäinen, yleisesti tunnustettu ja painettuina metodeina laajalle levinnyt ranskalainen viulukoulu 1800-luvun alussa oli ollut järjestelmällisyydessään jotakin aivan muuta kuin ranskalais-belgialainen suuntaus noin sata vuotta myöhemmin. Kuitenkin viimeksi mainitun edustajat sekä monet heidän seuraajistaan kuuluvat musiikin historian rakastetuimpien virtuoosien joukkoon ja juuri heidän keskuudessaan jatkuvan vibraton käyttö alkaa yleistyä.

Joseph Szigetin muistelmissaan mainitsemien ”kahden hieman erilaisen viulunsoiton tyylin” eriytyminen on nyt havaittavissa. Tyylipuhtaasta ranskalaisesta 1800-luvun alun viulukoulusta on kahdenlaisia seuraamuksia: Viottin sekä varsinkin Roden, Kreutzerin ja Baillotin kurinalaiset ja hyvää makua painottavat hyveet – muun muassa huomiota herättävä pidättyväisyys vibratonkäytössä – ovat kulkeu-

15 ”[...] daß man nun auch die Kleingebilde musikalischer Lyrik mit gleich angeschwollenen Backen vorzutragen begann wie die pathetischsten Opernszenen. Um nicht uninteressant zu scheinen, wo das innerliche Empfinden versagte oder da, wo es vorhanden war, sich vor schlechten Manieren nicht aussprechen konnte, setzte man an die Stelle natürlichen Ausdrucks beim Singen jene durch unleidliches vibrato hervorgerufene flackernde Tongebung, die im Verein mit dem meist falsch ausgeführten Portamento der Todfeind jedes gesunden Musizierens ist. So konnte es denn geschehen, daß die Epigonen jener Meister, die vor hundert Jahren dem Ideal edelster Vortragskunst vielleicht am nächsten gekommen waren, heute nicht nur die Kompositionen der deutschen Klassiker bei der Wiedergabe mit opernhafte Manieren verballhornen, sondern auch nicht mehr imstande sind, die alten Meisterwerke ihres eigenen Volkes sinngemäß und stilrein zu interpretieren. Das heutige Frankreich besitzt jedenfalls keinen Geiger, der fähig wäre, das 22. Konzert von Viotti in einer des wundervollen Werkes und seines Schöpfers würdigen Weise darzustellen.”

tuneet Saksaan, ja ne säilyvät siellä monilta osin muuttumattomina lähes Joseph Joachimin kuolemaan (1907) saakka. Samojen ranskalaisten luomalle vankalle perustalle rakentuu kuitenkin myös belgialaisten de Bériotin ja Vieuxtempsin pedagogiikan välillisellä avustuksella syntynyt ihailtujen virtuoosien yleisesti tunnustettu aistillinen, loisteliias sekä ajan myötä myös rehevämpi tapa soittaa.

En usko Joachimin ja Moserin tarkoittavan Ysäyeta tai Kreisleria, kun he arvostelevat ”modernin ranskalais-belgialaisen” suuntauksen edustajien ”häilyvää äänenmuodostusta”. Sittemmin Ysäyeta ollaan voitu kutsua nykyaikaisen viulunsoiton tienraivajaaksi (Melkus 1977, 94) ja hänen sointiaan on kehuttu suureksi, joustavaksi ja uljaaksi. Tällaiset tiedot eivät olleet kuitenkaan vielä ennättäneet Joachimin ja Moserin viulukoulun vuoden 1905 painokseen. Vertaillenamme eri suuntausten äänenmuodostusta 1900-luvun alussa meidän täytyy kohdistaa kiinnostuksemme varhaisempiin mestareihin. Arvostelun kohteeksi joutuu ainakin Vieuxtemps (mts. 33). Hedlundin mukaan taas nimenomaan Sarasaten tyyli vastaa käsitystämme ranskalais-belgialaisesta suuntauksesta. Tämän viulunääni ei ollut kovin suuri. (2010, 21.)¹⁶

YHTEENVETOA TÄHÄNASTISESTA

Ei ole epäilystäkään siitä, minkälainen viulunsoitto sekä siihen olennaisena kuuluva vibratokäsitys veti pidemmän korren 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten jälkeen. Niin sanotun ranskalais-belgialaisen koulun edustajat sekä myöhemmin muiden muassa Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Ivan Galamian ja David Oistrakh oppilaineen, Nathan Milstein, Ruggiero Ricci, Amadeus- ja Guarneri-kvartetit ovat määrittäneet viulunsoiton suuntaa ja ihanteita viimeisten vajaan sadan vuoden aikana. He ovat olleet mukana luomassa korkeita standardeja solisteille, pedagogeille, orkestereille konserttimestareineen, kapellimestareille ja muiden soitinten edustajille.

Periaatteelliset muutokset tyylissä ovat olleet suuria ja ne ovat ajan myötä koskeneet kaikkia. Tämä pätee myös Moseriin, jonka mielipiteet alkavat muuttua lempeämmiksi Joachimin kuoleman jälkeen. Teoksessaan *Geschichte des Violinspiels* vuodelta 1923 hän ei enää kohdista ranskalaisten tai belgialaisten virtuoosien suuntaan samanlaista paheksuntaa (Brown 2011) kuin aikaisemmin.

Mutta vielä vuonna 1905 yhdessä Joachimin kanssa Moser on kuitenkin dokumentoinut ulkokohtaisuudesta vapaata esittämisen tapaa, jolla esimerkiksi Beethovenia, Schumannia, Bruchia ja Brahmsia on kyseisten säveltäjien omalla siunauksella soitettu. Saksalainen esittämiskäytännön perinne, jonka keskeisiä vaikuttajia ovat muun muassa Böhm, Mendelssohn, David, Brahms sekä Joachim itse, on vaikuttava. Mainitut muusikot ovat suosineet notkeaa, voimakasta ja laulullista jousenkäyttöä, runsaasti portamentoja, hallittua rubatoa sekä moderniin standardiin verrattuna

16 ”[...] Sarasate uppenbarligen inte hade någon stor ton utan spelade relativt svagt, [...] Sarasates stil, även om den var individuell per definition, stämmer överens med den bild vi har av den fransk-belgiska stilen.”

useimmiten hillittyä vibratoa – johtotähtenään omasta mielestään hyvän maun noudattaminen (Brown 2011). Tällaiset hyveet olivat peräisin alkuperäisestä ranskalaisesta viulukoulusta. 1800-luvun lopun Ranskasta tai Belgiasta Joachim ja Moser eivät kuitenkaan kyenneet (täysin) vastaavia hyveitä löytämään (1905 III, 32–). Samanlaisia viulunkäsittelyn puutteita koskevia havaintoja oli myös Spohr tehnyt Italiassa vuonna 1816.

Keskeiset kaksi 1900-luvun alun viulunsoiton suuntausta eivät kyenneet Hedlundin mukaan täysin välttymään konflikteilta (2010, 22). Ainakin pinnallinen virtuositeetti, oopperamaisuus ja tarkemmin määrittelemättömät maneerit olivat Joachimille kauhistus (1905 III, 33–35). Uusiutumaan kykenevät ranskalaiset ja belgialaiset jatkoivat kuitenkin voittokulkuaan. Tietooni ei ole kulkeutunut mitään näitä taiteilijain tarkemmin ajattelivat Joachimien tyylistä. Thibaud, Menuhin, Arthur Grumiaux ja monet muut tarjosivat kuitenkin vuosikymmenien aikana koskettavia ja syvällisiä esityksiä. Saksalainen klassisemmin suuntautunut koulukunta niin konservatiivisessa muodossa kuin Joachim ja vielä Soldat-Roeger halusivat sitä välittää vaipui unholaan (Milsom 2007, ilman sivunumeroa), mutta Adolf Bushin kaltaisten muusikoiden myötä se pystyi kuitenkin uusiutumaan omalla tavallaan.

Jos jousisoittajan perusäänenmuodostus on huono, ei ongelmaa voi sivuuttaa käyttämällä runsaammin vibratoa. Myös soiton ilmeikkyyden luodaan paljolti jousella. Kunnollisen laulavan äänen tuottaminen näyttää kulkeneen johdonmukaisena tekniikan ohjeena Pugnanielta Joachimille. Tämän olennaisen perustaidon puuttumisesta viimeksi mainittu arvostelee joitakin Ysäyeta edeltäneitä ilmeisesti nimettömiksi jääviä ranskalaisia ja belgialaisia soittajia.

Molemmissa leireissä on varmaankin arvostettu luonnollisuutta ja syvällisyyttä. Niiden kaltainen vaikeasti määriteltävä hyve on myös vuosisatojen ajan peräänkukulutettu niin sanottu hyvä maku. Koska se on kovin subjektiivinen ja jokaista aikakautta erikseen heijasteleva ilmiö, on sen periaatteisiin tutustuminen useammasta kuin ainoastaan yhdestä näkökulmasta varmasti avartavaa.

Italialainen koulu

I

Ranskalainen koulu

I

I

1: Saksalainen koulu (Spohr & Böhm) hiipuu pois ja Auerin oppilaista, kuten Heifetzistä, tulee suunnannäyttäjiä.

2: Ranskalais-belgialainen suuntaus muuttuu valtavirraksi.

KAAVIO 2: Kaksi alkuperäisestä ranskalaisesta viulukoulusta polveutuvaa suuntausta.

VIBRATO ORKESTERISSA

Louis Spohrin mukaan orkesterin tuttisoittajien tulee pidättäytyä kaikkinaisesta koristeiden käytöstä (1832, 249):

Muut orkesterisoittajaa koskevat säännöt ovat: on vältettävä kaikenlaisten etu- ja kaksoisheleiden, trillien ja vastaavia sisältävien, kuten myös ääneltä toiselle liukumisten, sormen vaihtamisen yhden äänen aikana, lyhyesti, kaiken sellaisen lisäämistä, mikä kuuluu soolosoiton koristeluun, ja kaiken sellaisen kääntämistä orkesterisoiton kielelle, mikä voisi häiritä yhteissoiton sopusointua.¹⁷

Spohr on jo aikaisemmin määritellyt vibraton koristeisiin kuuluvaksi (1832, 175):

Koristeisiin kuuluvat vielä myös väristys (tremolo) sekä sormen vaihtaminen yhden äänen aikana.

Kun [mies]laulaja laulaa intohimoisesti, tai kun hänen äänensä kohoaa korkeimpaan voimaan, tulee havaittavaksi äänen värinä, joka muistuttaa voimakkaasti kumautetun kellon värähtelyä. Tätä värinää, kuten joitain muitakin ihmisäänen ominaisuuksia, voi viulisti jäljitellä harhauttavasti. Se muodostuu valitun sävelen horjumisesta tai häilymisestä, joka liikkuu vaihtelevasti hieman puhtaan intonaation ala- ja yläpuolella ja joka tuodaan esiin vasemman käden vapisevalla liikkeellä satulan suunnasta talleen päin. Mutta tämä liike ei saa olla liian voimakas ja poikkeama sävelen puhtaudesta saa olla tuskin korvin havaittava.¹⁸

Tällainen on ollut yksi käsitys vibratosta orkestereissa 1800-luvulla. Dokumentteja vibraton käytöstä kyseisen aikakauden yhtyesoitossa ei juurikaan ole saatavilla. Spohrilla tuskin oli sinänsä mitään komeaa sointia vastaan: sointi on kuitenkin kautta aikojen ollut muusikoiden sydäntä lähellä. Tuon aikakauden soinnilliset ihanteet vain todennäköisesti olivat toisenlaisia kuin meidän tänään yleisimmin suosiimme. ”Viulu soi jumalaisesti”, kirjoitti soittimeensa tyytyväinen Spohr (1957, 43) vaimolleen kirjeessä helmikuussa 1822¹⁹. Samanlaista raportointia voisi aivan hyvin syntyä myös 2000-luvun taiteilijan kynästä.

17 ”Fernere Vorschriften für den Orchesterspieler sind: sich aller Zusätze von Vorschlägen, Doppelschlägen, Trillern und dergleichen zu enthalten, wie auch alle künstlichen Applicaturen, das Fortgleiten von einem Ton zum andern, den Wechsel der Finger auf einem Ton, kurz, alles das zu vermeiden, was nur zur Ausschmückung des Solospiels gehört, und in das Orchesterspiel übertragen, den Einklang des Zusammenspiels stören würde.” (Englanninkielinen 1833 versio poikkeaa eräiden keskeisten sanojen osalta.)

18 ”Zu den Ausschmückungen gehören auch noch die Bebung (tremolo) und das Wechseln der Finger auf einem Ton.

Wenn der Sänger in leidenschaftlicher Bewegung singt oder seine Stimme bis zur höchsten Kraft steigert, so wird ein Beben der Stimme bemerklich, das den Schwingungen einer stark angeschlagenen Glocke ähnlich ist. Dieses Beben vermag der Geiger, wie manches andere, der menschlichen Stimme eigenthümliche, täuschend nachzuahmen. Es besteht in einem Schwanken oder Schweben des gegriffenen Tons, das abwechselnd ein wenig unter und über die reine Intonation hinausgeht und wird durch eine zitternde Bewegung der linken Hand in der Richtung vom Sattel zum Steg hervorgebracht. Diese Bewegung darf aber nicht zu stark seyn und das Abweichen von der Reinheit des Tons dem Ohre kaum bemerklich werden.”

19 ”Die Geige klang göttlich und ich hatte nach jedem Solo einen geklatschten und gebrüllten Beifall. Mit dieser Geige ist es mir jetzt wirklich ein Spaß öffentlich zu spielen.”

Fredrik Pacius (1809–1891) kertoi ”hurmuriviulistina” ja ”yleisön palvomana taiturina” tunnetun opettajansa Spohrin soitosta tähän tapaan:

Ja entäpä hänen soittonsa, hänen sävelensä! Hiljainen, lämmin, kaihoisa musiikki – rajaton, ennen kokematon maailma avautui minulle sitä tietä. (Vainio 2009, 21–22.)

Spohrin opetusta kuvaillaan Vainion kirjassa näin:

[...] ennen muuta hän vaati heiltä jalostunutta viulun sointia ja persoonallista tulkintaotetta, josta tuli pian ”Spohrin koulun” muista viulunsoiton koulukunnista erottuva tunnusmerkki. (mts. 25.)

Näissä esimerkeissä on havaittavissa jälleen sama ilmiö kuin Viottin ja useiden muidenkin kohdalla. Monet ”romanttiselle” viulunsoitolle tyypilliset sävyt ja adjektiivit luetaan ja ainoastaan vibrato jätetään mainitsematta. Vaikuttaisi siltä, että hehkuvasemman käden vibrato ei ole ollut kuulijoita koskettavan romanttisen esittämistavan keskeinen elementti.

KÄRJISTÄÄKÖ NORRINGTON TARKOITUKSELLA?

Tätä kirjoitettaessa elämme aikakautta, jolla historiallinen tiedostaminen on alkanut tulla useammassa maamme orkestereissa uuteen valoon. Harkittu ja nyansoidumpi vibratonkäyttö on olennainen osa tätä prosessia. Vibratosta onkin viimeisten 20 vuoden aikana alkanut tulla jonkin verran hallitumpaa, huomiotaherättämättömämpää, vähemmän itsetarkoituksellista ja epäekspressiivisempää. Tietynlaisten unisonojen ja muiden erityispaikkojen toteuttaminen kokonaan ilman vibratoa on helpommin ymmärrettävissä, hyväksyttävissä ja toteutettavissa kuin takavuosina.

Englantilainen kapellimestari Sir Roger Norrington on tullut tunnetuksi 1800-luvulla sävelletyn musiikin esittämiskäytäntöjen ennakkoluulottomana raikastajana sekä ennen kaikkea käänteentekevästä Beethoven-levytyksistään The London Classical Players -orkesterin kanssa.

Ratkaisevan kipinän tämän artikkelin kirjoittamiseen sain Norringtonin *Rondo Classic* -lehdessä (Kuusisaari 2013) julkaistusta haastattelusta, jossa hän nimeää seuraavan omiin tutkimuksiinsa vaikuttaneen lähteen: ”Minulle yksi avaintodistajia romanttisessa tyyliässä on Arnold Rosé [...] Todistettavasti hän ei käyttänyt vibratoa soitossaan!” Tarkoittaako Norrington, että vibratoa ei olisi ollut ollenkaan? Vastavaanlasiin mustavalkoisiin kärkeistyksiin olen törmännyt hänen lausumanaan muissakin yhteyksissä.

Vuonna 1863 syntynyt Rosé, Wienin valtionoopperan konserttimestari vuosina 1885–1938, oli opiskellut Carl Heisslerilla, ja tämä puolestaan Joseph Hellmesbergerillä sekä Joseph Böhmillä. Rosé toimi konserttimestarina pitkään myös Wienin filharmonikoissa sekä esiintyi jonkin verran kamarimuusikkona Brahmsin kanssa.

Sekä Kreislerin että vielä myös Amadeus-kvartetin Norbert Braininin sukupolville Rosé oli keskeinen vaikuttajahahmo.

Ylimalkainenkin kuuntelukierros Youtuben maailmassa paljastaa, että Rosé käytti kyllä vibratoa mutta että se oli erilainen kuin oman aikamme suosimissa käytännöissä. Tällainen vibrato on tavattoman kapea: joskus sen huojunnan frekvenssi on niin alhainen, että on vaikea sanoa käytetäänkö vibratoa vaiko ei. Ääni saattaa väreillä myös muista syistä kuin vasemman käden liikkeen aiheuttamista; esimerkiksi luonnonpuhdas kolmisointu väreilee jonkin verran joka tapauksessa. Myös suoli-kielten käytöllä ja vanhoilla äänitustekniikoilla lieenee osuutta asiaan. Itse kutsuisin Rosén vibratoa jatkuvaksi, mutta pieneksi ja erittäin tyylikkääksi.

AJATUKSIANI VIBRATON KÄYTÖSTÄ ORKESTERISOITOSSA

Jousisoittimissa vibraton leveyttä, määrää ja tekniikkaa (sormi-, ranne- ja kyynärpäävibratot sekä näiden monet kombinaatiot) voidaan säädellä täysin portaattomasti. Kaikkien orkesterin soitinryhmien ei tarvitse käyttää automaattisesti vibratoa samalla tavoin eikä joka hetki samaan aikaan. Olisi tärkeää erottaa toisistaan täysin suora ääni sekä ääni, jota on juuri ja juuri elävöitetty erilaisilla mitä hienovaraisimmilla keinoilla. Molemmille löytyy runsaasti käyttöä.

1 Jonkinlaista vibratoa on ollut ainakin niin kauan kuin jousisoittimiakin. Siitä on mainintoja 1500-luvulta lähtien, erityisesti Francesco Geminianilla vuonna 1751 ilmestyneessä teoksessa *The Art of Playing the Violin*. Seuraavat suositukset jatkuvan vibraton käytöstä näyttäisivät kuitenkin löytyvän vasta 1900-luvulta (Brown 2002, 524).

2 Louis Spohr kehitti viulun leukatuen 1820-luvulla ja Adrien-François Servais sellon lattiapiikin vasta 1850-luvulla. Kesti kauan, ennen kuin piikistä tuli suosittu. Esimerkiksi 1900-luvun puolelle eläneet Carlo Alfredo Piatti ja Friedrich Grütz-macher kieltäytyivät käyttämästä piikkiä (Walden 1998, 98). Ennen tällaisia keksintöjä vibraton on täytynyt olla selvästi erilaista kuin se mihin me nykyään olemme tottuneet.

3 Tietoisuus vibratojen erilaisuudesta avaa uudenlaisen ja kiehtovan maailman. Olisi hyvä tutustua täysin vibratottomaan ääneen (vasen käsi ei liiku) sekä sen tarjoamiin mahdollisuuksiin soolo- ja yhtyesoitossa.

4 Vibratottoman äänen elävöittäminen muotoilemalla – niin sanottu *mesa di voce*, jonka vielä sekä Baillot että de Bériot (Stowell 1992, 139) tunsivat 1800-luvun puolivälissä – antaa paljon ilmaisullisia mahdollisuuksia ja tekee satsista mielekästä ja

toimivaa. Mikäli tämä taso on tiedostettu, voidaan joitain yksittäisiä säveliä värittää esimerkiksi vibratolla.

5 Jos periodisoittimia käyttävä orkesteri soittaa esimerkiksi Corellin, Bachin tai Mozartin säveltämissä väliäänissä (2. viulu ja alttoviulu) yhtään vibratoa, menee muun muassa konsonansseista ja dissonansseista muodostuva rikas kudos helposti tukkoon ja lakkaa toimimasta.

6 Kohdassa 5 mainittu esittämiskäytäntö on siirrettävissä sellaisenaan myös moderneille soittimille.

7 Missä vaiheessa Beethovenin, Brahmsin tai Mahlerin väliäänit muuttuvat sellaisiksi, että vibratoa tarvitaan kohdassa 5 mainittuihin esimerkkeihin verrattuna yhtään lisää? Ennen vuotta 1900 ilmeisesti yksikään historiallinen lähde ei kehoita orkesterin tuttisointajia käyttämään vibratoa. Myös solisteja muistutetaan yhä uudestaan pidättyvyydestä asiassa. Tällaiset kannanotot – Auer, Spohr, Baillot, Joachim, Moser, Bernhard Romberg (Walden 1998, 211) – lienevät sidoksissa myös 1800-luvun säveltäjien estetiikkaan tai mielipiteeseen asiasta.

8 Melodian soittaminen lähes täysin ilman vibratoa – Norrington suosittelee sitä verraten usein – on delikaatti asia ja vaatii jatkuvaa harkintaa ja herkkyyttä asian äärellä. Ääniä ja fraaseja olisi hyvä muotoilla, pehmittää ja elävöittää muilla keinoilla mikäli vibratoa käytetään niukasti tai ei ollenkaan.

9 Jousikäden rooli fraasien ja yksittäisten sävelten muotoilussa tulee aivan uudelleenlaiseen valoon.

10 Kun esimerkiksi 2. viulun tai alttoviulun osuus onkin melodiasa, tulisiko sitä koristella tai elävöittää vibratolla? Entä kun 1. viulun osuus on ainoastaan säestävää harmoniaa?

11 Vibrato on olennainen osa nykyaikaisen orkesterin ja kamariyhtyeen keinovälikkoimaa. Leveä ja jatkuva vibrato – esimerkiksi Norbert Braininin ja Amadeuskvartetin käyttämänä – on hieno ja koskettava ilmaisekeino.

Toisen maailmansodan jälkeen jatkuvan vibraton käytöstä tulee useissa orkesterin soittimissa standardi. Tällaisen sointi-ihanteen taakse on helppo kätkeytyä. Orkesterin soinnista tulee paksu ja epäilemättä kaunis tai komea, mutta ilmiöön liittyy myös ongelmia: yksittäisistä sävelistä, tahdin iskuista ja lukuisista vastaavista elementeistä tulee keskenään yhä tasa-arvoisempia. Konsonanssin ja dissonanssin ero hämärtyy, minkä seurauksena yksityiskohtia sisältävä ja rikas kudos lakkaa toimimasta mielek-

käällä tavalla. Elävästä sisällöstä onkin tullut kaunista pintaa. Vibratosta tulee automaatio, ja sen avulla sekä myös muilla vastaavilla automaatioilla yksittäinen soittaja korvaa ajattelun, hahmottamisen ja musiikillisen analyysin aiheuttaman vaivannäön.

En itse muista ennen vuotta 1983 kuulleen yksittäisten äänten muotoilusta, tahdin iskutushierarkiasta tai painavista ja heikoista sävelistä puhutun missään. Sellaisia ilmiöitä ei ilmeisesti ollut olemassa ympäristössä, jossa vartuin musiikillisesti. Fraseerauksestakin puhuttiin vain harvoin. Ja kuitenkin Mozartin, Beethovenin ja vielä Brahmsinkin musiikille ne kaikki ovat elinehtoja, barokin ajan musiikista puhumattakaan. Mainittujen elementtien sijaan painotettiin tasaista ja kaunista sointia, tasaista vibratoa sekä briljanttien jousilajien (*detaché, martelé, staccato, spiccato*) tasaista hallintaa.

Norrington on tietoisesti ollut suhteellisen ehdoton kulmakarvoja nostattavissa vaatimuksissaan pitää vibrato minimissä Schumannia, Tšaikovskia ja Mahleria esittäessä. Oletan, että nämä ajatukset on esitetty aivan tarkoituksella kärjistäen. Hän on näin onnistunut herättämään keskustelua ja hän on epäilemättä johonkin rajaan asti myös onnistunut tavoitteidensa saavuttamisessa. Jotkut ovat kuitenkin reagoineet näihin mustavalkoisuuksiin kielteisesti, ja sitä kautta historiallisesti tiedostavien esittämiskäytäntöjen vastustajat ovat saaneet lisää uusia ystäviä. Musiikkikirjoittaja David Hurwitz (2012) on osittain aivan perustellusti kyseenalaistanut Norringtonin tapaa käsitellä asiaa sekä eräitä käytettyjä lähteitä ja niiden kenties puolueellista valintaa. Omasta mielestäni koko ilmiötä tulisi tarkastella ennemminkin äänen elävöittämisen ja minimaalisen väreilyn sekä kontrapunktin toteutumisen ja yhtyeen kokonaisuutena kuin totaalisen vibratottomuuden näkökulmasta.

Suhteellisentajuuden kohtuullisuuden tulisi säilyä johtotähtenä. Vibraton totaalinen poisjättäminen on henkisesti aivan yhtä laiska ratkaisu kuin sen jatkuva ylläpitäminenkin. Pienellä vibratolla voidaan silottaa akordeja tai fraasien pyöristyyksiä. Sitä voidaan käyttää kauniisti esimerkiksi yksittäisten äänten lopuissa ja sen poisjättämisellä voidaan ilahduttaa kuulijaa erityisissä tilanteissa. *Senza vibraton* ja minimaalisen vibraton rajamaailmassa voidaan leikitellä herkullisesti. Pääasia on, että sen käyttö on tiedostettua ja että sitä pystytään tarvittaessa varioimaan niinkuin yksittäisen äänen muotoakin.

Viimeistä sanaa vanhoista esittämiskäytännöistä ei suinkaan ole vielä lausuttu, vaikka jotkut asiantuntijat ovat saattaneet sellaisen vaikutelman antaa. Vibraton määrä, laatu ja historia ovat aina pysyneet periodiesittämistä koskevan keskustelun ytimessä. 2010-luvulla olennaista on ainakin tämä: mikäli vibratoa vähennetään, on sen tilalle löydettävä jotakin muuta. Mitä tämä muu voisi olla? Fraseeraukseen ei ainakaan orkestereissa ole kaikkina 1900-luvun vuosikymmeninä suhtauduttu erityisen tiedostavasti. Tästä on ollut omat seurauksensa myös jousenkäytön tapoihin. ”Fraseeraus on kaiken kaikkiaan melko köyhää sinfoniaorkestereissa; nykyään on tapana keskittyä enemmän sointiin kuin muotoiluun.”, toteaa Roger Norrington (2004, 5). ■

LÄHTEET

- Auer, Leopold 1921. *Violin playing as I Teach it*. New York: Dover Publications, Inc.
- Baillot, Pierre 2000 (1835). *The Art of the Violin*. Evanston: Northwestern University Press.
- Bériot, Charles de 1858. *Méthode de violon*. Paris.
- Brown, Clive 2002 (1999). *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Clive 2011. The Decline of the 19th-century German school of violin playing (ei sivunumeroita). <http://chase.leeds.ac.uk/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/> [luettu 11.1.2014.]
- Dominguez Moreno, Áurea 2013. *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. Helsinki: Studia musicologica Universitatis Helsingiensis, 26.
- Flesch, Carl 1939 (1924). *The Art of Violin Playing*. New York: Carl Fischer, Inc.
- Garam, Lajos 1985. *Viulun mestareita*. Rajamäki: Hellasedition.
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hedlund, Linda 2010. *Fransk-belgiska violinskolan – sex inspelningar av Gabriel Faurés Berceuse op. 16 som exempel på förändringar i uppförandep Praxis*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hurwitz, David 2012. So klingt Wien. Conductors, Orchestras, and Vibrato in the 19th and Early 20th Centuries. *Music & Letters* 93 (1), 29–60.
- Joachim, Joseph & Moser, Andreas 1905. *Violinschule I*. Berlin: N. Simrock.
<http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/3/37/IMSLP29616-PMLP66450-1.pdf> [luettu 12.1.2014.]
- Joachim, Joseph & Moser, Andreas 1905. *Violinschule III*. Berlin: N. Simrock.
<http://chase.leeds.ac.uk/view/work/627> [luettu 26.1.2014.]
- Kuusisaari, Harri 2013. Tarinat looon tiedon avulla. *Rondo Classic* 50 (6), 26–27.
- Melkus, Eduard 1977 (1973). *Die Violine*. Bern: Hallwag AG.
- Milsom, David 2007. Marie Soldat-Roeger (1863–1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices (ei sivunumeroita).
<http://www.leeds.ac.uk/music/dm-ahrc/Marie-Soldat-Roeger-Article.shtml> [luettu 1.1.2014.]
- Norrington, Roger 2004. The Sound Orchestras make. *Early Music Magazine* 32 (1), 2–6.
- Perl, Helmut 1998 (1984). *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Aufführungspraxis*. Wilhelmshafen: Florian Noetzel GMBH.
- Rubinstein, Arthur 1981 (1973). *Huima nuoruuteni*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Sasaki, Jaso 2012. *Viulunsoiton kulta-aika*. Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Spohr, Louis 1957. *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette 1822–1834*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Spohr, Louis 1832. *Violinschule*. Wien: Tobias Haslinger.
<http://japanese.imsip.info/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP252805-PMLP30640-violinschule-vonl00spoh.pdf> [luettu 13.1.2014.]

Spohr, Louis 1833. *Grand Violin School*. London: Edwin Ashdown. (*Violinschule* 1832. Wien: Tobias Haslinger).

Stowell, Robin 1999. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stowell, Robin 2003. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stowell, Robin 1992. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Vainio, Matti 2009. *Pacius. Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Walden, Valerie 1998. *One Hundred Years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840*. Cambridge: Cambridge University Press.

ÄÄNITTEET

The Art of William Primrose 1934–35. Biddulph Recordings LAB 131.

Beethoven: Jousikvartetto cis-molli. Rosé-kvartetti 1927. Youtube 21.1.2014.

Beethoven: Romanssi F-duuri. Arnold Rosé 1909. Youtube 21.1.2014.

Beethoven: Romanssi F-duuri. Anne-Sophie Mutter 2006. Youtube 21.1.2014.

Elgar: Enigma-muunnelmat. Royal Albert Hall -orkesteri 1926, joht. Sir Edward Elgar. Youtube 21.1.2014.

Elgar: Sellokonsertto. Beatrice Harrison 1928. EMI 7 69786 2.

Elgar: Sellokonsertto. Jacqueline du Pré 1965. EMI 5 56219 2.

The Great Violinists. Recordings from 1900–1913. Testament SBT2 1323.
(mm. Joachim, Ysaÿe, de Sarasate, Kreisler, Dessau, Kubelik, Burmester, Thibaud, Szigeti)

Hindemith plays Hindemith 1939. Biddulph Recordings LAB 087.

Mahler: Sinfonia no. 5. Adagietto. Concertgebouw-orkesteri 1926, joht. Willem Mengelberg. The Complete Columbia Recordings. Matrix nos. WAX 1548/9.

Mahler: Sinfonia no. 9. Wienin filharmonikot 1938, joht. Bruno Walter. Youtube 21.1.2014.

Melba, Nellie: *The 1904 London recordings*. Naxos 8.110737.

Mozart: Viulukonsertto no. 5. Allegro aperto. Marie Soldat-Roeger 1920 tai 1926. *The Recorded Violin* Volume 1, Pavilion Records, catalogue no. BVA1.

Nedbal: Romanticky Kus. Oskar Nedbal 1910. *The Recorded Viola* Volume 1, Pearl. ASIN: B000000WPD.

Spohr: Viulukonsertto no. 9. Adagio. Marie Soldat-Roeger 1920 tai 1926. *The Recorded Violin* Volume 1, Pavilion Records, catalogue no. BVA1.

