

28.4.2019

Markus Sarantola

## Ajatuksia musiikin artikulaatiosta 1700-luvun jälkipuolella

Tiivistelmä esitelmästä Sibeliuksen Akatemian Wegelius-salissa 7.4.2018

Vuonna 1787 päivitetty Leopold Mozartin viulukoulu sekä Pariisin konservatorion viulumetodi vuodelta 1803 sisältävät aika erilaisia asioita. Voitaisiin melkein puhua kahdesta erilaisesta viulunsoiton estetiikasta. Aikaeroa näiden kahden kirjan julkaisemisella on vain 16 vuotta. Pariisin konservatorion metodinhan kirjoittivat Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer ja Pierre Baillot.

**Mozart, Leopold 1788 [1787]. *Viulunsoiton perusteet*. Suomentanut Leena Siukonen-Penttilä. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Saksankielinen alkuteos *Gründliche Violinschule*.**

**Baillot, Pierre & Rode, Pierre & Kreutzer, Rudolphe 1803. *Méthode de violon*. Paris.**

Mozart sanoo kirjansa sinulla 73, että "ei saa soittaa jousen kärjessä", kun taas Pariisin konservatorion metodi kehottaa nimenomaan käyttämään koko joustaa: "jousta on käytettävä toisesta päästä toiseen" (käyttämässäni versiossa sivulla 5).

Miksi näin erilaiset ohjeet jousenkäyttöön? Syitä on monenlaisia. Nämä kaksi mainittua viulukoulueroavat toisistaan muutamien perusteiden osalta merkittäväällä tavalla. 1800-luvun alussa oltiin luopumassa käyrästä barokkijousesta ja siirtymässä moderniin *Tourte*-jouseen. Väliin oli ehtinyt mahtua monenlaisten transitio-jousten – muun muassa ns. *Cramer*-jousi – hankalasti määriteltävä ajanjakso. Roden, Kreutzerin ja Baillotin vuoden 1803 metodi on ihka-ensimmäinen *Tourte*-jousen näkökulmasta kirjoitettu viulunsoiton opas. Se heijastaa muutoksia artikuloimisen tavoissa ja ihanteissa.<sup>1</sup>

Jousen paikkaa – soitetaanko keski- vai karkijousessa – tai kokojousen käyttöä vielä kiinnostavampaa on tämä (Pariisin konservatorion metodi, sivu 6):

Ei saa tottua siihen, että jotkut tietyt nuotit soitetaan aina vetojousella ja toiset työntöjousella. Siitä tulee soittajalle vain vaivalloinen rasite ja se antaa soitolle yksipuolisen säännöllisyyden.

Mutta mitä oli Leopold Mozart sanonut samasta aiheesta? Hän sanoi:

Ensimmäinen ja tärkein sääntö kuuluukin: Jokaisen tahdin ensimmäinen nuotti on pyrittävä soittamaan vetäen – jopa siinäkin tapauksessa, että olisi soitettava kaksi vetoa peräkkäin.  
(sivu 87)

Näissä kahdessa esimerkissä on kyse ihan erilaisista tavoista lähestyä musiikkia. Mozartin mainitsema niin sanottu vetojousisääntö on ollut vanhoina aikoina yleinen ja itsestään selvä asia (D. Boyden 1965, J. Schröder 2007, G. Houle 1987 jne.). Leopold Mozart soveltaa vielä osaa säännöistä, jotka Georg Muffat nappasi Lullylta Ludwig neljänentoista hovi-orkesterista. Muffatin *Florilegium secundum* vuodelta 1698 on tärkeä lähde barokin jousituksiin.

Vastaavia ohjeita on laadittu myös huilua, kosketinsoittimia ja muitakin instrumentteja varten. Tahdin ensimmäistä iskua korostavia ohjeita löytyy muun muassa Rameaulta, William Tans'urilta, Quantzilta, Tromlitzilta, Daniel Gottlob Türkiltä, Kochilta, August Ludwig Crelleltä, Hummelilta, Brucknerin opettajalta Simon Sechteriltä sekä Mendelssohnin mentoroineelta Moritz Hauptmannilta. Viimeksi mainittu oli Joseph Joachimien teorianopettaja. Vielä 1850-luvulla Hauptmannille oli tärkeää painottaa jokaisen tahdin ensimmäistä iskua.

