

Hanna Pesonen

AUTENTTISTA VAI PERSOONALLISTA?

Erilaisia Brahms-tulkintoja 1800-luvun
esityskäytäntöjen valossa

Vanhan musiikin seminaarityö

Sibelius-Akatemia 2008

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	3
2. 1800-LUVUN ESITYSKÄYTÄNTÖJÄ	4
2.1. Soittimet	4
2.1.1 Jouset	4
2.1.2 Puhaltimet	5
2.1.3 Piano	5
2.2 Portamento	6
2.3 Vibrato	7
2.4 Vapaa aikakäsitys	7
3. 1800-LUVUN ESITYSKÄYTÄNTÖJÄ BRAHMSIN MUSIIKISSA	8
3.1 Joachimien soittotavat ja periaatteet	8
3.1.1 Vibrato	9
3.1.2 Portamento	11
3.1.3 Tempo	12
3.1.4 Artikulaatio	13
3.2 Joachimien opetuksen ja soiton vastaavuus	14
3.3. Kritiikkiä Joachimia vastaan ja eri koulukuntia	16
4. BRAHMS JA PIANO	17
4.1 Levytysanalyysi Brahmsin sellosonaatista e-molli op. 38 I osa, Allegro non troppo	20
5. BRAHMSIN AJAN ORKESTERI	23
5.1 Levytysanalyysi Brahmsin kolmannesta sinfoniasta op. 90 F-duuri	24
6. LOPUKSI	27
Lähteet ja kirjallisuus	29
Liitteet	

1. JOHDANTO

Monet 1900-luvun soittajat ja musiikkitieteilijät ovat olleet sitä mieltä, että säveltäjä kirjoitti nuottipaperille kaiken kappaleen esittämiseen tarvittavan tiedon. Jon W. Finson on kuitenkin sitä mieltä, että länsimaaisessa musiikkinotaatiossa pystytään kirjaamaan tarkasti ylös ainoastaan äänenkorkeus ja -kesto. Nuotteja ei voi verrata kirjalliseen tekstiin, jonka merkitys avautuu lukemalla. Nuotit täytyy soittaa, esittää, ja kappale määritellään vasta kun se on kuultu. Finson kehottaakin tarkastelemaan sävellyksiä asettamalla ne aina oikeaan historialliseen kontekstiin.¹ Olen lähtenyt tässä työssäni liikkeelle Finsonin näkemyksen pohjalta.

Johannes Brahms (1833-1897) oli aikansa musiikkielämän merkittävimpiä hahmoja. Hän oli ammattipianisti ja kapellimestari, joka johti itse teoksiaan tai osallistui niiden harjoitusvaiheisiin. Brahmsin kautta saamme paljon tietoa 1800-luvun esityskäytännöistä. Monet hänen kanssaan työskennelleet muusikot tekivät levytyksiä, ajan konserteista on olemassa lehtiarvosteluja, ja lisäksi Brahms kävi laajaa kirjeenvaihtoa muiden muusikoiden kanssa.

Valitsin tutkielmaani Brahmsin musiikin edustamaan 1800-luvun historiallista kontekstia. Haluan selvittää, kuinka lähelle Brahmsia pääsee tutkimalla ajan esityskäytäntöjä, lukemalla aikalaisten kirjoituksia, ja miten esityskäytännöt toteutuvat levytyksissä. Vaikka Brahmsin sävellystyylin on pitkään ajateltu olevan lähellä omaa aikaamme, on sadassa vuodessa tapahtunut valtavaa kehitystä soittimissa ja soittotavoissa. Brahmsin jousisävellyksiin liittyy kiinteästi 1800-luvun suuri viulisti ja viulopedagogi Joseph Joachim, jolle Brahms sävelsi suurimman osan viuluteoksistaan ja jonka kanssa hän kävi laajaa kirjeenvaihtoa. Joachimin viulukouluun tutustumalla pyrin etsimään vastauksia Brahmsin käsityksiin vibraton, rubaton ja ajan käytöstä. Muiden aikalaisten kirjoitusten perusteella tutustun myös Brahmsin mieltymyksiin eri pianoista ja hänen

¹ Finson, s. 459-460

mielipiteeseensä orkesterin koosta. Muutamien Brahmsin keskeisten teosten eri levytyksiä analysoimalla toivon myös ymmärtäväni, mikä merkitys esityskäytäntöjen tuntemisella on nykyajan esittäjälle.

En saanut käyttöni Jon W. Finsonin ja Clive Brownin mainitsemia lähteitä, Carl Fleschin viulukoulua ja Joachim-Moser viulukoulua. Viittaan niihin Finsonin ja Brownin artikkeleiden kautta.

2. 1800-LUVUN ESITYSKÄYTÄNTÖJÄ

Jon W. Finson kuvaa artikkelissaan *Performing practice in the late nineteenth century* 1800-luvun esityskäytäntöjä pyrkiessään järjestämään historiallisesti tarkkaa konserttia. Hänen mukaansa tärkeintä on ottaa ensin huomioon ajan soittimissa tapahtuneet muutokset. Sen jälkeen hän nimeää 1800-luvun esityskäytännölle tyypillisimmät piirteet. Niitä ovat koristelu, johon kuuluvat erilaiset portamentot ja vibraton käyttö, sekä vapaa tempon käsittely. Olen tässä luvussa pyrkinyt seuraamaan Finsonin luokittelua ja kuvaan 1800-luvun esityskäytäntöjä yleisesti. Tarkemmin paneudun niihin käsitellessäni Johannes Brahmsin musiikkia.

2.1 Soittimet

Soittimet kehittyivät jatkuvasti 1800-luvulla. Kehitys tapahtui soittimissa rinnakkain ja kaikissa suurin piirtein samaan pisteeseen 1900-luvulle tultaessa. Pyrkimyksenä oli saavuttaa tasainen ääni ja soittamisen helppous.

2.1.1 Jouset

John Huberin mukaan vielä vuonna 1825 ainoastaan Pariisissa rakennettiin täysin moderneja viuluja.² Italialaiset ja saksalaiset viulut olivat vielä vanhan mallisia, kun taas

² Huber, s.192

Englannissa rakennettiin sekä vanhoja että moderneja soittimia. Moderneissa viuluissa viulun kaulaan tehtiin kulma ja kaula piteni. Kaulan pidentämisen seurauksena myös otelaudasta tuli pidempi. Lisäksi tallasta tuli korkeampi, äänipinnasta paksumpi ja bassopalkista pidempi. Näillä muutoksilla pyrittiin vastaamaan uusiin teknisiin vaatimuksiin, yhtenäistämään äänenväriä ja helpottamaan viulun soittotekniikkaa. Robin Stowell ajoittaa vastaavan modernisoinnin vuosiin 1760-1830.³ Myös hän korostaa, että eri kehitysvaiheet tapahtuivat eri aikoina ja eri paikoissa. Jousissa vakiintui vähitellen Francois Tourten standardisoima moderni jousimalli, mutta sen rinnalla oli myös pitkään käytössä vanhempia malleja.

Brahmsin ajan soittimien suurin ero nykyaikaan verrattuna oli kuitenkin se, että niissä käytettiin suolikieliä metallikielten sijasta. Suolikielten sointi oli rikkaampaa ja artikulaatio oli selkeämpää kuin modernien metallikielten. Vielä vuonna 1924 Carl Flesch kirjoitti, että suolikielillä saa monipuolisemman äänenväriä, vaikka metallikielet ovatkin luotettavammia.⁴

2.1.2 Puhaltimet

Vaski- ja puupuhaltimet kokivat suuria muutoksia 1800-luvulla. Koska haluttiin saavuttaa jousten kanssa vastaavat intervallit ja hyvä intonaatio, puupuhaltimiin lisättiin äänireikiä ja läppäjärjestelmä ja vaskissa alettiin käyttää venttiileitä. Molemmissa käytettiin kuitenkin sekä vanhempia ja että uudempia malleja läpi 1800-luvun. Uusissa soittimissa äänet olivat tasaisempia ja intonaatio oli tasavertaisempi jousten kanssa, mutta vanhemmilla soittimilla saatiin erilaisten rekisterien avulla vaihtelevia äänen värejä.

2.1.3 Piano

Kaikkien 1800-luvun alussa rakennettujen pianojen perusääni on selkeämpi ja sävyltään pehmeämpi kuin moderneissa soittimissa. Koskettimet reagoivat herkemmin, ja eri

³ Stowell, s. 26

⁴ Finson, s. 463

äänirekistereillä on oma värinsä. Varhaisten pianojen vasarat ja soitinten runko olivatkin kevyempiä kuin moderneissa soittimissa. 1850-luvulla pianojen kehyksiä alettiin muuttaa niin, että pianojen rakenne vahvistui. Homogeeniseen sointiin alettiin pyrkiä vasta 1800-luvun lopussa. Vanhoissa Steinway-pianoissa on vielä pehmeä yleissointi, josta yksittäiset äänet erottuvat kirkkaina.

2.2 Portamento

1800-luvun soittajat käyttivät paljon liukuvaa koristelua, mitä nykyään ei kuule juuri ollenkaan. Carl Flesch luokittelee viulukoulussaan *The Art of Violin Playing*⁵ erilaiset liu'ut glissandoihin ja portamentoihin. Glissandoja käytetään asemanvaihdossa, mutta niiden pitäisi kuulua niin vähän kuin mahdollista. Portamento sen sijaan on koristelu, jonka tehtävä on yhdistää kaksi ääntä mahdollisimman tunteellisesti. Glissandolla tarkoitettiin yleisesti painokasta liukua, portamento saattoi olla myös kevennetty, juuri ja juuri erotettavissa oleva liukuma säveltasojen välillä. Kosketinsoittimilla ero on selkeä: glissando tehdään vetämällä sormea koskettimiston poikki, kun taas portamentoa ei periaatteessa voi tehdä. Jotkut soittajat saattoivat imitoida sitä sitomalla äänet ylilegatolla. Puhallinsoittajat eivät pystyneet käyttämään portamentoa laajoissa intervallihypyissä, mutta puolisävelaskelien yhdistämisessä liu'ut olivat yleisiä. Jousisoittimissa portamentoa käytettiin laulun tavoin. Laulussa portamentolla yhdistettiin samalla tavalla laulettu eri intervallit, jousisoittimissa asemanvaihdolla yhdistettiin tärkeät intervallit.