Wagner: Parsifal-alkusoitto. Berlinin filharmonikot 1913, joht. Alfred Hertz. Stiftung Berliner Philharmoniker. GEMA LC 13781.

Turbosoinnin synty

Julkaistu *Rondo Classic* -lehdessä lokakuussa 2017

Orkesterien ja yksittäisten soittimien sointi-ihanteet ovat vaihdelleet historian saatossa paljonkin. Esimerkiksi vuoden 1800 aikalaiskuvauksista saa sointi-ihanteista aivan toisenlaisen käsityksen kuin vaikka vuoden 1960 äänitteistä. Olen itse varttunut aikana, jolloin orkesterit esittivät merkittävää osaa ohjelmistosta juhlavasti ja intensiivisellä soinnilla; käytäntö oli välittynyt edellisiltä sukupolvilta.

Kun lukee 2010-luvun arvioita viulunsoitosta, törmää tuon tuosta sanapariin ”romanttinen hehku”. Täyteläistä ja sydämiä valloittavaa soittotapaa kuvaava ilmaisu on tuttu jo useamman vuosikymmenen takaa. Hehku näyttää esimerkiksi kilpailuissa olevan tärkeä kriteeri virheettömän soiton ja nuottikuvauskollisuuden ohella. Tällaiseen soittotapaan kuuluu katkeamattomana jatkuva vibrato – sävellyksen tyyllilajista riippumatta.

Puhutaan ”turbosoinnista”. Historiallisen esityskäytännön idea on tietenkin muuttanut tilannetta, mutta sen vaikutus ulottui aluksi lähinnä barokkiin ja klassismiin.

Kun tarkastelee orkesterien historiaa, sanan ”traditio” huolimaton käyttäminen saattaa johtaa harhaan: perinteet ovat katkenneet monta kertaa. Esimerkiksi Mendelssohnin nuoruudessa Bachin soittaminen oli orkesterimuusikoille täysin vierasta; he eivät tienneet millä tavalla sellaista musiikkia tulisi esittää.

Etsittäessä vanhoja kuvauksia viulusoinnista voidaan Pietro Nardinin (1722–1793) ja Johannes Brahmsin (1833–1897) väliseltä pitkältä aikaväliltä löytää erityinen yhdistävä nimittäjä: säilyneissä lähteissä on toistuvasti tapana kehua esiintyjien soinnin puhtautta. Näin kuvaili Wolfgang Amadeus Mozart omaa viulunsoittoaan lokakuussa vuonna 1777:

Illallisella soitin Strasbourgin konserton [KV 218]. Se sujui kuin öljytty. Kaikki ylistivät kaunist, puhdasta ääntä. (*auf die Nacht bey dem souper spielte ich das strasbourger=Concert. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton. hernach brachte man ein kleines Clavicord.*)

Vastaavia esimerkkejä löytää pitkin 1800-lukua niin viulu- kuin sellolähteistäkin. Ainakin joissakin osissa Eurooppaa puhtaan soinnin vaaliminen näyttää jatkuneen 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille saakka. Vielä vuonna 1921 Leopold Auer toivoisi viulun äänen olevan ”pure crystalline and transparent”.

Ihastelun kohteena ei siis näytä olevan äänen rikkaus tai muhkeus. Myöskään soinnin persoonallisuuden kuvauksia ei alkuperäislähteistä ole helppo löytää. Suhtautuminen vibratoon on tässä keskeinen: vasemman käden vibrato ei pari sataa vuotta sitten ollut ensisijaisin keino puhtaan soinnin kannattelussa tai elävöittämisessä.

Ajateltaessa ennen 1820-lukua sävellettyä musiikkia – aikakaudella, jolla viulua on vielä soitettu ilman leukatukea – mielikuva vasemman käden tauottomasta jatkaamisesta onkin hyvin vaivalloinen. Sellon lattiapiikkikin tuli käyttöön vasta 1800-luvun lopulla. Soittotekninen muutos oli huomattava. Sellonsoitto ei välttämättä ole sitä ennen ollut intensiivistä siinä mielessä kuin sitten seuraavalla vuosisadalla.

Joachimin koulu hiipui

Brahmsin ja hänen luottoviulistinsa Joseph Joachim (1831–1907) aikana pyrittiin musiikin elävöittämiseen fraasien muotoilun, hienovaraisen rubaton ja monenlaisten painotusten keinoin. ”Romanttiseksi soittotavaksi” kutsuttu hehkuttaminen 2000-lukulaisessa mielessä ei näytä olleen ensisijainen tavoite. 1800-luvun lopulla muusikoilta edellytettiin taitoa ”nähdä sävellyksen rivien väleihin”. Se taas ei onnistu pelkästään toteuttamalla kuuliaisesti rytmit tai yleensäkin nuottiin painetut merkinnät, olivat ne sitten kuinka tarkkoja tahansa. Matemaattisen tarkan nuottikuvan toteutuksen aika koitti vasta myöhemmin.

Mitä yleensä edes tarkoittaa romanttinen esitystapa? Tätä kysymystä voi lähteä pohtimaan kuuntelemalla aivan 1900-luvun alussa tehtyjä äänitteitä; muun muassa Youtubessa niitä on hyvin saatavilla. Tutustumalla esimerkiksi Joachim (1831–1907)in soitosta vuonna 1903 tehtyihin äänitteisiin voi aloittaa aikamatkailun kohti 1800-lukua.

Joachimilla jos kenellä oli perspektiivi romantiikan vuosisadan esityskulttuuriin ja germaaniseen perintöön. Hän debytoi 12-vuotiaana Mendelssohnin johtaessa orkesteria, työskenteli Lisztin orkesterin konserttimestarina sekä kantaesitti Brahmsin viulukonserton. Mutta vain harvoin on keuhutettu Joachim (1831–1907)in viulun äänen suloisuutta tai monipuolista värikkyyttä. Sellaisia määreitä ei muutenkaan ole aina ollut tapana liittää saksalaiseen 1800-luvun viulukouluun.

Kannattaa kuunnella myös Joachim (1831–1907)in oppilaan ja koulukunnan viimeisen tyyliopettajan Marie Soldat-Roegerin (1863–1955) soitosta tehtyjä tallenteita. Hänen levytystään Spohrin yhdeksännen konserton Adagiosta vuodelta 1926 voidaan pitää arkistojen helmenä. Hänen ainoastaan maustamistarkoituksiin soveltuva vibratonsa ei pyri valloittamaan suurimpia konserttilavoja. Mainitun Adagion esityksessä tekee sen sijaan vaikutuksen laulava ja viehkeän hienovarainen, mikrotasolla delikaatti esittämistapa.

Miksi aikanaan arvostettu, Casalsin ja klarinettivirtuoosi Mühlfeldin kanssa esiintynyt Soldat-Roeger ei sitten nykyään ole yleisesti tunnettu? Siitä yksinkertaisesta syystä, että 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä alkoivat puhalttaa uudenlaiset tuulet, ja hänen edustamansa viulunsoiton kulttuuri alkoi vaipua unholaan huomaamattomasti. Ja kuitenkin hän oli viulisti, jota Brahms oli kiitellyt: ”Wer will es besser machen?”, lausui säveltäjä viulukonserttonsa menestyksekkään esityksen jälkeen Soldat-Roegerille vuonna 1885.

Joachim (1831–1907)in kuolemaa vuonna 1907 voidaan pitää eräänä vanhan ja uuden aikakauden rajana. Vuonna 1926 viimeinen mohikaani Soldat-Roeger edusti jo ajat sitten vanhentunutta soittotapaa. Hänen korkeassa iässä tekemänsä Spohr-äänite on taltioitu aikana, jolloin konserttilavoilla loistivat Kreisler ja Heifetz.

Teräskielet suolikielten tilalle

Kun estetiikka, aikakausi tai esittämiskäytäntö muuttuu, kyse on lukuisien muutosten kasautuvasta yhteisvaikutuksesta: niin sosiaalipoliittisten, uskonnollisten kuin taiteellisiin arvostuksiin liittyvienkin.

Ei ainoastaan 1700-luvun lopussa, vaan myöskin 1900-luvun alussa koettiin raju teollinen vallankumous. Väliin jääneen vuosisadan aikana soittimet muuttuivat, ja sekä orkesterit että yleinen volyymi kasvoivat merkittävästi. Tavoiteltavaa oli erityisesti äänen kantavuus suuremmiksi muuttuvissa konserttisaleissa. Puhaltimiin rakennettiin läppä ja venttiileitä.

1900-luvun alussa syntyi jazz-musiikki. Kuka olisi aikaisemmin osannut kuvitella sellaista sointimaailmaa? Tämäkin muutos vaikutti välillisesti klassisen musiikin esittämisen tapaan.

Viimeinen tekninen mullistus jousisoittimissa oli siirtyminen eläinten (lammas, peura) suolista tehdyistä kielistä teräskieliin. Suolikielten intiimimpi sointi oli edellyttänyt muusikoilta sofistikoituneempaa tapaa käsitellä soitinta.

Teräskielten huoleton käsittely teki mahdolliseksi soittotavan, joka saattoi välillä olla jopa aggressiivinen. Lisäksi uudet kielet pysyivät mainiosti vireessä. Siegfried Eberhardt muistelee 1938 julkaistussa kirjassaan *Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens (Die kunstfeindliche Stahlseite)* teräskielten läpimurtoa:

Alettiin korvata viulun suoli-e-kieli teräskielellä. Vielä tänäänkin näen silmiäni edessä teräskielten ensimmäisten puolustajien innostuksen sekä ilon, kun todettiin että tämän käänteentekevä uudistuksen avulla ei jousen kitinää yleensä niin herkällä e-kielellä soitettaessa enää pystynyt kuulemaan. Edut vaikuttivat korvaamattomilta. Viulua pystyi raapimaan, mutta hienostuneinkaan sielunsalopoliisi ei olisi kyennyt toteamaan saati todistamaan minkäänlaista kauneuslakeja vastaan tehtyä rikosta. Tämä vaikutti kuin vapautuminen painajaisesta: Nyt pystyi, ei, nyt oli pakko painaa, eikä kuitenkaan ollut enää kitkuttaja. Teräsviulisti vältti kaikki vaarat.

Äänet täyteen mittaansa

Sinfoniaorkestereiden sointiin pätevät samat ihanteiden muutokset. Mikäli jokaisen orkesterin jäsenen korkein tavoite on ”solistinen hehku”, syntyy turpea yleissointi. Jos partituurin peruslinjoja tai kontrapunktisia yksityiskohtia halutaan tuoda esiin, erityisesti kontrabassojen ja sellojen tulisi välttää laajaa vibratoa.

Entäpä musiikin sanoma tai viesti? Mikäli yhtälöön ympätään raskasta ideologista painolastia, niin kuin 1800-luvun edetessä pääsi käymään, aletaan etäännyä säveltäjän tavoittelemista alkuperäisistä soinnillisista intentioista.

Artikuloitu ja yksityiskohtien korostamisesta lähtevä esitystapa oli vielä vuoden 1840 tienoilla ollut yleinen eri puolilla Eurooppaa. Saksassa vaikutti kaksi hyvin erilaista persoonallisuutta: Felix Mendelssohn Bartholdy ja Richard Wagner. Mendelssohn johti musiikkia usein nopeissa tempoissa. Varsinkin Beethovenin kohdalla Wagnerin oli vaikea tällaista ymmärtää – hänen näkemyksensä musiikista oli muotoutunut erilaiseksi – ja hän vaali hitaampia tempoja sekä harrasta ja mystisempää tulkintaotetta.

Yksityiskohtien artikuloimisen merkityksen Wagner ymmärsi omalla tavallaan ja pyrki kirvoittamaan orkestereista tasaisia, aivan täyteen mittaan soitettuja intensiivisiä säveliä. Vaikuttaa siltä, että tämä on 1800-luvun puolivälissä ollut uudenlainen lähtökohta soittamiselle. Sostenuotoa eli äänten soittamista täyteen mittaan oli toki harjoitettu jo edeltävilläkin vuosisadoilla, mutta vasta Wagner halusi tehdä siitä orkesterisoitossa kaiken äänenmuodostuksen lähtökohdan ja perustan.

Minkälainen oli saksalaisten orkestereiden sointiväri-ihanne ollut ennen Wagneria? Carl Maria von Weberin *Taika-ampuja* -oopperaa ihailtiin 1820-luvulla yleisesti. Hänen musiikkinsa on lähtökohtaisesti vielä tyyliltään klassista, mutta kuitenkin hänen dramatiikkansa sekä tietyissä jaksoissa kuvaamansa aavemaailma vaikutti voimakkaasti nimenomaan nuoreen Wagneriin. Kaiken kaikkiaan Weberin tyyli ei vielä ole synonyymi turpealle ”romanttiselle” esitystavalle.

Entä mitä tiedämme Brahmsin alkuperäisistä soinnillisista tavoitteista? Mahtoiko niihin vielä kuulua toisen maailmansodan jälkeiselle, meidän tuntemallemme esitystavalle ominaista testosteronia?

Jotain Brahmsin ihanteista voitaneen päätellä pienehköistä kokoonpanoista hänen sinfonioitaan esittäneessä Meiningenin hoviorkesterissa. Varsinainen intensiivinen hehkuttaminen ei välttämättä ole ollut meinigenilaisille ominaista tai ainakaan ensisijainen tavoite. Vasta 1900-luvun alussa käynnistyi keskustelu uudella tavalla sensuaalisen vibraton ”turmelevista” vaikutuksista. Brahms on tällaisissa tilanteissa hyvinkin saattanut edustaa konservatiivisempaa kantaa, jossa musiikin kaikkein korkeimpiin tavoitteisiin ei kuulunut eroksen palveleminen.

Säveltäjien toivoma rikas yläsävelresonanssi orkesterin soinnissa täytyy erottaa toisen maailmansodan jälkeisen tulkitsijaportaan lanseeraaman yltiöromantiikan tarkoituksiperistä. Edellinen on syvyyttä ja jälkimmäinen pyrkimystä täyteläisyyteen ja ekspressioon. Virheellisesti ”romanttiseksi” kutsuttu jatkuva vibreeraaminen saattoi pikemminkin tukkia syvän soinnin ihanteen.

On mahdollista, että Weberin, Mendelssohnin ja jopa varhaisimman Brahmsin ihannesointi oli vielä vaaleampi ja solakampi, alussa mainitun puhtaan ideaalin (”pure tone”) mukainen. Vaikuttaisi siltä, että täyteläisyyden ihannointi lisääntyy 1800-luvun edetessä ja muuttuu todella itsetarkoitukselliseksi vasta toisen maailmansodan jälkeen. Eikä juhlava yleisotekaan välttämättä ollut alun perin saksalaisen musiikin sisäänrakennettu perusominaisuus.

Beethoven sai lyijyt jalkaan

1800-luvun alku oli uusi ja erilainen aikakausi, joka halusi nähdä monia asioita tai ilmiöitä romanttisten silmälasien läpi. Tämä ilmeni muun muassa siten, että ajan henkeen kasvaneet elämäkerturit tekivät säveltäjistä kuolemattomia kirjoittamalla heistä vahvasti idealisoivia biografioita. Mozartista ja Beethovenista tehtiin hyveellisiä ja kirkasotsaisia suurmiehiä silottelemalla heidän elämänvaiheidensa karuimpia rosoisuuksia.

Muutokset olivat moninaisia. Beethovenin metronominumeroita pienennettiin maltillisemmiksi. Klassismin musiikista seulottiin kuultaviksi romanttisimmat, kernaasti synkeät ainekset. Oivallista materiaalia olivat Mozartin sävellykset g- ja d-mollissa, tämän ooppera *Don Giovanni* sekä elämän traagisina viimeisinä kuukausina sävelletty *Requiem*.

Kansallismielisyys nosti päätään. Saksankielisellä alueella tämä ilmeni esimerkiksi siten, että oltiin huolestuneita italialaisen oopperan voittokulusta, ”rossinilaisesta kuumesta”. Yhdistymistä kohti matkalla oleva Saksa rakensi identiteettiään. Esimerkiksi Johann Nikolaus Forkel oli mukana nostamassa Bachia kansallissankarin asemaan.

Beethoven oli koko 1800-luvun ajan säveltäjä, jota jokainen osapuoli havitteli menneisyydestä itselleen. Hänet pyrkivät nostamaan jalustalle kaikki. Konservatiivit (Brahmsin piiri) näkivät hänet taidoiltaan ja hengenvoimaltaan ylittämättömänä huippuna, ”tulevaisuuden muusikot”, etunenässä Liszt ja Wagner – uuden ja paremman alkuna.

Vastaavanlainen kahtiajako toimi myös musiikkipiirien ulkopuolella: sekä sota- että rauhaisat osapuolet yrittivät omia hänet. Poliittisesti Beethoven oli oivallinen manipulaation väline, ja niinpä assosiaatiot hänen vapauskäsityksiinsä Ranskan vallankumouksen alkuvaiheessa alkoivatkin elää omaa elämäänsä. Hänen musiikkiaan alettiin kuohuvan vuosisadan edetessä esittää raskaammin. Vuonna 1827 menehtyneen Beethovenin alkuperäiset intentiot olivat luonnollisesti täysin vapaita hänen kuolemansa jälkeen esitetyistä filosofioista. Tämän voi yrittää pitää mielessä ihannoitaessa orkestereiden myöhäisimmän romantiikan aikana turpeaksi ”kehittyntä” sointi-kulttuuria.

Beethoven-kultti kasvoi joka tapauksessa huomattaviin mittasuhteisiin. Alkuperäinen 1800-luvun parin ensimmäisen vuosikymmenen esitystapa – solakka sointi, rivakat tempot, tahdin metrin huomioiva ja vielä puheenomainen artikulointi – sai joutaa syrjään.

Päättymättömät melodiat

Euroopan hullu vuosi 1848 asetteli poliittisia palikoita uusiin asetelmiin. Yhteiskunnassa ja yleisessä ihmiskuvassa (mainittakoon etenevä yksilön korostaminen sekä filosofeista Schopenhauer ja myöhemmin Nietzsche) tapahtuneiden muutosten vaikutukset heijastuivat taiteissa lukuisin tavoin. Pitkään jatkuneita traditioita painui unholaan ja korvautui uusilla.

Saksalaisesta enemmän tai vähemmän yhtenäisestä jatkumosta Bach–Kirnberger–J.A.P. Schulz–Beethoven–Spohr–Mendelssohn(–Schumann–Brahms) oli omana ainutlaatuisena ilmiönään alkanut poiketa Richard Wagner. Hän näyttää antaneen piu paut monelle perushyveelle tai parametrille. Hän halusi vihdoinkin luopua muun muassa metriin sidotusta tahtikäsityksestä ja tuoda tilalle laveat ja päättymättömät melodiat.

Tämäntyyppiset sointiin vaikuttavat käsitykset ovat meille maailmansotien jälkeisen postjälkiromantiikan kasvateille nykyään itsestään selviä, mutta millaisia olivat orkesterisoiton ihanteet olleet 1800-luvun puolivälin Saksassa?

Mikään ei näytä olevan orkestereillemme vieraampaa kuin soittaa ääni loppuun asti muuttumattomalla voimakkuudella.

Näin manasi Wagner vuonna 1869 esseessään *Über das dirigieren*. Millainen oli vallitseva soittotapa tuolloin? Olivathan modernit Tourte-jousetkin kulkeutuneet esimerkiksi Dresdenin hoviorkesteriin vasta 1850-luvun alussa. Muun muassa Beethovenin viidennen sinfonian ensimmäisten fermaattien toteuttaminen äärimmäisen ekspressiivisinä oli monilla vanhoilla jousilla vaikeaa. ”Purista se [fermaatti] viimeiseen veripisaraan!” vaati Wagner esseessä.

Tuonaikaisen jousen kärkipuolella oli kuitenkin jotakuinkin mahdotonta tuottaa intensiivistä fortissimo-ääntä. Esimerkki kertoo Beethovenin alkuperäisestä vuoden 1808 esittämiskäytännöstä paljon: monia asioita ei suinkaan soitettu tasaisella sostenuto-äänellä.

Wagnerille oli jo nuorena kehittynyt omanlaisensa musiikki- ja sointivisio. Hän mainitsee omaelämäkerrassaan useaan kertaan, kuinka tuo visio pääsi saksalaisissa teattereissa ”rappeutumaan”. Vuonna 1839 Pariisissa François-Antoine Habeneckin johtama konservatorion orkesteri kykeni kuitenkin nostamaan nämä nuoruuden näyt uudelleen pintaan. Wagner kuvailee tätä kokemustaan Ranskassa:

Eräissä harjoituksissa sain odottamatta kokea jotakin niin suurta, että voin sanoa sen merkinneen ratkaisevaa käännettä kehityksessäni taiteilijana. Kuulin Beethovenin yhdeksännen sinfonian, jonka tämä esimerkillisesti harjoitteleva orkesteri esitti niin täydellisesti, että kuvani tästä ihmeellisestä teoksesta kirkastui yhdellä iskulla. Olin nuoruudenhaaveissani aavistanut tällaisen tulkinnan olevan olemassa.

Sen sijaan saksalaisten orkestereiden esittäessä Beethovenia Wagner joutui pettymään yhä uudelleen. Magdeburgilaisten, dresdenilaisten ja wienilaisten soittajistojen lyhytjänteisempi, vanhanaikaisesti ”barokkisempi” soittotapa ei vastannut hänen haaveidensa mielikuvaa.

Vallankumousta Pariisista

Vallankumouksellisessa Pariisissa oli kuitenkin jo niinkin varhain kuin 1700-luvun lopussa alkanut orastaa tasaiseen sostenutoon perustuva soittotapa. Siinä oli jo piirteitä tyylistä, joka sitten 1900-luvulla vei voiton orkesterikentällä. Se tyyli on ollut Wagnerille selvästi mieluisampi: Giovanni Battista Viottilta ja hänen opetuslapsiltaan (Habeneck edusti tätä perintöä) peritty yhtenäistetty, jopa standardisoitu soittotapa sekä voimakas ja leveä jousenkäyttö ovat kantaneet hedelmää Pariisin konservatorion orkesterin kuulusissa esityksissä. Ranskassa vuonna 1839 Wagnerin oli yllättäen mahdollista kuulla sointia, jota hän joutui myöhemmin Saksassa ikävöimään monta kertaa.

Suuren orkesterin johtaminen oli yleisesti ollut lapsenkengissään vielä 1830-luvulla. Orkesterit harjoittelivat konserttia varten vain kerran tai pari. Viulu kädessä johtanut Habeneck oli yksi ensimmäisistä sellaisista kapellimestareista, jotka käyttivät runsaasti aikaa teosten opiskeluun ja harjoittamiseen. Beethovenin yhdeksännen sinfonian haltuunotto oli kestänyt häneltä kolme vuotta. Useassa lähteessä kuvailtuun Pariisin esitykseen liittyi paljon kurinalaisuutta ja asialle omistautumista. Lopputuloksen on täytynyt olla jotain aivan muuta kuin Wagnerin kuvaamat saksalaisten orkestereiden esitykset samoina vuosina.

Beethoven lieenee säveltänyt sinfoniansa osaamatta vielä kuvitella nykyaikaista tahtipuikkoa tai detaloitua orkesterinjohtamistekniikkaa. Tahdinlyöjän roolista tai haitallisuudesta alettiin noina vuosikymmeninä käydä runsaasti keskustelua, mutta vielä Schumannillekin riitti, että kapellimestari ainoastaan lyö teoksen käyntiin. Orkesterinjohtajan mahdollisuudet viilata yksityiskohtia tai yleensäkin muokata esitystä delikaattimpien sointivisioiden osalta ovat tuolloin olleet hyvin rajallisia.

Mullistavaa estetiikkaa edustaneella Wagnerilla riitti määrätietoisuutta saada soittajista irti haluamansa. Hän tulikin pitkällä aikavälillä onnistumaan tavoitteissaan. Hän kuului epäilemättä ensimmäisten modernien kapellimestarien joukkoon.

1900-luku: Furtwänglerista Karajaniin

Berliinin filharmonikoiden kapellimestarit olivat kautta historian olleet keskeisiä sointi-ihanteen muokkaajia. Wagneria paljon johtaneen Wilhelm Furtwänglerin ideaali 1900-luvun alkupuolella oli jo muhkea, ja tämän hyveen työstämistä jatkoi edelleen Herbert von Karajan.

Karajan oli malttamattomana odottanut mahdollisuutta syrjäyttää Furtwängler filharmonikoiden johdosta. Jälkimmäinen oli asetelmasta hyvin tietoinen. Aikakausi ja esittämiskäytäntö olivat jälleen kerran muuttumassa. Jotkut alkoivat pitää metafysisistä Furtwängleriä jo tämän elinaikana mennyttä maailmaa edustavana kummajaisena. Tämän nerokkaan orkesterinjohtajan myötä menivätkin mailleen kutakuinkin viimeiset rippeet saksalaisesta idealismista. Myös merkityksellinen fraseeraus sekä tempollisesti fleksiibeli ja joskus oikukaskin esittämistapa saivat väistyä steriilimmän, vaikkakin tietenkin erittäin ilmaisuvoimaisen kulttuurin tieltä.

Musiikin kuluttaminen äänilevyjä kuuntelemalla lisääntyi nyt nopeasti. Taltiointien oli kestävä lukemattomat toistot eli absoluuttisen samanlaiset esityskerrat. Tällaisella virheettömyyden vaatimuksella oli vaikutuksia instrumentaalitekniikkaan: Legendaarinen levytuottaja Walter Legge ja Karajan käyttivät vuosikausia löytääkseen alukkeettoman jousenkäyttötavan, joka tuotti kaunista ja nimenomaan pelkästään kaunista ääntä.

Konsonantit, ylimääräiset (joskus säveltäjän merkitsemätkin) aksentit ja yleensäkin kaikenlainen hiemankaan ”epämiellyttävä” aines karsittiin pois. Pesuveden mukana liukeni pois yhtä ja toista sellaista, mikä oli edeltävien vuosisatojen musiikin yksityiskohtien kiinnostavuuden eli alkuperäisten ideoiden toimivuuden kannalta ollut keskeistä. Soinnin loisteliaasta näyttävyydestä oli tullut tavoitteista tärkein.

”Rytmi on soinnin vihollinen” – näin tiedetään Berliinin filharmonikoissa noina vuosikymmeninä ajatellun. Tehokkuutta ja voimaa ihailevalla aikakaudella komeus ja tasaisuus olivat nyt musiikin tekemisen kriteereitä. Euroopan ja Yhdysvaltojen orkesterit muuttuivat yhdenmukaisemmiksi. Erityisesti Philadelphian orkesteri oli kuuluisa soinnistaan, joka oli aina samanlainen riippumatta esitettävän teoksen tyylilajista.

Karajanin uran huipentuminen oli sidoksissa teknologian vääjäämättömään kehitykseen. Kun oli edetty 1980-luvulle, hifisti havitteli suurikokoisista kotikaiuttimistaan jotain ihan muuta kuin live-esitysten ystävä perinteisistä

konsernteista. Voittajia olivat LP-levy sekä myöhemmin video ja CD-levy tai ennemminkin niitä kauppaavat tahot. Ääniteknologian murroksen myötä muuttuneet kuluttamis- ja kuuntelemistottumukset sekä niihin kytköksissä oleva tapa soittaa olivat suurin 1900-luvulla tapahtunut esittämiskäytännöllinen muutos. Pisimmän korren taisivat vetää lentokoneella joka paikkaan ehtivät kapellimestarit sekä korkeasti palkatut tähtisolistit.

Kenttä polarisoituu

Turbosointi syntyy, mikäli soinnin muhkeus, sostenutomainen tasaisuus tai intensiteetti nostetaan jalustalle ohi muiden soittamisen parametrien. 1900-luvun edetessä nousi uudella tavalla keskiöön yleisön valloittaminen soiton kiihkeydellä. Modernistinen jälki-freudilainen ekspressionismi sekä maailmansotia seurannut henkinen alakulo löivät varmasti osaltaan leimansa vuosisadan loppupuolen ajoittain kiivaaseen tapaan esittää musiikkia.

Artikulaatioon liittyvät hienovaraiset kysymykset olivat pitkän ajan kuluessa jääneet yhä vähemmälle huomiolle. Fraseerauksen idea oli loitontunut etäälle 1700-lukulaisesta. Tällaisia kysymyksiä kannattaa tarkastella erityisesti juuri Lisztin ja Wagnerin myötä alkaneen aikakauden yhteydessä: he edellyttivät sekä musiikilta että sen esittämiseltä muun muassa draamaa, aistillisuutta sekä pitkäjänteisempää melodista laveutta. Koko harmoninen ajattelu lähti heidän aikanaan kehittymään uudenlaiseen suuntaan; lisäksi aikakäsitys musiikissa ja yleensäkin taiteissa mullistui.

Mainituille niin sanotun uus-saksalaisen koulukunnan edustajille eräänlaisena vastapoolina näyttäytynyt Mendelssohn oli eräs viimeisistä säveltäjistä, joiden Carl Philipp Emanuel Bachin aikaiseen estetiikkaan pohjautunut koulutus oli ollut perinpohjaista. Mendelssohn kasvoi toki jo germaanisena romantiikan hengessä, mutta oli silti pohjannut 1700-lukuun eri laajuudessa kuin oikeastaan kukaan myöhemmistä säveltäjistä. Eräänlainen tyylillinen raja kulkeekin juuri tässä: Mendelssohnin esittämiskäytäntöä avoimesti vieroksunut Wagner ei perustanut koulutuksesta, säännöistä tai oikein edes perinteestä, vaan kasvoi uudenlaiseen aikakauteen ja toimi sen johtohahmona.

1990-luvulta lähtien soittotavat ovat alkaneet uudella tavalla eriytyä ja on alettu haikailla sekä tyylitietoisien (vanhan musiikin uudistusliike) että persoonallisten esitysten (Furtwänglerin aika) perään. Monen nykyaikaisen yhtyeen soitto on muuttunut ja tietynlaiset yleissuuntaukset ovat selvästi havaittavissa. Tempot ovat jälleen muuttuneet sujuvammiksi, yleisö on keventynyt, ja vibraton käyttö on tiedostetumpaa.

Kentällä on havaittavissa polarisoitumista: Yhtäältä on orkestereita, joissa on valittu linjaksi 1900-luvun puolivälin perinteisiin pohjautuvan, kaikkein myöhäisimmän romantiikan sointikulttuurin vaaliminen. Toisaalta yhä harvempi soittajisto kuitenkaan pitäytyy kokonaan tällaisellakaan linjalla: monia perinteistään tunnettuja filharmonisia orkestereita saattaa käydä säännöllisesti johtamassa barokin esittämiskäytäntöihin erikoistunut muusikko.

**Runojaloista romantiikkaan.
Vanhemman musiikin esittämiskäytännöt
sinfoniaorkestereissa.**

SOVELTAJAPROJEKTIN RAPORTTI

1 Soveltajatyön taustat ja vaiheet

1.1 Historiallisia esittämiskäytäntöjä orkestereihin?

Musiikkia on eri aikakausina – myös aivan viime vuosikymmeninä – soitettu varsin erilaisten periaatteiden mukaisesti. Nykyaikaisen orkesterin lounaspöydässä saattaa vanhaan musiikkiin erikoistuneen asiantuntijan vetämän periodin aikana esiintyä monenlaista epätietoisuutta. Vieraileva kapellimestari on juuri pyytänyt soittamaan lyhyemmin, matalammin ja nopeammin kuin tuntuisi miellyttävältä. Harjoituksissa esitetyt perustelut sekä terminologia ovat ristiriidassa soittajien omien moneen kertaan koeteltujen käsitysten kanssa. Orkesterimuusikon oma instrumentalismi, muusikkous ja niiden kautta kutakuinkin koko maailmankuva on saattanut rakentua sellaisen teknisen kokonaisuuden (jatkuva vibrato, jousenkäyttö, artikulaatio, tapa intonoida) ja musiikillisen ymmärtämisen varaan, jota ollaan nyt kyseenalaistamassa.

