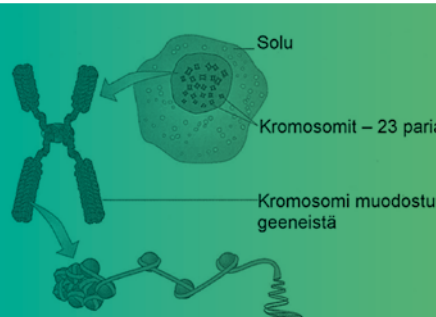
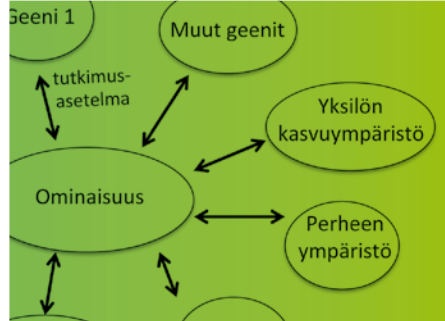
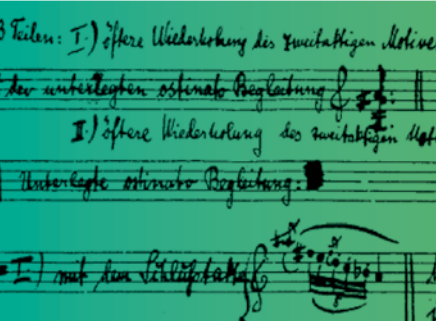
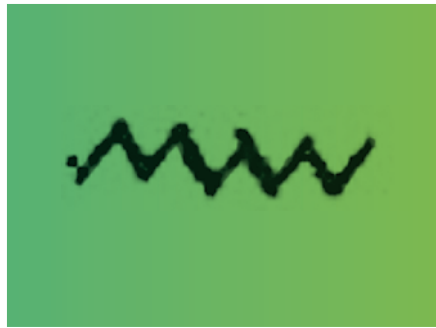


TRIO

Vol. 3 no. 1

Toukokuu 2014



TRIO vol. 3 no. 1

Toukokuu 2014

Toimituskunta: professori Veijo Murtomäki, päätoimittaja (SibA/Säte), MuT Jorma Hannikainen (SibA/Kimu), MuT Tuire Kuusi (SibA/DocMus), FT Inkeri Ruokonen (HY) ja MuT dosentti Timo Virtanen (KK/JSW).

Toimitusneuvosto: MuM Jenni Lättilä (SibA/DocMus), professori Anne Sivuoja (SibA/DocMus), professori Lauri Suurpää (SibA/Säte), MuT Olli Väisälä (SibA/Säte), lehtori Risto Väisänen (SibA/Säte)

Toimitussihteeri: MuT Markus Kuikka (SibA/DocMus)

Taitto: Tiina Laino

Painopaikka: Unigrafia Oy, Helsinki 2014

Toimituksen osoite:

Taideyliopisto, Sibelius-Akatemia

DocMus-tohtorikoulu

PL 30, 00097 Taideyliopisto

<http://www.siba.fi/art-and-research/research/research-publications>

ISBN 978-952-5959-68-0

ISSN-L 2242-6418

ISSN 2242-6418 (painettu)

ISSN 2242-6426 (verkkójulkaisu)

SISÄLLYS

Lukijalle	4
-----------------	---

ARTIKKELIT

IRMA JÄRVELÄ, TUIRE KUUSI:

Geenitutkimukset, musiikki ja musikaalisuus	6
---	---

BÉLA BARTÓK:

Omaelämäkerta ja muita esseitä	17
--------------------------------------	----

ILKKA ORAMO:

Kolme Bartókin esseitä.....	29
-----------------------------	----

MARKUS SARANTOLA:

Vibratosta eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin.....	35
---	----

KATSAUS

ANU VEHVILÄINEN

Artist & Audience – on music, visual arts and dance	64
---	----

LEKTIOT

GUNNHILDUR EINARSDÓTTIR

The harp in contemporary music	70
--------------------------------------	----

JUHO LAITINEN

Manifesto of Sounding	79
-----------------------------	----

SAKARI YLIVUORI

Jean Sibelius's Works for Mixed Choir. A Source Study.....	88
--	----

MATTHEW WHITTALL

Nature in Music and the Music of Nature.....	94
--	----

ABSTRACTS IN ENGLISH.....	101
---------------------------	-----

Lukijalle

Käsillä oleva *Trion* numero kertoo siitä, kuinka laaja-alaista Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa tapahtuva tutkimus on, onpa sitten kyse jo asemansa vakiinnuttaneiden tutkijoiden tutkimuskohteista tai post doc -tutkijoiden ja tohtoriopiskelijoiden valitsemista aiheista. Lehden aloittavat kolme referee-käytännön läpikäynyttä artikkelia.

Irma Järvelän ja Tuire Kuusen artikkeli kertoo geenitutkimuksen huikaisevista näköaloista musikaalisuuden määrittelyssä. Eri populaatioiden geeniperimien ja musiikin tyylipiirteiden välillä on todettu yhteyksiä. Musikaalisuuden geeni- ja ympäristötekijöiden suhteellinen osuus on eräs tutkimusalue. Musikaalisuuden on tutkimuksissa todettu olevan synnynnäistä, joskin myös musiikin kuuntelu ja harjoittaminen vaikuttavat aivojen rakenteisiin. Muusikkosuvuissa geenien vaikutus on ilmeinen, mutta yhtä lailla asenne musiikkikulttuuriin opitaan. Erittäin musikaalisia on pieni vähemmistö, keskitasoisia valtaosa. Musikaalisuuden ja perimän yhteys on osoitettu myös kromosomitasolla.

Ilkka Oramon kirjoitus ”Kolme Bartókin esseetä” muodostaa johdannon säveltäjän kolmelle varhaiselle artikkelille (1920–21), joissa tämä pohtii uuden musiikin ongelmaa, kansanmusiikin vaikutusta taidemusiikkiin sekä dokumentoi siihen astista elämäänsä pienen autobiografian muodossa. Artikkelit eivät ole menettäneet hitustakaan ajankohtaisuuttaan, sillä tonaalisuuden ja atonaalisuuden suhde on yhä mieltä kiihdyttävä aihe. Bartók loi oman kolmiportaisen luokittelunsa kansanmusiikin hyödyntämisestä taidemusiikissa, ja samaa jaottelua käytti myös Erik Tawaststjerna Sibelius-kirjoissaan.

Markus Sarantolan artikkeli käsittelee jousisoittajien kannalta keskeistä, samalla kiisteltyä aihetta: vibratoa eri aikakausina ja siihen liittyviä estetiikan muutoksia. Lopullisia totuuksia asiasta ei löydy, mutta silti on äärimmäisen kiinnostavaa tietää, että vielä Joseph Joachim ja Leopold Auer suosivat eriytynyttä ja niukkaa, ranskalais-klassisesta traditiosta periytyvää vibratoa, kun taas siitä irti kasvanut ns. ranskalais-belgialainen koulu, Fritz Kreisler ja venäläiset supervirtuoosit, kuten Jascha Heifetz ja Nathan Milstein, loivat ”modernin” jatkuvan ja palavan vibraton.

Mennyt lukuvuosi on ollut samalla hyvä tohtorivuosi, josta todistavat neljä hyvin erilaista tohtorintutkimuksen tarkastustilaisuuden lektiota. Gunnhildur Einarsdóttir käsittelee harpun käyttöä nykymusiikissa ja esittelee perustamansa harppunotatioiden verkkosivun sisältöä. Juho Laitisen julkituo ”soimisen” olemista pohtivan manifestin: soiminen käsittää luovan persoonan, soittimen, lähitilan, kuulijakunnan sekä mukana värähtelevän ympäristön. Sakari Ylivuori käsittelee Sibeliuksen

sekakuoroteoksia lähdetutkimuksen ja ns. ”geneettisen kritismin” pohjalta: hän ehdottaa, että yhden version sijaan teos on pikemminkin jatkuva prosessi, josta syntyy eri vaiheissa ja eri tarpeisiin erilaisia teosversioita. Matthew Whittall tutkailee luontokuvastoa länsimaisessa klassisessa musiikissa ja romanttisen luontokäsityksen soveltuvuutta nykyhetken säveltämiseen.

Anu Vehviläisen post doc -projektiin kuuluva katsaus kuvaa taiteilijan ja yleisön kohtaamista monitaiteisen, musiikkia, kuvataidetta ja tanssia yhdistävän, taideyliopistolaisia kokoavan kurssin kuluessa.

Huhtikuussa 2014
Veijo Murtomäki

IRMA JÄRVELÄ, TUIRE KUUSI

Geenitutkimukset, musiikki ja musikaalisuus

Ihminen on kehittänyt kuulemistaan ja tuottamistaan äänistä historiansa aikana taidemusiikkia. Kuinka paljon tähän ovat vaikuttaneet ihmisen biologiset ominaisuudet ja kuinka paljon ympäristö? Äänten ja musiikin kuulemiseen ja tuottamiseen tarvitaan biologisia ominaisuuksia. Ihmisen kehityshistoriassa kuuloaistin, aivojen ja kurkunpään kehittyminen ovatkin tärkeitä vaiheita, jotka ovat osaltaan mahdollistaneet nykyisen musiikkikulttuurin syynyn.

Keskusteltaessa musiikista ja musikaalisuudesta keskustelu usein kääntyy kysymykseen siitä, onko musikaalisuus synnynnäinen ominaisuus vai onko se kehittynyt oppimisen kautta. Musikaalisuuden ilmeneminen voi näkyä yksilön omana musiikillisena toimintana (musiikkiharrastus tai musiikin opiskelu) tai kiinnostuneisuutena musiikin kuunteluun, ja sen edellytyksenä on musiikille altistuminen. Geenien ja ympäristövaikutusten erottaminen musikaalisuuteen vaikuttavien tekijöiden tutkimisessa on haastavaa, sillä jo sikiö altistuu ympäristön musiikille ja musiikkiäänille, ja musiikki on keskeinen osa ympäröivää kulttuuria. Altistuminen jatkuu lapsuudessa, ja usein lapsi osallistuu jollain tavalla aktiivisesti musiikilliseen toimintaan. Musiikin kuuntelu on hyvin tavallista.

Musiikin yhteisestä kehityshistoriallisesta alkuperästä puhuu puolestaan se, että musiikkia harjoitetaan kaikissa tunnetuissa kulttuureissa. Kaikille musiikkikulttuureille yhteisiä tekijöitä ovat muun muassa laulaminen, musiikillisen materiaalin jäsentyminen sävelkorkeuden ja keston suhteiden mukaan, oktaavi-intervalli ja epäsymmetriset asteikkorakenteet, joissa kolme-neljä säveltä ovat tärkeämpiä kuin muut (Dowling & Harwood 1986; Nettl 2000). Kehtolaulut, niiden funktio ja esitystapa ovat eri kulttuureissa hyvin samantyyppisiä (Peretz 2006). Tässä katsauksessa tarkastelemme musiikkia osana ihmisen toimintaa sekä tämänhetkisiä käsityksiä musikaalisuuden periytyvyydestä ja siihen liittyvistä perimän tutkimuksista (perimän geenimuotojen yhteydestä musikaalisuuden ilmenemiseen).

MUSIIKKI OSANA IHMISEN KEHITYSHISTORIAA

Musiikki on ollut osa ihmisen toimintaa hyvin pitkään. Koska musiikin harrastamisesta jää niukasti fossiilisia jälkiä, ihmisen ja musiikin välistä yhteyttä on tutkittu monin välillisin keinoin. Esimerkiksi ihmisen äänielinten kehittymisen mallintaminen perustuu luulöydöksiin sekä ymmärrykseen pehmytkudosten kiinnittymisestä ja sijainnista, koska pehmytkudoslöydöksiä ei ole. Äänentuottomekanismin kehittyminen (kurkunpään muutokset) on ajoitettu tapahtuneeksi noin 1 000 000–200 000 vuotta sitten (Eerola 2011), ja tämä kehittyminen on mahdollistanut paitsi puheen myös laulamisen. Monimutkaista ääntelyn motorista kontrollia ohjaavat aivojen osat ovat puolestaan saavuttaneet riittävän laajuuden viimeistään 150 000 vuotta sitten, mikä omalta osaltaan on mahdollistanut ääntelyn, ja siten tehnyt laulamisen mahdolliseksi (Eerola 2011).

Erilaisia soitinlöydöksiä on myös tehty, vanhimmat luuhuilit on ajoitettu noin 40 000 vuoden taakse (Conrad ym. 2009; Cross 1999). Luonnollisesti vain tämän-tyyppisistä materiaaleista tehdyt instrumentit ovat voineet säilyä jälkipolville. On mahdollista, että instrumentteja on tehty myös nahasta, puusta, hedelmien kuoresta, ruo'osta tai muusta materiaalista, joka on aikojen saatossa maatonut. Tämän puolesta puhuu se, että kaikilla tunnetuilla kulttuureilla on musiikkia ja siihen liittyviä edellä mainituista materiaaleista tehtyjä instrumentteja (Barac 1999).

Aivotutkimus puolestaan osoittaa, että aivojen syvimmat (eli vanhimmat) osat, jotka liittyvät muun muassa tunteisiin, aktivoituvat nykyihmiselläkin musiikkia kuunneltaessa, samoin kuin manteliumake (Peretz 2006). Kielen ja musiikin prosessointi on nykyihmisen aivojen rakennetasolla hyvin eriytynyttä, mikä kertoo siitä, että eriytyminen on tapahtunut ihmisen kehityshistoriassa varhain. Kiinnostavaa on myös se, että vastasyntyneen lapsen aivojen neurologinen rakenne on riittävän kehittynyt ja aivopuoliskot riittävän eriytyneet musiikkitiedon käsittelyyn (Perani ym. 2010).

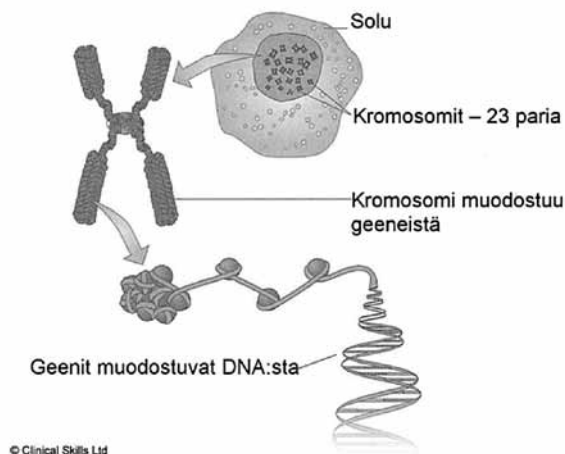
Evoluutiopsykologian perusteella tiedetään, että sellaiset perinnölliset ominaisuudet, jotka auttavat sopeutumisessa, siirtyvät eteenpäin todennäköisemmin kuin muut ominaisuudet. Crossin mukaan musiikki-instrumentit ovat tyyppisiä nykyihmiselle (*homo sapiens sapiens*) mutteivät muille lajeille (*homo erectus*, *homo neanderthalensis*), mistä seuraa ajatus, että musiikilla voisi olla merkitystä nykyihmisen säilymiseen muiden kuollessa sukupuuttoon (Cross 1999). Lisäksi Cross pohtii musiikillista toimintaa tekijänä, joka on kehittänyt nykyihmiselle ominaista aistienvälistä joustavuutta. Aistienvälisellä joustavuudella hän tarkoittaa sitä, että sama tai samanaikainen informaatio edellyttää useiden aistien kautta tulevan aistitiedon (auditiivinen, visuaalinen, kinesteettinen) yhtäaikaista käsittelyä aivojen eri osissa. Musiikki ei ehkä ole elossa säilymiselle välttämätöntä, mutta se on voinut olla hyödyllistä. Jos musiikki olisi vaarallista, sen sivuvaikutukset olisivat jo tappaneet meidät sukupuuttoon, tai ainakin musiikillisia perintötekijöitä kantavat ihmiset olisivat kuolleet. (Cross 2001.)

Tuore tutkimus (Brown ym. 2013; Pamjav ym. 2012) on myös osoittanut, että kansanmusiikin tyylipiirteillä ja väestön geneettisellä variaatiolla on yhteys. Analysoimalla musiikin tyylipiirteitä (esim. säveliköt tai melodiakaarrokset, rytmiset seikat, muotoon liittyvät seikat, laulutyylit, koristelu, dynamiikka) ja tutkimalla niiden keskinäistä samanlaisuutta voidaan erotella populaatioita toisistaan ja tutkia, miten samankaltaisia tai erilaisia ne ovat keskenään. Vastaavalla tavalla voidaan geenimuotojen välisen samanlaisuuden perusteella erottaa populaatioita toisistaan. Verrattaessa eri populaatioiden musiikkikulttuureja ja geenimuotoja keskenään huomataan, että näiden kahden analyysin tulokset ovat hämmästyttävän samanlaisia ja että tietty musiikkityyli kulkee käsi kädessä tiettyjen perimän muotojen kanssa.

IHMISEN PERIMÄN RAKENTEESTA JA PERINNÖLLISYYDESTÄ

Ihmisen perimä muodostuu DNA-rihmasta, jonka perusyksikkönä ovat neljä emästä, adeniini (A), tymiini (T), sytosiini (C) ja guaniini (G). Emäkset A ja T ja vastaavasti emäkset C ja G pariutuvat keskenään ja muodostavat DNA:n kaksoiskierteen rakenteen, jonka biologi Watson ja fyysikko Crick kuvasivat vuonna 1953. Ihmisen koko perimä, joka koostuu noin kolmesta miljardista emäsparista, saatiin kartoitettua vuonna 2001.

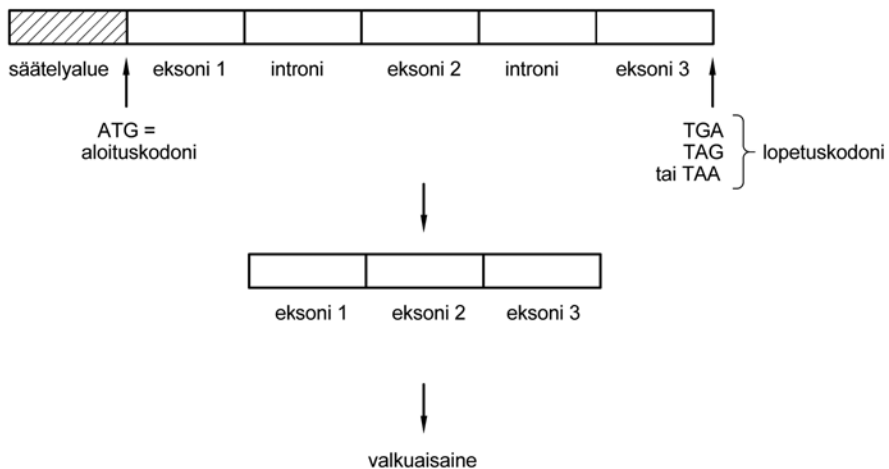
Geenit ovat DNA-rihman osia. Geeni koostuu emäspareista tietyssä emäjärjestyksessä, ja pienintä yksikköä, joka koostuu kolmesta emäsparista, kutsutaan kodoniksi. Yksi kodoni on aminohapon perusyksikkö, joista puolestaan muodostuvat valkuaisaineet eli proteiinit. Ihmisellä on arviolta 23 000 geeniä, jotka sijaitsevat 46 kromosomissa solun tumassa (kuvio 1). Kromosomeista puolet periytyy isältä ja puolet äidiltä. Sukusoluissa on siten vain puolet muiden solujen perimästä.



Kuvio1. Kromosomit sijaitsevat solun tumassa. Geenit sijaitsevat kromosomeissa ja ne muodostuvat DNA:sta.

Geenien perusrakenneyksiköitä ovat eksonit ja intronit. Eksonit vastaavat valkuaisaineiden muodostamisesta. Geenin luenta alkaa aina ATG-kodonilla, joka muodostaa metioniini-aminohapon (aloitusmetioniini eli aloituskodoni). Geenin luenta loppuu, kun emäsjärjestyksessä tulee vastaan TAA, TAG tai TGA, joita kutsutaan lopetuskodoneiksi. Intronit puolestaan sijaitsevat eksonien välissä. Ne eivät osallistu valkuaisaineiden muodostamiseen, mutta niissä voi olla geenien toimintaa sääteleviä alueita. Jokaisen geenin edessä ennen aloitusmetioniinia sijaitsee säätelyalue eli promoottori. Säätelyalue vaikuttaa geenin aktiivisuuteen. Geenin säätelyalueita voi sijaita myös kauempana geenistä (kuvio 2). Eksonit muodostavat vain 1,5 % ihmisen perimän kolmesta miljardista emäsparista. Valtaosa DNA-rihmasta ja siten myös ihmisen perimän emäsjärjestyksestä on toistaiseksi toiminnaltaan tuntematonta.

GEENIN RAKENNE



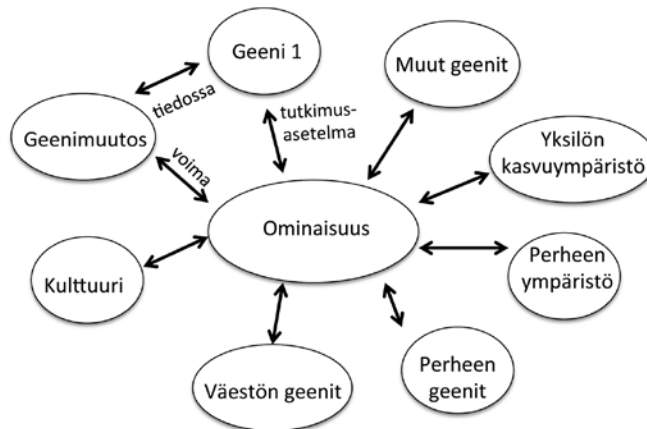
Kuvio 2. Geenin rakenne. Säätelyalue eli promoottori sijaitsee aina geenin edessä. Geenin synteesin lopettaa lopetuskodoni.

Perimästä on viimeisen 10 vuoden aikana löydetty noin 1000 emäksen pituisia alueita, jotka toistuvat peräkkäin. Näitä kutsutaan kopiolumun muutoksiksi. Kopiolumun muutoksia sisältävät perimän alueet ovat herkkiä vaurioille. Niissä voi tapahtua perimäaineksen häviämistä tai monistumista. Kopiolumun muutokset edustavat suurinta perimän vaihtelua eri yksilöiden välillä.

GEENIEN TUTKIMISESTA

Geneettisten tutkimusmenetelmien kehittyminen on luonut uusia työkaluja ja mahdollistanut monitekijäisten ominaisuuksien kuten musikaalisuuden ja muiden ihmisen käyttäytymiseen taustalla vaikuttavien geneettisten muutosten etsimisen. Alan kehityksellä on ollut suuri merkitys muun muassa lääketieteessä, jossa se on mahdollistanut perinnöllisten tautien geenivirheiden tunnistamisen ja käytännön diagnostiikan. Geenitutkimusten tekeminen ei vaadi mitään etukäteistietoa tutkittavan ominaisuuden biologisesta taustasta. Tiettyyn ominaisuuteen vaikuttavia geenejä voidaan paikantaa ihmisen kromosomeihin tutkimalla tunnettujen geenimuotojen periytymistä perheissä ja vertaamalla tilastollisten menetelmien avulla, kuinka usein tietty perimän muutos periytyy yhdessä tutkittavan ominaisuuden kanssa. Geenejä voidaan myös paikantaa perimään tapaus-verrokkitutkimuksella. Tässä tutkimuksessa paikannetaan geenimuotoja, jotka liittyvät useammin tutkittavaan ominaisuuteen kuin siihen, että ominaisuutta ei tutkittavalla ole. Uusimmat geenitutkimuksen menetelmät mahdollistavat koko perimän emäsjärjestyksen määrittämisen kerta-näytteestä.

Yleiset ihmisen ominaisuudet ovat monitekijäisiä, eli niiden syntyyn vaikuttavat sekä useat geenimuodot että ympäristötekijät. Esimerkiksi ihmisen pituuteen tiedetään vaikuttavan kymmeniä geenimuotoja. Harvinaisissa ominaisuuksissa on todennäköisempää, että niiden takana on vain yksi geenimuoto, ja ympäristötekijöiden merkitys on vähäinen. Perimän emäsjärjestyksen tunteminen on vauhdittanut uusin tilastollisen ja bioinformatiikan menetelmien kehittämistä. Niiden avulla voidaan muun muassa paikantaa ja verrata geenimuotojen säilymistä evoluutiossa eri lajeilla hiivasta ihmiseen ja tutkia geenien keskinäistä yhteistoimintaa ja säätelyä. Kuviossa 3 on esitetty ne tekijät, jotka on huomioitava geenitutkimuksissa.



Kuvio 3. Tekijät, jotka vaikuttavat ihmisen ominaisuuksiin ja jotka on huomioitava geenitutkimuksissa.

MUSIKAALISUUS JA SEN TUTKIMINEN

Keskusteltaessa musikaalisuudesta sanat musikaalisuus ja lahjakkuus (joskus myös lahjakkuuspotentiaali) ovat usein sekoittuneet. Musikaalisuus voidaan nähdä synnynnäisenä ominaisuutena, joka ihmisellä joko on tai ei ole, toisaalta musikaalisuus usein määritellään musiikillisen toiminnan kautta. Jälkimmäisessä tapauksessa määritelmään liittyy ongelmia, sillä toiminta itsessään voi vaikuttaa siihen, kuinka musikaaliselta henkilö vaikuttaa esimerkiksi mitattaessa musikaalisuutta jollain testillä. Toisin sanoen jos musikaalisuus määritellään toiminnan kautta, synnynnäisen musikaalisuuden määrittely ei onnistu, sillä musiikillinen toiminta eli ympäristötekijät vaikuttavat lopputulokseen. Onkin tärkeää ymmärtää, että musikaalisuuden mittaaminen on aina riippuvainen siitä, miten musikaalisuus määritellään.

