

Wienin kaiut 1900-luvun alun pianorulla-äänitteissä

Seminaarityö
Kevät 2026

Eerika Perkkiö
Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Vanhan musiikin aineryhmä

Avainsanat

Czerny, Saint-Saëns, Paderewski, Beethoven, Schubert, ääniteanalyysi, pianorulla, historiallisesti tiedostavat esityskäytännöt, wieniläisklassismi, rubato

Abstrakti

Carl Czernyn pianokoulu Op. 500 (1839) tarjoaa ensi käden tietoa wieniläisklassisen kosketinsoitintyylin esityskäytännöistä. Tässä historiallisesti tiedostavaan esittämiseen sekä ääniteanalyysiin nojaavassa seminaarityössä vertaan Czernyn pedagogisia tekstejä kahteen 1900-luvun alun pianorulläänitteeseen, joissa soittavat Ignatius Paderewski sekä Camille Saint-Saëns. Tutkielman tavoitteena on selvittää (1) miksi nuo äänitteet kuulostavat erilaisilta kuin oman aikamme äänitteet, (2) onko Paderewskin ja Saint-Saënsin soitossa havaittavissa yhteisiä piirteitä Czernyn dokumentoimien ja opettamien esityskäytäntöjen kanssa, sekä (3) voisiko mahdollisesti vertailussa löydettyä tietoa käyttää esteettisen jatkumon muodostamiseen 1800-lukua edeltäviin esityskäytäntöihin.

Vastausten selvittämiseksi analysoin äänitteitä sekä kuulonvaraisesti sekä metronomin avulla, kuunnellen niitä sekä normaalilla että hyvin hitaalla toistonopeudella. Vertaan äänitteistä löytämiäni ilmiöitä taulukkomaisesti Czernyn pianokoulun kolmannesta luvusta redusoimiini pääteemoihin, jotka ovat dynamiikka, artikulaatio sekä tyyli. Johtopäätösten tueksi selvitän, millaisessa musiikillisessa ympäristössä Czerny ja äänitettyjen kappaleiden säveltäjät sekä esittäjät opiskelivat ja elivät tutkiakseni heidän musiikillisten näkemystensä mahdollisia yhteyksiä.

Sekä Paderewskin että Saint-Saënsin soittotavoissa oli paljon tunnistettavia yhteneväisyyksiä Czernyn käsittelemiin esityskäytäntöihin kuten tempon käsittely, arpeggiot, korostukset sekä artikulaation ja dynamiikan variointi. Lisäksi molempien soittajien soitossa esiintyi mielenkiintoisia henkilökohtaisia tyylivalintoja. Lähestyin tutkielman ilmiöitä ensisijaisesti uteliaan muusikon näkökulmasta, mutta wieniläisen koulukunnan tyyliseikkojen tunteminen lisää osaamistani sekä työssäni traversistina ja huilistina että opinnoissani tulevana orkesterinjohtajana.

Sisällysluettelo

1 Johdanto	4
1.1 Tutkijan positio.....	4
1.2 Viitekehys.....	5
1.3 Tutkimuskysymykset.....	5
1.4 Aineisto.....	6
1.5 Tutkimusmenetelmä	6
1.6 Keskeiset käsitteet	7
1.7 Tutkielman eettisyys.....	10
2 Wieniläisklassismi.....	10
2.1 Wieniläisklassismin juuret.....	10
2.2 Haydn.....	11
2.3.1 Beethoven	12
2.3.2 Beethovenin sävellysoopinnot Wienissä.....	12
2.4 Schubert.....	13
3 Czerny ja Op. 500.....	15
3.1 Czerny Wienin musiikkielämän ytimessä	15
3.2.1 Czernyn pianokoulu Op. 500.....	17
3.2.2 Luku 1: Dynamiikka.....	18
3.2.2.a Dynamiikan perusteet	18
3.2.2.b Musiikillinen aksentti tai painotus.....	19
3.2.2.c Crescendo ja diminuendo.....	20
3.2.3 Luku 2: Artikulaatio - Legaton ja staccaton eri asteet	21
3.2.4 Luku 3: Toisinaan tapahtuvista muutoksista ajassa tai liikkeen asteessa.....	22
3.2.5 Muita poimintoja.....	23
4 Äänitteet	24
4.1.1. Paderewski.....	24
4.1.2 Paderewskin opinnot Leschetizkyn kanssa	25

4.2 Ääniteanalyysi 1. Ignatius Paderewski	26
4.3 Saint-Saëns	29
4.4 Ääniteanalyysi 2. Camille Saint-Saëns.....	30
4.5 Vertailu	33
5 Yhteenveto	35

1 Johdanto

Rytmi on musiikin pulssi. Rytmii osoittaa sen sydämen lyöntiä, todistaa sen elinvoimaisuuden, vahvistaa sen todellisen olemassaolon. Rytmii on järjestys. Mutta tämä musiikillinen järjestys ei voi edetä planeetan kosmisella järjestelmällisyydellä, tai kellon automaattisella arvattavuudella. Se heijastaa elämää, luonnollista ihmisen elämää kaikkine ominaisuuksineen, joten se on alisteinen tunnelmille ja tunteille, autuudelle ja alakulolle.

Ignacy Jan Paderewski (Finck 1909, 454.)

1.1 Tutkijan positio

1900-luvun ensimmäiseltä puoliskolta on olemassa varmuudella tuhansia äänitteitä eri muodoissa. Suurella osalla noista äänitteistä soittavat ja laulavat henkilöt, jotka ovat saaneet musiikkikoulutuksensa 1800-luvun puolella. Leech-Wilkinson (2009) esittää olemassa olevan suuren määrän todistusaineistoa 1800-luvun jälkimmäisen neljäsosan esityskäytännöistä. Samoin kuin hänkin kirjassaan, olen ihmetellyt traverso-opintojeni aikana ja nyt huilistina työelämään siirtyessäni sitä, miksi tapamme soittaa vanhaa musiikkia kuulostaa niin erilaiselta kuin vanhojen äänitteiden Reinecken (1824–1910), Griegin (1843–1907), Paderewskin (1860–1941) ja Saint-Saënsin (1835–1921) soitto.

Useissa tutkimuksissa on selvinnyt, että soittajien henkilökohtainen soittotyö vakiintuu nuoruudessa ja pysyy samankaltaisena läpi uran, yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta (Leech-Wilkinson 2009, Rector 2021). Leech-Wilkinson asettaa lukijan eteen selkeän dilemman: joko 1820- ja 1840-lukujen aikana on tapahtunut perustavanlaatuisen muutos kosketinsoitinten soittotavassa tai sitten aikamme historiallisesti tiedostavan esittämisen asiantuntemus on erehtynyt 1700-luvun musiikin esityskäytännöistä. (Leech-Wilkinson 2009, luku 6.)

Tutkielmani aineisto osoittaa aikarajaukseltaan juuri tuohon kriittiseen kohtaan vuosien 1820 ja 1840 väliin. Tarkoitukseni on perehtyä huolellisesti valikoituihin äänitteisiin 1900-luvun alkupuolelta ja tutkia niiden perusteella eroja ja yhteneväisyyksiä 1800-luvun ensimmäisen puoliskon dokumentoituihin esityskäytäntöihin Wienin musiikkielämän ytimessä eläneen Carl Czernyn (1791–1857) laajan pianokoulun Op.500 (1839) avulla.

Henkilökohtainen kiinnostukseni vanhoihin äänitteisiin johtuu erityisesti rakkaudestani rytmiiikkaan. Tietooni nousseet seikat ovat osoittaneet useita vuosia, että nykyaikamme rytminkäsittely eroaa perustavanlaatuisesti menneiden aikojen liike- ja elekeskeisen rytmiiikan rikkaudesta. Tähän näkemykseen ovat vaikuttaneet erityisesti Dina Titanin Ganassi-tutkimus (2022), François Lazarevitchin inspiroiva lähestymistapa kansanmusiikin ja barokkimusiikin väliseen yhteyteen (2017), Joseph Engramellen posetiiviurkujen rakennusopas *La Tonotechnie* (1775), Haydn-Niemecz –soittorasia (1793) sekä Claude Debussyn pianorullatallenteet (1913) joissa hän soittaa omia sävellyksistään.

Hiljattain orkesterinjohdon opinnot aloittaneena olen huomannut, kuinka kulttuurilliset konventiot ovat omalta osaltaan muokanneet käsitystämme esimerkiksi Beethovenin, Mozartin ja

Schubertin sävellyskielen perusluonteesta ja edellä mainittujen säveltäjien teosten esittämisen lainalaisuuksista. Toivoin tutkielman parissa työskennellessäni löytäväni myös joitakin apuvälineitä klassismin ja varhaisromantiikan aikakausien musiikin tulkitsemiseen orkesterimusiikin ammattilaisille.

1.2 Viitekehys

Syvennyn tutkimusaiheeseeni ensisijaisesti historiallisesti tiedostavan esittämisen näkökulmasta. Historiallisesti tiedostava esittäminen on oma tutkimuksenalansa, jonka tavoitteena on tutkia kutakin musiikkia oman aikansa esteettisessä ja filosofisessa ympäristössä ja pyrkiä ymmärtämään niitä toimintatapoja ja työkaluja, joita musiikin tuottamiseen on kunakin aikana käytetty. Siitä ovat kirjoittaneet ainakin Carter (1992), Butt (2010), Haynes (2007) ja Hertz (1995). Musiikillinen retoriikka on ollut eräs musiikin perusluonnetta määrittelevistä tekijöistä 1500-luvulta 1800-luvulle saakka. Retoriikkaan ovat tarkemmin perehtyneet Farnsworth (1990), Tarling (2004) ja Harnoncourt (1982).

Tutkielmani toinen tärkeä viitekehys on äänitetutkimus, jota ovat tehneet Leech-Wilkinson (2009), Grant (2014), Blake (1988) ja Karttunen (1976), sekä lähivuosina Rector (2021) ja Martin-Castro & Ucar (2020). Varhaisista äänitysteknologioista ovat kirjoittaneet Cypess (2017) ja Ord-Hume (1983).

Lisäksi tutkielmani liittyy rytmiiikan ja rubaton tutkimukseen, jota ovat tehneet ainakin Houston (1988) ja Martin (2002). Mielestäni erityisen hedelmällisesti Chopinin musiikin rubatokäytäntöihin on syventynyt Bedenbaugh (1986).

Koska syvennyn erityisesti 1800-luvun Wienin musiikilliseen estetiikkaan, on syytä mainita Websterin (1991) ja Brownin (2013) klassismin tutkimus sekä yleinen Beethoven-tutkimus ja siihen liittyvä väittely Beethovenin ja Czernyn omiin teoksiinsa kirjoittaneiden metronomilukujen todenperäisyydestä. Lähivuosina merkintöjen luotettavuutta on puolustanut Noorduin (2013), mutta kriittisempään sävyyn on kirjoittanut Musser (2019). Edellisen vuosisadan puolelta tärkeää tutkimusta aiheesta tekivät Newman (1988), Kolisch (1993), Levin (1993), Rosenblum (1988) ja Brown (1991).

1.3 Tutkimuskysymykset

Matkan varrella olen muodostanut tutkimuskysymyksiä pohjautuen niihin kysymyksiin ja pohdintoihin, joita minulla oli ennen tutkimustyön aloitusta:

1. Miksi vanhat äänitteet kuulostavat niin erilaisilta?
2. Onko Paderewskin ja Saint-Saënsin soitossa havaittavissa yhteisiä piirteitä Czernyn dokumentoimien ja opettamien esityskäytäntöjen kanssa?
3. Voisiko 1900-luvun esityskäytäntöjä hyödyntämällä muodostaa jatkumon varhaisempaan historiaan hyödyntämällä kirjallisia sekä auditiivisia lähteitä?

Pyrin selvittämään vastaukset näihin kysymyksiin tutkimusaineistoni avulla ja palaan niihin luvussa 5. Yhteenveto.

1.4 Aineisto

Valitsemani tutkimusaineisto käsittää yhden soitto-oppaan sekä kaksi äänitettä. Aineistoksi valikoitunut soitto-opas on Carl Czernyn Pianokoulu Op.500, koko nimeltään *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, opera 500*. Tämä soitto-opas on julkaistu vuonna 1839 ja valikoitui aineistoksi erityisesti siksi, että Czerny oli nuorena poikana Ludvig van Beethovenin (1770–1827) oppilas ja varttui 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana kiinteäksi osaksi Wienin musiikkielämää.

Analysoitavista äänitteistä ensimmäinen on Jan Ignatius Paderewskin pianorulla vuodelta 1931, tarkemmin *Duo-Art* -merkkinen rulla numero 7435, josta on tuotettu CD-levyäänite rullan sisällön uudelleen tuottavalla pianosoittimella [*reproducing piano*] vuonna 2007. Alkuperäinen rulla lienee tällä hetkellä yksityisissä kokoelmissa, mutta sen sisältö on kuunneltavissa ainakin fyysisessä CD-levyformaattissa, *Spotifyssa* sekä *Youtubessa*. Rullalle soitettu teos on Franz Lisztin (1811–1886) virtuoosinen sovitus *Soirée de Vienne* [suom. Wienin iltamat] No. 6 A-duurissa, joka pohjautuu Franz Schubertin (1797–1828) valssisävelmään D. 969 No. 9. Koska itse sävelmä on Schubertin luoma, käsittelen tutkielmassani häntä teoksen säveltäjänä Lisztin sijaan luvussa 2. Wieniläisklassismi.

Toinenkin äänite on alun perin pianorulla, tosin ensimmäisestä poiketen Welte Mignon –merkkinen ja sarjanumeroltaan 0804. Rullan on äänittänyt Camille Saint-Saëns vuonna 1907, ollessaan kunnioitettavassa 72 vuoden iässä. Kappale on Ludvig van Beethovenin (1770–1827) 16. Pianosonaatti G-duuri Op. 31 No.1, josta Saint-Saëns soittaa rullalle toisen osan. Myös tämä äänite on kuunneltavissa *Youtubessa* sekä levynjulkaisijan *NAXOS of America* kautta. Linkit äänitteisiin löytyvät tämän [Youtube-linkin](#) takaa, fyysisten pianorullien sekä CD-levyjen tiedot puolestaan kirjallisuuslistasta.

Nuottimateriaaleina käytän molempien kappaleiden ensimmäisiä painoksia, jotka löytyvät *IMSLP*-nuottipalvelusta. Schubertin alkuperäinen sävellys on julkaistu Wienissä vuonna 1827 mutta Lisztin sovitus kappaleesta on myöhäisempi, vuodelta 1853. Beethovenin G-duurisonaatti puolestaan julkaistiin tämän synnyinkaupungissa Bonnissa vuonna 1803. Analyysia varten olen numeroinut tahdit itse, sillä käyttämissäni versioissa ei ole painettuja tahtinumeroita. Halusin käyttää kappaleiden ensimmäisiä nuottipainoksia äänitteiden pohjana minimoidakseni mahdolliset myöhäisempien editioiden muutokset. On tietenkin mahdollista, että Saint-Saëns ja Paderewski ovat käyttäneet kappaleista eri editioita niitä opiskellessaan.

1.5 Tutkimusmenetelmä

Menetelmäni koostuu kuudesta vaiheesta, jotka ovat:

1. Äänitteiden kuuntelu ilman nuottia

2. Äänitteiden kuuntelu nuotin kanssa
3. Kuulemani perusteella merkintöjen tekeminen nuottiin kuunnellen äänitteitä useita kertoja sekä normaalilla toistonopeudella että 70–30 % toistonopeudella
4. Czernyn pianokoulun redusointi pääteemoihin: dynamiikka, artikulaatio, tempon käsittely sekä tyyli
5. Partituurimerkintöjen taulukoiminen teemoittain sen mukaan, missä tahdeissa kyseinen ilmiö esiintyy
6. Taulukoiden vertailu Czernyn pianokoulun ohjeisiin ja ilmiöihin

Käytän äänitteiden tempojen sekä niiden muutosten selvittämiseksi metronomia kahdella tavalla. Ensimmäinen tapa on naputtaa metronomisovelluksen metronomia äänitteiden iskujen tahtiin ja tarkkailla yksittäisten iskujen tuottamia lukemia. Toista menetelmää käytän tasaisemmassa tempossa soitetuilla alueilla etsimällä sellaisen metronomilukeman, joka pysyy musiikin tahdissa *tarkasti* yli kolme tahtia. Ensimmäisellä tavalla selvitän yksittäisten iskujen vaihteluväliä, toisella tavalla puolestaan yleisiä tempoalueita.