Keskisuudessa kaupunginorkesterissa työskentelevä alttoviulistikollegani pahoitteli vuosittaisten kirkkomusiikkiteosten harjoitusten yhteydessä toistuvaa ilmiötä. Esiin on noussut tällaisia kysymyksiä: Kuinka musiikkia muotoillaan tai painotetaan? Soitetaanko enemmän kärki- vai tyvijousessa? Mikä tämä vibratojuttu on? Kollega olisi toivonut äänenjohtajilta selkeämpiä ohjeita tällaisiin kysymyksiin. Toisaalta oli tuntunut siltä, että kapellimestari jollain lailla pihtasi tietoa, jota hänellä ilmeisesti kuitenkin oli.

Itseäni askarruttaa väite, jonka parhaassa iässä oleva suomalainen huippumuusikko on minulle esittänyt: ”Muusikko ei lue.” Eli taiteellisten ratkaisujen tulisi ilmeisesti löytyä fiilispohjalta ”musiikista itsestään”, kenties myös fyysisen tuntuman kautta, mutta ei koskaan tiedon, teorian tai kirjallisen opiskelemisen avulla.

Kenen asia on kertoa mitä tavoitellaan: konserttimestareiden, tuttisoihtajien, alkeisopettajien, viululehtorien, teorian- tai historianopettajien vai lehtien musiikkiarvostelijoiden? Oliko vakiintuneessa esitystavassa jotain vikaa?

Kysynkin siis: Tarvitseeko orkestereihin viedä tietoa? Mitä se tieto on tai minkälaisen pitäisi olla? Löytyisikö mahdollisuus vaikuttaa soittamisen tapoihin musiikkioppilaitoksista, joissa kasvatetaan tulevaisuuden muusikkopolvea?

1.2 Soveltajaprojektin tavoitteet

1.2.1 Kehittämiskohde

Projektini perimmäisenä tavoitteena on lisätä orkestereissa tietoa historiallisista esittämiskäytännöistä. Olen valinnut ensisijaisiksi aiheiksi perehtymisen artikulointiin, fraseeraukseen¹ ja vibratoon sekä kysymyksen siitä, miten mainitut elementit vaikuttavat yhtyeen sointiin. Kohdistan ja rajaan tutkimukseni orkesteri- ja yhtyesoittoon.

¹ Termi fraseerata kuuluu nykyään muusikoiden päivittäiseen kielenkäyttöön. Ennen 1800-lukua sävelletyn musiikin yhteydessä käytettynä se on kuitenkin periaatteessa anakronismi eli aikavirhe. Fraasi-sanakin alkaa yleistyä musiikkiterminä vasta 1700-luvun jälkipuolella. Ks. tarkemmin Haynes & Burgess (2016, 195).

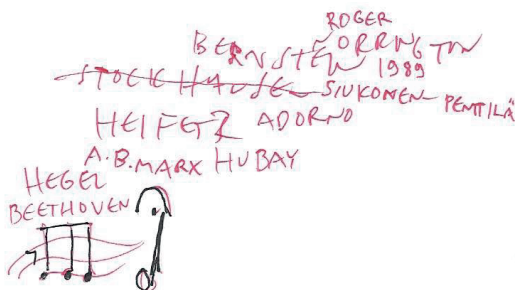
1.2.2 Kenttä

Kokemukseni, kysymykseni ja kysymyksenasetteluni, yritykseni ja erehdykseni kumpuavat pitkälti suomalaiselta orkesterikentältä. Olen rajannut jatkotutkinto-projektini koskemaan Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkestereita. Tunnen niistä jollain lailla noin puolet. Olen joko soittanut niissä vakituisesti, toiminut niissä alttoviuluavustajana tai kuunnellut niiden konsertteja (esimerkiksi Helsingin kaupunginorkesteria 1970-luvulta lähtien).

Jatko-opintojeni aikana minulla on ollut monen tasoista erityyppistä yhteistyötä Lappeenrannan kaupunginorkesterin, Suomalaisen barokkiorkesterin, Avanti!, Tampere Filharmonian, Radion sinfoniaorkesterin, Helsingin Barokkiorkesterin sekä vanhan musiikin yhtye Opus X:n, Sonus Borealiuksen ja muutaman muun yhtyeen kanssa. Lappeenrannan musiikkiopistolla olen järjestämäni vanhan musiikin kurssin lisäksi työskennellyt opiston opettajien kanssa muun muassa jousikvintettiprojektin parissa.

1.2.3 Tutkittava aikaväli

Ammoisina aikoina sävelletyn, alkuperäisen vanhan musiikin ”päälle” on vuosisatojen kuluessa kasautunut monenlaisia kulttuurisia kerroksia, jotka ovat muuttaneet ja jossain määrin hämärtäneet käsityksiämme musiikin esittämisestä (ks. kuva 1). Voidaksemme ymmärtää miten eri lailla sävellyksiä on aikoinaan esitetty, meidän on hyödyllistä tietää millaisia vaiheita ja muutoksia soittaminen koki 1800- sekä vielä varhaisella 1900-luvullakin. Näiden muutosten sekä syntyneiden kulttuuristen kerrosten tunnistaminen, ymmärtäminen ja purkaminen on soveltajaprojektissani keskeistä.



KUVA 1. Beethovenin musiikin päälle kasautuneita kulttuurisia kerroksia.

Ajallisten rajausten tekeminen on ollut tutkimushankkeessani välttämätöntä. Haluan tuoda musiikkikentälle tietoa erityisesti vuosina 1770–1830 sävelletyn musiikin esittämisen historiallisista tavoista.² Pyrin käsittelemään ensisijaisesti tuon ajanjakson aikana sävelletyn musiikin esittämisen tiettyjä periaatteita, mutta olen käytännössä joutunut operoimaan projektini aikana koko myöhäisrenessanssin ja nykypäivän väliin sijoittuvalla aikajänteellä.

1.2.4 Tärkein metodi ja oman kehittymisen tavoitteet

Ensisijainen menetelmäni tavoitteeni toteuttamiseksi on ollut artikkeleiden kirjoittaminen. Muu tehty toiminta (konsertit, haastattelut, kenttätö jne.) on ollut tälle tavoitteelle alisteista. Kaikki työskentelyni orkestereissa sekä soittaminen yleensäkin on tuottanut tietoa artikkeleihini. Suoritetut opinnäytteen osiot muodostavat siis tällä tavoin yhden kokonaisuuden.

Jatko-opintojeni tavoitteita ovat olleet myös oma kehittymiseni esiintyvänä taiteilijana, musiikkikirjoittajana, asiantuntijana, luennoitsijana ja kouluttajana. DocMus-tohtorikoulun soveltajakoulutuksessa on kehittämiskohteen eteenpäin viemisen lisäksi olennaista myös kehittyä itse sekä raportoida siitä.

1.2.5 Alkuperäisyyden ja eriaisteisten kompromissien pohdinta

Käsitellen ja pohdin soveltajaprojektissani musiikin nykyaikaista esittämistapaa, vanhoja alkuperäisiä käytäntöjä sekä näiden välille asettuvia lukuisia välimuotoja. Näin ollen ajatus *alkuperäisyydestä* ei voi olla nousematta työssäni tuon tuosta esiin.

Elämme 2000-lukua ja meillä on telineellä edessämme Haydnin, Mozartin tai Schubertin sävellyksen nuotit. Minkälaisia kompromisseja meidän on tehtävä soittimien, nuottilaitosten tai esitystyylin suhteen tällaista musiikkia esitettäessä? Kompromissejahan ei ole mahdollista välttää, kun menneinä vuosisatoina sävellettyä musiikkia esitetään nykyaikaisessa yhteiskunnassa.

Tavat jäsenellä tai muotoilla musiikkia tai käyttää vibratoa ovat vaihdelleet aikojen kuluessa. Meidän isovanhempamme esittivät Mozartia eri tavalla kuin me nyt 2010-luvun lopulla, mutta silti heidän soittotavallaan on nykytietämyksen mukaan ollut vain osittaisia ja itse asiassa aika hataria yhteyksiä vaikkapa 1800-luvun alkupuolella vaikuttaneiden Louis Spohrin tai Ferdinand Davidin musiikkikäsityksiin. Sitä paitsi mainittujen merkkihenkilöidenkin käsitys Mozartista oli jo alkanut loitontua alkuperäisestä.

100 tai 300 vuotta vanhan käytännön soveltaminen omaan aikaamme ei voi sujua kitkatta. Eräs jonkinasteisia epäselvyyksiä ja kuviteltua lokerointiakin aiheuttanut käsite on *autenttisuus*. Pitäisikö sanan käyttämistä kenties jollain tavoin rajoittaa? Ei varmaankaan, mutta tiettyjen periaatteiden ymmärtäminen on paikallaan. Yhtä ainoaa

² Mainitun ajanjakson puolivälin tienoille sijoittuu Ranskan suuri vallankumous. Tämän yhteiskunnallisen mullistuksen aikana ja jälkeen musiikki sekä lukuisat sen esittämiseen liittyvät elementit muuttuivat monin tavoin (Roger Norringtonin sanoin "...music was in rapid transition"). Näitä vuosikymmeniä – siirtymävaihetta romantiikan aikakaudelle – on mahdollista pitää taitekohtana "vanhan" ja uudemman musiikin rajasta keskusteltaessa.

totuutta ei näissä asioissa ole olemassa. On varsin selvää, että aivan alkuperäisten käytäntöjen palauttaminen ja pilkuntarkka soveltaminen 2000-luvulla on mahdotonta. Autenttisuudesta tulee astetta harmittomampaa, kun sitä ajatellaan eräänlaisena raja-arvona tai likiarvona, jota voidaan ja jota kannattaa yrittää lähestyä, mutta jonka täydellinen saavuttaminen on mahdottomuus. Tätä mielikuvaa kannattaa makustella, sillä termistä on kuitenkin myös aivan konkreettista käytännön hyötyä: jollakin käsitteellä meidän on voitava nimittää sitä tapaa, jolla J. S. Bach on elinaikanaan teoksiaan esittänyt.³

1.3 Historiallisesti tiedostavien esittämiskäytäntöjen (HIP) saapuminen

1950-luvulta lähtien voimistunut barokin, klassismin sekä lopulta myös romantiikan esittämiskäytäntöjen tutkiminen on rikastuttanut nykyaikaista musiikkielämää. Voimme huomata, että monen klassisen musiikin yhtyeen tai orkesterin musisointi on muutaman viimeisen vuosikymmenen kuluessa alkanut muuttua solakampaan ja tyyllisesti tiedostetumpaan suuntaan.

Ensin jotkut soittivat jossain päin maailmaa barokkimusiikkia ja tämä tapahtui kuulemma alkuperäisillä soittimilla. Sitten kollega hankki käyrätorven, jossa ei ollut lainkaan venttiilejä. Seuraavaksi naapuriorkesteria pyydettiin johtamaan konserttimestarin paikalta vanhan musiikin specialistiksi mainittu henkilö.

Historiallisesti tiedostava esitystapa, *Historically Informed Performance* eli HIP on saapunut myös tavalliselle, ”filharmoniselle” tai ”modernille” orkesterikentälle. On kysymys merkittävästä viime aikoina tapahtuneesta muutoksesta. Lähestymistapojen kirjo on laajentunut, improvisointi alkaa olla mahdollista sekä joskus jopa suotavaa, ja aivan uudenlainen mutkattomuus leimaa muutamien kuuluisien esittäjien työskentelyä.

Konkreettista aiheeseen liittyvää keskustelua tai kielenkäyttöä esiintyy orkestereissa aika vähänlaisesti. Minusta oli vuosien kuluessa alkanut tuntua siltä, että aihetta olisi kiinnostavaa yrittää käsitellä jollakin tavoin. Kuinka tiedostettu HIP:in saapumisen prosessi on orkestereissa? Mitä muutoksen taustalla on ja ketkä kaikki ovat osallisia? Tavoitteenani on erilaisten vaihtoehtojen tiedostaminen ja verbalisoiminen sekä niiden välittäminen orkesterikentälle.

Yksittäisten orkesterimuusikoiden merkitys on keskeinen, mutta paljolti on kysymys myös kapellimestareista. Viimeksi mainitut ovat nykyään eri tavalla tiedostavia ja perehtyneitä kuin Klempererin tai Karajanin aikana. Keskustelin muutosprosessista Radion sinfoniaorkesterin ylikapellimestari Hannu Linnun kanssa tammikuussa 2015. ”Meistä kaikista on tullut suhteellisen hyvällä mutulla toimivia *hippejä*” kuvaili Lintu ikäpolvensa orkesterinjohtajia.

³ Autenttisuudesta vanhemman musiikin esittämisessä ks. lähemmin esim. Bruce Haynes (2007), John Butt (2002) tai Peter Kivy (1995).

1.4 Soveltajatyön vaiheet

1.4.1 Lähtökohtia

Lähtökohtana historiallisia esittämiskäytäntöjä tutkivan soveltajatyön aloittamiselle oli siihenastinen kokemukseni orkesterimuusikkona. Olen toiminut alalla pitkään. Minulla on ollut mahdollisuus seurata barokin, klassismin sekä viimeisimpänä romantiikan ajan historiallisesti tiedostavien esitystapojen saapumista ja leviämistä maamme orkestereihin.

Asemani musiikkikentällä on sikäli poikkeuksellinen, että olen työskennellyt alttoviulistina noin 30 vuoden ajan sekä moderneissa orkestereissa että keskeisissä periodiyhtyeissä. Orkestereiden produktiot ovat olleet kalenterissani peräkkäin ja päällekkäin: saman päivän aikana olen monesti päätenyt soittamaan ”modernia” ja vanhaa soitinta, ja tutut kapellimestarit ovat johtaneet samoja teoksia niin teräs- kuin suolikieliäkin käyttävien orkestereiden kanssa. Merkittävä osa keskeisestä 1700-luvun ja 1800-luvun alkupuolen orkesterikirjallisuudesta on tullut minulle tutuksi, arvioitiinpa tilannetta minkä tahansa esitystavan näkökulmasta.

Tietyt soittotapoja koskevat kysymykset nousivat 1990-luvulla arkisessa työssäni usein pintaan – tai jätettiin toistuvasti käsittelemättä. Barokkispesialistien (Anssi Mattila, Andres Mustonen, Kreeta-Maria Kentala, Jukka Rautasalo, Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch jne.) vierailuista moderneihin orkestereihin jäi monta kertaa ristiriitainen olo. Oli kysymys uudenlaisten tapojen omaksumisen ja haltuun ottamisen prosessista: asiat sekä etenivät että eivät edenneet. Spesialistin poistuttua paikkakunnalta alkoi jälleen arki. Jokaisen uuden työviikon maanantaina aloitettiin edelleen aika lailla alusta. Kysymykset vibraton määrästä, äänten pituuksista, fraasien painopisteistä, jousilajeista jne. kiersivät kehää sekä työtilanteessa että harjoitusajan ulkopuolella käydyissä keskusteluissa.

Samoina vuosina minulla oli mahdollisuus työskennellä myös niissä suomalaisissa periodisoittimia käyttävissä orkestereissa, jotka taivalsivat varsin kivistä pioneiritietään kohti hyväksyttyä asemaa maamme musiikkikentällä. Oli kiehtovaa saada olla osa sitä prosessia, jossa historiallista faktatietoa muunnettiin eläväksi ja uudenlaiseksi musiikkielämän osatekijäksi.

Päädyin hakeutumaan jatko-opiskelijaksi, koska olin alkanut pitkän ajan kuluessa kokea tarvetta verbalisoida keskeisiä kysymyksiä. Halusin selvittää vanhemman musiikin esittämisen perusteita sekä itselleni että muille. Tiedostin myös, että olin opiskellut vanhaa musiikkia virallisesti ja keskittyneesti ainoastaan muutaman vuoden ajan. Minusta tuntui, että näitä opintoja olisi syytä jatkaa. Lisäksi minua kiinnosti kirjoittaminen: halusin kehittää itseäni musiikkikirjoittajana.

Työstin jatko-opintosuunnitelmaa jo ollessani vuorotteluvapaalla Lappeenrannan kaupunginorkesterista konserttikautena 2010–2011 sekä edelleen lukuvuoden 2011–2012 aikana ollessani niin sanottu ylimääräinen opiskelija.

1.4.2 Aloittaminen kentän kuulostelemisesta

Opintojeni alkuvaiheessa halusin kirjoittaa vanhemman musiikin esittämiskäytännöistä laajemmin, yleisellä tasolla. Oli selvítettävä, mitä historiallisesti tiedostavat käytännöt tarkoittavat. Mitä tämä merkitsi sinfoniaorkestereiden kannalta? Sekä filharmonisen käytännön että ”periodityylin” määrittely tuntui hankalalta. Vaikuttiko niiden taustalla todellakin kaksi toisistaan irrallista leiriä? Jako oli tietyssä mielessä keinotekoinen; soittivathan kaikki kuitenkin sekä klassismin että jossain määrin myös barokin ajan musiikkia. Kaikkein tärkein kysymys oli siis: koskeeko HIP:in ilmaantuminen kaikenlaisten orkestereiden muusikoita?

Aloitin jatkotutkintoprojektini pohtimalla, miten vanhaan musiikkiin assosioitavat esitystavat otetaan modernilla orkesterikentällä vastaan. Suunnitteilla oli useamman vuoden ajan kompakti esittämiskäytäntöopas. Tämä vaikutti tutkimukseni näkökulmaan ja tuotti runsaasti orkestereihin liittyvää materiaalia. Oli harjoitettava rajauksia koskevaa pohdintaa. Sinfoniaorkesterit esittävät Mozartin ja Beethovenin teoksia useammin kuin Händeliä, Telemannia tai edes Bachia. Vaikutti siltä, että Suomessa tiedetään (spesialistien keskuudessa) myöhäisbarokin musiikin esittämisestä jo melko paljon. Klassismi ja varsinkin romantiikka näyttivät sen sijaan olevan kartoittamattomampia alueita, ja aloin kokea tärkeäksi keskittyä ensisijaisesti näihin kahteen aikakauteen.

Vuosien 2010–2012 aikana tarkastelin dualismia ”vanhemman musiikin esittämiskäytännöt ja suomalaiset sinfoniaorkesterit”. Painopisteeni oli tuon silloisen otsikon jälkipuolessa eli sinfoniaorkesterit ry:n jäsenorkestereissa. Tuttu kenttä tarjosi hyvän maaperän tutkimuskysymysten etsiskelylle. Monet kysymyksistä ovat kulkeneet koko ajan mukana projektini punaisena lankana.⁴ Pitkän prosessin tuloksena syntyi idea ”pyhästä kolmiyhteydestä”: kolmen laajimman artikkelini otsikoita voidaan pitää varsinaisina tutkimuskysymyksinä. Metristen painotusten, vibraton käytön sekä orkesterisoinnin historian (kohtuumääräinen) tutkiminen ovat muodostaneet jatko-opintojeni ytimen.

Voi tietysti pohdiskella sitä miten käytännöt otetaan orkesterikentällä vastaan, mutta jos aiheesta mieli hiemankaan tarkemmin kirjoittaa tai puhua, lienee tärkeätä ottaa selvää mitä vanhat käytännöt ovat konkreettisesti olleet.

Alkoi vaikuttaa siltä, että minun olisi mielekästä yrittää kuvata jokin relevantti esittämiskäytäntö. Tästä seurasi perustavanlaatuinen kysymys: Kirjoitanko siitä minulle tutusta tavasta, jota periodiyhtyeet ympärilläni yhteiskunnassa harjoittavat? Vai yritänkö historiallisia lähteitä tutkimalla kuvata tai löytää alkuperäisen, todellakin autenttisen esittämiskäytännön? Oli alkanut näyttää siltä, että näiden kahden lähestymistavan välillä on kuin onkin eroa. Eli kerronko kotimaisen periodiorkesterisoinnin arkipäivästä – tällä tavoin me soitamme – vai alanko perehtyä 1700-luvulla kirjoitettuihin soitinoppaisiin?

⁴ Tarvitseeko muusikon lukea kirjoja? Millainen oli siirtyminen barokkijousista moderneihin Tourte-jousiin? Mikä on tradition ja esittämiskäytännön ero? Millä tavoin kaaren merkitys muuttui 1800-luvun kuluessa jne. Ehkä *esittämiskäytäntöajattelu* ei lopukaan Bachiin tai edes Mozartiin. Mitäpä jos se koskeekin myös Ysaÿea, Mahleria tai Aulis Sallisen varhaisinta tuotantoa?

Olin alkanut kerätä listaa aihetta käsittelevästä kirjallisuudesta. Keväällä 2011 minuun teki vaikutuksen Clive Brownin teos *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900* (2002). Mainitsen tärkeimmät syyt kiinnostukselleni: Ensinnäkin kirjan aloitusluvut *Accentuation in Theory* sekä *Accentuation in Practice* ovat painavaa asiaa jokaiselle ammattimuusikolle. Lisäksi Brown on tutkinut laulajien ja eri soitinten 1800-luvun historiaa tuoden esiin monenlaista uutta materiaalia.

Vuoden 2012 aikana tapahtui kaksi asiaa, jotka määräisivät jatko-opintojeni suunnan:

1) Klassismin ajan musiikin muotoilemisen ja artikulaation fundamentit nousivat tutkimukseni keskiöön, kun tutustuin huhtikuussa 2012 musiikkitieteilijä Hugo Riemannia (1849–1919) käsittelevään lukuun Jon Laukvikin kirjassa *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2: The Romantic Period* (2010, 253).

2) Saman vuoden marraskuussa haastattelin Lontoossa konserttimestari Peter Hansonia. Hänellä on tiivis ammatillinen kontakti sekä Clive Browniin (Leedsin yliopisto⁵) että kapellimestari Sir John Eliot Gardineriin. Sain tapaamisen aikana kirjoitettua muistiin tietoa akselilla Mozart–Spohr–Mendelssohn–Ferdinand David–Marie Soldat–Furtwängler–Végh–Taruskin–Hogwood–Pinnock. Opin Hansoniin tutustumisen myötä, että Ranskan vallankumouksen jälkeinen aikakausi ei ole ainoa suuri esittämiskäytännöllinen murros. Ilmeni, että 1900-luvun alku onkin aikakautena oikeastaan vielä mullistavampi.

1.4.3 Esittämiskäytäntöjen systemaattinen tutkiminen alkaa 1800-luvusta: vibrato

Mainituista edistysaskeleista johtuen opintojeni ensimmäinen vaihe jäi vuoden 2013 alussa taakse ja aloin keskittyä johdonmukaisemmin alkuperäisten käytäntöjen tutkimiseen – olinhan saanut käyttööni hyviä tietokanavia ja apuvälineitä. Mainittakoon kirjoittajista David Milsom (2007), Robin Stowell (1992, 1999) ja Simon Standage (2003) sekä erikseen Brownin artikkeli ”The Decline of the 19th-century German School of Violin Playing” (2011). Lontoossa tehdystä haastattelusta alkaneen prosessin seurauksena vietin seuraavat vuoteni 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen parissa. Tämän työvaiheen tuloksena syntyi vibraton historiaa käsittelevä artikkeli (Sarantola 2014).

Hugo Riemannin aukaisemaa näkökulmaa musiikin muotoilusta, artikulaatiosta ja fraseerauksesta⁶ olen työstänyt opintojeni loppuun saakka. Hieman kärjistäen voidaan todeta, että tutkimusprojektini on ollut oikeastaan vain edellisessä alaluvussa mainitun Laukvik-yhteenvedon laajentamista sekä sen taustoihin ja henkilöihin perehtymistä.

⁵ Vuodesta 2018 lähtien Huddersfieldin yliopisto. Käytän työssäni kuitenkin nimikettä Leedsin yliopisto.

⁶ Olin jo syksyllä 1997 joutunut uudelleenarvioimaan eräitä vanhan musiikin esittämisen käytäntöjä, kun lähdin Amsterdamiin opiskelemaan barokkialtoviulunsoittoa. Tuolloin Sweelinck-konservatoriossa alkoivat epäilykseni hitaasti voimistua: kenties crescendo-”fraseeraus” ei olekaan niin ensisijainen elementti 1700-luvun musiikin esittämisessä kuin monet meistä olivat ajatelleet? Se, että Riemann on tämän asian tutkimisen kannalta mitä keskeisin henkilö, alkoi selvitä minulle 2010-luvun alussa.

1.4.4 Vihdoinkin 1700-luvulla – olennaista on myöhäisbarokin systeemin ymmärtäminen.

Loppuvuodesta 2015 luin Uri Golombin artikkelin ”Keys to the Performance of Baroque Music” (2008).⁷ Käsitykseni musiikin puheenkaltaisesta esitystavasta selkiytyi. Vertailemalla Nikolaus Harnoncourtin ja Gustav Leonhardtin levytyksiä Bachin kantaateista Golomb jakaa musiikillisen retoriikan kahtia: retoriikkaan semantiikkana ja retoriikkaan musiikin puheenomaisena esitystapana. Leonhardtin esitykset edustavat Golombin mukaan enemmän jälkimmäistä. Juuri avainsana *Rhetoric as speech* vahvisti käsityksiäni vanhan musiikin esittämisestä.⁸

Lukuisat yksityiskohdat keräämässäni aineistossa löysivät toisensa. Naulankantaan osuneista kirjoittajista kannattaa erityisesti mainita Bruce Haynes (2007), Gunno Klingfors (1985), Helmut Perl (1998) ja Ludger Lohmann (1994). Terävöityneen tutkimusprosessin myötä päivitin kontaktit viulutaiteilija Jaap Schröderiin, entiseen alttoviuluopettajaani Lucy van Daeliin sekä huilutaiteilija Barthold Kuijkeniin. Seuraavina vuosina syntyi artikkelini ”Metrisistä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa” (Sarantola 2018). Samoja kysymyksiä sivuava artikkelini ”Turbosoinnin synty” julkaistiin syksyllä 2017 *Rondo Classic* -lehdessä (Sarantola 2017).

1.5 Miksi tällainen kehittämistyö tarvitaan?

Musiikin esittäminen on ollut kaikkina aikakausina muutoksessa. Välillä muutos on ollut hidasta (1860-luku) ja välillä nopeampaa (Ranskan ja Venäjän vallankumousten jälkeen). Maailma saattoi sinfoniaorkestereiden näkökulmasta vaikuttaa 1960- ja 70-luvuilla aika valmiilta paikalta ja Beethoven- sekä Bruckner-tulkinnat hyvinkin lukkoon lyödyiltä, mutta sittemmin yhteiskunnallista muutosta osaltaan heijasteleva HIP on muuttanut ajattelutapoja.

On tavallaan paradoksaalista, että raikkaus, dramatiikka ja uudenlainen kiinnostavuus on löytynyt *vanhasta* musiikista ja historiallisista esitystavoista. Ne ovat kuitenkin osa nykypäivää. Sillä hetkellä kun tietoa haetaan, kun sitä omaksutaan ja hyödynnetään, tai etenkin kun yleisö ottaa sitä vastaan, silloin eletään vain ja ainoastaan nykyajassa. Seuraukset ovat hedelmällisiä. Soittotapojen yleinen sujuvoituminen ja tyyllillinen raikastuminen on kaikkien kuultavissa: Patricia Kopatchinskajan tai Pekka Kuusiston esitykset Beethovenin viulukonsertosta ovat ideologisesti kaukana Yehudi Menuhinin, Herman Krebbersin ja Christian Ferrasin tulkinnoista.

⁷ Artikkelini on löydettävissä myös nimellä ”Rhetoric in the Performance of Baroque Music”.

⁸ Retoriikka on monimerkityksinen tai moniselitteinen käsite, jota käytetään välillä aika suurpiirteisesti. Monenkirjavan semantiikan pitäminen tässä asiassa johtotähtenä eksyttää meidät helposti valistuksen ajan käsite- ja merkityshistorialliselle suolle. Ajatus musiikin muotoilemisesta puhumisen periaatteita noudattaen on sen sijaan selkeä. Tällainen selkeys on ollut Leonhardtin ja hänen lähipiirinsä esityksille ominaista. Kun oivalsin, että hollanninaikainen opettajani Lucy van Dael on ollut 1970-luvulla mukana *Leonhardt Consortin* toiminnassa, pystyin kehittämään linkkejä menneiden vuosisatojen musiikin asiantuntevimpaan esittämiseen ja tutkimiseen. Mitä kaikkea puheenkaltaisuus voi musiikissa sitten tarkoittaa? Ajatus puheen periaatteita jäljittelevästä esitystavasta lausutaan ääneen varsin harvoin, vaikka se oli pohjana monilla säveltäjillä ja esiintyvillä muusikoilla vielä pitkään 1800-luvun puolellakin. ”Kaikki hyvä musiikki pitäisi säveltää niin, että se matkii puhetta.” (Francesco Geminiani vuonna 1751). ”Säveliä käytetään musiikissa kuten sanoja käytetään puheessa; ne palvelevat lauseen rakentumista tai idean muodostumista.” (Pierre Baillot vuonna 1835).

Muutos koskee jo kaikkia kentällä toimivia muusikoita. Aiheeni herättämät kysymykset ovat niin orkesterikentällä kuin musiikkioppilaitoksissakin joka päivä ajankohtaisia. Äänen muovailemiseen, kaarituksiin, fraseeraukseen, vibraton käyttöön jne. liittyvät pohdiskelut – eli lisääntyneen historiallisen tiedostamisen myötä käynnistyneen muutosprosessin aiheuttamat epäselvyydet – ovat läsnä muusikoiden arjessa. Tällaisista kysymyksistä käydään lautakunnissa kiperimmät keskustelut, ja näitä asioita kapellimestarit pohtivat vuodesta toiseen.

1.6 Aihepiirin parissa aiemmin tehty työ

1.6.1 Kirjallisuus

Tactusta, tahdin hierarkiaa, metriä, artikulaatiota jne. on käsitelty kansainvälisessä tutkimuskirjallisuudessa seikkaperäisesti. Myös historiallisia esittämiskäytäntöjä käsittelevää materiaalia on runsaasti saatavilla. George Houlen (1987), William Rothsteinin (2008), Robin Stowellin (1992, 1999), Dorottya Fabianin (2003) jne. teoksiin viitataan usein; Helmut Perlin (1998), Jon Laukvikin (2010) tai Donald Trottin (1984) kaltaiset kirjoittajat ovat puolestaan vähemmän tunnettuja. Kaikki nämä ovat nimiä, jotka löytyvät artikkeleideni lähdeluetteloista.

Kyseessä on kuitenkin kirjoittamisen laji, joka löytää tiensä pedagogien ja orkesterimuusikoiden käsiin vain harvakseltaan. Olen yrittänyt keksiä lääkkeitä HIP:in saapumisen kentällä aiheuttamaan hämmennykseen. Suomen kielellä kirjoitettu, sekä historiallisia esittämiskäytäntöjä että moderneja orkestereita käsittelevä projektini, on ensimmäinen laatuaan. Tutkimukseni koskee aiheita, joista arkisessa musiikin tekemisessä on kysymys, mutta joiden työstäminen jää orkestereissa monesti puolittiehen.

Mitä aukkoa tai tyhjiötä työni pyrkii täyttämään? C. Ph. E. Bachin (1753) ja Leopold Mozartin (1787) soitinkoulut ovat kutakuinkin ainoat suomeksi käännetyt 1700-luvun alkuperäislähteet. Esittämiskäytännöistä ei ole kirjoitettu omalla äidinkielellämme kovinkaan paljon, ja tutkimukset ovat koskeneet etupäässä barokin aikaa – usein kosketinsoitinten näkökulmasta. Periodiasiantuntijat ovat käsitelleet klassismia vain vähän, vaikka Ranskan vallankumouksen jälkeiset vuodetkin olisi perusteltua nivoa vielä vanhan musiikin tarkastelun piiriin.

Varsinaisen 1800-luvun – romantiikan vuosisadan – esittämiskäytäntöjen tutkimus on viime vuosikymmeniin asti ollut vieläkin vähäisempää (huomattavimpana poikkeuksena Clive Brown ja Leedsin yliopiston tutkimusryhmä), kotimaisten orkestereidemme näkökulmasta arvioituna jopa olematonta. 1800-lukuun kannattaa kuitenkin perehtyä; aikakausi ei ole (tieteelliseltä) tiedolta varjeltua kenenkään erityisomaisuutta. Varhaisromantiikan ohjelmistoa on esitetty ja levytetty koko ajan. Kuuluuko Beethovenin tai Schubertin soittaminen siis HIP:in vai filharmonisen käytännön piiriin? Olisin sitä mieltä, että se kuuluu molempiin.