Ensimmäiset yritykset mitata musikaalisuutta (ja sitä kautta siis myös määritellä joitain musikaalisuuteen liittyviä ominaisuuksia) ovat noin sadan vuoden takaa. Seashoren ensimmäiset musikaalisuustestit ovat vuodelta 1919. Musikaalisuus on tavallisesti määritelty kyvyksi prosessoida musiikillisia osatekijöitä, jolloin musikaalisuustesteissä on mitattu kuulijan kykyä havaita säveltaseroja, sävelten kesto-, voimakkuus- tai äänenvärieroja tai rytmikuvioiden välisiä eroja. Musikaalisuus on myös nähty kykyä muistaa tonaalisia sävelkulkuja tai havaita eroja peräkkäin soitetuissa soinnuissa tai melodioissa. Musikaalisuutta on myös yritetty selittää kyvyllä erottaa ”hyvä” versio ”huonosta” sekä kyvyllä tunnistaa näytteistä niitä yhdistäviä abstrakteja piirteitä. (Seashore, Lewis & Saetveit 1960; Wing 1961; Gordon 1965, 1982; Bentley 1966; Jackendoff & Lerdahl 2006; Levitin 2012). Kai Karman ajatukset musikaalisuudesta eroavat kirjallisuuden valtavirrasta. Karma nimittäin tarkastelee musikaalisuutta primaarina (tai synnynnäisenä) kykyä äänivirran auditiiviseen strukturointiin, eli kykyä erottaa äänivirrasta toistuvia kuvioita. Karma pyrkii omassa musikaalisuustestissään tehtäviin, joiden ratkaisemiseen musiikkiopinnot, musiikillinen toiminta tai ympäröivä musiikkikulttuuri vaikuttaisivat mahdollisimman vähän. (Karma 2007.)

Kun tässä katsauksessa kerrotaan musikaalisuuden ja geenien välisestä yhteydestä, musikaalisuustestinä on käytetty Karman testiä sekä Seashoren säveltasero testiä ja äänten kestotestiä. Karman testissä (KMT) tehtävät koostuvat kolmen keskenään samanlaisen kuvion muodostamasta ääninäytteestä ja pienen tauon jälkeen esitettävästä vertailukuvioista. Kuulijan tehtävä on arvioida, onko vertailukuvio samanlainen vai erilainen kuin ne kuviot, joista ääninäyte muodostui. Seashoren säveltasero testissä (SP) kuulijan on arvioitava kahden peräkkäin soivan äänen säveltaseroja ja vastattava, onko jälkimmäinen ääni säveltasoltaan korkeampi vai matalampi kuin ensimmäinen. Seashoren äänten kestotestissä (ST) puolestaan vertaillaan kahden peräkkäin soivan äänen kesto.

Musiikkiäänten tunnistaminen ja musikaalisuus ovat aivojen toimintaa. Tiedetään, että 60%–80% aivojen toimintaan vaikuttavista tekijöistä johtuu geneeistä.

Kuten edellä todettiin, vastasyntyneen aivot ovat valmiit musiikkitiedon käsittelyyn, ja jo vauvat tunnistavat monimutkaisia musiikkiaaniä – ilman harjoittelua (Perni ym. 2010). Musiikin vaikutuksista aivojen rakenteisiin on tehty runsaasti tutkimusta muun muassa kuvantamismenetelmien avulla. Ne osoittavat, että musiikin harjoittaminen ja kuunteleminen vaikuttavat aivojen rakenteisiin (mm. Munte ym. 2002) ja toimintaan (Blood & Zatorre 2001), ja jo sikiöaikaisella altistumisella musiikkiaaniäille on vaikutusta kuulonvaraisen erottelukyvyn tarkkuuteen (Partanen ym. 2013). Ammattimuusikoilla tietyt aivojen osat, esimerkiksi aivopuoliskoja yhdistävä aivokurkiainen sekä äänentuottoon osallistuvat tunto- ja kuuloaivokuoren osat ovat laajempia kuin ei-muusikoilla (Tervaniemi 2011). On kuitenkin epäselvää, johtuuko tämä harjoittelusta, biologisesta herkkyydestä musiikille vai molemmista.

Musikaalisuutta, musiikin harrastamista ja ammattimuusikkoutta esiintyy suvittain. Koska perheenjäsenet jakavat Mendelin sääntöjen mukaan aina puolet geeneistään, musikaalisissa suvuissa geeneillä saattaa olla osuutta musikaalisuuden ilmentymisessä. Myös asenne ympäröivään musiikkikulttuuriin opitaan. Musiikkia harrastavissa suvuissa asenne musiikkiin on myönteistä ja musiikillisille toiminnoille varataan aikaa. Musikaalisuuden ilmeneminen vaatii musiikkialtistuksen, mutta musikaalisuuden ja musiikkialtistuksen keskinäistä suhdetta musikaalisuuden ilmentymiseen on vaikea selvittää. Edellä kuvatut evoluutiotutkimukset, vastasyntyneiden tutkimukset ja perhetutkimukset puhuvat kuitenkin sen puolesta, että musikaalisuus on synnynnäinen ominaisuus.

Vaikuttaa siltä, että primaari (tai synnynnäinen) musikaalisuus on ei-musiikkia harrastavien keskuudessa normaalisti jakautunut ominaisuus, eli valtaosa suomalaisesta väestöstä on keskitasoa, ja erittäin musikaalisia tai erittäin vähän musikaalisia on pieni vähemmistö (Raijas ym. 2013). Tämä voisi selittää osaltaan, miksi musiikin kuuntelu ja halu harrastaa musiikkia on yleistä. Vastaavasti Peretz (2006) viittaa Kalmusin ja Fryn tutkimukseen, jonka mukaan arviolta 4%:lla väestöstä olisi amusia (”täydellinen sävelkorvattomuus”), minkä seurauksena heidän on vaikea erottaa kahta sävelmää toisistaan pelkän sävelkorkeusinformaation perusteella, eivätkä he kykene osallistumaan musiikilliseen toimintaan tai nauttimaan siitä.

MUSIKAALISUUDEN GEENITUTKIMUKSIA

Kun otetaan huomioon musiikin merkitys ihmisen historiassa sekä muu edellä kuvattu, voidaan olettaa, että musikaalisuuden taustalla on löydettävissä geenimuotoja, jotka voisivat selittää musiikin säilymistä evoluutiossa ja musiikin kuuntelun yleisyyttä tai musiikkiterapian hyötyjä. Musikaalisuuden geenitutkimuksia on tehty viime vuosina Suomessa ja Etelä-Koreassa. Kuten edellä todettiin, musikaalisuus määriteltiin suomalaisissa tutkimuksissa Karman auditiivisen strukturoinnin testillä (KMT) sekä Seashoren sävelkorkeuden (SP) ja sävelen keston (ST) testeillä.

Uusimmassa suomalaisessa tutkimuksessa (Oikkonen ym. 2014) analysoitiin 767 henkilön perimää 76 suomalaisesta suvusta. Tutkimuksessa löytyi yhteensä yhdeksän perimän aluetta, joiden todennäköinen yhteys musikaalisuuteen oli yli 50%. Vahvin assosiaatio (98% todennäköisyys) löytyi kromosomista 3, **GATA2**-geenin läheisyydestä. GATA2 vaikuttaa sisäkorvan simpukan karvasolujen ja aivorungon alemman nelikukkulan (*inferior colliculus*) kehitykseen. Karvasoluilla on kuulojärjestelmässä tärkeä osa sävelkorkeuksien ja äänenvoimakkuuden aistimuksessa, ja myös nelikukkula käsittelee taajuusinformaatiota. Vahvin kytkeytynyt alue perhetutkimuksissa paikantui kromosomiin 4, jossa sijaitsee viisi sisäkorvan kehitykseen ja aivojen, muun muassa mantelitulmakkeen toimintaan vaikuttavaa geeniä (protokadheriini 7, CHRNA9, PDGFRA, PHOX2B ja KCTD8). (Pulli ym. 2008; Oikkonen ym. 2014.) Tutkimus vahvistaa musikaalisuuden synnynnäisen, biologisen taustan olemassaoloa DNA-tasolla.

Eteläkorealainen tutkimusryhmä on tutkinut mongolialaisia perheitä. Kyseisessä tutkimuksessa musikaalisuus määriteltiin *pitch perception accuracy* (PPA)-testillä, joka perustuu laulamiseen. Geenitutkimukset tehtiin samalla lähestymistavalla kuin suomalaisessa tutkimuksessa. Myös tässä tutkimuksessa todennäköisin musikaalisuuteen liittyvä alue löytyi kromosomista 4 (Park ym. 2012). On mielenkiintoista, että alue on osittain päällekkäinen suomalaisessa tutkimuksessa saadun alueen kanssa huolimatta siitä, että musikaalisuuden määrittelyyn oli käytetty eri musikaalisuustestiä, vieläpä siten, että toisessa testissä mukana oli laulamista, toisessa ”vain” kuuntelemista.

Myös musiikillisen luovuuden periytymistä on tutkittu. Luovuus määriteltiin tutkimuksessa vastaajan omana arviona siitä, kuinka usein hän säveltää, sovittaa tai improvisoii musiikkia, ja kaikkien toimintojen osalta luovuudeksi katsottiin myös spontaani toiminta. Kun tutkittiin musikaalisuuden ja musiikillisen luovuuden liittymistä perimän kopiolumun muutoksiin, löytyi perimän alueita, joilla sijaitsee oppimiseen, muistiin ja tunteiden säätelyyn vaikuttavia genejä (Ukkola-Vuoti ym. 2013). Tähän tutkimukseen osallistui 92 suomalaista sukua. Sekä musikaalisuuteen että musiikilliseen luovuuteen liittyi myös perimän alueita, joilla sijaitsee serotoniiniaineenvaihduntaan vaikuttavia genejä. Serotoniiniaineenvaihdunnan tiedetään liittyvän tunteiden säätelyyn aivoissa. Tutkimuksessa löydettyjen, musikaalisuuteen ja musiikilliseen luovuuteen kytköksissä olevien geenien toiminta liittyy läheisesti myös masennukseen, mikä saattaa osaltaan selittää musiikkiterapian hyötyä muun muassa masennuksen hoidossa.

Tähänastiset tutkimukset vahvistavat käsitystä, jonka mukaan musikaalisuus on monitekijäinen ominaisuus. Musikaalisuuden ilmenemiseen vaikuttavat sekä perimä että ympäristötekijät musiikille altistumisesta harrastamiseen ja musiikinopiskeluun. Se, millaista musiikillista toimintaa yksilö harrastaa, riippuu ympäristötekijöistä, ja musiikin harrastaminen on mahdollista (primaarin) musikaalisuuden määrästä riippumatta. Tutkimukset osoittavat saman kuin kenttähavainnotkin: musikaalisuutta,

musiikin harrastamista ja ammattimuusikkoutta esiintyy suvuittain. Kuten edellä todettiin, on usein vaikea selvittää, johtuuko tämä geeneistä vai runsaasta musiikkialtistuksesta perheissä tai suvuissa. Toistaiseksi on myös selvittämättä, edellyttäväkö ammattimuusikkous keskitason ylittävää primaaria musikaalisuutta. Siinä missä Ericsson (2008) korostaa harjoittelun määrää, mutta jättää avoimeksi kysymyksen siitä, mikä motivoi yksilön jatkamaan systemaattista harjoittelua riittävän pitkään, Gagné (2005) puhuu synnynnäisestä lahjakkuuspotentiaalista, jonka lisäksi tarvitaan persoonallisia tekijöitä ja ympäristötekijöitä tukemaan kehittymistä. Suomalaisessa tutkimuksessa ammattimuusikoiden musikaalisuustestipisteet olivat korkeita, lisäksi havaittiin, että aktiivinen musiikin kuunteleminen korreloi musiikkikoulutuksen kanssa (Peltonen 2013). Tästä korrelaatiosta ei kuitenkaan kyetä sanomaan, johtaako koulutus kuuntelun lisääntymiseen, kuuntelu lisääntyvään koulutukseen, vai onko kummankin ilmiön taustalla yhteinen ominaisuus (esimerkiksi musikaalisuus), joka vaikuttaa lisäävästi sekä kuuntelun että koulutuksen määrään. Monet kiinnostavat kysymykset odottavat siis yhä vastauksia. ■

LÄHTEET

Barac, V. 1999. From primitive to pop: Foraging an post-foraging hunter-gatherer music. In Lee & Daly (Eds.) *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 343–350.

Bentley, A. 1966. *Musical ability in children and its measurement*. New York: October House Inc.

Blood, A.J. & Zatorre, R.J. 2001. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Vol. 98, No. 20, pp. 11818–11823.

Brown, S., Savage, P.E., Ko, A.M-S, Stoneking, M., Lo, Y-C., Loo, J-H., Trejaut, J.A. 2013. Correlations in the population structure of music, genes and language. In *Proceedings of the Royal Society B*, 281:20132072.

Conrad D.F., Pinto, D., Redon, R., Feuk, L. Gokcumen, O., Zhang, Y., Aerts, J., Andrews, T.D., Barnes, C. Campbell, P. ym. 2010. Origins and functional impact of copy number variation in the human genome. *Nature*, Vol. 464, pp. 704–712.

Cross, I. 1999. Is music the most important thing we ever did? Music, development and evolution. In Suk Won Yi (Ed.) *Music, Mind and Science*. Seoul: Seoul National University Press, pp. 10–39.

Cross, I. 2001. Music, cognition, culture and evolution. In Zatorre & Peretz (Eds.) *The biological foundations of music*. New York Academy of Sciences, 930, pp. 28–42.

Dowling, W.J., & Harwood, D.L. 1986. *Music cognition*. Orlando: Academic Press.

Eerola, T. 2011. Evoluutiopsykologia ja musiikki. Teoksessa Saarikallio & Louhivuori (toim.). *Musiikkipsykologia*, Jyväskylä: Atena, pp. 343–353.

Ericsson K.A. 2008. Attaining excellence through deliberate practice: insights from the study of excellent performance. In M. Ferrari (Ed.). *The Pursuit of Excellence Through Education, 2nd edition*. New York: Taylor & Francis, pp. 21–56.

Gagné, F. 2005. From Gifts to Talents: The DMGT as a Developmental Model. In R.J. Stenberg & J. Davidson (Eds.) *Conceptions of Giftedness 2nd edition*. New York: Cambridge University Press, pp. 98–119.

Gordon, E.E. 1965. *Musical aptitude profile*. Boston: Houghton Mifflin.

Gordon, E.E. 1982. *Intermediate measures of music audiation*. Chicago: G.I.A. Publications

Jackendoff, R. & Lerdahl, F. 2006. The capacity of music: What is it, and what's special about it? *Cognition*, Vol. 100, pp. 33–72.

Karma K. 2007. Musical Aptitude Definition and Measure Validation: Ecological Validity Can Endanger the Construct Validity of Musical Aptitude Tests. *Psychomusicology*, Vol. 19, No. 2, pp. 79–90.

Levitin, D.J. 2012. What does it mean to be musical? *Neuron*, Vol. 73, (February 2012) pp. 633–637.

Munte, T.F., Altenmüller, E. & Jancke, L. 2002. The musician's brain as a model of neuroplasticity. *Nature reviews. Neuroscience*, Vol. 3, No. 6, pp. 473–478.

Nettl, B. 2000. An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture. In Wallin, N.L., Merker, B., and Brown, S. (Eds.), *The Origins of Music*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 463–472.

Oikkonen, J., Huang, Y., Onkamo, P., Ukkola-Vuoti, L., Raijas, P., Karma, K., Vieland, V.J., Järvelä, I. 2014. A genome-wide linkage and association study of musical aptitude identifies loci containing genes related to inner ear development and neurocognitive functions. *Molecular Psychiatry* (2014), 1–8.

Pamiav, H., Juhaász, Z., Zalán, A., Németh, E. & Damdin, B. 2012. A comparative phylogenetic study of genetics and folk music. *Mol Genet Genomics*, Vol. 287, pp. 337–349

Park, H., Lee, S., Kim, H.J., Ju, Y.S., Shin, J.Y., Hong, D., von Grotthuss, M., Lee, D.S., Park, C., Kim, J.H., Kim, B., Yoo, Y.J., Cho, S.I., Sung, J., Lee, C., Kim, J.I. & Seo, J.S. 2012. Comprehensive genomic analyses associate UGT8 variants with musical ability in a Mongolian population. *Journal of medical genetics*, Vol. 49, No. 12, pp. 747–752.

Partanen, E., Kujala, T., Näätänen, R., Liitola, A., Sambeth, A. & Huotilainen, M. 2013. Learning-induced neural plasticity of speech processing before birth. *PNAS* 110, Vol. 37, pp. 15145–15150.

Peltonen, P. 2013. Ympäristötekijöiden yhteys musikaalisuuden kehittymiseen ja ilmenemiseen. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopiston valtiotieteellinen tiedekunta.

Perani, D., Saccuman, M.C., Scifo, P., Spada, D., Andreolli, G., Rovelli, R., Baldoli, C. & Koelsch, S. 2010. Functional specializations for music processing in the human newborn brain. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Vol. 107, No. 10, pp. 4758–4763.

Peretz, I. 2006. The nature of music from a biological perspective. *Cognition*, Vol. 100, No. 1, pp. 1–32.

Pulli, K., Karma, K., Norio, R., Sistonen, P., Goring, H.H. & Jarvela, I. 2008. Genome-wide linkage scan for loci of musical aptitude in Finnish families: evidence for a major locus at 4q22. *Journal of medical genetics*, Vol. 45, No. 7, pp. 451–456.

Raijas P, Oikkonen J, Ukkola-Vuoti L, Onkamo P, Järvelä I. 2012. Suomalaisten musikaalisuus. *Musiikki* 2012:1, pp. 86–90.

Seashore, C.E., Lewis, D. & Saetveit, J.G. 1960, *Seashore measures of musical talents. Manual*. The Psychological Corp, New York.

Tervaniemi, M. 2011 Musiikki ja muusikkous aivoissa. Teoksessa Saarikallio & Louhivuori (toim.) *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Atena, pp. 57–63.

Ukkola-Vuoti, L., Kanduri, C., Oikkonen, J., Buck, G., Blancher, C., Raijas, P., Karma, K., Lähdesmäki, H., Järvelä, I. 2013. Genome-wide copy number variation analysis in extended families and unrelated individuals characterized for musical aptitude and creativity in music. *PLoSOne*, Vol. 8, No. 2 e56356.

Wing, H.D. 1961. *Wing Standardized Tests of Musical Intelligence*. Windsor, England: NFER Publishing Company.

BÉLA BARTÓK

Omaelämäkerta ja muita esseitä

Synnyin 25. maaliskuuta 1881 Nagyszentmiklósissa (Torontálin kreivikunnassa Unkarissa sijaitsevalla paikkakunnalla, joka on nyttemmin liitetty Jugoslaviaan), ja sain viisivuotiaana ensimmäiset pianotunnit äidiltäni. Isäni, maatalouskoulun johtaja, osoitti melkoisia musikaalisia taipumuksia; hän soitti pianoa, perusti harraste-
lijaorkesterin, opetteli soittamaan selloa voidakseen toimia siinä sellistinä ja kokeili peräti kykyjään tanssikappaleitten säveltäjänä. Menetin hänet seitsemän vuoden ikäisenä. Hänen kuoltuaan äitini oli pakko toimia kansakoulunopettajana ansaitakseen elatuksemme: muutimme Nagyszöllösiin (nykyään liitetty Tšekkoslovakiaan), sitten Bistriziin (Transsylvaniassa, nyttemmin liitetty Romaniaan) ja lopulta vuonna 1893 Preßburgiin (nyttemmin liitetty Tšekkoslovakiaan).¹ Kun jo yhdeksänvuotiaana poikasena aloin säveltää pieniä pianokappeleita ja esiinnyin vuonna 1891 Nagyszöllöissä jopa ensi kerran julkisesti ”säveltäjänä” ja ”pianistina”, näytti meistä erityisen tärkeältä, että voisimme lopultakin muuttaa suurempaan kaupunkiin. Preßburgissa oli tuohon aikaan Unkarin maaseutukaupungeista joka tapauksessa vilkkain musiikkielämä, niin että sain mahdollisuuden nauttia 15. ikävuoteeni asti László Erkelin (tunnetun oopperasäveltäjämme Ferenc Erkelin pojan) pianonsoiton ja harmoniaopin opetusta ja toisaalta käydä seuraamassa monia – joskin vähemmän onnistuneita – orkesterikonsertteja ja oopperaesityksiä. Tilaisuuksia kamarimusiikin harjoittamiseen ei myöskään puuttunut, ja niin olin 18. ikävuoteeni mennessä oppinut tuntemaan musiikkikirjallisuuden Bachista Brahmsiin suhteellisen hyvin – Wagneria tosin vain *Tannhäuseriin* asti. Tällä välin sävelsin ahkerasti ja sain voimakkaita vaikutteita Brahmsilta ja itseäni neljä vuotta vanhemman Dohnányin nuoruudenteoksista, varsinkin hänen opus 1:stään.²

1 Bartókin mainitsemat paikannimet ja paikat, joihin ne viittaavat, ovat kokeneet myöhemminkin muutoksia. Hänen syntymäkaupunkinsa Nagyszentmiklós on nykyään Sinnicolau Mare Timișin piirikunnassa Romaniasa. Nagyszöllös liitettiin sittemmin Neuvostoliittoon nimellä Виноградів (Vinogradov) ja on nykyään Ukrainan Виноградів (Vynohradiv). Bistriz, unkariksi Beszterce, on nykyään Bistrița Romanian Transsylvaniassa ja Preßburg, unkariksi Pozsony, Slovakian pääkaupunki Bratislava. Bartók käyttää tässä muutamien paikannimien saksankielistä muotoa, koska teksti julkaistiin saksankielisessä aikakauslehdessä. – Suom. huom.

2 Ernő Dohnányi (1877–1960), unkarilainen säveltäjä, kapellimestari ja pianisti, kahdesti Budapestin F. Liszt -musiikkiakatemian johtaja, Unkarin Filharmonisen Seuran presidentti ja kapellimestari (1919–44). Dohnányin opus 1 on pianokvintetto. – Suom. huom.

Kun olin suorittanut kimnaasin, esiin nousi suuri kysymys, mihin musiikkikouluun minun tulisi mennä. Tuolloin Wienin konservatoriota pidettiin yleisesti ainoana opinahjona, jossa sai kelvollista musiikinopetusta. Tästä huolimatta noudatin lopulta Dohnányin neuvoa ja menin Budapestiin, jossa minusta tuli prof. István Thománin (piano) ja János Koesslerin (sävellys) oppilas Unkarin kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa.³ Täällä olin vuodesta 1899 vuoteen 1903. Heti saavuttuani paneuduin suurella innolla tutkimaan niitä Richard Wagnerin teoksia (*Tetralogiaa*, *Tristania*, *Mestarilaulajia*), joita en vielä tuntenut, kuten myös Lisztin orkesteriteoksia. Oma sävellystyöni oli tämän kauden aikana kuitenkin täysin lamassa. Olin nyttemmin vapautunut Brahmsin tyylistä, mutta en voinut myöskään Wagnerin ja Lisztin välityksellä löytää kaivattua uutta tietä. (Lisztin merkitystä säveltaiteen kehitykselle en tuohon aikaan vielä ymmärtänyt; näin hänen teoksissaan vain ulkokohtaisuuksia.) Tästä syystä en säveltänyt kahteen vuoteen paljon mitään, ja musiikkiakatemiassa minut tunnettiin oikeastaan vain etevänä pianistina.

Tästä pysähtyneestä tilasta minut riuhtaisi salamaniskun tavoin *Also sprach Zarathustran* ensiesitys Budapestissa (1902). Tämä teos, joka useimmissa sikäläisissä muusikoissa herätti kauhistusta, sai minut kuohuvan innostuksen valtaan: vihdoinkin näin edessäni suunnan, johon sisältyi uutta. Heittäydyin tutkimaan Straussin partituureja ja aloin jälleen säveltää.⁴ Toisellakin seikalla oli ratkaiseva merkitys kehitykselleni. Tuohon aikaan heräsi Unkarissa tunnettu šovinistinen poliittinen liike, joka vaikutti myös taiteen alueella. Musiikissa pyrittiin luomaan jotakin leimallisesti unkarilaista. Tämä ajatussuunta sai minut valtaansa ja suuntasi huomioni meidän kansanmusiikkimme tutkimiseen – tai sen, mitä silloin pidettiin unkarilaisena kansanmusiikkina.

Näiden vaikutteiden vallassa sävelsin vuonna 1903 sinfonisen runon nimeltä *Kossuth*, jonka Hans Richter⁵ heti otti esittääkseen Manchesterissa (helmikuussa 1904). Samoihin aikoihin syntyivät lisäksi viulusonaatti ja pianokvintetto; edellisen esitti Rudolph Fitzner Wienissä ja jälkimmäisen Prill-kvartetti. Näitä kolmea teosta ei julkaistu. Tähän kauteen kuuluvat edelleen vuonna 1904 sävelletty Rapsodia pianolle ja orkesterille op. 1, jolla vuonna 1905 kilpailin menestyksestä Rubinstein-palkinnosta Pariisissa, sekä Sarja nro 1 suurelle orkesterille vuodelta 1905.