Erityisen tärkeää on tietää, millaisessa melodian kulussa portamentoa käytetään, koska sen tehtävä on muokata melodiaa korostamalla tiettyjä säveliä. Soittajan täytyy siis osata korostaa näitä rakenteellisesti tärkeitä ääniä, joille joko liu'utaan tai joiden jälkeen liuku tapahtuu. Kaikissa ajan lähteissä kuvataan, kuinka portamentoa piti osata käyttää järkevästi, oikeassa suhteessa ja sopivissa paikoissa.

⁵ Finson, s. 464

2.3 Vibrato

Vibraton käyttö oli 1800-luvulla erilaista maasta, koulukunnasta, soittajasta ja soittimesta riippuen. Perusäänen katsottiin kaikkialla kuitenkin olevan suora, ja vibratoa pidettiin hetkellisenä äänenvärinä tai koristeena tietyillä äänillä.⁶ Jatkuvan vibraton käyttö yleistyi vasta 1900-luvun vaihteessa franco-belgialaisen koulukunnan ja ennen kaikkea Fritz Kreislerin soiton vaikutuksesta. (tästä lähemmin luvussa kolme)

Vibraton tehtävä oli portamenton tapaan korostaa melodisesti tärkeitä ääniä. Sitä käytettiin ennen kaikkea kadenssien pitkissä äänissä; jatkuvaa vibratoa saattoi esiintyä laulavissa jaksoissa.

2.4 Vapaa aikakäsitys

Portamento ja vibrato olivat vaikuttavia koristeita jousisoittajille ja osittain myös puhaltajille 1800-luvulla, mutta pianisti ei voinut niitä käyttää. Kaikkia soittajia yhdistäväksi tekijäksi Jon. W. Finson nostaa 1800-luvun joustavamman aikakäsityksen.⁷ Tärkeitä rakenteita korostettiin käyttämällä rubatoa ja muuntelemalla tempoa. Rubatolla Finson tarkoittaa sitä, että soittaja käyttää fraasin tietyssä osassa enemmän aikaa ja ottaa menetetyn ajan myöhemmin takaisin, jotta pulssi pysyy tasaisena. Myös Clive Brown korostaa, että ajan kirjoituksissa puhuttiin tempomuutosten sopivuuden ja merkityksen tietämisestä.⁸ Sivistyneen muusikon katsottiin tietävän, milloin tempoa voi muunnella, ja siksi siitä ei ole olemassa paljon ohjeita. Kappaleen tempoa muuntelemalla saatettiin kuitenkin selkeyttää kokonaisen osan rakennetta. Sonaattimuotoisessa kappaleessa tämä tarkoitti sitä, että pääteemalla on yksi tempo, sivuteemalla toinen ja kertausjaksossa teemat palaavat selkeinä näissä omissa tempoissaan. Näin haluttiin korostaa harmonisia jännitteitä ja rakenteita.

⁶ Brown 1999, s. 521

⁷ Finson, s. 471

⁸ Brown 1999, s. 385

3. 1800-LUVUN ESITYSKÄYTÄNTÖJÄ BRAHMSIN MUSIIKISSA

Edellä olen kuvannut yleisesti muutamia 1800-luvun esityskäytäntöjen piirteitä. Haluan nyt keskittyä näiden esityskäytäntöjen ilmenemiseen Brahmsin musiikissa. Brahms edustaa hyvin ajan historiallista kontekstia, koska hänen musiikkiaan esitettiin jo hänen elinaikanaan laajalti. Brahms oli aikansa musiikkielämän keskushahmoja esittäjänä ja säveltäjänä. Hän esiintyi sekä pianistina että kapellimestarina ja osallistui omien sävellystensä esitysten valmistamiseen.⁹

Brahmsin jousisävellyksistä ei voi puhua tuntematta 1800-luvun suurta viulistia ja viulupedagogia Joseph Joachimia. Brahms kirjoitti lähes kaikki viulusävellyksensä joko Joachimia ajatellen tai yhteistyössä hänen kanssaan. He myös soittivat yhdessä ja kävivät tiivistä kirjeenvaihtoa. Molemmat muusikot uskoivat esittäjän tarkkaan tulkintaan sävellyksestä ja pitivät tarkkojen editioiden laatimista suurista teoksista ehdottoman tärkeänä. Koska Joachimien vaikutus Brahmsin musiikkiin oli niin suuri ja koska hänen näkemyksensä on niin tarkkaan kirjattu Joachim-Moser -viulukoulussa, pyrin seuraavaksi selvittämään esityskäytäntöjä hänen kauttaan.

3.1 Joachimien soittotavat ja periaatteet

Joseph Joachim syntyi Pressburgissa, nykyisessä Bratislavassa vuonna 1831 ja kuoli Berliinissä vuonna 1907. Joachim aloitti viulistin uransa Georg Hellmesbergerin ja Joseph Böhmin oppilaana, mutta ennen kaikkea opiskelu Mendelssohin oppilaana Leipzigissa oli käännteentekevä hänen uralleen sekä säveltäjänä että viulistina. Vuonna 1868 Joachim muutti Berliiniin, missä hän perusti soitinkoulun, Königliche Akademie der Künste, ja vaikutti sekä soittajana, säveltäjänä että viulupedagogina ajan musiikkielämässä.¹⁰

⁹ Botstein, s. 51-78

¹⁰ Borchard, s. 125-127

Joachim oli tunnettu ennen kaikkea siitä, että hän pyrki noudattamaan tarkasti säveltäjän aikomuksia ja halusi soittotekniikan palvelevan yksinomaan taiteellista toteutusta. Nämä esteettiset näkemykset vetivät Brahmsin Joachimien puoleen 1850-luvulla, ja vaikka heidän ystävyytensä välillä viileni, yhteistyö jatkui loppuun asti. Brahmsin ja Joachimien välinen kirjeenvaihto oli mittava ja käsitteli lähes kaikkia musiikillisia aiheita soitintekniikasta koristelu- ja artikulaatiomerkkeihin.

Selkeimmän kuvan Joachimien tyylistä, joka oli siis niin olennainen Brahmsin jousimusiikille, saa Joachimien levytyksistä ja hänen viulukoulustaan *Violinschule*. Joachimien levytyksiin palaan myöhemmin kuvattuani esityskäytäntöjä ensin viulukoulun kautta. Vaikka suurimman osan viulukoulusta kirjoitti Joachimien lähin kollega Andreas Moser, se sisältää kuitenkin kattavan kuvauksen Joachimien esteettisestä ja teknisestä näkemyksestä siitä, miten viulua tuli soittaa.

Viulukoulun kaksi ensimmäistä osaa ovat lähinnä tekniikan perusopetusta, mutta kolmas osa, *Studies in Rendering and Performance (Vortragstudien)*, sisältää kuusitoista teosta, jotka Joachim on editoinut ja lisännyt niihin omat jousituksensa ja sormituksensa. Osan lopussa on vielä Moserin kirjoittama jakso esteettisten ja teknisten painotusten vuorovaikutuksesta Joachimien soitossa.

3.1.1 Vibrato

Joachim oli tunnettu omana aikanaan voimakkaasta ja laadukkaasta viulun äänestä. Clive Brownin mukaan Joachim ei pitänyt vibratoa voimakkaan äänen peruselementtinä.¹¹ Vaikka Joachim oli tietoinen vibraton käytön ilmaisullisista mahdollisuuksista, hän käytti sitä säästeliäästi. Viulukoulussa Joachimien vibraton kuvaus perustuu Louis Spohrin jo vuonna 1832 kirjoittamaan viulukouluun.¹² Spohr vertaa vibraton käyttöä laulamiseen. Laulajan äänen värinä tulee esille kiihkeissä ja voimakkaasti lauletuissa kohdissa, ja tätä

¹¹ Brown 2003, s. 64

¹² Brown 2003, s. 65

värinää viulisti voi jäljitellä vasemmalla kädellä. Spohrin mukaan liikkeen ei kuitenkaan tulisi olla suuri ja oppilaan täytyy varoa käyttämästä sitä liikaa tai sopimattomissa paikoissa. Viulisti voi siis käyttää sitä kiihkeissä paikoissa laulajan tavoin ja yleensä kohdissa, joissa on merkintä *fz* tai *>*. Pitkiä ääniä voi myös vahvistaa vibratolla, ja erityisen kauniin vaikutuksen saa aikaan, jos vibrato myötäilee äänen voimakkuutta hitaasta nopeaan *piano-forte* -paisutuksissa tai toisinpäin.

Spohr jakaa vibraton kolmeen eri luokkaan: 1) nopea vibrato aksentoiduilla äänillä, 2) hidas vibrato pidetyillä äänillä melodisissa ja intohimoisissa jaksoissa, 3) vibrato, joka alkaa hitaasti, mutta nopeutuu crescendon mukana, 4) vibrato, joka alkaa nopeana, mutta hidastuu diminuendon myötä pitkillä äänillä. Näistä kaksi viimeistä vaativat erityisesti harjoitusta. Joachim yhtyy täysin Spohrin sanoihin vibratosta, hän kuvaa vain lopuksi vielä tarkemmin itse teknistä liikettä.