Hanne Lund on tarkastellut kirjallisessa työssään *”Konserttimusiikin Dingo-ilmiö” – barokkiorkesterien esiinnousu Suomessa 1980-luvulla* (Lund 2014) perioditietoista esittämistä. Siinä käydään läpi kotimaisten vanhan musiikin yhtyeiden ensimmäisiä vuosikymmeniä. Työssä ei kuitenkaan ole käsitelty modernien ammattiorkestereiden osuutta, eli näkökulmaa, joka on projektissani keskeinen. HIP:iä ”tavallisissa”

orkestereissa käsittelevät artikkelit tai tutkimukset ovat poikkeuksia. Sen vuoksi mainitsen erikseen Colin Eatockin barokkimusiikin esittämistä koskevan kirjoituksen ”Spreading the Gospel: Period Style for Modern Performers” (Eatock 2015); sen verran harvinainen se on. Artikkelissa kolme asiantuntijaa (kapellimestari Nicholas McGegan, viulutaiteilija Jeanne Lamon ja cembalotaiteilija Jeannette Sorrell) kertoo kokemuk-sistaan moderneja soittimia käyttävien orkestereiden kanssa.

1.6.2 Suomalaista historiatietoista esittämistä 1960-luvun lopulta lähtien

Huilutaiteilija Olli Ruottisen vuonna 1967 perustamaa Sonores Antiqui -yhtyettä voidaan pitää vanhan musiikin alan ensimmäisenä laajempaa huomiota saaneena toimijana Suomessa. Ruottisen pioneeritoiminnan myötä historiallisen tiedostamisen syveneminen pääsi alkamaan maassamme. Seuraavina tulivat Les Goûts-réunis 1970-luvun lopulla sekä keväällä 1983 ensimmäisen konserttinsa pitänyt Helsingin barokkiyhte.

Samasta vuodesta 1983 lähtien kaksi nuorten soittajien perustamaa orkesteria, Avanti!⁹ ja Helsingin kamarijouset, alkoi laajentaa ajattelutapoja. Tällaiselle toiminnalle oli musiikkielämässä selvästi olemassa tarvetta. Kamarijouset musisoi – etenkin huhtikuussa 1985 järjestämällään Bach-viikolla – historiallis-orientoituneesti tavalla, joka otettiin vastaan innostuneesti.

1980-luvun puolivälissä tehtiin kaksi merkittävää kapellimestari kiinnitystä: Päävierailijoina ja pian myös ylikapellimestareina aloittivat Jukka-Pekka Saraste Radion sinfoniaorkesterissa sekä Osmo Vänskä Lahdessa. Sarasteen silloinen kiinnostus Nikolaus Harnoncourtin toimintatapoihin on dokumentoitu useasti, ja hän onkin kertonut harkinnensa uransa alkuvaiheessa periodisuuntaan lähtemistä (Sirén 2010, 728). Kummallekin kapellimestarille oli leimallista pyrkimys säveltäjien alkuperäisten ideoiden huomioimiseen. Tämän ajattelun tuli erityisesti Vänskä viemään uudenlaiselle tasolle Lahdessa tehdyissä levytyksissä.

Noina aikoina Harnoncourt nousi laajempaan tietoisuuteen. Suomennos hänen kirjastaan *Puhuva musiikki* ilmestyi vuonna 1986; tämä oli osa uudenlaista kehitystä. Missä määrin kapellimestarit sitten todella alkoivat tutkia historiallisia käytäntöjä, on kuitenkin oma kysymyksensä. Heidän inspiraationsa lähteenä ovat ennemminkin toimineet periodiasiantuntijoiden tekemät levytykset. Myös esimerkiksi Yleisradion toimittajat pistivät merkeille uuden tyylin mukaisemman levytarjonnan. ”Sehän suorastaan räjähti, kun kaikki ennen romantiikkaa sävelletty musiikki piti levyttää uudestaan.” (Lindgren sähköposti 2019.)

Avanti! otti osan vanhan musiikin esittämisen eetoksesta siipiensä suojaan. Uuden ja vanhan musiikin symbioosiin osallistuivat myös kamarijousten keskeiset jäsenet. Syntynyt liitto tuli osaltaan näyttämään suuntaa musiikkielämässä – laajakatseista ohjelmistopolitiikkaa voidaan pitää suomalaisena erikoispiirteenä.

⁹ Monet vaikutteet kanavoituvat Suomeen Avanti!n kautta. Se oli perustettu täyttämään asemansa vakiinnuttaneiden instituutioiden väliin jäävää ohjelmistollista aukkoa. Avanti!n teesejä vuodelta 1987:

” - Jokaisessa konsertissa on juu. [...]

- Vanhaa musiikkia soitetaan myös niin kuin vanhaa musiikkia soitettiin.” (Sirén 2010, 732.)

Myös pääkaupunkiseudun ulkopuolella otettiin askelia kohti historiallista tiedostamista. Kamarijousten myötä nostetta saanut cembalisti Anssi Mattila alkoi vuoden 1987 lopulla kiertää johtamassa kaupunginorkestereita aloittaen Oulusta. Seuraavina vuosina hän johti myöhäisbarokin ohjelmistoa Lahdessa, Rovaniemellä ja Kuopiossa. Virolainen Andres Mustonen johti Joensuussa 80-luvun puolivälistä lähtien useasti. Lahdessa tehtiin enemmänkin periodihenkisiä kokeiluja: useita asiantuntijoita (Roy Goodman, Christopher Hogwood jne.) vieraili siellä johtamassa.

Joidenkin modernien orkesterien tavaramerkiksi muodostui aikaisempaa virtaviivaisempi esitystapa. Yhteistä periodiesittäjien kanssa oli pyrkimys partituurin kunnioittamiseen. Vaa'assa taisivat kuitenkin painaa eniten Arturo Toscaninin (*"come è scritto"*) ja Jorma Panulan (*"niinkun on prantäty"*) kaltaisten auktoriteettien äänet – varsinainen pääpedagogi 80-luvun lopulta lähtien oli nykyaikainen Urtext-partituuri. Tällainen 1900-luvulle ominainen rytmien matemaattisen tarkka, "teosuskollinen" toteutustapa ei kuitenkaan kerro kaikkea edeltävien vuosisatojen notaatiosta saati musiikin muovailemisen lukuisista mahdollisuuksista, tempoista, koristelusta jne.

Helsingin kamarijouset oli käyttänyt lähes pelkästään moderneja soittimia. Orkesterin harjoittama ajattelutapa vaikutti kuitenkin siten, että muutamat muusikot alkoivat lähteä hakemaan periodisoitinoppia ulkomailta. Vuoden 1989 marraskuussa näki päivänvalon ainoastaan vanhoihin soittimiin keskittynyt Kuudennen kerroksen orkesteri (vuodesta 2009 Suomalainen barokkiorkesteri).

1.6.3 Pedagogiikasta

Enzio Forsblom oli aloittanut Sibelius-Akatemian urkumusiikin professorina vuonna 1969. Seuraavien vuosikymmenien pedagogisista vaikuttajahahmoista nousevat esiin cembalisti Kati Hämäläinen sekä nokkahuilisti Rabbe Forsman. Perehtyneempää barokkimusiikin opetusta ei tainnut Suomessa tässä vaiheessa Sibelius-Akatemian lisäksi juuri muualta saadakaan. Erilaiset kurssit (Karjaan vanhan musiikin leiri jne.) tarjosivat tosin tärkeän lisän opetustarjontaan.

Uusilla vaikutteilla on tapana levitä vahvojen yksittäisten persoonien vanavedessä. Mitä nimenomaisesti orkesterisoiton pedagogiikkaan tulee, Suomen oloissa pitkäjänteisimmän barokkimusiikin käytännöt huomioivan työskentelyn oli aloittanut 1970-luvulla Kokkolassa moderneilla soittimilla Juha Kangas.

Viulu on yhtyesoitossa tärkeä soitin, ja kysymys sen soittamisen opettamisesta keskeinen. Kotimaisen barokkiviulismien kannalta käänteentekevää oli englantilaisen Monica Huggettin vierailu maaliskuussa 1987. Pian riman nosti vakuuttavalle korkeudelle Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch. Hän ja vuonna 1989 perustettu Battalia-yhtye käyttivät alkuperäissoittimia ja tuottivat musiikkia alusta lähtien korkealla tasolla. Kreeta-Maria Kentalan työ – ensin pääkaupunkiseudulla ja myöhemmin pedagogina Pietarsaareissa – on ollut vähintään yhtä merkityksellistä.

1980-luvun viimeisinä vuosina musiikkiopistot alkoivat aktivoitua vanhan musiikin opetuksen tarjoamisessa. Anssi Mattila esitti Vivaldin *L'estro Armonicon* konsertot Länsi-Helsingin musiikkiopiston orkesterin kanssa tammikuussa 1989. Näillä main alkoi historiallinen tiedostaminen levitä suppeaa piiriä laajemmalle – pari muutakin opistoa alkoi ottaa barokkimusiikin opetusta ohjelmaansa. Rehtorien, intendenttien ja

festivaalijärjestäjien kiinnostuksen myötä alkoi periodisoittamisen institutionaalisen vakiintumisen kehitys. Barokkiviulu, barokkisello, barokkihuilu, barokkioboe ja barokkitrumpetti olivat vuoteen 1995 mennessä saaneet Sibelius-Akatemialla pääsoitinaseman ja itsenäinen vanhan musiikin studio saattoi aloittaa omana linjanaan. Korkeakoulun kapellimestariluokka alkoi tehdä yhteistyötä periodiasiantuntijoiden kanssa.

Sekä Kaakinen-Pilch että Kentala alkoivat 90-luvun loppupuolella johtaa ammatti-orkestereita. Kummallakin on specialisoitumisestaan huolimatta vankka kokemus työskentelemisestä moderneissa soittajistoissa. Myös sellisti Jukka Rautasalo on tehnyt urauurtavaa työtä. Tällaisten asiantuntijoiden vetämät projektit ovat olleet monelle orkesterimuusikolle tärkeä tai jopa ainoa linkki historiallisesti tiedostavaan työskentelyyn.

1.6.4 Ennen ja jälkeen milleniumin

Uusia periodisoittajia ja -yhtyeitä oli tullut mukaan 90-luvun edetessä. Suomalais-virolaisen barokkiorkesterin ja Helsingin Barokkiorkesterin (alunperin nimeltään Uusi Kapelli) myötä uudenlaisten esiintymismahdollisuuksien määrä alkoi kasvaa. Opus X -orkesteri esiintyi ensimmäisenä suurena suomalaisena barokkikokoonpanona kansainvälisellä festivaalilla (Schleswig-Holsteinin musiikkijuhlat) vuonna 2001 Petri Tapio Mattsonin johdolla.

Ammattilaisten esittämiskäytäntötietous ei ennen vuosituhaten vaihdetta ollut vielä näkynyt laajassa mitassa musiikkioppilaitoksissa, joissa kuitenkin on aina soitettu paljon barokkiohjelmistoa. Kysymystä alkoi ratkoa Suomalaisen barokkiorkesterin Fibo Collegium -työryhmä, joka sittemmin onkin harjoittanut systemaattisinta valistustyötä. Ryhmän järjestämissä näyttävisissä *Concerto Grosso* -projekteissa on vaalittu varhaisnuorten barokkisuhdetta. Vanhan musiikin aikuisopiskeleminen on sen sijaan 2010-luvulla suosittua Pietarsaaren Noviassa. Siellä pedagogit ja modernien orkestereiden soittajat voivat suorittaa ammattikorkeakoulututkinnon.

Battalian soitto oli noussut ensimmäisenä kansainväliselle tasolle. Yhtyeen ja sen lähipiirin tapa lähestyä musiikkia tuli viitoittamaan tietä suomalaiselle HIP:ille. Vuosituhannen vaihteen barokkikentän ykkösvisionäärit (kuten gambisti Mika Suihkonen) harjoittivat myös huomattavan valveutunutta ohjelmistopolitiikkaa.

Orkesterisoittamisen opetus käynnistyi verraten hitaasti eikä esimerkiksi barokkiviulun opetus ole valtakunnallisesti laajaa edelleenkään. Passio-esitykseen tarvitaan kuitenkin monta viulua ja vähemminkin perehtynyt soittaja saattaa näin saada esiintymistilaisuuksia. Vanhan musiikin valtavirtaistumisella on seurauksensa. Kenties erikoistunut barokin käytäntöjen opiskelu ei 2020-luvulla ole ensisijainen väylä eri aikakausien musiikkien pariin. Tapahtuuko ”tyylin” oppiminen ennemminkin modernien orkestereiden liepeillä?

Suomalaista HIP-osaamista leimaa käytännön muusikkous. Ensin levisi tekemisen kulttuuri, ja vasta myöhemmin alkoivat muodostua institutionaaliset rakenteet. Maan ykkösasiantuntijoille on ollut ominaista kaavoihin kangistumaton lähestymistapa. Musiikkielämämme syntyessä uudelleen 1980-luvun puolivälin jälkeen eri musiikinlajit saivat elää rinta rinnan toisiinsa hedelmällisesti vaikuttaen. Monissa muissa maissa asennoituminen on ollut kategorisempaa; tyylipuhtain periodisoittaminen ei Suomessa sen sijaan ole kovin eriytynyttä. Ajattelu, että on mahdollista soittaa samanaikaisesti sekä uudempaa musiikkia että barokkia, on meillä aina voinut hyvin.

1.7 Menetelmäni

1.7.1 Monimenetelmällinen tutkimustapa

Esittämiskäytäntöihin perehtyminen on laadullista tutkimusta. Olen pyrkinyt projektini avulla ymmärtämään tutkittavaa ilmiötä (fraseeraus, vibrato ja sointi klassismin ja varhaisromantiikan orkesterimusiikissa). Ensisijainen työskentelytapani on ollut artikkeleiden kirjoittaminen. Se ei ole puolestaan onnistunut ilman mittavaa tiedonhankintamenetelmää; kaikki hyvinkin monimenetelmäinen tutkimukseni on tuottanut artikkeleihin tarvittavaa materiaalia. Historiantutkimus on ollut koko ajan keskeisessä asemassa: yleishistoriallisen aikajanan pitäminen ajattelun keskiössä sekä musiikillisten ilmiöiden ja prosessien suhteuttaminen siihen ovat muodostaneet projektini selkärangan.

Olen kerännyt tietoa soittamalla paljon muiden kanssa. Tavassani toteuttaa projekti on ollut piirteitä sekä osallistuvasta havainnoinnista¹⁰ että toimintatutkimuksesta (KvaliMOTV 2018). Olen jatko-opintojeni aikana musisoinut noin kymmenessä suomalaisessa orkesterissa tai yhtyeessä esittämiskäytäntökysymyksiä pohtien ja työstäen.

Toimintatutkimus on laadullisen tutkimuksen suuntaus, jolla pyritään kehittämään kohteena olevaa organisaatiota sen toimintatapoihin vaikuttamisen kautta. Keskeistä on tutkijan osallistuminen toimintaan ja mukanaolo tutkimuksen kohteena olevan organisaation arkipäivässä. Toimintatutkimuksellinen spiraali (Kurt Lewin, ks. KvaliMOTV toimintatutkimus) on tietystä määrin ollut minulla mallina luonnostelussa, keskusteluissa, muistiinpanojen purkamisessa, monen tasoisessa reflektiossa sekä edelleen jatkuvassa taiteellisessa kehittämisessä. Esimerkiksi Lappeenrannan musiikkiopistolla järjestämäni kurssin suunnittelu sekä opiston opettajille jälkikäteen tehdyn kaavakekyselyn tulosten arvioiminen pohjautuivat pitkälti toimintatutkimukseen.

¹⁰ Alttoviulun soittamista orkesterissa voidaan pitää osallistuvana havainnointina. "Havainnointitilanteessa tutkija on läsnä tavallaan kahdessa persoonassa: toisaalta osallistujana, toisaalta muiden käyttäytymisen seuraajana. Riippuen tilanteesta tutkija osallistuu toimintaan enemmän tai vähemmän aktiivisesti. Osallistuvassa havainnoinnissa tutkija voi tarkkailla tilannetta ensin kokonaisvaltaisesti ja päästä vähitellen sisälle yksityiskohtiin." (KvaliMOTV 2018.)

1.7.2 Oma soittaminen ja musiikin kuunteleminen

Oma alttoviulun soittaminen (niin harjoittelu kuin konsertitkin) tuottaa ja koettelee esittämiskäytäntöjä koskevaa tietoa. Esittämisen parametreja – fraseerauksia, musiikillisia ideoita, sointeja, tempoja jne. – tulee jatkuvasti testattua. Kuuntelemalla tai lukemalla hankkimaansa esittämiseen liittyvää tietoa ei yksinkertaisesti pysty olemaan miettimättä soiton aikana. Yhteismusisoinnin aikana (eli työskentelyssä orkestereiden, yhtyeiden, opiskelijoiden ja pedagogien kanssa) toteutuu edellä kuvailtu moninaisessa musiikillisessa vuorovaikutuksessa.

Jatkotutkintokonserteissa, sekä niitä edeltäneiden monipolvisten harjoitusprosessien aikana, on prosessi ollut voimakkaimmillaan. Intuitiota, kokemuksia ja hankittua tietoa on koeteltu ja vertailtu yhtyeen jäsenten kesken. Harjoitusten ulkopuolella on käyty lukemattomia keskusteluja.

Äänitteiden kuunteleminen on oma auditiivinen tiedonhankinnan alueensa. Olen kuunnellut musiikkia levyiltä ja radiosta noin kymmenvuotiaasta. Oma äänitekokoelma muodostaa lähtökohdan ajattelulle ja musiikin tuntemiselle. Kuunteluprosessin laajentuminen verkkoon on lisännyt mahdollisuuksia.

Tästä seuraa kysymys historiallisten äänitteiden merkityksestä vanhempaa musiikkia tutkittaessa. Aloin tutustua niihin vasta jatko-opintojen myötä. Internetistä löytyvät tallenteet tarjoavat ajateltavaa HIP:in perusideaan syvennyttäessä. Laulajien, pianistien, jousisoittajien ja orkesterimusiikin kuunteleminen avaa uudenlaisen maailman. Vanhoilla laitteilla äänitettyyn, aluksi vieraalta tuntuvaan sointikuvaan tottuu nopeasti, ja lisää materiaalia tulee jatkuvasti saataville.

Millaista tietoa historiallisia tallenteita kuuntelemalla on mahdollista saada? Varhaisimpia levytyksiä kuunneltaessa voidaan huomata fundamentaalisia eroavaisuuksia nykyaikaisempiin esitystapoihin verrattuna. Koko ekspression idea on ennen maailmansotia ollut toisenlainen, samoin suhtautuminen soinnin leveyteen tai muhkeuteen. Fraasien muotoilemisen monista tavoista – tai usein muotoilun nimenomaisesta puuttumisesta – on mahdollista tehdä havaintoja.

Äänitteiden aikakautta koskien voidaan toki tehdä varmoja päätelmiä, mutta äänitteitä edeltäviä vuosikymmeniä koskevien johtopäätösten esittäminen on myöskin mahdollista. Jo hankittua tietoa voi soveltaa, ikaikaista historiallista jatkumoa ymmärtää sekä valistuneita arvauksia tehdä. Jos uusilta äänilevyiltä voidaan kuulla, että yleinen soittamisen tapa on kokenut radikaaleja muutoksia viimeisten sadan vuoden aikana, niin miten 1700- tai 1800-luku olisivat voineet olla muutoksesta vapaita?

Varmaa on, että ennen vanhaan soitettiin eri lailla (ks. kuva 2). Vanha tapa, vanha sointikuva (mitä kaikkea se ikinä tarkoittaaakaan) on se, joka romantiikan ajan säveltäjillä on ollut mielessään. Maailmansotien jälkeisiä estetiikkoja he eivät kysyneet kuvittelemaan. Ääniteknologian kehittyminen 1800-luvun lopulta lähtien on ollut ylivoimaisesti merkittävin mullistus musiikin vastaanottamisen ja kuuntelutottumusten sekä esittämisen kannalta.

Charles-Auguste de Bériot:	1802–1870
Felix Mendelssohn:	1809–1847
Heinrich Wilhelm Ernst:	1814–1865
Jean-Delphin Alard:	1815–1888
Henri Vieuxtemps:	1820–1881
Joseph Hellmesberger vanhempi:	1828–1893
Joseph Joachim:	1831–1907
Henryk Wieniawski:	1835–1880
Pablo de Sarasate:	1844–1908
August Wilhelmj:	1845–1908
Leopold Auer:	1845–1930

KUVA 2. Äänityksiä tehneet viulistit on merkitty lihavoinnilla. Henryk Wieniawski on viimeisiä merkittäviä viulisteja, joiden soitosta ei ole löydetävissä tallennetta.

Historiantutkimuksen näkökulmasta rahisevien äänitteiden kuunteleminen on mitä konkreettisinkin tutkimusmenetelmä: kuuntelijalla on käsiensä ulottuvilla historiallinen lähdetieto. Voimme tarkistaa vanhoja käytäntöjä kirjoitetuista lähteistä sekä kokeilla niitä itse konkreettisesti soittamalla. Tutkittava kohde tuodaan näin nykyhetkeen. Historia on tässä ja se soi.

1.7.3 Haastattelemisen ja keskustelemisen

Tein useita haastatteluja, joita olen käyttänyt sekä tiedon hankinnan että tiedon koettelemisen menetelmänä. Niitä kertyi noin 40 (ks. liite 4). Olen referoinut kolmentoista haastattelun antia luvussa 2.4. Projektissani ei kuitenkaan ole kyse haastattelututkimuksesta, ja valtaosaa haastatteluista voisikin nimittää ennemminkin keskusteluiksi – rajan vetäminen on tässä hankalaa. Käydyt keskustelut muistuttivat teemahaastatteluja, ja ne asettuivat usein jonnekin avoimen haastattelun ja puolistrukturoidun haastattelun välimaastoon.

Minulle on muodostunut sellainen tapa, että kyselen vastaantulijoilta kaikenlaista. Useat ei-muusikotkin ovat voineet pistää tämän viime vuosien aikana merkille. Keskustelemisen mahdollisuus kannattaa hyödyntää etenkin silloin, kun kohtaa pitkään alalla toimineen asiantuntijan. Kulttuuriset muistinmenetykset hämärtävät historiallisen aikajanamme muotoutumista, ja sen vuoksi vanhemman tiedon kerääminen on tärkeää. Vanhan musiikin tutkimuksen kannalta tämä on itse asiassa suorastaan välttämätöntä.

Haastateltavani valikoituivat kulloinkin tarkasteltavina olevien aiheiden mukaan. En ollut lyönyt etukäteen lukkoon sitä, keitä tulen opintojeni edetessä haastattelemaan. Olin yleensä suunnitellut etukäteen 3–5 kysymystä, mutta muuten keskustelutilanteet eivät noudattaneet mitään tiettyä rakennetta. Haastattelujen kestot vaihtelivat tunnista

viiteen tuntiin. Tein tilanteissa tietokoneeni avulla muistiinpanoja. Ainoastaan kaksi kertaa tallensin keskustelun kamerallani.

Keskustelu oli useissa tapauksissa käytännöllistä toteuttaa asianomaisen henkilön asunnossa, koska silloin tämän oli mahdollista esitellä soittimia, erimallisia jousia tai kiinnostavia kirjallisia lähteitä. Muutamien asiantuntijoiden luokse palasin useampaan otteeseen kertynyttä tutkimusmateriaalia aina uudelleen reflektoiden. Keskustelemisesta muodostui minulle toimintatutkimuksellinen metodi.

1.7.4 Aikajanat

Itselleni keskeinen metodi on ollut aikajanojen tekeminen. Soittotapojen, musiikki-vaikuttajien, sävellysten, huomionarvoisten musiikinhistoriallisten käännekohtien jne. kirjaaminen aikajärjestyksessä antaa kuvan yleisestä menneinä vuosisatoina tapahtuneesta muutoksesta (ks. liite 1). Tein aikajanoja myös esimerkiksi filosofiasta ja yleisestä historiasta.

1.8 Käsitteitä

Osa seuraavista käsitteistä on vakiintuneita, osa puolestaan sellaisia, jotka olen omaksunut itselleni tutkimusprosessin kuluessa.

1.8.1 Fraseeraus

Verbi fraseerata esiintyy monenlaisissa yhteyksissä. Sen käyttäminen minkä tahansa aikakauden musiikin esittämisen yhteydessä ei kuitenkaan ole aivan ongelmatonta. Metriikka-artikkelini (Sarantola 2018) käsittelee tätä kysymystä tarkemmin. Seuraavien termien välisiä rajauksia ei ole mahdollista määritellä tyhjentävästi, eikä se välttämättä olisi edes tarkoituksenmukaista.

fraseeraus: vaihtoehto 1

Termiä on ennen 1800-luvun puoliväliä alettu käyttää kuvattaessa musiikillisten lauseiden erottamista toisistaan. Esimerkiksi François-Antoine Habeneck menettelee tällä tavoin viulukoulussaan (Habeneck 1842, 107).

fraseeraus: vaihtoehto 2

Termiä käytetään nykyään usein kuvattaessa kaikenlaista musiikin muotoilua.

fraseeraus: vaihtoehto 3

Termiä käytetään kuvaailtaessa monipuolisia artikulaatiota ja mikrodynamiikkaa. Esimerkiksi jazz-musiikin inegalisointia on tapana kutsua jazzfraseeraukseksi.

fraseeraus: vaihtoehto 4

Termiä saatetaan nykyään käyttää kuvaamaan fraasin huippusäveltä tai seuraavaa tahtia kohti menevää crescendoa. On tapana sanoa: ”Fraseerataan tahtiin kaksi.” (Sarantola 2018, 49.)¹¹

artikulaatio

Artikuloiminen on varhaisbarokista pitkälle 1800-luvulle asti käyttökelpoinen käsite kuvaamaan musiikin monipuolista muotoilemista.

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

jäsentely

Musiikillisia eleitä ja lauseita on mahdollista erotella toisistaan.

muotoilu

Muotoilu on fraseerausta käyttökelpoisempi yleisnimitys edellä kuvatuille asioille.

¹¹ Tässä ja muissa vastaavissa kohdissa noudatetaan alkuperäisjulkaisun sivunumerointia.

1.8.2 Muut käsitteet

esittämiskäytäntöajattelu	Pyrkimys tietoisuuteen siitä, miten eri aikakausina on soitettu. Pyrkimys tietoisuuteen siitä, mitä eri käsitteet, soittotavat jne. ovat eri aikoina tarkoittaneet. Musiikinhistoriallisen aikajanan tiedostaminen. Esittämiskäytäntöajattelu ei rajaudu barokkiin, vaan kaikkia tyylikausia voidaan lähestyä sen näkökulmasta. Aikajana-ajattelu.
HIP	<i>Historically Informed Performance.</i> Termi otettiin käyttöön 1990-luvulla. Tietyissä määrin se on korvannut turhan ehdottomaksi koetun autenttisuus-käsitteen. Musiikkiesitys, joka pitkälti pohjautuu tutkittuun historialliseen tietoon. Esitys, joka ei ole vapaa tiedosta. Historiallisesti tiedostava esitystapa.
moderni soitin	1900-luvulla vakiintuneiden käytäntöjen ja ideaalien mukaan trimmattu soitin (kielet, jouset, läpät, venttiilit jne.).
moderni orkesteri	Sinfonia- tai kamariorkesteri, joka käyttää moderneja soittimia.
periodisoitin	Kulloisenakin aikakautena käytetty soitin tai kopio sellaisesta.
portamento	<i>Port de voix, Tragen der Töne, glide</i> jne. Kantaa ääntä tai liukua äänten välillä.

1700-luvulla ja vielä 1800-luvun alkupuolella portamentolla on ollut monenlaisia merkityksiä. Aina on kuitenkin ollut kysymys äänten liittämisestä toisiinsa. Nykyään portamento ymmärretään yleensä kahden sävelen välisenä liukumisena. Käytäntö on koskenut sekä laulamista että useimpia soittimia. Portamenton suosiosta 1800-luvulla kertoo, että myös puhallinsoittajat kehittivät tekniikoita sen toteuttamiseen (Domínguez Moreno 2013, 196). Olin projektissani eniten tekemisissä myöhäisromantiikan aikakauden portamenton kanssa. Sen käyttö on varhaisten äänitteiden perusteella arvioituna ollut vaihtelevaa ja varsin vapaata. Useat auktoriteetit ovat esittäneet varoituksia portamenton huolimattomasta käytöstä.

<i>pure tone</i>	Orkestereiden sointi-ihannetta noin 1920-luvulle asti kuvaava käsite Roger Norringtonin (2004) mukaan.
runojalka	Kahden, kolmen tai neljän sävelen ryhmä: jambi, trokee, daktyyli, spondee jne.
Antiikin runomittaopista periytyneet runojalat olivat säveltämisen elementti 1800-luvun alkupuolelle asti (Sarantola 2018, 36–37, 57). Muun muassa Augustinus (2017 [387–391], 106–107) ja Johann Mattheson (2008 [1739], 253–266) esittelevät niitä kirjoissaan (ks. liite 2). Runojalkoihin perustuva esitystapa on merkityksellinen vielä Beethovenillakin.	
vanha musiikki	Tämän määrittäminen vaihtelee. Vanhan musiikin päättymisen takaraja on mahdollista asettaa Ranskan vuoden 1789 vallankumoukseen tai pyöreään vuosilukuun 1800. Tätäkin myöhäisemmät ajankohdat voivat tulla kysymykseen.
vanha systeemi	Aksentuaatio. Painotuksiin, runojalkoihin sekä thesikseen ja arsikseen pohjautuva musiikin esitystapa (Sarantola 2018, 57).
vanhempi musiikki	Stravinskya vanhempi musiikki.

2 Kehittämiskohteen koettelu kuvaus

2.1 Vertaisarvioidut artikkelit

2.1.1 Artikkeleista

Tärkein tiedon koettelemisen tapani on ollut artikkeleiden kirjoittaminen. Olen halunnut sanallistaa vanhoja esittämiskäytäntöjä ja levittää aiheesta tietoa. Otin tavoitteeksi kirjoittaa erityyppisiä kirjoituksia.

Olen halunnut edelleen lähentää HIP:iä ja filharmonista käytäntöä. Kirjoituksissani olen käsitellyt molempia; niiden ei välttämättä tarvitsisi olla kaksi erillistä maailmaa. Onhan olemassa vain yksi historiallinen jatkumo. Kun aikajanaa lähdetään kulkemaan johonkin suuntaan – joko barokista nykypäivään tai nykypäivästä menneisyyteen, törmätään pian muuttuneisiin soittotapoihin ja musiikkikäsitelmiin. Janaa hiemankaan huolellisemmin tarkasteltaessa ei voida kuitenkaan välttyä johtopäätökseltä, että HIP ja filharmonisuus operoivat yhden ja saman musiikin parissa.

2.1.2 Artikkelit: Metristä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa.

Julkaistu *Triossa* 7 (1), 28–62. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2018082133881>

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun julkaisu.

Artikkeli on käynyt läpi anonyymien vertaisarvioinnin.

Tätä kirjoitusta oli suunniteltu useita vuosia; sen ensimmäiset otsikot olivat olleet perin toisenlaisia. Jokaisessa versiossa oli kuitenkin ollut kysymys artikulaatiokäytäntöjen muutoksista 1800-luvun alkupuolella. Lehtori Rabbe Forsmanin asiantunteva apu oli artikkelin syntymisen kannalta ratkaisevaa: aloin muun muassa keuhkolla 2015 ymmärtää, että Hugo Riemann on 1800-luvun loppupuolella halunnut karsia musiikin ja puheen välisiä yhteyksiä. Saman vuoden lopussa oivalsin muutenkin monia keskeisiä asioita (ks. maininta Uri Golombin artikkelista luvussa 1.4.4). Heinäkuussa 2017 haastattelin huilutaiteilija Barthold Kuijkenia tämän mestarikurssin yhteydessä Weimarissa. Pian tämän jälkeen artikkelin muoto sekä lopullinen lähestymistapani alkoivat hahmottua.