Tällä välin Richard Strauss lakkasi pian kiehtomasta minua. Aloin uudelleen tutkia Lisztä – nimittäin hänen vähemmän populaareja luomuksiaan, kuten *Années de*

3 István Thomán (1862–1940), Lisztin oppilas. Vuonna 1907 Bartókista tuli hänen seuraajansa Unkarin kuninkaallisen musiikkiakatemian pianonsoiton professorina. János (Hans) Koessler (1853–1926), saksalainen kapellimestari, toimi akatemian sävellyksen opettajana 1883–1908. – Suom. huom.

4 Bartókin Strauss-innostusta kuvastaa muun muassa, että hän teki pianosovituksen sinfonisesta runosta *Ein Heldenleben* ja esitti sen Koesslerin sävellysluokassa ja tammikuun lopulla 1903 myös Wienin Musiikintäydäyksen yhdistyksessä. – Suom. huom.

5 Hans Richter (1843–1916), unkarilaissyntyinen kapellimestari, joka toimi ensin Wienissä ja vuodesta 1877 Englannissa. Maaliskuussa 1905 Hallé-orkesteri esitti Richterin johdolla Manchesterissa ensi kertaa Englannissa Sibeliuksen toisen sinfonian. – Suom. huom.

Pélérinage, Harmonie poét. et relig., Faust-sinfonia, Totentanz jne. – ja pääsin joidenkin minusta vähemmän sympaattisten pintaseikkojen ylitse asian ytimeen: minulle avautui tämän taiteilijan todellinen merkitys; tunsin hänessä paljon suuremman nerouden kuin Wagnerissa ja Straussissa.⁶

Edelleen tulin huomaamaan, että erheellisesti kansanlauluina tunnetut unkarilaiset sävelmät – jotka tosiasiaassa ovat enemmän tai vähemmän triviaaleja kansanomaisia taidelauluja – tarjoavat vain vähän mielenkiintoa. Niinpä kohdistin vuonna 1905 huomioni tähän asti täysin tuntemattoman unkarilaisen talonpoikaismusiikin tutkimiseen. Suureksi onnekseni sain työtoverikseni erinomaisen muusikon, Zoltán Kodály, jonka terävänäköisyyttä ja arvostelukykyä kaikilla musiikin alueilla saan kiittää monista korvaamattomista vihjeistä ja neuvoista.

Aloitin tämän tutkimuksen puhtaasti *musiikillisista* lähtökohdista ja pelkästään unkarilaisella kielialueella; myöhemmin siihen tuli tärkeäksi osatekijäksi aineiston *tieteellinen* käsittely, samalla kun tutkimustyö laajeni slovakkien ja romanialaisten kielialueelle.

Kaiken tämän talonpoikaismusiikin tutkiminen oli minulle sen tähden ratkaisevan merkityksellistä, että se osoitti minulle mahdollisuuden täydellisesti vapautua tähänastisen duuri- ja molli-järjestelmän yksinvallasta. Sillä ylivoimaisesti hallitseva ja juuri arvokkaampi osa melodia-aarteistoa noudattaa vanhoja kirkkosävellajeja tai muinaiskreikkalaisia ja tiettyjä vieläkin primitiivisempiä (nimittäin pentatonisia) sävellajeja ja osoittaa sitä paitsi mitä moninaisimpia ja vapaimpia rytmisiä muodosteita ja tahtilajin vaihdoksia sekä *rubato*- että *tempo giusto* -esityskäytännössä. Osoittautui, että vanhat sävelasteikot, joita meidän taidemusiikissamme ei enää käytetä, eivät suinkaan ole menettäneet elinvoimaansa. Niiden hyväksikäyttö avasi mahdollisuuden myös uusiin harmonisiin yhdistelmiin. Tällainen diatonisen sävelrivin käsittely johti vapautumiseen jäykistyneestä duuri-molli-asteikosta ja loppujen lopuksi meidän kromaattisen kaksitoistasäveljärjestelmämme joka ainoan sävelen täysin vapaaseen käyttöön. – Vuonna 1907 tapahtunut nimitykseni pianonsoiton professoriksi Unkarin kuninkaalliseen musiikkiakatemiaan Budapestissa oli tervetullut, koska se antoi minulle mahdollisuuden asettua Unkariin ja jatkaa edelleen folkloristisia tutkimuksiani. Kun vielä samana vuonna Kodályn kehotuksesta tutustuin Debussyn teoksiin ja tutkin niitä, panin yllätykseni merkille, että myös niiden melodiikassa tietyt, meidän kansanmusiikkiamme täysin vastaavat pentatoniset käännteet näyttelevät suurta osaa. Epäilemättä nekin on luettava osoitukseksi itäeurooppalaisen – todennäköisesti venäläisen – kansanmusiikin vaikutuksesta. Samoja pyrkimyksiä

6 Omaelämäkerta julkaistiin itävaltalaisen *Musikblätter des Anbruch* -lehden numerossa 3:5 (1921). Lehden numerossa 7 samana vuonna on oikaisu, jonka mukaan lauseen ”tunsin hänessä paljon suuremman nerouden kuin Wagnerissa ja Straussissa” sijasta pitää olla: ”tunsin, että näillä teoksilla on säveltaiteen kehitykselle suurempi merkitys kuin Wagnerilla ja Straussilla”. Suhdettaan Lisztin musiikkiin Bartók tilitti myöhemmin kahdessa artikkelissa: ”Liszt zenéje és a mai közönség” (Lisztin musiikki ja meidän aikamme yleisö, 1911) sekä ”Liszt-problémák” (Liszt-ongelmia, 1936). Molemmat on sittemmin julkaistu useilla kielillä, mm. englanniksi B. Suchoffin toimittamassa teoksessa *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976. – Suom. huom.

tavataan Igor Stravinskyn teoksissa; meidän aikanamme esiintyy siis toisistaan etäisimmilläänkin maantieteellisillä alueilla samaa pyrkimystä: elävöittää taidemusiikkia raikkaalla talonpoikaismusiikilla, johon viimeksi kuluneiden vuosisatojen luomistyö ei ole vaikuttanut.

Teokseni alkaen opus 4:stä pyrkivät antamaan ilmaisuuden edellä kuvatulle näkemykselle; ne herättivät Budapestissa luonnollisesti suurta vastustusta. Ymmärtämättömyyteen oli yhtenä synnäkin, että uusien teostemme osaksi tuli lähes aina melko puutteellisia esityksiä, sillä käsillä ei ollut enempää terävänäköistä kapellimestaria kuin kelvollista konserttiorkesteriakaan. Kun kamppailu oikein kärjistyi, yrittivät vuonna 1911 muutamat nuoret muusikot, joiden riveihin myös Kodály ja minä kuulumme, perustaa Uuden unkarilaisen musiikkiyhdistyksen. Tämän hankkeen varsinainen tavoite oli saada aikaan itsenäinen konserttiorkesteri, joka esittäisi kelvollisesti sekä vanhempaa että uudempaa ja uusinta musiikkia. Kaikki ponnistelut tämän päämäärän saavuttamiseksi osoittautuivat kuitenkin turhiksi. Tämän ja erinäisten muiden epäonnistuneiden henkilökohtaisten yritysten lannistamana vetäydyin vuoden 1912 tienoilla kokonaan syrjään julkisesta musiikkielämästä, mutta omistauduin sitäkin innokkaammin musiikkifolkloristisille tutkimuksille. Elätelin moniaita, meidän oloissamme koko lailla rohkeita matkasuunnitelmia, joista saatoin vuonna 1913 vaatimattomaksi aluksi myös toteuttaa yhden: matkustin Biskraan ja sen ympäristöön tutkiakseni sikäläistä arabialaista talonpoikaismusiikkia.⁷ Sodan syttyminen koski minuun – yleisinhimillisiin syihin lainkaan kajoamatta – jo senkin tähden niin kipeästi, että se äkkiä keskeytti kaikki senluonteiset tutkimukset; tutkimustyötäni varten jäivät nyttemmin jäljelle vain tietyt Unkarin alueet, joilla sitten saatoinkin jatkaa työtäni jossakin määrin rajoitetummin vielä vuoteen 1918 saakka.

Vuosi 1917 toi muassaan ratkaisevan käänteen Budapestin yleisön asenteessa teoksiini: kapellimestari Egisto Tangon⁸ huolenpidon ansiosta minulla oli onni lopultakin saada kuulla yksi laajemmista teoksistani, tanssinäytelmä *Puinen prins* musiikillisesti moitteettomana esityksenä. Vuonna 1918 hän sai aikaan vanhemman näyttämöteokseni, vuonna 1911 kirjoitetun yksinäytöksisen oopperan *Her ttua Sini-parran linna* kantaesityksen.

Valitettavasti tätä suotuisaa käännettä seurasi poliittinen ja taloudellinen romahdus syksyllä 1918. Siihen liittyvä, noin puolitoista vuotta kestänyt sekasorto ei ollut lainkaan omiaan edistämään minkään vakavamman työn saattamista rauhassa päätökseen.

Myöskään nykyinen tilanne ei anna mahdollisuutta edes ajatella musiikkifolklorististen töiden jatkamista. Omin voimin meillä ei nyttemmin ole enää varaa tähän

7 Matkan tuloksista Bartók julkaisi vuonna 1920 artikkelin ”Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung” (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2:9, 489–522), ja mukana ollut Márta Ziegler on kuvannut sen vaiheita kirjoituksessaan ”Bartóks Reise nach Biskra” (*Dokumenta Bartókiana* 2, Budapest 1965). – Suom. huom.

8 Egisto Tango (1876–1951), italialainen kapellimestari, joka työskenteli Budapestin oopperassa 1912–19 ja toimi sittemmin, vuodesta 1933 kuolemaansa asti, Kööpenhaminassa. Bartók omisti hänelle *Puisen prinsin*. – Suom. huom.

”luksukseen”; sitä paitsi entisestä Unkarista lohkaistujen alueiden tieteellinen tutkimus on poliittisista syistä ja molemminpuolisen vihamielisyyden takia mahdotonta. Ja kaukaisempiin maihin matkustamisesta ei voi olla puhuttakaan...

Missään maailman kolkassa ei muuten tunneta todellista kiinnostusta tätä musiikkitieteen haaraa kohtaan – eikä se mahdollisesti olekaan yhtään niin tärkeä kuin jotkut sen fanaatikot kuvittelevat!

UUDEN MUSIIKIN ONGELMA

Meidän aikamme musiikki pyrkii päättäväisesti atonaalisuuteen. Kuitenkaan ei näytä olevan oikein pitää tonaalista periaatetta atonaalisen periaatteen absoluuttisena vastakohtana. Viimeksi mainittu on pikemminkin johdonmukainen seuraus tonaalisuuden sisällä vähitellen syntyneestä kehityksestä, joka etenee ehdottomasti asteittain eikä sisällä minkäänlaisia aukkoja tai väkivaltaisia hyppäyksiä.

Schönberg sanoo *Harmonielebressään*, että sonaattimuodon ”kehittelyjakso” on määrättyssä mielessä käsitettävä atonaalisuuden siemeneksi. Tämä on ymmärrettävä seuraavasti: ”kehittelyjakso” murtaa kahden (”esittely”) tai yhden (”kertaus”) sävel-lajin yksinomaisen ylivalan. Sen sijaan eri sävellajit voivat seurata tiettyssä mielessä vapaammin toisiaan, mutta jokainen niistä koetaan – vaikka vain hetkellisestikin – edelleen selvästi sävellajiksi. ”Kehittelyjaksossa” vallitsee toisin sanoen eräänlainen kahdentoista sävellajin *tasa*-arvo.

Muunnosointujen kasaantuminen Beethovenin jälkeisenä aikana (Wagner, Liszt), sitten vaihto- ja lomasävelten yhä vapaampi käyttö (Strauss, Debussy) tosin vielä enimmäkseen tonaalisilta vaikuttavien sointujen yhteydessä ovat kaksi tärkeää ylimenovaihetta tonaalisuudesta atonaalisuuteen. Jo Straussilla, mutta vielä enemmän Straussin jälkeisessä musiikissa tavataan luonteeltaan tonaalisissa teoksissa yksittäisiä jaksoja (esimerkiksi ’Widersacher’ *Ein Heldenlebenissä*), joissa tonaalisuus on jo ratkaisevasti syrjäytetty. Viimeistä edellistä askelta atonaalisuuteen merkitsevät sellaiset teokset, jotka lukuun ottamatta tonaalista lähtökohtaansa ja tonaalisuuteen palaavaa loppuaan (tällä tavoin niissä pyritään – vanhan mallin mukaan – yhtenäiseen vaikutukseen, halutaan luoda lujat kehykset) vaikuttavat atonaalisilta.

Ratkaiseva käänne atonaalisuuteen alkoi kuitenkin vasta – edellä kuvattujen valmistavien vaiheiden jälkeen – kun 12-säveljärjestelmämme kahdentoista yksityisen sävelen *tasa*-arvo alettiin kokea välttämättömäksi; kun ei enää pyritty järjestämään näitä kahtatoista säveltä tiettyjen asteikkosysteemien mukaan ja panemaan yksityisille sävelille tämän järjestyksen mukaan enemmän tai vähemmän painoa, vaan kun pyrittiin käyttämään yksityisiä säveliä kaikissa mahdollisissa sekä vaakasuorissa että pystysuorissa yhdistelmissä, joita ei voida palauttaa asteikkosysteemeihin. Tällä tavoin menetellen tietyt sävelet näissä yhdistelmissä saavat tosin myös suhteellisesti enemmän painoa; kuitenkin tämä painoero ei enää perustu tähän tai tuohon as-

teikkomalliin, vaan seuraa kulloisestakin yhdistelmästä. Samalla tavoin sävelyhdistelmien ryhmissä niiden yksityisillä jäsenillä on toisiinsa nähden erilainen arvo ja erilainen intensiteetti. Kahdentoista yksityisen sävelen vapaa ja tasapuolinen käsittely lisää ilmaisumahdollisuuksia ennalta arvaamattomassa määrin.

Aikaisemmin muodostettiin korkeintaan nelisointuja ja vain tiettyinä luvallisina yhdistelminä; nyt annetaan jopa kaikkien kahdentoista sävelen soida yhtä aikaa mitä erilaisimpina yhdistelminä. Käytettävissämme on ennen aavistamaton vivahteiden rikkaus alkaen esimerkin A kolmisoinnun omalaatuisesta tyhjyydestä esimerkin B monisoinnun täyteläisesti soivaan herkkyyteen yhtäältä ja esimerkin C monisoinnun läpitunkevaan voimaan toisaalta. Ahtaimmat asetelut, joissa on kolme tai useampia vierekkäisiä säveliä, vaikuttavat sijaintinsa mataluudesta tai korkeudesta riippuen enemmän tai vähemmän tiiviisti soivilta ”tyyliteltyiltä” hälyiltä. Matalammissa rekistereissä käytetty väljempi asetelu, kuten esimerkissä D, lähenee soinniltaan tätä hälymäistä vaikutusta; kaksi oktaavia ylemmäksi sijoitettuna sen luonne muuttuu ja tulee eteerisemmäksi: vaikutus lähenee silloin esimerkkisoinnun B vaikutusta.



Homofonisessa musiikissa työskennellään niin sanoakseni samanaikaisesti soivien tai toisiaan enemmän tai vähemmän nopeasti seuraavien sävelmassojen, tiiviimpien tai ilmevämpien, massiivisempien tai ohuempien sävelläikkien kanssa; nämä kvaliteetit määräytyvät käytettyjen sävelten lukumäärän, niiden absoluuttisen tai relatiivisen sijainnin (so. avaramman tai ahtaamman asettelun) jne. perusteella. Näille sävelläikille on ominaista eriasteinen intensiivisyys – riippuen niiden koostumuksesta – ja niiden yksityisillä sävelillä on erilainen merkitys – riippuen niiden roolista pystysuorassa sävelryhmässä – ja ne tekevät juuri näiden erojen perusteella ’linjan’ suunnittelun atonaalisessa musiikissa mahdolliseksi. Missä määrin tämän linjan nousut ja laskut sitten muodostavat harmonisen kokonaisuuden tai eivät muodosta, yksinomaan tästä riippuu kyseessä olevan teoksen muodon täydellisyys.

Sanoin vaikeasti määriteltävän sisällön voima, ”ensioivalluksen” rikkaus – Schönbergin nimitystä käyttäkseni – ja linjankuljetuksen harmonia: näistä kolmesta tekijästä syntyy taideteos. Mutta eivätkö sitten nämä tekijät olleet vanhemmissa musiikin taideteoksissa yhtä lailla olemassa? Päävaatimukset eivät ole ollenkaan

muuttuneet, muutos on tapahtunut vain välineiden käyttötavassa: ennen työskenteliin rajallisemmin, nyt väljemmin mahdollisuuksin. Tulevaisuus näyttää, johtaa-ko rikkaampien mahdollisuuksien vapaa hyödyntäminen yhtä suuriin taideteoksiin kuin menneiden aikojen muusikkojen luomat.

*

Atonaalista musiikkia tarkasteltaessa on hyvin hämmentävää, ettei sen toteamiseksi, mikä linjan kuljetuksessa on tyydyttävää, harmonista, ole mitään sanoin ilmaistavaa kiinnekohtaa, minkäänlaisia 'sääntöjä'. Tässä suhteessa sekä säveltäjät että kuulijat ovat pelkästään vaistonsa varassa. Minkäänlaisen systeemin löytämiseen meidän atonaalisesta musiikistamme aika ei ylipäätään ole vielä kypsä (Schönbergin *Harmonielebressä* – s. 49 – on joitakin mielenkiintoisia joskin varovaisia yrityksiä tähän suuntaan).⁹ Tämä musiikin uusin kehitysvaihe on vasta hädin tuskin alkanut, ja tämäläntyyppisiä teoksia on vielä aivan liian vähän teorian muodostamiseksi. Kun se ajan mittaan syntyy, sillä voi olla jälkimaailmalle vain sama merkitys kuin aikanaan jokaisella vanhemmalla teorialla: se on korkeintaan perustus, jonka varaan voidaan laajentaen rakentaa, kunnes lopulta päädytään jälleen johonkin aivan uuteen, joka puolestaan antaa sysäyksen uuden teorian muodostamiseen.

Mitä homofoniseen ja polyfoniseen suuntaukseen tulee, olisin omasta puolestani molempien lajien sekoittamisen kannalla, siis sellaisen käytännön, joka tarjoaa monipuolisempia mahdollisuuksia kuin rajoittuminen vain toiseen näistä lajeista. Samantapaisista syistä, ja koska kyseessä ei ole kaksi toisilleen kokonaan vastakaista periaatetta, ei vanhempaan, tonaaliseen fraseologiaan kuuluvien sointujen huolellisesti punnittu (ei liian runsas) käyttö atonaalisessa musiikissa näytä minusta olevan tyylinvastaista. Yksittäinen diatonisen asteikon kolmisointu, tertiini, puhdas kvintti tai oktaavi atonaalisten monisointujen joukossa – tosin vain aivan määrättyissä, tähän soveltuviissa kohdissa – ei vielä herätä tonaalisuuden vaikutelmaa; lisäksi nämä pitkäaikaisessa käytössä ja väärinkäytössä jo lakastuneet keinot

9 Viittaus *Harmonielehren* (1911) sivulle 49 on hämmentävä, koska tällä sivulla puhutaan äänenkuljetuksesta tonaalisessa musiikissa ja kehoitetaan välttämään kahta samansuuntaista intervallihyppyä, jotka summautuvat dissonanssiksi. On mahdollista, että Bartók on tarkoittanut sivua 449, jossa Schönberg käsittelee kvarttiharmoniaa ja sanoo, että tietyille Mahlerin kvarttikulkujen, *Salomen* Jochanaan-teeman, Debussyn ja Dukas'n kvarttisointujen vaikutukselle on luonteenomaista omalaatuinen *Unberührtheit* – koskemattomuus, ehkä suorastaan ulkopuolisuus tai välinpitämättömyys. "Kenties tästä koskemattomuudesta puhuu musiikin tulevaisuus." Schönberg näyttää viittaavan samaan ilmiöön, josta espanjalainen filosofi José Ortega y Gasset (1883–1955) kirjoittaa esseessään "La deshumanización del arte" (1925; "Taiteen irtautuminen inhimillisestä", suom. Sinikka Kallio, Helsinki: Otava, 1961). Siinä hän sanoo (s. 38–39): "Debussystä lähtien musiikkia voi kuunnella tyylin ja kirkkain mielin, tarvitsematta humaltua ja itkeä. Kaikki ne eri tavoitteet, joihin säveltäiteessä viime vuosikymmeninä on pyritty, sijaitsevat maallisen tuolla puolen avautuvalla uudella alueella, jonka valtaaminen onnistui Debussyn nerokkuuden ansiosta. Tämä kääntyminen subjektiivisesta objektiiviseen oli niin ratkaisevan tärkeä, että myöhemmin tapahtuneilla vähäisemmällä suunnanmuutoksilla ei ole itse asian kannalta mitään merkitystä. Debussy irroitti säveltaiteen inhimillisestä, ja tämän vuoksi musiikin uusi aikakausi aloittaa ajanlaskunsa hänestä." – Suom. huom.

saavat tällaisessa kokonaan uudessa ympäristössä aivan erityisen tuoreuden, jonka vaikutus perustuu juuri vastakohtaan. Jopa kokonaiset tällaisten kolmisointujen ja intervallien sarjat – sikäli kuin ne eivät vaikuta tonaalisilta – koettaisiin täysin tyylinmukaisiksi. Näiden vanhempien sointujen ehdoton poissulkeminen merkitsisi luopumista yhdestä – ei niinkään vähäisestä – osasta taiteemme keinovaroja; pyrkimystemme lopullisena päämääränä on kuitenkin koko olemassa olevan, mahdollisen sävelmateriaalin rajoittamaton ja täydellinen hyväksikäyttö. Mutta itsestään selvästi määräytyt tämäntyyppisten sointujen yhdistelmät, nimittäin toonikan ja dominantin vaihteluun viittaavat sointukulut, ovat nykyiselle musiikille kokonaan vieraita. (Viimeksi mainittuja tapaa kipunoivaan dissonanssikaapuun huolellisesti verhottuina monissa teoksissa, jotka kaikin keinoin pyrkivät olemaan moderneja; tällaisilla teoksilla on kuitenkin sisäisesti oikeastaan vain vähän tekemistä uusien pyrkimysten kanssa.)

*

Pelko, että atonaaliset sävellykset olisivat muodotonta massaa sen tähden että niissä on hylätty tonaaliseen järjestelmään perustuva symmetrinen rakenne, ei ole oikeutettu. Ensinnäkään ei arkkitehtoninen tai sitä muistuttava rakenneperiaate ole ehdottoman välttämätön; aivan riittävä olisi sellainen linjan suunnittelu, joka perustuu toisiaan seuraavien sävelryhmien erilaiseen sisäiseen intensiivisyyteen. (Tällainen rakenne muistuttaa etäisesti suorasanaisen kirjallisen teoksen rakennetapaa.) Mutta toiseksi atonaalinen musiikki ei sulje pois määrättyjä ulkoisia jäsentämisen keinoja, tiettyä jo sanotun toistamista (toisessa äänialassa, muunnettuna jne.), sekvenssikulkua, joidenkin ajatusten kertosaheenomaista palaamista tai paluuta lähtökohtaan lopussa. Kaikki nämä menettelytavat tosin muistuttavat vähemmän arkkitehtonis-symmetristä rakenneperiaatetta kuin mitallisen esityksen säerakennetta.

Atonaalisen musiikin olemuksen perusteleva yläsävelten järjestelmällä ei ole nähdäkseni tarkoituksenmukaista. Tosin yläsävelilmiön avulla voidaan selittää intervallien luonteen ja vaikutuksen eroavuuksia, mutta kysymykseen kahdentoista sävelen vapaasta käytöstä se antaa vain vähän tyydyttävän selityksen.

*

Atonaalisuuteen johtanut kehitysprosessi voitaisiin ehkä ymmärtää seuraavasti: mahdollista musiikin materiaalia on loputon eritasoisten sävelten paljous, matalimmasta korkeimpaan kuultavissa olevaan säveleen. (Tässä jätämme rytmin, sointiväriin ja dynamiikan huomiotta, sillä ne eivät ole tämän kysymyksen selvittämisessä ratkaisevia tekijöitä.) Ihanteellinen päämäärämme on siis: käyttää yhä enemmän tämän materiaalin osatekijöitä välineinä taideteoksissa. Alun perin valittiin yläsäveljärjestelmän perusteella tästä loputtomasta paljoudesta pieni määrä säveliä, joita

yksin pidettiin käyttökelpoisina: muodostettiin diatoninen sävelrivi, joka yläsäveljärjestelmän perusteella transponoitiin kahdelletoista eri säveltasolle, ja näin muodostui diatoninen järjestelmä kokonaisuudessaan. Tämän järjestelmän riittämättömyys kävi pian ilmi pyrittäessä eteenpäin (vapaampiin modulaatioihin); nyt turvauduttiin voimakkeisiin ja tehtiin luonnolle väkivaltaa jakamalla oktaavi kahteentoista osaan: näin syntyi keinotekoinen, tasavireinen kaksitoistasäveljärjestelmä. Sitä tukivat ja levittivät kosketinsoittimet, joilla on keinotekoinen intonaatio. Musiikillinen ajattelu liikkui tästä väkivaltaisesta luonnon hylkäämisestä huolimatta kuitenkin vielä vuosisatojen ajan diatonisella perustalla, kunnes lopulta edellä kuvatun kehitysprosessin jälkeen heräsi musiikillinen halu kahdentoista samanlaisen puoliasteen tasavireiseen käyttöön. Tähän uuteen menettelytapaan kätkeytyy mittaamattomia uusia mahdollisuuksia, niin että Busonin toive siirtymisestä kolmannes- tai neljännessä sävelaskelten järjestelmään vaikuttaa ennenaikaiselta. (Hänen esseensä *Entwurf einer neuen Ästhetik*¹⁰ jälkeen syntyneet Schönbergin ja Stravinskyn teokset osoittavat, ettei puoliastejärjestelmä ole vielä sanonut viimeistä sanaansa.) Puolisävelen (mahdollisesti loputtoman?) edelleenjakamisen aika joka tapauksessa tulee, joskaan ei meidän päivinämme, vaan vuosikymmenten ja vuosisatojen kuluttua. Sen on kuitenkin voitettava valtavia teknisiä vaikeuksia, kuten esim. kosketin- ja läppäsoitinten rakenteen uudistaminen, puhumattakaan ihmisäänen ja kaikkien niiden soitinten intonaatiovaikeuksista, joiden sävelet muodostetaan osaksi sormien asettelulla; tämä seikka mitä todennäköisimmin pitkittää puoliastejärjestelmän elämää kauemmin kuin taiteelliselta kannalta on välttämätöntä.