---

<sup>1</sup> Muutos nykyaikaiseen jouseen ei suinkaan tapahtunut yhdessä yössä. Esimerkiksi Dresdenin hovi-orkesteriin ns. modernit jouset tulivat vasta vuonna 1851, eli joitakin vuosia Felix Mendelssohnin kuoleman jälkeen.

Painotukset C-tahtilajissa (4/4):

C     1 2 3 4  
      -   -  
      -

ESIMERKKI 1: Myöhäisbarokin, klassismin ja varhaisimman romantiikan tahtihierarkia.

Tahdin neljäs isku – usein työntöjousella – on kevyt. Tahdin loput ovat yleisesti ottaen kevyitä. Soittotekninen ohje on esitetty Jaap Schröderin Bachin sooloviuluteoksia käsittelevässä kirjassa tähän tapaan:

If a longer note requires, that the bow be drawn further out to the tip in a natural diminuendo, the following up-bow will hasten back to the point of departure as swiftly and lightly as possible.

eli:

Jos pidempi nuotti täytyy vetää kärkeen asti luonnollisessa diminuendossa, seuraava työntöjousi kiiruhtaa takaisin tyven lähtöpisteeseen niin kevyesti kuin mahdollista. (Schröder 2007, 82.)

Eli työntöjousi ei saa tökätä. Työntöjousi on ainoastaan ”palautusjousi”.

Veto- ja työntöjousi ovat pari, yksi ainoa voima. Yksi ainokainen yksikkö. Ei siis kahta erillistä voimaa. Pidän Schröderin ilmaisusta *natural diminuendo*. Eli jos jousen kärkeen on pakko mennä, on äänen muoto kevenevä diminuendo.

At the end of the classical era, the down-bow impulse, followed by a comparatively weightless up-bow, gradually lost its aesthetic appeal. Instead, violinists in the late nineteenth century were taught that up-bows should grow in intensity and lead into the following down-bow.

(Schröder, 16.)

Klassismin lopulla vetojousi-impulssi menetti vähitellen (esteettisen) erityismerkityksensä. Barokin ja klassismin veto + työntöyksikkö korvattiin työntö + vetoyksiköllä, kun barokin vertikaalisempi jousenkäyttötapa antoi tilaa romantiikan horisontaalisemmalle legatotyylille. Romantiikan aikana kohotahti, musiikin kohotahtisuus, alkoi olla uudella tavalla merkityksellinen asia.

Nikolaus Harnoncourtin sanat ”sondern die Betonung das wesentliche sei” kertovat vielä vanhasta 1700-luvun ideaalista. Olennaista oli painottaminen. Pariisin konservatorion viulumenetelmä alkaa sitten barokin jälkeen pyrkiä tasaisempaan ja jatkuvampaan legatoideaaliin kuin vanhanaikainen Leopold Mozart. Legatosta tuli tasa-arvon symboli.

Myös puhaltimille ja pianolle kirjoitettiin Pariisissa 1800-luvun alussa tuliterät menetelmät ja oppaat. Tällä tavoin tasaista uutta legatoideaalia puskettiin määrätietoisesti läpi. Harnoncourtin mukaan legaton propagoiminen oli poliittinen toimenpide. Hyvin näyttää levinneen!

Niinpä vaan meidän kaikkien kotoa löytyy juuri Kreutzerin etydeitä. Sitä varhaisempia harjoitteita ei oltu vielä kyetty painamaan ja levittämään yhtä tehokkaasti. Kreutzerin ensimmäisessä etydissä hän harjoitellaan intensiivistä soittoa jousen kärkipuolella. Tällaista harjoitusta ei Leopold Mozartilta löydä.

Tällä tavoin jatkuvan legaton vaatimus alkoi yleistyä. Mutta tosiasiallisesti Pariisin konservatoriossa noudatettiin kuitenkin edelleen vanhaa painotusestetiikkaa. Ei painotetuista kaarista ja tahdin ykkösistä noin vain luovuttu. He soittivat vain legatommin.

Eikä Pariisin konservatoriokaan ole 1800-luvun alussa täysin kritiikitön siinä mitä jousen suuntaan (veto- tai työntöjousi) tulee. Roden, Kreutzerin ja Baillot’n mukaan täystahdit (esimerkiksi kappaleen alku kokonuotilla) tulisi aina aloittaa vetojousella (sivu 6). Äänen tulee alkaa aina jonkinlaisella impulssilla tai painolla. Ykkösisku ja kaarten alkuja haluttiin edelleen korostaa. Vielä vuonna 1883 kaaren alku on Mathis Lussyn mukaan painava ja kaaren viimeinen ääni kevyin.