Soveltajaprojektini otsikko *Runojaloista romantiikkaan* konkretisoituu tässä artikkelissa. Ikiaikainen aristoteelisiin periaatteisiin pohjautuva musiikin esittämistapa oli ollut pitkään voimassa, mutta romantiikan edetessä tilanne alkaa muuttua; uudenlaiset säveltämisen ja esittämisen periaatteet alkavat Ranskan vallankumouksen jälkeen korvata vanhoja. Nämä ovat aiheita, joista soisin periodiesittäjienkin keskuudessa käytävän enemmän keskustelua. Alkuperäisiä 1700-luvun esittämistavan periaatteita on Gunno Klingfors (1985, 117) kiteyttänyt tähän tapaan:

Crescendo-kohotahdit ovat osa myöhäisromanttista ajattelua, jossa musiikin annetaan kasvaa tiettyyn huippukohtaan asti. Barokin aikana ei kuitenkaan puhuttu huippukohdista vaan painotettavista sävelistä, joita korostetaan aksentilla, ja aivan kuten puhuttaessakin ääntä alennetaan ennen tärkeää sanaa, samalla tavalla tehtiin myös musiikissa.¹²

Klingfors kuvaa esimerkissään musiikin puheenomaista esitystapaa. Kuinka pitkään tällainen vanha käytäntö on vielä 1800-luvun puolella ollut voimassa? Aikaisemmin legato oli ollut ainoastaan yksi monista artikulaatiotavoista muiden joukossa. Sen merkitystä aletaan kuitenkin romantiikan edetessä korostaa, ja samalla musiikin muotoilu saa uudenlaisia ilmenemismuotoja.

Artikulaatiosta ja fraseeraamisesta kirjoittaminen on tehtävänä laaja. Mitä kaikkia elementtejä tulisi mahdollistaa mukaan, ja miten menneisyydestä on ylipäättään mahdollista saada tietoa? Olen esittänyt näkökulmani tarkoituksellisesti tiivistetyssä muodossa.¹³ Soiva todellisuus on varmaankin aikoinaan ollut monisyisempi.

2.1.3 Artikkelit 2: Vibratosta eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin.

Julkaistu *Triossa* 3 (1), 35–63. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201602024590>

Artikkeli on käynyt läpi anonyymien vertaisarvioinnin.

Tämä oli kirjoitusjärjestyksessä ensimmäinen artikkelini. Siitä oli alunperin tarkoitus tulla lyhyehkö kirjoitus, mutta se laajeni täysimittaiseksi tieteelliseksi artikkeliksi.

Vibraton käytöstä keskustelemisen on aina joskus katsottu leimaavan vanhan musiikin liikettä. Aiheesta on esitetty lukemattomia mielipiteitä ja keskustelu jatkuu edelleen. *Rondo Classic* -lehden artikkeli ”Tarinat eloon tiedon avulla” (Kuusisaari 2013) laukaisi minulla tarpeen kirjoittaa aiheesta. *Rondon* kirjoitus puolsi paikkaansa monessa mielessä, mutta koin Roger Norringtonin¹⁴ siinä esittämät ajatukset – muun muassa wieniläisen konserttimestarin Arnold Rosén (1863–1946) vibratonkäytöstä – turhan yleistävinä. Mielestäni niukan vibraton hienovaraisimpien sävyjen eri mahdollisuuksista tulisi kertoa tarkemmin.

Vibratoskaalan alalaidan hyödyntämisessä on ”moderniin” käytäntöön verrattuna kyse erilaisesta ilmaisusta, oikeastaan jopa erilaisesta estetiikasta. Täysin ilman vibratoa soitettava ääni tai ilman vibratoa alkava *mesa di voce* -ääni tarjoavat toisenlaisia musiikin elävöittämisen mahdollisuuksia kuin alituisen minimaalisimmankin vibraton käyttäminen.

¹² ”Crescenderande upptakter är en del av det senromantiska tänkandet, där man låter musiken växa fram till en höjdpunkt. Under barocken talade man inte om höjdpunkter utan om betonade toner, vilka ska betonas med en accent, och precis som man sänker rösten innan ett viktigt ord, när man talar, så gjorde man likadant inom musiken.”

¹³ Olen esimerkiksi maininnut C. Ph. E. Bachin ohjeen (Bach 1982 [1753], 219) dissonanssien painottamisesta ainoastaan alaviitteessä (Sarantola 2018, 40), vaikka tämäntyyppisiä asioita (harmoniset jännitteet) olisi periaatteessa kuulunut tarkastella varsinaisessa tekstissä seikkaperäisemmin. Tällaisten ratkaisujen avulla olen pyrkinyt tähdentämään metristen painotusten merkitystä sekä samalla kuvaamaan metriikan roolin muuttumista 1800-luvun edetessä.

¹⁴ Englantilainen kapellimestari Sir Roger Norrington tuli tunnetuksi levyttäessään 1980-luvulla Beethovenin sinfoniat alkuperäissoittimia käyttävän The London Classical Players -orkesterin kanssa. Suomessa Norrington on käynyt johtamassa Radion sinfoniaorkesteria vuodesta 2010 lähtien. Noina aikoina käynnistynyt vibratokeskustelu on vaikuttanut RSO:n moderniin sointikuvaan.

Soinnut soivat yhtyeessä komeasti, kun vibraton käyttö on harkittua ja hallittua. Jos jousisoitinten äänen värinän määrä (erityisesti kontrabassoilla ja selloilla) poikkeaa merkittävästi puhaltajien käyttämästä, saattaa orkesterin soinnista tulla epämääräinen. Silloin harmoniset jännitteet eivät välttämättä toimi.

2.2 Kaksi jatkotutkintokonserttia

2.2.1 Konserttien periaate

Keskeisen osan opin- ja taidonnäytettäni muodostivat kaksi kamarimusiikkikonserttia. Ne järjestettiin syyskuussa 2014 ja maaliskuussa 2017. Ensimmäisessä konsertissa (Konsertti A) oli tavoitteena esittää klassismin ajan jousikvartettoja (Mozart, Tulindberg, Schubert) niin historiatietoisesti kuin se Suomessa kohtuudella on mahdollista. Tällaisessa esitystavassa musiikkia pyritään lähestymään teoksen sävellysajankohdasta sekä sitä edeltävistä vuosikymmenistä ja tyylikausista käsin. Toisessa konsertissa (Konsertti B; Schumannin *Märchenerzählungen* sekä Brahmsin jousikvintetto opus 88) lähestymistapa oli laveampi: yhtälöön mahdutettiin enemmän viime vuosikymmeninä vakiintuneita esittämisen elementtejä.

Ratkaisin alkuperäisyyden (eli autenttisuuden¹⁵) ja anakronistisuuden rajapintojen koettelu seuraavalla tavalla: Pyysin ensimmäiseen konserttiin soittajiksi sellaisia vanhan musiikin ammattilaisia, jotka eivät ole koskaan säännöllisesti työskennelleet modernissa orkesterissa. Tavoitteenani oli työskennellä sellaisten korkeatasoisten muusikoiden kanssa, joilla ei ole kokemusta romantiikan ajan ohjelmiston esittämisestä moderneilla soittimilla. Tällä tavoin Schubertin kvartettoa voitaisiin lähestyä barokin ja klassismin suunnasta ikään kuin se olisi vastikään sävellettyä, upouutta musiikkia.

Brahmsin jousikvinteton esittämisessä (Konsertti B) pidin keskeisenä asiana tätä: 1800-luvulla portamento eli sävelten välinen liukuminen on ollut tärkeämpi koriste kuin vasemman käden vibrato. Ykkös-viulistiksi jatkotutkintokonserttiin oli siis löydettävä asiantuntija, jolle runsas erityyppisten portamentojen viljely on tuttua. Suomessa tällaisen esittämisen tavan hallitsee musiikin tohtori Jaso Sasaki. Muutkin konsertissa B soittaneet muusikot olivat kokeneita, joustavia ja nykyaikaisia ammattilaisia.

Jälkimmäisen konsertin aloitusnumeroksi seuloutui Schumannin *Märchenerzählungen*, koska historiallisen pianon ja klarinetin kanssa työskentely kehitti ymmärrystäni 1800-luvun musiikin esittämisestä. Soitinvalikoiman laajentaminen muihin kuin pelkkiin jousisoittimiin on omiaan laventamaan esittämiskäytäntöajattelua.

Seuraavassa esittelen kummankin konsertin ohjelman ja esiintyjät, sekä kuvaan harjoitusprosessia ja sen aikana käytyä keskustelua, kysymyksiä ja näiden pohjalta syntyneitä oivalluksia. Sitaatit ovat työskentelypäiväkirjastani.

¹⁵ Täysi autenttisuus on mahdotonta toteuttaa. Emme voi enää päästä muutaman sadan vuoden takaisten esittäjien tai kuulijoiden olosuhteisiin. Historiallisen korrektiuden (Barthold Kuijkenin ilmaisu) *tavoittelemisen* on kuitenkin monin tavoin perusteltavissa. Miten muutenkaan kykenemme ymmärtämään vanhoja sävellyksiä tai niiden säveltäjiä? Löydämme jatkuvasti lisää vanhan musiikin esittämistä koskevaa tietoa. Nykyään tunnustetaan yleisesti, että tällainen palvelee konserttielämää: vanha tukee uutta.

2.2.2 Konsertti A

AUTENTTISUUS ON OUT! I

Luentokonsertti 27.9.2014, Musiikkitalon *Organo*-sali

Opus X -jousikvartetti:

Petri Tapio Mattson ja Antto Vanhala, viulu

Markus Sarantola, alttoviulu

Louna Hosia, sello

OHJELMA

Wolfgang Amadeus Mozart:

Kvartetto d-molli, KV 173 (1773)

Luento-osuus: Ajatuksia musiikillisesta evoluutiosta ja nykypäivän autenttisuudesta. Mikä nykyajan esityksissä muodostuu erilaisista traditioista ja mikä puolestaan historiallisista esittämiskäytännöistä? Kuinka suuri on *Youtuben* kuuntelemisen osuus perioditulkintojen muotoutumisessa? Onko periodimuusikoidenkin keskuudessa jo syntymässä mestari-kisälli-perinne?

Erik Tulindberg:

Kvartetto no. 4 G-duuri

(sävelletty vuosien 1781–1784 välillä, toisen viulun osuuden on täydentänyt Anssi Mattila vuonna 2004)

Franz Schubert:

Kvartetto Es-duuri, opus 125 no. 1 [D 87] (1813)

Opus X harjoitteli ohjelmaa ensimmäisen kerran jo kesän 2013 lopussa. Päiväkirjamerkintä 14.8.2013:

Fuugaa harjoiteltava vuoden mittaan: Petri [Mattson] inhoaa liian jousen käyttöä. Ei mitään martelea. Vain sormilla, ja kielellä pysytellen. Älä huido kyynärpällä tai olkavarrella. Sormijuttu on ihan hyvä kun vain annat mennä rennosti. Voit harjoitella kotona kovaa, mutta tilanteessa älä turboile. Mitä artikulaatioon tulee [-] [keskustelun aiheeksi nousee] mitä se konsonanttien ja vokaalien soittaminen on = jokaisessa äänessä on konsonantti + vokaali.

Kävimme yhtyeen jäsenten kanssa konserttia edeltävien puolentoista vuoden aikana keskusteluja lähestymistavasta ja esitettävistä teoksista. Varsinaisen periodin aikana viritystaso oli $a_1 = 430$ hertsia. Useimmat käyttämistämme kielistä olivat päälyllystämättömiä suolikieliä. Kokeilimme monia erimallisia klassisia jousia. Soitin Petter Hellstedtin Tukholmassa 1760-luvulla rakentamalla alttoviululla, ja käyttämäni jouset olivat tehneet Basil de Visser (1990-luku) sekä Paul Weidhaas (1900-luvun alkupuoli).

Vaikka itselleni oli tärkeää soittaa ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissa ”chin off”¹⁶, en lähtenyt vaatimaan vastaavia asioita muilta soittajilta. Heidän lähestymistapansa oli monessa muussa mielessä aivan tarpeeksi tiedostava.

Petri Mattsonin tapa fraseerata tai muotoilla musiikkia on luonteva; hän ei pyri tyrkyttämään korostettua mallia tai kaavaa. Tässä Mattsonin ajatuksia romantiikkaa edeltävän musiikin artikuloinnista (sähköpostit syyskesältä 2013):

[-] barokkimusiikin soittaminen edellyttää sitä mitä mulla on ollut tapana sanoa puhuvaksi soittamiseksi – että artikulaatio ei koostu pisteistä ja viivoista vaan periaatteessa äärettömästä skaalasta vokaaleja ja konsonantteja.

[-]

Itse toivon että ei jätetä kiveäkään kääntämättä sen aspektin kartoittamisessa että minkä verran pelivaraa tykkäämäni ”vokaalisen” eli puhuvan soittamisen suuntaan tässä musiikissa oikein on. Mozartin finaali on tietysti tästä ilmeisin esimerkki. Täytyy katsoa mitä Leopold tai Geminiani sanovat näistä asioista.

Se, miten 1700-luvun viimeisten vuosien ja 1800-luvun alun musiikkia on artikuloitu, on ensisijaisin kysymys. Ohjelmiston lähestyminen teosten sävellysajankohdasta käsin oli tärkeää nimenomaan tämän vuoksi. Esimerkiksi Mozartin kvartetton viimeinen osa on täysin barokkinen fuuga, jonka hienoartikulaatioita ei periaatteessa ole mahdollista toteuttaa modernilla jousiteknikalla. Mozartin aikaan oikean käden sormien ja ranteen rooli on ollut musiikkia muotoillessa keskeisempi. Olkavarren osuus on sen sijaan ollut varsin vähäinen.

Nyt jälkikäteen voidaan nähdä, että tekemäni päätös soittaa alttoviulua ensimmäisessä konsertissa chin off -tekniikalla vaikutti välillisesti koko jatko-opintoprojektini yleiseen lähestymistapaan. Oivalsin nimittäin vuoden 2015 aikana, että olin alkanut seurata erityisesti ”kuijkenilaista”, hyvinkin alkuperäisiin lähteisiin ja soitto-tekniikoihin perustuvaa, neljää tai viittä viimeisintä vuosisataa tutkivaa ajattelutapaa.

¹⁶ Louis Spohrin kehittämä viulun leukatuki alkoi yleistyä vasta 1820-luvun jälkeen. Mozartia ja varhaista Schubertia on siis soitettu vielä toisenlaisella perustekniikalla (ks. kuva 3). Tämän vanhan ”chin off” -soittotavan rekonstruoinnin merkittävin puolestapuhuja on belgialainen Sigiswald Kuijken (s. 1944). Se, että soittaja pitää – ainakin valtaosan ajasta – päänsä irti soittimesta, vaikuttaa soittamisen perustekijöihin (fraseeraus, vibrato, sointi). Kyseessä on sekä fyysisesti että soinnillisesti vapaa soitotapa. Haasteita ilmenee sitä mukaa, kun soitettava tekstuuri muuttuu monimutkaisemmaksi.

Tällaiselle lähestymistavalle on ominaista, että barokkia ei tutkita omana erotettuna erityis-alueenaan vaan että myös romantiikasta ja 1900-luvun alun murroksesta koetaan olevan välttämätöntä tietää asioita, jotka ovat vaikuttaneet vanhemman musiikin esittämiseen. Opintojeni edetessä alkoi vaikuttaa siltä, että erityisen perehtynyttä asiantuntemusta löytyy nimenomaan Belgiasta.



KUVA 3. Leopold Mozartin suosittama tapa kannatella viulua.

Alusta alkaen oli selvää, että Mozartin niin sanottu ”pieni” d-mollikvartetto tulee ensimmäisen jatkotutkintokonsertin ohjelmaan. Tutustuminen 1770-lukuun oli vanhan musiikin ymmärtämiseni kannalta merkityksellistä. Pehdyin klassismin aikakauteen filosofian ja kirjallisuuden näkökulmasta. Mitä kaikkea tarkoittaa myöhäinen barokki ja mitä puolestaan varhais- tai esiromantiikka? Mozartin jousikvartetto KV 173, hänen ”pieni” g-mollisinfoniansa KV 183 sekä Goethen *Nuoren Wertherin kärsimykset* on kaikki saatettu maailmaan vuodenvaihteen 1773–1774 molemmin puolin. Paljolti on kyse *Sturm und Drangista*. Valitsemamme varhaisklassinen kvartetto tarjosi tässä mielessä yltäkylläisesti tarttumapintoja. Barokkia, galanttia tyyliä sekä *Empfindsamkeitä* eli tunteellista tyyliä yhdistelevä teos on todellinen runsaudensarvi.

Onko teini-ikäisen Schubertin musiikki klassista vai romantista? Kysymykseen ei löydy yksiselitteistä vastausta, edustaahan sävellysajankohta (1813) tyyllillistä murroskautta. Opus X -kvartetti päättyi harjoitusperiodin aikana verraten klassiseen lähestymistapaan. Oli suurenmoista voida toteuttaa Schubertin lukuisat *pp*-merkinnät. Tämä liittyi paitsi suolikielten sointimaailmaan, myös ylimääräisestä intensiivisyydestä vapaaseen lähestymistapaamme. Soitimme viimeisissä harjoituksissa ja konsertissa jokaisen kertauksen kerta kerralta hiljempaa. Tällä tavoin kokonaisnyanssiskaalasta tuli laajempi ja rikkaampi. Vastaava annostelu on onnistunut muissa yhtyeissäni ja orkestereissa vain harvoin.

On ollut hyödyllistä oppia ymmärtämään Mozartin ja Schubertin satsillisia ja sävellysteknisiä eroja. Miten kaaria käytetään esimerkiksi säestyskuvioissa? Mitä tarkoittavat retoriikka tai artikulaatio kussakin teoksessa? Tulindbergin musiikki toimi oivallisena siltana näiden asioiden pohdintaan tuoden mukaan myös pohjoismaisen näkökulman.

Tutustuimme sekä varhais- että myöhäisklassiseen kvartetto-ohjelmistoon tunnetuimpia teoksia tarkoituksellisesti välttämällä. Millaisia olivat tärkeimmät opit tästä kvartetti-periodista? Yhteenveto-oivallukset aikakauden esitystyylistä eivät kristallisoituneet ”eräänä harjoitusperiodin tiistaina kello 13”, vaan käsitykseni satsista ja esimerkiksi kohotahtisuudesta (ks. metriikka-artikkelin luku *Uusi aika*, Sarantola 2018) kypsyi pitkän ajan kuluessa. Petri Mattsonin vähäeleinen tapa lähestyä musiikkia on vuosien saatossa opettanut minua monin tavoin.

KONSERTTIA KOSKEVIA PÄIVÄKIRJAMERKINTÖJÄ

21.5.2014

Joka kvartetossa on eri balanssi. Mozartin 2. osassa mun on oltava todella hiljaa ja Schubertin 1. osassa verraten paljon. Ja Anton balanssit ovat erilaiset kuin nuo edellä mainitut.

23.5.

Historiallisesti inspiroitunuttakaan DocMus-konserttia ei voi mennä esittämään pohjalta: ”Nyt me olemme keksineet jotain periodijuttua ja provosoimme sen teille”, vaan soittamme ihan normaalin konsertin niin kuin Opus X nyt aina soittaa. Jos se on HIP niin se vaan on. Knowhowta sattuu jonkin verran meillä olemaan mutta sitä ei tyrkytetä kuulijalle. Fraseerausta ei provosoida millään tavoin.

Chin off tuntuu Schubertissa jotenkin nahkeammalta kuin Tulindbergissä. Mutta jatkan kokeilemistä. Saatan soittaa Schubertin *Weidhaas*-jousella, se tuntuisi olevan hallitumpi nopeissa säestyksissä. Toisaalta modernin jousen saundi ei tunnu heti miellyttävältä. ”Vanhat” jouset soivat rennommin.

22.9.

Opus X muuttaa Imatran Konserttihuviin valmistautuakseen harjoituskonserttiin.

23.9.

Anton kanssa käyty evoluutiokeskustelu. [Kysymykset evoluutiosta koskevat niin lajien muuttumista kuin musiikin esittämistapojakin.]

29.9.

Konsertti on ohi ja mieli on hyvä. Yleisölle puhumista ei tarvitse jännittää. Sitä on vain etukäteen harjoiteltava ja mietittävä. 1–2 harjoitusesiintymistä ja puhumista yleisölle jne.

Fuuga oli taas hieman liian nopea. Se ehkä lisäsi lautakunnan mainitsemaa ”objektiivisuutta”.

Olisiko Schubertia pitänyt soittaa jotenkin romanttisemmin? Korostaa vuosina 1773–1813 [esittämiemme teosten sävellysvuodet] tapahtunutta tyylillistä muutosta? Minun mielestäni ei. Schubert-tulkintamme (jonka takana Anton mielestä voi seistä) on tämä.

2.2.3 Konsertti B

AUTENTTISUUS ON OUT! II

Kamarimusiikkikonsertti 12.3.2017, Balderin sali, Helsinki

Markus Sarantola, alttoviulu (Giuseppe Dollenz 1870)

Asko Heiskanen, *Ottensteiner*-klarinetti (Andreas Schöni 2011)

Eero Manninen, piano (Erard 1870-luku, Sibelius-Akatemia)

sekä

Jaso Sasaki ja Matti Koponen, viulu

Jussi Tuhkanen, alttoviulu

Jukka Rautasalo, sello

OHJELMA

Robert Schumann: *Märchenerzählungen*, opus 132

Johannes Brahms: Jousikvintetto F-duuri, opus 88

Brahmsin jousikvinteton harjoitusprosessissa optimin harjoitusmäärän löytäminen, eli aikataulujen sovittaminen 1800-luvun soittotavan lähtökohtia tutkivaan otteeseen, oli yhteelle haasteellista. Yhteistyö Saksan kanssa (muun muassa yhteinen opintomatka Leedsin yliopiston Brahms-symposiumiin heinäkuussa 2015) on ollut oman oppimisprosessini kannalta merkityksellistä. Samanlaista tutkivaa yleisotetta ei koko kvintetin kesken saatu kuitenkaan synnytettyä ennen kuin vasta alkuvuodesta 2017.

Viritystaso oli nyt $a_1 = 440$ hertsiä. Useimmat kieleemme olivat päällystämättömiä suolikieliä. Kaksi kvintetin jäsentä kokeili sellaisia nyt ensimmäistä kertaa elämässään. Jouset olivat 1800-luvun lopun käytännön mukaisesti ”tavallisia” moderneja jousia.

Tavoitteenamme oli pyrkiä hivuttautumaan 1900-luvun käytännöistä edeltävälle vuosisadalle, aikakaudelle ennen äänilevyjä ja Urtext-ajattelua. Mutta onko oikeastaan kukaan 2000-luvulla elävä muusikko vielä kunnolla päässyt käsiksi alkuperäiseen 1800-luvun esitystapaan? Jos oletetaan, että kvinteton sävellysvuosi 1882 edustaa sitä autenttisuuden raja-arvoa, jota on mahdoton saavuttaa, ymmärsimme että meidän yhteisellä tietotaidollamme on mahdollista ”laskeutua” jonnekin 1920-luvun tienoille. Olisiko tavoitteenamme Joachimia, Kubelikia, Kreisleria, Drdlaa, Wolfstahlia vai Gewandhaus-kvartettia lähentyvä esitystapa? Tämäntyyppiset pohdinnat, myös kaikkien kvintetin jäsenten kanssa, ovat kehittäneet historiallisen esittämisen ymmärtämistäni. Esimerkiksi Jukka Rautasalo sai vanhojen äänitteiden kuuntelemiseensa uudenlaista tarmoa ja innostui tammikuussa 2017 perehtymään niihin päiväkaupalla. Varsinkin *Cylinder Archiv* -tietokanta tarjosi meille kuunneltavaa (UCSB Cylinder Audio Archive).

Pyrimme välttämään ajattelutapaa, jossa painettuun nuottikuvaan ei kuuluisi lisätä omaa musiikin muotoilua. Brahmsin aikakauden jälkeinen 1900-luvun alkupuolihan on luonut uuden ortodoksian, jossa nuottikuvan tarkasta noudattamisesta on tullut ensiarvoisen tärkeää (Sarantola 2018, 54; Brown 2015, ei sivunumeroita). Positivistisella tiedekäsityksellä ja moderneilla Urtext-editioilla on ollut tässä osuutensa. Orkesteri-maailmassa nykyään verraten yleinen tapa toteuttaa ainoastaan nuottiin painetut merkinnät ei tee täyttä oikeutta myöhäisromantiikan alkuperäiselle esitystavalle, johon ovat persoonallisen portamentojen käytön lisäksi kuuluneet hienodynaamiset artikulaatiot, tempon vaihtelut ja joskus rytmien muuntelu (esimerkiksi pisteellisten rytmien muuntelu triolin osiksi).

Soitimme *Edition Petersin* vuonna 1925 kustantamasta nuottimateriaalista, jonka oli editoinut Gewandhaus-kvartetti (ks. kuva 4).¹⁷ Muutamilla kyseisen yhtyeen jäsenillä (ainakin sellisti Julius Klengelillä) on ollut yhteys Brahmsiin. Tällaisten muusikoiden 1900-luvun alussa tekemät sormitus- ja jousitusehdotukset tarjoavat ajattelemisen aihetta, vaikka yleinen esittämiskäytäntö onkin tuolloin jo ollut erityisessä muutoksessa. Saamme heidän tavastaan merkitä asemia, kaarten katkomisia ja portamentoja – esimerkiksi saman sormen käyttö yhden kaaren sisällä – käyttökelpoisia vihjeitä.

¹⁷ 1990-luvulla vieroksuttiin Petersin kustantamia nuottilaitoksia. Tilanne on kuitenkin muuttumassa. Nykyään ollaan tietoisempia siitä, että monet Petersin editioista (Andreas Moser, Hugo Becker jne.) olivat vuorovaikutuksessa romantiikan ajan merkittävien säveltäjien kanssa. Saamme tällaisista vanhoista editioista tietoa historiallisista käytännöistä.



KUVA 4. Gewandhaus-kvartetti vuoden 1920 tienoilla, kuvassa vasemmalta Edgar Wollgandt, Julius Klengel, Carl Herrmann ja Carl Wolschke. Tekijänoikeusvapaa kuva. Verkkolähde <https://de.wikipedia.org/wiki/Gewandhaus-Quartett> (katsottu 15.1.2019).

Keskityimme portamentoon. Jokainen yhtyeen jäsenistä joutui opettelemaan suhtautumisen tähän 1800-luvulla yleiseen koristelutapaan. Brahmsin aikana yleinen oli käytäntö, jota Carl Flesch myöhemmin 1900-luvun alkupuolella kutsui B-portamentoksi. Siinä liukuminen tapahtuu aloitussormella (ks. kuva 5). Pehmeä ele liittyy usein äänten yhdistämiseen ja legaton tavoitteluun.



sul G

KUVA 5. B-portamento. B tulee sanoista *beginning finger*.

Portamentojen monimuotoisuus heijastelee esittäjän persoonallisuutta siinä missä vibratokin. Lisäksi eri aikakausina ja eri maissa sekä ihanteet että soittotekniset periaatteet ovat vaihdelleet (Joachim & Moser 1905, 34). Eräs esityksen karaktääriä määrittävistä tekijöistä on, kuinka ”täyteen” intervalli soitetaan. Aloitetaanko liukuminen heti kun se on mahdollista, vai vasta myöhemmin, kenties vihoviimeisellä hetkellä?¹⁸ Meidän kokemuksemme Brahmsin kvinteton parissa oli, että liukuminen

¹⁸ Havainnollisia esimerkkejä eri nopeuksilla toteutetuista portamentoista on mahdollista kuunnella seuraavilta äänitteiltä: Hans Kronoldin esittämä Dvořákin *Humoreske* (Dvořák 1908) sekä Jascha Heifetzin ”urheilulliset” glissandot Sarasaten *Introduzione et Tarantellen* alkupuolella (Sarasate 1918).

tulisi aloittaa huomattavasti aikaisemmin (ennen saavutettavaa säveltä) kuin voisi luulla. Muuten ilmaisullinen vaikutelma jää huomaamattomaksi. Musiikin pulssi ei saisi portamentojen vuoksi kuitenkaan häiriintyä.

Metronomimaisen asenteen välttäminen eli monenlainen rubato aiheutti harjoitusperiodin aikana muutaman kerran mietittävää steriilimpään nykyajan yhteissoittostandardiin tottuneelle soittajistollemme. Itselleni työlästä oli myös toimivan spiccato löytyminen suolikielillä toisen osan Presto-jaksossa. Sen verran uudenlainen oli kielten ja jousen suhde.

Ensimmäiset Schumannin *Märchenerzählungenin* harjoitukset järjestettiin vuoden 2015 marras- ja joulukuussa. Olennaista oli tutustuminen uudenlaiseen pianoon, romantiikan ajan klarinetin mahdollisuuksiin sekä suolikieliin modernissa *Dollenz*-alttoviulussani. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun kokeilin huolellisesti ”arkisoittimessani” suolikieliä. Kokemus oli oikein antoisa; muun muassa viritysasiat toimivat ongelmitta. Läheltä kuunneltuna sointi oli komea ja kompakti sekä vivahteikkaampi kuin nykyaikaisten kielten kanssa. Balderin salissa piano kuitenkin peitti alttoviulua jonkin verran. Tulimme kenties valinneeksi konserttiin hieman liian modernin pianon (1870-luku).¹⁹

Asko Heiskanen on kuvaillut omistamaansa kopiota vuonna 1852 kehitetystä niin sanotusta *Ottensteiner*-klarinetista näin:

Se on linkki klassismin ja varhaisromantiikan ajan klarinetin sekä modernin saksalaisen soittimen välissä. Kekseliään koneistonsa ja laajemman porauksen ansiosta *Ottensteiner*-klarineti tarjoaa tasaisemman asteikon, paremman legatosoiton ja suuremman dynaamisen skaalan kuin aiemmin suunnitellut soittimet. Puksipuumateriaali, pienikokoinen suukappale ja monet edeltävistä klarineteista periytyneet sormitukset tuovat kuitenkin esille klassismin ajan sävykkään, nykysoittimeen verrattuna ohuemmän soinnin. (Heiskanen sähköposti 2018.)

Mainitut ominaisuudet ovat juuri niitä 1800-luvun elementtejä, jotka ovat merkityksellisiä artikulaation muuttumisessa fraseeraukseksi: tasaisuus ja laajeneva dynaaminen asteikko alkavat korostua, ja sekä erottelevuus että puhuvuus saavat hiljalleen väistyä. Klassismin ja varhaisen romantiikan ajan soittimista voidaan kaiken kaikkiaan todeta, että niistä luovuttaessa menetetään monenlaisia sävyjä. Oikeastaan missään ei ilmene etenevä esteettinen muutos konkreettisemmin kuin pianojen rakenteellisissa ja soinnillisissa uudistuksissa.

Kevään 2017 aikana koeteltu käsitykseni on johtanut minut esittämään, että Schumannin musiikin fraseerauskäytäntö asettuu ”vanhan” ja ”uuden” – Moritz Hauptmannin kuvaaman, ja Riemannia jo ennakoivan – hankalasti määriteltävään välimaastoon. Itseisarvoinen tasaisuus ei näyttäisi kuuluvan vielä Schumanniinkaan, pienten eleiden notkea muotoilu sen sijaan elävöittää musiikin. Aloin ymmärtää kaarten merkityksen paremmin. Tällaisessa 1800-luvun puolenvälin ohjelmistossa niitä kannattaa vielä hienovaraisesti korostaa. Kaarten mielivalentainen siirtely tai pidentäminen esimerkiksi tahtiviivojen yli ei sitä vastoin tee Schumannin musiikille oikeutta.

¹⁹ Virittäminen olisi muodostunut konsertissa ongelmaksi mikäli olisimme päätyneet esittämään Schumannia matalammassa vireessä kuin Brahmsia. Pianon valinta oli myönnitys tässä asiassa, klarinetilla kun ei juurikaan ollut pelivaraa viritystason valinnan suhteen.