*

Sanottakoon lopuksi muutama sana meidän nuottikirjoituksestamme. Se syntyi diatonisen järjestelmän pohjalta ja on juuri sen tähden atonaalisen musiikin kirjalliseen esittämiseen oikeastaan aivan sopimaton työkalu. Muunnosmerkit esimerkiksi tarkoittavat diatonisten asteitten muuntamista. Tässä eivät kuitenkaan ole kysymyksessä muunnetut tai muuntamattomat diatoniset asteet, vaan kaksitoista samanarvoista puoliastelta. Sitä paitsi on sangen vaikeaa säilyttää kirjoitustavan johdonmukaisuus; usein joutuu epäröimään esimerkiksi sitä, onko pidettävä silmällä helpompaa luettavaa *vertikaalisessa* vai *horisontaalisessa* suunnassa.

Olisi toivottavaa, että käytettävissä olisi kaksitoista samanlaista merkkiä käsittävä nuottikirjoitus, jossa jokaisella kahdellatoista sävelellä olisi oma, muiden kanssa samanarvoinen merkkinsä, niin ettei joitakin säveliä enää olisi pakko nuotintaa vain toisten muunnoksiksi. Tämä keksintö odottaa kuitenkin toistaiseksi vielä keksijäänsä.

10 Ks. Ferruccio Busoni, "Luonnos säveltaiteen uudeksi estetiikaksi", suom. Ilkka Oramo, *Synteesi* 4/2012, 40–61 ja suomentajan essee "Busonin ahdistus ja utopia", *Synteesi* 2/2012, 77–83. – Suom. huom.

KANSANMUSIIKIN VAIKUTUS NYKYISEEN TAIDEMUSIIKKIIN

”Kansanmusiikki” on yleensä melko laaja käsite, jota haluaisin tässä rajata seuraavalla määritelmän yrityksellä: *kansanmusiikki on kaupunkikulttuurista vähiten vaikutteita saaneen väestönosan musiikkia* – musiikkia, joka on sekä ajallisesti että alueellisesti levinnyt enemmän tai vähemmän laajalle ja jota harjoitetaan tai on joskus harjoitettu spontaanin musiikin tarpeen tyydyttämiseksi.

Tämän määritelmän mukaisesti kansanmusiikin kantajana ja levittäjänä on talonpoikaisluokka, joka on saanut vähiten vaikutteita kaupunkikulttuurista. Vapaus vaikutteista säilyy talonpoikaisluokan keskuudessa niin kauan kuin se itse tuottaa – perinteisin muodoin – ruumiillista ja henkistä elämäänsä varten välttämättömän aineiston. Tällainen alkutila vallitsee nykyään tietenkin vain luonnonkansojen keskuudessa.

Kokonainen sarja kehitysvaiheita on johtanut siihen tilanteeseen, jossa Itä-Euroopan talonpoikaisluokat nykyään ovat. Ne ovat tosin olleet – ainakin taidetuotteittensa osalta – pitemmän tai lyhyemmän ajan enemmän tai vähemmän alttiita kaupungin, nimittäin länsieurooppalaiselle vaikutukselle, mutta ovat kuitenkin tietyn siirtymävaiheen aikana sisäistäneet vieraan vaikutuksen ainekset olemukseensa sillä tavoin, että lopputuloksena on esikuvasta poikkeava taide, kansantaide, tai musiikin alueella kansanmusiikkityyli. Viimeksi mainittu täyttää edellä esitetystä määritelmästä mainitun ajallisen ja paikallisen levinneisyyden ehdon. Sillä vieraiden elementtien omaksuminen voi tapahtua vain sillä tavoin, että nämä ainekset leviävät joukon eivätkä yksityisten ihmisten välityksellä sukupolvesta sukupolveen; tässä spontaanissa välittymistapahtumassa ainekset kokevat määrättyjä muutoksia, sulautuvat toisiinsa.

Kysymystä kansanmusiikin alkuperästä ei – irrelevanttina – ole otettu määritelmässä huomioon.

Voidaan olettaa, että jokainen tänään tunnettu eurooppalainen kansanmusiikki on syntynyt jonkinlaisen taidemusiikin, paremmin sanottuna kansanomaisen taidemusiikin vaikutuksesta. Hiljattain syntyneissä (tai meidän päivinämme syntyneissä) tyylilajeissa tämä voidaan melko selvästi osoittaa; vanhemmissa se on tällä haavaa mahdollista vain yksittäistapauksissa. Muuan vertailevan kansanmusiikintutkimuksen tärkeimmistä tehtävistä onkin yrittää selvittää eri kansojen yksittäisten kansanmusiikin tyylilajien alkuperä, mikä on tällä alalla luotettavan aineiston puuttuessa verrattomasti vaikeampi tehtävä kuin samanlainen tutkimustyö esim. vertailevan kielentutkimuksen alalla.

Edellä sanotusta käy ilmi, että sanan ”kansanmusiikki” ahtaampikin rajaaminen sisältää vielä melko monia porrastuksia vähemmän kansanomaisesta, epäpuhtaammasta kansanmusiikista puhtaampaan; edellisessä taidemusiikista peräisin olevat ainekset ovat vielä melko selvästi tunnistettavissa, jälkimmäisessä ne ovat sillä tavoin sulautuneet, että muodostuu kokonaan uusi tyyli. Emme tässä ryhdy kuvaamaan tämän jälkimmäisen kansanmusiikin lajin muita ulkoisia ominaispiirteitä. Samaten

olisi tällä haavaa aivan liian vaikea tehtävä yksityiskohtaisesti kuvata sen sisäisiä musiikillisia ominaisuuksia, niitä olennaisia tyyllillisiä tunnusmerkkejä, joiden nojalla se eroaa kansanomaisesta taidemusiikista. Maininnan ansaitsee kuitenkin se muodon ja sisällön absoluuttinen täydellisyys, jonka tapaa joka ainoassa tähän luokkaan kuuluvassa sävelmässä; minkä hyvänsä kansanomaisen taidemusiikin tuotteilta puuttuu useimmissa tapauksissa tämä seestyneisyys.

Yleisen käsityksen mukaan kansanmusiikki on alkanut merkittävämmiin vaikuttaa vasta 1800-luvulla, nimittäin Chopinin, Lisztin ja myöhemmin slaavilaisten säveltäjien taiteessa. Tämä käsitys ei ole siinä suhteessa aivan oikea, että tätä vaikutusta ei voida lukea niinkään kansanmusiikin vaan pikemminkin kansanomaisen taidemusiikin tiliin. Kansanomaisen taidemusiikin tekijät ovat nykyisin oikeastaan määrätystä mielestä oppineita, jotka sulauttavat teoksissaan (nämä ovat useimmiten yksittäisiä sävelmiä ilman säestystä) tiettyjä kotimaansa kansanmusiikkityylin ominaispiirteitä korkeamman taidemusiikin kaavoihin. Nojautuminen kansanmusiikkiin antaa heidän teoksilleen tiettyä raikkautta ja eksotiikkaa (puhun ensi sijassa Itä-Euroopan tämääntyyppisistä tuotteista), mutta taidemusiikkimallineiden käyttö myös paljon banaalia: tämäntapaisten sävelmien taidearvo ei ole verrattavissa puhtaampien kansansävelmien taidearvoon. Niistä enimmäkseen puuttuu puhtaalle kansanmusiikille niin luonteenomainen absoluuttinen täydellisyys.

Tämän kansanomaisen taidemusiikin vaikutuksen tiliin on ehkä luettava, että 1800-luvun korkeampi taidemusiikki osoittaa vaarallista taipumusta banaalisuuteen.

Puhtaan kansanmusiikin valtaisa vaikutus meidän korkeampaan taidemusiikkiimme alkaa vasta 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Ensimmäisinä esimerkkeinä on meidän pidettävä Debussyn ja Ravelin teoksia, joihin Itä-Euroopan ja Itä-Aasian kansanmusiikki vaikutti pysyvällä ja määrätystä mielestä suuntaa antavalla tavalla. Vielä ratkaisevampi tämä kehitys on venäläisen Stravinskyn ja unkarilaisen Kodály'n teoksissa: molempien muusikkojen tuotanto kasvaa sillä tavoin esiin heidän kotimaansa puhtaasta kansanmusiikista, että sitä voidaan melkein pitää tämän musiikin apoteosina (kuten esim. Stravinskyn *Kevätubri*). Huomattakoon: tässä ei ole kysymys vain kansansävelmien käytöstä tai niiden joidenkin käänteiden siirtämisestä uuteen ympäristöön; näissä teoksissa ilmenee asianomaisen kansanmusiikin sanoin vaikeasti kuvattavan hengen syvällinen käsittäminen. Niinpä tämä vaikutus ei rajoitukaan yksittäisiin teoksiin; mainittujen säveltäjien koko luomistyön tulokset ovat tämän hengen läpitunkemia.

Miten sitten tämän läpikotaisin tonaalisen kansanmusiikin vaikutus sopii yhteen atonaalisen suuntauksen kanssa? Riittääköön viittaus erityisen luonteenomaiseen esimerkkiin: Stravinskyn *Pribautkiin*. Sen lauluääni muodostuu motiiveista, jotka – vaikka niitä ei ehkä olekaan lainattu venäläisestä kansanmusiikista – ovat läpikotaisin venäläisten kansanmusiikkimotiivien jäljitelmiä. Nämä motiivit ovat sellaisenaan kaikki täysin tonaalisia, mutta niiden luonteenomainen lyhythengittäisyys antaa mahdollisuuden sellaiseen soitinsäestykseen, joka muodostuu sarjasta

motiivien tunnelmalle hyvin luonteenomaisia, enemmän tai vähemmän atonaalisia sävelläikkiä. Kokonaisvaikutelma on joka tapauksessa paljon lähempänä atonaalista kuin tonaalista sävyä (ks. esimerkki artikkelin lopussa).

Juuri tämä kansanmotiiveista lainattu itsepintainen kiinni pitäminen yhdestä sävelestä tai yhdestä sävelryhmästä näyttää olevan erityisen arvokas tuki: se antaa tämän siirtymäkauden aikana syntyville teoksille lujan selkärangan ja varjelee umpimähkäiseltä harhailulta.

Kaksi rinnastusta voitaisiin vielä tehdä: puhdas kansanmusiikki voi olla korkeamman taidemusiikin herätteenä samalla tavoin luonnonilmiö kuin ihmisruumiin silmin havaittavat ominaisuudet kuvataiteen tai elämän ilmiöt runoilijan. Musiikki kokee tämän vaikutuksen voimakkaimmin siinä tapauksessa, että hän oppii tuntemaan kansanmusiikin puhtaasti siinä muodossa, jossa se kahlitsemattoman voimakkaana elää alemman kansan keskuudessa, eikä kuolleista kokoelmista, jotka kuitenkin eivät kykene välittämään sen hienoimpia vivahteita ja sykkivää elämää diatonisten merkkien riittämättömyyden johdosta. Kun hän antautuu tämän elävän kansanmusiikin ja sen elinehdot muodostavien olosuhteiden vaikutukselle ja antaa näiden vaikutelmien voiman heijastua teoksissaan, hänen voidaan sanoa onnistuneen vangitsemaan niihin kappaleen elämää.

Esimerkkejä¹¹:

Nr 4. der Pribautki besteht aus 3 Teilen: I) öftere Wiederholung des zweitahtigen Motives in a-moll
mit der untersteigen ostinato Begleitung

II) öftere Wiederholung des zweitahtigen Motives in d-moll
unterer ostinato Begleitung

III) öftere Wiederholung des zweitahtigen Motives in a-moll
mit dem vierteltaktigen ostinato Begleitung

Mit dem vierteltaktigen ostinato Begleitung
Man konnte zwar den Akkord
in I) und II), fernan den
Schlüsselakkord es einen in a
schlüsseligen betrachten, welcher mit
der unregelmäßigen Akkordfolge in I) kann es mit II) ebenfalls betrachten werden
bei halben strophische Akkordfolgen nicht viel lösen, dass das Musikstück bleibt trotz alle dem atonal,
mit einem konstanten, konstanten sein fast Bass verändernden

11 *Pribautkin* nro 4 käsittää 3 osaa: I) usein toistettu kaksitahtinen motiivi a-mollissa [esim.] ostinato-säestyksen kera [esim.]; II) usein toistettu kaksitahtinen motiivi d-mollissa [esim.] ostinato-säestyksen kera; III) = I) seuraavan loppuohjelmien kera [esim.]. Esimerkin I) ja II) sointu, samoin loppuosointu, voitaisiin tosin tulkinta purkamattomaksi [soinnuksi], joka pyrkii sointuun [esim.]; purkamattoman soinnun [esim.] kohdassa II) voidaan katsoa pyrkivän sointuun [esim.]. Tosin tämänkaltaisilla tulkinnoilla ei ole paljon mieltä, sillä musiikkikappale pysyy kaikesta huolimatta atonaalisena, vaikka siinä onkin hallitseva, kokonaisuudelle vakaan perustan antava [esim.].

ILKKA ORAMO

Kolme Bartókin esseetä

Vuonna 1981 Béla Bartókin syntymästä tuli kuluneeksi 100 vuotta. Suomensin tuolloin kolme hänen esseetään vuosilta 1920–21. Lähdeteksteinä käytin niiden ensipainoksia:

1. Selbstbiographie. *Musikblätter des Anbruch* (Sonderheft Bartók) 3:5 (1921), 87–90;
2. Das Problem der neuen Musik. *Melos* 1:5 (1920), 107–110;
3. Vom Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik. *Melos* 1:17 (1920), 384–386.

Miksi juuri nämä kolme? Mielestäni ne kuvastivat kiinnostavasti maailmantilannetta ja musiikin suuntaa Euroopassa maailmansodan päättymistä seuraavina vuosina. Suomennoksista ”Omaelämäkerta” julkaistiin *Pienessä musiikkilehdessä* 2/1981, kaksi muuta ovat ennen julkaisemattomia. Koska tekstit on kirjoitettu melkein sata vuotta sitten, niiden sisältö ei ehkä avaudu nykylukijalle samalla tavalla kuin aikalaisille. Yritän sen tähden hahmotella lyhyesti niille taustaa.

1. Bartók kirjoitti useita omaelämäkerrallisia luonnoksia. Varhaisin niistä, vain muutaman rivin mittainen, on vuodelta 1905, jolloin hän oli säveltäjänpolkunsuon ensimmäisellä. Seuraavat ovat vuosilta 1911, 1918, 1921 ja 1923.¹ Vuoden 1921 version hän laati wieniläisen *Musikblätter des Anbruch* -aikakauslehden pyynnöstä erikoisnumeroon, jossa oli myös useita kirjoituksia hänen musiikistaan, kirjoittajina muiden muassa Cecil Gray, Egon Wellesz ja Zoltán Kodály. Bartók täytti tuolloin 40 vuotta.

Lehden oli perustanut Bartókin wieniläinen kustantaja, Universal Edition, vuonna 1919. Sana *Anbruch* sen nimessä on ylätyylinen synonyymi sanoille ”Anfang” ja ”Beginn” ja tarkoittaa siis alkua. Se viittaa uuden ajan alkuun Itävallassa, josta oli tullut tasavalta, kun Itävalta-Unkarin kaksoismonarkia oli hävityn sodan seurauksena hajonnut. Toisaalta se viittaa musiikissa alkaneeseen uuteen aikaan, ”uuden

¹ Kaikki versiot on julkaistu kokoelmassa *Dokumenta Bartókiana* 2, toim. D. Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

musiikin” aikaan, joka näkyi Wienin musiikkielämässä muutenkin. Schönberg oli heti sodan päätyttyä, marraskuussa 1918, perustanut ”Yksityisten musiikkiesitysten yhdistyksen” (*Verein für musikalische Privataufführungen*), joka halusi antaa ”taiteilijoille ja taiteen ystäville mahdollisuuden modernin musiikin todelliseen ja tarkkaan tuntemukseen” ja järjesti tässä tarkoituksessa maksaville jäsenilleen uuden musiikin konsertteja. Bartókin teoksia oli niiden ohjelmassa yhtä paljon kuin Schönbergin omia.

Bartók mainitsee poliittisen ja taloudellisen romahduksen syksyllä 1918. Poliittisella romahduksella hän tarkoittaa sodan seurauksia maalleen: Unkari oli menettänyt kaksi kolmannesta alueestaan Romanian ja kahdelle kokoon runnatulle uusvaltiolle, Tšekkoslovakialle ja Jugoslavialle. Niihin katosivat hänen unkarilaiset synnyin- ja koulukaupunkinsa. Pahinta kuitenkin oli, että uudet rajat ja kansojen vihamielisyys estivät kansansävelmien keruun tynkä-Unkarin ulkopuolella. Taloudellinen romahdus puolestaan teki mahdottomaksi matkat kauemmas. Aikaa oli nyt pohtia kansanmusiikin olemusta ja uuden musiikin suuntaa.

Säveltäjän kehityksen kriittinen piste on nuoruuden vaikutteista irtautuminen. Bartókin kuvaus kehityksestään vaikutteahdistuksen läpi omaan tyyliin muistuttaa 16 vuotta vanhemman Sibeliuksen kehitystä. Yhteisiä tekijöitä ovat Wagner, Liszt, Strauss, nationalismi ja syrjäisten kylien vanhakantainen kansanmusiikki. Viimeksi mainitulla oli ratkaiseva vaikutus kummankin säveltäjän tyylin kehitykseen. Sibeliukselle kansanmusiikin keruusta ei kuitenkaan tullut intohimoa, kuten Bartókille, eikä kansanmusiikki kiinnostanut häntä tieteellisesti.² Tästä puolesta pitivät Suomessa huolen Ilmari Krohn ja muut. Mutta kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin Sibelius esitti koeluennoissaan Keisarillisessa Aleksanterin yliopistossa vuonna 1896 hyvin samansuuntaisia ajatuksia kuin Bartók useissa kirjoituksissaan myöhemmin.³

2. *Musikblätter des Anbruch* -lehden sisarjulkaisu keisarillisen Saksan seuraajavaltiossa, Weimarin tasavallassa, oli *Melos – Zeitschrift für neue Musik*, jonka ensimmäinen vuosikerta ilmestyi 1920. Bartókin siinä julkaisema essee *Das Problem der neuen Musik* on olennaisesti kommentti Schönbergin *Harmonielehren* (1911) viimeisissä luvuissa luonnostelevaan uuden musiikin teoriaan.⁴

Bartók aloittaa toteamuksella: ”Meidän aikamme musiikki pyrkii päättäväisesti atonaalisuuteen.” Hän oli tässä elämänsä vaiheessa Schönbergin kanssa yhtä mieltä siitä, että kehitys tonaalisuudesta atonaalisuuteen oli väistämätön. Mutta kun se

2 Sibelius teki vain yhden kansanmusiikin keruumatkan, josta hän laati Yliopistolle selonteon. Ks. Jean Sibelius, ”Selonteko allekirjoittaneen opintomatkaista Karjalassa kesällä 1892”, suom. Ilkka Oramo, *Trio* 1:2 (2012), 55–56 ja siihen liittyvä essee ”Runosävelmien jäljillä”, 57–60.

3 Ks. Ilkka Oramo, ”Vom Einfluß der Volksmusik auf die Kunstmusik. Ein unbekannter Aufsatz von Sibelius aus dem Jahre 1896”. *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, toim. Christoph-Helmuth Mahling ja Sigrid Wiesmann. Kassel: Bärenreiter, 1984, 440–444.

4 Carl Dahlhaus, ”Eine latente Kontroverse zwischen Bartók und Schönberg”. *Schnittpunkte Mensch – Musik. Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik. Walter Gieseler zum 65. Geburtstag*, toim. Rudolf Klinkhammer. Regensburg 1985, 13–17.

Schönbergin mukaan johtui dissonanssin ”emansipaatiosta”, mieliteosta tai taipumuksesta (Schönberg käyttää sanaan ”Trieb”, vietti) yhä kauempana perussävelestä olevien yläsävelten käyttöön soinnuissa,⁵ Bartók ei pitänyt atonaalisen musiikin perustelua yläsävelilmiöllä tarkoituksenmukaisena. Hänen mielestään se antaa kysymykseen kahdentoista sävelen vapaasta käytöstä vain vähän tyydyttävän selityksen. Itse hän päätyi siihen, kuten hän ”Omaelämäkerrassaan” mainitsee, modaalisen kansanmusiikin suunnalta.

Tästä tulokulman erilaisuudesta näyttää johtuvan, että Schönberg ja Bartók suhtautuivat eri tavoin mahdollisuuteen käyttää tonaalisen kielen elementtejä – terssejä, kvinttejä, oktaaveja, kolmisointuja – atonaalisessa musiikissa. Schönberg halusi karttaa niitä perussävelvaikutelman välttämiseksi ja myös sen tähden, että ne vaikuttaisivat liian kylmiltä, kuivilta ja ilmaisuvoimattomilta uuden musiikin sointumuotojen rinnalla.

”Että niistä puuttuu jotakin, mitä esimerkiksi japanilaisesta maalaustaiteesta puuttuu, kun sitä verrataan meidän taiteeseemme: perspektiiviä, syvyyttä. Soinnin perspektiivi ja syvyys voisi olla se, mitä yksinkertaisista kolmi- ja nelisoinnuista jääme kaipaamaan. Ja niin kuin kuvan osista yksi ei voine vaikutelmaa vahingoittamatta noudattaa perspektiiviä ja toinen laiminlyödä sen, niin ehkäpä nämä vähän tyhjät soinnut eivät voi puolustaa paikkaansa niiden täyteläisten, rehevien rinnalla, kun taas yksien t a i toisten yksinomainen käyttö takaa yhtenäisyyden ja niin ollen oikean vaikutuksen.”⁶

Bartók puolestaan katsoi, ettei vanhempaan tonaaliseen sanastoon kuuluvien intervallien ja sointujen huolellisesti punnittu käyttö atonaalisessa musiikissa ole tyylin vastaista; yksittäiset tonaaliset elementit eivät välttämättä herätä tonaalisuuden vaikutelmaa, kunhan ne eivät viittaa toonika–dominantti-suhteeseen. Ne saavat sitä paitsi uudessa ympäristössä aivan erityisen tuoreuden, jonka vaikutus perustuu vastakohtaan. Bartók on oikeassa, sillä ”tonaalinen” ei ole koskaan yksittäinen sointu, vaan aina sointukulku, mutta myös väärässä, sillä käytännössä kolmisoinnun tonaalisia assosiaatiota ei voi välttyä kuulemasta.⁷

Tässä kiistassa kysymys on viime kädessä siitä, mihin tekijöihin musiikillinen ykseys, joka aikaisemmin oli perustunut tonaalisuuteen, voisi perustua atonaalisessa musiikissa. Schönberg palaa siihen artikkelissaan ”Gesinnung oder Erkenntnis”, jota Dahlhausin mukaan voidaan pitää vastauksena Bartókin kirjoitukseen, vaikkei hänen nimeään siinä mainitakaan.⁸

Kun kaikki etenemissuunnat soinnusta toiseen ovat mahdollisia eikä ole keinoa erottaa oikeaa väärästä, Schönberg luottaa siihen, että musiikillisesta johdonmukaisuudesta huolehtii intuitiivinen muototaju, *Formgefühl*.

5 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*. Leipzig–Wien: Universal Edition, 1911, 19, 368.

6 Ibid., 470.

7 Dahlhaus, ”Eine latente Kontroverse”, 14, 16.

8 Ibid., 13.

”Minun muototajuni mukaan (ja olen kyllin häpeämätön antaakseni sille sävellystyössäni yksinomaisen määräysvallan) yhdenkin tonaalisen kolmisoinnun lainaaminen toisi muuskaan seurauksia ja vaatisi tilan, jota minun muotoni kehyksissä ei ole käytettävissä. Tonaalinen kolmisointu asettaa vaatimuksia sille, mitä seuraa, ja taannehtivasti kaikelle edeltävälle, eikä voida vaatia, että kumoan kaiken edeltävän, koska epähuomiossa sattuneelle kolmisoinnulle pitää antaa sille kuuluvat oikeudet.”⁹

Schönbergin ”muototajua” vastaa Bartókin ajattelussa ”linjan” suunnittelu, joka perustuu enemmän tai vähemmän atonaalisten sävelläikkien eriasteiseen intensiivisyyteen. Tähän hän tarvitsi dissonoivien monisointujen lisäksi tonaalisen kielen aineksia, joiden hylkääminen merkitsisi ”luopumista yhdestä – ei niinkään vähäisestä – osasta taiteemme keinovaroja”.