Lopulta tarkoitukseni on myös verrata tarkastelun kohteena olevia soittajia toisiinsa. Olen tietoisesti rajannut pois vertailun aikamme esittäjiin, sillä tutkielmani tarkoitus on vertailla vielä 1900-luvulla äänittäneiden mutta 1800-luvulla syntyneiden henkilöiden soiton eroja ja yhtäläisyyksiä 1800-luvun alun Wienissä kirjoitetun pianonsoiton oppaan ohjeisiin. Mielestäni erityisen tärkeitä tarkastelukohteita tässä vertailussa ovat temponkäsittely, artikulaatio ja äänen pituus, dynamiikka sekä tyyli.

1.6 Keskeiset käsitteet

Musiikillinen liike on perustavanlaatuinen osa historiallisesti tiedostavia esityskäytäntöjä. Barokkitanssi sekä kansantanssit kuten polska (Nagaraja 2022, 24) ovat muodostuneet tärkeäksi osaksi vanhan musiikin esityskäytäntöjen tutkimista. Myös *tactus* eli 1500- ja 1600-luvuilla käytetty pulssin mittari sisältää liikkeen, sillä sitä ilmaistaan käden tasaisella nostolla ja laskulla (Grant 2014, 2). Rytmisen liikkeen löytämiseen vaaditaan kolme asiaa: olemassaolevat nuottiarvot ja -kuviot, tahtiosoitus perinteisine tempoassosiaatioineen, sekä tempon sanallinen kuvaus (Newman 1988, 90–91). Newman kertoo myös Jean-Jacques Rousseau'n (1712–1778) kirjoittaneen vuonna 1768 “oikeasta liikkeestä” musiikissa (Ibid. 90–91). Asia on selkeästi tärkeä myös Beethovenille (Newman 1988, 84) sekä tämän oppilaalle Czernylle, joka kirjoittaa pianokoulussaan rytmistä liikemäisenä ilmiönä, omistaen kokonaisen luvun “tempon tai musiikillisen liikkeen” vakaudelle (Czerny 1839, 31).

Koska analysoin äänitteiden rytmiiikkaa, on määriteltävä muutamia termejä. Rytmii on jokin toistuva musiikin mitta tai muoto. Newmanin termin tempo viittaa tuon jatkuvan rytmii toistumisnopeuteen. Isku on rytmii mittaaamisen perusyksikkö, kun taas pulssi on se rytmii aiheuttama tunne, jonka tahtiin voi liikkua. Tahtiosoitus kertoo, kuinka monta rytmii perusyksikköä eli iskua muodostaa kokonaisen tahdin. (Newman 1988, 84.) Metri puolestaan

osoittaa tahdin sisäisen ja/tai tahtien välisen toistuvan rytmisen rakenteen eli painollisten ja painottomien iskujen sijainnin (Ibid., 84), jota ei aina voi päätellä pelkän tahtiosoituksen perusteella. Myös poljento viittaa samaan asiaan kuin metri, mutta omasta mielestäni poljennon käsitteessä korostuu entisestään musiikin kineettinen ulottuvuus.

Melodia on usein musiikin tunnistettavin elementti, sillä se on sävellyksen hyräiltävä osa. Melodia muodostuu eri tasoisten sävelten muodostamasta säveljonosta, joten se on helppo käsittää musiikin horisontaalisena elementtinä. Harmonialla puolestaan viitataan eri säveltasojen suhteisiin niiden soidessa yhtä aikaa ja muodostaen erilaisia sointuja tai sointeja, joissa äänet kohtaavat toisensa ja resonovat yhdessä. Harmoniaa voi siis kutsua musiikin vertikaaliseksi elementiksi. Harmonia-käsitteellä voidaan viitata myös eri sointujen ja sointiryppäiden välisiin suhteisiin ja sointutehoihin.

Tutkielmani äänitteissä esiintyy paljon *rubatoa*, jonka tärkeydestä Paderewski kirjoittaa:

Tempo Rubato, tuo metronomin epäsoipuisa vastustaja, on eräs musiikin vanhimmista ystäväistä. Se on romanttista koulukuntaa vanhempi, se on vanhempi kuin Mozart, vanhempi kuin Bach. Girolamo Frescobaldi 1600-luvun alussa käytti sitä runsain mitoin. Miksi sitä kutsutaan rubatoksi, emme oikeastaan tiedä. Kaikki sanakirjat kääntävät sen kirjaimellisesti “varastettu aika”. [...] Vaikka osoitamme mieltämme tuota vastaan, tunnistamme rubaton syvimmän olemuksen olevan tietty välinpitämättömyys mitä tulee rytmin ja liikkeen nopeuden tunnistettuihin ominaisuuksiin. [...] Juuri rubato tekee unkarilaisista tansseista erinomaisia, kiehtovia, leikkisiä; myös se saa usein wieniläisvalssin kuulostamaan 2/4-tahtiosoituksesta 3/4-tahtiosoituksen sijaan; se antaa masurkalle tuon erityisen aksentin kolmannelle iskulle, joskus aiheuttaen 3/4 + 1/16 -tahtiosoituksen. (Finck 1909, 457.)

Rubatoa on käytännössä kahdenlaista: (1) kompensoiva *rubato*, jossa harmonia/säestys etenee tasaisella pulssilla melodian edessä välillä nopeammin, välillä hitaammin suhteessa säestykseen; tai (2) “kompensoimaton” *rubato*, jossa sekä harmonia että melodia joko nopeuttavat tai hidastavat yksimielisesti – tähän viittasi osittain myös Paderewski puhuessaan kansallisista tansseista. Jälkimmäisen tyyppin *rubaton* voi vielä jakaa kahteen eri muotoon, joista ensimmäinen on soittajan mielenliikkeistä johtuva soiton hidastaminen tai kiiruhtaminen, sekä toisena ns. kansallinen *rubato* (Bedenbaugh 1986, 19) joka vaikuttaa erityisesti tanssimusiikkiin pohjautuvien sävellysten rytmikäsitteeseen. Kansallisen *rubaton* käsitettä voi näin ollen käyttää vaikka Chopinin Masurkka-sävellyksistä (Bedenbaugh 1986) tai Straussin wieniläisvalsseista puhuttaessa.

Kun rytmiiikan käsitteet on määritelty, on tarpeellista selventää termit joilla viitataan musiikin kielellisiin ominaisuuksiin. Fraasi on musiikillinen ajatus. Se koostuu nuoteista, jotka ovat kuin musiikillisen kielen kirjaimia. Nuottien ryhmistä muodostuu tavuja, sanoja ja lauseita. Sitä, kuinka muusikko ilmaisee tuon musiikillisen lauseen ja sen alatekijät, kutsutaan fraseeraukseksi.

Kuten puheessa, myös musiikissa artikulaatio on tärkeää. Artikulaatio viittaa nuottien alun ja lopun laatuun, sillä nuotti voi alkaa vaikkapa nopeasti ja voimakkaasti taikka hitaasti ja hiljaisesti, samalla tavalla kuin puhutun kielen konsonanteilla on erilaisia terävyyden asteita. Czernyn mukaan fraasi toimii kuin puhuttu lause, sillä molemmissa on sekä painollisia että painottomia tavuja (Czerny 1839, 19). Esimerkiksi lauseessa “Kissani pitää sateisesta säästä” on sekoitus pitkiä ja lyhyitä tavuja.

Painotus on siis jollekin nuotille annettu lisäpaino suhteessa sitä ympäröiviin nuotteihin. Kutsun tätä ilmiötä tutkielmassani nuotin korostamiseksi, mutta samaa ilmiötä tarkoittavat myös sanat aksentti sekä painotus (Czerny 1839, 6). Korostuksen luomiseksi käytetään työkaluna dynamiikkaa eli soiton äänenvoimakkuuden vaihtelua.

Käytän osana tutkimusaineistoani kahta *piano roll* -äänitettä. *Piano roll* eli suomalaisittain pianorulla on 1800-luvun jälkipuoliskolla kehitetty äänitysteknologian muoto, jossa pianistin soittaessa hänen tekemänsä liikkeet siirtyvät koskettimien kautta paperiarkkiin. Tuo paperi sisältää tarkat tiedot sormien viipymisestä kullakin koskettimella, kuinka kovaa ne painavat koskettimen alas, sekä pedaalien käytöstä. Näitä paperiarkkeja voidaan käyttää soittamaan tuon rullan sisällön uudelleen tuottavilla pianoilla, aiheuttaen ihmeellisen elävän esityksen. Pianorullat ovat eräitä luotettavimmista vanhoista äänitysmuodoista. Niiden paikkansapitävyyttä on epäilty, mutta parhaimmillaan ne voivat tuottaa alkuperäisen esityksen uudelleen hämmästyttävällä tarkkuudella. (Holland&Ord-Hume 2001: Leech-Wilkinson 2009.)

Samankaltaista äänitysteknologiaa ovat käyttäneet 1700-luvun lopulta myös soittorasiat (Niemecz 1793) ja posetiiviurut (Engramelle 1775), joiden puusylinterejä kaiverruksineen on säilynyt omaan aikaamme asti. Tuohon aikaan suuri vastuu on ollut sylinterin kaivertajalla, sillä kaiverruukset ovat määrittäneet sointikuvan kappaleen valmistuttua.

Le bon goût eli hyvä maku on pääosin ranskalaisen barokkimusiikin yhteydessä käytetty termi, jolla viitataan toisaalta henkilökohtaiseen makuun, toisaalta tiettyihin yleiskäytäntöihin, joita pidettiin hienostuneen ja pitkälle viedyn musiikkiesityksen merkinä. Tähän hyvään makuun liitetään usein tietty oikeanlainen koristelu ja rytminkäsittely sekä artikulaation variointi niin, ettei samaa asiaa soiteta kahta kertaa samalla tavalla.

Briljantti tyyli oli 1800-luvun alkuun mennessä tärkeäksi kohonnut virtuoosimusikon työkalu. Käytännössä briljantin soiton tarkoitus oli välittää sanoma kuulijalle suuren välimatkan päähän ja saada muusikon tekemä työ näyttämään mahdollisimman vaikuttavalta. Czerny listaa pianokoulussaan briljanttiin tyyliin kuuluvan vikkelat ja vahvat sormet ja irtonaisen, helmeilevän artikulaation, sekä itsevarman olemuksen ja kappaleen täydellisen hallinnan. (Czerny 1839, 81–82.)

Bel canto viittaa 1500-luvulta peräisin olevaan italialaiseen laulutraditioon, jonka voi argumentoida pysyneen elossa 1900-luvulle saakka. 1800-luvun *bel canto* perustuu napolilaisen koulukunnan käytäntöihin ja siihen liittyy tiettyjä esteettisiä ihanteita, kuten kirkas ja vetreä äänenkäyttö, vaivaton koloratuura, äänen värittäminen ja koristelu, *rubato* sekä *portamento* (Bäjea 2021). Vaikka en suoranaisesti käsittele *bel cantoa* tässä tutkielmassa, on laulamisen

estetiikkaa pidetty tärkeänä läpi musiikin historian ja laulun näkökulma voi helpottaa ymmärtämään myös joitakin historiallisten instrumentalistien tekemiä esteettisiä ratkaisuja.

1.7 Tutkielman eettisyys

Tutkielman valmistusprosessissa on noudatettu hyvää tieteellistä käytäntöä ja hyviä tieteellisiä menettelytapoja. Tutkielmani ei sisällä haastatteluja tai muita tutkimusosapuolia. Käyttämäni aineisto on tekijänoikeusvapaata materiaalia. Kaikki suomennokset ovat omaa käsialaani ellei toisin mainittu.

2 Wieniläisklassismi

2.1 Wieniläisklassismin juuret

Wieniläisklassismin määrittely ei ole aivan yksioikoinen tehtävä. Walter Gray osuu ongelman ytimeen kirjoittaessaan: “Jatkuvasti on keskustelua siitä, mitä tyylikautta Franz Schubertin musiikki edustaa, klassismia vai romantiikkaa. On sanottava, ettei tämä kysymys ole kaikille yhtä ongelmallinen, sillä joillekin nuo termit ovat merkityksettömiä tai parhaimmillaan epäolennaisia (Gray 1971, 62)”.

Termi wieniläisklassismi viittaa käytännössä nykyisten Itävallan, Unkarin, Tsekin ja Slovakian maita sisältäneen Habsburgin kuningaskunnan pääkaupunkiin Wieniin, jossa wieniläisklassismiksi kutsuttu musiikillinen traditio muodostui. Musiikin historian tietokanta MuHi (Murtomäki 2010) asettaa klassismin musiikin tyylikautena vuosille 1750–1800. Tunnetuimpia wieniläisklassismin tyylin säveltäjiä ovat Joseph Haydn (1732–1809) sekä Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Muita wieniläisklassismin syntyyn vaikuttaneita henkilöitä ovat ainakin Christoph Willibald Gluck (1714–1787), Johann Joseph Fux (1660–1741), Antonio Salieri (1750–1825) sekä Carl Philipp Emmanuel Bach (1714–1788), jota aikalaiset kutsuivat nimellä Emanuel Bach.

Heartz (1995) käsittelee 1700-luvun Wieniä kulttuurisena sulatusuunina ja esittää kirjansa esipuheessa Haydnin edustaman wieniläisklassismin syntyneen edellisen sukupolven muusikoiden eli Gluckin ja Wagenseilin luonnollisena jatkumona. Wieniläisklassismi ammensi siis vaikutteita paikallisesta kansanmusiikista, katolilaisen kirkon musiikista, sekä suurissa määrin Italiasta, unohtamatta ranskalaisia vivahteita. (Heartz 1995, johdanto.) Alueelle virtasi musiikillisia tyyliä joka puolelta, unohtamatta kuningaskunnan sisäisiä böömiläisiä ja unkarilaisia kansallisia vaikutteita. Mielestäni on myös otettava huomioon sekä J.S. Bachin että C.P.E. Bachin kosketinsoitinkirjallisuuden olleen merkittävä osa käytännössä jokaisen wieniläisen koulukunnan kärkinimen varhaista musiikkikoulutusta.

Tutkielmassani syvennyn wieniläisiin esityskäytäntöihin siellä vuonna 1839 kirjoitetun pianooppaan näkökulmasta, jota lukiessa on selvää tiettyjen 1700-luvun ihanteiden, kuten varioinnin, tunnesisällön ja hyvän maun, vaikuttaneen musiikin esteettisiin ihanteisiin 1800-luvun alkupuoliskolle saakka. Czernyn pianokoulun voisi julkaisuvuotensa vuoksi esittää edustavan romanttista traditiota, mutta koska hänen tyyliensä perustuu 1700-luvulla syntyneiden

Beethovenin, Hummelin, Mozartin, Clementin sekä C. P. E. ja J. S. Bachin vaikutukseen, heijastaa se mielestäni osaltaan myös esityskäytäntöjä ennen “romanttisen tyylin” vakiintumista; termi, jonka merkitys Grayn (1971, 63) mukaan on itsessään kiistanalainen.

Aineistoni kontekstissa olisi siis mahdotonta asettaa pikkuhiljaa muuttuvaan musiikin luonnolliseen jatkumoon määritteleviä vedenjakajia. Puhuessani wieniläisestä koulukunnasta, viittaa noin vuosikymmenten 1770 ja 1830 läpi jatkuneeseen Habsburgin hovin ja sitä ympäröivien maakuntien mahdollistamaan musiikkitraditioon, joka ammensi vaikutteita paikallisen kansanmusiikkikulttuurin lisäksi Italiasta, Bohemiasta eli nykyisten Tsekin ja Slovakian alueilta, slaaveilta, Ranskasta, Saksasta (Hertz 1995, esipuhe) sekä Unkarista (Pethő 2000).

2.2 Haydn

Haydnin esittely on tärkeää, sillä hänen opetustaan nauttivat useat seuraavien sukupolvien wieniläismestarit. On myös mainittava, että Haydnin ohella italialaissyntyisellä Antonio Salierilla (1750–1825) oli Wienissä merkittävä rooli opettaessaan seuraavissa osioissa käsittelemiäni Ludvig van Beethovenia (Ronge 2013) sekä Franz Schubertia (H. C. L. 1869, 10).

Hertz (1995) kertoo Haydnin varhaisesta elämästä kattavasti. Joseph Haydn syntyi vuonna 1732 pienessä Rohraun kylässä, jossa hänen äitinsä työskenteli palvelijana kreivi Harrachin kartanossa. Georg Reutter, wieniläinen kuoromestari, löysi pojan etsiessään maaseudulta uusia laulajia kuoroonsa, Haydnin ollessa vain 8-vuotias. Nuorena kuorolaisena hän sai opetusta laulussa, kosketinsoittimissa sekä viulunsoitossa ja edistyi ilmeisen tyydyttävästi, saaden esiintyä paitsi *St. Stephen's* -katedraalissa, myös Habsburgin hovissa – tapaus, jota lienee huomattavasti helpottanut Reutterin kiinteä asema molemmissa instituutioissa. (Hertz 1995, 190–191.)