Vibrato oli Joachimille yksi ongelmallisimpia aiheita, ja hän ottaa sen taiteellisen käytön neuvomisen ensimmäiseksi asiakseen viulukoulun kolmannessa osassa. Joachimille oli tärkeintä kaikessa kaunis ja lämmin viulun ääni, jonka piti olla vapaa kaikesta rosoisuudesta. Hänen mukaansa hyvän maun omaava soittaja pitää suoraa ääntä aina normaalina ja käyttää vibratoa vain, jos ilmaisu ehdottomasti sitä vaatii. Vibraton väärä käyttö tekee kuulijan olon epä mukavaksi. Joachim korostaa, että käyttääkseen vibratoa oikein esittäjän on ennen kaikkea otettava huomioon sävellyksen yleissävy. Vibratoa ei voi käyttää samalla tavoin niissä kohdissa, joissa on merkintä *piano*, *dolce* tai *grazioso*, kuin niissä, joissa lukee *forte*, *appassionato* tai *molto espressivo*. Mutta kaikista kiihkeimmissäkään paikoissa ei joka äänellä pidä värisyttää, vaikka nuotit sopisivatkin hyvin käden asennolle.¹³

Määrittääkseen oikeat paikat vibraton käytölle Joachim neuvoa soittajaa erottelemaan harmonisesti tärkeät äänet merkityksettömistä, heikoilla tahtiosilla olevista äänistä. Lyhyissä kansanlaulun omaisissa kappaleissa on helppo löytää oikea painotus, jos musiikilliseen rytmiin löydetään metriikaltaan vastaavat sanat. Tällöin vibratolla voidaan

¹³ Brown 2003, s. 67

korostaa kielen mukaan meneviä tärkeitä iskuja. Vaikeampaa on kuitenkin hitaassa tempossa kulkevassa leveässä melodialinjassa, jossa lähes kaikki äänet ovat tärkeitä. Joachim pitää silloin ainoana ratkaisuna sävellyksen luonteen huomioon ottamista; hyvin koulutetun esittäjän hyvä maku ratkaisee vibraton oikean käytön.

Vibratoa ei kuitenkaan käytetty pelkästään mausteena hitaissa kappaleissa pitkillä äänillä, vaan sitä sovellettiin myös nopeasti soitettavissa kuvioissa. Tällöin ääni, jolle haluttiin vibratoa, merkittiin Moserin mukaan merkillä <>. Brahms käytti myös tätä merkkiä todennäköisesti halutessaan Joachimin neuvojen mukaisesti vibratoa koristeena.

3.1.2 Portamento

Joachim on tarkka siitä, että vibratoa piti käyttää säästeliäästi, mutta vielä laajemmin hän opettaa viulukoulussaan portamenton käyttöä. Portamentolla Joachim tarkoittaa sitä, että kaksi viulun eri asemassa sijaitsevaa ääntä yhdistetään melodisessa kehittäelyssä toisiinsa kuuluvalla asemanvaihdolla tai ainakin lievästi korostamalla äänestä toiseen siirtymistä. Esimerkit portamenton käytöstä hän ottaa laulusta. Viulistin tulisi matkia yhdellä jousenvedolla sitä, mitä tapahtuu kun laulaja yhdistää kaarella samaan tavuun kaksi säveltä. Jousenvaihdon ja asemanvaihdon pitäisi tapahtua samalla tavoin kuin laulajan yhdistäessä kaksi ääntä välittömästi uuteen laulettavaan tavuun tultaessa.¹⁴

Teknisesti portamento toteutetaan Joachimin mukaan niin, että se sormi, jolla soitetaan ennen asemanvaihtoa oleva ääni, liukuu kieltä pitkin toivottuun asemaan. Jos uusi ääni soitetaan samalla sormella kuin lähtöääni, käsi vain siirtyy pehmeästi uuteen asemaan. Jos taas uusi ääni soitetaan eri sormella kuin lähtöääni, liuku tapahtuu lähtöäänien sormella ja asemaan saavuttaessa uudella sormella soitetaan vasta pää-ääni. Se toteutetaanko portamento nopeasti vai hitaasti määräytyy kokonaan kohdan yleisluonteen perusteella. Tämä pätee kuitenkin vain portamentoihin, jotka toteutetaan samalla jousella. Jos asemanvaihto tapahtuu yhtäaikaaisesti jousenvaihdon kanssa, kahden äänen yhdistäminen pitää toteuttaa niin nopeasti ja taitavasti, että tarkkaavaisinkaan korva voi

¹⁴ Brown 2003, s. 72

tuskin kuulla sitä. Muuten Joachimin mukaan rikotaan luonnollisen laulamisen perussääntöjä.¹⁵ Joachim antaakin oppilailleen useita esimerkkejä aseman- ja jousenvaihdoista, joissa portamenton tyylikästä käyttöä voi harjoitella.

Joachim viulukoulussa keskittyy ennen kaikkea portamento-tekniikan opettamiseen. Sen taiteellista käyttöä ei kuvata yhtä paljon kuin vibratoa. Tämä voi Clive Brownin mukaan johtua siitä, että portamenton käyttö oli 1800-luvun viulisteilla yhdenmukaisempaa kuin vibraton käyttö.¹⁶ Portamentoa käyttämällä pyrittiin kuitenkin ennen kaikkea siihen, että kaksi ääntä, jotka musiikillisessa fraasissa kuuluvat yhteen, soitetaan samalla äänen värillä. Andreas Moser vertaa viulukoulussa viulun neljää kieltä laulajien neljään rekisteriin, joilla kaikilla on oma sävynsä. Portamentoa taitavasti käyttämällä viulisti pystyy laulajan tapaan rikastuttamaan ilmaisuaan kielten eri sävyillä. Portamenton käytön ei kuitenkaan pidä olla automaattista, vaan jokaisen soittajan taiteellinen ymmärrys johdattelee sen älykästä käyttöä.

3.1.3 Tempo

Moser antaa viulukoulussa esimerkin Spohrilta puhuessa tempon käsittelystä. Spohr kehottaa esipuheessa yhdeksänteen viulukonserttoonsa pitämään tempon samana koko osan ajan. Tempon muuntelulla ei hänen mukaansa voida selkeyttää ilmaisua. Myös Moser itse sanoo, että soittajan ei pitäisi muuttaa suuresti perustempoa edes niissä jaksoissa, joissa on merkintä *tranquillo*.¹⁷ Kuitenkin Moser pitää tärkeänä ajankäyttöä silloin, kun luonteeltaan erilaisesta temposta siirrytään uuteen tempoon. Kuulija pitää valmistella uuteen tempoon yllättämisen sijaan.

Joachim oli kuuluisa rubaton käytöstä soitossaan. Hän piti esikuvanaan Mendelssohnia, jonka konserton edition esipuheessa Joachim sanoo, että Mendelssohn ymmärsi täydellisesti, kuinka käyttää aikaa joustavasti ilmaisun keinona. Joachim viulun rubaton

¹⁵ Brown 2003, s. 76

¹⁶ Brown 2003, s. 77

¹⁷ Brown 2003, s. 88

käyttöön palaan tarkemmin analysoidessani hänen levytyksiään, viulukoulussa sitä ei varsinaisesti mainita.

3.1.4 Artikulaatio

Joachim ja Brahms kävivät kirjeenvaihtoa lähes kaikista musiikillisista asioista, kuten artikulaatio- ja dynamiikkamerkeistä, soitinnuksesta ja soitinteknisistä kysymyksistä. Erityisen suuri Joachimien vaikutus oli Brahmsin viulukonserton synnyssä. Brahms muutti siinä monia asioita Joachimien ehdotuksesta, ja Joachim sai jopa itse tehdä muutoksia käsikirjoitukseen. Joachimien ja Brahmsin näkemykset erosivat erityisesti notaatiota koskevissa kysymyksissä, ja heidän kirjeenvaihdostaan käyvät selville Brahmsin aikomukset artikulaatiomerkintöjen suhteen. Brahms tiedosti monien merkintöjen ongelmallisuuden, mutta ei silti halunnut muuttaa niitä. Esimerkiksi Brahms ei halunnut myöntää Joachimien vaatimaa eroa merkinnälle pisteet kaaren alla tai viivat kaaren alla. Joachimien mukaan viulistit tulkitsivat pisteet aina staccato-merkiksi, ja viivat taas viittasivat portatoon. Brahms puolestaan oli sitä mieltä, että useita nuotteja yhdistävä kaari ei lyhennä niiden kestoa. Se tarkoittaa hänen mukaansa legatoa, jota käytetään merkintänä yhdistämään sävelryhmiä tai fraaseja. Vain kahden kaarella soitettavissa nuoteissa jälkimmäinen soitetaan lyhyempänä. Muun Brahms haluaa jättää esittäjän tulkinnan varaiseksi.¹⁸ Viulukonserton merkinnöissä onkin useita eroavuuksia partituurin ja Joachimien editoiman sooloviulun nuotin välillä.

Kaarien soittaminen oli yksi 1800-luvun keskeisimmistä kysymyksistä. Viulistien täytyi päättää, tarkoittiko kaari vain jousenvaihtoa vai fraseerausta. 1800-luvun lopulla jousenvaihdot pyrittiin tekemään lähes aina kuulumattomasti ilman artikulaatiota. Kirjeidensä perusteella Brahms tuntuu kuitenkin kannattaneen vanhaa käytäntöä, jonka mukaan kahden äänen kaaret tarkoittivat sitä, että jälkimmäinen ääni lyheni ja hiljeni.¹⁹

Joachim katsoi kaarien olevan ennen kaikkea fraseerausmerkkejä. Paljon tarkempi hän on sen sijaan kuvatessa eri jousella soitettavia jousilajeja. Ne hän jakaa kolmeen

¹⁸ Brown 2003, s. 54

¹⁹ Brown 2003, s. 58

kategoriaan: 1) *détaché*, eri jousella soitettavat enemmän tai vähemmän yhdistetyt äänet ilman terävää painottamista 2) *martelé*, teävästi korostetut kärjessä soitetut äänet 3) *spiccato*, keskellä jouta soitettavat pomppivat äänet.²⁰ Näistä *martelé* oli Joachimin mukaan vakavin ja ilmeikkäin jousilaji, jota piti käyttää energisissä ja rytmisissä jaksoissa. *Spiccatoa* Joachim luonnehti sateeksi tai rakeiksi, ja se oli kevyitä ja suloisia jaksoja varten. Joachim itse käytti *martelé*-jousitusta paikoissa, missä moni viulisti nykyään käyttäisi mieluummin *spiccatoa*.²¹

Joachim kirjoitti omat sormituksensa editioihinsa Brahmsin kappaleista. Hän kuitenkin kehottaa aina noudattamaan säveltäjän antamia sormituksia, jos sellaisia oli merkitty. Omia ehdotuksia saa esittää vain säveltäjille, jotka eivät ole itse viulisteja. Brahms taas oli sitä mieltä, että jos kappaleen joku kohta vaati sormitusten merkitsemistä ennen kuin sitä oli mahdollista soittaa, kohta ei ollut musiikillisesti toimiva.²²

3.2 Joachimin opetuksen ja soiton vastaavuus

Joachim teki viisi levytystä vuonna 1903, jolloin hän oli 72-vuotias. Nämä levytykset antavat hyvän kuvan siitä, mitä 1800-luvun suuri muusikko ajatteli esityskäytännöistä uransa loppuvaiheessa. Levytyksissä on kaksi osaa Bachia: Bourrée h-molli-partitasta sooloviululle ja Adagio g-molli-sonaatista. Lisäksi Joachim soittaa kaksi omaa sovitusiaan Brahmsin Unkarilaisista tansseista ja oman sävellyksensä, Romanssin C-duuri.