KONSERTTIA KOSKEVIA PÄIVÄKIRJAMERKINTÖJÄ

10.2.2015

Tämäkin konsertti on tarkoitus toteuttaa niin autenttisesti kuin kohtuudella on mahdollista. Siis oikeastaan kuten konsertti A. Erona on se, että nyt soittajat tulevat eri esittämiskäytäntöjen alueilta. Siitä seuraa väistämättä enemmän kompromissia.

2.10.2016

Ei voi sanoa, että ryhmä olisi ryhtynyt tutkimaan e-käytäntöjä niinkuin olin suunnitellut...

Sähköposti Markukselta:

Jussi & Jugi: Onko jommalla kummalla Clive Brownin vaaleanvihreä Brahms-kirjanen?

terveisin, Markus

Sähköposti Jussi Tuhkaselta:

Edelleen mulla. Vain about vielä vuoden sen jälkeen kun sanoin antavani sen Jugille RSO:n Japanin kiertueella. Tuun keskiviikkona käväisemään musatalolla, jätän Jugin lokeroon. Anteeksi!!!

J

8.1.2017

Aamu ennen Brahms-harjoitusta. Tutkin jatko-opinnoissani eri esittämiskäytäntöjen törmäystä. Alkuperäisenä tavoitteenahan oli konsertissa B niitä nimenomaan törmäyttää. Sitähän tämä on: Nyt on ristiriitaa ilmassa johtuen erilaisista lähestymistavoista ja persoonallisuuksista. Sitä saa mitä tilaa.

2.3. Kenttätyö

2.3.1 Kenttätyön idea ja kenttätyön vaiheet

Opintojen alkupuolella käytiin läpi toteutettavan kenttätyön erilaisia vaihtoehtoja (kursseja, esitelmää, vierailuja orkestereihin). Minkä tyyppinen työskentely voisi tavoittaa orkesterit? Millaisia mahdollisuuksia minulla alttoviulistina olisi toimia asian eteen? Harjoitustilanteiden dynamiikka orkestereissa – sekä myös soitinten välinen hierarkia – on sellainen, että alttoviulusta käsin on hankalaa vetää yhtyettä tai antaa soittamalla esimerkkiä. Tähän sain perspektiiviä muun muassa Helsingin kaupunginorkesterin äänenjohtaja Atte Kilpeläisen kanssa elokuussa 2013 käydystä keskustelusta.

Ajatusten testaaminen käytännön soittotilanteissa on keskeistä; kertyvistä kokemuksista voidaan tehdä tarvittavia johtopäätöksiä. Työskentely eri yhteisöissä monenlaisten kapellimestarien ja vetäjien johdolla tarjosi mahdollisuuksia projektin peruskysymysten jatkuvaan koetteluun.

Kehittämistyöni puitteissa olen toteuttanut yhdeksän varsinaista kenttätyöperiodia:

1

Vanhan musiikin kurssi Lappeenrannan musiikkiopistolla
Tammi- ja maaliskuu 2013

2

Alttoviulun äänenjohtajan viransijaisuus Tampere Filharmoniaossa sekä Tampere
Filharmonian barokkiorkesterissa
Tammi-helmikuu 2013

3

Esitelmä kansainvälisessä alttoviulukongressissa Portugalin Portossa
An Excursion to Changing Romantic Aesthetics 27.11.2014

4

Spesialistin kanssa kentällä I: Lappeenrannan kaupunginorkesteri
(joht. Jukka Rautasalo, sol. mm. Jaso Sasaki. Bach: Brandenburgilainen konsertto no.
1, Mozart: Divertimento KV 113)
Maaliskuu 2016

5

Luentokonsertti *Doctors in Performance* -festivaalikonferenssissa Dublinissa
Hugo Riemann and Phrasing 9.9.2016

6

Markus Sarantola esittelee ja demonstroi barokkialton ja ”normaalialton” soittoteknisiä
eroavaisuuksia Suomen alttoviuluseuran vuosikokouksen yhteydessä Turussa
Apua barokkialttoviulu – miten menetellä? 1.4.2017

7

Spesialistin kanssa kentällä II: Helsingin Barokkiorkesterin Schumann-konsertti ja -levytys (joht. Aapo Häkkinen)
Eräs ensimmäisistä alkuperäissoittimia käyttävän romanttisen orkesterin produktioista Suomessa
Syyskuu 2017

8

Luento Lappeenrannan musiikkiopistolla
Ajatuksia musiikin artikulaatiosta 1700-luvun jälkipuolella 4.4.2018

9

Luento Suomen jousisoitinopettajat ry:n vuorovaikutuspäivillä Sibelius-Akatemialla Helsingissä
yhteistyössä Suomen alttoviuluseuran kanssa
Ajatuksia musiikin artikulaatiosta 1700-luvun jälkipuolella 7.4.2018

2.3.2 Kenttätöön anti

Kahdella ensimmäisellä kenttäprojektilla oli tärkeitä liikkeellelähtövaikutuksia. Niistä kertyneellä materiaalilla (muistiinpanot jne.) on ollut suuri merkitys opintojeni edetessä. Esittämiskäytäntöjen pohdiskelu, koettelu ja testauttaminen ovat olleet keskiössä kentällä liikkeessäni. Se, onko kyse ollut barokin, klassismin vai romantiikan ajan musiikista, ei ole ollut ensisijaista, sillä pohjimmiltaan on kuitenkin aina kysymys *esittämiskäytäntöajattelusta*.

Viulun- ja alttoviulunsoiton lehtori Kaisa Kuvaja oli jo aikaisemmin ehdottanut vanhan musiikin kurssin järjestämistä. Yhteistyön käynnistäminen Lappeenrannan musiikkiopiston kanssa oli nyt kätevää yhdistää jatko-opintojeni alkuvaiheeseen. Kurssia edeltävänä syksynä järjestettiin tapaaminen opiston opettajien kanssa. Kokoontumisen aluksi totesimme, että yhtä ainutta (tulkinnallista) totuutta ei barokkimusiikin esittämisessä ole. Tämä vapautti valmistautumisprosessia. Seuraavina kuukausina peruskurssi 2:n suorittaneet opiskelijat alkoivat perehtyä itse valitsemaansa barokkiohjelmistoon. Varhaisklassisesta musiikistakin oli puhetta, mutta säveltäjä-nimiksi seuloituivat J. S. Bach, Corelli, Telemann ja Vivaldi.

Opetustilanteissa ja loppukonsertissa kurssilaisia avusti cembalistista ja sellististä koostuva continuoryhmä. Kantavana ajatuksena oli, että 1700-luvun musiikkia ei tulisi esittää tasaisesti; esittämistapa on erilainen kuin sitten Wagnerin jälkeiseen musiikkiin sovellettava. Nyt pitäisi vain sopia, mitä tällainen epätasaisuus tarkoittaa. Tässä kohtaa tulivat mukaan kysymykset painotuksista ja erilaisista artikulaatioista. Kyse on musiikin elävöittämisestä. Esitin seuraavanlaisia ajatuksia: Oikeastaan aina on jokin tanssi meneillään. Bassoryhmä vie, ei seuraa. Keskijousen käyttö on suositeltavaa monissa tilanteissa.

Kurssin maaliskuisen päätöskonsertin jälkeen keräsin opetustani seuranneilta opettajilta vaikutelmia palautekaavakkeella. Tiivistetty kooste heidän vastauksistaan löytyy liitteestä 3. Sekä omien johtopäätösteni että opettajien palautteiden (neljä vastaajaa) pohjalta kurssin tulokset olivat seuraavanlaisia: Keskiöön tuntuu nousevan erimuotoisten äänten soittaminen. Äänen tai fraasin elävöittämisen monenlaiset keinot eivät ole opisto- tai orkesteritasolla kovinkaan tuttuja. Johtopäätös: Jatkotutkinto-projektissani on seuraavina vuosina keskityttävä artikulaation kysymyksiin. On lähdettävä liikkeelle siitä, mitä tämä tarkoittaa historian näkökulmasta sekä tietystä määrin sivuttava sitä, miten nämä asiat käytännössä ilmenevät jousiteknikkana.²⁰

Samoihin aikoihin toimin seitsemän viikon ajan äänenjohtajan sijaisena Tampere Filharmoniaassa. Tämä oli orkesterikentän tilanteen hahmottamisen kannalta antoisaa. Oli havaittavissa, että HIP:iin kohdistuvat asenteet ovat muuttumassa orkestereissa entistä myönteisemmiksi.

²⁰ Mm. kevyet työntöjouset tahtien heikoilla iskuilla (ks. Schröder 2007, 76, 82).

Tampere Filharmonian yhteydessä vuodesta 2011 periodiluonteisesti toiminut barokkiorkesteri²¹ tarjosi mahdollisuuden eri esitystapojen rajapintojen tarkastelulle. Keskeisin kysymys oli, millä tavoin barokkiorkesterin muutaman kerran vuodessa tapahtuva toiminta vaikuttaa filharmonian suuren kokoonpanon sinfoniaohjelmiston esittämiseen. Muuttuuko Beethovenin tai Mendelssohnin esittäminen, kun tietopohja ja musiikillinen ajattelutapa laajenevat?

Filharmonian työviikkojen aikana käytäväkeskusteluissa oli aistittavissa, että barokkiorkesterin työviikko on lähestymässä. Hienoista kilpailua oli havaittavissa koskien sitä, ketkä pääsevät vuorolleen soittamaan tähän rajattuun kokoonpanoon (jousiston koko 65432). Lähestyvään periodiin suhtauduttiin joko neutraalisti tai positiivisin odotuksin, mutta oli joukossa pari epäilevääkin kommenttia. ”Onko sullakin joku typerä jousi?” minulta tiedusteltiin. Virallinen tutkimustulokseni Tampereella oli kuitenkin: *Naureskelu on out.*²² Musikoiden suhtautuminen esittämiskäytäntöihin on nykyään jo kiinnostuneempaa kuin vielä 1990-luvulla.

Tutkimukseni näkökulmasta mielenkiintoisin suuren kokoonpanon projekti oli konserttimestari Dennis Kimin johdolla toteutettu Mozart-konsertti heti ensimmäisellä työviikollani. Heijastuuko kaksi vuotta jatkunut pienehkön barokkiryhmän työskentely 50-henkisen Mozart-kokoonpanon musisointiin tai ajatteluun? Sanoisin, että ei toistaiseksi heijastu havaittavasti. Solakasti ja kurinalaisesti musisoinut Tampere Filharmonia teki kyllä vaikutuksen, mutta taustalla vaikutti kaikesti enemmän väistyvän ylikapellimestari Hannu Linnun edeltävinä vuosina suorittama määrätietoinen yhteissoiton hiominen kuin periodisoiton mahdollisuuksien tiedostamisesta lähtevä työtapana.

Yleinen muutos joka tapauksessa etenee. Kevään 2013 aikana oli havaittavissa, että ajan hermolla olemiseen pyrkivät orkesterinjohtajat – Tampereella ainakin Dennis Kim, Christoph König ja Olari Elts²³ sekä seuraavina kuukausina Lappeenrannassa Petri Sakari, Kari Tikka ja Tibor Bogányi – ovat alkaneet tavoitella tiedostavampaa lähestymistapaa. Kaikki hakevat ratkaisuja etenkin fraseeraukseen liittyviin kysymyksiin.

Esitelmien pitäminen Portossa, Dublinissa, Turussa, Lappeenrannassa ja Helsingissä sekä koetteli että mittasi edistymistäni. Tietoa on tällaisissa tilanteissa esitettävä kompaktissa muodossa ja historiallisten faktojen tulisi olla kohdallaan. Portossa vibrato-artikkelissani (Sarantola 2014) käsiteltyjä romantiikan aikakauden esittämisen näkökohtia tuli käännettyä nimenomaan alttoviulun kielelle (vuosina 1876–1975 elänyt Lionel Tertis tienraivaajana ja uudistajana jne.). Samaisen esitelmän yhteydessä soitin yleisölle cd-levyiltä historiallisia äänitteitä. Neljän seuraavan esitelmän yhteydessä

²¹ Hannu Lintu ostatti filharmonian jäsenten käyttöön 20 huippulaatuista barokkijousta. Muuten Tampereella soitetaan vanhan musiikin periodeissa tavallisilla moderneilla soittimilla (lukuunottamatta vaskipuhaltimia, joiden kohdalla käytäntö vaihtelee). Barokkiorkesterin vetäjänä on toiminut Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch.

²² Jaakko Nordman 21.2.2013.

²³ Eltsin historiallisesti tiedostava työskentely Brahmsin ensimmäisen sinfonian parissa jäi mieleen. Kapellimestari Fritz Steinbachin (1855–1916) käytäntöön viitaten hän käytti Tampereen konsertissa pienempää jousistoa. Muutamat soittajat kummastelivat ratkaisua.

soitin esimerkkejä sensijaan itse alttoviululla (J. S. Bach, Beethoven, Mendelssohn, Reger, Schönberg, C. Stamitz, Brahms).

Jukka Rautasalon vierailut Lappeenrannan kaupunginorkesterin johtajana olivat perustyötä 1700-luvun ohjelmiston parissa. Nähtiin lähietäisyydeltä, kuinka vanhan musiikin spesialisti työskentelee. Viimeisessä hänen johtamassaan konsertissa Bachin brandenburgilaisen konserton viuluosuuden soitti Jaso Sasaki, joka myös järjesti muutamalle orkesterin soittajalle oman barokkijousen. Kiinnostus tämän tyyppisiin asioihin on selvästi lisääntymässä.

Aapo Häkkisen johtama Schumann-projekti – konsertti ja levytys – oli pioneerihanke. Useiden puhallinsoitinten (huilu, oboe, trumpetti) 1800-luvun puolivälin mallien kopioita kuultiin nyt ensimmäistä kertaa Suomessa. Muusikot olivat investoineet näiden soitinten hankkimiseen voidakseen esittää nimenomaan Schumannia. Oli tiettyjä kysymyksiä, joihin Häkkinen ei puuttunut. Esimerkiksi jousisoitinten trimmin tai jousten (periodi vai moderni) suhteen hän ei asettanut vaatimuksia. Näin syntyi cocktail barokkisempia ja uudempia soittimia, mikä vastaa todennäköisesti suhteellisen tarkasti tilannetta kyseisen aikakauden orkesterissa. Konsertissa esitetyssä Schumannin sovituksessa Bachin kantaatista BWV 105 koin fraseeraukseen suhtaudutun samalla tavoin ”moniarvoisesti”. Kenties näin päästiin lähelle Schumannin ajan Bach-soittoa.

2.4 Haastattelut

2.4.1 Miksi tein haastatteluja?

Tein haastatteluja saadakseni tietoa, jota voin hyödyntää ja viedä kentälle. Aikaisemmin keräämääni, historiallisiin lähteisiin ja orkesterisoittajan kokemukseeni perustuvaa aineistoa oli tärkeää koetella monin tavoin, ja tämä tapahtui muun muassa vaihtamalla ajatuksia monen tyyppisten muusikoiden kanssa. Haastattelijan on kyettävä verbalisoimaan esittämiskäytäntöjä koskevia asioita; kyse on tiedon todellisesta koettelemisesta. Asetuin dialogiin asiantuntijoiden kanssa.

2.4.2 Tässä luvussa mainitut haastatellut

Professori emeritus Tuomas Haapanen	Helsinki 2012 ja 2014	6 tuntia
Konserttimeistari Erkki Palola	Helsinki 2013	2 tuntia
Alttoviulutaiteilija Helge Valtonen	Helsinki 2014	2 tuntia
Kapellimestari Andrew Manze	Helsinki 2015	1 tunti
Professori emeritus Veijo Murtomäki	Espoo 2015 sekä 2 x 2016	8 tuntia
Kapellimestari Hannu Lintu	Helsinki 2015 ja 2019	2,5 tuntia
Viulutaiteilija Lucy van Dael	Holten 2016	3,5 tuntia
Viulutaiteilija Jaap Schröder	Amsterdam 2016	3 tuntia
Huilutaiteilija Barthold Kuijken	Weimar 2017	1,5 tuntia
Kapellimestari Pekka Helasvuo	puhelin keskustelut 2017–19	
Kapellimestari Ari Angervo	Lappeenranta 2018	2 tuntia
Alttoviulutaiteilija Atte Kilpeläinen	Lappeenranta 2019	2 tuntia
Alttoviulutaiteilija Tommi Aalto	Helsinki 2019	1 tunti

Luettelo muista henkilöistä, joiden kanssa keskustelin, on liitteessä 4.

2.4.3 Haastateltavien jaottelu sekä haastattelujen anti

Luvussa 2.4 mainitut haastatellut on mahdollista jaotella tiedostavampaa esittämistä kohti eteneviin moderneihin muusikoihin (alaluvut 2.4.4–2.4.8) sekä vanhaan musiikkiin jo vuosikymmeniä sitten orientoituneihin pioneereihin (2.4.9). Tärkeimmät kysymykseni liittyivät musiikin muotoiluun sekä artikulaatioon. Usein oli kysymys siitä miten niitä työestetään, sekä millaista suhtautuminen aiheeseen on eri aikakausina ollut. Myös kaikenlainen muu kyselemiseni (muusikoiden omat uran vaiheet, 1800-luvun historia, soitinten muuttuminen jne.) tähtäsi tavalla tai toisella musiikin muotoilemisen aihepiiriin. Taustalla vaikutti perimmäinen kysymyksenasettelu: Millä tavoin minäkin aikakautena on soitettu?

Historiallisen tiedon merkitys sekä sen tutkimisen välttämättömyys on haastattelujeni tulos ja pääasiallinen anti. Eri vuosisatojen alkuperäisiä lähteitä on käytävä läpi. Muu on enemmänkin arvaamista tai traditioon tukeutumista.

Menneiden aikojen tutkimisesta on kuitenkin pitkä matka nykyorkestereiden arkeen. Useassa keskustelussa nousi esiin se käytännön asia, että harjoitusajan riittämättömyys muodostuu esteeksi uusien soitto- ja ajattelutapojen vastaanottamiselle tai omaksumiselle. Periodiasioille ei tahdo orkestereissa riittää konserttiviikoilla aikaa koska teokset on saatava esityskuntoon.

Tiedostavampi esitystapa on joka tapauksessa vakiintumassa; oikeastaan kukaan ei yritä tätä enää kiistää. Tästä sain suhteellisen kattavan käsityksen – se on eräs käytyjen keskusteluiden keskeisistä tuloksista. Radion sinfoniaorkesteri oli Suomessa suurista soittajistoista se, joka ensimmäisenä alkoi pysyvämmiin kalliin historian tietoisuuden esittämisen suuntaan.

2.4.4 Modernien muusikoiden taustat

Minua on kiinnostanut haastateltavien henkilökohtainen matka kohti historiallisesti tiedostavampia käytäntöjä: kuka mitenkään on tällaiselle taipaleelle tullut lähteneeksi. Erkki Palolan muistelussa (2013) nousivat esiin käsitykset barokkimusiikin esittämisestä 1970-luvun lopulla:

ERKKI PALOLA: Vallalla oli myöhäisromanttinen soittokulttuuri. Niinä vuosina Bachia soittaessa alkoi jo hävettää: joka sävel viedään vielä suuremmalle temppelille. Hitaammin ja syvemmälle ei enää pääse! Olin täydellisessä umpikujassa Bachin parissa.

Kannoin [uhri]lammasta sitten Kuhmossa Eli Gorenille.²⁴ ”Kaunista,” sanoi Eli, ”mutta soitapa kaksi kertaa nopeammin.” Näin syntyi kolmessakymmenessä sekunnissa rakenne g-mollisoolosonaatin Adagioon. Gorenin tapa oli pedagoginen ja hyvä. Hän rakensi musiikkia älyperäisesti.

Maassamme 1970- ja 80-luvuilla harjoitettu pedagogiikka ja orkesterikulttuuri ovat jännittäviä keskustelunaiheita. Kyselin keskustelukumppaneiltani kokemuksia heidän uransa alkutaipaleelta. Miten musiikillinen maailmankuva on muotoutunut? Millaisista lähtökohdista siirryttiin orkesterityöhön? Aikakauden pedagogeista puhuttaessa vanhemmat henkilöt mainitsivat usein kahta erilaista näkemystä tai koulukuntaa edustaneen viulistikaksikon Onni Suhonen – Arno Granroth. Moni oli opiskellut jommankumman johdolla.²⁵ Sellovaikuttajista nostettiin esiin Arto Noras. Hän on korostanut erityisesti soittimen teknisen hallinnan merkitystä. (Meller 1988.)

Jokaisella aikakaudella on ollut omat soinnilliset ja fraseeraukselliset ihanteensa. Kapellimestareista mainittiin useimmin Paavo Berglund. Hänen perustustyönsä on eksaktiuden vaatimuksessaan sekä hallitun vibratonkäytön ihanteessaan ollut urauurtavaa 2000-lukulaisten sointi-ihanteen kehittymistä tai vakiintumista ajatellen. Berglundin mielestä orkesterin jousisto soi paremmin matalia asemia hyödynnettäessä. Tämä on ollut eräs askel kohti nykyään vallalla olevaa periodiorkestereita muistuttavaa sointimaailmaa.

²⁴ Allegri-kvartetin ensiivulisti Eli Goren (1923–1999) oli Suomessa usein vierailut musiikkivaikuttaja. Goren oli monella tavalla merkityksellinen henkilö. Hän järjesti esimerkiksi Juha Kankaan ja Pekka Helasvuon 1980-luvun alussa Lontoossa seuraamaan John Eliot Gardinerin vetämiä orkesteriharjoituksia.

²⁵ Useat keskeiset muusikot (mm. Ari Angervo, Juha Kangas ja Pekka Helasvuo) ovat soittaneet Suhosen (1903–1987) valmentamissa jousikvarteteissa. Tämä kamarimusiikillinen perintö on levinnyt moneen suuntaan, esimerkiksi Kankaan välityksellä Keski-Pohjanmaan Kamariorkesteriin. Arno Granroth (1909–1989) korosti puolestaan ranskalaisvaikutteista solistisen viulunsoiton ihannetta.

2.4.5 Nykymusiikin esittäminen vaikutti asenteisiin

Radion sinfoniaorkesterin soittokulttuurissa oli jo 1980-luvun lopulla havaittavissa pienen pieniä askeleita periodimyönteisyyden suuntaan – ylikapellimestarina toimineen Jukka-Pekka Sarasteen osuus on tässä kohden erityisesti mainittava. Helge Valtonen kertoi (2014), että RSO oppi soittamaan vanhempaa musiikkia, koska se oli niin pitkään jo suhtautunut ennakkoluulottomasti oman aikamme sävellyksiin. ”Mitään soittotapaa tai musiikin lajia ei pidetty RSO:ssa mahdottoman outona.”

Valtosen mukaan vuonna 1994 konserttimestarina aloittaneen Jari Valon Juha Kankaalta (Keski-Pohjanmaa) opittu ärhentely vibratosta sai aikaan muutosta helsinkiläisessä Mozart-soitossa. 1990-luvun puolivälissä soittajisto alkoi muutenkin vaihtua ja mukaan tuli soittajia, jotka olivat valmiita katsomaan asioita uusista näkökulmista.

2.4.6 Periodityöskentely kehittää orkesteria

Nykyään ymmärretään jo varsin yleisesti, että periodityöskentely kehittää orkesteria. Ajatus siitä, että sinfoniaorkesterin pitäisi keskittyä isoihin teoksiin alkaa olla vanhanaikainen. Tommi Aalto havahtui näihin asioihin RSO:ssa. Ensimmäisiä hänen kohtaamiaan historiallisesti tiedostavia kapellimestareita oli englantilainen Roy Goodman 1990-luvun alussa. Tämän pohdiskelevaa ja hidasta harjoittamistapaa ei tuolloin vielä välttämättä ymmärretty. (Aalto 2019.)

TOMMI AALTO: Ehkä liiallista detaljeihin tarttumista oli silloin, mutta silloin en ymmärtänyt että vanhassa musiikissa kyse usein on yksityiskohdista. Että detaljityö kuuluu asiaan. Nyt ymmärrän sen. Kukaan ei pidä enää periodityöskentelyä kyseenalaisena. Ajatus että sinfoniaorkesterin pitäisi keskittyä isoihin teoksiin: kukaan ei enää argumentoi sillä tavalla. Ei kukaan enää vastusta, vaikka eivät sillä lailla olisi periodimyönteisiä.

2.4.7 Tiedostavuus

Atte Kilpeläisen kanssa (2019) keskusteltiin siitä, miten tiedostavuus on tulossa nykyaikaiseen orkesterisoittoon.

ATTE KILPELÄINEN: Älyllisyys on vahvistumassa orkestereiden eturingissä. Suomalainen sellismi oli ennen: tunteella ja kovaa. Viime aikoina on tiedostamisen taso kuitenkin noussut.

MARKUS SARANTOLA: Jukka-Pekka Saraste sanoo Pekka Tarkan kirjassa (2009, 106): ”Gardinerin, Harnoncourtin ja Norringtonin ansiosta orkesterien sointi alkoi laajemminkin muuttua 1980-luvulla. Ilmiötä on kutsuttu orkesterisoinnin uskonpuhdistukseksi.”

MS: Saraste antaa tuossa kaiken ansion merkittäville periodikapellimestareille, mutta jatkaa: ”Periodityyliin etsimisellä oli monesti sointia tervehdyttävä vaikutus, mutta olisi väärin puhua tyylistä asiana, joka olisi kopioitavissa kirjoista ja historiallisista tiedoista.” Kopioiminen nyt ei ole ihan paras termi tietenkään. Mutta mitenköhän asia noin muutoin on... Mistäs näiden herrojen tietotaito tosiasiaa tuli?

AK: No ei kai nyt Leopold Mozartilta?

MS: Kyllä se tuli juuri häneltä. Ja monelta muulta. Kysyn siis: mitä Harnoncourt ja Leonhardt tekivät 1940-luvun lopussa Wienissä?

AK: –

MS: Kyllä he menivät kirjastoon. He lukivat kaiken. Kyse on historiallisesta tiedosta.

AK: Kyllä.

Kilpeläinen on yhdessä periodiorientoituneen Meta4 -jousikvartetinsa kanssa johtanut vuosien 2017–2019 aikana useiden suomalaisorkestereiden konsertteja. Hän mietti harjoitusperiodeja, niillä sovellettuja työskentelytapoja, tiedon merkitystä ja ajankäyttöä:

AK: Ettei ois pelkkää pöhinää ja hyvää fiilistä. Jos saisi läpi... muistais, että teoreettis-pohjaisesta seuraa: mikä on pidätys ja mikä purkaus. Perustetaan faktaan, osaks se on myös fiilis-asia. Että muistais miltä pidätys tuntuu.

Vibratoasia ei aina ole vielä pitkällä. Kun aikataulut ovat niin tiukat, on vain merkittävä nuottiin senza vibrato. Sehän on aivan liian pintapuolista kun aikaa on vain minimaalisesti. Ajankäyttö on orkesterissa aina ongelma. Vielä ei olla päästy siihen et ajettais *messa di voce*.

2.4.8 Syvenevä asiantuntemus

Kaikilla haastatelluilla oli paljon annettavaa. Veijo Murtomäen kanssa (2015, 2016) käytiin läpi romantiikan tyyllistä murrosta ja sen vaikutusta yleiseen esittämisen tapaan. Lähdin liikkeelle kyselemällä G.W.F. Hegelin (1770–1831) ja A.B. Marxin (1795–1866) merkityksestä. Murtomäen mukaan 1800-luku rupesi analysoimaan musiikkia kauniista melodioista käsin. Vuosisadan toisen vuosikymmenen tienoilla tapahtuu muutos:

VEIJO MURTOMÄKI: Beethovenin kvartetot opus 18 kontra opus 59: Retorinen musiikki muuttuu tunteen ja maalailun musiikiksi.

Beethovenin *Hammerklavier*-pianosonaatti edustaisi vuonna 1818 jo lähestulkoon uudenlaista taidemuotoa tai musiikin lajia. Konsertti-instituutio sekä kuuntelijan kokemus tai elämys olivat jo toisenlaisia; 1700-luvun lopulla musiikki oli vielä yleensä ollut osa jotain toimintaa (liturgiaa, tansseja tai seurustelua).

Tuomas Haapanen arvostaa alkuperäisiä 1700-luvun primäärilähteitä. Hän on perehtynyt niihin (muun muassa Quantzin huilukoulu ja C. Ph. E. Bachin pianokoulu) huolellisemmin kuin monet tuntemani vanhan musiikin kentän vaikuttajahahmot. Poleemissävyinen keskustelumme vahvisti minua: Haapanen poikkesi muista haastatelluista tavassa, jolla hän arvioi 1900-luvulla vaikuttaneita esittämiskäytännöistä kirjoittaneita asiantuntijoita – HIP:in kyseenalaistaja ei usko sekundäärilähteiden kirjoittajia. Haapanen haluaa puolustaa muusikon oman intuition merkitystä. Tapaamiset hänen kanssaan olivat antoisia monesta syystä. Opin muun

muassa huomattavan määrän keskeisiä nimiä (Sol Babitz, Greta Moens-Haenen, Thurston Dart jne.). (Haapanen 2012, 2014.)

Hannu Linnun ajatukset (2015) HIP:in etenemisestä nykyaikaisiin huippuorkestereihin olivat ajankohtaisia ja tämän takia myös kaikkein kiinnostavimpia. Hänen kuvauksensa venttiilittömien vaskisoitinten käytön lisääntymisestä, jo vallalla olevasta ”kemiallisen puhtaasta” Händel-ideaalista sekä vibraton niukkuutta pohtivasta lontoolaisesta konserttimestarista osuivat naulan kantaan.

HANNU LINTU: Philharmonia-orkesterin konserttimestari kysyi minulta Brahmsin sinfonian ensimmäisessä harjoituksessa: ”Soitetaanko ilman vibratoa?” Hän oli siis varautunut eri vaihtoehtoihin, niinkuin nykyammattilaisilla on tapana. Vibratoa he kuitenkin pohjimmiltaan haluavat tuottaa – vielä.

2.4.9 Pioneerit ja tieto

Haastattelemani barokkispesialistit tietävät paljon 1700-luvusta. He ovat kuitenkin perehtyneet myös 1800-luvun musiikkiin, sen esittämiseen, alkuperäisiin lähteisiin, soittimiin, aikakauden soittotekniikoihin jne. Tehdyn tutkimustyön määrä on huomattavan suuri. Olen alkanut viimeisten vuosien aikana vakuuttua siitä, että vanhan musiikin eturivin asiantuntijoiden perehtyneisyys on tarkempaa ja paljon perinpohjaisempaa kuin monilla modernin puolen johtohahmoilla. Esimerkiksi artikulaation moninaisuutta – ja jousenkäyttöä – koskevat spesialistien antamat vastaukset ovat linjassa sen kanssa, mitä primäärilähteissä aiheista kerrotaan. Tieto on myös suureen yleishistorialliseen jatkumoon suhteutettua.

Barthold Kuijkenin kanssa käymäni musiikin pitkälinjaisuutta (*”long-line playing”*) (Kuijken 2013, 50; Haynes 2007, 14; Haynes & Burgess 2016, 198) koskeva keskustelu vahvisti käsityksiäni. Lähdimme liikkeelle nykyaikaisesta tavasta esittää 1700-luvun musiikkia, mutta aiheet siirtyivät pian myöhemmän romantiikan aikakauden esittäjiin ja analyysimenetelmiin.²⁶ (Kuijken 2017.)

Musiikkitieteilijä Hugo Riemannin nimi esiintyi keskusteluissa Lucy van Daelin (2016), Jaap Schröderin (2016) ja Kuijkenin kanssa.

JAAP SCHRÖDER: Riemann kuului 1940-luvulla historian perusopetukseen. Kyllä se oli ihan selvä. Enää häntä ei tunneta. Riemann oli suuri auktoriteetti konservatoriolla. Hän oli auktoriteetti vuosina 1943 ja 1944. Riemann oli osa historiaa, joka vielä oli lähellä. [1900-luvulla] vetojouset saatettiin soittaa työntöinä, niistä ei koskaan välitetty – kärjessä ja tyvessä kun piti olla samanlaista. Silloin työntöjousi oli osa [kaukaista] historiaa, meidän oli opeteltava [uudelleen] pehmeä soittotapa. [Opettajani Jean] Pasquier oli osa ranskalaista muutosta, nyt jo menetettyä. Kreislerilla oli [vielä aikoinaan] enemmän artikulaatiota, vielä hänellä oli enemmän poljentoa. Mutta Zino Francescattilla oli sitten jo suuri ääni.