Haydn oli onnekas tavatessaan jo nuoruusvuosinaan vanhan italialaisen laulajan ja säveltäjän, Nicola Porporan (1686–1768). Porpora oli eräs Napolilaisen koulukunnan viimeisistä mestareista. Vielä 70-vuotiaanakin tämä oli suosittu lauluopettaja ja vastapalveluksena Haydnin säästyspalveluista opasti tätä laulussa, sävellyksessä ja Italian kielessä. Porporan kautta Haydn sai yhteyksiä kaikkiin alueen tärkeimpiin muusikoihin kuten Gluckiin ja Wagenseiliin. (Hertz 1995, 190–191.)

Edellämainitut henkilöt olivat tärkeitä esikuvia nuoren Haydnin musiikillisessa kehityksessä, mutta myös oppikirjat kuten Fuxin *Gradus ad Parnassum* (1725), Matthesonin *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) sekä Bachin *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* (1753) olivat tärkeässä roolissa hänen koulutuksessaan. (Hertz 1995, 190–191.) Haydnin ura kehittyi hitaasti mutta vakaasti, kunnes vuonna 1761 prinssi Esterházy kiinnitti säveltäjän hoviinsa apulaiskapellimestariksi kuultuaan tämän 1. sinfonian (Ibid., 209–213). Esterházyin suvun turvin säveltäjä sai nauttia vakaasta toimeentulosta loppuelämänsä (Hertz 2009, 416).

Vuonna 1790 Haydn myi asuntonsa Eisenstadtissa ja muutti Wieneriin, jota seurasivat menestyksekkäät Lontoon matkat vuosina 1791–1795 (Hertz 2009, 421). Haydn nautti laajaa arvostusta ja hellyyttä aikalaistensa keskuudessa. Useat säveltäjät kutsuivat häntä musiikilliseksi

isäkseen, lempinimiin sisältyivät ainakin “Father Haydn [Isä Haydn], Great Father Haydn [Isoisä Haydn]” tai Mozartin suusta “Papa Haydn [Ukko Haydn]”. Säveltäjä nukkui pois Wienissä vuonna 1809. (Heartz, 2009, 668–669.)

2.3.1 Beethoven

Ludvig van Beethoven, ristimänimeltään Ludovicus, syntyi Bonnissa joulukuussa 1770 perheensä ensimmäisenä vauvaiästä selvinneenä lapsena. Beethovenin varhaisesta musiikkikasvatuksesta kerrotaan seuraavasti: ”Ennen Bonnista muuttoaan hänen musiikkikasvattajiinsa sisältyi *Singspiel*-säveltäjä, paikallinen hoviurkuri Christian Gottlieb Neefe (1748–1798), joka tutustutti nuorukaisen tietenkin teoksiin kuten J. S. Bachin *Das wohltemperierte Klavier* (n. 1720) sekä Emmanuel Bachin *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753).” (Newman 1988, 19–20.) Tämän tiedon vahvistaa myös Heartz joka lisää Leipzigissa koulutuksensa saaneen Neefen olleen Beethovenin tärkein opettaja ja tukija tämän vielä asuessa Bonnissa (Heartz 2009, 677).

Beethoven loi nuoruudessaan uraa pianovirtuoosina ja matkusti esiintyvänä taiteilijana ainakin Prahassa, Dresdenissä, Leipzigissa, Berliinissä ja Pressburgissa (Newman 1988, 19–20). Olisi mielenkiintoista tietää, esittikö Beethoven “isä-Bachin” teoksia noilla kiertueillaan, ja minkälainen oli yleisön vastaanotto 1790-luvun loppupuolella. Tuolloin Beethoven oli jo muuttanut vakituisesti Wieniin, tarkalleen marraskuussa 1792 (Heartz 2009, 704). Wienissä Beethoven ja Haydn tutustuivat nopeasti ja useat lähteet vahvistavat Haydnin ottaneen nuoren Beethovenin mukaansa kesänviettoon asunnolleen Eisenstadtin jo kesällä 1793 (Ibid., 704).

2.3.2 Beethovenin sävellysoopinnot Wienissä

Ronge (2013, 73–82) kuvailee yksityiskohtaisesti Beethovenin sävellysopetusta. Hänen tiedetään olleen Haydnin oppilaana yhteensä 13 kuukautta, Albrechtsbergin oppilaana selkeästi yli vuoden sekä vuoden Salierin opissa: yhteensä kolme ja puoli vuotta (Ibid., 73–82). Ensimmäisenä vuotenaan Wienissä Beethoven investoi sävellystuntien lisäksi myös uusiin vaatteisiin sekä tanssitunteihin (Heartz 2009, 706).

Beethovenin ja Haydnin sävellystunneilta on säilynyt suhteellisen vähän materiaalia, tärkeimpänä kontrapunktiopintoja Fuxin oppikirjaan *Gradus ad Parnassum* (1725) pohjautuen. 12. marraskuuta 1793 Haydn kertoo raportissaan valtuutettu Max Franzille opettaneensa Beethovenia sävellyksen perusteissa kuten musiikillisessa estetiikassa, partituurin rakentamisessa, sävellyksen rakenteellisissa asioissa sekä vastaavissa seikoissa. (Ronge 2013, 78.)

Haydnin matkustettua toista kertaa Englantiin tammikussa 1794, Beethoven lähetettiin tämän toverin, Johann Georg Albrechtsbergin oppiin. Opiskeltuaan vapaata sävellystä Haydnin kanssa Beethovenin oli tarkoitus omaksua monipuolisemmat työkalut ja kasvattaa taitojaan. Albrechtsbergin *Gründliche Anweisung in der Komposition* (1790) -opaskirjaan perustuvassa opetuksessa oppilas perehtyi muodollisen sävellyksen sääntöihin sekä fuugan opiskeluun. (Ibid., 79.)

Haydnin ja Albrechtsbergin opetus keskittyi siis enemmän musiikin teoreettisiin ulottuvuuksiin. Siksi vuonna 1801 Beethoven hakeutui Salierin oppiin; hän oli tyytymätön edellisten sävellysopettajiensä lähestymistapaan suhteessa tekstin käsittelyyn ja vokaalimusiikin säveltämiseen. Salieri oli aikansa asiantuntevin oopperamusiikin osaaja Wienissä ja syventyi oppilaidensa kanssa tekstin asettamiseen musiikiksi ja kuoronotaatioon. (Ibid., 80–81.) Ronge kertoo Salierin opetusmetodista valaisten samalla tekstilähtöisen lähestymistavan tärkeyttä Schubertin ja Beethovenin koulutuksessa:

Selkeät yhtäläisyydet Beethovenin ja Schubertin (joka oli Salierin oppilas vuonna 1812) oppituntien välillä osoittavat melodian olleen tärkeysjärjestyksessä ensimmäinen. Aloituspiste opetusmetodille oli teksti, jota tutkittiin ensin metrin, syntaksin ja sisällön näkökulmista ja lopulta asetettiin musiikkiin yksiäänisesti. Kun kielelliset vaatimukset oli vakiinnutettu, sävellystä voitiin alkaa rakentaa yksi ääni kerrallaan. Seuraavaksi tuotettiin samasta tekstistä sävellys kahdelle äänelle, sitten kolmelle ja neljälle, jokainen uudella melodialla. (Ronge 2013, 81.)

Tätä metodia noudatettiin huolellisesti, sillä uusi teksti valittiin vasta sen jälkeen, kun suurin osa tai kaikki edellä mainituista tehtävistä oli viimeistelty vanhaan tekstiin (Ibid., 81).

Beethovenin kuulon heikentyessä pianovirtuoosin ura liukui lisääntyvissä määrin kohti säveltäjäyyttä. Säveltäjä oli täysin kuuro viimeiset 5 vuotta elämästään, mutta Newman arvioi kuuroutumisen huolestuttaneen Beethovenia varhain, jo ennen vuotta 1802. Hänen mukaansa Beethoven jatkoi esiintymistä teknisen hallinnan ja hienostuneisuuden surkastuessa vuoteen 1809 saakka, esiintyen viimeisen kerran pianosolistina omassa “Archduke”-triossaan. (Newman 1988, 19–20.)

Tammikuussa 1827 Anton Schindler toi Beethovenin kuolinvuoteen ääreen pinon Franz Schubertin lauluja. Juuri tuolloin tämän kerrotaan lausuneen tuosta aikalaisestaan: “Totisesti Schubertissa on jumalallinen kipinä.” Schubertin tiedetään vierailleen Beethovenin kuolinvuoteella, mutta todisteita sen syvemmästä henkilökohtaisesta siteestä ei ole löytynyt. (Porter 1978, 14–16.) Säveltäjän tiedetään ihailleen Beethovenia suuresti ja omistautuneen vuosien 1824 ja 1828 välillä sävellystyölle imitoiden Beethovenin kamarimusiikkityyliä. Gingerich viittaa tuohon ajanjaksoon “Schubertin Beethoven-projektina”. (Gingerich 1996, esipuhe.)

2.4 Schubert

“On vaikea uskoa, että Schubertin Wien oli myös Beethovenin Wien, koska säveltäjien tiet eivät koskaan ristenneet. Schubert tutustui vuosien saatossa läheisesti suureen määrään Beethovenin tuotantoa ja arvosti Beethovenin asemaa. Säveltäjillä oli jopa useita yhteisiä ystäviä ja tuttavuuksia (Porter 1978, 14–16) “. Tämä Porterin sitaatti saa lisää painoarvoa siitä, että Franz Schubert kuoli vain vuoden Beethovenin jälkeen, vuonna 1828.

Porter ohittaa artikkelissaan keskustelun Schubertin asemasta musiikin historian kehityksessä viitaten jo artikkelin nimessä Schubertin yleisöineen eläneen “romanttisella

aikakaudella (Ibid., 14–16)”. Gray puolestaan ei pidä Schubertia musiikillisena romantikkona. Hänen mukaansa erityisesti Schubertin *liedien* klassinen luonne on vedenpitävä, sillä ne heijastavat Haydnin, Mozartin ja Beethovenin wieniläisklassista tyyliä. Myöhemmin Gray muistuttaa, että wieniläisen koulukunnan tärkeimmistä edustajista ainoastaan Schubert oli syntyjään wieniläinen. (Gray 1971, 64–67.)

Vanhoissa artikkeleissa Schubertia kuvaillaan huomattavan epäedustavasti. Vuonna 1869 musiikkilehdessä julkaistu tietoisuus kertoo Schubertin elämän olleen tapahtumaköyhä. Kirjoittaja ihmettelee, kuinka mies, jolla oli elämäkerturinsa mukaan pyöreät, turvonnet kasvat, matala otsa ja ulkonevat huulet ja joka piti viinistä aggressioon ja tajunnan menetykseen saakka, saattoi tuottaa sellaisia ihastuttavia luomuksia, jotka kohosivat lopulta suureen maineeseen. (H. C. L. 1869, 10–11.)

Yli sata vuotta myöhemmin Porter (1978) antaa säveltäjästä jo huomattavasti edullisemman kuvauksen. Neljästätoista lapsesta Schubert oli kahdestoista. Hän syntyi vuonna 1797 Himmelfortgrundissa, missä pojan musiikilliset lahjat tulivat nopeasti ilmi. Pikku Franz hyväksyttiin laulajaksi Wienin kuninkaallisen kappelin kuoroon yksitoistavuotiaana. (Porter 1978, 14–16.) Tuo kuoro oli sama poikakuoro, jossa Joseph Haydn oli aloittanut poikasena yli puoli vuosisataa aikaisemmin.

Kuorolaisena Schubert sai opetusta myös *basso continuo*ssa. Nuo oppitunnit saivat hänen opettajansa toteamaan: “Hän on oppinut kaiken, ja Jumala on ollut hänen opettajansa”. Seurauksena nuori Schubert siirrettiin kokonaan Antonio Salierin oppiin. (H. C. L. 1869, 10.) Jo nuoruusvuosinaan Schubertille kehittyi boheemi, hyvin läheinen sisäpiiri, jonka jäseniä alettiin kutsua *Schubertianeiksi* (Solomon 1989, 199). Säveltäjä esiintyi julkisesti vain harvoin, toisinaan säästäten omia laulujaan, kerran pianistina ja kahdesti kapellimestarina (Porter 1978, 14).

Vaikka on helppo uskoa tarinaan omien aikalaistensa hyljeksimästä Schubertista, osoittaa julkaisutoiminta kuitenkin hänen olleen jo elinaikanaan suosittu säveltäjä. Tätä näkökulmaa avaa Biba (1979, 111), jonka mukaan Carl Czernyn julkaistessa sävellyskokoelmansa *Variationen über einen beliebten Wiener Walzer* (n. 1822–1826), variaatioiden pohjana toimiva valssimelodia oli Schubertin sävellys *Trauerwalzer* D. 365 No. 2 (1822). Czernyllä ei ilmeisesti ollut tarvetta painattaa Schubertin nimeä kokoelmaan, sillä melodia oli levinnyt niin laajalle, että sen säveltäjä tunnettiin jo kaikkialla, antaen Schubertin musiikille vakaan kansanmusiikkistatuksen (Ibid., 111). Kuten kokoelmien julkaisuvuosista voi päätellä, oli Schubertin melodian täytynyt levitä kansan keskuudessa hyvin nopeasti.

Biba huomauttaa myös, ettei Schubertin aikana vallinnut samanlaista kahtiajakoa populaari- ja klassisen musiikin välillä. Hän osoittaa lehtiarvostelun avulla joidenkin aikalaisten pitäneen Schubertia yhtenä parhaista tanssisäveltäjistä Johann Straussin (1804–1849) ja Joseph Lannerin (1801–1843) ohella. Edellä mainituista säveltäjistä Schubert julkaisi oman tanssikokoelmansa ensimmäisenä, jo vuonna 1821 (Ibid., 111). Tuo näkökulma voi uskoakseni tuoda uusia ulottuvuuksia Schubertin teosten tulkintaan.

3 Czerny ja Op. 500

3.1 Czerny Wienin musiikkielämän ytimessä

The Music Quarterly -julkaisussa painetussa Czernyn omaelämäkerrassa säveltäjä kuvailee lapsuuttaan pilke silmäkulmassa (Czerny & Sanders 1956, 302–317). Olen ottanut vapaudekseni valikoida ja suomentaa muutamia kappaleita, jotka kertovat mielestäni yksiselitteisesti, miksi juuri Czernyn pianokoulu on valikoitunut lähempään tarkasteluun.

Isoisäni isän puolelta oli kaupunginvirkailija pienessä böömiläisessä kaupungissa Nimbürgissa. Hän oli myös kelpo viulisti, huomioiden viulunsoiton tason tuohon aikaan, ja Georg Bendan hyvä ystävä. Isäni, Wenzel Czerny, joka syntyi Nimbürgissa vuonna 1750, sai koulutuksensa benediktiiniläisessä luostarissa Prahassa lähettyvillä. Samaan aikaan hän keräsi oikein kattavan musiikkikoulutuksen, sillä hänellä oli hieno ääni ja sen vuoksi joutui laulamaan soolosopraanoa kirkossa; toisinaan hän soitti luultavasti myös urkuja. (Czerny & Sanders 1956, 302.)

Wenzel Czerny oppi myöhemmällä iällään soittamaan pianoa riittävästi, jotta saattoi opettaa sitä ja perhe asettui Wieniin asumaan vuonna 1786. Poika Carl syntyi Wienissä vuonna 1791, jääden perheen ainoaksi lapseksi (Ibid., 302).

Elämäni alusta asti olin musiikin ympäröimä, sillä isäni tapasi harjoitella paljon (varsinkin Clementin, Mozartin, Kozeluchin yms. sävellyksiä) ja otti vastaan vierailuja tovereilta, jotka hän tunsikin ammatillisesti, kuten Wanhall, Gelinek, Lipavsky jne. Olin noin kuuden kuukauden vanha [...] kun muutimme Puolaan, joka on ensimmäisten lapsuusmuistojeni miljö. Minun on oletettu olleen hyvin vilkas lapsi ja soittaneen joitakin pieniä kappaleita pianolla ollessani kolmevuotias. (Ibid., 302–303.)