Keskityn tässä työssäni Brahmsin kahteen ensimmäiseen Unkarilaiseen tanssiin ja tutkin niissä Joachimin vibraton, portamenton ja ajan käyttöä.

²⁰ Brown 2003, s. 80

²¹ Brown 2003, s. 80

²² Brown 2003, s. 84

Joachim kehottaa viulukoulussaan käyttämään vibratoa väriä tuovana äänikeinona nimenomaan Brahmsin Unkarilaisissa tansseissa.²³ Unkarilaisissa tansseissa Joachim halusi jäljitellä Unkarin mustalaisten soittotapaa; hän käyttää enemmän vibratoa kuin muissa levytyksissään. Vibratoa on kuitenkin ensimmäisellä kuuntelukerralla lähes mahdoton havaita. Osaksi syynä on levytyksen huono laatu. Mutta Joachim noudattaa myös omaa ohjettaan siitä, että vibraton tulee olla vain juuri ja juuri korvin kuultavaa. Joachim soittamana kaikki äänet ovat hyvin selkeitä. Vaikka hän käyttää vibratoa <> merkityillä äänillä (esim. Ensimmäisessä tanssissa – ks. liite I - tahdit 3, 27, 95, 119, 129 ja 130, Toisessa tanssissa - ks. liite II - tahdit 25, 29, 109 ja 113), vibrato on hallittua eikä Joachim jää hehkuttamaan yksittäisiä ääniä. Toisessa tanssissa Joachim käyttää vibratoa *con passione* -jaksoissa (esim. tahdit 9-16), rytmisissä jaksoissa sitä ei juuri ole (esim. tahdit 17-32).

Joachim portamenton käyttö sen sijaan on runsasta ja huomiota herättävää. Ensimmäisen tanssin alku koostuu neljästä kuuden tahdin fraasista, joissa Joachim lisää portamentoa fraasi fraasilta (tahdit 8-9, 15-16 ja 21-21). Toisessa tanssissa portamento on erityisen vaikuttava tahdeissa 26, 30 ja 31 ja varsinkin kertausjakson tahdeissa 110, 114 ja 115. Joachim käyttää portamentoa ennen kaikkea tanssien lyyrisissä jaksoissa, ja portamento-kohdat on hänen editiossaan merkitty sopivin sormituksin. Ensimmäisen tanssin pääteeman tullessa uudelleen merkittynä *con espressione* Joachim käyttää runsaammin sekä vibratoa että portamentoa. Clive Brown korostaa Joachim käyttäneen portamentoa nimenomaan taiteellisenä ilmaisukeinona ja sen määrän riippuvan kappaleen luonteesta. Unkarilaisissa tansseissa ja Joachim omassa Romanssissa portamentoa on runsaasti, mutta hänen Bach-levytyksissään sitä on tuskin lainkaan.²⁴

Joachim ajan käyttöä näissä tansseissa on mielestäni mahdotonta jäljitellä. Soitossa on jatkuvaa rubatoa, mutta Joachim ottaa menetetyn ajan aina takaisin niin, että peruspulssi säilyy ja tahdin ensimmäiselle iskulle hän tulee ajallaan. Joachim siis hidastaa ja nopeuttaa muuallakin kuin merkityissä paikoissa. Erityisen vaihtelevaa hänen soittonsa

²³ Brown 2003, s. 68

²⁴ Brown 2003, s. 79

on Ensimmäisen tanssin tahdeissa 73-92, missä hän ottaa aikaa pitkillä äänillä, mutta menee vastaavasti eteenpäin 1/16 -nuoteilla. Selkeitä kiihdytyspaikkoja molemmissa tansseissa ovat Ensimmäisen tanssin tahdit 57-72 ja Toisen tanssin tahdit 49-84. Aina kun tansseissa tulee joku jakso uudestaan, Joachim lisää vibratoa, käyttää huomattavasti enemmän portamenttoa ja lisää aikaa. Joachim siis tulkitsee nuottikuvaa varsin vapaasti, ja hänen tulkintansa on hyvin persoonallinen.

3.3. Kritiikkiä Joachimia vastaan ja eri koulukuntia

Styra Avins on artikkelissaan *Performing Brahms's music: clues from his letters* sitä mieltä, että Joachimien levytyksistä ei voi saada todellista kuvaa hänen soittotavastaan. Joachim oli levyttäessään jo vanha, ja Avinsin mielestä ikä kuuluu ennen kaikkea hänen vibraton käytössään, se ei ole enää kontrolloitua.²⁵ Avins korostaakin, että Joachimia ei voida pitää ainoana esimerkkinä puhuttaessa vibraton käytöstä Brahmsin musiikissa. Hänen mukaansa Brahms ihaili myös viulisti Jenö Hubayta ja sellisti David Popperia, jotka molemmat käyttivät jatkuvaa vibratoa ja joiden kanssa Brahms soitti samassa pianotriossa.²⁶ Popper käytti vibratoa lähes samoin kuin on nykyään tapana. Avins myös esittää mielenkiintoisen väitteen siitä, että Brahmsin musiikkia esittäessä tulee käyttää vibratoa, koska ainoastaan vibratolla soitetut äänet soivat yhtä hyvin kuin soittimen vapaat kielet. Ja Avinsin mukaan Brahms piti nimenomaan vapaiden kielen käyttöä tärkeänä.²⁷ Tähän Avinsin perusteluun en kuitenkaan itse usko. Mielestäni asia on juuri päinvastoin: suorana eli ilman vibratoa soitetut äänet soivat yläsäveliltään rikkaimpina.

Joachimien viulukoulussa Andreas Moser kirjoittaa Joachimista saksalaisen viulukoulun edustajana vastakohtanaan ranskalainen viulupedagogi Pierre Baillot ja franco-belgialainen koulukunta. Saksalainen viulukoulu perustuu Moserin mukaan italialaisiin opettajiin ja malleihin, jotka korostivat luonnollista laulavuutta fraseerauksessa. Franco-belgialaista koulukuntaa edustavia soittajia Moser puolestaan kritisoi sietämättömästi vibraton käytöstä, portamentosta väärissä paikoissa ja fraasien pilkkomisesta

²⁵ Avins, s. 28

²⁶ Avins, s. 29

²⁷ Avins, s. 26

virtuoosijousituksilla.²⁸ Clive Brown tulkitsee Moserin kirjoituksen Joachimin esteettisten oppien puolustukseksi uusia suuntauksia vastaan. Hänen mukaansa on ennen kaikkea tärkeää ottaa huomioon se, että franco-belgialaisen koulukunnan edustajat alkoivat ensimmäisinä levyttää Brahmsin musiikkia ja heidän tulkintansa on toiminut sittemmin uusien esittäjien mallina.²⁹

Robert Philip toteaa, että sekä Joachimin oppilaat että Ranskan ja Belgian viulistit alkoivat tehdä levytyksiä 1900-luvun alussa. Saksalainen koulukunta ei hänen mukaansa rajoittunut kuitenkaan vain Joachimin oppilaisiin, vaan se oli yleinen viulunsoittosuuntaus, jossa korostettiin leveää jousen käyttöä, vähäistä vibratoa ja hitaita portamentoja.³⁰ Tämän vastakohtana oli Philipin mukaan franco-belgialainen koulukunta, jolle oli tyypillistä erilaiset hyppivät jousitukset ja jatkuva vibraton käyttö. Philip kuitenkin sanoo, että esimerkiksi franco-belgialaista koulukuntaa edustava Eugène Ysaÿe käytti vibratoa vielä vain laulavissa jaksoissa, jatkuvaksi se muuttui vasta Fritz Kreislerin yksilöllisen soittotavan myötä.³¹

4. BRAHMS JA PIANO

Brahmsin tiedetään käyttäneen sekä vanhempia että uudempia pianoja soittaessaan ja säveltäessään. Styra Avins kertoo artikkelissaan, että Brahmsilla oli kotonaan wieniläinen Streicher- piano, mutta konserteissa hän esiintyi mieluummin soittaen modernia Bechsteinia tai Steinwayta.³² Myös Bernard D. Sherman kirjoittaa, että Brahms sävelsi eri pianolla kuin millä hän esiintyi.³³ Wieniläisissä pianoissa oli kevyt puurunko verrattuna modernien soittimien raskaampaan rautarunkoon. Vasaroissa käytetty huopa oli vanhoissa soittimissa sisältä pehmeää ja päältä kevyttä ja ohutta, ja siitä muodostui

²⁸ Brown 2003, s. 62

²⁹ Brown, s. 64

³⁰ Philip 2004, s. 192

³¹ Philip 1992, s. 163

³² Avins, s. 11

³³ Sherman, s. 2

kova pinta. Moderneissa pianoissa vasaroiden sisähuopa taas kovetettiin lakalla, mutta pintahuovasta tehtiin pehmeää kaivertamalla sitä naulalla. Modernien pianojen äänenvoimakkuutta pystyttiin näin laajentamaan *pianissimosta fortissimoon*, mutta samalla artikulaatio ei enää ollut niin selkeää kuin vanhoissa soittimissa.