Viimeisten sadan vuoden aikana tahdin tai musiikin metri ei ole saanut erityisemmin huomiota osakseen. Meille 1900-luvun lopun kasvateille korostamisen perinne ei enää ollut välittynyt. **Me soitimme tasaisesti kaikkea musiikkia.** Estetiikan olimme perineet isovanhemmiltamme.

Nykyaikaisissa esityksissä painotukset joskus vain tulevat jos ovat tullakseen. Joskus vahingossa oikein, välillä huomaamatta aika hassusti: niin sanottuja puntteja saatetaan esimerkiksi orkestereissa soittaa aika yllättävissäkin kohdissa. Silloin on yleensä kysymys huolimattomasta jousenkäytöstä. Vedellään sitä

jousta kärkeen asti vaikkei olisi mitään syytä. 1990-luvun alussa Sakari Oramo tuli konserttimestariksi Radion sinfoniaorkesteriin. Hän kysyi:

Muistan kyselleeni kollegoilta ykkösviulussa, että miten täällä yleensä soitetaan, esimerkiksi tiettyjen äänien pituudet? Kaikki vastasivat vain, ettei siitä koskaan ole puhuttu: "Me vain soitetaan". (Teppo Ali-Mattila: *Puikoissa*, sivu 110.)

Äänten erilaisista pituuksista saati artikulaatioista ei orkestereissa parikymmentä vuotta sitten keskusteltu. 2010-luvullakaan metrin analysointi ei ole osa muusikoiden arkista työskentelyä; tasainen artikulaatio on edelleen tavallinen ratkaisu monessa tilanteessa. Mahdollistaako äänten soittaminen samanlaisina soittajan vapautumisen ajattelullisesta vastuusta tai itsenäisestä musiikillisesta kannanotosta, jota artikulaatio ja muotoilu edellyttävät?

## Vanha systeemi

Vanha painotussysteemi on todellakin ikaikainen juttu. En nyt mene aikajanalla Augustinukseen 300-luvulle, mutta kuitenkin takaperoisesti Johann Gottfried Waltheriin ja vuoteen 1708. Walther oli Johann Sebastian Bachin sukulainen ja läheinen ystävä.



ESIMERKKI 1. Walther: *Praecepta der musicalischen Composition* 1708, sivu 23.

Helmut Perl pitää ylläolevaa esimerkkiä täysbarokin esitystavan perustana (Perl 1998, 22). Aika voimakkaasti sanottu, mutta asiassa taitaa olla perää. Samansuuntaisesti ajattelee myös John Butt kirjassaan *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach* (Butt 1999, 12).

Waltherin esimerkissä nähdään alkupainotteisia yksiköitä, nuottipareja. Parin jälkimmäinen sävel on aina kevyempi. Walther ei puhu linjoista tai crescendoista tai fraaseista, ainoastaan pienten yksiköiden artikuloinnista. Hänen mukaansa "oppi painotuksista hyödyttää sekä laulajia että instrumentalisteja." Pidän siitä, että tätä ei suunnata vain yhden tietyn instrumenttiryhmän edustajille, vaan että laulajia ja soittajia koskee sama käytäntö.

Walther lähtee liikkeelle nuottien epätasaisesta toteutuksesta. Ja tässä on kaiken Wagneria edeltävän musiikin esittämisen ydin: nuotit on kyllä kirjoitettu samannäköisiksi kahdeksasosiksi, mutta parittomilla numeroilla merkityt nuotit tulisi esittää painavampina tai pidempinä kuin parilliset.

Eikö samannäköiset nuotit tulisi esittää yhtä pitkinä? Ei. Nuottitekstin pilkuntarkka toteuttaminen, sen matemaattisen tarkka tulkinta tai *urtext*-ajattelu ("as-written" – niin kuin on kirjoitettu) ovat vasta suunnilleen ensimmäisen maailmansodan tienoilla läpivietyjä ilmiöitä. *Urtext*ejä ei ollut kukaan vielä Brahmsinkin aikana nähnyt. *Urtext*it keksittiin vasta myöhemmin.