Perhe muutti takaisin Wieniin vuoden 1795 tienoilla ja isä-Czerny nipisti pianotuntien tuotosta mahdollisuuksien mukaan rahaa hankkiakseen pojalleen nuotteja. (Ibid., 302–303)

Hänen opintonsa Bachin teosten, sekä muiden vastaavien parissa oli auttanut isääni kehittämään hyvän tekniikan ja kunnollisen lähestymistavan fortepianoon, ja tuolla olosuhteella oli minuun mainio vaikutus, [...] hän pyrki kehittämään taitoani soittaa musiikkia ensi näkemältä, käyttäen työkaluna jatkuvaa uusien teosten opiskelua ja näin kehittäen muusikkouttani. Ollessani hädin tuskin kymmenenvuotias, kykenin jo soittamaan puhtaasti ja vaivatta lähes kaiken Mozartilta, Clementiltä ja muilta ajan pianosäveltäjiltä; kiitos terävän muistini esiinnyin enimmäkseen ilman nuotteja. (Ibid., 303)

Ensimmäisen kerran Czerny kuuli Beethovenista kuunnellessaan keskustelua isänsä ja suositun pianistin, Gelinekin kanssa. Edellisenä päivänä Gelinek oli uhonnut voittavansa helposti tulevan illan musiikillisen kaksintaistelun. Seuraavana päivänä Wenzel Czerny kysyi Gelinekiltä, kuinka ilta oli sujunut. (Ibid., 304.)

“Eilinen oli päivä, jonka tulen muistamaan! Sen nuoren veikon on oltava liitossa paholaisen kanssa. En ole koskaan kuullut kenenkään soittavan sillä tavalla! Annoin hänelle teeman improvisoitavaksi ja vakuutan sinulle, etten ole koskaan kuullut edes Mozartin improvisoivan niin ihailtavasti. Sitten hän soitti joitakin omia sävellyksiään, jotka ovat loistavia – aivan ihastuttavia – ja hän selviytyy koskettimiston ääressä vaikeuksista ja tehosteista, joista emme edes uneksineet”. “Sanonpa vain, mikä hänen nimensä on?” kysyi isäni hiukan ihmeissään. “Hän on pieni, ruma, tummanpuhuva sälli ja lienee omapäinen luonteeltaan,” vastasi Gelinek; “Prinssi Lichonowsky toi hänet Wieniin Saksasta antaakseen hänen opiskella sävellystä Haydnin, Albrechtsbergin ja Salierin kanssa, ja hänen nimensä on Beethoven”. (Ibid., 304)

Carl Czerny kiinnostui tämän kuullessaan Beethovenin musiikista ja pyysi isäänsä hankkimaan kotiin tämän teoksia. Perhetuttava, intohimoinen hoviviulisti Krumpholz vieraili Czernyn perheen kodissa lähes päivittäin. Juuri hän vei 10-vuotiaan Carl Czernyn Beethovenin luokse. (Ibid., 304–306.) Värikkään matkakuvauksen jälkeen Czerny muistelee tilannetta seuraavasti:

Hänen [Beethovenin] kätensä olivat hyvin karvaiset, ja sormet todella leveät, erityisesti päistään. Kun hän osoitti tyytyväisyyttään, rohkaistuini riittävästi soittaakseni hänen hiljattain julkaistun Pateettisen sonaattinsa ja vihdoinkin Adelaiden, jonka isäni lauloi hänen oikein kunnioitettavalla tenoriäänellään. Kun olin lopettanut, Beethoven kääntyi isäni puoleen ja sanoi, “Poika on lahjakas, haluan itse opettaa häntä, ja hyväksyn hänet oppilaakseni. Anna hänen tulla useita kertoja viikossa. Mutta tärkeimpänä asiana, hanki hänelle Emmanuel Bachin kirja todellisesta klaveerinsoiton taiteesta, joka hänellä täytyy olla siihen mennessä, kun hän tulee tänne uudestaan.” Kaikki läsnäolijat onnittelivat isääni Beethovenin hyväksyvistä arviosta, ja varsinkin Krumpholz oli riemuissaan. Isäni lähti välittömästi hankkimaan Bachin kirjaa. (Ibid., 307.)

Czerny kertoo ensimmäisten oppituntien sisältäneen pelkkiä asteikoita kaikissa sävellajeissa ja Beethovenin näyttäneen useita teknisiä perusasioita kuten käsien oikea asento ja peukalon käyttö. Emmanuel Bachin kirjasta Beethoven kävi läpi useita harjoitteita ja vaati erityisesti legatoa, joka oli tärkeä elementti Beethovenin omassa soitossa, poiketen aikanaan yleisemmästä irtonaisesta soittotavasta. (Ibid., 307.)

Aikuisuudessa Czernyn yhteistyö Beethovenin kanssa jatkui hedelmällisenä (Ibid., 308). Hän eli Wienin musiikkielämän ytimessä ja todellisella aitiopaikalla tavatessaan henkilökohtaisesti Johann Nepomuk Hummelin, viettäessään iltoja edesmenneen Mozartin perheen seurassa sekä ryhtyessään opettamaan nuorta Franz Lisztiä. (Ibid., 308–310.) Suosittelen lämpimästi lukemaan noiden tapausten kuvaukset Czernyn elämänekerrasta, sillä ne ovat hyvin värikkäitä.

Newman (1988) mainitsee Czernyn yhtenä parhaista Beethoven-tulkinnan aikalaislähteistä. Muita merkittäviä Beethovenin lähipiirin muusikoita, jotka ovat kirjoittaneet säveltäjän teosten tulkinnasta, ovat Beethovenin viulistiystävä Ferdinand Ries, pianisti-pedagogi-säveltäjä Ignaz Moscheles sekä Anton Schindler, joista viimeisen “maine luotettavana tarkkailijana” on valitettavasti kärsinyt ajan saatossa. (Newman 1988, 21.)

Myös Czernyn luotettavuutta on spekuloitu vuosien saatossa. Erityisesti ihmetystä ovat herättäneet hänen ehdottamansa nopeat metronomilukemat sekä säveltäjän omiin että myös Beethovenin teoksiin. Kehotan aihepiiristä kiinnostunutta lukijaa tutustumaan Noorduinin artikkeliin (Noorduin 2018, 209–235) jossa kyseistä asiaa puidaan yksityiskohtaisesti.

Henkilökohtainen mielipiteeni on seuraava: kun kerran on olemassa henkilö, joka opiskeli pianonsoittoa Beethovenin kanssa käyttäen säveltäjän suosituksesta oppikirjana C.P.E. Bachin klaveeriopasta, joka tunsu muiden muassa Hummelin, Lisztin ja muiden aikansa suurimpien pianistien soittotyylit ja joka omasi todistetusti erityisen terävän muistin (Ibid., 224) ja oppilasta palvelevan pedagogin suuren sydämen, tarjoavat tuon henkilön kirjoitukset mielestäni ohittamattoman tilaisuuden 1800-luvun esityskäytäntöjen tutkimiseen.

3.2.1 Czernyn pianokoulu Op. 500

Vuonna 1839 ensimmäistä kertaa julkaistu pianonsoiton opas *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, opera 500* painettiin ilmestymisvuotenaan italiaksi, ranskaksi, saksaksi ja englanniksi. Olen käyttänyt tutkielmani aineistona teoksen englanninkielistä ensimmäistä painosta.

Czernyn pianokoulu koostuu neljästä osasta, joista ensimmäisessä käsitellään lähinnä pianon perustekniikkaa kuten asteikoita ja helppoja melodioita ja toisessa osassa taas haastavampia kuvioita ja sormijärjestyksiä. Pianokoulun kolmannessa osassa Czerny syventyy musiikin tulkintaan liittyviin seikkoihin ja neljäs osa puolestaan keskittyy ainoastaan Beethovenin musiikin tulkintaan. Tutkielmani tarkoitusta palvelee parhaiten pianokoulun kolmas osa (Czerny 1839), jossa pianisti antaa oman näkemykseni mukaan erittäin laajan valikoiman työkaluja musiikin vaikuttavuuden edistämiseksi ja monotonisuuden välttämiseksi.

Pianokoulunsa kolmannessa osassa *Ilmaisuvoimaisesta soittamisesta* [On playing with expression] Czerny listaa asiat, jotka oppilas on jo saavuttanut kahta ensimmäistä osaa opiskellessaan. Nämä taidot ovat hänen mukaansa:

- a. soittamisen puhtaus ja tarkkuus
- b. tarkka rytmitaju
- c. sujuva nuotinluku
- d. napakka kosketus, täyteläinen äänenmuodostus
- e. oikeat sormitukset
- f. keveys ja notkeus molempien käsien sormissa, myös vaikeissa kohdissa
- g. sitoutuminen säveltäjän ohjeisiin niin dynamiikassa kuin artikulaatiossa.

(Czerny 1839, 1.)

Kuitenkin pedagogi korostaa seuraavassa lauseessa, että kaikki nuo teknisen osaamisen kulmakivet ovat olemassa, jotta musiikkiesitys voisi saavuttaa kuulijan “*hengen ja sielun*”; sillä esityksen tavoitteena on lopulta muovata kuulijan *tunteita ja ymmärrystä*”. (Ibid., 1.)

Vanhempaa sukupolvea edustava Emmanuel Bach puhuu samasta ilmiöstä kirjoittaessaan omassa klaveerioppaassaan: “Hän [soittaja] pukee tunteensa muotoon, jossa nämä [kuulijat] saattavat ne ymmärtää ja aktivoi heidät näin parhaiten myötätuntemiseen (Bach 1753, 206)”. Samoin kirjoittaa Leopold Mozart viulukoulussaan: “Kaikki riippuu hyvästä esityksestä (Mozart 1787, 231)”. Hänen mukaansa esityksessä on oltava oikean tunteen ja mielenliikutuksen lisäksi hyvää tyylitajua (Mozart 1787, 232).

Koska sielun ja hengen liikituksen analysointi on verrattain haasteellista, käsittelen äänitteiden vertailuaineistona pianokoulun kolmannen osan lukuja *1. Dynamiikka*, *2. Artikulaatio*, *3. Tempon ja liikkeen muutokset*, sekä sivuan lukuja *7. Mäkelin metronomi*, *9. Briljantti soittotyylit* sekä *10. Intohimoisten karakterikappaleiden esittäminen*, joista kaikissa musiikin esittämiseen liittyvät käytännön seikat on tuotu esiin selkeästi ja helppotajuisesti.

Suosittelen lämpimästi itsenäistä perehtymistä lukuun *15. Eri säveltäjien sävellyksiä esitettäessä huomioitavat tyyliseikat*, jossa Czerny (1839, 99–100) vertaa eri koulukuntia, nimellisesti Clementin, Cramerin ja Dussekin, Mozartin, Beethovenin, Hummelin sekä Thalbergin, Lisztin ja Chopinin soittotyylejä keskenään ja rinnastaa ne lopulta erilaisiin kuvataiteen muotoihin sanoessaan: “aivan kuten maalaustaiteessa, on olemassa valtava ero miniatyyrin, puuvärien, frescon ja öljymaalauksen välillä (Czerny 1839, 100)”.

3.2.2 Luku 1: Dynamiikka

3.2.2.a Dynamiikan perusteet

Piirtäen aiheeseen aasinsillan fysiikan laeista käsin Czerny toteaa jokaisen ihmisen tietävän, että aika ja tila ovat jaettavissa äärettömästi pienempiin osiin. Näin myös voima on jaollinen äärettömyydellä, tieto joka Czernyn mukaan hyödyttää varsinkin sellaista soittajaa, jolla on pääsy hyvän soittimen ääreen. (Czerny 1839, 2.) Hän rinnastaa musiikin huomattavan usein kuvataiteeseen ja tekee niin myös dynamiikasta puhuessaan:

Kaikki juuri sanottu osoittaa, että liioittelematta, voimme tuottaa ainakin 100 eri astetta äänekkään ja hiljaisen välillä minkä tahansa yksittäisen nuotin kohdalla.; juuri kuten taidemaalari voi muokata jotakin tiettyä väriä niin moneen erilaiseen muotoon, pikkuhiljaa muuttaen sen syvimmistä sävyistään äärettömien liudennusten kautta hienoimpiin, lähes toisistaan erottamattomiin värisävyihin, jotka lopulta muutosten sulaessa toisiinsa katoavat täysin näkyvistä. (Ibid., 3.)

Kuitenkin Czerny jakaa nämä äärettömän dynamiikan kirjon sisäiset vaihtelut järkevästi viiteen pääryhmään, jotka ovat *pianissimo*, *piano*, *mezza voce* (pianokoulun 1. osassa “*mezzo forte*”), *forte* sekä *fortissimo*. Näin hän kuvailee niitä itse:

1. Pianissimo (pp) ilmaisee hellimmän kosketuksen, mutta ei kuitenkaan niin hellää, että ääni katoaa kuulumattomiin. Sen karakteri on salaisuus tai mysteeri, ja täydellisesti toteutettuna voi tuottaa kuulijalle miellyttävän vaikutelman suuresta etäisyydestä tai kaiusta.

2. Piano (p). Suloisuus, pehmeys, raukea mielenrauha, tai hiljainen suru ilmenevät edelleen pehmeän ja hellän mutta aavistuksen verran jämäkän ja ilmeikkään kosketuksen avulla.
3. Mezza voce (m.v.). Tämä aste asuu täsmälleen hiljaisen ja voimakkaan äänen välissä ja on verrattavissa rauhalliseen kertojan ääneen. Kuiskaukseen vaipumatta ja toisaalta äänekkäästi julistamatta se kiinnittää huomion enemmän musiikin sisältöön kuin esitystapaan.
4. Forte (f) osoittaa itsenäistä jämäkkyyttä ja voimaa ilman ylilyöntejä tai ylpistelyä; Intohimoa säädyllisyyden rajoissa; ja se on myös säännön mukaan oikea voimakkuus mihin tahansa briljanttiin ja näyttävään.
5. Fortissimo (ff). Jopa suurin voimankäytön aste täytyy pitää *kauneuden* rajoissa, eikä se saa koskaan johtaa karheaan paiskimiseen tai soittimen huonoon kohteluun. Näissä rajoissa se ilmaisee kasvua ilosta ekstaasiksi, murheesta raivoksi; juuri niin kuin se nostattaa sen, mikä on briljanttia, hulppeaan loistoon ja *Bravuraan*. (Ibid., 5.)

Tässä kohtaa on tärkeä huomauttaa, kuinka dynamiikkaan sisältyy Czernyn kuvauksessa aina jokin tunnesisältö tai tapahtuma. Kirjaimet eivät siis edusta abstraktia äänenvoimakkuuden tasoa vaan helposti ymmärrettäviä, usein ihmiselämään ja -kehoon rinnastettavia jokapäiväisiä ilmiöitä.

3.2.2.b Musiikillinen aksentti tai painotus

Dynamiikan perusteet esiteltyään Czerny syventyy äänenvoimakkuuden eri applikaatioihin myös *crescendon* ja *diminuendon* konseptien ulkopuolella, suunnaten huomionsa “musiikillisiin aksentteihin”, eli painotukseen (Czerny 1839, 6).

Itse käytän tässä kontekstissa mieluusti sanaa korostus, josta Czerny käyttää toisinaan myös termiä markkeeraus [*marking*]. Mielestäni korostus-sanalla on selkeämpi merkitys jonkin asian esiin nostajana, verrattuna sanoihin kuten “aksentti” tai “painotus”. Czernyn käyttäessä samaa tarkoittavia sanoja *accent* tai *emphasis*, on tuo ilmiö yleisesti kuvailtu luotavaksi äänenvoimakkuudella ylimääräisen ajanoton sijaan, tapahtuma, joka omiin kokemuksiini pohjautuen esiintyy usein nykyaikana painotus-termin yhteydessä. Nykykielessämme aksentti-termi kuvaa niin ikään kokemusteni mukaan suurempaa voimankäyttöä kuin Czernyn korostus, jonka mukaan korostettu nuotti tulisi soittaa fraasin yleisdynamiikkaan verrattuna vain yhtä äänenvoimakkuuden tasoa korkeampana.

Czerny pohjustaa pedagogiseen tapansa korostusta ilmiönä vertaamalla sitä puhuttuun kieleen, joka koostuu “pitkistä ja lyhyistä” eli painavista ja painottomista tavuista. Tämä on hänen mielestään yksi kielen ymmärrettävyyden edellytyksistä, sillä jos nuo sananpainot sekoittaisi ja lausuisimmekin tavut päinvastaisella painotuksella kuin niille kuuluu, kuulostaisivat lauseet naurettavilta ja lähes menettäisivät merkityksensä. (Ibid., 6.) Pohjustuksen jälkeen Czerny nostaa esiin musiikillisen ajatuksen eli fraasin.