Schönbergkään ei lopulta ollut aivan ehdoton: ”Nykyisestä kannastani huolimatta en sulje kokonaan pois konsonoivien sointujen käyttöä muiden mukana heti, kun on löydetty tekninen mahdollisuus joko täyttää tai lamata sen muodolliset vaatimukset.”¹⁰

1920-luvun puolisävelissä Bartók piti melkein kaksi vuotta kestäneen sävellystauon ja omistautui kansansävelmien tutkimukselle. Sen aikana hänen käsityksensä atonaalisuudesta muuttui. Hän tuli nyt siihen tulokseen, ettei atonaalista musiikkia voi olla olemassa, koska korva pyrkii tulkitsemaan mutkikkaimmatkin sävelkompleksit harmonisesti ja etsimään keskuksen, johon ne suhteutuvat. Vuoden 1924 jälkeen hän korosti yhä uudelleen myös eräänlaista 12-sävelmusiikkia lähestyvien teostensa olevan täysin tonaalisia.¹¹

3. Bartók tekee eron aidon kansanmusiikin eli talonpoikaismusiikin ja kansanomaisen taidemusiikin eli kaupungin kansanmusiikin välillä. Talonpoikaissävelmille on tunnusomaista ”muodon ja sisällön absoluuttinen täydellisyys”, kun taas kansanomaisessa taidemusiikissa on usein taidemusiikin mallineista peräisin olevaa banaalisuutta.

Kansanmusiikin vaikutusta taidemusiikkiin Bartók käsittelee tässä lyhyessä tekstissä vain ylimalkaisesti. Että se olisi alkanut vasta 1800-luvun lopulla, ei tietenkään pidä paikkaansa. Mitä Bartók lienee ajatellut näin kirjoittaessaan? Paljon laajempi katsaus tähän aiheeseen sisältyy esimerkiksi Sibeliuksen akateemiseen koeluento vuodelta 1896.¹²

Kansanmusiikin vaikutustavoista Bartók mainitsee, että tietyt säveltäjät, kuten

9 Arnold Schönberg, ”Gesinnung oder Erkenntnis?”. *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), toim. Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1976, 213; engl. ”Opinion or Insight?”. *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, toim. Leonard Stein. Berkeley ja Los Angeles: University of California Press, 1984, 263.

10 Ibid.

11 Ks. esim. ”The Folk Songs of Hungary”. *Béla Bartók Essays*, toim. B. Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 338–339.

12 Ks. Jean Sibelius, [Några synpunkter beträffande folkmusiken och dess inflytande på tonkonsten] [Joitakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen, suom. Ilkka Oramo.], *Musiikki* 2/1980, 86–105

Stravinsky ja Kodály, ovat sisäistäneet kansanmusiikin sillä tavoin, että siitä on tullut olennainen osa heidän tyyliään. Tällainen vaikutus voi syntyä vain elävässä kosketuksessa kansansävelmiin niiden omassa ympäristössä, maaseudun syrjäisissä kylissä, ei pelkästään kansansävelmäkokoelmia selailemalla. Myöhemmissä kirjoituksissaan hän paneutuu kansanmusiikin vaikutustapoihin perusteellisemmin ja esittää kolmi-kohtaisen typologian. 1) Säveltäjä voi lainata alkuperäisen kansansävelmän ja varustaa sen säestyksellä, johon sävelmä upotetaan ”kuin jalokivi kehyksiinsä”. Säestys voi olla joko alisteinen tai kehkeytyä pääasiaksi, jolloin sävelmä toimii pelkästään eräänlaisena mottona. 2) Toinen tapa on tehdä kansansävelmän jäljitelmä ja käsitellä sitä eri tavoin, joko yksinkertaisena sovituksena tai temaattisen kehittelyn aineksena. 3) Orgaanisimmillaan kansanmusiikin vaikutus ilmenee siten, että siitä tulee säveltäjälle tyyllinen ja henkinen esikuva. Tällöin hän ei lainaa eikä jäljittele itse sävelmiä, mutta käyttää niille luonteenomaisia rytmisiä ja melodisia aineksia tai rakennepiirteitä ja tekniikkoja vapaasti oman tyyliensä elementteinä. Tämä edellyttää, että hän on oppinut talonpoikaismusiikin kielen ja käyttää sitä ”kuin runoilija äidinkieltään”.¹³

Kansanmusiikki on aina tonaalista. ”Miten sitten”, Bartók kysyy, ”tämän läpikotaisin tonaalisen kansanmusiikin vaikutus sopii yhteen atonaalisen suuntauksen kanssa?” Hän mainitsee Stravinskyn *Pribautki*-laulut, joiden kansanmusiikkilainat tai -jäljitelmät ovat sinänsä täysin tonaalisia mutta yhdessä säestyksensä kanssa vaikuttavat pikemminkin atonaalisilta kuin tonaalisilta.

Myöhemmin hänen kantansa muuttui täysin:

”Monet pitävät tukeutumista kansanmusiikkiin epäajanmukaisena ja suorastaan vahingollisena. Ennen kuin otamme kantaa tähän käsitykseen haluamme tutkia, millä tavalla nykyinen, kansanmusiikkiin perustuva suuntaus voitaisiin sovittaa yhteen ns. atonaalisen suuntauksen, kaksitoistasävelmusiikin, kanssa.

Meidän on tunnustettava: ei millään tavalla.

Miksi? Koska kansanmusiikki on aina tonaalista ja atonaalista kansanmusiikkia on aivan mahdotonta kuvitella. Niinpä atonaalinen kaksitoistasävelmusiikki ei voi perustua tonaaliseen kansanmusiikkiin. Tämä olisi aivan järjenvastaista.”¹⁴

On ilmeistä, että Bartókin kuulemistavassa tapahtui muutos. Tonaalisuus on, kuten Dahlhaus on huomauttanut, historiallinen kategoria. ”Myöhemmässä kehitysvaiheessa voivat tonaalisilta vaikuttaa sellaiset ilmiöt, jotka aikaisemmassa oli suljettava tonaalisuuden ulkopuolelle.”¹⁵

Kirjoituksensa lopulla Bartók esittää väitteen: ”puhdas kansanmusiikki voi olla

13 Ks. esim. ”Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit” (1931). *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, toim. B. Szabolcsi. München: dtv, 1972, 164–177.

14 Ibid., 174.

15 Carl Dahlhaus, ”Der Tonalitätsbegriff in der Neuen Musik”. *Terminologie der Neuen Musik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 5), toim. R. Stephan. Berlin 1965, 85.

korkeamman taidemusiikin herätteenä samalla tavoin luonnonilmiö kuin ihmisruumiin silmin havaittavat ominaisuudet kuvataiteen tai elämän ilmiöt runoilijan”. Tässä hän haastaa Eduard Hanslickin, jonka mukaan musiikille – päinvastoin kuin kuvataiteelle ja runoudelle – ei ole olemassa mitään esikuvaa eikä aihetta, ei mitään luonnonkaunista.¹⁶ Ymmärrän Bartókin väitteen niin, että sisäistäessään kansanmusiikin ”tyylilliseksi ja henkiseksi esikuvaksi” säveltäjä kuvaa sitä samalla tavalla kuin kuvataiteilija tai runoilija kohdettaan. Onko rinnastus pätevä, on toinen kysymys. ■

16 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe), toim. Dietmar Strauß. Mainz: B. Schott's Söhne, 1990, 154.

MARKUS SARANTOLA

Vibratosta eri aikakausina sekä estetiikan muutoksista yleisemminkin

JOHDANTO

Belgialainen violisti Eugène Ysaÿe oli suuri ihanteeni. Olin niin tottunut Joachimin askeettiseen pidättyvyyteen ja ylevyyteen – hän käytti vibratoakin vain harvoin – että tämän belgialaisen leijonan rehevyys 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 vaikutusvaltaisin viulumaailman 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 Joachiminkin korkeaan ikään, luonteenominaisuuksiin, Rubinsteinin asiantuntemattomuuteen (koska hän ei ollut jousisoittaja) ja tämän muistelmien epätieteelliseen kirjoittamistapaan.

Meidän on mahdollista lähestyä kysymystä Joachiminkin 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 Joachiminkin 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-ilmion 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 merkittävänä tiennäyttäjinä länsimaisen taidemusiikin ihanteiden muotoutumisprosessissa.

Soolosoittaminen on varsinkin artikkelin alkupuolella keskeisellä sijalla. Käsitellen 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 enempiä 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 määrittäminen 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 kamariyhdytyissä – 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, kvartetton tai sinfonian esittämisestä, komeaan sointiin ja pitkälinjaiseen esittämistapaan sekä hyvään äänenmuodostukseen kuului yleensä

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

Yhdysvaltalaisen viulutaiteilija Ruggiero Riccin (1918–2012) ajatuksia:

Hyvin monilla viuluniekioilla 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 varioinnin lukuisista detailjoituista mahdollisuuksista. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että Ricci toivoo vibratoa käytettävän kaikessa musiikissa. Lähtökohtana on tietynlainen ääni-ihanne ja tekniikka. Esitettävän teoksen sisältämät tunneilmaisut 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 pienemmällä 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 tapahtuneesta 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 kuitenkään 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 seuraajansa. 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 romanttiikkaan 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 vibratorkäytöstään. (Melkus 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 barokkiviulunsoiton 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 päätyynyt 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 rekonstruointia 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 Ysäjen, 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 jousisoitinten 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 tyyllillinen 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 stråken.” (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 mahduttaa 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 nykyäikää.” 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 ominaista 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 oppilaisista muun muassa Elman ja Heifetz profiloituivat jatkuvaan vibratoon pohjautuvan esittämistavan syvästi 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 uudenglaisine 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

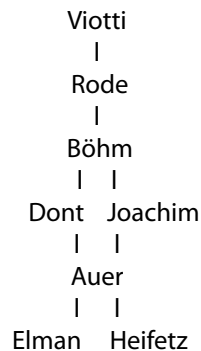
Mistä Auer sitten oli saanut esikuvansa ja oppinsa? Nykyään, kun oman opettajan opettajan opettajan nimi on ollut vaikka Casals tai Godowsky, saattaa kiusaus tehdä pitkälle historiaan ulottuvia tulkinnallisia tai teknisiä johtopäätöksiä muodostua suureksi tyyliin ”näin hekin ovat varmasti soittaneet.” Menneiden vuosisatojen soittotavoista on 1900-luvulla onnistuttu rekonstruoimaan 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 löydetyt ”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 merkittäväillä 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 lokeroida 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 periodimusisoinnin 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 manttelinperijä. On huomattava, että saksalainen Spohrkin ihaili nimenomaisesti juuri Rodea (Stowell 1992, 67). Johann Friedrich Reichardtın 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. Pugnaniilla 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 viulunäätä 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 viulivisteveteraaneista 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 ”Tartiniilla *missa 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.”

viulukouluun 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). *Mesa 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 viulukouluun 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 kuvaillaessa 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 yleisyys (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 johtuneekin 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

A D A G I O.

SOLO. $\text{♩} = 92$

The image shows a page of a musical score for a violin solo. The title is 'A D A G I O.' and the tempo is 'SOLO. ♩ = 92'. The score is in 6/8 time and consists of four systems of music. The first system includes markings for 'Pulsat' (pulsating vibrato) and 'Trem.' (tremolo). The second system includes 'Dim.' (diminuendo) and 'fz' (forzando). The third system includes 'fz' and 'p' (piano). The fourth system includes 'Allegro più mosso' and 'Cres.' (crescendo). The score is written for a solo violin and includes various fingerings, bowings, and articulations.

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 tehtäivät esimerkiksi Mendelssohnin viulukonserton kantaesittänyt David (1810–1873) sekä Joachimin oppilas ja läheinen ystävä Andreas Moser (1859–1925). Heidän dokumentoimansa Spohrilta ja Böhmiltä perityt jousitukset, sormitukset ja esityserkinnät 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).

28

VIOLINO PRINCIPALE.

Andante. Viol. pizz. Solo.

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

David on käyttänyt huiluääniä 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 huiluäänien (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 Joachimin opettaja-oppilassuhde kertovat osaltaan 1800-luvulla sävelletyn musiikin esittämistä koskevan perinteen vaalimisesta. Kokoavana dokumenttina tämän ajanjakson lopussa toimii Joachim 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 Joachim 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 soolo- ja yhtyesoittoäänitteitä 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 Dessauin, alttoviulisti Oskar Nedbalin, Capet-, Klingler- ja Busch-kvartetin 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 taidekäsitteestä 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 kokonaisuutta? 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 perusäänemuodostusta.

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 päätyntynyt 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 sormeja 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 ylettömästi 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 päänvaivaa 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 Joachim’in soittotyyli oli hyvin erilainen verrattuna ranskalaiseen kouluun, jonka kasvatti hän [itse] oli”, kertoo Sasaki (2012, 14). Näillä kohdin on viulunsoiton historian tulkinnessa havaittavissa joitakin ristiriitoja. Monet Joachim’in 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 Joachim’in 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 perustavanlaatuisen 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 määrittäminen 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 sisin tunne ei toimi tai kun tunne kyllä oli läsnä mutta ei pystynyt ilmaisemaan itseään pahojen maneerien vuoksi, korvattiin häilyvä äänenmuodostus laulavan luonnollisen ilmaisan 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 kenties 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 Operszenen. 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 Joachimien 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 Joachimien 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 soitintiaan on kehuttu suureksi, joustavaksi ja uljaaksi. Tällaiset tiedot eivät olleet kuitenkaan vielä ennättäneet Joachimien ja Moserin viulukoulun vuoden 1905 painokseen. Vertaillessamme 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 Oistrach 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 tyyliässä ovat olleet suuria ja ne ovat ajan myötä koskeneet kaikkia. Tämä pätee myös Moseriin, jonka mielipiteet alkavat muuttua lempeämmiksi Joachimien kuoleman jälkeen. Teoksessaan *Geschichte des Violinspiels* vuodelta 1923 hän ei enää kohdistaa ranskalaisten tai belgialaisten virtuoosien suuntaan samanlaista paheksuntaa (Brown 2011) kuin aikaisemmin.

Mutta vielä vuonna 1905 yhdessä Joachimien 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 teknisenä 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 tuttisointajien 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 soolo-soiton 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 ja 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 soittoa 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 luetellaan ja ainoastaan vibrato jätetään mainitsematta. Vaikuttaisi siltä, että hehkuva vasemman 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? Vastauksena vanlasiin mustavalkoisiin kärjistyksiin 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 suolielten käytöllä ja vanhoilla äänitystekniikoilla lienee 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 täytynt 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 mielekäästä 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 kudος helposti tukkoon ja lakkaa toimimasta.

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

7 Missä vaiheessa Beethovenin, Brahmsin tai Mahlerin väliäännet muuttuvat sellaisiksi, että vibratoa tarvitaan kohdassa 5 mainittuihin esimerkkeihin verrattuna yhtään lisää? Ennen vuotta 1900 ilmeisesti yksikään historiallinen lähde ei kehoita orkesterin tuttisoihtajia käyttämään vibratoa. Myös solisteja muistutetaan yhä uudestaan pidättyväisyydestä 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 melodialla, tulisiko sitä koristella tai elävöittää vibratolla? Entä kun 1. viulun osuus on ainoastaan säestävää harmoniaa?

11 Vibrato on olennainen osa nykyaikaisen orkesterin ja kamariyhtyeen keinovälikoimaa. Leveä ja jatkuva vibrato – esimerkiksi Norbert Braininin ja Amadeuskvartetin käyttämä – on hieno ja koskettava ilmaisukeino.

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 kudος 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. Fraseerauksesta 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 esitettäessä. 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 puoluellista valintaa. Omasta mielestäni koko ilmiötä tulisi tarkastella ennemminkin äänen elävöittämisen ja minimaalisen väreilyn sekä kontrapunktin toteutumisen ja yhteen kokonaisuinnin 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 pyörityksiä. 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.]
- Domínguez 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 eloon 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. Berliinin filharmonikot 1913, joht. Alfred Hertz. Stiftung Berliner Philharmoniker. GEMA LC 13781.

ANU VEHVILÄINEN

Artist & Audience – on music, visual arts and dance

A COURSE ON THE ARTIST-AUDIENCE RELATIONSHIP IN THE UNIVERSITY OF THE ARTS

A new course for doctoral students, *Artist & Audience*, was held in the University of the Arts during the semester 2013–14. The course had three contexts, music, visual arts and dance, as well as three teachers, professors Jan Kaila (Academy of Fine Arts), Kirsi Monni (Theatre Academy) and myself. The group of participants varied a bit during the course, but the core group (4–6 people) of doctoral students from all three academies took part in most of the sessions.

The idea of creating a new course arose in spring 2013 while I was organizing an event for my program, *Open Artist & Dear Audience*¹. The program demystifies the concept of an ‘artist’ and asks the question, *what kind of a relationship we, the musicians, have with our audience*, and provides courses, articles, development projects and events. In April 2013 one of the events, a panel discussion *Hyvä Kuulija!* (Dear Audience!) took place in the Helsinki Music Centre. Five artists representing different art forms had an intensive discussion on “the artist’s relationship with the audience”.² The discussion opened with the question: *how would do you define the concept of ‘audience’*. During the 2-hour discussion it was obvious that the topic is extremely vast, and it seemed that we hadn’t faced the end of the conversation yet. While planning the panel I had already asked professors Monni and Kaila to join me for the course *Artist & Audience*, and they fortunately accepted this invitation. The panel gave us all new ideas and acted as a good starting point for the course.

1 See www.vehvilainen.net about the program.

2 Photographer Jan Kaila, pianist Kiril Kozlovsky, actress Tiina Lymi, dancer Kirsi Monni and writer Anja Snellman, myself chairing.

MUSIC

In the course we had six three-hour sessions, two for each teacher. I began the course with my sessions in October and November. The starting point of my sessions was the urge to see the wood for the trees; I wanted new perspectives to understand a musician's relationship with the audience. Other genres (like dance or visual arts) ask the very same questions but with their own practises, own concepts and own understanding. There were many questions to deal with:

- How does an artist experience the audience when performing or presenting an artwork?
- How does the audience affect an artist's work?
- How do we understand an artist's responsibility to the audience?
- Are artists independent or are they instead regarded as servants to their audiences in today's culture?
- What are the differences between different art forms with regard to the relationship with the audience?

These sub-questions would then give some perspective on bigger issues such as, what is the role and place of the audience in the areas of music research and music education?

In Western art music, the audience-relationship is not widely discussed – rather it should be read between the lines or absorbed from the general idea of “normal” concert culture. We have almost no vocabulary, concepts or analytical approach, let alone any research on the artist-audience relationship. Why? Isn't that weird since we meet the audience every time we perform. That's what we're trained for, that's our job! But instead of conceptualizing the relationship with the audience, music education focuses (almost) purely on the *work* and the way the music is to be understood and performed: *instrumentalism*. We are fluent having a conversation about our favorite composers or the pieces we are practicing, but when we are about to describe our ideas about the audience, there are no words.³

To talk about the audience it was necessary to deal firstly with the work. To understand the art musician's practices it was necessary to understand the meaning of the work in the art music genre. I had sent the participants some chapters of Lydia Goehr's *The Imaginary Museum of Musical Works* (1994) to read beforehand. Goehr describes in a fascinating – although polemic – way the changes in art music life from the late 18th century until today, especially the power of the work concept.

In my first session I also presented a short introduction to the research on audience. The tradition lies on *quantitative* sociological research, the central figure being French sociologist Pierre Bourdieu with his ideas on *the cultural taste* and *theory of*

3 I exaggerate to make a point. Our tradition is certainly keeping some things in focus and some things obscure. The work obviously rules everywhere but there actually are practises nowadays that question this hegemony. The burden of the work is heavy, though, and needs to be discussed.

class distinction. In Finland Timo Cantell brought this discourse to the field of music by studying festival audiences, for instance. In the 21st century the meaning of many-sided audience research is becoming more and more important. In a study on audience research the writers say: “[A]rt is no longer independent and its effectiveness in society is measured in different ways”. (Lindholm et al. 2011, 15.)

After the quantitative research introduction I focused on the smaller though expanding area of *qualitative audience research*.⁴ These studies go deep into tracing “the why and the how” with small samples, with maybe just a few experimentees, but with many-sided perspectives to help understand the phenomenon of audience or artist-audience relationships. The participants were given a list of articles on qualitative audience research. Also, a short introduction to *audience education* was presented – from Leonard Bernstein’s *Young People’s Concerts* to educational projects in Finland and in the Sibelius Academy⁵.

In my second session I went through more personal material: in the spotlight was my program *Open Artist & Dear Audience* as well as my present research where I trace artists’ speech on audience. I offered the participants a glimpse of my data (interviews of five Finnish performing instrumentalists), which show different approaches towards the audience. The core data was compared with words spoken by world famous artists such as Glenn Gould, Vladimir Horowitz and Daniel Barenboim. The very fruitful part of my two sessions was the discussions where all the material presented was looked at from new perspectives.

VISUAL ARTS

The following two sessions were organized by Jan Kaila in the Academy of Fine Arts. In his presentation *Imagining Audiences*, Kaila focused on the problem visual artists face constantly: working in the studio without any live contact with the audience. Compared with the other two genres of the course, here the difference is the most obvious: musicians, actors and dancers perform in front of live audiences, but a painter or a photographer works without any direct contact with the audience – though *community art* is an area where these limits are stretched as the art is created with the audience. Nevertheless the audience might be present in some way during the artistic work, at least in the artist’s mind – hence “imagining the audiences”. Kaila discussed the concept of ‘audience’, since not only the visitors in a gallery act as an audience; for an artist his/her friends, family and colleagues do that too, not to mention the curators. Finally there’s the outer critique that either notices or doesn’t notice the artist.

During Kaila’s sessions we were introduced to two other guests: photographer and doctoral student Mireia C. Saladrígues, who in her studies concentrates on the

4 An example of qualitative research, see: Vehviläinen 2013.

5 Regarding audience education in the Sibelius Academy, see: Halonen et al. 2012.

relationship between audiences and museums. In her art Saladrigues studies the standards – already found in *Salon de Paris* – that dictate the way audiences are supposed to behave in museums, in front of the art. She asks how much of the Salon’s traditional codes are still present in contemporary museum practice.

The second guest was Helka Ketonen, Director for Cultural Affairs at Union for Rural Culture and Education. Ketonen has used and developed different techniques and methods with participatory practices for engaging audiences in art and cultural events, such as process art, performances and live painting happenings, environmental art etc. In the discourse of ‘audience’ Ketonen also dealt with the vocabulary: is a member of the audience a visitor, a guest or even a client? As a mediator, between an artist and the audience there is a curator, a guard, a guide, a teacher, a mediator or an escort. Ketonen discussed today’s climate in art institutions: the role of a passive receiver is not the only possibility anymore, since the spectator might want to be an active creator. This change can be seen as a threat but also as a major possibility for live and fruitful communication.

For his second session Kaila had given very brief instructions to participants: during their own time, students from Siba and Theatre Academy were supposed to meet a visual art student and *get something out of it*. This simple task turned out to be extremely fruitful. Before the session students arranged these private meetings to get together with an artist they had never met before; they arranged occasions where an artist met another artist of a different genre, face to face, without any specific aim to *produce* in mind. What was evident from the beginning of the course, though, was the fact that understanding another genre takes time and space – and some more time and space. Every single word might have a different colour or totally different meaning in different practises; we all have our audiences but the tradition of dealing with them is unique. If I describe my profession as a musician to another musician, the language is mutual, but if I do the same to a painter the shared background doesn’t exist anymore and I need to clarify surprisingly many aspects.⁶ For this reason I think that *understanding truly* is a huge demand. During the course there was a hint of frustration lurking all the time since it was impossible to do more than just scratch the surface of the artist-audience relationship. This was the feeling all of us teachers shared and the same feedback came from the students as well. Nevertheless, the course increased our appetite to understand more about the other genres. Kaila’s idea of putting students together was excellent: the only aim being the encountering, perceiving and experiencing a moment from an unusual perspective. There we have a whole idea for new courses, something like *Welcome to my studio*.⁷

6 I do not argue that a musician – due to mutual tradition – in all situations understands another musician fluently. I just assume that understanding is even harder if the genre is different.

7 “Opening the door of the studio” was the idea for a course, *Birth of a Concert*, organized by Pertti Haukola and myself in the Sibelius Academy (2011–12), where a group of audiences followed a musician’s process of preparing a concert, see: Vehviläinen 2014. The same idea should be arranged with other genres as well.

DANCE

In January and February 2014 we continued with Kirsi Monni's two sessions. Monni first offered us a brief overview on today's contemporary dance art: the scene is vast and the field of influences and anticipations a dance artist faces nowadays is many-sided and complex. For background material Monni had sent us texts by Susan Foster and Jo Butterworth to clarify the historical influences and modes of representation common in dance. After the historical approach we continued with practice – and not just talking about the practice but experiencing and executing it ourselves, right there, at the Theatre Academy, studio space 526. Actually, the other half of Monni's first session and – since we all demanded enthusiastically – the whole second session were both practise-based: we all moved and even *danced* during the sessions. *What happened?* Without any specific skills of physical improvisation, let alone contemporary dance (!), we all were guided to examine how our minds wanted us to move.

Authentic Movement is a method where one gets to deal with the *gaze of the other*. “In dance education this practice is widely used to investigate both subjectivity in movement and the relationship to the Other”, as Monni puts it. In *Authentic Movement* participants work in pairs: A closes her (or his) eyes and starts to move like *her mind and inner feelings tell her to move*, B makes perceptions, witnesses what A is doing and also prevents A from bumping into other people or objects around her. A is allowed to stay still, too, if the inner feeling tells her to do so. After a chosen time the pairs discuss the exercise. Then there's a new round with B moving with eyes closed, and A perceiving. As Monni argues, “how an artist deals with the (opinions of the) Other – cultural or personal anticipations – is crucial.” True. The minute I closed my eyes in the *Authentic Movement* exercise I started to judge whether I should or shouldn't do this and that, is this appropriate or not, is it okay to do this – even though just one minute ago I was told that I'm free to choose my own movements. For me, the “Other” embodied in me had never been so clear before.