Ykkönen on vahva ja kakkonen on kevyt. Thesis + arsis. Korostuva ja korostumaton. Tätä periaatetta on barokki, klassismi ja vielä varhaisin romantiikka täynnä. Vielä 1800-luvun alussakin musiikki pohjautui thesis + arsis -periaatteeseen sekä ikivanhoihin kreikkalaisiin runojalkoihin. Eli vahva-heikko-ajatteluun ja runon poljentoon. Pitkiä ja lyhyitä. Hyviä ja huonoja nuotteja.

*Gut & schlecht, virtualiter lang & virtualiter kurz, accentuirt & unaccentuirt, anschlagend & durchgehend, longo & breve, buono & cattivo, ädel & dålig, bon & mauvais, fort & faible, principal & non-principal.* Pitkä ja lyhyt.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Ainakin Saksassa vanhasta painotussysteemistä löytyy kuvauksia 1800-luvun lopulle asti. Joseph Joachim hyväksymä Karl Courvoisierin *L'art du violon* vuodelta 1880 mainitsee thesisin ja arsisin: "In this respect the good old law is peculiarly apt, despite all modern tendencies: when the contrary is not prescribed the thesis must be accented, the arsis treated lighter." (sivu 38.) Mitä Courvoisier on mahtanut tarkoittaa "moderneilla tendensseillä?" Joachim puolestaan oli Fuller Maitlandin mukaan tahdin alkuja korostavan esitystavan mestari (Philip 1992, 42).

Vanha painotusidea tulee muinaisesta kreikkalaisesta tanssista ja antiikin puhetaito-opista.

Lullyn orkesteri soitti tanssimusiikkia sotilaallisen yhdessä. Miten heitä johdettiin? Tanssimestarin jalka tai käsi oli C-tahtilajissa tahdin alussa alhaalla ja tahdin loppupuolella ylhäällä. Thesis ja arsis. Ja ykkösellä aina vetojousi. Jako korostuviin ja korostumattomiin voidaan viedä myös huomattavasti pienempiin yksiköihin: Puhaltajilla tavuihin kuten ti-ri, ri-di ja did'll (Quantz 2004 [1752], 66–68). Koskaan ei ole tarkoitus soittaa peräjälkeen samanlaisia tavuja ti-ti-ti-ti-ti-ti. Sama koskee myös kosketinsoitinten sormituksia.

Metriikka tarkoittaa runomittaoppia. Siis runoutta, tavuja, poljentoa, artikulaatiota, musiikillisen lauseen ymmärrettävyyttä. Tärkeintä ei ole tasainen, saumaton pitkä linja. Laulava linja on kaunis ja se miellyttää meitä, mutta musiikillinen lause ei silloin ole kovin artikuloitu. Jätetään *cantilene*-ajattelu 1800-luvun loppupuolelle. Tai siis: onhan *cantilene*a Paganinilla ja jo Mozartillakin, mutta musiikin rakenne, yhtyeen säästys ja jossain määrin myös fraasin muoto pohjautuvat heillä vielä barokin epätasaiseen ja lyhytjänteisempään systeemiin. Ja melodiassakin olisi paljon pientä artikuloitavaa. Vanhassa musiikissa on paljon tanssia ja poljentoa. Ja runousoppia. Runousoppia halusi vielä Beethovenkin soveltaa musiikin esittämiseen.

## Beethoven ja prosodia

Kunnollinen ääntäminen eli prosodia oli Beethovenille musiikissa tärkeää. Olennaisia olivat painotukset ja runojalat. (Karydis 67–72.) Beethoven oli kuuluisa legatostaan, mutta se ei alkuperäisillä 1800-luvun alun pianoilla ole voinut tarkoittaa kovin laveata tai sitkeää esittämistä. Legato on tarkoittanut vähän muuta tuolloin.

Vielä 1700-luvulla oli pyritty siihen, että musiikki ja runous olisivat yhtä. Soittamista ja laulamista verrattiin puhumiseen ja ääntämiseen. Malli otettiin vakuuttavilta puhujilta. Retorisen puheen malli saatiin näyttelijöiltä, saarnaajilta, lakimiehiltä ja poliitikoilta. Henkilöiltä jotka halusivat ja osasivat vakuuttaa kuulijansa.