On olemassa useita teorioita siitä, sävelsikö Brahms pianomusiikkinsa wieniläissoittimille vai modernille pianolle. Vanhojen pianojen ääni oli läpikuultava ja pehmeämpi kuin moderneissa soittimissa. Monet 1800-luvun teoreetikot, kuten Hans Schmitt, Aleksander N. Bukhovtsev ja Adolph Christiani, korostivat nimenomaan selkeyttä pianomusiikin tärkeimpänä ominaisuutena.³⁴ Brahmsin pianoteosten onkin siksi ajateltu olevan sävelletty selkeä-äänisille ja rekistereiltään eri äänenvärisille vanhoille pianoille. Sherman kertoo pianisti Robert Levinin sanoneen, että Brahmsin myöhäisten pianoteosten kirjoitustyyli viittaa ennen kaikkea siihen, että ne sävellettiin ajatellen vanhojen pianojen sointia.³⁵ Myös E. Howard-Jones puhuu kirjoituksessaan *Brahms in his pianoforte music* siitä, kuinka Brahmsin sävellystyyli muuttui kevyemmäksi hänen myöhemmissä teoksissaan.³⁶ Tämä johtui mahdollisesti siitä, että raskaammille moderneille pianoille piti kirjoittaa kevyempää tekstuuria kuin vanhoille soittimille selkeyden saavuttamiseksi. Howard-Jonesin kirjoitus on peräisin vuodelta 1911 eli hyvin läheltä Brahmsin aikaa. Howard-Jones analysoi Brahmsin varhaisia pianoteoksia verraten musiikkia puheeseen, jossa jokaisella lauseella on oma paikkansa.³⁷ Hänen mukaansa Brahmsin fraasit puhuttelevat ja antavat musiikille selkeän muodon.

Augustus Arnone esittää kuitenkin artikkelissaan *The Aesthetics of Textural Ambiguity: Brahms and the Changing Piano*, että Brahms olisikin pyrkinyt välttämään selkeyttä ja melodian korostamista. Esimerkiksi hän antaa Brahmsin h-molli-balladin, jossa melodia on sulautunut säestyksen joukkoon, eli se on Arnonen mukaan hämärtynyt.³⁸ Brahmsin esitysohjeiden mukaisesti sitä ei tulisi erottaa muusta tekstuurista. Myös pianon matalan rekisterin runsas käyttö estää tuomasta melodiaa selkeästi esille.

³⁴ Arnone, s. 7

³⁵ Sherman, s. 2

³⁶ Howard-Jones, s. 127

³⁷ Howard-Jones, s. 121

³⁸ Arnone, s. 8

Arnone nostaa Brahmsin musiikista puhuttaessa suurimmaksi ongelmaksi balanssikysymyksen.³⁹ Brahmsin omista näkemyksistä ei ole paljon tietoa, mutta hänen kirjeistään löytyy muutamia viitteitä. Brahmsin Jousikvinteton op. 111 G-duuri ensiesityksen yhteydessä Brahms ja Joachim kävivät laajaa kirjeenvaihtoa, joka koski nimenomaan balanssiongelmaa. Reinhold Hummer oli ensiesityksen sellisti, ja hän oli huolissaan siitä, että avausjakson sellosoolo ei kuulunut *fortessa* soittavien muiden jousten säestyskuvioiden alta. Brahms puolestaan arvosteli esittäjiä siitä, että säestyskuvioita ei hänen mielestään ollut tarkoitus soittaa aina vain *pianossa*. Brahms kuitenkin tiedosti ongelman, ja hän kysyi tähän Joachimilta neuvoa. Tässä kohtaa Augustus Arnonen ja Styra Avinsin tulkinnat Brahmsin aikomuksista vähän eroavat, vaikka molemmat käyttävät samaa kirjettä tietolähteenään. Arnone uskoo, että Brahms saattoi todella tarkoittaa, ettei melodian tarvinnut kuulua erityisen selvästi. Hänen mukaansa Brahms ei pitänyt alistuvasta säestyksestä ja esimerkiksi Brahmsin säestäessä laulajia hänen soittonsa oli aina hyvin voimakasta. Avins puolestaan toteaa Brahmsin kirjoittaneen Joachimille, että hän oli siirtänyt säestysäänten hiljaisemmat nyanssit kustantajalle (Simrock) meneviin stemmoihin ja partituuriin. Kuitenkin nyanssit on painetussa laitoksessa ”mystisesti” palautettu alkuperäiseen muotoon eli *forteen*.⁴⁰ Avinsin mukaan Brahmsin toivetta Jousikvintetossa pyrittiin toteuttamaan niin, ettei kaikkia soolopaksoja säestetty hiljaa ja ylä-äännet soittivat energisesti, mutta eivät liian lujaa. Brahms piti tästä ratkaisusta.

Arnone esittää, että kaikki teoriat, joiden mukaan Brahmsin on todettu säveltäneen vanhoille pianoille, perustuvat sille käsitykselle, että Brahms tavoitteli sävellyksissään selkeyttä ja ennen kaikkea melodian kuuluvuutta. Arnone itse on kuitenkin sitä mieltä, että Brahms kirjoitti melodiat matalaan rekisteriin nimenomaan siksi, että toivoi niiden osittain peittyvän tai sekoittuvan säestyskuvioihin.⁴¹ Tämän takia Arnone myös uskoo, että Brahms piti modernin pianon vähemmän selkeää ääntä uutena ilmaisumuotona, jota hän halusi käyttää. Lopuksi Arnone kuitenkin toteaa, että Brahmsin pianomusiikkia ei

³⁹ Arnone, s. 18

⁴⁰ Avins, s. 31

⁴¹ Arnone, s. 27

tulisi liittää vain johonkin tiettyyn pianoon ja sen ominaisuuksiin. Brahms sävelsi ennen kaikkea ajatellen taiteellisesti korkeatasoista pianonsoittoa.

4.1 Levytysanalyysi Brahmsin sellosonaatista e-molli op. 38 I osa, Allegro non troppo (Liite III)

Augustus Arnonen artikkelissaan esiin tuoma balanssikysymys oli mielessäni, kun valitsin kuunneltavakseni kolme levytystä ensimmäisestä osasta Brahmsin sonaatista sellolle ja pianolle op. 38 e-molli. Tässä sonaatissa sellon ja pianon äänet ja melodiat esiintyvät jatkuvasti eri rekistereissä, välillä sellon ääni kulkee alhaalla koko harmonian perustana, välillä pianistin vasemman ja oikean käden äänten välissä, ja välillä se taas soi korkeimmassa rekisterissä. Teos oli ensimmäinen, jonka Brahms sävelsi kahdelle soittimelle ja lähetti julkaistavaksi. Hän sävelsi sen 1860-luvun alussa, mutta ensiesitys oli vasta vuonna 1871, jolloin Brahms oli jo saavuttanut enemmän mainetta säveltäjänä. Kuuntelin sonaatista kolme erilaista levytystä, kaikki maineikkaiden sello-piano -duojen esittämänä. Anner Bylsman ja Lambert Orkisin levytys on vuodelta 1995, Yo-Yo Man ja Emanuel Axin vuodelta 1992 ja Jacqueline du Prén ja Daniel Barenboimin vuodelta 1968 (digitaaliseksi muutettu vuonna 1989).

Ainoastaan Bylsman ja Orkisin levyn kansitekstissä mainitaan, millä soittimilla he soittavat. Heillä oli käytössään Washington D.C.:ssä sijaitsevan Smithsonian instituutin historialliset soittimet. Bylsman sello on 1800-luvun aikana modernisoitu Stradivarius-sello vuodelta 1701, ja Orkis soittaa vuonna 1892 rakennetulla Steinwaylla, Paderewski-pianoksi kutsutulla soittimella. Esittäjien mukaan Brahms piti juuri tämänkaltaisista pianoista.

Levyjen kannessa ilmoitettujen aikojen perusteella kaikki duot soittavat sonaatin ensimmäisen osan lähes yhtä nopeasti. Bylsma-Orkisin soiton kesto on 12.37 minuuttia, Ma-Axin 11.21 minuuttia, ja du Pré-Barenboimin 12.19 minuuttia. Nämä kestot eivät kuitenkaan kerro mitään soittajien todellisista tempoista. Man ja Axin tulkinta kuulostaa

selvästi verkkaisimmalta, vaikka ilmoitettu kesto on kaikkein nopein. du Prén ja Barenboimin soitossa tempot vaihtelevat paljon osan sisällä, eli vaikka yleisvaikutelma on nopeampi kuin Ma-Axilla, osa kestää kuitenkin kauemmin. Bylsma ja Orkis ovat kuitenkin ainoat, jotka tekevät nuotteihin merkityn kertauksen, eli he soittavat paljon muita nopeammin.

Kuuntelin ensimmäiseksi Bylsman ja Orksin levytyksen, koska halusin ottaa huomioon tutkimiani esityskäytäntöjä ja verrata ennen kaikkea historiallisilla soittimilla soitettua tulkintaa muihin. Bylsma soittaa suolikielillä ja käyttää hyvin vähän vibratoa. Vibrato on kuultavissa *forte*-äänillä (esim. tahdit 17 ja 27, 29), <>-merkityillä äänillä (esim. tahdit 33, 35), ja kiihkeästi etenevissä jaksoissa vibratoa on enemmän. Osan pitkän loppujakson Bylsma soittaa kokonaan ilman vibratoa. Portamentoa en havainnut kuin ainoastaan aavistuksen tahdissa 268. Bylsman ja Orksin soitossa huomioni kiinnittyi ennen kaikkea uskomattoman suuriin eroihin äänenvoimakkuuksissa ja selkeään artikulaatioon. Osan alussa *pianot* ja *fortet* ovat vaihtelevia, *pianissimo* tahdeissa 72-76 on vaikuttava ja *fortissimo* tahdeissa 114-133 on osan voimakkain kohta. Sellon ja pianon äänet sulautuvat välillä kuin yhdeksi instrumentiksi (erityisesti tahdeissa 126-130), välillä esiin taas tulee selkeästi kolme ääntä (esim. tahdit 46-54), ja joskus sellon sointi on tuskin kuuluvaa (esim. tahdit 17-109). Bylsma ja Orkis panevat kahden kaaret poikki esim. tahdeissa 78-82 ja 95-100, ja pianon artikulointi on selkeää esim. tahdeissa 46-54. Bylsman ja Orksin soitto vie jatkuvasti eteenpäin, mutta silti tempo pysyy lähes samana. Taitekohdissa he eivät hidastele vaan muuttavat äänenväriä. Lopussakaan ei ole selvää hidastusta.