²⁶ 1900-luvun edetessä soinnin ja sen tasaisuuden korostaminen sekä tekstuurin suuriin yksiköihin keskittyminen on monesti sivuuttanut musiikin muut tärkeät ainesosat. Suuri, joskus jopa äärimmäinen soittotapa 2000-lukulaisessa mielessä ei kuitenkaan ollut vielä esimerkiksi Eugène Ysaÿen (1858-1931) tavaramerkki – hänen viulunsoittoaan kuvailtiin aikoinaan hienoksi, ei ekstreemiksi. Vastaavanlaisia modernin aikakauden anakronismeja on voinut kuulla Herbert von Karajanin johtamissa konserteissa (Kuijken muisteli Brysselissä kuulemaansa Musorgskin *Näyttelykuvien* johdantoa), ja niihin lukeutuu myös Mozartin teosten analysoiminen 1900-luvulla luotuihin teorioihin pohjautuen. Varhaisempina aikoina keskeisessä asemassa on ollut musiikin mikrotason työstäminen. Vanha, eleiden muotoilemisesta lähtevä esitystapa on liittynyt vielä Debussyhin ja Raveliin.

Riemann on vaikuttanut välillisesti käsityksiimme vanhan musiikin fraseeraamisesta. Tämä oli ennen vuotta 1950 syntyneille haastattelemilleni barokin asiantuntijoille tuttua. Keskeisten musiikkitieteilijöiden tunnettuus onkin nähtävästi jossain määrin myös sukupolvikysymys. Historian hahmottamisen ja musiikillisen prosessin muutoksen ymmärtämisen kannalta tämä on olennaista: koska oma sukupolveni ei ole tuntenut Riemannin tuotantoa, ei se myöskään ole tullut perehtyneeksi hänen fraseerausteoriaansa. Omana ajankohtanaan vaikutusvaltaiset ja sittemmin unholaan jääneet teoreetikot ovat kuitenkin vaikuttaneet useiden tyylikausien (barokki, klassismi, romantiikka) yleiseen esitystapaan yllättävän paljon.

Andrew Manzen tapaamisesta (2015) syntyneitä muistiinpanoja selaillessani sain syyskuussa 2018 merkittävimmän oivalluksen siitä, mitä vanhan musiikin asiantuntijuus tarkoittaa: *Kyse on tiedosta*. Tämä on se olennaisin ero niin sanottuun filharmoniseen tapaan lähestyä musiikkia. Manze kertoi Saksan ja Ranskan tyyllillisistä eroista Beethovenin ja Berliozin aikoihin, vanhoista jousenkäytön tavoista sekä lyhyemmistä ja pitenevistä jousista 1700-luvun loppupuolella (Forqueras, Veracini, Tartini jne.).²⁷

Historiallisen aikajanan ymmärtäminen, tieto siitä miten kulloisenakin aikakautena on soitettu, se on vanhemman musiikin esittämisessä keskeistä. Kysymys on aina tiedosta; sitä vanhan musiikin asiantuntijat tuovat orkestereihin.

2.4.10 Haastatteluetiikka

Keskustelukumppanini olivat aina tietoisia siitä, että kyse on tohtorintutkimuksen suorittamisesta. Pyysin myös jokaiselta erikseen luvan materiaalin mahdolliseen hyödyntämiseen. Kertynyt aineisto on tallennettu kahdelle ulkoiselle kovalevylle salasanojen taakse.

2.5 Popularisovat kirjoitukset

2.5.1 Artikkelit: Turbosoinnin synty.

Julkaistu *Rondo Classic* -lehdessä lokakuussa 2017.

Artikkelin otsikko oli vielä syksyllä 2016 ollut paljonpuhuvasti ”Siirtyminen Furtwängleristä von Karajaniin. Ekspressiivisemmän soittotavan tuleminen maailmansotien jälkeen.” Usein vastaan tulleet kapellimestareiden Wilhelm Furtwängler ja Arturo Toscanini tulkinta- tai esitystapojen vertailut sekä Roger Vaughanin Karajan-elämäkerta (1988) olivat usean vuoden ajan mietityttäneet minua. Roger Norrington oli myös lähettänyt minulle artikkelinsa ”The Sound Orchestras make” (Norrington 2004).

²⁷ Katkelma Manzen kanssa käydystä sähköpostikeskustelusta (Manze sähköposti 2015): ”En usko, että Mozart näki monia 'moderneja' jousia ennen kuin asui Wienissä [vuodesta 1781 lähtien], eikä mahdollisesti sen jälkeenkään viimeisinä vuosinaan kovin monia.” (I don't believe Mozart saw many 'modern' bows before he lived in Vienna, and even then maybe not many until his final years.)

Halusin kirjoittaa orkestereiden sointikulttuurin muutoksista kompaktisti ja konserttiyleisöä ajatellen. Valitsin alaviitteettömän kirjoitustyylin, koska tavoitteenani oli tarjota artikkelia konserttimusiikin kuuntelijoille suunnattuun julkaisuun – olihan nimenomaisena tarkoitukseni tuottaa artikkelikokoelmaani erityyppisiä kirjoituksia. Vertaisarvioitun vibratoartikkelin jälkeen nyt oli yleistajuisemman tyylin vuoro.

Vanha- ja uussaksalaisen koulun näkemyserot (yhtäällä Mendelssohn, Joachim ja Brahms, toisaalla Liszt, Wagner jne.) ovat osaltaan leimanneet 1800-luvun musiikkikeskustelua. Aiheeseen tutustuakseni kävin läpi Wagnerin omaelämäkertaa *Elämän*²⁸ sekä Friedrich Wieckin kirjaa *Kauniin soinnin jalo taide* (1853). Filosofian opintoni (Sibelius-Akatemia) sekä muut käytyt filosofiset keskustelut (Lappeenrannan kansalaisopisto sekä Hegel-tuntija rovasti Arvi Tuomi) kantoivat hedelmää. Harjoitusesseni ”Saksalaiseen idealismiin siirtymisestä” työstäminen vuonna 2014 oli avartanut 1800-luvun alun murroksen ymmärtämistäni. Samaten tutustuminen Carl Maria von Weberin siirtymiseen kohti romantiikkaa²⁹ sekä ymmärrys tämän *Taika-ampuja*-oopperan merkityksestä olivat osa prosessia. Kaikki tällainen on maaperää Wagnerin käänteentekeväälle estetiikalle.

Turbosoinnin syntyyn vaikuttaneita tekijöitä:

- Musiikin ideologinen painolasti: esimerkiksi juhlistava tai poliittinen
- Tasaisen sostenuton ihanne syrjäyttää monipuolisemmat tavat muotoilla eleitä ja yksittäisiä ääniä
- Ääniteknologian synty, kehitys ja kaupallistuminen
- Teräs- tai synteettiset kielet jousisoittimissa
- Puhallinsoitinten rakenteelliset muutokset
- Vibraton muutos ainoastaan maustamistarkoitukseen soveltuvasta jatkuvaksi

Artikkelin ensimmäiset kappaleet sekä jotkut väliotsikot ovat osittain *Rondo Classic* -lehden päätoimittaja Harri Kuusisaaren muokkaamia. Lehdessä artikkelin yhteydessä julkaistu kuvamateriaali oli toimituksen hankkimaa.

2.5.2 Alttoviuluseuran tiedotuslehti ja muut kirjoitukset

Luvussa 2.1 kuvailtujen vertaisarvioitujen artikkeleiden sekä *Rondo Classic*iin kirjoittamani artikkelin lisäksi jatkotutkintoprojektini tuotti useita kirjoituksia Suomen alttoviuluseuran tiedotuslehteen. Kirjoitin myös nuottikauppa *Ostinaton* asiakasjulkaisuun sekä Suomalaisen barokkiorkesterin, Suomen vanhan musiikin liiton ja Suomen jousisoitinopettajat ry:n verkkosivuille (ks. liite 5).

²⁸ Wagnerin vuoden 1839 kokemukset ja ajatukset Pariisin konservatorion orkesterin soittaessa Beethovenin yhdeksättä sinfoniaa ovat keskeisiä 1800-luvun fraseeraus- ja sointikysymyksiä tutkittaessa. Brown (2011), Harnoncourt (1986), Laukvik (2010), Perl (1998) ja Schröder (2007) kiinnittävät kirjoituksissaan niihin huomiota.

²⁹ Romantikko ottaa tempon omasta sydäimestään, ei 1700-lukulaisittain esim. tempo giustosta. ”The quintessentially Romantic idea, encapsulated in Weber’s assertion that the right tempo can only be found ‘within the sensitive human breast’, may be seen as characteristic of an outlook that became stronger during the course of the nineteenth century.” (Brown 2002, 284).

3 Soveltajaprojektin tulokset tiivistetysti

Kolme artikkelia

Soveltajaprojektin raportti

Muut kirjoitukset

Tutkimuksen tulokset ovat nähtävissä kolmessa artikkelissa.

(Kolme tutkimuskysymystä: musiikin muotoilu, vibraton käyttö sekä orkesterisoinnin historia)

Kaksi jatkotutkintokonserttia

Vanhan musiikin kurssi

Viisi esitelmää (Porto, Dublin, Turku, Lappeenranta, Helsinki)

Tiedon ja tutkimuksen merkitys sekä välttämättömyys

Sanallistettu tieto

Esittämiskäytäntöajattelu

4 Johtopäätöksiä

4.1 Tilanne orkesterikentällä

4.1.1 Yleinen asennemuutos

Miten vanhoihin esittämiskäytäntöihin on sinfoniaorkestereissa viime vuosikymmeninä suhtauduttu? Tilanne on tänään toisenlainen kuin aloittaessani jatko-opintojeni suunnittelun vuonna 2010.

Aivan alunperin oli ollut kyse vain pienestä barokin ajan käytäntöihin perehtyneiden spesialistien piiristä. Esimerkiksi kuvaillessaan 1940-luvun lopun tilannetta Harnoncourt mainitsee ironisesti ”harrastelijamaisuuteen vivahtavan hämäräperäisen reservaatin [–] jolla ei ole merkitystä tai arvoa konserttielämässä”.³⁰ Historiallisen musiikin asema oli kauan marginaalinen ja suhtautuminen siihen muuttui orkesterikentällä seuraavien vuosikymmenten aikana vain verkkaisesti.³¹ Vanhan musiikin tiedostavamman esittämisen ja sinfoniaohjelmiston välillä ei osattu pitkään aikaan nähdä yhteyttä.

Asetelma oli alkanut kuitenkin muuttua. Esimerkiksi useat levy-yhtiöt (*Teldec, Archiv, Philips, Éditions de l’Oiseau-Lyre* jne.) olivat 1950- ja 60-luvulta lähtien ymmärtäneet tyylitietoisien esittämistavan merkityksen. Varsinaisena virstanpylväänä voidaan pitää Harnoncourtin ja Amsterdamin Concertgebouw-orkesterin yhteistyön alkua vuonna 1975. Hiljalleen Harnoncourt pääsi johtamaan myös Berliinin filharmonikoita. Perässä seurasivat Ton Koopman, Frans Brüggen ja John Eliot Gardiner, jotka kaikki kutsuttiin johtamaan maailman huippuorkestereita. Tieto esittämiskäytäntöjen tarjoamista monenlaisista mahdollisuuksista alkoi levitä kentälle.

Claudio Abbado vapautti työskentely- ja asenneilmapiiriä tullessaan Herbert von Karajanin seuraajaksi Berliiniin vuonna 1990. Uudenlainen vähemmän diktatorinen harjoittamiskulttuuri sekä esimerkiksi lisääntynyt kiinnostus oman aikamme musiikkia kohtaan ovat osaltaan vaikuttaneet työskentelyyn orkestereissa. Nuoremman soittajaineksen taitojen jatkuvalla karttumisella sekä populääri- ja maailmanmusiikin suosion lisääntymisellä on ollut tässä niin ikään osuutensa.

Onko vanhan musiikin ilmiö 2020-luvulla enää erikseen rajattu? Eivätkö vanhan musiikin esittämisen kysymykset koskekin päivittäisen Beethovenin sinfonian soittajan ratkaisuja kaikissa tavallisissa orkestereissa? Jos filharmonia esittää Schubertia, on musiikki vanhaa. Nykyään tämä jo ymmärretään. Muutos on tapahtunut, jäljet ovat kaikkien arjessa havaittavissa. Soittajisto on vuoden 2015 tienoilla nuorentunut monissa Suomen orkestereissa. Vaikuttaisi siltä, että 1970-luvun puolivälin jälkeen syntyneet osaavat suhtautua aiempia sukupolvia moniarvoisemmin eri aikakausien musiikin esittämiseen.

³⁰ ”[–] ein obskures Reservat für ein paar Spinner, umweht vom Ruch des Dilettantismus und ohne jede Relevanz für das Konzertleben.” (Mertl 2004, 72).

³¹ Kari Vaattovaara on käsitellyt kirjallisessa työssään (Vaattovaara 2015) vanhan musiikin esittämiseen liittyviä ennakkoluuloja.

Historiallisten esittämiskäytäntöjen tiedostaminen on vuonna 2019 jännittävässä rajatilassa. Suomessa RSO, Tapiola Sinfonietta ja Keski-Pohjanmaan Kamariorkesteri antavat vanhemmalle musiikille nimen. Ne sanallistavat periodikäytäntöjen olemassaolon. Kyseiset orkesterit kutsuvat johtajikseen vihkiytyneitä spesialisteja ja pyrkivät artikuloimaan tämän asian myös omassa markkinoinnissaan. Olennaista on, että historiallisesti tiedostavien käytäntöjen musiikillista ajattelua kehittävä merkitys lausutaan ääneen.

Muiden orkestereiden ohjelmistoissa (barokki)spesialistivierailijoiden nimiä esiintyy harvemmin. Käsité *tyylinmukaisuus* nousee joskus esiin koesoitoissa ja juhlapuheissa sekä aina välillä myös harjoitusilanteissa, mutta konkreettisena tavoitteena tyylietietoisuuden johdonmukainen edistäminen antaa edelleen odottaa itseään. Vibraton käyttö on kuitenkin maltillistunut jokaikisessä soittajistossa, ja uudenlaista tai ainakin kevyempää fraseerausta tavoitellaan sekä joskus myös pohditaan. Mozartin ja Haydnin andantet on nykyään tapana soittaa joutuisammin kuin kaksikymmentä vuotta sitten. Beethovenin alkuperäisiä ripeitä tempomerkintöjä pyritään noudattamaan lähes kaikkialla.

4.1.2 Kolme tutkimuskysymystäni

Miten nykyaikainen orkesterimuusikko fraseeraa tai käyttää vibratoa? Minkälainen on tavoiteltava orkesterisointi hänen mielestään? Näiden orkesterisoiton perusparametrien taustoja ja lähtökohtia käsitellään kolmessa artikkelissani.

1980-luvun lopussa syntynyt kollegani soittaa hyvin pitkälle nykyaikaisten hyveiden mukaan. Hänen soittotapansa on rytmisesti joustava ja hänen yhteissoittoon mukautuva vibratonsa on ekspressiivinen korkeintaan tietynlaisissa solistisissa tilanteissa. Crescendo-diminuendo-fraseeraus on kollegalleni Mozartia soitettaessa luontaista (crescendo-diminuendo-fraseeraus ks. Sarantola 2018, 39).

1 *Fraseeraus*

Musiikin muotoilun, artikulaation tai fraseerauksen historiaa voidaan tutkia vanhoihin lähteisiin perehtymällä. Ennen soitettiin eri lailla: laulavuuskin on saattanut tarkoittaa jotain muuta kuin mitä nykyään mahdollisesti ajatellaan. Ehkä pitkälinjainen sujuvuus nykyaikaisessa mielessä ei olekaan ollut keskeisin alkuperäinen hyve? Vanhemman musiikin esittämisessä avainsana on monivivahteinen artikulaatio.

Mahlerin oli tehtävä viidennen sinfonian partituuriin artikulaatiota tarkentavia esitysmerkintöjä, jollaisia hän ei ollut vielä neljännessä sinfoniassa kokenut tarpeelliseksi. Tällaisista esimerkeistä on mahdollista päätellä, että sitkeämpi ja saumaton legato oli tulossa orkestereihin. (Kubik 2002, 354.) Tämä on siis tapahtunut vasta 1900-luvun alussa. Vanhempaa musiikkia – Beethovenia ja Brahmsia – oli vielä artikuloitu toisenlaisten, vanhojen periaatteiden mukaisesti.

2 Vibrato

Historiallisten äänitteiden perusteella on pääteltävissä, että saksalaiset orkesterit alkoivat käyttää jatkuvampaa vibratoa viimeisinä – vasta 1920-luvulla. Ainoastaan mausteenomaisesti käytetyn vibraton hienovaraiset vivahteet ovat vanhemman musiikin esittämisessä keskeinen lähtökohta. Mikäli vibratoa vähennetään, tarvitaan tilalle jotakin muuta kiinnostavaa. Eleiden ja yksittäisten äänien elävöittäminen muotoilemalla olisi tärkeää. Monipuolisen jousenkäytön merkitys on tässä ratkaiseva.

3 Sointi

Orkestereiden sointikuva tai sointi-ihanne muuttuu hitaasti ja huomaamattomasti, monikymmenvuotisen prosessin aikana. Sellaiset erityisen muutosaikakauden kokeneet kapellimestarit kuin Wilhelm Furtwängler (1886–1954) tai Sir Adrian Boult (1889–1983) (Haynes 2007, 52) ovat kertoneet haastatteluissa aiheesta yllättävän vähän. Syntyy vaikutelma, että soinnilliset muutokset ovat tapahtuneet huomaamatta, luontaisesti, jälkikäteen liiemmin muistelematta.

Tapahtuvatko nykyaikaisissa orkestereissakin muutokset niinikään huomaamattomasti – kenties tavallaan tiedostamattomasti? Norrington on lanseerannut uudelleen käyttökelpoisen vanhaa ihannetta kuvaavan käsitteen *Pure tone* (Norrington 2004). Sen myötä romanttisen orkesterisoinnin historiaa on mahdollista jäljittää 1700-luvulle asti. ”Puhtaan soinnin” käsite ei ole kuitenkaan levinnyt laajaan käyttöön.

4.2 Oma kehittyminen

Esitin tiettyjä kappaleita esitelmien yhteydessä sekä monenlaisissa muissa tilaisuuksissa koko vuosikymmenen ajan. Soitin alttoviululla osia Bachin sellosarjoista I ja V, Regerin sarjoista I, II ja III, Paganinin *Sonataa* (D-duuri) sekä kappaleita Franckilta, Mozartilta, Schubertilta, Schumannilta ja Telemannilta. Erityisen paljon tuli työstettyä Bach-Gounod’n *Ave Mariaa*. Näiden sävellysten parissa koettelin ajatuksiani. Tein tätä niin sormi- kuin rannevibratollakin sekä usein kokonaan ilman, portamentoja ja monenlaisia fraseerausvaihtoehtoja etsien, erilaisia sointeja hakien. Usein käytin kahdessa alttoviulussani suolikieliä.

Motivoituneen muusikon ei ole orkesterissa tai yhtyeessä mahdollista toimia ilman, että on jonkinlainen – oma, kapellimestarin tai kollegoiden – fraseerauksellinen kanta esitettävään musiikkiin, sen jokaiseen tahtiin. Tällaista muotoilua voi toteuttaa salaa itsekseen, kaikkien kanssa yhdessä tai havaittavammin ympäristöä omalla soitolla provosoiden. Tällä tavoin koettelin tutkimuskysymyksiäni projektin aikana jokaisena työpäivänä kahdeksassa tai yhdeksässä eri orkesterissa.

Ajattelu ja tiedostaminen kehittyvät jatko-opintojen myötä, vaikka oman soittimen harjoittelumäärät eivät voi opintojen aikana kasvaa kirjallisen työskentelyn aikaa vievien vaatimusten vuoksi. Musiikin muotoilemiseen tuli uusia näkökulmia ja vibratoni kehittyi monipuolisemmaksi. On löytynyt uusia hienovaraisia tekniikoita, rentoutta ja laajempi väripaletti. Kehittynyt on tietoisuus siitä, milloin vibratoa käytetään, sekä kyky tai ymmärrys kytkeä se nopeasti päälle ja pois.

Jatkuva tiedon hankinta, monenlainen reflektointi ja kyseleminen johtivat siihen, että näkemykseni alkoivat syventyä. Tiedonhankinnan menetelmäni osoittautuivat toimiviksi, ja opistoista sekä useiden orkestereiden jäseniltä kantautui kiinnostunutta ja hyvää palautetta. Monen tyypisissä yhtyeissä kertynyt ammatillinen kokemukseni kehittyi ajan myötä esittämiskäytäntöjä koskevaksi asiantuntemukseksi. Koen, että fraseerauksen historian tutkiminen on kehittänyt minua barokkimuusikkona lähestulkoon saman verran kuin periodiyhtyeissä viettämäni vuodet yhteensä. ”Vanha systeemi” on paljolti se, mitä olin hakenut yli kahdenkymmenen vuoden ajan. On tietenkin mainiota, että olen oppinut kotimaisten barokkiorkestereiden avaaman kehitystien avulla niin sanotun periodityylin. Olin kuitenkin kaivannut sille konkreettisempaa tietopohjaa. Tässä asiassa opinnot ovat hyödyttäneet minua erityisesti.

4.3 Yhteenveto

4.3.1 Aikakausi muuttui jälleen kerran

Kuusi suurmiestä (Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Anner Bylma) menehtyi jatko-opintoihini kuluneiden vuosien aikana. Viestikapula siirtyi näin nuoremmille sukupolville peruuttamattomalla tavalla. Tämä oli se vuosikymmen, jonka aikana lukuisat uudet orkesterit alkoivat esittää vanhaa musiikkia aikaisempaa tiedostetummin. Esittämiskäytäntöjen sanoman leviäminen siis kiihtyi.

Tietoa on kerätty ja luokiteltu meidän käytettäväksemme, mutta tiedon merkitys, tiedon välityksen nopeus ja näiden myötä kaikinainen tiedostaminen ovat myöskin muuttuneet. Uutta on se, että nykyään kaikki vaikuttaa tekemiseemme – kenties kymmenen vuotta sitten oli vielä jotenkin mahdollisempaa elää tiedosta irrallaan. Taide on kaikkina aikoina heijastanut ympäröivää yhteiskuntaa. Globaalit trendit³² vaikuttavat – välillisesti monin erilaisin tavoin – musiikkiin ja musiikin esittämiseen. HIP on osa suurta yhteiskunnallista muutosta.

4.3.2 Tieto

Vanhan musiikin specialistit (niin rivosoitajat kuin kapellimestaritkin) tuovat moderneihin orkestereihin tietoa vanhoista esittämiskäytännöistä. Se, että historiallinen tieto on löydettävissä – ja että orkesterit ottavat tätä tietoa vastaan, on se asia joka viimeisten vuosikymmenien aikana on muuttunut. Enää ei kielletä, että on relevanttia tehdä musiikkia monista eri tyyleistä käsin. Lähtökohtana alkaa aina olla kulloisenkin aikakauden esitystapa. Tätä muutosta voidaan kutsua periodivallankumoukseksi. Tilanne on aika uusi: vielä 1980-luvulla pioneeri-spezialistien toiminta oli ollut kategorisempaa ja vuorovaikutus sinfoniaorkestereiden kanssa alkutekijöissään.

³² Etenevä moniarvoistuminen sekä toisaalta tasa-arvokysymykset ja uudenlaiset polarisoinnit, sosiaalisen median vakiintuminen osaksi tiedottamisen kenttää, *me too* -kampanja, Karita Mattilan Gergijev-boikotti, Bob Dylanin Nobel-palkinto, instituutioiden monet uudet taiteelliset johtajuudet, professuurit jne.

Kun tietoa nyt on käytettävissä, siihen tulisi pohjata tulevaisuudessakin. Vai onko maailma tullut valmiiksi, mitä lähteisiin perehtymiseen tulee? Onko vanhan musiikin ammattilainen – periodisoittimen taitaja – itse aina myös tutkija? Periodi-orkesterikentälle on hiljalleen kehittynyt valtavirtainen tapa soittaa vanhaa musiikkia. (Tämä on se tyyli, jota modernit orkesterit tiettyssä määrin pyrkivät kopioimaan.) Tällainen nykyaikainen tapa ei pohjautu lähteiden tutkimiseen, mutta svengaa viihdyttävästi. Eräänlainen yleis-HIP näyttää mainetta ja kasvattaa kuulijalukuja. Tyydymmekö tähän, vai olisiko musiikin teoskohtaisiin käyttötarkoituksiin ja esitystapoihin, perustavanlaatuisimpiin merkityksiin tai universaaliin tehtävään syventyminen mielekkäämpää? Ei ole mahdoton skenaario, että jonkinlainen HOP ajan myötä syrjäyttää HIP:in. Sujuvuus, tai nopea saati helppo työskentely eivät kuitenkaan liene musiikin korkeimpia tarkoituksia.

Vanhan musiikin ala maailmalla ja Suomessa on kokenut viime vuosikymmeninä voimakkaan laajentumis- ja valtavirtaistumiskehityksen. Periodimusiikkimaailman olisi syytä valita vielä nykyistä kunnianhimoisempi polku kohti täsmällisiä tyyliä ja kielitaitoja satojen vuosien musiikit kattavalla työmaalla. (Matias Häkkinen sähköposti 2017.)

4.3.3 Muusikon tietopohja

Kuten alaluvussa 1.4.2 totesin, on ”filharmonisen” lähestymistavan ja ”periodityylin” verbalisoiminen tai määrittely aina joskus tuntunut minusta ongelmalliselta.

Perinteinen filharmoninen käytäntö on varsin pitkälti pohjautunut mestari-kisälli-ajatteluun, jossa musiikillisia ilmiöitä tarkastellaan oman opettajan tai opettajan opettajan kokemusten kautta. Paljon tätä kauemmas ei ajattelutapaa ole juuri ollut tapana viedä (kosketinsoittajat tuntuvat tosin kokemukseni mukaan näkevän etäämmälle). Opettajalta toiselle kulkeva putki muodostaa eräänlaisen rikkiäisen puhelimen, joka vain vaivoin kantaa ensimmäisen maailmansodan toiselle puolelle asti. Putkea on ollut tapana kutsua traditioksi.

Ranskan vallankumouksen jälkeen syntynyt konservatoriolaitos toki säilöi tietoa, ja tämä tieto säilyi tietyllä tapaa muuttumattomana – konservoituna. Katkoksia on kuitenkin syntynyt. Opettajan opettajan tieto on yleensä havainnoinut asioita lähimenneisyydestä käsin, ja siihen kytkeytyvä 1900-luvulle ominainen vahva edistys- tai kehitysusko on toiminut esteenä varhaisempien vuosisatojen esitystapojen ymmärtämiselle. Sellaiset oppi-isät kuin Leopold Auer (1921, 78) tai André Navarra (1998, 43, 68) eivät ole suinkaan olleet ainoita tällaisen perinteen välittäjiä. Välillä suhtautuminen on ollut jopa tietoa diskriminoivaa. Opettajaketjujen arvomaailma – konservatoriomalli – ei ole muodostanut vankinta mahdollista pohjaa tavoille käsitellä musiikkia: pelkän yhden soittimen virtuoosimaiseen hallintaan keskittyminen saattaa estää hahmottamasta musiikillista materiaalia – ja samalla orkesterikoneiston toimimista kokonaisuutena.

Usein on todettu, että solistinen kouluttautuminen ei ole orkesterisoiton kannalta riittävää tai kestävää. Tällaiset asiat ovat kuitenkin muuttumassa. 2000-lukulaisessa moniarvoistuvassa yhteiskunnassa muusikon on mahdollista hallita useampia soittimia, taiteenlajeja tai ainakin genren sisällä ilmeneviä haaraumia. Taiteilija näkee nykyään laajalle. Kokeilevuus ja taiteidenvälisyys ovat uudella tavalla realistisempia

vaihtoehtoja kuin edellä kuvatussa konservatoriomallissa. Uudenlaiseen ”sateenkaarimalliin” kuuluvat osaltaan myös tiedot eri vuosisatojen musiikkien erilaisista esittämistavoista. Tutkimusta, historiaa tai erikoisia soittimia ei vähätellä. Musiikkia lähestytään kulloisenkin tyylin ehdoilla; tämä tapahtuu jokaikisen aikakauden omista lähtökohdista käsin. Kysymys siitä, soitetaanko historiallisesti tiedostavasti vai ei, koskee tänään jokaista musiikin parissa työskentelevää.

Suomalainen orkesterimuusikko tekee työnsä hyvin. Uudet orkestereihin saapuvat soittajat harjoittelevat osuutensa huolellisesti ja kunnianhimoisesti. Eikö näin ollen siis myös 1700-luvun musiikin peruseriaatteita ja esitystapoja tulisi konkreettisesti opiskella? Tuntuu siltä, että tätä kysymystä vieläkin kierretään monissa orkestereissa kuin kissa kuumaa puuroa. Eikö tehtäviin olisi tarkoitus paneutua kaikin kuviteltavissa olevin keinoin korkean tason takaamiseksi? Mitä muita itsensä kehittämisen vaihtoehtoja tai suuntia muusikolla on kuin perehtyminen kulloisenkin aikakauden käytäntöihin?

Ei voida olettaa, että kapellimestari on aina se henkilö, joka kertoo miten pitää soittaa. Tässä mielessä kehittämisen varaa olisi runsaasti. Soittaja voi hankkia tietoa myös itse. Miksi muusikon pitäisi välttää sitä musiikkia koskevaa asiantuntemusta, jota hän esittää?

4.3.4 Oman toiminnan arviointia

Tavoitteenani on ollut sanallistaa HIP:in (*Historically Informed Performance*) ideaa. Ratkaisin tämän projektissani tavalla, jossa vuosien 1770–1830 välillä pitäytyminen rikkoutui monen monta kertaa. Edestakainen aikajanalla liikkuminen oli musiikillisen ymmärtämisen kannalta välttämätöntä. Johannes Brahms on 1800-luvun vanha-musiikillisen ajattelun viimeinen vaikuttaja, ja sen vuoksi hänen musiikkiaan oli oltava mukana yhdessä jatkotutkintokonsertissa. Renessanssin ja varhaisbarokin rajalla minun oli puolestaan käytävä kääntymässä fraseerausprosessiin perehtymisen vuoksi.

Klassismin ajan musiikkia ei voi soittaa ilman, että on jonkinlainen käsitys barokista. Sitä ei puolestaan tulisi harjoittaa ilman perehtymistä renessanssiin. Aloin siis tutkia käytäntöjä laajasta näkökulmasta. En välttämättä osannut tehdä soveltajaprojektia kompakteimmalla tai kaikkein tarkoituksenmukaisimmalla tavalla.

Tutkinnon rakenteen hahmottuminen oli työläs prosessi. Tähän vaikutti osaltaan DocMus-soveltajakoulutuksen muotti, joka näyttäytyi monen vuoden ajan hankalana hahmottaa. Olisiko tutkittavaa kohdetta tai aluetta pitänyt osata rajata jo aikaisessa vaiheessa? Paljon karsintaa tapahtui vasta projektin viimeisinä vuosina. Kertyneestä materiaalistani huomattavan suuri osa jäi odottamaan mahdollista tulevana vuosina tapahtuvaa hyödyntämistä.

Seuloutuneen menetelmäni avulla tulin tutkineeksi esittämiskäytäntöjä viideltä vuosisadalta. Tällaista laaja-alaisuutta – 1900-luvun alun huomioiminen klassismin tutkimisen lisäksi – halusin myös peräänkuuluttaa. Siitä muodostui eräänlainen teema: viime vuosisadan alkupuolen merkityksen ymmärtäminen on keskeistä. Barokin ja klassismin esittämisen tutkimiseen ei riitä 1700-lukuun perehtyminen.