Musiikillisissa ajatuksissa on samat lainalaisuudet, sillä niissäkin paino täytyy asettaa oikealle nuotille. Vaikka musiikissa korostuksen paikkaa ei voi asettaa säännöillä kuten puhutussa kielessä, kuitenkin olemme niin harmonian luonnollisen vaistoamisen, rytmin ymmärtämyksen, ja

erityisesti jokaisen kohdan oman karakterin pitkälle johdattamia, että harvoin epäonnistumme välittämään musiikilliset ajatuksemme riittävällä ymmärrettävyydellä kuulijan tunteisiin. (Ibid., 6.)

Useissa tapauksissa Czerny kertoo säveltäjien merkitsevän haluamansa korostukset erityisillä artikulaatiomerkeillä. Muutoin hän ohjeistaa soittajaa käyttämään korostuksia seuraavien sääntöjen mukaan:

- a. Mikä tahansa nuotti, joka on pidempi kuin sitä välittömästi seuraava ja edeltävä nuotti, täytyy soittaa suuremmalla korostuksella kuin nuo lyhyemmät nuotit. [...] Pianodynamiikassa korostettuja nuotteja ei tule kuitenkaan soittaa fortessa, vain enimmillään *mezza voce*. [...] Fraaseissa, joissa samankaltainen kuvio toistuu useita kertoja peräkkäin, täytyy soittajan välttää monotoniaa niin paljon kuin mahdollista, esimerkiksi poistamalla joitakin korostuksia.
- b. Dissonoivat tai epämiellyttäviltä kuulostavat soinnut saavat yleisesti enemmän korostusta kuin niitä seuraavat konsonoivat tai miellyttävät soinnut. Vaikka yllä oleva kohta [viitaten musiikkiesimerkkiin] tulee soittaa läpikotaisin fortessa, meidän tunteemme vaativat asteen suurempaa korostusta dissonoiville soinnuille, jonka ei kuitenkaan tule vaikuttaa tahdin luonnolliseen virtaukseen tai rytmin tasaisuuteen.
- c. Melodian yksittäiset äänet, joita käytetään ohimenevinä dissonansseina, kuulostavat usein karkeilta säestystä vasten ja tulisi siksi soittaa hyvin pehmeästi, erityisesti hitaissa kohdissa. [...] Koska soittajan tärkeimpiä tehtäviä on olla jättämättä kuulijaa epätietoisuuteen tahtijaosta, tulisi joka tahdin ensimmäiselle iskulle asettaa hellä korostus. [...] Tuo sääntö pätee myös juoksutuksiin [...]. [Nopeissa juoksutuksissa] jokainen korostettu nuotti täytyy painaa alas korostuksella, joka on juuri riittävä osoittamaan tahtijaon, kuitenkaan häiritsemättä juoksutuksen tasaisuutta.
- d. Kaikki synkopoivat äänet saavat erityisen korostuksen.
- e. Kaaritettu nuotti, joka on muiden yhtä pitkien mutta staccatoksi merkattujen nuottien joukossa, saa tietyn asteisen korostuksen. (Ibid., 6–9.)

Siinä tavassa, jolla Czerny kirjoittaa korostuksista on mielestäni huomattavissa, kuinka tärkeästä asiasta on kyse. Käytännössä korostukset näyttävät hänen mielestään olevan musiikin kielelle yhtä tärkeitä kuin sanapainot ovat puhutulle kielelle, sillä ilman niitä joudumme monotonian ja vaikeasti ymmärrettävän tavumeren keskelle. Korostukset tuovat musiikkiin rakennetta kuitenkin vaikuttamatta tempoon tai karakteriin ja toimivat siten musiikille tärkeänä luurankona.

3.2.2.c *Crescendo ja diminuendo*

Varsinkin 1800-lukua edeltävänä aikana sävelletyn musiikin dynamiikkamerkintöjen puute voi aiheuttaa päänvaivaa henkilölle, joka on tottunut noudattamaan säveltäjien lukuisia *crescendo-* ja *diminuendomerkintöjä*. Czernyn ratkaisu tähän ongelmaan on yksinkertainen. Yleisen säännön mukaan hän ohjeistaa, että nousevat eleet tulisi soittaa voimistuen eli *crescendolla* ja laskevat puolestaan hiljentyen *diminuendolla* riippumatta siitä, onko säveltäjä sitä erikseen merkinnöillä ilmaissut (Ibid., 15–17).

Lisäksi monotonisuuden ja toisteisuuden välttämiseksi joitakin fraaseja toistaessa on hyvä soittaa ele enemmän *pianossa* kuin se oli ensimmäisellä kerralla, lähes kokonaan ilman *crescendoa* tai *diminuendoa*. Czerny puhuu myös mahdollisimman vähäeleisen *crescendon* puolesta ja huomauttaa, ettei sitä tulisi nähdä soittajan käsistä. (Ibid., 15–17.)

3.2.3 Luku 2: Artikulaatio - Legaton ja staccaton eri asteet

Myös artikulaation eri asteet voi jakaa viiteen pääkategoriaan. Näistä kategorioista Czerny kertoo seuraavasti:

- a. Legatissimo; jossa jokainen sormi pysyy koskettimella pidempään kuin olisi nuotin aika-arvon mukaista. Tällaista kosketusta voi käyttää vain murretuissa soinnuissa ja vain soinnun kanssa konsonoivia nuotteja pidetään alhaalla tällä tavoin. Sama pätee myös nopeisiin murrettuihin sointuihin, joita ei tule nähdä briljantteina juoksutuksina vaan eloisuuden lisääjinä ja harmonian vaikutuksen vahvistajina.
- b. Legato; tällä kosketuksella toteutetaan melodian kuljetukset ja läheiset harmoniakulut; ja soittajan tulee pyrkiä imitoimaan ihmisääntä tai puhallinsoittimen pehmeää sointia pitämällä kosketinta pohjassa siihen asti, että seuraava nuotti painetaan alas.
- c. Mezzo staccato, tai puolittain eroteltu kosketus on pehmeästi yhdistetyn ja pistemäisesti erotellun kosketuksen välimaastossa ja antaa tietyn korostuksen joka äänelle, kuitenkin yhdistämättä sitä muihin. Tällä tavoin soitettut äänet aiheuttavat erityisen vaikutuksen ja alleviivauksen, jota varsinkaan hitaissa osissa mikään muu kosketuksen laji ei voi tuottaa.
- d. Staccato, nuo pisteellisesti erotellut nuotit tuovat uutta eloisuutta musiikkiin ja niillä vältetään myös kuulijaa väsyttävää, jatkuvan sitomisen aiheuttavaa monotonisuutta.
- e. Marcatissimo tai martellato. Tämä erityinen erottelun tapa tuottaa lyhyimmän mahdollisen aika-arvon, ja käytettynä oikeissa paikoissa se voi tuottaa kevyisiin, merkityksettömiin kulkuihin säihkyvää *Bravura*-tyyliä sekä suurten vaikeuksien valloituksen vaikutelman. (Ibid., 19–20.)

Näidenkin asteiden välissä on loputon kirjo, joita voi käyttää hyödykseen täydellisen notkeuden saavuttanut. (Ibid., 20.)

Näistä erilaisista artikulaation tyypeistä nostaisin esiin erityisesti Czernyn korostaman *mezzo staccaton* merkityksen tunneilmaisussa sekä *legatissimon*, jossa kirjoitetuista aika-arvoista käytännössä poiketaan kauniin sointimeren luomiseksi. Lisäksi *legaton* merkitys ihmisääntä imitoivana oletusarvona kertoo paljon Czernyn omasta laululähtöisestä sointiestetiikasta, hänen asettaessaan *staccaton* asemaan, jossa se toimii lähinnä jatkuvan legaton välissä käytettävänä piristeenä. Lukijan saattaa myös yllättää määritelmällinen ero *staccaton* ja *martellaton* välillä, sillä soittammehan nykyään *staccatot* tavalla, joka muistuttaa enemmän Czernyn kuvailemaa *martellato*-artikulaatiota.

3.2.4 Luku 3: Toisinaan tapahtuvista muutoksista ajassa tai liikkeen asteessa

Czerny pitää tempon muutoksia mahdollisesti musiikillisen ilmaisun tärkeimpänä työkaluna. Kuitenkin hän pohjustaa ajankäyttöä koskevaa lukua sanomalla, että lähtökohtaisesti jokainen kappale tulisi soittaa alusta loppuun säveltäjän määräämässä tempossa ilman rytmin harhailua tai epätietoisuutta. (Czerny 1839, 31.)

Seuraavaksi Czerny kertoo kuitenkin lähes jokaisen fraasin sisältävän pienen, jopa huomaamattoman rentoutuksen tai liikkeen nopeutuksen, joka on tarpeellinen ilmaisun koristamiseksi ja mielenkiinnon lisäämiseksi. Hän kertoo myös jokaisen kappaleen ja fraasin viestivän jotakin tunnetilaa. Vaikka tunnetila ei suoranaisesti olisikaan musiikissa nuottikuvan perusteella, niin ainakin jokainen sävellys vastaanottaa tiettyjä tunnetiloja toisia paremmin. (Ibid., 31.)

Tempoa hidastavien syiden joukkoon Czerny listaa tunnetiloja kuten hellä suostuttelevuus, epäröinti, herkkä valitus, huokailu ja suru, salaisuuden kuiskaaminen ja yleiset muutokset innostuneesta tunnetilasta rauhallisempaan. Syy kiirehtimiselle sen sijaan voi löytyä sellaisista tunteista ja tilanteista kuin yllättävä pirteys, kärsimätön kuulustelu, malttamattomuus, järkähtämätön hyväksymättömyys, ylpeys, tai muutokset rauhallisesta tilasta innostuneempaan. (Ibid., 31.)

Teoreettisemmasta näkökulmasta temponmuutoksia ja liikkeen elävöittämistä tarkastellessaan Czerny listaa seuraavat perussäännöt (Ibid., 33). Hän huomauttaa *ritardandon* olevan käytössä useammin kuin *accelerandon*, esittäen jatkuvan kiirehtimisen aiheuttavan kappaleelle suuremman riskin kuin jatkuvan hidastamisen. Vaikka Czernyn lista koskee hänen omien sanojensa mukaan *ritardandoa*, antaa hän seuraavalla sivulla musiikkiesimerkin (Czerny 1839, 34–35), jossa myös *accelerandoa* esiintyy samankaltaisissa kohdissa.

Voimme hidastaa edullisimmin:

- a. kuljetuksissa, jotka sisältävät paluun päätteeseen
- b. kuljetuksissa, jotka johtavat sivuteemaan tai erilaiseen melodiaan
- c. pitkään pohjassa pidetyissä nuoteissa, jotka saavat erityisen korostuksen ja joiden jälkeen seuraa nopeampia nuotteja
- d. toiseen tahtiosoitukseen tai tempoon siirryttäessä, tai eri liikkeeseen siirryttäessä
- e. välittömästi tauon jälkeen
- f. hyvin eloisaa kohtaa edeltävässä diminuendossa, briljanteissa juoksutuksissa, joissa yhtäkkiä ilmestyy herkkä melodinen aihe
- g. koristejuoksutuksissa, joissa on hyvin paljon nopeita nuotteja, joita on mahdoton saada mahtumaan alkuperäiseen tempoon
- h. joskus vahvasti korostetun lauseen *crescendossa*, joka tähtää tärkeään kuljetukseen tai loppukadenssiin
- i. humoristisissa, kapriisi- tai fantastisissa kohdissa karakterin korostamiseksi
- j. lähes aina kun säveltäjä kirjoittaa *espressivo*

- k. jokaisen pitkän trillin lopussa, joka muodostaa tauon tai kadenssin, ja joka on merkattu *diminuendoksi*. (Ibid., 33–34.)

Käytännössä tempon muutoksilla siis elävöitetään musiikillisia siirtymiä ja vahvistetaan musiikin rakenteessa jo olemassaolevia tunnetiloja ja temperamentteja. Czernyn havainnollistavissa musiikkiesimerkeissä fraasien alut ja loput ovat useimmiten tempossa ja musiikillinen sisältö määrittelee liikkeen muutokset.

3.2.5 Muita poimintoja

Luvussa 7 Czerny puhuu metronomista. Hän suosittelee sitä vasta-alkajille tempon pitämiseen ja pitemmälle edenneille soittajille avuksi huonojen maneerien, kuten kiirehtimisen tai hidastelun, karsimiseen. Jopa ammattilaisille metronomista voi olla apua yleisen rytmitajun vahvistajana, sillä Czernyn mukaan erityistä hyötyä ammattilainen saa metronomista säestysstemmoja tai orkesterikappaleita valmistaessaan. (Ibid., 66.) Myöhemmin hän lisää olennaisen huomion: metronomin kanssa soittaessa ei voi tietenkään käyttää sitä soittotyyliä, johon kuuluvat *ritardandot* ja *accelerandot*. (Ibid., 68.)

Tuo huomio on mielestäni ensiarvoisen tärkeä, sillä se osoittaa metronomin olleen aikanaan ennen kaikkea rytmitajua kehittävä työväline. Nykyaikana puolestaan olen huomannut, kuinka metronomista irtautumista pidetään enemmän poikkeuksena kuin sääntönä, varsinkin, jos säveltäjä ei ole tempon muutoksia kirjannut. Haluan tässä kohtaa huomauttaa, että tutkielmani esimerkkiäänitteillä ei juurikaan ole merkittyjä *ritardandoja* tai *accelerandoja*, mutta ääniteanalyysiosiossa on helppo huomata, ettei tämä seikka ole estänyt Paderewskia tai Saint-Saënsia toteuttamasta niitä jatkuvasti.

Czerny sanoin briljantti tyyli muistuttaa puheen pitämistä tai näyttölemistä julkisella paikalla. Tuolloin puhuja tai näyttelijä joutuu käyttämään ääntään erilaisella tavalla kuin rauhallisessa kahdenkeskisessä keskustelussa. (Ibid., 80.) Hän näyttää lukijalle kaksi musiikkiesimerkkiä, joiden nuottikuvat ovat täsmälleen samat, mutta joiden keskinäinen eroavaisuus on ilmiselvää. Ensimmäisessä esimerkissä “*Allegro moderato*” on hiljainen dynamiikka, paljon legatokaaria sekä mezzo staccatoa. Toinen esimerkki “*Allegro vivace*” vilisee puolestaan staccatomerkkejä, lyhyitä kaaria sekä *sforzandoja*. (Ibid., 80.)

Tämä briljantti tyyli voi Czernyn mukaan luoda oikein toteutettuna illuusion tuhansien lamppujen valaisutehosta. Väärin käytettynä se taas muistuttaa lähinnä “hämmentyneiden ilotulitteiden sinkoilua (Ibid., 82)”. Myös kilisevään *bravura*-tyyliin kirjoitettujen sävellysten sisältä tulee Czernyn mukaan etsiä kaikki tunneilmaisun kirjon erilaiset sävyt. (Ibid., 82.) Teknistä taituruutta ei siis pidetty tunneilmaisua tärkeämpänä vaan jopa briljantissa soitossa huomio kiinnitettiin musiikin sisäiseen sanomaan.

Siinä missä briljantti soitto ja sävellykset kuuluivat 1830-luvun suosittuihin musiikillisiin työkaluihin, ei Czerny unohda vanhaa opettajaansa Beethovenia, jonka sävellysten eli “intohimoisten karakterikappaleiden” esittämiseksi hän omistaa oman lukunsa. Hän huomauttaa,

että tällaiset karakterikappaleet vaativat samaa teknistä kyvykkyyttä kuin briljantti soitto, mutta käytännössä haluttu lopputulos on erilainen. (Ibid., 83.)

Karakterikappaleet luovat vaikutuksensa suurella äänimassalla; esimerkiksi juoksutukset, jotka ovat yleensä täynnä nuotteja, ovat olemassa vain antaakseen vaikutelman energian tarvittavasta määrästä ja harmonian täyteläisyydestä; ja jokainen korostus, jokainen ilmaisullinen herkullisuus, jonka haluamme esitellä, [...] täytyy laskelmoida kokonaisuuden kannalta eikä niinkään yksittäisten nuottien kautta. (Ibid., 83.)

Karakterikappaleet ovat siis vaikutelmaltaan kuin maisemamaalauksia, seikka, joka käynee järkeen jokaiselle, joka tuntee tarkemmin Beethovenin maanläheistä sävellysprosessia. Vaikka tekninen taituruus on tärkeää karakterikappaleen vakuuttavassa tulkinnassa, tuota taitoa tulee käyttää “suurella pensselillä” ja suurelle taulukankaalle. (Ibid., 83.)