Bylsman ja Orksin soitossa pääroolissa on välillä sello, välillä piano. Joskus sello on vain pelkkä äänenväri, joskus piano taas selvästi säestää. Ma-Ax ja du Pré-Barenboim puolestaan korostavat tulkinnoissaan melodian kulkua. Erityisen selkeää on aina se, milloin sellolla on säestävä asema. Yleisesti ottaen sellon ääni on enemmän esillä ja pianon kuviot (esim. tahdit 42-54) ovat mattamaista säestystä. Ma ja du Pré käyttävät molemmat jatkuvaa vibratoa, sen sävy ainoastaan vaihtelee *piano*- ja *forte*-paikoissa. Erityisesti du Prén vibrato on kiihkeissä jaksoissa huomiota herättävän laajaa. Molemmat duot ottavat aikaa eri jaksojen välissä, du Pré ja Barenboim soittavat välillä myös

kokonaisen jakson hitaammin (esim. tahdit 78-90). Du Prén ja Barenboimin soitossa on myös paljon rubatoa (esim. tahdeissa 66-77).

Ma ja Ax noudattavat samoja äänenvoimakkuusmerkkejä kuin Bylsma ja Orkis, mutta du Pré ja Barenboim soittavat monet kohdat täysin eri tavoin. Alku ja loppu ovat heidän soitossaan melko voimakkaita, samoin tahdit 34-37, sen sijaan tahdit 126-133 eivät ole *fortissimossa* niin kuin muilla soittajilla. Man soitossa on muutamia liukuja (tahdit 207, 222), mutta du Prén soitossa portamenton käyttö on kaikkein selkeintä. Itse asiassa portamento vaikuttaa du Prén soiton ominaispiirteeltä, ja sitä on paljon varsinkin kiihkeissä jaksoissa (esim. tahdit 104,106, 111,113).

Bylsman ja Orkin selkeän ja vivahteikkaan soiton jälkeen jäin kaipaamaan monia asioita Ma-Axin ja du Pré-Barenboimin soitosta. Pienet ja mielenkiintoiset yksityiskohdat hautautuivat heidän soitossaan yleisen sointimassan alle. Bylsman ja Orkin soitossa oli myös viehättävää se, että en kuunnellut kahta erillistä instrumenttia, vaan äänet sulautuivat yhteen. Ma-Axin ja du Pré-Barenboimin levytyksissä taas sello ja piano erottuivat erillisinä soittimina. Useamman kuuntelukerran jälkeen du Prén ja Barenboimin kiihkeän persoonallinen soittotapa alkoi kuitenkin myös vedota minuun. Heidän soitossaan tapahtui koko ajan, ja kappaleesta välittyi aivan uudennlainen kuva. Ma ja Ax sen sijaan jättivät minut kylmäksi. Heidän soittonsa oli kyllä taitavaa, mutta liian samanlaista läpi sonaatin.

5. BRAHMSIN AJAN ORKESTERI

1800-luvun orkestereiden taso oli hyvin epätasainen, mikä johtui vähäisistä harjoitusmääristä. Orkesterit eivät soittaneet yhtä tarkasti ja yhdenmukaisesti kuin mihin 1900-luvulta eteenpäin on totuttu. Poikkeuksen muodosti Hans von Bülowin johtama Meiningenin orkesteri. Tämä pienikokoinen orkesteri harjoitteli säännöllisesti ja saavutti loistavia tuloksia. Brahms ihaili Meiningenin orkesteria ja myös työskenteli sen kanssa. Styra Avins korostaa, että Brahmsin ei kuitenkaan voida sanoa säveltäneen nimenomaan pienikokoiselle orkesterille.⁴² Brahmsin kolmannen sinfonian ensiesityksen aikaan Wienin filharmonikkojen normaali koko oli jo kahdeksantoista ykkösviulua, kaksitoista kakkosviulua, kymmenen selloa ja kymmenen kontrabassoa, mutta se ei ollut vielä ammattiorkesteri. Avinsin mukaan Brahms olisi mielellään kuullut suurta orkesteria, mutta piti silti tärkeimpänä, että hänen teoksensa esitti pieni ja hyvin harjoitettu orkesteri.⁴³

Roger Norrington kirjoittaa artikkelissaan *Conducting Brahms*, että Wienin filharmonikkojen suuri koko oli poikkeus 1800-luvun lopulla. Hänen mukaansa ajan saksalaisissa orkestereissa oli normaalisti kahdeksasta kymmeneen ensimmäistä viulua, minkä ansiosta jousten, puupuhallinten ja vaskien balanssi oli tasapainossa. Brahmsin neljännen sinfonian ensiesityksessä Meiningenin orkesterissa soitti yhdeksän ensimmäistä ja kahdeksan toista viulua, kuusi alttoviulua, neljä selloa ja kolme kontrabassoa. Brahmsille oli tarjottu enemmän soittajia, mutta hän kieltäytyi.⁴⁴

Norringtonin mukaan orkestereiden paikkajärjestys oli myös erilainen vuosina 1750-1950 kuin nykyään. Viulut olivat vastakkain, ja usein myös käyrätorvet ja trumpetit olivat eri puolilla. Sellot ja kontrabassot sijoituivat viulujen molemmin puolin, bassojen ollessa

⁴² Avins, s. 19

⁴³ Avins, s. 18

⁴⁴ Norrington, s. 239

koko orkesterin takana. Tätä järjestystä ehdotti myös Brahmsille hänen ystävänsä Georg Henschel. Brahms piti ratkaisusta, ja se mahdollisti esimerkiksi viulujen keskinäisen musiikillisen vuoropuhelun.⁴⁵

Brahms kirjoitti hyvin vähän metronomimerkintöjä teoksiinsa, koska ei halunnut niitä esitettävän aina samalla tavalla. Vaikka hän oli tarkka äänenvoimakkuuden ja artikulaation merkitsemisessä, hän ei niilläkään halunnut kahlita esittäjän tuntemuksia.⁴⁶

Roger Norrington kirjoittaa levynkansitekstissään Brahmsin sinfonioihin, että tempon muutokset osan aikana olivat luonnollinen ja paljon kuvattu osa 1800-luvun esityskäytäntöä. Hän kuitenkin lainaa Joachimia sanoen, että muutosten täytyi olla tuskin havaittavia.

5.1 Levytysanalyysi Brahmsin kolmannesta sinfoniasta op. 90 F-duuri (Liite IV)

Robert Philip toteaa artikkelissaan *Brahms's musical world, balancing the evidence*, että lähimmäksi Brahmsin ajan orkesteria pääsee, jos kuuntelee Wienin filharmonikkojen levytyksiä 1920- ja 1930-luvuilta.⁴⁷ Orkesteria johti silloin vielä Arnold Rosé, joka oli johtanut kolmannen sinfonian kantaesityksen vuonna 1883. Rosén aikana erityisesti jousten soittotyylin voidaan olettaa pysyneen samana. Minun oli mahdollista kuunnella kaksi Wienin filharmonikkojen levytyspätkää 1930-luvulta. Molemmat ovat kolmannen sinfonian kolmannesta osasta *Poco allegretto*. Ensimmäinen on tehty Clemens Krausin johdolla vuonna 1930, vuoden 1936 levytyksessä kapellimestarina on Bruno Walter. Tässä työssäni halusin kuunnella näiden kahden levytyksen esityskäytäntöjä ja etsiä mahdollisia eroja. Näihin kahteen varhaiseen levytykseen pidin kuitenkin tärkeänä verrata myös myöhäisempiä tulkintoja.

Nikolaus Harnoncourt sanoo Brahmsin sinfonioiden levyteksteissään, että Berliinin filharmonikot ovat ainoa oikea orkesteri Brahmsille, koska heidän esitystraditionsa Brahmsin sinfonioista on niin pitkä. Levytystään varten Harnoncourt tutki Brahmsin

⁴⁵ Norrington, s. 240

⁴⁶ Avins, s. 21

⁴⁷ Philip 2003, s. 360

käsikirjoitusta, mutta myös varhaisia editioita, joita Wienin ja Berliinin filharmonikot ovat käyttäneet alkuaikoina. Soittajien nuotteihin tekemistä merkinnöistä paljastuu hänen mukaansa, miten on tullut tavaksi soittaa eri esityskertojen myötä, ja noita käytänteitä voi sitten verrata säveltäjän aikomuksiin. Harnoncourtin levytys on vuodelta 1997, ja rinnalle valitsin toisen Berliinin filharmonikkojen levytyksen vuodelta 1988 Herbert von Karajanin johdolla. Halusin katsoa, miten saman orkesterin soitto on muuttunut kymmenessä vuodessa kahden oman aikansa suuren kapellimestarin johdolla. Wienin ja Berliinin filharmonikkojen levytysten lisäksi otin mukaan vielä Roger Norringtonin ja London Classical Playersin levytyksen vuodelta 1996. Tämä levytys on tehty periodisoittimilla; Norrington on hyvin tarkka esityskäytäntöjen kuvauksessaan. Minua kiinnosti erityisesti, millaisia eroja on kahden vanhan musiikin erikoisasiantuntijan, Harnoncourtin ja Norringtonin, levytyksissä.

Molemmissa 1930-luvun levytyksissä huomio kiinnittyy ensiksi portamenton käyttöön. Portamento ei tunnu olevan vain koriste, vaan lähes kaikki asemanvaihdot kuuluvat. Eri soittajat myös liukuvat eri aikoina, mikä antaa epäyhtenäisen vaikutelman. Soittajien vibraton käyttö peittyy portamenton alle, erityisesti pitkillä äänillä sitä kuitenkin esiintyy. Krausin levytyksessä kaikkiin taitekohtiin tehdään suuri hidastus ja rubatoa on erityisesti pisteellisillä äänillä, jotka välillä kuulostavat lähes kaksoispisteellisiltä. Walterin levytyksessä ei enää hidastella niin paljon, ja se on muutenkin rytmisempi, ikään kuin siistimpi versio. Molemmissa levytyksissä äänenlaatu on huono ja ykkösviulujen ääni kaikkein voimakkain.