The *Authentic Movement* was an interesting experience for us all and it was a natural starting point for the second session. After that we little by little moved to “eyes open” -exercises. In Deborah Hay's perception practise the focus is in every single moment, the “now”-moment. If dance is traditionally understood through repeated and rehearsed choreography, Hay approaches dance from an oppositional perspective where every impulse from the body is not judged but accepted: “What if every cell of my body could perceive the uniqueness and originality of time and space, of self and other right now? And now? And now?” The focus is to see the body in a non-fixed way where every cell is invited to participate in the movement and every moment is a new start. The meaning and stress of a performance is unique since there is actually no border between practising and performing anymore; a dancer examines the same thing in practising as well in a performance situation. From Hay

we continued to carry out a little choreography based on a poem – by then nobody had any problems with *dancing* (technical skills not needed) on the studio floor. The change from eyes-closed exercises to dancing together was guided in a very subtle and gentle way. The session came to an end and I saw happy faces.

All the exercises during Monni's sessions gave us the possibility to study the gaze of the audience in safe conditions. In a certain sense the studio floor represented a stage, the participant with open eyes was "the member of the audience" while the participant with closed eyes was "the performer". The essential thing was that there were no technical difficulties to overcome since no *work* was in hand. As I noticed before, art music focuses almost exclusively on the work and instrumentalism. But a musician meets the audience always in quite extreme circumstances since he/she must always deal with the technical difficulties of a work. Instead, *Authentic Movement* allows one to study the idea of the audience without the burden of any work – what a liberating possibility for a musician! These exercises are absolutely essential in art music education. I hope that in the future all students of our genre will benefit much more from contemporary dance practises. ■

LITERATURE:

Goehr, Lydia 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Halonen, Tiina & Käenmäki, Joni 2012. *Yleisötyö Sibeliuksen Akatemiassa: Osallistavan taiteellisen toiminnan tuotantomalli*. Humanistinen ammattikorkeakoulu.

Lindholm, Arto, Simovaara, Jyrki, Cantell, Timo & Mielonen, Helena 2011. *Yleisötutkimus kulttuurialan oppinnäytetyönä*. Sarja C. Oppimateriaaleja 27. Humanistinen ammattikorkeakoulu. (<http://www.humak.fi/tutkimus/julkaisut/sarja-c-oppimateriaalit>)

Olsen, Andrea J. 1987. Being Seen, Being Moved. Authentic Movement and Performance. *Contact Quarterly*, Winter/Spring 93: 46–53.

Vehviläinen Anu 2013. Saako jo taputtaa? Diskurssianalyttinen tutkimus taidemusiikin lähestytävyydestä. *Trio*, 2(1): 78–96.

Vehviläinen, Anu 2014. Anu Vehviläisen www-sivusto. <http://www.vehvilainen.net/?cat=27>

GUNNHILDUR EINARSDÓTTIR

The harp in contemporary music

Lectio praecursoria

I would like to welcome you all to this presentation of my doctoral project: The harp in contemporary music. The goal of this project was to promote the harp as an important instrument in the field of contemporary music, to demonstrate its versatile possibilities and to encourage composers to write for it in new and inventive ways. The project was divided in two parts; on one hand a series of 5 concerts and on the other a thesis presented in the form of a web page. In this presentation I will first talk about the background of my project, then discuss the concert series and finally the thesis.

BACKGROUND

When I started playing the harp, at the age of 13, it was mainly the instrument itself that interested me, rather than its classical repertoire. At the time I was already quite interested in contemporary music so I soon started looking for music for the harp by my favourite composers: Bartók, Shostakovich, and Messiaen. I was disappointed to find that most had hardly ever written a note for the harp. Later I realized that the harp has had a certain reputation for being difficult and inaccessible to anyone but specialists. Olivier Messiaen, for example, is said to have advised his students to avoid writing for the harp altogether.

In my master's thesis, which I completed at the Conservatory of Amsterdam, I did a survey amongst composers about their understanding and awareness of the harp. The survey confirmed my thoughts that although the harp has become increasingly popular in contemporary music in the last 50 years, general knowledge of the instrument's essence, its functions, and in particular its notation still seems to be inadequate and inconsistent. Additionally, orchestration manuals and instrumentation books usually have a special chapter on the harp, although many of them are surprisingly erroneous.

The book that most composers told me they used as a source of information was *Modern Study of the Harp*, written by Carlos Salzedo in 1921. Salzedo was a prominent French harpist who lived and worked in America. He was also a composer and was active in the promotion of contemporary music in America. For example, in 1921, the same year as his *Modern Study of the Harp* was published he founded the International Composers Guild together with Edgar Varèse. Therefore his book had an immediate impact and was used by the prominent composers of the time.

The book was truly revolutionary. It was the first to list modern effects for the harp, many of which were Salzedo's own inventions. It gave a very good insight into how the harp works and opened the door to a new way of playing the harp. However, the book was written in 1921 and is now understandably a bit out-dated. Many of the terms and notational ideas Salzedo set forth have not taken hold among harpists or composers in today's music. Furthermore, as you can imagine, many other techniques have been developed and invented in the last 90 years.

Although most manuals and orchestration books are based on Salzedo's work, they don't all refer to it in the same way. Furthermore, existing notation manuals focus mostly on the harp's pedal action, playing position and articulation, but pay little notice to extended techniques. Even the most common effect of harp playing, the harmonic, has more than one way of being notated. Where more unorthodox effects and techniques are concerned, the notational challenges are even more problematic.

This was the main reason why I embarked on the journey of this Doctorate. As a performer of contemporary music, I felt an especially urgent need for a synchronized system of notation for contemporary harp music. My idea was to create a web site for composers providing a clear and thorough explanation of the harp by focusing on its intrinsic nature. I believe that when a composer really understands the possibilities of the instrument the knowledge will be of more use than long lists of technical limitations.

I also believe that to change the image of the harp being a "difficult" instrument, it is important to promote its existing repertoire. The harp is usually not very visible in today's concert halls, especially not where contemporary music is concerned. Nevertheless the existing repertoire is quite large and very varied. Therefore I chose to dedicate my doctoral concert series mostly to existing contemporary harp repertoire and to show the public what has already been composed for the harp and how composers have used the instrument in various ways.

CONCERTS

In my concert series I chose to focus on masterpieces of contemporary harp literature from the entire 20th century. Common to all the pieces is that they were composed by important composers of the 20th century who are/were not harpists. I

wanted to show how these composers approach the harp as an instrument and how they deal with its possibilities as well as its limits. You can see the program of all the concerts in today's program book.

With the concerts I also wanted to show a certain development of the harp as a contemporary instrument. You will notice that I included relatively old pieces, such as the *Danses* by Debussy, *Introduction et Allegro* by Ravel and the *Sonata* by Hindemith. I chose to include these pieces for a very specific reason, namely to show early attempts to modernize the harp and its repertoire.

Each of the five concerts had a specific theme. In the first concert I presented a program of large-scale solo-works for the harp. This program focused around the *Sequenza II* by Luciano Berio. The *Sequenza*, composed in 1962, is perhaps the most influential composition for the development of contemporary harp music. Berio composed the piece in close co-operation with harpist Francis Pierre and in it he uses extremely advanced contemporary techniques and notation.

Many of the effects in *Sequenza II* come from Salzedo's *Modern Study of the Harp*, but others are Berio's own inventions. Berio also invented his own way of notating the effects he wanted, and many composers since have based their harp notation on Berio's example. In fact, *Sequenza's* importance regarding harp repertoire can be compared to that of Salzedo's *Modern Study of the Harp*. Berio's profound understanding of the harp has created a masterpiece that has served as an example for composers for over 40 years.

Other pieces in this concert included works by Elliott Carter, Paul Hindemith and Harrison Birtwistle. They all are large-scale solo harp compositions that show quite different sides of the harp.

The second concert was entitled "The French connection", although it actually explored the use of the harp in Japanese music. The harp has a prominent place in Japanese contemporary music, and the instrument is an inseparable part of the Japanese sound world. Surely an important reason for this is that the *koto*, an ancient ancestor of the harp, is a Japanese traditional instrument and its sound is firmly imprinted in traditional Japanese music. Many of the pieces in this program contain techniques and sounds derived directly from the *koto*. The harp's timbre can also imitate various sounds in nature, and nature is a recurrent theme in Japanese contemporary music. The rustling of the wind in the trees or the roar of the sea, even bird calls and thunder can all be reproduced on the harp.

But why did a program of contemporary Japanese music start with a more than 110 years old work by Debussy? *Danse sacrée et danse profane* was relevant to this program for several reasons. First of all, Debussy was a big influence on many contemporary Japanese composers, especially Toru Takemitsu, who on several occasions called him his mentor. Secondly, Debussy himself was deeply inspired by Japanese art as well as music. He was fascinated by Japanese ink and watercolor paintings, popular in Paris at the time. For example, Debussy chose the picture *The Great Wave*

Of Kanagawa by the Japanese painter Hokusai as a title page for his score of *La Mer*, and *La Mer* was composed during the same period as the *Danses*.

I also wanted to emphasize this French connection to show how French harp music has influenced the development of the harp in contemporary music. Indeed, one can say that French impressionism with its experiments in sound, color and texture led to the expansion of the harp's technique and the explorations of extended techniques.

In my third doctoral concert, "The Extended Harp", I performed solo-harp pieces that all have in common the fact that the harp's sound world is extended by means of additional/external sound sources. The program showed various ways of extension, such as the use of electronics in Saariaho's piece or the use of percussion in Murray Schafer's piece. The program also explored the challenges a contemporary performer increasingly faces today. More and more composers demand that the harpist operates external objects, realizes theatrical elements or even sings while playing. To do this the harpist needs a very high level of coordination. This coordination has to be truly incorporated into the performers' instrumental technique so that the external sound sources can become a true extension of the harp's sound world.

As a performer, I found it challenging to explore the limits of my instrument and myself as a harpist in the concert where I took on the roles of percussionist, singer, actor and even dancer. However, common to the pieces is that the music is always in the foreground. The additional sounds and actions all derive from the music itself and are closely intertwined with it.

The fourth concert was not an actual concert, but a presentation of several recordings I have made with my ensemble, Ensemble Adapter. As said before, the main focus of my doctoral concerts was to demonstrate various aspects of the exciting contemporary harp repertoire. From large-scale solo harp works to smaller chamber works, the pieces in my concerts have the common feature that they were all written by composers who were not harpists themselves. Furthermore, most of the composers worked closely with a harpist during the composition of their work.

These kinds of harpist-composer collaborations have perhaps been the most important part of my doctoral project. During the course of my studies I have been a full time freelance harpist working exclusively in the field of contemporary music. In a sense my professional career has been my laboratory. The encounters with different composers have given me the opportunity to try out my ideas and to discuss different solutions to notational problems. I have also been able to use my knowledge of the existing repertoire to provide ideas and inspiration. In these collaborations I have found it most fruitful to work with composers over a long period of time, on different compositions. In that way, as a performer, I can even influence the composers' musical language, and give input that in turn has led to new discoveries. This is the experience I had while working on the four recordings presented in the fourth concert.

The four composers Sarah Nemtsov, Tom Rojo Poller, Davíð Brynjar Fransson and Paul Friedrich Frick have all been long-term collaborators of mine. Altogether three CDs and one DVD were recorded during my doctoral-project, and all the composers have contributed to my thesis in various ways. For example, Sarah Nemtsov and I have invented several different preparations for the harp and have experimented with bowed sounds. Tom Rojo Poller has inspired my thoughts on different damping techniques and the use of scordatura, while Davíð Brynjar Fransson has experimented extensively with muting techniques and various percussive effects. Paul Friedrich Frick and I have experimented with various rhythmical aspects of the harp and the instrument's usage in pop- and techno music.

I will now show a video recording of Sarah Nemtsov's piece *Zimmer I-III* for solo harp, chaos pad, flute, clarinet, and string quartet. (<http://www.youtube.com/watch?v=c9Z9N1GmfR4>)

The recording is a video from my last doctoral concert. In it I presented a program dedicated to pieces for a larger chamber group; all the pieces were written for solo harp with the accompaniment of flute, clarinet and string quartet. This instrumentation was first introduced by Maurice Ravel in the piece *Introduction et Allegro*, which he composed at the request of the instrument maker Erard in 1905. The piece was in fact meant to promote the company's pedal-harp and showcase its many possibilities, various glissando options and the use of enharmonics.

Even now, more than 100 years later, the pedal harp still needs promoting, and since that was indeed the goal of my doctoral concert series, I found it appropriate to build my last concert around Ravel's piece. Furthermore, quite early in my doctoral research I discovered the three pieces by Murail, Rihm and Donatoni, which used the same instrumentation as Ravel. I was surprised to discover that such renowned composers had written these works that, nevertheless, are not commonly known among harpists or performed in any of the countless concerts where the Ravel septet is performed.

In fact, one of the things I have realized during my research and work is that the harp's contemporary repertoire not only needs promoting among composers and the general concert audience, but also among harpists themselves. Although many important composers have dealt with the harp, many good pieces remain unplayed and unnoticed.

Fortunately the harp has come a long way in the last 100 years. It is no longer considered an outsider or a second-class instrument, both notions the harpist Carlos Salzedo spent most of his career fighting. In an article in the magazine *Overtones* from 1930 he wrote:

There is a paradox as regards the harp. The less that people know about this instrument, the more they tend to express authoritative opinions of its potentialities. A statement generally made by reviewers who hear the harp for the first time "the harp is the most ancient of

musical instruments". While this is true historically speaking, it is, musically, a fallacy, For the harp of the Jews, Egyptians, Greeks, Irish and so forth, bears as much relation to the harp of the 1930 as an ox – historically the oldest means of transportation – to an airplane, scientifically the most modern instrument of transportation. The statement quoted above is often followed by another remark that “ the harp is a very limited musical instrument”. Another fallacy! There will be less talk of these so-called “limitations” when people become adequately informed concerning the most modern aspects of the instrument. (*Overtones*, the monthly publication of the Curtis Institute of Music; Volume 1, Number 8; May 1930.)

THESIS

This quote from Salzedo brings me to my thesis. The thesis, called *Harp Notation*, was published in the form of a website and is designed as a guide to contemporary harp technique and notation. It is indeed my hope that it will contribute to a greater understanding of the harp and its “most modern aspects” as Salzedo mentioned.

As I said above the main reasons for me to embark on the doctorate was to improve composers’ knowledge of the harp. Having worked with many composers I experienced that reliable and accessible information was needed. It was important for me from the start to make this lexicon in the form of a web site. In that way the information is accessible for everyone anytime and therefore can, I believe, have a greater impact on improving harp notation overall. Another fundamental reason to make a web site was that in it I can include audio-visual examples of the techniques discussed. By both seeing how the sounds are produced and hearing how they sound I believe composers get a much better understanding of techniques and how they can be incorporated. Finally, it was important to me that the project can continue. That is, a website is easily improved and extended and can thus keep up with new inventions in contemporary harp music.

In compiling the lexicon my experience and work with composers was vital. It gave me a sense of what information composers need, and what aspects are important to mention or emphasize. I had the privilege to work with many composers of the younger generation, such as Sarah Nemtsov, Antti Auvinen, François Sarhan, Hans Thomalla, Jarkko Hartikainen and Davið Brynjar Franszon, but I also had the pleasure of working with some of the legends of today, for example Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann and Toshio Hosokawa. During my doctoral study I have premiered a little over 100 compositions. Among them are solo pieces for harp, works for various chamber settings as well as works for larger chamber ensemble, orchestra and works for the stage.

Additionally, during this period I have performed around 70 other contemporary compositions in concert and studied numerous additional ones. By looking at pieces from different major composers my goal was to establish a synchronized system for notating harp music, to create a lexicon that is unambiguous, concise and practical

and offers obvious solutions to notation problems, both “old and new”. In order to get an overview of the available information on harp notation, I also collected any harp manuals I could find and read chapters on the harp in around 20 notation handbooks. As I have already said, I was surprised to find that many notation manuals were inadequate, and even incorrect at times. All the above reinforced my certainty that such a web-lexicon was urgently needed.

Website: www.harpnotation.com

The web site is divided into four parts. In the first part, “The Harp”, general information about the harp and its basic functions can be found. I found it important to include basic information, such as the information on the structure of the instrument, its strings, range, playing position and sound decay, since composers constantly ask questions about these topics.

In this part information about how the pedals of the harp function can also be found. This is probably the most discussed issue when it comes to writing harp music. Composers always want to know how fast the pedals can be moved, how many at a time and so on. Some harp manuals have attempted to answer these questions, even in seconds. In my text I chose not to attempt an exact answer. Firstly, the speed of pedalling obviously depends on the harpist. Secondly it matters a great deal in what context the pedalling is. Therefore I have rather chosen to point out that pedalling adds a layer of difficulty to the music. If other layers are also difficult, such as rhythm or big jumps between the extremes of the registers, difficult pedals become a big challenge. I think that if a composer has this fact in mind, and of course knows how the pedals function, it will serve him or her better than a list of limitations and time indications.

Another important pedal issue I address in the *Notating pedal changes* chapter is whether a composer should notate pedal changes in the music or not. Opinions differ on this matter. However, the fact is that I have extremely rarely received a score with pedal changes that were correct. It is a mystery to me why so many composers notate some pedal changes and others not. Even works published by renowned publishers are full of mistakes in this matter, for example all of Takemitsu’s music, published by Schott. The problem with slightly erroneous pedal changes is that when the pedal markings are wrong it can sometimes make it unclear whether the notes are right. Therefore I am of the opinion that composers should leave pedal markings up to the harpist. Every harpist also has his or her own system of marking the pedal changes in the score, and the exact placement of these markings matters greatly. A composer cannot possibly anticipate exactly where the harpist will change a pedal. Even if the composer is a harpist, another harpist might write the pedals differently.

However, a composer must work out the pedal settings and keep track of pedal movements while composing. This will make him or her aware of the technical de-

mands being placed on the player. But they don't need to notate every pedal change in the score. In order to demonstrate that the pedals have been thought of, a composer can, for example, choose to use pedal diagrams to indicate the position of the pedals at regular intervals. Harpists are used to writing their own pedals in the score and as I said before sometimes no pedal markings from the composer are preferable to sporadic and erroneous ones.

Part two, "Notation Manual", is the main body of the web site. This part is a lexicon of conventional and contemporary playing techniques and effects, and how to notate them. The entries are divided into nine categories; *general notation remarks*, *plucked sounds*, *damping techniques*, *sliding sounds*, *percussive sounds*, *pedal techniques*, *accessories*, *prepared harp* and *scordatura*. Each category has several entries explaining different aspects of each technique always in the same order, that is: production, sound, notation, range and additional remarks.

In *general notation remarks* I give some comments about notation for the harp in regard to the layout of the music. For example I address the question of division between the hands here. In *plucked sounds*, all sounds produced with the fingers are listed. This chapter also includes detailed information on harmonics, not only the most conventional octave harmonic, but also other partial harmonics and the combination of harmonics and "normal" sounds.

Damping techniques includes information on damping, a very important issue for the harp and often forgotten amongst composers. It is often underestimated how long a single string of the harp can sound and also that even if you damp a single string immediately after it is played, its resonance will live on in the harp. The *sliding sounds* chapter does not only include information on various types of glissandi, but also has information on scraping and rubbing strings. *Percussive sounds* includes all kinds of percussive sounds that are produced with the hands, such as hitting strings or *Bartók pizzicato*.

In the category *pedal effects*, various effects produced with the pedals are listed. For example, one of my favourites is the pedal buzz. In *accessories*, one can find sounds that are produced on the harp by means of external objects. Of course the possibilities are as many as imagination allows, but listed here are the most commonly used objects, such as the tuning key or a bow, and also some more unconventional ones like for example the electric fan. *Prepared harp* has a similar list of possible objects, but these are objects that are inserted in or on the strings to alter their sound. As in the *accessories* category, the list is not a complete one, but rather meant to show common options and to inspire composers to invent new ones.

In the last category I discuss the issue of *scordatura*, an increasingly popular practice in today's music. For example, I advise composers to detune the strings downwards instead of upwards. This is because the strings of the harp already create such a great tension on the frame of the harp that if they are tightened much further it can damage the instrument.

The third part “Glossary” is a glossary of terms used on this website. Additionally, links to harp-specific websites can be found. The final part “Bibliography and Repertoire” consist of a bibliography of books and notation-manuals and a list of reference repertoire I played and consulted during the compilation of this web site. Last but not least there is a link to the doctoral concerts, where the programs of the doctoral concerts can be found as well as the program notes for each concert.

CLOSING STATEMENT

I have come a long way since I started preparing my doctoral project. The structure of the doctoral studies has given me the possibility to focus my thoughts on repertoire and notation and has given me the skills to communicate my vision. I believe I have made considerable progress artistically as well as succeeding in reaching my goal; namely, to promote the harp as a versatile instrument and to inspire composers to write for it.

It is indeed my hope that my web site will contribute to a greater understanding of the harp and its “most modern aspects”, as Salzedo put it. His book was a milestone in the harp’s development, a development I hope my work also will become a part of. Indeed the work already seems to have had an impact. For example I have been invited to present it at the Darmstadt Summer Course for New Music in 2014 where I have also been offered the harp lectureship. Since the 40’s Darmstadt has been the cradle of contemporary music, offering courses for composers as well as instrumentalists. I am very proud to follow in the footsteps of Francis Pierre, who in the 60’s worked together with Berio in Darmstadt.

Artistically I have been able to deepen my understanding and overview of contemporary repertoire, and by working on it I have acquired skills that are essential for contemporary performance practice. These skills include various extended techniques and extreme coordination. But performing contemporary music is not only about virtuosity or the expression of musical emotion, it is also very much about the ability to understand the compositional background of the music, transporting the composers’ sound world, and working in an innovative way to create new pieces of art. ■

JUHO LAITINEN

Manifesto of Sounding

Lectio praecursoria

MUSIIKKIA: Giacinto Scelsin *Maknongan*

Arvoisa valvoja, arvoisa lautakunta, arvoisat kirjallisen työni tarkastajat, hyvät ystävät, dear friends:

Music, when performed, listened to or otherwise experienced, becomes one with the surrounding reality. This sentence sums up my *Manifesto of Sounding*, which is the entity of the doctoral project examined here today.

In this lecture I shall first define the concept of *Sounding*. Then I'll describe the primary phases in the process of my artistic research, seeking answers to why a manifesto was written. After that I'll touch on the key elements of the manifesto itself: I shall redefine the concept of a musical instrument, discuss the psychophysical makeup of a performer and address the responsibilities of the perceiver in the ritual of artistic performance. I will also argue for the superiority of improvised music over composition and express a wish for a slower and therefore purer music.

Soivuuden määrittely

Todellisuus on värähtelevää materiaa. Tämän tiedämme modernista fysiikasta. Värähtely synnyttää välittäjäaineeseen paineenvaihtelua, jonka voimme aistia aaltoliikkeenä. Kun aaltoliike on kahdenkymmenen ja 20000 hertsin välisellä taajuusalueella, kutsumme ilmiötä ääneksi, joka aivan konkreettisesti liikuttaa jotain sisällämme. Taajuusalueen ulkopuolella emme ehkä erota äänenkorkeuksia, mutta voimme tuntea värähtelyn kehossamme. Miksi emme kutsuisi tätä kaikkea musiikiksi?

Musiikki on hengittävä ja sykkivä, lukemattomien risteävien aaltojen synnyttämä organismi, johon ihminen voi kiinnittyä ja jota hän voi vahvistaa. Tätä dynaamista ja

kokonaisvaltaista suhdetta todellisuuteen ja sen sointiin kutsun *soivuudeksi*. Soivuus hahmottuu spiraalina, jonka keskiössä on luova ihminen ruumiin- ja mielenliikkeen. Kehä laajenee ja sisällyttää itseensä värähtelyjä vahvistavana kaikupohjana toimivan soittimen. Spiraali jatkaa kerimistä tilaan, jossa musiikki materiaalisena ja käsitteellisenä ilmiönä tapahtuu, ja laajenee edelleen kohti ympäröivää todellisuutta. Tämä spiraali on samalla soittajan oppimisen polku kohti holistisempaa, todempaa ja koskettavampaa taidetta.

Soivuuden seitti on hetkellinen ja hienosäikeinen ja punotaan aina musiikkiin ryhdyttäessä uudelleen. Soittajan energian lähde on hänen keskuksessaan, sydämessä, joka sykkii soivuuden rytmissä, keuhkoissa, jotka hengittävät samaan tahtiin musiikin kanssa. Kammioiden vuoroin laajeneva ja supistuva pulsaatio saa ilman ympärillämme liikkumaan samalla taajuudella. Mitä kauemmas tämä värähtely ulottuu, mitä aineettomammin elämä ja musiikki tulevat yhdeksi, sitä todempaa ja inhimillisempää on syntyvä taide.

Soivuudessa musiikki on vapaata dogmeista, perinteistä ja totunnaisuuksista. Se toimii omilla lainalaisuuksillaan, joihin taideyliopistot, musiikkitalot ja edistämiskeskukset eivät pysty vaikuttamaan. Mutta ihminen voi kiinnittyä musiikkiin: musiikin fyysikaalinen todellisuus on kenen tahansa ulottuvilla kaiken aikaa.

What is a manifesto?

The word *manifesto* comes from the Latin words *manus* and *festus*. Roughly translated, it means something palpable or substantial. A manifesto is commonly used when an individual or a group wishes to articulate their aims, motives or opinions. Usually the context of a manifesto is political or artistic.