Czernyn Op. 500 on varsinainen esityskäytäntöjen aarreaitta, josta voisi varmasti kirjoittaa kokonaiset kirjasarjan. Pyrin valitsemaan tutkielmani puitteissa oppaasta niitä lukuja ja konsepteja, jotka ovat yksinkertaisia ja ymmärrettäviä, tuottaisivat paljon tietoa musiikin esittämisen perusasioista, ja joissa kuvailtujen ilmiöiden olemassaoloa olisi helppo tutkia valitsemisani äänitteissä.

4 Äänitteet

Päädyin valitsemaan ääniteanalyysin pohjaksi Czernyn mukaiset äänenvoimakkuuden ja artikulaation viisi astetta. Lisäksi poimin molemmista analysoimistani äänitteistä joitakin soittajien tekemiä tyylivalintoja, jotka myös Czerny mainitsee pianokoulussaan tunnistettavasti. Näihin sisältyvät rubato eri alalajeineen, temponkäsittely eli *accelerandot* ja *ritardandot*, sekä sointujen murtaminen eli *arpeggiointi*. Kuvailen myös omin sanoin huomaamiani erityispiirteitä ja musiikillisia ilmiöitä Paderewskin ja Saint-Saënsin soitossa. Ennen analyysiä esittelen kunkin soittajan elämää ja uraa lyhyesti.

4.1.1. Paderewski

Landay (1934, 32–33) kuvailee värikkäällä tavallaan Ignatius Paderewskin ensiesiintymistä Ranskassa. Tämä debyytti tapahtui vuonna 1888 Pariisin *Rue du Mail* -kadun *Salle Erard* -salissa. Landay kertoo paikalla olleen lukuisia aateliston ja kuningassukujen edustajia, joiden naispuoliset henkilöt olivat Paderewskin näkemisestä erityisen innostuneita:

Yhtäkkiä omituinen hahmo kävelee lavan poikki kohti pianoa kuin ruusunpunaisella tōyhdöllä varusteltu eksoottinen lintu. Hänen liekehtivä hiuskruununsa on mitä harvinaisinta väriä, sekoitus kultaa ja punaista. Etummaisissa riveissä istuvat herkäät naiset eivät säikähdä räikeää punaista; he tuntevat esteettisen nautinnon nipistyksen. Kaikki kauneus joka hänen sormenpäistään virtaa, on jo kerrottu etukäteen hänen hiustensa rikkaassa loistossa. Todellakin herra Paderewski vastaa romanttista ideaalia, joka muodostettiin pianistista, joka tulee kaukaisesta maasta, omaa pittoreskin menneisyyden ja jonka tunnetuin poika on Chopin. [...] Suurin osa kuuntelijoista ei ole koskaan kuullut musiikkia, joka olisi saanut heidät niin innostuneiksi. Vanhemmat heistä

muistavat Lisztin ja Rubinsteinin; nuoremmat etsivät turhaan jotakin standardia, johon häntä verrata. Joinakin hetkinä piano kuulostaa orkesterilta ja nuotit näyttävät saapuvan salin eri osista; tai kuin puolalainen soittaisi yhtäaikaisesti ei vain yhdellä, vain useammalla pianolla. (Landay 1934, 32–33.)

Pariisin konserttimatkan seurauksena oli lausunto itseltään Camille Saint-Saënsilta: “Hän on nero, joka soittaa myös pianoa (McN. 1941, 290)”. Silti Kaakkois-Puolassa Podolian alueella syntyneen Paderewskin pianistin ura ei ollut itsestäänselvyys. Hän oli vilkas lapsi ja lisäksi suuri käytännön pilojen ja jekkujen ystävä, joka käytti aikansa mieluummin puissa kiipeillen kuin pianonsoiton ja ranskanläksyjien parissa uurastaen (Landay 1934, 15–18). Kuitenkin pojalla oli selkeästi enemmän musiikillista lahjakkuutta kuin keskiverroin lapsilla. Landay kertoo nuoren Paderewskin tutkineen pianon soinnillisia ominaisuuksia ja verranneen niitä omiin, sisäisiin aaltoiluihinsa, kuten iloon tai kärsimättömyyteen (Ibid., 19). Mielestäni tuo herkkyyssointiväreille ja äänen sisäiselle laadulle on kuultavissa myös useissa Paderewskin kosketinsoitinäänitteissä.

12-vuotiaana Paderewski aloitti konservatorio-opintonsa Varsovassa, missä hän ei säväyttänyt taidoillaan konservatorion opettajia. 16-vuotiaana hän toteutti ystävänsä Ignace Cielewiczin kanssa vuoden mittaisen Venäjän-kiertueen, joka mitä ilmeisimmin karsi turhat harhaluulot heidän taitotasostaan. Matkaa seuranneen todellisuudenkuvan ja kovan työn ansioista Paderewski suoriutui loppututkinnostaan niin hyvin, että hänelle tarjottiin välittömästi piano-opettajan virkaa samasta koulusta. (Landay 1934, 19–23.)

Vuonna 1881, muutaman vuoden opettajana toimittuaan hän sai virkavapaata opiskellakseen Berliinissä. Toisen Berliinin matkansa jälkeen Wien kutsui kuitenkin nuorta pianistia, ja hän opiskeli Theodor Leschetizkyn (1830–1915) alaisuudessa kuusi kuukautta. (Ibid., 19–23.) Mielestäni on mielenkiintoinen seikka, että Paderewskin kansainvälinen sooloura käynnistyi vasta hänen tavattuaan Leschetizkyn.

4.1.2 Paderewskin opinnot Leschetizkyn kanssa

Leschetizky oli Carl Czernyn oppilas. Vaikka hän ei toiminutkaan Paderewskin opettajana kuutta kuukautta pitempään, on syytä tarkastella hänen opetusmetodeitaan, sillä niiden ytimessä on huomattavat yhtäläisyydet Carl Czernyn pianokouluun. Leschetizkyn itsensä mukaan “mitä metodiin tulee, opetan täsmälleen, kuten Czerny opetti minua; en ole lisännyt mitään enkä muuttanut mitään (Woodhouse 1954, 220)”.

Leschetizkyltä ei oppilaidensa mukaan ollut standardisoitua kirjallista metodia, vaan hän kohtasi jokaisen oppilaan yksilönä, pitäen lopulta Czernyn tavoin raakaa työntekoa kaikkein tärkeimpänä oppina. Teknisen taidon ja soiton briljanttiuden kehittäminen oli Leschetizkyn opetuksessa ehdotonta. Landay (1934, 25–27) esittää, että kaikista hänen oppilaistaan juuri Paderewski olisi vienyt tämän briljantin soittotyylin pisimmälle. Eräs toinen oppilas, Annette Hullah, kuvaili Leschetizkyn työskentelytapaa kertoen tämän painottavan erityisesti sormenpäiden voiman ja herkkyyden kehittämistä sekä selvän eron luomista kaikkien keskenään eroavien kosketustapojen välille. Lisäksi Paderewski oppi Leschetizkyltä yksityiskohtien

tärkeyden, sillä tuo vanha opettaja vaati lukuisia toistoja joka tahdistista ja nuotista, parannellen joka toistolla “sormituksia, pedaalinkäyttöä, kosketusta ja korostusta”. (Landay 1934, 26.)

4.2 Ääniteanalyysi 1. Ignatius Paderewski

Schubert-Liszt: *Soirée de Vienne No. 6*

Paderewskin soittoa kantaa mielestäni erityisesti kaksi ilmiötä: (1) elekeskeisyys sekä (2) musiikillinen hierarkia. Hänen soitossaan nuottien muodostama ele on yksikkönä metronomin matemaattista tahtijakoa tärkeämpi, tarkoittaen sitä, että musiikilliset sanat toimivat rytminkäsittelyn yksikköinä tahdin iskujen sijaan. Tämä on huomattavissa jo aivan äänitteen ensimmäisissä tahdeissa, jossa Schubertin valssiteema kuulostaa olevan lähempänä 2/4-tahtilajia kuin 3/4-tahtilajia, sillä neljäsosanuotin perässä oleva piste jää matemaattisesta pituudestaan vajaaksi.

Musiikillisella hierarkialla puolestaan viitataan artikulaation ja dynamiikan käyttöön systemaattisesti kuulokuvan eri tasojen luojina. Tähän ilmiöön voisi mahdollisesti viitata myös tuon Pariisin debyyttikonsertin kertomus, jossa Paderewskin soittamat äänet tuntuivat sijaitsevan “eri puolilla salia” tai synnyttävän vaikutelman useammasta soittimesta (Landay 1934, 32–33). Olen itse soittaessani huomannut, että antamalla äänille erilaisia alukkeilta, voi yksiaanisestäkin satsista nostaa esiin erilaisia melodian tai harmonian linjoja ja näin ollen ryhmitellä artikulaatiota ja dynamiikan vaihteluita hyödyntämällä eri nuotteja kuuluviksi yhteen tai erikseen.

Kolmas mainittava ilmiö, joka yllättäen nousi esiin kuulokuvassa, oli *inegalité* eli samanmittaisina kirjoitettujen peräkkäisten äänien soittaminen keskenään eri pituisina. Useaan otteeseen Paderewski soittaa peräkkäiset kahdeksasosanuotit eri pituisina, tyypillisesti antaen lähes pisteen verran lisäaikaa vahvoilla iskuilla sijaitseville kahdeksasosanuoteille.



Kuva 1: Yleispulssin muutokset. Pisteellisen puolinuotin nopeus, iskua minuutissa [bpm]

Paderewskin dynamiikan variointi oli äärimmäistä ja ulottui mielestäni välille *ppp* – *fff*. Pienimmillään ääni katoaa lähes kokonaan kuuluvista, suurimmillaan taas kosketus on äärimmäisen voimakas. Olen koonnut esimerkkejä Paderewskin äänenvoimakkuuksista lukuun 4.3, jossa vertailen aineiston kahta äänitettä keskenään.

Puolalaispianistin käsitys valssin yleistemposta oli melko vakaa (kuva 1). Tahdin pituus vakailta tempoalueilla vaihteli välillä 42–67 iskua minuutissa [*bpm*]. Kuitenkin pianorullaäänitteellä oli myös jaksoja, joiden aikana tahdit olivat säännönmukaisesti eriparisia useita tahteja peräkkäin, joka toisen tahdin ollen hitaampi ja joka toisen nopeampi.

Olin kiinnostunut erilaatuisista alukkeista ja artikulaatioista ja toivoin löytäväni äänitteeltä kaikkia Czernyn esittelemiä legaton ja staccaton muotoja. Näitä löytyi, jopa pianokoulussa kuvailtua *legatissimoa*, jossa monta tahtia soitetaan pitäen nuotteja soimassa aika-arvoaan pitempään. Näistä olen valinnut äänitteeltä seuraavat esimerkit (taulukko 1):

Artikulaatio	Tahtinumero
legatissimo	96
legato	46
mezzo staccato	213
staccato	16
martellato	71

Taulukko 1: Paderewskin artikulaatiot

Temponkäsittelyyn liittyviä muutoksia esiintyy äänitteellä jatkuvasti. Pyrin valikoimaan esimerkkitahteja, joissa jokin ilmiö esiintyy ensimmäistä kertaa ja toistuu myöhemmin (taulukko 2). Nämä tahtinumerot eivät siis edusta absoluuttista totuutta äänitteen rytmikasta, vaan tarjoavat merkkipaaluja potentiaaliselle kuuntelijalle. Avaan taulukon ilmiöitä tarkemmin seuraavassa tekstiosiossa.

Ilmiö	Tahtinumero
<i>Rubato</i> - käsien eriaikaisuus	262, 268, 275
<i>Rubato</i> - epäsymmetrinen tahti (“kansallinen”)	10, 49, 93
<i>Accelerando</i>	147, 163, 173, 215
<i>Ritardando</i>	45, 52, 123, 211, 221, 289
Pikkunuotit [<i>petites notes</i>]	275
<i>Arpeggio</i> , jota ei ole notatoitu	4, 14, 46, 99, 108, 146, 171, 279, 288
Moniäänisen satsin murtaminen	100, 107, 156, 171, 254, 298

Taulukko 2: Paderewskin tempokäsittely ja rytmikka

***Rubato* – kaksi eri tyyppiä**

Käsien eriaikainen *rubato* tarkoittaa usein Paderewskin tapauksessa sitä, että säestävä käsi soittaa jämäkässä peruspulssissa ja melodia etenee väliaikaisesti sitä hitaammin tai nopeammin. Tästä eroaa ns. “kansallinen” *rubato*, josta pianisti itsekkin kirjoittaa (Finck 1909, 454–463).

Käytännössä tuo *rubaton* tyyppi muuttaa tahdin sisäistä jakoa niin, että tahdin iskut ovat keskenään eri pituisia. Koska analysoinnin kohteena oleva äänite on valssisävellyys, esiintyy epäsymmetrisiä tahteja jatkuvasti; kehotan kuulijaa naputtamaan neljäsosanuotteja kuunnellessaan äänitettä, ja tekemään kokeen perusteella omat johtopäätöksensä.

Kiihdytykset ja hidastukset

Accelerando oli äänitteellä selkeästi pienemmässä roolissa, ei ehkä vähiten sen vuoksi, että perustempo on hyvin nopea. Vaikutelmani oli myös, että usein hitaampaan tempoon päädyttiin *ritardandoa* käyttämällä, kun taas nopeaan tempoon palatessa alkoi uusi tempoalue hyvin äkillisesti ilman valmistavia kiihdytyksiä. Tästä huolimatta molemmista ilmiöistä löytyi lukuisia esimerkkejä.

Pikkunuotit

Pikkunuotit ovat mielenkiintoinen ilmiö, jonka sisällytin analyysiin eräänä vertailukohteena Paderewskin ja Saint-Saënsin välillä. Selitän pikkunuotti-ilmiön tarkemmin Saint-Saënsia käsittelevässä luvussa 4.2.2.

Arpeggiot ja murtaen soittaminen

Eräs ilmiö, joka on omiin kokemuksiini perustuen kadonnut pianonsoittotraditiosta ainakin ammattilaispiireissä, on sointujen murtaminen eli *arpeggiointi*, jonka toinen ilmenemismuoto äänitteillä mielestäni on nk. moniäänisen satsin murtaminen. Paderewski käyttää molempia runsaasti; erityisesti suuren intensiteetin hetkissä hän murtaa sointuja laveasti, kerran jopa lisäten sointuun äänen, jota ei ole kirjoitettu nuottiin lainkaan. *Arpeggioita* esiintyy tällä äänitteellä useimmiten hellien, herkkien, suloisten ja rauhallisten musiikillisten karakterien yhteydessä, toimien mahdollisesti tiedostettuna tehokeinona noiden tunnetilojen voimistamiseksi.

Samankaltainen mutta eriluontoinen ilmiö on se, mitä kutsun “moniäänisen satsin murtamiseksi” paremman termin puutteessa. Kun polyfonisissa kohdissa soi yhtä aikaa kerroksittain useita eri melodioita, saattaa pianisti soittaa yhtäaikaiksi merkattuja ääniä eri aikaan. Tämä lienee myös yksi *rubaton* tai hyvän maun monista ilmentymistä.

Seuraavat kaksi ilmiötä, korostuksen sekä poikkeukset nuottikuvasta, käsittelem yhdessä taulukossa, sillä ne edustavat mielestäni samankaltaista taiteellisen vapauden ja tyyliä ilmaisua (taulukko 3).

Ilmiö	Tahtinumero
Korostus - ajanotto	13, 25, 81, 113, 279, 289
Korostus - dynamiikka	158, 227
Poikkeus artikulaatiomerkestä	48, 55, 86, 125, 150, 290
Poikkeus nuotin kirjoitetusta pituudesta	2, 45, 93, 169, 239

Taulukko 3: Paderewskin itsenäiset esteettiset valinnat

Korostukset

Czerny puhuu pianokoulussaan korostuksista paljon, ja vaikka Paderewski nostaakin artikulaatiollaan jatkuvasti esiin tekstuurin tärkeitä ääniä sekä vahvoja iskuja, suosii hän usein ajallista korostusta, venyttäen nuottien kestoja toisinaan hyvinkin runsaasti.