Karajanin ja Berliinin filharmonikkojen levytys tuntuu selvästi hitaimmalta. Vibraton käyttö on runsasta ja jatkuvaa kaikilla soittimilla. Portamento on myös kuuluvaa, ja sitä on erityisen paljon päämelodiassa sekä tahdeissa 70-77 ja 87-97. Fraasien soittaminen on pitkää ja sitkeää, ja niiden sisällä on paljon rubatoa erityisesti pisteellisillä äänillä. Osan lopun huippukohdissa vibraton, portamenton ja rubaton käyttö lisääntyy.

Karjaniin verrattuna Harnoncourtin tulkinta on paljon reippaampi ja ilmavampi. Fraasien rajat ovat selkeitä ja melodia tuntuu rakentuvan ensin kahdesta kahden tahdin ilmaisusta

ja sitten pitkästä kahdeksan tahdin linjasta. Huomiota herättävintä on se, että Harnoncourtin johdolla Berliinin filharmonikot soittavat yleisesti ottaen paljon hiljaisemmassa nyanssissa ja äänenvoimakkuuden vaihtelut ovat suurempia kuin Karajanin tulkinnassa. Erityisen hiljainen kohta on esimerkiksi tahdissa 91. Vibraton käyttö on vähäisempää, mutta portamentot ovat yhtä kuuluvia kuin Karajanilla. Myös Harnoncourt korostaa osan lopun kulkuja vibratolla ja portamentolla, ja hän myös johtaa lopun todella hitaasti. Hän ottaa myös hitaammat tempot tahdeissa 70-78 ja 87-97. Harnoncourtin tulkinnassa ei ole rubatoa, mutta samoissa paikoissa, missä Karajanin soittajat käyttävät rubatoa, Harnoncourt käyttää hitaampaa tempoa.

Norringtonin tulkinnassa korostuvat Harnoncourtin tapaan ilmavat fraasit, selkeä artikulaatio ja äänenvoimakkuuden vaihtelut. London Classical Playersin soitossa on koko ajan eteenpäin menevä vaikutelma ja hidasteluita taitekohdissa on vähemmän kuin muissa levytyksissä. Fraseeraus on eniten samankaltainen kaikissa soittimissa, ja säestysäännet ovat tasaveroisempia melodian kanssa. Periodisoittimet antavat tulkinnalle oman erityisen äänenvärisä. Soittimet ovat keskenään saman sävyisiä, mutta silti jokainen ääni erottuu selkeänä. Vibratoa käytetään vähemmän kuin muissa levytyksissä, esimerkiksi tahdeissa 87-97 sitä ei ole lähes ollenkaan. Portamentot sen sijaan ovat esillä niin kuin muissakin tulkinnoissa. Norrington johtaa trio-osan (tahdit 52-87) selvästi muuta osaa nopeammin, aivan päinvastoin kuin Harnoncourt. Norringtonin levytyksen kesto onkin kolmesta myöhäisemmästä levytyksestä huomattavasti nopein, osan kesto on hänellä 5.42 minuuttia, kun se on Harnoncourtilla 6.25 ja Karajanilla 6.15 minuuttia. Mielenkiintoista on se, että vaikka Karajanin tulkinta tuntui hitaimmalta, osan kesto oli kuitenkin lyhyempi kuin Harnoncourtilla. Harnoncourtin johdolla Berliinin filharmonikkojen soitto vaikuttaa nopeammalta, mutta vaihtelevat tempon muutokset tekevät sen kestosta pisimmän.

Sekä Harnoncourtin että Norringtonin levytyksissä huomioni kiinnittyi välillä myös eri tavoin tulkittuihin yksityiskohtiin. Esimerkiksi Harnoncourtilla huilun ja käyrätorven melodian osuuksia korostetaan vuorotellen tahdeissa 41-51. Norrington taas nostaa fagottia esiin tahdeissa 110-114, ja käyrätorvi korostaa melodian *crescendo- diminuendo-*

kulkuja enemmän tahdeissa 99-109. Kaiken kaikkiaan levytysten erojen huomaaminen vaati useamman kuuntelukerran, ja siksi Harnoncourtin ja Norringtonin esiin tuomat mielenkiintoiset yksityiskohdat olivat erityisen piristäviä.

Kaikille näille valitsemilleni levytyksille oli siis yhteistä ennen kaikkea runsas portamenton käyttö. Vibrato oli myös yleistä, vaikka Norringtonin tulkinnassa sitä olikin kontrolloidusti. Harnoncourt ja Norrington korvasivat varhaisten levytysten ja Karajanin käyttämän rubaton tempon muutoksilla.

6. LOPUKSI

Brahms eli aikana, jolloin musiikin esityskäytännöt vaihtelivat suuresti. Brahms itse oli myös avoin uusille vaikutteille. Hän piti sekä vanhoista wieniläisistä pianoista että moderneista soittimista, hän työskenteli pienen orkesterin kanssa, mutta oli kiinnostunut myös suuremmista kokoonpanoista. Hän piti arvossa läheisen yhteistyötoverinsa Joseph Joachimien säästeliästä vibraton käyttöä, mutta samalla hän ihaili myös runsaalla vibratolla soittavan klarinetisti Richard Müllerin tulkintoja.⁴⁸ Brahmsia ei kiinnostanut niinkään näiden soittajien vibraton käyttö, vaan heidän muusikkoutensa ja persoonallinen tulkintansa.

Tutkielmaani varten kuuntelin erilaisia levytyksiä Brahmsin musiikista ja tarkastelin niitä 1800-luvun esityskäytäntöjen valossa. Joseph Joachim soitti Unkarilaisia tansseja käyttäen vibratoa, portamentoa ja aikaa samalla tavalla kuin hän opettaa viulukoulussaan. Hänen soittonsa voi sanoa olevan Brahmsia autenttisimmillaan, koska hän työskenteli lähes koko esittäjäuransa yhdessä Brahmsin kanssa ja tämän toiveita kunnioittaen. Kuitenkaan Joachimien soittoa kuunnellessa ei ensimmäiseksi kiinnitä huomiota siihen, miten hän toteuttaa esityskäytäntöjä. Hänen soittonsa on mukaansatempaavaa ja omaleimaista, sitä olisi kenenkään toisen vaikeata, kenties peräti mahdotonta jäljitellä.

⁴⁸ Sherman, s. 3

Saman huomion tein verratessani muita levytyksiä. Jos ne olivat persoonallisia eli vakuuttavasti esitettyjä, ne miellyttivät kuulijaa eli minua, vaikka tulkinnat saattoivat olla hyvinkin erilaisia. Yllättävää oli myös se, että 1800-luvun esityskäytäntöjä toteutettiin ainakin osin lähes kaikissa levytyksissä. Sellosonaatin op. 38 tulkinnoissa Anner Bylsma ja Lambert Orkis erottuivat muista periodisoittimillaan, joiden ansiosta heidän soittonsa oli väreiltään rikkainta. Myös kontrolloitu vibrato ja Brahmsin toiveiden mukainen tapa soittaa kahden kaarella merkityistä nuoteista jälkimmäinen lyhyenä toi heidän soittoonsa lisää vivahteita. Jacqueline du Prén ja Daniel Barenboimin soitosta taas teki mielenkiintoista heidän tapansa käyttää portamentoja ja rubatoa. Ainoastaan Yo-Yo Man ja Emmanuel Axin soitossa en havainnut mitään 1800-luvun esityskäytännöille tyypillisiä piirteitä. Heidän soitostaan en myöskään pitänyt yhtä paljon kuin muista.

Brahmsin kolmannen sinfonian kolmannen osan levytyksissä huomioni kiinnittyi ennen kaikkea ajan käyttöön. Kolmessa varhaisessa levytyksessä oli Joachimin soiton tapaista rubatoa, kun taas myöhemmissä tulkinnoissa toteutettiin Jon W. Finsonin kuvaamaa tempon vaihtelua korostamaan harmonisia rakenteita. Portamenton käytöstä kirjoitettiin 1800-luvulla enemmän kuin vibratosta, koska erityisesti orkestereissa liukuminen oli epäyhtenäistä ja siihen haluttiin puuttua. Valitsemissani levytyksissä olikin yhtenäisyyttä juuri siinä, että niissä kaikissa portamentot olivat tärkeä osa tulkintaa. Vibraton käyttö sen sijaan oli kaikissa levytyksissä hyvin erilaista.

Brahms ei halunnut kahlita esittäjää, mutta piti silti arvossa tarkkoja tulkintoja. Tutkimani esityskäytännöt ja kuuntelemani levytykset avasivat itselleni Brahmsin musiikkia aivan uudella tavalla. Täysin autenttiseen tulkintaan on lähes mahdotonta päästä. Brahmsin musiikin osalta voidaan kuitenkin lähestyä alkuperäistä, autenttista tulkintaa. Kysymys siitä, onko tulkinta autenttinen vai persoonallinen, ei loppujen lopuksi ole oleellinen; tärkeintä on tuntea ajan esityskäytännöt. Sen jälkeen voi luoda oman tulkintansa, olkoon se sitten autenttinen tai persoonallinen. Usein nämä kaksi näkemystä yhtyvät tai ovat sama asia.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Arnone, Augustus: The Aesthetics of Textural Ambiguity: Brahms and the Changing Piano. *Current Musicology*, No. 82, 2006, s. 7-32

Avins, Styra: Performing Brahms's music: clues from his letters. *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave & Bernard D. Sherman, Cambridge University Press 2003, s. 11-47

Belt, Philip R., Meisel, Maribel & Hecher, Gert: Pianoforte. The Viennese Piano from 1800. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 19, Macmillan Publishers 2001, s. 666-668

Borchard, Beatrix: Joachim, Joseph. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 13, Macmillan Publishers 2001, s. 125-127

Botstein, Leon: Brahms and his audience: the later Viennese years 1875-1897, *The Cambridge Companion to Brahms*, ed. Musgrave, Michael, Cambridge University Press 1999, s. 51-78

Brahms, Johannes: *Johannes Brahms: Hungarian Dances. Arranged for Violin and Piano*. Ed. Joseph Joachim, N. Simrock, London 1932.

————— *Johannes Brahms: Symphonie Nr. 3 F-dur op. 90*. ed. Hans Gal, Breitkopf & Härtel, Berlin 1991.