Within the arts, this type of text is typically seen as a particular tool in the action strategy of the *avant-garde*. In military vocabulary, the *avant-garde* is the spearhead of an advancing force, whose task is to survey the surroundings, remove obstacles and make signal calls to those following behind. In the arts, this group acts to keep the culture in movement in times of ideological confusion, as the art critic Clement Greenberg has written. Many manifestos have indeed been written in times of cultural turbulence: for example, in France in the 1870s after the humiliating defeat to the Prussian army; or a few decades later, anticipating that the Great War would crush the imperialistic world order; or right after this war turned out to be “not so great”; or during the social revolution of the 1960s.

Throughout history, a typical manifestor has put what he wants to say in a vigorous manner: in the words of the painter Charles Thomson, he seeks to “strike a common chord with supporters of the ideology and make those who don’t agree with you as angry as possible”. Often the writer is too agitated to present his thoughts in a cool, essayistic manner, but instead shouts: **“LOOK! HERE! NOW!”**

It is not uncommon that the manifestor aims to provoke himself as well, thereby examining his own limits too. In such a communication, the reader inevitably has to assume a substantial part of the responsibility. To what extent does the writer mean what he writes? The reader can never be quite sure.

Miksi oma manifesti?

Aloitin jatkotutkintoprojektini sellistinä. Halusin tutkia kokeellisia ilmiöitä 1900-luvulla sävelletyissä sellomusiikissa. Tarkoitukseni oli käsitellä tietyissä teoksissa käytettyjä esittämisen tekniikoita ja menetelmiä sekä säveltäjiä henkilöhistorioineen ja ajatusmaailmoineen sävellysten takana.

Silloin, seitsemän ja puoli vuotta sitten, kuvittelin tällaisten tutkimuskohteiden olevan tarkasteltavissa itsen ulkopuolisina objekteina. Erehdyin: eivät ne ole. Projektin edetessä olen ensin ottanut nämä objektit osaksi yleisempää kokemuksellisuutta, ja lopulta ne ovat väistyneet taka-alalle subjektin, tutkimuksen tekijän itsensä, noustessa sen keskiöön. Samalla jatkotutkintoprojektin itsellisyys on hävinnyt. Taiteellisen tutkimuksen ja taiteessa elämisen välille on piirtynyt yhtäläisyysmerkit: kaikki jälkimmäisessä sisältyy edelliseen, ja se, mikä jää ulkopuolelle, on myös tutkimuksen kannalta epärelevanttia.

Prosessi ei ole ollut kivuton. Itsen likoon laittaminen on altistumista monille riskialttiilta tuntuville tekijöille, ei vähiten nolatuksi tulemisen tunteelle. Kuitenkin: syvällisen inhimillisen kanssakäymisen perusta on juuri tässä riskinotossa, ja kehityminen taiteilijana mahdollista vain sille, joka uskaltaa pysähtyä katsomaan itseään kokonaisuutena ihmisenä ylevyyksineen ja raadollisuuksineen. Sen saa, mistä luopuu. Paljastamalla itsensä huomaa, ettei mitään hävettävää olekaan: vaikka ympäröisimme itsemme objektien muurilla, on jokainen meistä sen takana yhtä alaston.

Kirjallinen työni on edennyt käsi kädessä taiteellisen tutkimukseni kanssa. Lähdin liikkeelle halusta purkaa analyttisesti kokeellisuuden objektiivisia ilmiöitä. Päädyin kirjoittamaan ja manifestoimaan kollektiivisen, subjektiivisen soivuuden puolesta.

MUSIIKKIA: Juho Laitisen *Openings*

MANIFESTO OF SOUNDING

What is an instrument?

Coming back to what I said at the beginning: *Sounding* can be thought of as a spiral winding outwards from the human being creating the resonance. The spiral emerg-

ing from this *Sounder* first meets the instrument that serves to amplify the vibration. I shall define the instrument in two ways. Firstly, traditional instruments are seen as sound generators that currently aren't used to their full potential. The instruments can be dismantled to examine the resonances of each of their surfaces and bends, holes and keys, strings and membranes. The parts can then be put together to form imaginative new hybrids. The mind shall be cleared from prejudice relating to a perceived incorrectness of positions, grips and sound production techniques. We can just as well pull on the bow vertically, sing on an in-breath, or play the clarinet with the embouchure of the trumpet. We will not allow tradition or "good taste" dictate a preference for one sound over another. Instead, we trust the Sounder's instinct about the aesthetic pleasure of a sound, or its justification as part of a musical organization.

Secondly, we'll also put to use such objects, elements and acoustical natural or urban phenomena that aren't commonly thought of as instruments, but that a Sounder may experience to be part of his Sounding. Interesting vibrations can be heard next to a drainpipe of an apartment building, a creaking door in the attic, or a wine glass being washed upside down. If practical reasons prevent these instruments from being transported elsewhere, then the listeners shall gather around the instruments.

An open mind is capable of a wide embrace. When focusing our senses to take in a roaring thunder or a passing tram and feeling them in our bodies, they can also act as instruments. Or is it us that they are playing?

Esittäjän holistinen psykofysiikka

Soittaja ja soitin ovat organismeja, jotka elävät ja muuntuvat ympäröivien empiiristen ja metafysisien olosuhteiden vaikutuksesta. Niiden välinen suhde on dynaaminen ja vuorovaikutteinen, ei milloinkaan staattinen ja yhdensuuntainen. Mutta voidakseen ymmärtää soitintaan on soittajan ensin ymmärrettävä omia ruumiin- ja mielenliikkeitään.

Soivuus rakentuu psyykkistä ja fyysistä eheyttä tavoittelevan ihmisyyden varaan. Se sisältää halua, tyydytystä ja tasapainoa, mutta samanaikaisesti myös inhoa, pettymyksiä ja horjumista. Ihminen on yhtä aikaa vahva ja heikko, mikä synnyttää moninaisen kirjon spontaaneja impulsseja ja reaktioita. Hyväksymme ne kaikki kokonaisuuden mielekkäiksi osiksi.

Työskentely tähtää esteiden ja estojen tunnistamiseen ja poistamiseen mielen, kehon ja soittimen väliltä ja tätä kautta oman musiikillisen todellisuuden syvempään ymmärtämiseen. Soittaja ei piiloudu materiaalistien tai ei-materiaalistien konstruktoiden taakse – materiaalistien, kuten instrumentin, nuottitelineen tai koreiden vaatteiden; immateriaalistien, kuten sävellyksen, ammattimaisuuden tai ideaalien – vaan pyrkii yhdistämään nämä elementit holistiseksi kokonaisuudeksi ja olemaan läsnä koko kehollaan ja mielellään.

Työskentelemisen prosessi on välillä vuolas, toisinaan taas takkuava. Tätä ei ole syytä yrittää peittää näkyvistä: esitys ei milloinkaan ole päämäärä, vaan hetkellinen läpileikkaus jatkumosta, jonka olennainen osa erilaiset sivu- ja ristiaskeleet sekä horjahdukset ovat. Soittaja kulkee vain ja ainoastaan omaa polkuaan, eivätkä prosessia ohjaa yhteisön todelliset tai siihen projisoidut odotukset tasokkuudesta, syvällisyydestä tai nautittavuudesta. Tunnistettaessa näitä odotuksia voidaan ilmaisun tukkeena olevia estoja vähä vähältä siirtää syrjään, samalla kun alitajunnan annetaan yhä voimakkaammin ohjata musiikin syntyä.

Ihmisen luovuus on rajoittamatonta, eikä luokittelevan, normatiivisen tai totunnaisen ajattelun tule antaa kahlita tai säädellä sitä. Tulkintoja ei hakata kiveen. Keskittyneen, tiedostavan ja omistautuneen työskentelyn tarkoituksena on tutustua spiraalimaisesti yhä syvemmin siihen, mitä musiikki on ja miten siinä halutaan elää. Ja koska luovuus ei tunne rajoja, on se myös ennalta-arvaamatonta. Eheä soittaja on sinut epämukavuuden, epäonnistumisen, pelon ja häpeän tunteiden kanssa, sillä hänellä ei ole mitään pelättävää tai menetettävää. Rehellinen, omistautunut ja nöyrä soittaja säteilee lumovoimaista musiikkia. Soivuus resonoi hänessä ja hän siinä.

The community's equal responsibility in the ritual

Sounding exists independently of performance. Musical performance, however, is a magnificent ritual combining a profound human need for creativity, playfulness and mystique.

What is the responsibility of the community in this ritual?

In current practises of art, rigidity is commonly mistaken for solemnity, mystification for mystique. The modern ritual of art performance is burdened with hierarchy, artifice and aggrandizement. The enjoyment-seeking bourgeois culture is based on a view of the composer, performer and audience as not being equals. It strives to compartmentalize creativity by separating what it sees as "high" and "low" elements of culture. By placing the cerebral over the bodily it encourages us/people/the community to empathize from a distance instead of promoting a more holistic experience.

We are to return to more archaic practises in art performance. The community is a collective producing unique phenomena. It is a field of boundless creativity. A performance is not so much an expression of the need for communication, but a spiritual, non-religious service, where the focus is on giving and receiving energy. In this service, each attendant takes part equally.

The performer sends out invitations for everyone to join in. He steps down from the podium to a shared space and focuses on creating something momentary with those present. When encountering the audience, the performer does it as himself

and doesn't hide behind material or immaterial constructions.

The other members of the community are equally responsible for allowing the roots of Sounding to spread out into the fertile soil of collective creativity. *The listener is not being served by the performer.* He too must liberate his corporal, emotional and intellectual impulses for the benefit of the shared energy. When recognizing obstacles in the way of sharing, he will also be present with his whole body and mind.

A listener striving for undividedness/unanimity allows both positive and negative reactions to be part of the whole. He too dares to be both enlightened and banal. Thus the listener unites with the overlapping spirals of Sounding, the origin of which becomes impossible and needless to determine.

MUSIIKKIA: La Monte Youngin *Composition 1960 #6*

Improvisaatio vs. notaatio

Ihaillemme mahtavia katedraaleja ja horisonttiin siintäviä siltoja, jotka todellisuutta rajaamalla tuovat elämäämme järjestystä ja lieventävät hämmennystä, jota sen mitaamattomuus meissä aiheuttaa. Silti, uutta rakentaessamme, saamme yhä uudelleen kurottaa rajojamme kohti tuntematonta ja salaperäistä.

Todellisuus on kuitenkin rajattua todellisuutta arvokkaampaa. Ihaillessamme sinfonioiden ja sonaattien monumentaalisuutta ja koherenssia jätämme usein huomiotta sen, miten nämä lukemattomien kulttuuristen kerrostumien päälle syntyneet konstruktiot mahdollistavat, jopa edellyttävät esittäjien piiloutumisen sävellyksen ja soittimiensa taakse. Komposition helmasynti on uskon puute raaka-aineeseen, soivaan ääneen itsessään, jonka se katsoo tarvitsevan jalostamista rakenteellisin, temaattisin ja motiivisin keinoin. Suhteessa materiaaliin komposition premissi on egoistinen, vieraannuttava ja alistava, ja samaan kurimukseen moni säveltäjä pakottaa myös esittäjän.

Länsimaisen taidemusiikin perinteinen notaatio välittää tehokkaasti tietoa täsmällisiin äänenkorkeuden ja -keston suhteisiin perustuvasta musiikista 12-sävelisen asteikon ja yksikköä ja sen puolikasta yhdistelevien rytmien puitteissa. Graafinen selkeys, jossa musta ja valkoinen vuorottelevat ja käytettäviä merkkejä on vähän, tekee nuotin lukemisesta vaivatonta. Selkeä jako tahteihin mahdollistaa monimutkaisien polyfonian.

Tällainen notaatio kuitenkin peittää vähintään yhtä paljon kuin se kertoo. Se järjestää äänet nauhoiksi, joissa merkitys syntyy vasta kokonaisuuksista yksittäisten äänten ilmaisuvoiman kustannuksella. Mekaanisesti piirretyn viivaston tasaiset välit antavat ymmärtää, että sävelet ovat aina tietyssä paikassa ja etäisyydet niiden välillä yhtä suuria. Tahtiviivat implikoivat säännönmukaisesti toistuvia, musiikin vapaata

virtaa pilkkovia painotuksia, joiden säateleminä esittäjien on kurinalaisesti hengitetävä samaan tahtiin.

Nuotinnusta on toki yritetty uudistaa esimerkiksi pyrkimällä kohti epäsuorempaa kommunikointia. Tällöin partituuri koostuu moniselitteisistä merkeistä, joihin esittäjä projisoi subjektiivisia merkityksiä itsestään käsin. Tavoitteena on siivittää omaa relatiivista ilmaisua siinä yhteisöllisessä kontekstissa, johon musiikilliset toimet ovat halunneet itsensä sijoittaa.

Kyse on silti äänen perusoikeuksien luovuttamista ulkopuoliseen hallintaan. Hallitsemattomimmillaan, ei-hierarkkisimmillaan ja siksi korkeimmillaan musiikki on improvisaatiossa. Tarkoiton holistiseksi kutsumaani, idiomeihin ja musiikin historiallisiin muotoihin etäisyyttä ottavaa improvisaatiota. Holistinen improvisaatio on läsnäolon taidetta, jossa soittaja hetkeen kiinnittyneenä psykofyysisenä olentona ilmaisee tuntein ja elein yhteyttään soivuuteen. Se on musiikin hetkellisyuden, määrittelemättömyyden ja kokonaisvaltaisuuden ylistystä.

Holistisuutta tavoitteleva improvisaatio on konstruktioita kannattelevien kerrostumien läpi kaivautuvaa arkeologiaa, jonka yksi päämääristä on ymmärrys musiikista sen arkaaisemmassa, puhtaammassa olotilassa. *Katedraalin ruusuikkunan ulkopuolella oleva maisema on pyhättö itsessään.*

Kompositio mahdollistaa harkitun etenemisen äänten välillä erottaessaan impulssin ja sen toteuttamisen toisistaan. Improvisaatiossa harkitsemisesta tulee väistämättä myös harkinnan esittämistä, tauon pitämisestä tauon ruumiillistuma. Esittämisen intensiteetti on koko ajan kouriintuntuvasti läsnä, ja hetkeen sitoutuneina voimme hyväksyä musiikillisen ympäristön sellaisena kuin se johdonmukaisuksi-
neen ja ristiriitoinen näyttäytyy. Näemme materiaalin arvokkaana sinänsä ja annamme tekstuurien ja kontrastien syntyä itsestään silloin kun ne ovat syntyäkseen.

Hetkessä eläminen merkitsee luopumista täydellisen hallinnan tavoittelusta. Mikä lahja tämä mahdollisuus onkaan! Sillä juuri tahattomat liikkeet ammentavat keitokseen umamia inhimillisyyden satojatuhansia vuosia hautuneesta liemestä. Arviointikyvyn lipsahdukset ja virheliikkeet todistavat uskalluksesta koetella niitä rajamaita, joita yleensä yritämme persoonallisuudestamme piilottaa. Sysätkäämme idealisoitu täydellinen puhtaus syrjään! Emotionaalisen panssarimme kykenee lävistämään vain vakuuttunut ja horjuva, yhtenäinen ja paradoksaalinen, kirkas ja hämmentynyt, tasapainoinen ja tahtova tunne ja mieli.

MUSIIKKIA: Juho Laitisen *Improvisaatio no input -mikserille*

Intonation

A person with normal hearing recognizes up to 1400 different pitches within 20 and 20000 Hertz. In most of our music, we use only 120 pitches within this range of

10 octaves. Furthermore, we take a precision ruler and artificially divide the octave into a dozen equally narrow boxes, where none of them – the prime and the octave excepted – is allowed to fulfil their potential. That equal temperament has become a standard is one of the most destructive developments in the history of music. Again, we blame it on the bourgeois agreeability that cherishes stability and is frightened of fracture. On the other hand, we point at an obsessive interest in chromaticism and modulation fuelled by the dominance of keyboard instruments.

Sound is organic matter, full of vitality. Music is bursting from its seams, waiting for the buds of resonance to open, but too often we settle for pigeonholing nuances of intonation with the binary crudeness of *in or out of tune*.

The magnetic pole of Sounding lies in the universal, mathematical reality of proportions, described by Pythagoras as “harmony of the spheres” and by Boethius as “musica mundana”. For a willing Sounder, it is not difficult to feel the attraction of pure intervals in his body. He curls up deeper and deeper around the centre of resonance and fluctuates pleasurably around it. Whilst listening in deep concentration, the centre of intonation becomes the centre of sound.

Purity of intonation is in direct proportion to the time we spend looking for it. Therefore, in order to become purer, music must become slower. The symbolic and superficial acting out of tuning in orchestras should be transformed to a profound common experience of a corporal harmoniousness. Concert pitch shall not be tied to a measurement in Hertz, but is to be found again each time through a common breath. Because Sounding grows out of the momentary and all who are present, the listeners should also join in the tuning by humming with the instrumentalists. Placing a hand gently on the ribcage helps to feel the resonance. Everyone is allowed to move freely in the space, listening to its music.

Instruments with fixed tuning should be constructed so that the octave may include a desired number of individual pitches relating to chosen resonances in an intuitive, not methodological manner. We shall also continue to explore construction techniques that allow for changes in tuning during playing. Instrumentalists are to focus on listening to the whole spectrum of sound, not only the fundamental frequency. Devices for measurement shall be used only for additional information, not as a method for learning.

Musiikin vapautuminen

Soivuus ei ole matka täältä jonnekin. Se ei myöskään ole paikallaan pysymistä. Soivuus ei kerro tarinaa eikä esitä kysymyksiä tai vastaa niihin. Aika tai tila eivät rajaa sitä, vaan soivuus levittäytyy jokaiseen neljään ulottuvuuteen.

Tilan ja ajan yhteys vie ajatukset tiimalasiin, jossa hiekka valuu hitaasti, jyvä jyvältä, hidastumatta tai nopeutumatta. Voidaksemme laajentaa katsantokantaamme

meidän on ensin kavennettava ilmaisuamme, mikroskooppisen pieneen yksityiskoh-
taan keskittyen. Tiimalasin reunat kaartuvat meitä kohti, ja tunnemme niiden tii-
vistävän puristuksen. Mutta suuaukko häämöttää. Kapeimmassa kohdassa näemme
yksittäisen hiekanjyvän, kokonaisen maailmankaikkeuden itsessään, ja jyväsen taka-
na avautuu todellisuus suunnattomana kokemuksena. Riemuun sekoittuu pakahtu-
neisuutta, kun vaistoamme, että jok'ikinen jyvistä antaisi meille saman kokemuksen,
eikä lyhyt elämämme mitenkään voi riittää kaiken käsittämiseen.

Sound is touching. A vibrating column of air produces changes in pressure that
move the organs of the ear. We are moved by this phenomenon that we call music.
We feel its delicate touch when we cease to move. And he, who stops on the way
from here to some other place, will notice that the rest of the world keeps going just
as it did before. To stop is to give up on the illusion of having life under control, of
having music under control. But he who ceases to move, will soon enough notice he
is making a journey.

Music doesn't need us, but we need the subtle vibration that can be felt in has-
telessness. And when we become sensitive to the beauty of the physical and poetic
reality, we have attained Sounding at its most holistic. ■

MUSIIKKIA: James Tenney'n *Cellogram*

SAKARI YLIVUORI

Jean Sibelius's Works for Mixed Choir. A Source Study.

Lectio praecursoria

Honoured Custos, honoured Opponent, ladies, and gentlemen.

A creative process is rarely a straightforward event. Pierre-Marc de Biasi describes the process of how a literary work becomes into being in the following way:

“a text [...] is invented, sketched, amplified, exploded into heterogeneous fragments and condensed until it is finally chosen from among and against several other written materializations. Fixed in its stable form, it becomes [...] publishable as the finished text of the work”. (De Biasi 2004, 38.)

The de Biasi quote aptly captures the way how the writing process is a production governed by uncertainty and chance. A writing process is not a teleological process, but during the course of writing, the author's conception of the work keeps changing and it may even be that, at the beginning, the author has no clear concept of what kind of work it is going to be. Sibelius is a good example of this, as it was not uncommon that material originally planned for a specific work eventually ended up in another work. And before finding its final resting place, he may have tried out the material in several different contexts. Further, some of Sibelius's melodic sketches are probably written down for later use without any specific work in mind.

The only problem I have with the de Biasi quote above is the phrase “fixed in its stable form”, which implies that once completed the work is an unchanging and stable entity. Perhaps contrary to the popular belief, this is usually not the case. The publication of the work does not necessarily mean the end of the work's evolution. This is evident especially when discussing the works of composers such as Sibelius who had a tendency to revise his works after their first performances. And Sibelius

was not in any way an exception among composers: one need only think of Robert Schumann, who revised many of his piano works, or Anton Bruckner, whose symphonies appear in many versions.

Thus, we need to question de Biasi's idea of "fixed in its stable form". The creative process often continues after the first publication and the first publication does not necessarily represent the final version of the work. But when does the creative process reach its end – when does the final product reach the state of being "fixed in its stable form"? One answer is provided by an Austrian officer who complained to Johann Wolfgang Goethe in 1806 that because authors kept revising their texts there was always an annoying possibility of owning an outdated book. Therefore to be certain the officer had decided always to wait for the author's death before he bought their works. Naturally the officer had not read any of Goethe's works, since their author was still alive.¹

The officer's view, called in the editorial circles *Fassung letzter Hand*, assumes that each revision is an attempt to improve the work, which means that the creative process ends only when the last publication with the authorial involvement is published.

When dealing with editions, one must bear in mind the fact that the authorial intention is only one aspect of the production. There is always the publisher's editor, typesetter, engraver, or the like, whose decisions directly affect the contents of the published text. And their work continues even after the composer's death. Thus, the works do not end their evolution but continue to evolve even after their author's death. The changes occurring after the author's lifetime are not necessarily less significant than those that occur during his lifetime: many such changes, regardless of their origins, have exerted significant impact on performance practice and the way the work has been perceived: for example, the editor's decisions in the making of the 1984 edition of Sibelius's *Saarella palaa* have affected the performance practice of this work.

As an example, I will briefly discuss one such editorial decision in the 1984 edition. The earliest surviving source for the mixed-choir version is the first edition dating from 1898.

As shown on Example 1a, the typesetter of the first edition made an error in bar 6: the first notes of the three upper parts appear to be missing a flag. The missing flag can be deduced, for example, in comparison with the original male-choir version, which is shown on Example 1b. Although the missing flag seems like an obvious misprint which could be easily corrected in sub-subsequent editions, the puzzling fact remains that the erroneous reading is found in all editions of the mixed-choir version prior to 1984.

1 von Dadelsen 1961, 1 (story published for the first time in 1832).

38

N:o 5. Saarella palaa.

(Kanteletar) Jean Sibelius.

Sopr.
Alt.

Ten.
Bas.

Saa - - - - - rel - - la pa - - laa. Tu - li saa - - - - - rel - la pa - laa.

Example 1a. *Saarella palaa*, mixed choir version, 1898.

N:o 15. Työnsä kumpasellaki.

(Kanteletar.) J. Sibelius.

Commodo.

T.1.2.

B.1.2.

Saa - - - - - rel - la pa - laa - - - - - Saa - - - - - Tu - li saa - rel - la pa - la - vi; rel - la pa - laa - - - - -

Example 1b. *Saarella palaa*, male choir version, 1895.

FAZERIN SEKAKUOROSARJA N:o 72

FAZERS SERIE FÖR BLANDAD KÖR

Saarella palaa Bröllop stundar

(Työssä kumpaisella!) Kanteletar 1:186 Overt. anon.

JEAN SIBELIUS op. 18: 3

Example 1c. *Saarella palaa*, mixed choir version, 1894.

The edition of 1984 is the first to provide a syntactically correct reading for the passage with the missing flag (see Example 1c). The editor has provided other interpretations too, especially concerning slurs and ties. The editor has altered the slur beginning in bar 6; in previous editions, the slur begins from the first note of the bar. In a performance that follows the 1984 edition, there is probably an audible attack at the second quaver of the bar.

An interesting point of reference for the interpretation given in the 1984 edition is found on the recording by Suomen laulu conducted by Heikki Klemetti in 1929. In this recording, the choir gives an audible new attack on the first beat of bar 6 – as if there were no ties crossing the bar line from bar 5 and as if the four quavers were all connected together with a beam. Klemetti’s differing interpretation is well founded: it is probably based on the analogous bars 25–27, which repeat the music of bars 4–6 (see Example 2).

In the first edition, there were no ties from bar 26 to 27. What’s more, neither were there any separate quavers in bar 27; instead, the four quavers were grouped together with one continuous beam. Thus, it would appear that Klemetti had altered bars 4–6 by analogy with bars 25–27. Klemetti’s solution gains more interest from the fact that he knew Sibelius personally, and his interpretation may have been authorised by the composer.

The edition of 1984 provides a reading based on the same mechanism, but executed in reverse: in the 1984 edition, bars 25–27 are altered by analogy with bars 4–6, thus differing significantly from the first edition. I would also like to point out

that the slur in bar 27 is shorter than the one in the first edition – in Example 2a, there is a system break and you cannot see it but the slur continues on the next beat and in the 1984 edition (Example 2b) it ends with the group of quavers.

Example 2a. Bars 25–27, mixed choir version, 1898.

Example 2b. Bars 25–27, mixed choir version, 1894.

Let us now listen to two recordings of the work: the recording from 1929 by Heikki Klemetti and Suomen laulu and then the recording from 1993 by Jubilate conducted by Astrid Riska. The influence of the 1984 edition is tangible in the Jubilate recording. I would like you to focus on these bars and how the mechanism of analogy is used in them. There are naturally other differences too – the most notable one being the tempo. The duration of Jubilate’s version is precisely 1 minute, whereas the Klemetti version takes approximately 1 and a half minute – a rather significant difference in such a short piece of music.