Poikkeavuudet

Vaikka äänitteen artikulaatiot noudattavat yleislinjaltaan hyvin tarkkaan Lisztin alkuperäisiä artikulaatiomerkintöjä, niistä myös poiketaan välillä. Erityisen yleinen ilmiö tämä on valssi- tai muissa tanssillisissa “komppi”-rytmeissä, uskoakseni nimenomaan monotonisuuden välttämiseksi. Esimerkiksi jos valssikomppi on kirjoitettu monen tahdin ajan soitettavaksi *staccatona*, saattaa Paderewski soittaa joitakin ääniä *mezzo staccatona* tai vielä sitäkin pidempinä. Lisäksi toisinaan hän ottaa vapauksia äänten pituuksien suhteen, muuttamalla esimerkiksi kahdeksasosat kuudestoistaosiksi tai ainakin paljon lyhyemmiksi kuin ne nuottiin on kirjoitettu.

Muita huomioita

Haluan mainita tästä äänitteestä vielä hauskan seikan; Paderewski ottaa pienimuotoisia sävellyksellisiä vapauksia muutamaa otteeseen lisätessään fraasien loppuihin ylimääräisiä fraasinhännän toistoja tai laajentaessaan tiettyjä eleitä venyttämällä aika-arvoja ja täyttäen niitä jo valmiiksi sävellykseen kirjoitetuilla ideoilla. Lisäksi hän ottaa vapaudekseen lisätä erääseen pikkukadenssiin trillin, jota ei ole kirjoitettu nuottikuvaan.

Jouduin rajaamaan tämän tutkielman ulkopuolelle monia Paderewskin viljelemiä, erinomaisen mielenkiintoisia rytminkäsittelyn ilmiöitä. Toivon palaavani niihin tarkemmin tulevaisuudessa.

4.3 Saint-Saëns

Charles-Camille Saint-Saëns syntyi Pariisissa vuonna 1835. Nopeasti ihmelapsen statuksen itselleen lunastanut muusikonalku tutustui pianoon omien sanojensa mukaan jo alle kolmevuotiaana. Saint-Saënsin syntymäpaikka oli lähellä hänen tulevan opettajansa ja ystävänsä, Charles Gounodin (1818–1893) kotikulmia. Saint-Saëns oppi pianoa nopeasti ja esiintyi ensimmäistä kertaa julkisesti vuonna 1846 ohjelmalla, joka sisälsi Mozartin B-duuripianokonsertin lisäksi kappaleita Bachin, Händelin ja Beethovenin tuotannosta. (Calvocoressi 1912, 365.) Tämä esiintyminen tapahtui *Salle-Pleyel* -salissa, konsertti, jonka Saint-Saëns toisti viisikymmentä vuotta myöhemmin—sama ohjelma, sama sali. Poika aloitti pian konsertin jälkeen opintonsa Pariisin konservatoriolla. (Prod’homme & Martens 1922.)

Huomattava musiikillinen lahjakkuus ei nostattanut nuorta Saint-Saënsia pariisilaisyleisön välittömään suosioon. Prod’homme kuvailee Saint-Saënsin urakehitystä seuraavasti:

Saint-Saëns oli yksi niistä suurista ranskalaismuusikoista, jonka tie maineeseen ei kulkenut Villa Medicin kautta; kaksi kertaa kahdentoista vuoden sisällä, hän kilpaili menestyksettä Rooma-palkinnosta; [...] Sillä välin hän oli noussut Saint-Merry -kirkon pääurkuriksi, pesti, josta hän luopui vuonna 1858; sitten hänen huomaansa uskottiin Madeleinein urut ja tuosta paikasta hän ei irtisanoutunut kuin vasta vuonna 1877. (Prod’homme & Martens 1922, 470.)

Kolme vuotta professorina toi Saint-Saënsin elämään lupaavia muusikoita kuten säveltäjä Gabriel Fauren ja urkuri Eugène Gigout'n. Vaikka hän nautti vahvaa mainetta loistavana virtuoosina ja improvisoijana, jäivät Saint-Saënsin sävellykset laajalti huomiotta, jos ei oteta lukuun tiettyjä pieniä pariisilaistaiteilijapiirejä. (Ibid., 470–471.)

Saint-Saëns matkusteli paljon kaukana Pariisista, ei vain Euroopassa, mutta myös Afrikassa, Amerikoissa sekä Aasiassa. Näillä matkoillaan säveltäjä kiinnitti erityistä huomioita musiikin paikallisiin erityispiirteisiin, löytäen yhtäläisyyksiä esimerkiksi algerialaisen melodiikan ja ranskalaisen kansanmusiikin välillä. (Pasler 2013, 543.) Tuo työ saattoi johtua Saint-Saënsin suuresta kiinnostuksesta musiikin jatkuvaa kehitystä ja evoluutiota kohtaan (Ibid., 543).

4.4 Ääniteanalyysi 2. Camille Saint-Saëns

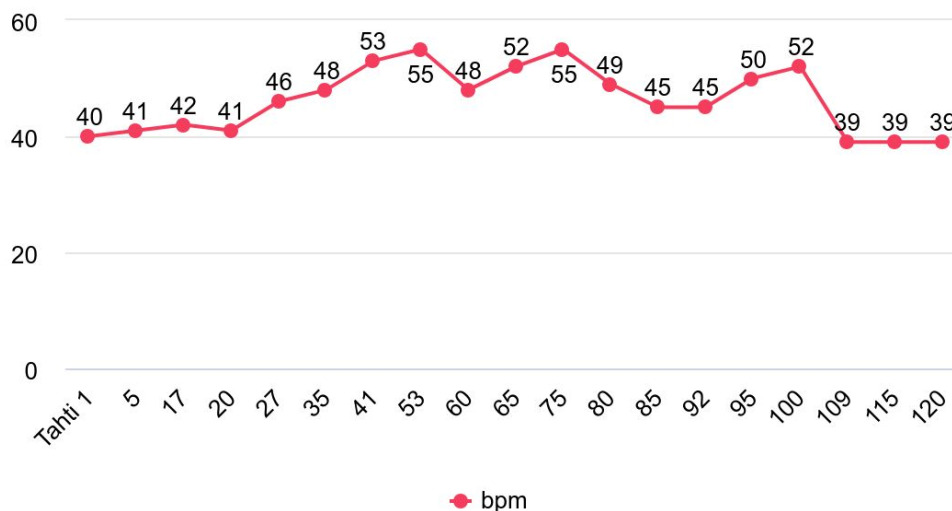
Beethoven: *Pianosonaatti G-duuri Op. 31 No. 1: II. Adagio*

Saint-Saënsin soitossa on sisäänrakennettuna hämmästyttävä jazzmaisuus, joka omaan korvaani nousee esiin erityisesti nopeiden kuvioiden ja asteikkokuljetusten yhteydessä. Saint-Saënsin musiikilliset kasvuolosuhteet ovat mielestäni erityisen mielenkiintoiset, sillä hän oli ranskalainen, joka soitti pääinstrumenttinaan urkuja. Kuitenkin hän tunsu Lisztin henkilökohtaisesti ja aloitti musiikkikoulutuksensa barokin ja klassismin säveltäjien tuotantoa opiskelemalla, side, joka jatkui hänen vanhoille päivilleen saakka (Prod'homme & Martens 1922).

Ranskalaisen urkurin Beethoven-soitto on eloisaa, omasta mielestäni hyvällä tavalla piittaamatonta ja silti yllättävän paatoksellista. Lieneekö urkujen tuoman taustan vuoksi, hänen tapansa käsitellä kaarten alkuja on paikon jopa liioitellun painava ja ajallisesti venytetty. Toisaalta, vaikka säveltäjä on ollut äänitteenteon aikaan jo 72-vuotias, on jokainen ääni huolellisesti asetettu.

Joidenkin kaarten alukkeiden käsittelyn lisäksi eräs heti huomion herättävä seikka ovat jo alussa 12/8-tahtilajin säestyskuviossa rauhallisesti kolmen ryhmissä etenevät kahdeksasosat, joista tyypillisesti Saint-Saëns korostaa luonnollisesti ensimmäistä, mutta vielä sitäkin enemmän kolmatta. Vaikka artikulaatiomerkinä osoittaisi kaikkien säestävien kahdeksasosien olevan artikulaatioiltaan samanlaisia, Saint-Saënsin soitto tuo teemaan takapotkuisen, humoristisen nykivän karakterin.

Selkeästi esittäjän rytmittäjussa ei ole mitään vikaa, sillä ensimmäisten tahtien ajan tuo säestävä kahdeksasosanuotti on täydellisesti tempossa 121 iskua minuutissa [*bpm*]. Kappale on tempokarakteriltaan *Adagio grazioso*, jonka mukaisesti Saint-Saëns aloittaa ensin rauhallisessa tempossa mutta kiihdyttääkin ensimmäisen pääteema-alueen jälkeen lähes huomaamatta niin, että suurin osa kappaleesta eteneekin huomattavan kevyesti. Lopussa hän palaa lähes täsmälleen alun tempoon, tosin vielä aavistuksen rauhallisempaan. (Kuva 2.)



Kuva 2: Yleispulssin muutokset. Pisteellisen neljäsosanuotin pituus, iskuja minuutissa [*bpm*]

Kaikki Czernyn kuvailemat kosketustavat löytyivät helposti. Näistä olen valinnut äänitteeltä seuraavat esimerkkitahtit (taulukko 4):

Artikulaatio	Tahtinumero
<i>legatissimo</i>	55
<i>legato</i>	25
<i>mezzo staccato</i>	28
<i>staccato</i>	36
<i>martellato</i>	76

Taulukko 4: Saint-Saënsin artikulaatiot

Uskon useiden lukemieni aikalaislähteiden perusteella, että ennen metronomin yleistymistä musiikillisen muodon luonnollisuus ja orgaanisuus on ollut sen esittämisessä itseisarvoista. Tämä orgaanisuuden tavoittelu kävisi järkeen myös Saint-Saënsin *rubaton* käytössä, joka tuntuu olevan enemmän sääntö kuin poikkeus (taulukko 5).

Ilmiö	Tahtinumero
<i>Rubato</i> - käsien eriaikaisuus	6, 13, 18, 49, 77, 87, 91
<i>Rubato</i> - epäsymmetrinen tahti ("kansallinen")	53, 76
<i>Accelerando</i>	5, 10, 30, 53, 99
<i>Ritardando</i>	6, 25, 40, 56, 72, 96, 102
Pikkunuotit [<i>petites notes</i>]	27, 68, 71,
<i>Arpeggio</i> , jota ei ole notatoitu	25, 34
Moniäänisen satsin murtaminen	21, 85, 87

Taulukko 5: Saint-Saënsin tempokäsittely ja rytmiiikka

Rubato – kaksi eri tyyppiä

Mahdollisesti erilaisen sävellystyypin vuoksi tai klassismin estetiikan ihannointinsa takia Saint-Saëns ei juurikaan hyödynnä “kansallista” *rubatoa*. On kuitenkin sanottava, että ne muutamat kerrat, kun hän hyödyntää tuota tehokeinoa, tekevät suuren vaikutuksen kuulijaansa. Sen sijaan käsien eriaikaisuus eli kompensoiva *rubato* on Saint-Saënsille erottamaton osa fraseerausta, ja toteutukseltaan niin pitkälle viety, että allekirjoittaneella oli toisinaan hankaluuksia paikantaa äänen keskinäiset suhteet jopa kuunnellessa nauhaa 30 prosentin nopeudella alkuperäiseen verrattuna. Erityisesti melodian tiheimpien aika-arvojen rytmiiikan kanssa leikittely on merkittävä osa Saint-Saënsin tulkintaa.

Kiihdytykset ja hidastukset

Saint-Saëns tuntui hyödyntävän *accelerandoa* suhteellisen usein, mikä voi johtua myös rauhallisesta yleispulssista. Varsinkin kappaleen loppupuolella, kun Beethovenin säveltämiä “erikoisefektejä” tulee vastaan tiheämmin, yhdistää soittaja nuo usein myös äkillisesti alkavaan nopeaan tempoon.

Pikkunuotit

Ilmiö joka kulkee ranskankielisellä nimellään *petites notes* on varhaisen ranskalaisen kosketinsoitinmusiikin peruja ja tarkoittaa käytännössä pikkunuotin eli aika-arvoltaan muita lyhyemmän nuotin soittamista niin, että se painetaan alas vasta seuraavalla iskulla soitettavan säestysnuotin kohdalla, siis liian myöhään. Tästä syntyy hauska “roiskiva” efekti, ja Saint-Saëns soittaa usein Beethovenin melodian pikkunuotteja vasta seuraavalle iskulle, mahdollisesti vahvistaakseen kyseisen kohdan leikkisää karakteria.

Arpeggiot eli murtaen soittaminen

Yllättäen Saint-Saëns ei juurikaan murra sointuja, vaikka teoriassa sävellys itsessään tarjoaisi siihen hyviä mahdollisuuksia. Kuitenkin polyfonisen satsin murtaen soittaminen ja rubaton käyttö on tällä äänitteellä säännönmukaista. Silti murtaminen yleisesti ei ole yhtä runsaasti viljelty tehokeino kuin Paderewskin soitossa, vaikkakin vertailussa on mielestäni huomioitava myös sävellysten väliset karakterierot.

Myös Saint-Saëns tekee tiettyjä taiteellisia valintoja suosien tehokeinona erityisesti yksittäisten äänien korostuksia, mutta ei ota samanlaisia vapauksia lisäämällä sävellykseen uusia ääniä kuten Paderewski (taulukko 6).

Ilmiö	Tahtinumero
Korostus - ajanotto	16, 22, 56
Korostus - dynamiikka	21, 35, 57, 65, 72, 79, 100
Poikkeus artikulaatiomerkistä	1, 70, 105
Poikkeus nuotin kirjoitetusta pituudesta	49, 74, 78

Taulukko 6: Saint-Saënsin itsenäiset esteettiset valinnat

Korostukset

Saint-Saëns suosii selkeästi nuottien korostamistapana dynamiikkaa, ja nostaa usein yksittäisiä ääniä tai linjoja esiin tekstuurista, vaikka nuottikuva ei tätä ehdottaisikaan. Nämä “yllätysäänät” ovat usein harmonisesti mielenkiintoisia ääniä ja toimivat kuin pienet välieleet suurempien virrassa. Ylimääräisen ajan ottaminen on tyypillisintä juuri kaarten alussa, erityisesti raskaampaa tunnetilaa välittävällä teema-alueella, joka toistuu osan läpi.

Poikkeavuudet

Paderewskista eroten Saint-Saëns ottaa hyvin vähän erivapauksia nuottien kirjaimellisen muokkaamisen suhteen, vaikka artikulaatiolla ja tempon vaihteluilla tekeekin sävellyksestä omansa. Joitakin pieniä eroja kuitenkin löytyy, erityisesti artikulaatioiden suhteen voisi väittää hänen käyttävän usein pehmeämpää artikulaatiota kuin Beethovenin merkinnät ilmaisevat.

Muita huomioita

Itse löydän paljon yhtäläisyyksiä Saint-Saënsin soitosta ja vanhoista ranskalaisista posetiiviuruista (Engramelle 1775), joista molempien muotokieli kuulostaa vaihtelevissa määrin kaoottiselta ja räiskyvältä. Lisäksi oman tulkintani mukaan Saint-Saënsin Beethoven-soitto edustaa joissain määrin Czernyn kuvailemaa intohimoisen karakterikappaleen esittämistyyliä. Asiat tapahtuvat suuressa mittakaavassa lähes huomaamatta ja välillä musiikilliset “pirskahdukset” värittävät osaltaan kokonaisuutta.

4.5 Vertailu

Erilaisista taustoista ponnistaneiden muusikoiden profiileissa on oikeastaan enemmän eroja kuin yhtäläisyyksiä. Saint-Saëns oli ihmelapsi, joka kuitenkin rakensi uransa Pariisissa suhteellisen hitaasti urkurina, matkustaen kaukomailla ja vakiinnuttaen vasta myöhemmällä iällään asemansa säveltäjänä. Paderewski eli lapsuutensa ilman musiikillisen lupauksen nimen taakkaa ja sitoutui konserttipianistin tehtäviin ollessaan jo 26-vuotias, ammentaen opetusta meidän onneksemme vakaumukselliselta Czernyn oppilaalta, Leschetizkyltä.

Molempia soittajia yhdisti mielenkiinto äänen olemusta kohtaan, sillä siinä missä Paderewskia kiehtoivat lapsuudessa pianon värähtelyjen värit (Landay 1934, 19), kirjoitti Saint-Saëns kiinnostuksestaan erilaisiin kelloihin ja niiden sointeihin (Prod’homme & Martens 1922). Muusikot myös tiesivät toistensa olemassaolosta, sillä ainakin Saint-Saëns kuuli Paderewskin esiintyvän tämän vieraillessa Pariisissa (McN. 1941, 290).