————— *Johannes Brahms: Sonate für clavier und Violoncello e-moll Opus 38*. G. Henle-Verlag, München 1949/1977.

————— *Hungarian Dance No. 1 in G minor, Hungarian Dance No. 2 in D minor*, Joseph Joachim 1903, Pavilion records LTD, 1992 AAD OPAL

————— *The Cello Sonata in E minor Op. 38*, Anner Bylsma & Lambert Orkis, Sony Classical, 1995.

————— *The Cello Sonata in E minor Op. 38*, Yo-Yo Ma & Emmanuel Ax, Sony Music, 1992.

————— *The Cello Sonata in E minor Op. 38*, Jacqueline du Pré & Daniel Barenboim, 1968, Hayes, EMI 1989.

————— *Symphony No.3 in F major op. 90*, Nikolaus Harnoncourt, Berliner Philharmoniker, Teldec classics international, Hamburg 1997.

————— *Symphony No.3 in F major op. 90*, Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon, Berlin 1988.

————— *Symphony No.3 in F major op. 90*, Roger Norrington, London Classical Players, EMI records, London 1996.

————— *Symphony No.3 in F major op. 90*, Clemens Kraus, Vienna Philharmoniker 1930, *Performing Brahms, An anthology of recordings*, produced by Eric Wen, Cambridge University Press 2003.

————— *Symphony No.3 in F major op. 90*, Bruno Walter, Vienna Philharmoniker 1937, *Performing Brahms, An anthology of recordings*, produced by Eric Wen, Cambridge University Press 2003.

Brown, Clive: *Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900*. Oxford University Press 1999.

————— Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music. *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave & Bernard D. Sherman, Cambridge University Press 2003, s. 48-98

Finson, John W.: Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms. *Musical Quarterly* Vol. 70, 1984, s. 457-475

Flesch, Carl: *Memoirs*. Freiburg, 1960. Trans. H. Keller. London, 1957.

————— *Violin Fingering. Its Theory and Practice*, trans. Boris Schwartz. London. 1966.

Howard-Jones, E.: Brahms in his Pianoforte Music. *Proceedings of the Musical Association* 1911, s. 117-128

Huber, John: *The development of the modern violin 1775-1825: the rise of the French School*. Frankfurt am Main: Bochinsky, 1998.

Joachim, Joseph, and Moser, Andreas: *Violinschule*, 3 vols. Berlin, 1902-05. Trans. Alfred Moffat

Norrington, Roger: Conducting Brahms. *The Cambridge Companion to Brahms*, ed. Musgrave, Michael, Cambridge University Press 1999, s. 231-250

Philip, Robert: *Early Recordings and Musical Style. Changing tastes in instrumental performance 1900-1950*. Cambridge University Press 1992.

————— Brahms's musical world: balancing the evidence. *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave & Bernard D. Sherman, Cambridge University Press 2003, s. 349-369

————— *Performing Music in the Age of Recording*. Yale University Press 2004.

Sherman, Bernard D.: How different was Brahms's playing style from our own?

Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style, ed. Michael Musgrave & Bernard D. Sherman, Cambridge University Press 2003, s. 1-10

Hungarian Dance

No 1
Violin

Johannes Brahms
Joseph Joachim

Allegro molto

13

mf espressivo

mf espressivo

p leggiero

f

p

f

Violin

3

Violin score page 3, featuring ten staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Key performance instructions include:

- f* (forte) at the beginning of the first staff.
- p* (piano) at the beginning of the second staff.
- poco rit.* (poco ritardando) above the third staff.
- in tempo* above the fourth staff.
- con espressione, ma sotto voce* (with expression, but sotto voce) above the fifth staff.
- mf espress.* (mezzo-forte, expressive) above the sixth staff.
- p leggiero* (piano, lightly) above the seventh staff.
- 4 rests* above the eighth staff.

The score concludes with a final measure marked *ff* (fortissimo).

Hungarian Dance

Nº 2

Johannes Brahms
Arr. Josef Joachim

Allegro non assai

sempre con passione

poco riten.

in tempo

poco sost.

riten. e dim.

in tempo

riten.

Vivo au Talon

cresc.

cresc.

Violin

5

Violin score page 5, featuring eight staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into sections by tempo and dynamic markings.

Staff 1: *p* (piano), *f* (forte), *V* (Violino), *f* (forte).

Staff 2: *f* (forte), *p* (piano).

Staff 3: *Tempo I*, *f* (forte), *sempre con passione*, *sf* (sforzando), *sf* (sforzando).

Staff 4: *riten.* (ritardando).

Staff 5: *in tempo*, *sf* (sforzando), *f* (forte), *sf* (sforzando), *f* (forte).

Staff 6: *poco sosten.* (poco sostenuto), *p* (piano), *riten. e dim.* (ritardando e diminuendo).

Staff 7: *in tempo*, *f* (forte), *sf* (sforzando), *f* (forte), *sf* (sforzando).

Staff 8: *4. Corda* (4th string), *0* (open string), *2* (second finger), *1* (first finger), *1* (first finger), *1* (first finger), *0* (open string), *0* (open string).

Staff 9: *accel.* (accelerando), *f* (forte), *I* (first position), *f* (forte).

SONATE

Dr. Josef Gänsbacher gewidmet

Komponiert 1865

Opus 38



Violoncello

Klavier

Allegro non troppo

p espress. legato

p

p dolce

cresc.

p

f

p espress.

15

28

29

84

Measures 84-87 of a musical score. The system consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a lower treble staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *p dolce*. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The lower treble staff has a *p dolce* marking.

88

Measures 88-91 of a musical score. The system consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a lower treble staff. The key signature is one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns and fingerings. The lower treble staff has a *p dolce* marking.

91

Measures 92-95 of a musical score. The system consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a lower treble staff. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns and fingerings. The lower treble staff has a *p dolce* marking. The word *cresc.* appears in the right margin of the treble and lower treble staves.

95

Measures 96-99 of a musical score. The system consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a lower treble staff. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns and fingerings. The lower treble staff has a *p dolce* marking. The word *cresc.* appears in the right margin of the treble and lower treble staves.

99

Measures 100-103 of a musical score. The system consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a lower treble staff. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns and fingerings. The lower treble staff has a *p dolce* marking.

58

58 59 60 61

57

57 58 59 60 61

62

62 63 64 65 66

67

67 68 69 70 71

72

72 73 74 75 76

77

pp

pp

82

espress.

dolce

dim.

dolce

dim.

88

1.

2.

p espress.

p

p dolce

p dolce

92

p

espr. legato

98

p

legato

espress.

104

104

p

p

109

109

cresc. molto

cresc. molto

p

114

114

ff

ff

119

119

ff

ff

125

125

ff

ff

130

Measures 130-134. The score is in G major (one sharp). The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The right hand plays a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 4, 6, 4, 3, 5, 4, 4, 3, 2, 4). A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 134.

135

Measures 135-140. Measure 135 includes the instruction *arco* and *pizz.* (pizzicato). The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a more active role with slurs and fingerings. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 136.

141

Measures 141-144. The right hand features a series of slurred eighth-note passages with various fingerings. The left hand provides a harmonic accompaniment with some rests.

145

Measures 145-148. Measure 145 includes the instruction *pizz.*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Measure 148 includes the instruction *arco*. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 145.

149

Measures 149-152. The right hand continues with a melodic line featuring slurs and fingerings. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

156

157

162

168

174

*) Akkord nach Handexemplar und Erstausgabe, abweichend von T. 170; vgl. auch T. 9 und 11.

*) Chord according to first edition and composer's copy; differs from bar 170 of above page and 11.

*) Accord d'après l'exemplaire de poche et la première

180

p *cresc.* *p espress.*

187

f *p*

188

p dolce *f*

197

p *f*

201

p *f*

*) In T. 203-210 (Klavier u. Cello) wurden die in Handexemplar und Erstausgabe zum

*) In bars 203-210 (piano and cello) slurs missing in part in composer's copy and first edition

*) Dans mesures 203-210 (piano et violoncelle) les arcs

205

cresc.

cresc.

f

209

213

217

223

p

229

Musical score for measures 229-233. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part includes a *dim.* marking and a *pp* dynamic.

234

Musical score for measures 234-239. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part includes a *pp* dynamic.

240

Musical score for measures 240-245. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part includes a *pp* dynamic.

246

Musical score for measures 246-253. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a *dolce* (dolce) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic and a *dim.* marking.

254

Musical score for measures 254-259. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a *p dolce* (piano dolce) marking and an *espress.* (espressivo) marking. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part includes a *p dolce* marking.

Poco Allegretto

Flöte I II

Oboe I II

Clarinetten in B II

Fagott I II

Horn in C I II

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Contrabaß

pp leggiero

pp leggiero

mesa voce

espresso

piu.

Poco Allegretto

mesa voce

espresso

13

Fl

Ob

Klar. (B)

Fag

Hr. (C)

1 Viol

2 Viol

Br

Vel

K. B.

21

A

Fl

Ob

Klar. (B)

Fag

Hr. (C)

1 Viol

2 Viol

Br

Vel

K. B.

pp

pp

dolce

pp

pp

dolce

pp

A

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.B.

pp

dim.

dim.

pp

dim.

dolce

dim.

dolce

dim.

dolce

dim.

37

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

mp espress.

p

mp espress.

mp espress.

dim.

legg.

dim.

legg.

plegg.

B

58 **D**

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

dolce

p dolce

p dolce

67 **D**

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

pp espress. *cresc.*

pp espress. *cresc.*

pp espress. *cresc.*

pp espress. *cresc.*

arco

77 **E**

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

p dim. *dolce*

p dim. *dolce*

p dim. *dolce*

p *dolce*

80 **E**

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

dim. *pp dim.*

p dim. *pp dim.*

p dim. *pp dim.*

p dim. *pp dim.*

pp dim.

lunga

36 **F**

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

p espressivo

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

pp legg

pp legg

p

pizz

F

106

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

p espress.

dolce

p

arco

114

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

pizz

pizz

122 **G**

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

1 Viol.

2 Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

dolce

dolce

dolce

pp

dolce

dolce

dolce

dolce

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

G