Olen tutkinut perusasioita. Keskiössä ovat olleet musiikin muotoilu, vibrato ja sointi sekä tactus, metri ja runojalka. Ne ovat vanhemman musiikin perusteita. Rajasin tutkimukseni ulkopuolelle korukuviot ja yleensäkin koristelun, muun muassa siitä syystä, että ne tiettyssä mielessä ovat ainoastaan musiikin pintaa. Vibraton voidaan tosin laskea kuuluvan pintatason elementteihin.

4.3.5 Entä tulevaisuudessa?

Projektini edetessä vastaan tuli monenlaisia jatkotutkimuksen aiheita, joita olisi kiinnostavaa selvittää. Kirjoitusprojektit vanhan musiikin pariin tulevatkin seuraavina vuosina osaltani jatkumaan. Seuraavaksi on tarkoitus kerätä ja analysoida suomalaisen HIP-työn historiaa: Suomen vanhan musiikin liitto ry suunnittelee suomalaisen periodisoiton historiikin kirjoittamista. Työ tapahtuu kuudentoista asiantuntijan voimin ja osalleni ovat langenneet barokkiorkesterit. Kirjoittaminen tulee alkamaan vuoden 2020 tammikuussa.

Musiikin muotoilun pariin kohdistunut tutkimusmatkani antiikin runojaloista myöhäisromanttiseen esitystapaan ei ole millään muotoa päättynyt. Haluaisin selvittää ”vanhan systeemin” periaatteita edelleen. Lähteiden määrä on valtava, ja niiden tutkimisessa riittää töitä tulevaisuudessakin.

Minä uskon, että kaikki – hienovaraisetkin – sävyt, tavat, fraseaukset ja musiikilliset ilmiöt on yritetty kuvata menneiden vuosisatojen tutkielmissa, ensyklopedioissa, aikalaiskuvauksissa ja soitinkouluissa. Kirjoitusten tarkkuus on hurmaavaa. Tästä esimerkkinä mordentti, jota kuvaillaan Johann Matthesonin teoksessa *Der Vollkommene Capellmeister* muutamalla erilaisella tavalla. Francesco Gasparini vertaa sitä pienen eläimen hellään näykkäisyyn:

Gasparini aber schreibt: dieser Mordant hätte nur deswegen den Nahmen vom beissen, weil er, wie ein ganz kleines Thier, kaum anfasse, und ohne Verwundung alsobald wieder loslasse. (Mattheson 2008 [1739], 202).³³

Aikalailla kaikki on lähteissä kuvattuna. Ja se, mikä tänä päivänä on korkeatasoisinta historiallisesti informoitua musisointia, on ennemmin tai myöhemmin näistä lähteistä myös löytynyt – usein vaikeaselkoisesti verbalisoituna. Varsin pitkälle on siis niin, että se mitä alkuperäisistä kirjoituksista ei ollenkaan löydy, sitä ei myöskään ole käytännössä ollut.

En ole opintojeni alussa tiennyt, että vanhoja lähteitä on olemassa niin paljon. Periaatteessa aika suuri osa siitä tiedosta olisi kai jäljitettävissä. Lähestymmekö siis autenttisuutta sitä mukaa, kun loitonemme menneistä vuosisadoista? Tiettyssä mielessä suunta näyttäisi olevan tällainen: periodisoitinten käsittely on kehittynyt viimeisten 40 vuoden aikana, vanhan musiikin liikkeen toiminta kattaa yhä uusia aikakausia, tyylejä ja instrumentteja, ja nyt myös sinfoniaorkesterit ovat aktivoitumassa. Mutta vaikka lukisimme kaikki lähteet ja siten pääsisimme lähelle autenttisuutta, ei mikään punainen lamppu syttyisi oikealla hetkellä kertomaan meille, että kaikki on nyt löytynyt.

³³ Mattheson jatkaa mordenttikuvausten vertailuja vielä kirjansa alaviitteessä: ”Wenn das ganz kleine Thier davon bleiben könnte, so wollte ich das Wort doch lieber von einem verliebten Kuß herleiten.”

4.3.6 Historically Informed Performance

Musiikinlajien kirjo yhteiskunnassa on 2020-luvulla laajempi kuin koskaan aikaisemmin. Samalla HIP etenee hitaasti ja epäjohdonmukaisesti. Yhtäältä modernit soittajat hankkivat itselleen puuhuiluja ja barokkijousia, ja musiikkiopistot tilaavat tyylinmukaisia cembaloita. Toisaalta moni muusikko elää aika irrallaan tällaisesta ajattelusta. Suuri laiva samanaikaisesti sekä kääntyy että ei käänny.

Musiikintekemisen mekanismit pohjautuvat edelleen paljolti traditionaalisesti (eli ei kovin kaukaa) välittyviin käsityksiin, ja nuottikuvan ja esitysohjeiden korostetun eksakti noudattaminen on sekä varmin että ennen kaikkea nopein tapa saada orkesteri soittamaan yhdessä tiivistähtisen harjoitusviikon aikana. Tällaisten soittoa tasa-päistävien keinojen avulla äänityksistä tulee auditiivisesti erinomaisia; tämä homogeenisuus on nykypäivänä tavoitelistassa korkealla.³⁴ Artikulaatioon liittyvät finessit jäävät sen sijaan usein taka-alalle. Niiden toteuttaminen onkin yhteis-soitollisesti haastavaa.

Soittotapojen, tempo- tai sointi-ihanteiden muutokset eivät näytä olevan orkestereissa kovin tiedostettuja prosesseja. Missä määrin ollenkaan on kysymys historiasta tai sen soveltavasta tutkimisesta? Soitosta on jotenkin vain tullut vähän tyylinmukaisempaa. Lukemattomat muusikoiden kanssa käymäni keskustelut antavat kuvan moniarvoisesta ja vaikeasti hahmotettavasta orkesterikentästä, joka samanaikaisesti sekä muuttuu että pysyy konservatiivisesti ennallaan.

Kuinka konkreettisia asioita barokkispesialistien takavuosina tekemistä johtamis-vierailuista jäi modernien orkestereiden soittajille käteen? Konserttikalentereiden perusteella vaikuttaa, että nämä vuosituhaten alussa Suomessa vielä melko tavalliset valistusprojektit alkaisivat olla vähenemään päin. Muualta Euroopasta olen kuullut aivan muutaman vuoden takaa esimerkkejä, joissa korkeatasoinen orkesteri on kieltäytynyt työskentelemästä periodispesialistin johdolla kutsuen toimintaa ”pelleilyksi”.

Mistä ailahtelu periodikiinnostusta kohtaan johtuu? Miksi HIP ei etene nopeammin? Musiikin tuottamisen ja kuluttamisen instituutiot (orkesterit, sekä konserttien järjestäjät ja kuulijat tottumuksineen) ovat niin monin tavoin kytköksissä postmodernin yhteiskunnan vakiintuneisiin käytäntöihin, että ei ole yksinkertainen tehtävä analysoida viime vuosikymmeninä versoneiden uusien muutosilmiöiden etenemistä tai vaikutuksia tyhjentävästi.

Jouduin 1990-luvulla tilanteisiin, joissa oli yritettävä kertoa kollegoille mitä ”barokkityyli” tarkoittaa. Muutaman kerran törmäsin aika ennakkoluuloisiin asenteisiin. Vielä 2010-luvullakin löysin itseni selostamasta, mikä on tämä Norrington joka pyytää vähentämään vibratoa Schumannissa. Edelleen oli monia, joille historiallisesti tiedostava esittäminen näytti tarkoittavan oman persoonallisen taiteellisuuden rajoittamista tai olevan muuten vain arveluttavaa.

³⁴ Nykyajan yhteissoiton ideaali on digitaalisen äänityksen sointikuva. Wilhelm Furtwänglerin levytykset tarjoavat konkreettisia esimerkkejä vanhanaikaisemmista, cd-levyjen aikaa edeltäneistä ihanteista. Furtwänglerin keskeisimpään keinovalikoimaan ei ”*come è scritto*” vielä kuulunut. Esimerkiksi suhtautuminen tempon käsittelyyn on muuttunut hänen ajoistaan huomattavasti.

Ei ole olemassa esitystapaa, teoriaa, periaatetta tai ideologiaa, jonka liioiteltu soveltaminen ei johtaisi kohtuuttomuuksiin. Mikä tahansa ajattelutapa on mahdollista viedä liian pitkälle. Yhtä ainoaa totuutta ei historiallisen musiikin esittämisessä kuitenkaan ole. Huoleen ei siis ole aihetta. Vanhan musiikin säännöistä puhutaan paljon, mutta niiden suhteen kannattaa olla joustava. Veijo Murtomäki on todennut osuvasti: ”Ei saa olla systeemiä, joka pakottaa tekemään ratkaisuja ilman musiikillisia havaintoja.”

Kyse on ihan pelkästä musiikista, sen omien ehtojen ja lainalaisuuksien ehdoilla etenemisestä. Tiedostava esittämistapa ei ole kahle, eikä se ole vastakohta jollekin. Se tarjoaa esittäjille monenlaisia vapaita käsiä, ja samalla se avaa oven valtaisaan ohjelmistolliseen aarreaittaan.

Olen matkannut suuren osan elämästäni esittämiskäytäntöajattelun seurassa. Historiallisesti tiedostavat käytännöt on aihe, josta olen viime vuosina yrittänyt kirjoittaa. Olen pyrkinyt selittämään mitä tarkoittaa HIP.

Fine Laus Deo

5 Liitteet

Liite 1 AIKAJANOJA

Katkelma yleisestä kronologiasta

- | | |
|------|--|
| 1812 | Joulukuussa Rode tapaa Beethovenin Wienissä |
| 1813 | Verdi syntyy
Spohr tapaa Beethovenin useita kertoja |
| 1814 | Charles Burney kuolee
J.F. Reichardt kuolee |
| 1815 | Beethovenin myöhäinen sävellyskausi alkaa
Rossini-kuume on voimakkaimmillaan Wienissä |
| 1816 | Seitsemänvuotias Mendelssohn Baillot'n viulutunneilla Pariisissa
Kaspar Etti esittää Allegrin <i>Misereren</i> Münchenissä. Tämä on
käänteentekevää renessanssimusiikin esittämisen kannalta.
Carl Maria von Weber Dresdenin oopperan kapellimestariksi |
| 1819 | Clara Schumann syntyy |
| 1822 | Cherubini Pariisin konservatorion rehtoriksi
Beethoven suutelee 11-vuotiaasta Lisztia otsalle |
| 1823 | Ferdinand David opiskelee Moritz Hauptmannin johdolla |
| 1824 | Bruckner syntyy
Viotti kuolee |
| 1825 | Hanslick syntyy
Salieri kuolee
Johann Strauss vanhempi perustaa oman orkesterin |
| 1826 | Rudolf Westphal syntyy |
| 1828 | Paganini aloittaa maailmanvalloittamisen Wienistä
Beethovenin <i>Eroica</i> -sinfonian Pariisin ensiesitys Habeneckin johdolla
Giuseppe Baini: Palestrina-elämäkerta |

Yleishistoriaa

- 1812 Napoleon peräytyy Venäjältä
Ensimmäinen kokoelma Grimmin satuja
- 1814 Wienin [valssia] ”tanssiva” kongressi (Euroopan rajojen järjestely
Napoleonin kukistumisen jälkeen) julistaa taantumusta
Ranskasta kuningaskunta
- 1815 Preussi nousee jälleen suurvallaksi
- 1818 Hegel Berliinin yliopistoon
- 1822 Louis Pasteur syntyy
- 1824 Lordi Byron kuolee
- 1827 Matemaatikko ja tähtitieteilijä Pierre Simon de Laplace kuolee (eräs
ensimmäisistä, joka ei käyttänyt teologista termistöä)

Esittämiskäytäntöä

- 1813 Muutamat ranskalaiset viulistit (mm. Rode) korostavat fraasien viimeisiä
säveliä. Tämä ei ole saksalaisten mielestä suotava käytäntö.
Beethovenin *Wellingtonin voitto* on E.T.A. Hoffmanin mielestä ”todellista
musiikillista maalailua” (*wahre musikalische Malerei*).
- 1815 Andante Andantinoa hitaampi?
Paminan aarian tempo (*Taikahuilu*) lähes puolittunut joissakin esityksissä
- 1816 Spohr huomauttaa italialaisten runsaasta koristelemisesta
- 1817 Weber on ensimmäisiä kapellimestareita, jotka vaativat nuottikuvan tarkkaa
noudattamista
Beethoven merkitsee teoksiinsa metronominumeroita
- 1818 Tartinilla opiskellut 90-vuotias viulisti ohjeistaa Karol Lipińskiä
alkuperäisessä esittämistavassa: pitkän ja leveän jousenkäytön sijasta
Tartinia tulisi soittaa deklamoivaan tyyliin. Yhteydet puheeseen olivat
tämän sonaatteja esitettäessä olleet keskeinen elementti.
- 1820 Spohr on Lontoossa johtaessaan käyttänyt mahdollisesti jo tahtipuikkoa
Luonnonvasket useimmiten vielä käytössä

1820-luvulla Pariisissa nyanssointi *eleittäin* jo pois muodista

- 1823 Tienoilla pianoihin seitsemäs oktaavi

- 1826 Tempo ordinario käymässä harvinaiseksi
- 1827 Kustantaja Schlesinger laittaa Beethovenin septeton kvintettiversioon hitaammat metronominumerot
17-vuotias Schumann kuulee ensimmäistä kertaa sinfoniaorkesteria
- 1829 Karl Guhr: Paganini hyppyyttää joustia (jousi irtoaa kieleltä toisin kuin Viottin koulukunnan edustajilla)
Mendelssohnin johtamaa esitystä Bachin *Matteus-passiosta* voidaan pitää eräänä lähtölaukauksena vanhan musiikin tutkimukselle

Sävellyksiä

- 1812 Beethoven: sinfonia VII
Beethoven: viulusonaatti no. 10 (viimeinen osa on kirjoitettu Rodea ajatellen)
- 1813 Schubert: sinfonia I
jousikvartetto Es-duuri, opus 125 no. 1 [D 87]
- 1814 Beethoven: jousikvartetto opus 95 ”Serioso”
- 1816 Cherubini: *Requiem* (sen tyyli on *Ancien Régime*)
- 1820 Marschner: *Heinrich IV* -oopperan kantaesitys Dresdenissä
- 1821 Mendelssohn säveltää jousisinfonioita
- 1823 Beethovenin *Missa solemnis*: kantaesitys Pietarissa
- 1824 Schubert: jousikvartetto *Tyttö ja kuolema*
- 1826 Dittersdorfin oopperaa *Doktor und Apotheker* on tässä vaiheessa esitetty 40 vuotta
- 1829 Mendelssohn: jousikvartetto Es-duuri, opus 12 no. 1 (uloskirjoitetut appoggiaturat)
Schumann aloittaa *Papillons*-sarjan säveltämisen
- 1830 Mendelssohn: *Uskonpuhdistus*-sinfonia
Berlioz: *Fantastinen* sinfonia

Liite 2 RUNOJALKOJA

Anttiikista juontavat runojalat toimivat vielä 1800-luvun puolellakin pohjana musiikilliselle metriikalle. Alla kaksi- ja kolmitavuisia runojalkoja Johann Matthesonin (1681–1764) mukaan (Houle 1987, 135).

Dreihyfbige Füße:

5) Dactylus. *v - v*

6) Anapaestus. *vv -*

7) Monossyllabus. *---*

8) Tribachys. *v v v*

9) Bacchius. *-- v*

Liite 3 VANHAN MUSIIKIN KURSSI LAPPEENRANNAN MUSIIKKIOPISTOLLA

Tammi- ja maaliskuu 2013

Otteita osanottajien opettajille jälkikäteen lähetettyjen kyselykaavakkeiden vastauksista. Palautteet on käsitelty nimettöminä ja asianosaisilta on pyydetty tähän erikseen lupa. Vastauksista ilmenevät erityisesti jousiteknikan työstämiseen liittyvät seikat.

”Työstettiin teosten luonnetta ja osien tempoja, sormituksia ja jousituksia, äänenmuodostusta (banaaninmuotoiset äänet...), artikulaatiota jousenkäytössä, jousen etäisyyttä tallasta.”

”Oppilaiden soitossa ovat muuttuneet tyylitaju ja äänenmuodostus.”

”Uutta oli osien elävöittäminen jousen artikulaatiotapoja muuttamalla.”

”Hankalaa oli se, kuinka äänenmuodostusasiat toteutetaan teknisesti.”

”Oppilaiden jousiteknikan keskeneräisyys hankaloittaa tiettyjen asioiden toteuttamista.”

”Oppilaiden soitossa ovat muuttuneet: jousiteknikka jonkin verran.”

”Oppilailla on vielä jousikäden tekniikassa niin paljon keskeneräisiä asioita, että välillä ohjeiden toteuttaminen oli hankalaa heille, vaikka olisivatkin ymmärtäneet asian.”

”Kun jousikäden taidot eivät vielä riitä, vibraatto on helppo tapa ’peittää’ äänenoton ja intonaation ongelmat.”

”Itselle antoisaa oli tajuta barokkimusiikin vapaus. Kaikki ei tarvitse olla niin orjallisesti samalla tavalla (esim. jousitustavat) vaan eletään tilanteiden ja kappaleiden eri luonteiden mukaan. Myös rytmiikan korostaminen ja uudet tempot olivat hyviä ja tuoreita asioita.”

”[Vanhan musiikin esittämisessä tärkeää on] rytmiikka ja läpinäkyvyys. Se että musiikin rakenteet kuuluvat selkeästi, ettei mikään kuulosta tunkkaiselta tai tasapaksulta.”

”[Vanhan musiikin esittämisessä kiinnostavaa on se,] ettei autenttisia esityksiä ole edes mahdollista tehdä, [kiinnostavaa myös] tulkinnanvapaus.”

”Tärkeää on teosten elävöittäminen ja tunnetilojen voimakas ilmaisu.”

”Ilmaisan vapaus ja ideoiden selkeys ovat muuttuneet oppilaiden soitossa paljon.”

”Tärkeää on puhuvuus, kommunikointi.”

”Rytmiä ja jousityöskentelyyn tuli runsaasti uusia ideoita.”

”Uutta oli, että hitaana pitämäni sonaatin osat eivät olleetkaan niin hitaita.”

”Oppilaiden soitossa on muuttunut intonaation kuunteleminen.”

”Hankalaa oli se, kuinka intonaatiota harjoitetaan, [-] ts. kuinka soinnut rakennetaan ja balansoidaan.”

”Vanhan musiikin esittämisessä kiinnostavaa on intonointi (ei-tasavireisesti).”

”Yläkoululainen itse sanoi kurssin anniksi sen, että hän oppi kuuntelemaan sävelpuhtautta verraten parinsa soittoon.”

Liite 4 MUITA HAASTATTELUJA JA KESKUSTELUJA

Alttoviulutaiteilija Jan Schlapp	Lontoo	2012
Konserttimestari Peter Hanson	Lontoo 2012, Kotka 2013 ja 2014	
Viulutaiteilija Roy Asplund	Tervo	2012–2019
Viulutaiteilija Jukka Untamala	Lappeenranta	2013
Alttoviulutaiteilija Marianne Hautakangas	Tampere	2013
Viulutaiteilija Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch	Tampere	2013
Kapellimestari Sir Roger Norrington	Helsinki	2013
Kapellimestari Anssi Mattila	Espoo 2013, 2015, 2018 sekä Helsinki 2014	
MuT Matti Huttunen	Helsinki	2013 ja 2016
Alttoviulutaiteilija Ulla Soinne	Tuusula	2014
Kontrabassotaiteilija Tom Devaere	Helsinki	2015
Viulutaiteilija Johannes Meissl	Helsinki	2015
Säveltäjä, Mut Anneli Arho	Helsinki	2015
Kuoronjohtaja, MuT Kari Turunen	Helsinki	2015
Säveltäjä Kimmo Hakola	Helsinki	2015
Konserttimestari Jari Valo	Lappeenranta	2015
Cembalotaiteilija Petteri Pitko	Helsinki	2015
FT Vesa Kurkela	Helsinki	2015
Nokkahuilutaiteilija, lehtori Rabbe Forsman	Uusikaarlepyy	2016
Viulutaiteilija Shunske Sato	Amsterdam	2016
Kapellimestari Aapo Häkkinen	Helsinki	2016 ja 2018
Oboetaiteilija Jasu Moisio	Helsinki	2017
Konserttimestari Georg Kallweit	Helsinki	2017
Konserttimestari Simon Standage	Lontoo	2017
Cembalotaiteilija Matias Häkkinen	Helsinki	2018

Liite 5 ALTTOVIULUSEURAN TIEDOTUSLEHTI JA MUUT KIRJOITUKSET

Yhteenveto 7.4.2018 vuorovaikutuspäivien luennosta. Suomen jousisoitinopettajat ry:n internetsivut 2019. (vaatii kirjautumisen).

Hugo Riemannin merkitys. Ajatuksia musiikin artikulaatiosta 1800-luvun jälkipuolella. *Suomen alttoviuluseuran tiedotuslehti* 2019 (2).

Vanha systeemi. Ajatuksia musiikin artikulaatiosta 1700-luvun jälkipuolella. *Suomen alttoviuluseuran tiedotuslehti* 2018 (1), 8–15.

Autenttisuus on out? Suomen vanhan musiikin liitto ry:n blogi 19.7.2017. Verkkolähde <http://svamuli.fi/autenttisuus-on-out/> (luettu 21.12.2018).

Vanhaa musiikkia kohti. Lyhennetty versio. *Nuottilehti. Nuottikauppa Ostinaton asiakasjulkaisu* 2016 (1), 48–49.

Casadesus, Händel ja Johann Christian Bach. *Suomen alttoviuluseuran tiedotuslehti* 2015 (2), 18–19.

Romantiikan ajan esityskäytännöistä. Leedsin Brahms-symposiumin herättämiä ajatuksia. Suomalaisen barokkiorkesterin internetsivut 2015. Verkkolähde <https://fibo.fi/info/blogi/romantiikan/> (luettu 21.12.2018).

An Excursion to Changing Romantic Aesthetics. Esitelmä 42. kansainvälisessä alttoviulukongressissa. Porto 27.11.2014. Verkkolähde <https://www.suomenalttoviuluseura.fi/arkisto/markus-sarantolan-esitelma-engla/> (luettu 3.1.2019).

Vanhaa musiikkia kohti. Materiaalia Suomalaisen barokkiorkesterin 25-vuotisjuhlaa varten. Suomalaisen barokkiorkesterin internetsivut 2014. Verkkolähde <https://fibo.fi/info/blogi/vanhaa-musiikkia-kohti-2014/> (luettu 21.12.2018).

Vibratosta eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin. Lyhennetty versio. *Suomen alttoviuluseuran tiedotuslehti* 2014 (1), 4–21.

Ajatuksiani jousisoitinkulttuurin muutoksista. *Suomen alttoviuluseuran tiedotuslehti* 2012 (2), 19–20.

Liite 6 MUU KEHITTÄJÄTOIMINTA

Paneelikeskustelu

Musiikkioppilaitokset ja musiikin muuttuvat esitystavat.

Markus Sarantolan vetämä esittämiskäytäntöjä koskeva paneelikeskustelu Lappeenrannan musiikkiopistolla yhteistyössä Suomen alttoviuluseuran kanssa 11.4.2015.

Keskustelemassa rehtori Hannele Piippo-Fair (Lappeenranta), Meta4-kvartetin alttoviulisti Atte Kilpeläinen (Helsinki), professori Alexander Zemtsov (Köln), sekä alttoviulunsoiton opettajat Heikki Puukko (Kouvola) ja Tapio Myöhänen (Kuopio).

Yleisöluennot

Modernismin tulo. Ajatuksia taiteiden murroskaudesta 1900-luvun alkupuolella.
Tuosan arvoseminaari, Lappeenranta 20.8.2017.

Saksalaisen varhaisromantiikan murroksen heijastus musiikkiin. Subjektivisuus Beethovenin Missa Solemniksessa.
Tuosan arvoseminaari, Lappeenranta 15.8.2015.

Bravissimo! Lappeenrannan Musiikinystäväinyhdistys ry.
10.3.2015
16.9.2014
15.3.2011

Esiintyminen

Mozartin jousikvinteton KV 515 esitys Lappeenrannan kirjastolla 30.4.2015.
Musiikkiopiston opettajia ja kaupunginorkesterin jäseniä:

Matti Koponen ja Marjukka Pola, viulu
Markus Sarantola ja Kaisa Kuvaja, alttoviulu
Susanna Syrjäläinen, sello

6 Lähteitä

6.1 Kirjallisuus

Auer, Leopold 1921. *Violin Playing as I Teach it*. New York: Dover Publications, Inc.

Augustinus 2017 [387-391]. *De musica*. Toim. Martin Jacobsson. Berlin: De Gruyter.

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

Baillet, Pierre 2000 [1835]. *The Art of the Violin*. Toim. Louise Goldberg. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. Ranskankielinen alkuteos *L'Art du violon*.

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

Brown, Clive 2011. The Decline of the 19th-century German school of violin playing. Verkkolähde <http://chase.leeds.ac.uk/article/the-decline-of-the-19th-century-german-school-of-violin-playing-clive-brown/> (luettu 23.11.2018).

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

Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Domínguez Moreno, Áurea 2013. *Bassoon Playing in Perspective. Character and Performance Practice from 1800 to 1850*. Helsinki: Studia musicologica Universitatis Helsingiensis, 26.

Eatock, Colin 2015. Spreading the Gospel: Period Style for Modern Performers. *Early Music America*, 21(3), 32-35. Verkkolähde <http://ezproxy.uniarts.fi/login?url=https://search.proquest.com/docview/1732085867?accountid=150397> (luettu 26.12.2018).

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

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

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

Habeneck, François-Antoine 1842. *Méthode théorique et pratique de violon, précédée des principes de musique et quelques notes en facsimile de l'écriture de Viotti*. Paris: Canaux. Verkkolähde <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1163717p.image> (luettu 19.1.2019).

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

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

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

Heiskanen, Asko. Sähköposti kirjoittajalle 20.10.2018.

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

Häkkinen, Matias. *Uuden puheenjohtajan terveiset*. Sähköposti Suomen vanhan musiikin liiton jäsenistölle 14.1.2017.

Joachim, Joseph & Moser, Andreas 1905. *Violinschule* III. Berlin: N. Simrock. <http://chase.leeds.ac.uk/view/work/627> (luettu 24.6.2019).

Kivy, Peter 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.

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

Kubik, Reinhold 2002. Esipuhe Gustav Mahlerin viidenteen sinfoniaan (Kritische Neuausgabe). Frankfurt/M: C.F. Peters.

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

Kuusisaari, Harri 2013. Tarinat eloon tiedon avulla. *Rondo Classic* 50 (6), 26–27.

KvaliMOTV osallistuva havainnointi. Verkkolähde https://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L6_4_2.html (luettu 29.11.2018).

KvaliMOTV toimintatutkimus. Verkkolähde http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L5_4.html (luettu 29.11.2018).

Laukvik, Jon 2010. *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2: Organs and Organ Playing in the Romantic Period from Mendelssohn to Reger and Widor*. Stuttgart: Carus-Verlag.

Lindgren, Minna. Sähköposti kirjoittajalle 16.6.2019.

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

Lund, Hanne 2014. ”Konserttimusiikin Dingo-ilmio” – barokkiorkesterien esiinnousu Suomessa 1980-luvulla. Kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Lundin luovuttama kopio tekijän hallussa.

Manze, Andrew. Sähköposti kirjoittajalle 9.3.2015.

Mattheson, Johann 2008 [1739]. *Der vollkommene Capellmeister*. Toim. Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter.

Meller, Jorma 1988. *Arto Noras, sello*. Porvoo, Juva: WSOY.

Mertl, Monika 2004. *Vom Denken des Herzens. Nikolaus Harnoncourt: Eine Biographie*. St. Pölten – Salzburg: Residenz Verlag.

Milsom, David 2007. Marie Soldat-Roeger (1863–1955): Her Significance to the Study of Nineteenth-Century Performing Practices (ei sivunumeroita). Verkkolähde <http://www.leeds.ac.uk/music/dm-ahrc/Marie-Soldat-Roeger-Article.shtml> (luettu 27.1.2019).

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

Navarra, André 1998. *André Navarra und die Meisterschaft des Bogens*. Toim. Tobias Kühne, Florian Kitt & Valentin Erben. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.

Norrington, Roger 2004. The Sound Orchestras make. *Early Music Magazine* 32 (1), 2–6.

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

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

Sarantola, Markus 2014. Vibratosta eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin. *Trio* 3 (1), 35–63. Helsinki: Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun julkaisu.

- Sarantola, Markus 2017. Turbosoinnin synty. *Rondo Classic* (10), 28–33.
- Sarantola, Markus 2018. Metrisistä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa. *Trio 7* (1), 28–62. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun julkaisu.
- Schröder, Jaap 2007. *Bach's Solo Violin Works. A Performer's Guide*. New Haven: Yale University Press.
- Sirén, Vesa 2010. *Suomalaiset kapellimestarit. Sibeliuksesta Saloseen, Kajanuksesta Franckiin*. Helsinki: Otava.
- Standage, Simon 2003. Historical Awareness in Quartet Performance. Teoksessa Robin Stowell (toim.) *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 127–148.
- Stowell, Robin 1992. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stowell, Robin 1999. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarkka, Pekka & Saraste, Jukka-Pekka, 2009. *Kapellimestari*. Kustannusosakeyhtiö Siltala. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Trott, Donald Lee 1984. *Patterns of Accentuation in the Classical Style as Supported by Primary Sources and as Illustrated in the Late Masses of Franz Joseph Haydn*. Painamaton väitöskirja, University of Oklahoma. Verkkolähde <https://hdl.handle.net/11244/5326> (luettu 22.11.2018).
- Vaattovaara, Kari 2015. *Vanhan musiikin ulottuvuuksia Suomessa: vakiintuminen ja muusikkoyksilöiden kokemukset*. Musiikin tohtorin tutkinnon kirjallinen työ. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia DocMus-tohtorikoulu. Verkkolähde <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-001-3> (luettu 29.11.2018).
- Vaughan, Roger 1988. *Herbert von Karajan*. Suom. Lippo & Sirkka Salonen. Helsinki: Otava. Englanninkielinen alkuteos *Herbert von Karajan A Biographical Portrait* (1986).
- Wagner, Richard 2002. *Elämäni*. Suom. alkuteoksen vuonna 1963 julkaistun kriittisen edition *Mein Leben* pohjalta Saira Luoma. Turku: Faros-kustannus.
- Wagner, Richard 2015 [1869]. *Über das Dirigieren*. Berlin: Michael Holzingen Verlag.
- Wieck, Friedrich 1993 [1853]. *Kauniin soinnin jalo taide. Opettavaisen suorasukaisia kirjoituksia pianonsoitosta ja laulutaiteesta*. Suom. Tomi Mäkelä. Helsinki: Sibelius-Akatemia. Yliopistopaino. Saksankielinen alkuteos *Clavier und Gesang, Didaktisches und Polemisches*.

6.2 13 haastattelua

Luvussa 2.4 mainitut haastattelut:

Aalto, Tommi. 3.4.2019.

Angervo, Ari. 18.4.2018.

Dael, Lucy van. 9.6.2016.

Haapanen, Tuomas. 9.12.2012 ja 8.11.2014.

Helasvuo, Pekka. Puhelinkeskustelut 2017–19.

Kilpeläinen, Atte. 21.2.2019.

Kuijken, Barthold. 18.7.2017.

Lintu, Hannu. 15.1.2015 ja 7.4.2019.

Manze, Andrew. 9.3.2015.

Murtomäki, Veijo. 26.3.2015, 29.3.2016 ja 19.10.2016.

Palola, Erkki. 1.3.2013.

Schröder, Jaap. 10.6.2016.

Valtonen, Helge. 7.11.2014.

6.3 Äänitteitä

Dvořák: *Humoreske*. Hans Kronold 1908. Edison Amberol: 17. UCSB Cylinder Audio Archive (kuunneltu 15.5.2019).

Sarasate: *Introduzione et Tarantelle*. Jascha Heifetz & André Benoist 1918. Biddulph Recordings LAB 015.

UCSB Cylinder Audio Archive. Verkkolähde http://cylinders.library.ucsb.edu/browse.php/browse_our_collection (kuunneltu 22.1.2019).