Yksi helposti tunnistettava ero kahden muusikon äänitteissä on kosketuksen voimakkuuden vaihteluväli. Vaikka Saint-Saënsin (taulukko 8) kosketus on kauttaaltaan vielä tämän vanhoilla päivilläkin jäykkä ja sointinsa kiinteä, ei hän mene Paderewskin (taulukko 7) lailla dynamiikan ääripäihin saakka.

Dynamiikka	Tahtinumero
ppp	273
pp	187
p	92
m.v.	46
f	1
ff	10
fff	88

Taulukko 7. Paderewskin dynamiikkavaihtelut

Dynamiikka	Tahtinumero
ppp	-
pp	120
p	55
m.v.	6
f	32
ff	45
fff	-

Taulukko 8. Saint-Saënsin dynamiikkavaihtelut

Kahden äänitteen välisessä vertailussa Paderewskin tempokäsittely on vapaampaa kuin Saint-Saënsin, sillä hänen neljäsosanuottinsa mitta vaihtelee suunnilleen välillä 40–268 iskua minuutissa, keskimääräisen neljäsosanuotin pituuden perustemossa ollen n. 190 iskua minuutissa.

Saint-Saëns puolestaan viljelee “pikkunuotteja” huomattavasti enemmän kuin Paderewski. Osittain sävellys tarjosi siihen enemmän mahdollisuuksia, mutta epäilen itse tämän johtuvan myös hänen taustastaan ranskalaisen kosketinsoitinmusiikin parissa ja siksi Saint-Saënsin tuntevan kyseisen ilmiön mahdollisesti Paderewskia paremmin.

Paderewski, joka syntyi 25 vuotta Saint-Saënsin jälkeen, ottaa huomattavasti enemmän tempollisia vapauksia. Tässäkin vertailussa on kuitenkin huomioitava kappaleiden selkeä genrero, sillä *Soirée* on käytännössä populaarimusiikkia verrattuna Beethovenin *Adagion* hillittyyn, vaikkakin pirskahtelevaan pastoraalitunnelmaan.

Saint-Saënsin suosiessa yksittäisten äänien ja eleiden korostamista dynamiikan avulla, valitsee Paderewski usein tempollisen levennyksen halutessaan kiinnittää kuulijan huomion, säilyttäen kuitenkin aina artikulaation vaihteluilla musiikillisen tekstuurin kerroksellisuuden. Kahden näytteen vertailussa näyttäisi myös siltä, että Paderewski ottaa enemmän vapauksia itse sävellyksen suhteen muokaten sitä pienissä määrin. Hän käyttää soitossaan myös *arpeggioita* runsaammin kuin Saint-Saëns.

5 Yhteenveto

Klassismia vuosikymmeniä tutkinut Brown (2013) toteaa artikkelissaan, että “1700- ja 1800-lukujen tutkimuksen kasvava määrä on vaikuttanut hyvin vähän aikamme esityksiin. Vanhan musiikin ammattilaiset ovat omaksuneet joitakin dokumentoituja tapoja, usein osittaisella tavalla, mutta hylkivät toisia, joiden ajatellaan eroavan enemmän modernista mausta (Brown 2013, 74)”. Olen myös itse huomannut sekä omien opintojeni että ammattielämään siirtymisen aikana, että tietyt esteettiset ilmiöt tosiaankin hyväksytään toisia helpommin virallisiksi esityskäytännöiksi.

Michael Rectorin syväluotaava äänitetutkimus perehtyi Frédéric Chopinin Etydissä Op.25 No.1 tapahtuneisiin esitystempojen muutoksiin yli 100 vuoden ajalta. Tuossa tutkimuksessa tehtiin kyseisestä kappaleesta viime vuosisadan aikana tehtyjen äänitteiden perusteella havainto, jonka mukaan tempomme ovat hidastuneet ja yksittäisten tahtien sisäisen ajankäytön jako on muuttunut. (Rector 2021.) Saman huomion Sibeliuksen sinfonioista teki jo vuonna 1976 Antero Karttunen, joka lopetti artikkelinsa sanoen, ettei yleisilmionä tästä voi olla varmuutta ennen kuin siitä tuotetaan laaja tutkimus (Karttunen 1976, 100).

Tempojen hidastumista on siis aavisteltu jo pitkään. Vapaa-ajallani satoja 1900-luvun alkupuolen äänitteitä kuunneltuani olen itse havainnut niissä tempojen olevan kautta linjan selkeästi nopeampia ja ajankäytöllisten korostusten lukumäärän olevan pienempi. Tähän voisi olla syynä metronomin yleistyminen ja käyttö isäntänä, ei renkinä, tai pitkälle kehittynyt, perfektionistinen kaupallinen äänitys- ja esityskulttuuri, jossa siisteyttä ja yhtäaikaaisuutta arvostetaan orgaanisuutta enemmän.

Mitä tulee tutkimuskysymyksiini, tutkielmani puitteissa olen päätenyt seuraaviin vastauksiin:

1. Vanhat äänitteet kuulostavat erilaisilta, sillä ne edustavat uskoakseni erilaista musiikillista maailmankatsomusta ja estetiikkaa omine lainalaisuuksineen. Mielestäni suurimmat erot ovat huomattavissa vanhoille äänitteille ominaisissa ilmiöissä kuten nuottikuvan vapaampi käsittely, rubaton runsas ja monipuolinen käyttö sekä monotonisuuden välttämiseksi kehitetyt dynamiikan ja artikulaation konventiot.
2. En voi väittää Czernyn pianokoulusta löydettävän yhtäläisyyksiä johonkin absoluuttiseen 1900-luvun alun esityskäytäntöön, sillä sellaista tyyliä ei tietääkseni voi määritellä ja yksittäisten henkilöiden tulkinnoissa on paikoittain suuria eroja. Kuitenkin verratessani tuota soitto-opasta kahteen pianorullaan, joissa soittavat 1800-luvulla musiikkikoulutuksensa saaneet ja aikalaistensa suuressa arvossa pitämät Ignatius Paderewski sekä Camille Saint-Saëns, löysin kyseisten pianorullien ja Czernyn pianokoulun väliltä paljon yhteisiä piirteitä temponkäsittelyssä sekä dynamiikan ja artikulaation vaihteluissa. Sen perusteella mitä tiedämme edellä mainittujen soittajien musiikkikoulutuksesta ja 1800-luvun Euroopan sisäisistä musiikkivirtauksista, en usko vertailussa löytyneiden yhtäläisyyksien olevan sattumanvaraisia.

3. Leech-Wilkinsonin (2009) näkemyksen mukaan suuri osa muusikoista oppii musiikilliset tyylliseikat varhaisessa vaiheessa uraansa, yleisesti pysyen tuossa tyyliässä loppuelämänsä. Rectorin (2021) tutkimus tukee tuota väitettä, sillä tutkimuksessa soittajan syntymävuodella oli suurempi vaikutus soivaan lopputulokseen kuin äänitysvuodella. Mielestäni nuo tutkimukset perustelevat tahoillaan, että tutkimalla äänitteitä joilla soittavat 1800-luvulla syntyneet muusikot, voimme oppia arvokkaita tyylliseikkoja, sellaisiakin, jotka eivät aina ilmene kirjoitetuista soitto-oppaista. Uskon myös, että vaikka on mahdotonta replikoida täysin esimerkiksi 1700- tai 1600 –lukujen soitin kuvaa, voi esityskäytännöistä löytää edelleen uutta tietoa tarkastelemalla tiettyjä teknologioita kuten soittoasioita ja posetiiviurkuja aikalaislähteidensä kontekstissa.

Lähteet

- Bach, C. Ph. E. 1753/1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. (Suom. P. Soinne). Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Bajea, M. (2022). Vocal Ornamentation in the 18th century - Tosi and Mancini, first Theorists of Bel Canto. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII:Performing Arts*.
- Bedenbaugh, K. (1986). *Rubato In The Chopin Mazurkas* (Order No. 8619849). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. 303515567.
- Beethoven, Ludvig van. (1803). *Pianosonaatti Op.31 No.1, G-duuri*. Bonn : N. Simrock. Laatta 345. Nuotti.
- Blake, C. (1988). *Tempo rubato in the eighteenth century*. Cornell University ProQuest Dissertations & Theses. 8804554.
- Biba, O. (1979). Schubert's Position in Viennese Musical Life. *19th-Century Music*, 3(2), 106–113. <https://doi-org/10.2307/746282>
- Brown, C. (1991). Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies. *Early Music*, 19(2), 247–258.
- Brown, C. (2013). Rediscovering the language of Classical and Romantic performance. *Early Music*, 41(1), 72–74.
- Butt, J. (2010). *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butt, J. & Carter, T. (2005). *The Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press
- Calvocoressi, M. D. (1912). Dr. Camille Saint-Saëns. *The Musical Times*, 53(832), 365–367. <https://doi-org/10.2307/907323>
- Clark, J. (1976). Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: A Performer's Re-Appraisal. *Early Music*, 4(1), 19–21.
- Carter, T. (1992). *Music in late renaissance & early baroque Italy*. London: Batsford.

Cypess, R. (2017). “It Would Be without Error”: Automated Technology and the Pursuit of Correct Performance in the French Enlightenment. *Journal of the Royal Musical Association*, 142(1), 1–29.

Czerny, C. (1839). *Complete theoretical and practical piano forte school: from the first rudiments of playing to the highest and most refined state of cultivation with the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion, opera 500, Part 3*. (Eng. käänt. Hamilton, J.A.). London: R. Cocks

Czerny, C., & Sanders, E. (1956). Recollections from My Life. *The Musical Quarterly*, 42(3), 302–317.

Debussy, C. (1913). *Lasten nurkkaus –sarja* [Children’s Corner Suite]. Welte-Mignon –rulla no. 2733.

Dirkse, S., N.C.T.M. (2013). Demystifying chopin's rubato. *The American Music Teacher*, 62(6), 27-29.

Farnsworth, R. (1990). How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After. *Rhetoric Society Quarterly*, 20(3), 207–224.

Finck, H. (1909). Paderewski on Tempo Rubato. *Success in Music and How it is Won*, 454-461. New York: Charles Scribner’s Sons.

Gingerich, J. M. (1996). *Schubert's Beethoven project: The chamber music, 1824-1828* (Order No. 9632447). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global: The Humanities and Social Sciences Collection. (304306083).

Grant, R. M. (2014). *Beating time and measuring music in the early modern era*. Oxford University Press, Incorporated.

Gray, W. (1971). The Classical Nature of Schubert’s Lieder. *The Musical Quarterly*, 57(1), 62–72.

Harnoncourt, N. 1982/1986 *Puhuva musiikki*. (Suom. Hannu Taanila). Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.

Haynes, B. (2007). *The end of early music: a period performer’s history of music for the twenty-first century*. Oxford: Oxford University Press.

H. C. L. (1869). Franz Schubert. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 14(313), 10–11.
<https://doi-org/10.2307/3352174>

Heartz, Daniel 1995. *Haydn, Mozart, and the Viennese School, 1740-1780*. New York: W.W. Norton & Company

Heartz, Daniel 2009. *Mozart, Haydn and early Beethoven, 1781-1802*. New York: W.W. Norton

Houston, R. E. (1988). Playing on Borrowed Time: A Brief History of Rubato. *American Music Teacher*, 38(1), 22–68.

Hutchings, Arthur 1976. *Mozart: the man*. London: Thames and Hudson.

Karttunen, A. & Salmenhaara, E. (1976). Tempokäsitysten muutoksista Jean Sibeliuksen sinfonioiden äänilevyesityksissä. *Juhlakirja Erik Tawastjernalle*, 93– 100. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.

Kolisch, R. (1993). Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, 77(1), 90–131.

Landay, R. (1934). *Paderewski*. Lontoo: Ivor Nicholson and Watson.

Lazarevitch, F. & Les Musiciens De Saint-Julien. (2017). *Vivaldi: Concerto works*. Alpha. CD.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London. CHARM ISBN: 1-897791-21-6

Levin, T. Y. (1993). Integral Interpretation: Introductory Notes to Beethoven, Kolisch and the Question of the Metronome. *The Musical Quarterly*, 77(1), 81–89.

Liszt, Franz. (1853). *Soirées de Vienne, S.427*. No. 6 A-duuri. Wien : C.A. Spina. Nuotti.

Martin, S. (2002). The Case of Compensating Rubato. *Journal of the Royal Musical Association*, 127(1), 95–129.

Martin-Castro, A., & Ucar, I. (2020). Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome. *PLoS One*, 15(12). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>

McN. (1941). Ignacy Jan Paderewski, 1860–1941. *The Musical Times*, 82(1182), 289–291.

- Mozart, L. (1787/1988). *Viulunsoiton perusteet*. (Suom. Leena Siukonen-Penttilä). Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Murtomäki, V. (2010). Klassismin käsitteestä, ilmaisusta ja taustavoimista. Muhi – Musiikinhistoriaa verkossa, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Verkkoaineisto https://muhi.uniarts.fi/klas_klassismi1/
- Musser, J. (2019). Carl Czerny's Mechanical Reproductions. *Journal of the American Musicological Society*, 72(2), 363–429.
- Nagaraja, K. (2022). Polska Travels: *Composing (at) the Crossroads In search of an itinerant musical home*. Helsinki: Sibelius Academy Folk Music Publications 37.
- Newman, W.S. (1988). *Beethoven on Beethoven : playing his piano music his way*. London : W.W. Norton & Company.
- Noorduyn, M. (2013). Czerny's "impossible" metronome marks. *The Musical Times*, 154(1925), 19–46.
- Noorduyn, M. (2018). Re-examining Czerny's and Moscheles's Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Nineteenth-century music review*, 15(2), 209-235. <https://doi.org/10.1017/S1479409817000027>
- Ord-Hume, A. (1983). Ornamentation in Mechanical Music. *Early Music*, 11(2), 185–193.
- Ord-Hume, A. (2001). Player piano. *Grove Music Online*.
- Ord-Hume, A., Holland, F., & Sitsky, L. (2001). Reproducing piano. *Grove Music Online*.
- Paderewski, Ignace. (2007). Soirées de Vienne, S.427. No. 6 A-duuri. *Masters of the roll. Disc 4, Ignace Paderewski*. James Stewart Music. CD.
- Paderewski, Ignace. (1931) *Soirées de Vienne, S.427. No. 6 A-duuri*. Duo-Art No. 7435. Pianorulla.
- Pareyon, G. (2011). *On Musical Self-Similarity*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Pasler, J. & Gooley, D. (2013). Cosmopolitanism in the Age of Nationalism, 1848–1914. *Journal of the American Musicological Society*, 66(2), 539–545.
- Pethő, C. (2000). "Style Hongrois". Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 41(1/3), 199–284.

Porter, C. H. (1978). Schubert and his Public in the Romantic Era. *American Music Teacher*, 28(2), 14–18.

Prod'homme, J.-G. & Martens, F. H. (1922). Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921). *The Musical Quarterly*, 8(4), 469–486.

Rector, M. (2021). “Historical Trends in Expressive Timing Strategies: Chopin's Etude, Op. 25 no. 1”, *Empirical Musicology Review* 15(3-4), 176-201. <https://doi.org/10.18061/emr.v15i3-4.7338>

Ronge, J. (2013). Beethoven's Apprenticeship: Studies with Haydn, Albrechtsberger, and Salieri. *Journal of Musicological Research*, 32:2-3, 73-82. <https://doi.org/10.1080/01411896.2013.791803>

Rosenblum, S. P. (1988). Two Sets of Unexplored Metronome Marks for Beethoven's Piano Sonatas. *Early Music*, 16(1), 59–71.

Saint-Saëns, Camille. (2008). Beethoven: Pianosonaatti No. 16 op. 31 Nr. 1 G-Duuri, II. Adagio grazioso. *The Welte Mignon Mystery, Vol. 9. TACET159DIG. Tacet. CD.*

Saint-Saëns, Camille. (1907). *Beethoven: Pianosonaatti No. 16 Op. 31, 1 G-Duuri, II. Adagio grazioso. Welte-Mignon No. 0804. Archiphon ARC-106 (8:05). Pianorulla.*

Solomon, M. (1989). Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini. *19th-Century Music*, 12(3), 193–206. <https://doi-org/10.2307/746501>

Tarling, J. (2004). *The weapons of rhetoric: a guide for musicians and audiences*. St. Albans, Corda Music.

Titan, D. (2022). The printing of Silvestro Ganassi's “Fontegara”: a comparative survey of the extant copies. *Recercare*, 34, 13–59.

Webster, J. (1991). *Haydn's “Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Woodhouse, G. (1954). How Leschetizky Taught. *Music & Letters*, 35(3), 220–226.