The aim of my dissertation was to study Sibelius’s writing process and the evolution of each mixed-choir work from their earliest sketches to present-day editions. The theoretical foundation of the analysis is based on the methodology of Genetic Criticism, a literary-critical movement with its roots in the 1970s. Genetic Criticism does not seek to establish one definitive or singular version of any given work, but rather focuses on the study of the writing process. As a deviation from traditional Genetic Criticism, the present study does not limit the studied sources to manuscripts, but also considers published editions, including even posthumous editions.

The extension of the studied material has naturally required some modifications to the theory of Genetic Criticism.

I believe the example of that one detail in the mixed-choir version of *Saarella palaa* which I presented above justifies the extension of the research material to include published and even posthumous material. Despite the 1984 edition is posthumous, it plays a significant part in the evolution process of that work. As we heard from the recordings, it is clear that the editorial decisions made in 1984 have affected the way the work is nowadays perceived and performed. And what's more, it also shows the existing need for this kind of study. Namely, nothing in the note text of the 1984 edition implies to the reader that this detail might be problematic. In my view, the editor has in this case resolved for everyone what readers should resolve by themselves. In my opinion, these kinds of details should be left for the performer to decide. As Peter L. Shillingsburg has remarked: "a good reader asks for clarity, not simplicity." (Shillingsburg 1997, 180).

What I would like to emphasize is that I do not wish to place value judgment on the posthumous changes. Just as in the traditional manuscript studies, a crossed-out passage in the manuscript is no more or no less prestigious or revelatory than the writing that replaced it. Instead, both readings are seen as meaningful stages within the writing process. Similarly, each published edition is a witness of a stage in the work's history.

What this means is that the concept of the work is not related to any particular version or source. In my study, the work is understood as a "series of discrete historically extant objects" (Shillingsburg 1997, 172), each of which should be studied in their own context. Thus, if we go back to the de Biasi quote in the beginning of my lectio, my view is that the work never reaches the state of being "fixed in its stable form" as voiced by de Biasi, and we must accept variant readings at the heart of the concept of the work.

Whenever variant readings or multiple versions of any work exist, one often hears the question, which of these versions then is the work – or which of these differing readings represents the work. From my point of view, these are simply wrong questions – or to quote Shillingsburg's excellent book "Resisting Texts", where he states:

"It seems [...] that every answer is unsatisfactory, not just because each textual situation is so particular that no answer by rule will do but because the concept of a stable work and stable text is fundamentally flawed." (Shillingsburg 1997, 166–167.) ■

REFERENCES:

Biasi, Pierre-Marc de. 2004. Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work. In *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*. Ed. Deppman, Ferrer and Groden, 36–68. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. (Originally published in 1985).

Dadelsen, Georg von. 1961. Die "Fassung letzter Hand" in der Musik. *Acta musicologica*, vol. 33: 1–14.

Shillingsburg, Peter L. 1997. *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

MATTHEW WHITTALL

Nature in Music and the Music of Nature

Lectio praecursoria

The giving of a lectio praecursoria for a doctoral project in the creative arts is a paradoxical act in a way. For, rather than being required to argue a theory in this forum, I am called to a public airing of an artistic project that is essentially a *fait accompli*, to explain rather than defend. Any explication of art by its own creator can take on the tone of a manifesto, a statement of values and aesthetics in the form of a credo. Therefore, let this lecture be both explanation of what I have done, and defense of what I believe.

The subject of nature in concert music is a somewhat controversial one, freighted as it is with associations with the programmatic, the descriptive, such as found in the tone poem repertoire of the late nineteenth century, a vocabulary of imitative gestures for evoking images of nature that would later be used by the film industry, among others, as a set of conventional plug-ins for creating specific nature moods or accompanying visual images. Nature in present-day concert music – and, for that matter, present-day art more generally – is seen as something of a cliché, a topic carrying connotations of nostalgia, sentimentalism, or a generally regressive aesthetic rooted in outmoded practices.

I mention imitative gestures meant to evoke nature not in the pejorative sense, as there is certainly value in this practice, but rather to highlight what it means to imitate audibly a sound of nature. It is, in effect, a form of emotional projection, of reproducing our reaction to, and perception of nature through a set of conventional symbols, gestures with a commonly agreed meaning. Rapidly descending rushing arpeggiations can be meant to represent a waterfall, or a sudden eruption of triumphant major-key music a mountain sunrise, as in Richard Strauss' *Eine Alpensinfonie*.

However, these symbols tell us more about ourselves and how we interpret nature as subjects than how and what nature really is. As the Canadian literary theorist

Northrop Frye wrote of nature,

“As a mirror, it fills us with the sense that the world is something which exists primarily in reference to us: it was created for us; we are the center of it and the whole point of its existence. But occasionally the mirror turns into a real window, through which we can see only the vision of an indifferent nature that got along for untold aeons of time without us, seems to have produced us only by accident, and, if it were conscious, could only regret having done so.”

What interests me is nature *an sich*, to use Immanuel Kant’s expression, as a thing-in-itself, independent of the human mind and its structures, and strictures. My goal, therefore, has been the search in music for nature as object, how it manifests musically, and what it means for an artist to open their art to the world without.

My point of departure in this project is the late Romantic period, in which nature imagery in music can fairly be said to reach its apex in terms of its descriptive tendency, but also its more abstract embodiment in musical structures. The particular locus of nature *an sich*, as I found it in this period, is temporal stasis, the suspension of linear motion in the formal discourse of music in favor of a stillness that neither aspires to directionality nor seeks resolution, but simply is. Quiet suspension is, in late Romantic terms, as close to nature as music got – or as close to being able to enfold nature within itself – conceiving of the natural world as timeless, perfect, complete in itself, floating apart from the world of humanity – and its art. Stasis, pure and simple, rather than any imitative device like stylized birdsong or rippling, watery figures, is the true means by which nature is brought into the concert hall. It became my goal to investigate this technique and update its implementation for the contemporary concert stage. My interest, as the Alaska-based composer John Luther Adams writes, is music that captures the *feel* of nature rather than the *sound* of nature.

The project was thus twofold: I would examine a landmark work at the heart of the Romantic dialogue with nature to determine the role of nature imagery within its musical, semiotic and narrative span. And I would adapt the principles thus illuminated for my own works in as many varied ways as possible. For the research component, I chose as my subject the work that could fairly be said to epitomize Romantic nature positing – and posturing – Gustav Mahler’s *Das Lied von der Erde*, specifically the final song, *Der Abschied*. The specifics of this project are detailed elsewhere, so I will focus at present on the links between the research and artistic elements of the project.

My reasoning in researching a much earlier period rather than write about my own ideas and compositional processes is twofold. In the first instance, a near-pathological disinterest in my own work as analytical subject was a major factor. My compositional approach proceeds largely from intuitive impulse, a deep-seated conviction of the rightness of a formal or material choice within the dramatic

structures of my pieces (such as they are!), and thus it was an obvious choice to focus on the music of another composer. Secondly, and perhaps more importantly, as with my own music, in my exploratory thought on aesthetics I feel unable to make an idea manifest without a vehicle or image to guide me. It was my hope that through my study of Mahler, I would reveal something about my own process, both to the observer and to myself, and thereby provide greater insight into the things I do instinctively, in effect lifting them to the conscious level.

So what, in practice, does nature-in-itself sound like in music, historical or contemporary? One example is the music heard upon entering the hall, an excerpt from my cycle *Shiki (Four Seasons)*, a setting in Japanese of the haiku poetry of Santōka Taneda for choir, with tape preludes, composed between 2004-06 for Esko Kallio and the HOL Choir (as recorded on Alba NCD 39).

The movement's title is *Sakura (Cherry blossoms)*, its music an expression of the central image of the poem, of a fragile flower blooming and being scattered to the winds. In this work, nature is conceived as a found object, static and unchanging, subject to as little perceptible compositional interference as possible. The result is a single diatonic harmony, neither consonant nor dissonant, hovering in the air for the duration of the piece. The precedent for this lay partly in the concluding span of Mahler's *Abschied*, in which stasis invades the entire texture, and the musical discourse settles into a kind of cyclically repetitive, heterophonic music in which harmonic function is suspended.

Another model for the kind of nature experience exemplified in *Sakura* lay in a piece contemporaneous with *Das Lied von der Erde*, the third of Arnold Schönberg's *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, the movement called *Farben*, and subtitled *Sommormorgen an einem See*. As with the end of *Abschied*, *Farben* exists in a state of suspension, with no identifiable harmonic impulse, no contrapuntal or motivic elaboration, and the rhetorical emphasis is on small modulations of color and perspective rather than directional or goal seeking-narrative.

In all three cases, the music is minutely, fastidiously composed, but is intended to give the appearance of a scene existing independently of a subjective observer, unmediated by, and in some senses pre-existing art. There is no overt emotional projection of the observer's feelings at the sight onto the natural object. Rather, the goal is a more or less faithful rendering of the image without recourse to the standard means of music's affective discourse: counterpoint, melody, harmonic development, climax, etc.

This is a further reason for my interest in Mahler throughout this project, namely his ambivalence toward the pictorial nature representation conventions of Romantic art. Mahler, in both his writing and his music, tears away the veil of artifice in an effort to see the natural world "unclothed", as he put it in one letter, as it really is: distant, wild, overarching, not subject to containment within human works. Mahler exposes the failure of art to encompass nature, to let it speak directly, and attempts

to renegotiate the relationship between the human and natural worlds. But of course it was neither his sole aim – nor mine – to express nature in a music that merely reflects its distance and impassivity, but rather to include the human, the cultural, as a counterweight; for it is in our human ability to perceive the beauty of nature and rejoice in it that nature attains the condition of beauty at all.

As an example of this second type of nature representation in music, the cultural and the natural side by side, I point to a work of mine from 2008, *The wine-dark sea*, for baroque guitar and theorbo. Influenced by a trip to the Mediterranean, the music is an attempt to simultaneously evoke and overlay images of the ancient culture of the island of Crete – via the early instruments of the duo – and the sea that surrounds it. This is expressed through a contrast between two different kinds of music: one melodic, folk-like, and more overtly expressive, and the other more impassive, cyclical, almost minimalist in its implementation. Though the “cultural” ideas dominate at the outset, they are constantly interrupted, and finally supplanted, by the “nature” music, the sea and its endless, subtly graded shades of blue, more ancient than the human culture that lives within and from it, and less intentionally composed: the “nature” music here is largely improvised on a loosely notated skeleton, its duration free.

Throughout this lecture, the reader will notice a preoccupation with the idea of images. Indeed, the use of extra-musical imagery forms the core of my compositional process. The principal reason is that the purely abstract processes of composing do not interest me. It is never enough for me to explore a given technique or idea in a pure context, for its own sake. Analytically as well as compositionally, the pursuit of a technical idea in isolation is less interesting to me than the examination of these elements as symbolic entities within the larger narrative. Thus, the question I ask is not, “What is the harmonic function of X?” but rather, “What is the function of harmonic function?” I must always ask why? Why this thing? Why here? What does this technique mean in the larger view of the piece? Image is the only means by which the abstract becomes purposeful, concrete, a character that exists to do more than satisfy its own internal processes.

This reliance on image, both for myself and the listener, can be seen as a weakness of material. One could, of course, conceal the image from the listener. And indeed, I aspire toward a degree of craft that allows a work to stand alone, without any further explanation from me. But it seems dishonest, when the image exerts such a strong influence on the final shape of the work, to downplay its role, or its relevance as a window into the music. For the image creates a common experience, a bond between creator and audience, a context for understanding the work in an age when the idea of a common musical language seems like a quaint memory. Thus, I see no meaningful distinction between the image and the material that arises from it. The success of one depends on the strength of the other.

This reference to extramusical elements frequently involves respecting the inner

tendencies of the musical material toward less unity, not more, another Mahlerian trait I identify with. As John J. Sheinbaum writes of Mahler's frequent stylistic and gestural disjunction, "He has to 'surrender' to its fundamental rightness, even though it seems to work against all his training, his experience, his good sense."

In this way, I feel a compulsion to reach for something greater than the work, greater than craft. Breaking the self-referential structure of the work lessens its artifice and brings it closer to nature, to the world outside the concert hall. As Mahler himself put it in a famous conversation with a countryman of mine, "The symphony must contain the whole world." This tendency toward stylistic disjunction in search of the "truest" form of the musical material can be seen to apply across the narrative span of the work – in a willingness to contradict the entire premise of a piece, to undermine the importance of all that has been said at the last moment in favor of something truer or more instinctively right – as well as between its constituent parts.

As an example of such plurality in my own work, I point to my hour-long cycle of piano preludes, *Leaves of Grass*, composed for Risto-Matti Marin between 2005 and 2009, an instrumental interpretation of the poetry of the American Walt Whitman, a very different sort of Romantic. His work interests me specifically because rather than attempting to see himself in nature, Whitman was more frequently concerned with finding nature within himself.

His invocation of nature as a simile for, rather than a reflection of human experience sets him apart from his contemporaries, in that he sought to better understand himself through the study of nature rather than the reverse. As such, there is a pleasant tension in Whitman's nature imagery between literalness and metaphor that I sought to bring out by presenting the poetry alongside the music, the better for the listener to ponder which I was engaging with at any given moment. The stylistic plurality in this set of pieces is in part an homage to Whitman, whose iconic words head the score: "Do I contradict myself?/Very well, then I contradict myself/I am large, I contain multitudes." It is also in part a tribute to the fin-de-siècle period that so captivates me, with its explosion of aesthetic directions, an era of diversity in many ways cut off prematurely by the protracted global cataclysm that would follow, and unequaled until our present time, in which diversity once again reigns.

The two excerpts below (as recorded on Alba ABCD 333) take on Whitman's means of invoking nature in a number of ways. In *A noiseless patient spider*, the balance between literalness and metaphor is present in the music's gestural evocation of Whitman's image of a spider spinning its web, with the awareness that the image is itself a metaphor for the human thought process as it searches for connections between disparate and far-flung ideas, as represented here by the profusion of more abstract musical icons: triads, clusters, melodic fragments, popular and non-Western references. (The alert listener will catch references to the children's song *Itsy-Bitsy Spider*, as well as the theme song from the James Bond classic, *Goldfinger*.) *Thou*

orb aloft full-dazzling takes a more minimalist approach, distilling Whitman's epic, lifetime-encompassing hymn to the single, unchanging image of the sun's course from noon to nightfall, expressed via highly repetitive figuration in a single diatonic three-flat mode.

In the latter piece, as more generally in my music, the listener will notice a marked use of repetition in addition to harmonic stasis. This is for the simple reason that the extended timespans I use were, in tonal practice, generated by long-range structural counterpoint and harmonic directionality, both of which devices function only locally, in a background manner, in my music. Rather, it is through the minimalist techniques of foreground repetition and a slow rate of change in materials over time, in addition to dynamic stylistic and coloristic contrasts, that the longer durations I prefer are made practicable. Repetition and slow evolution are also ways of creating a sense of activity within stasis, of reflecting the faster creative and destructive processes of nature within the slower, cyclical timescale of the natural world. This is, again, of a piece with Mahler's late practice, in that his use of stasis in *Der Abschied* does not necessarily connote a lack of activity. The Coda music from that song is in fact filled with figuration over its static ground, though none of this activity is purposeful. Ideas proliferate and spin against each other in multiple asynchronous layers, but the whole gives a sense of quiet contemplation.

This kind of "active stasis" is used to create an impression of volatility inside a static system in the final piece to be discussed here, an excerpt from another Whitman-derived work, *Night, sleep, death and the stars*, for flutes and harp. In this four-movement piece, the pitch materials are treated extremely parsimoniously. They either come into being very gradually, one note at a time, slowly saturating the texture over extended durations; or they appear as rapid figurations within a static field, flitting quickly across a widely spaced chord, or spinning around a small cluster of notes. In the final movement, both approaches are used as the two instruments are essentially fused as equal textural elements, spinning and whirling through a harmonic background that changes only a handful of times in its ten-minute span, before settling into a tolling, meditative stillness at the end.

This work also displays one of the strengths of explicit extramusical imagery, namely the use of conventional modes of representation to undermine listener expectations. The title is taken from Whitman's late poem *A clear midnight*, which also features at the end of the piano prelude cycle, and divides the work into four movements according to its four distinct images. Each movement is written for a different flute, with both the selected instrument and the specific musical content running counter to what might be called standard expectations for the portrayal of those images, and also against the way the instruments are typically used.

Thus, the flute night at the opening is quiet but not still, full of noises, and the alto flute's sleep brings no rest, only rapid skitterings across otherwise dreamy impressionistic harmonies. Death, that Romantic specter, is the quiet province of the

piccolo's pale lowest register, leaving a high, virtuosic bass flute to inhabit the stars, only in the end settling into the low, slow type of melody most commonly heard on this instrument. Thus, the work is at once a faithful and transgressive interpretation of the images that gave rise to it.

Overall, through its multiplicity of images, styles and processes, this doctoral project has been one of reclaiming: a reclaiming of naïveté in the face of creation, a reclaiming of cliché, of the word “modern”, of image as central to sound art, of sincerity and the validity of specific meaning, and above all of context. As concerns Mahler on this score, his popular image as a world-weary nostalgist is, in my view, incorrect. What is commonly mistaken for nostalgia is in fact a very modern reinvigoration, a reclaiming of value in different and sometimes contradictory ideas: an assertion that all musics have equal value – or at least equal potential value – and that the value of a thing lies not in its stylistic or aesthetic origins, but rather in the manner of its use in a given context.

It has also been a reclaiming of place in the importance of music's creation and reception. Whereas music cannot help but be of its time, place is a different and altogether more difficult matter, because the creation of a sense of place is heavily dependent on image, in my view. Mahler's is a modernism of place rather than mind, a renegotiation of humanity's relationship with its physical landscape, and herein lies the relevance of nature imagery, and of the period I study, for today's art. For whereas the nineteenth century's attitude toward nature was principally one of ownership, domination or consumption, the 21st century ecological view asks us to take a position of equality and balance with, and stewardship over our environment. Although Mahler and others began that aesthetic redefinition, the project remained in many ways incomplete due to global cataclysm and the subsequent rise of abstraction, leaving the completion of the journey toward that new balance to others.

But a music expressive of place also demands of the artist a finding of place, for place in art is relevance to its community. If I had gone to California, the American Southwest, back to Canada or to Britain, my music would most likely sound very different. But I came to Finland because its music spoke of a place I knew on an instinctive level. And that place has deeply informed how I think of music, how I make it, and what its function is, for myself and for my community.

For art is a tool for placing ourselves in the world, and for understanding that place in turn. As we reorient the discussion surrounding humanity's place in the 21st century within the larger system of nature, art has an important role in framing that understanding. And in my exploration of nature, it has not been my intent to exclude humanity, but to re-include it in a search for an art that is emotional without being sentimental, potently and generously imagistic without being descriptive, narrative without being programmatic, organic in its materials and form while remaining stylistically non-exclusive, and above all, a music that speaks of nature without speaking for it. ■

ARTICLES

Irma Järvelä & Tuire Kuusi

Genetics, music and musical ability

Music perception, practice and performance represent complex cognitive functions of the human brain. The development of genome technologies and statistics has enabled the identification of genetic variants underlying complex human traits, including musical aptitude, and to analyze the interaction of genes and environmental factors on them. Recently, evidence for the molecular genetic background of music related phenotypes has been obtained from Finnish families. The results suggest that musical aptitude is associated with several variants in the human genome.

Keywords: music, musical aptitude, biology, gene, association, evolution.

About the Authors

Irma Järvelä (MD, PhD) is associate professor in medical molecular genetics and a specialist in clinical genetics. She works as clinical instructor at the Department of Medical Genetics in the University of Helsinki. Her research interests are genes affecting human diseases and traits, especially genes contributing to brain development. She has supervised nine PhD-theses in the field of medical genetics.

Dr. Tuire Kuusi works as a lecturer and is the director of the DocMus Department of Doctoral Studies. Her research interests are in music-theoretical concepts and their concrete representatives in music, the research aiming at understanding the relative importance of and connection between these two. In addition, she has studied musical emotions, tune recognition, and topics related to teaching and supervising university students.

Ilkka Oramo

Three Essays of Bartók

My article "Kolme Bartókin esseetä" [Three Essays of Bartók] consists of notes on Bartók's "Selbsbiographie" [Autobiography] in *Musikblätter des Anbruch* (1921) and two essays he published in the new German magazine of music, *Melos*, in 1920, "Das Problem der neuen Musik" [The Problem of the New Music] and "Vom Einfluß der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik" [The Influence of Folk Music on the Art Music of Today], here given in Finnish translations. These notes were considered necessary, because the texts were written almost a hundred years ago and some of the content, while obvious to contemporaries, may have faded from memory (become dimmed) in the meantime.

Keywords: Bartók, atonality, peasant music.

About the Author

Dr. Ilkka Oramo is professor emeritus of music theory at Sibelius Academy.

Markus Sarantola

Changes in Vibrato Ideals and General Aesthetics throughout the Ages

“The Belgian violinist Eugène Ysaye was my idol. Accustomed as I was to the ascetic restraint and nobility of Joachim, who seldom used a vibrato, the exuberance and sensuousness of this Belgian lion simply overwhelmed me.” (Rubinstein, 1973)

An extract from the memoirs of Arthur Rubinstein gives an illustrative example of the differences in violinistic ideals at the beginning of the 20th century. By this time there was a fading German school and an ascending so-called Franco-Belgian one. However, Joseph Joachim and his colleagues found it important to render German music with the ideals that the composers originally had in mind. This means that vibrato was used sparingly.

Several scholars have researched the 19th century and found that the performing practices concerning the phrasing, portamento, and sparing use of vibrato remained surprisingly fixed between the French Revolution and the beginning of the 20th century. It was only then that violinists like Fritz Kreisler and Jascha Heifetz started to conquer the world with a more continuous vibrato and more expressive sound ideals.

In this article I am going to examine the history of vibrato and will also consider the possibilities for varying its use in the orchestra. I will emphasize on the stringed instruments. Keywords: Vibrato, performance practice, early recordings, 19th century, school of violin playing, Germany, France.

About the Author

MMus Markus Sarantola is a doctoral student in the Development Study Programme of the DocMus doctoral school and plays both baroque and modern viola in several Finnish orchestras.

SUMMARY

Anu Vehviläinen

Artist & Audience – on music, visual arts and dance

A course on the artist-audience relationship in the University of the Arts.

This review describes a new course in the University of the Arts (2013–14). Three art genres interacted and discussed about the relationship between the artist and the audience.

Keywords: audience, artist-audience relationship, course, art music, dance, visual art.

About the Author

Anu Vehviläinen (DMus) is a pianist who works as an assistant professor in DocMus Doctoral School, Sibelius-Academy. She received her doctorate in 2008 on Karol Szymanowski's piano music and is recording his whole solo piano output for Alba Records. Vehviläinen is also dedicated to promoting artist-audience interaction in her *Open Artist & Dear Audience* -program.

LECTIO PRAECURSORIA

Gunnhildur Einarsdóttir

The harp in contemporary music

The goal of my doctoral-project was to promote the harp as an important instrument in contemporary music, to show its possibilities, and to encourage composers to write for it in new and inventive ways. The thesis, presented in the form of a web site, is a manual of contemporary harp techniques and notation. The doctoral concerts focused on demonstrating various aspects of the existing contemporary harp repertoire.

Keywords: Contemporary harp notation, lectio praecursorica, contemporary harp repertoire, notation-website.

About the Author

Gunnhildur Einarsdóttir is an Icelandic harpist who specializes in the performance of contemporary music.

Juho Laitinen

Manifesto of Sounding

In this manifesto I claim that music is as one with the surrounding reality. I lean towards Buddhist philosophy as well as points of view taken from 20th century experimental music. Sounding is seen as a spiral encompassing the creative person, the instrument, the immediate space and those present in it and finally the surrounding reality.

Keywords: avantgarde, manifesto, experimental music.

About the Author

Juho Laitinen is a cellist, composer and electronic musician with a particular interest in the traditions of experimental music.

Sakari Ylivuori

Jean Sibelius's Works for Mixed Choir. A Source Study

Genetic Criticism is a literary-critical movement with its roots in the 1970s. As opposed to the traditional textual criticism, it does not seek to establish one definitive or singular version of any given work, but rather focuses on the study of the writing process. In a way, it seeks to map the work's evolution. In his doctoral dissertation, Ylivuori has not limited the studied sources to manuscripts, but has even considered publications including posthumous editions. In the *lectio praecursoria*, Ylivuori justifies this extension by presenting one detail in Sibelius's choral work *Saarella palaa* (Op. 18 No. 4) as a case study. Keywords: Sibelius, critic genetic, *Saarella palaa*, mixed choir.

About the Author

Sakari Ylivuori graduated in music theory from the Sibelius Academy, the University of the Arts Helsinki. He defended his doctoral dissertation *Jean Sibelius's Works for Mixed Choir: A Source Study* in October 2013. Ylivuori works as an editor in *Jean Sibelius Works* (a complete critical edition), and is presently preparing the volume of Sibelius's works for male choir a cappella.

Matthew Whittall

Nature in Music and the Music of Nature

This *lectio praecursoria* is an explanation of the basis for a decade-long doctoral project on nature imagery in Western Classical music. From its starting point in late nineteenth-century uses of musical stasis as embodying the idea of nature, the lecture details the ways in which the author adapted those techniques for present-day compositional use, as well as the contemporary cultural relevance of late Romantic models of nature representation. Keywords: nature, music, composition, image, Mahler.

About the Author

Matthew Whittall is a composer of orchestral, vocal and chamber music. He lives and works in Helsinki.

SIBELIUS-
AKATEMIA
TAIDEYLIOPISTO ✕