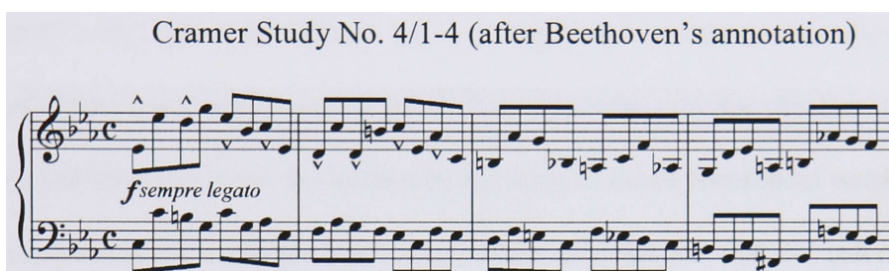
Soittamisen artikulaation piti olla yhtä selvää kuin puheen artikulaation. Vuonna 1708 Johann Gottfried Waltherin mukaan

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

Ja vielä sata vuotta myöhemmin Beethovenkin piti tärkeänä metristä aksentointia. Eli lauseen rakennetta ja selkeyttä, tasapainoista runomittaa. Tämä ilmenee hänen 1810-luvulla Johann Baptist Cramerin piano-etydeihin tekemistään lisähuomautuksista. Tämä Beethovenin kommentti voisi olla myöhäisbarokin muusikolta:

Pitkien ja lyhyiden huomioimisella saadaan jakson melodinen kulku esille: ilman niiden huomioimista menettää jokainen jakso merkityksensä (Lohmann 1990, 34).

Beethoven on lisäillyt Cramerin etydien yhteyteen ohjeita ja selvennyksiä, jotka koskevat metrisiä painotuksia. Usein tavoitteena on tehdä ero lyhyin ja pitkinä soitettavien sävelten välillä. Tällaisten lähteiden perusteella meidän tulisi muuttaa soittotapaa ja analysimme perusteita enemmän artikulaatioon ja pieniin yksiköihin pohjautuvaksi.



ESIMERKKI 2. Johann Baptist Cramer: Harjoitus no. 4 (Karydis, 68).

Tuo artikulaatiohan tuo mieleen sivulla 3 mainitun Waltherin vuoden 1708 esimerkin! Cramerin etyidin alkuun Beethoven on kirjoittanut:

Ex.4. Hier sind durchgehends Längen u. Kürzen zu beobachten, d. h. die 1te Note lang (-), die 2te kurz (u), die 3te wieder lang, die 4te wieder kurz. Gleiches Verfahren wie im Scandiren des trochäischen Versmaßes. Beethoven.

Tällaisia ohjeita Beethoven kirjoitti useiden Cramerin etydiin yhteyteen. Pitkät (1. ja 3. kahdeksasosa) ja lyhyet (2. ja 4. kahdeksasosa) sävelet tulisi huomioida. Kaiken alla lukee *sempre legato*. Pistetään merkille myös

- verbi skandeerata (lausua runomittaa)
- maininta trokee-runojalasta
- Beethoven on kirjoittanut nimensä esitysohjeen loppuun

Otetaan tähän perään esitysohje Beethovenin oppilaalta Carl Czernyltä vuodelta 1839:

Eräs soittajan ensimmäisistä velvollisuuksista on, että kuulijalle ei saa koskaan jäädä epäilystä tahdin alajaottelusta. Tästä seuraa tietenkin, että aina kun se on mahdollista, soittajan tulisi merkitä pienellä aksentilla jokaisen tahdin alku ja myös sen jokainen alajaottelu.<sup>3</sup>

Tahdin hierarkioihin perustuvan myöhäisimmän barokin systeemin tunsivat siis vielä ensimmäinen suuri romantikko Ludwig van Beethoven sekä hänen oppilaansakin.

Puheenomaisuus oli vielä varhaisromantiikankin aikana musiikillisen ilmaisun pääperiaatteita. Tämä tarkoitti aksenttien, dynamiikan ja kaartien käyttöä puheen tapaan, jolloin musiikilliset linjat eivät muodosta yhtenäistä nousevaa tai laskevaa dynaamista kaarosta, vaan sisältävät runsaasti jakson sisäistä vaihtelua artikulaation ja dynamiikan osalta puhutun lauseen tapaan.

(Antto Vanhala 2009.)

Pidempiä crescendoja ei vanhoista ohjeista löydy. Se, että moderni soittaja haluaa mieluusti "mennä kohti" seuraavaa tahtia tai seuraavaa tärkeää säveltä, saattaa nykyään viljellyssä muodossaan olla vasta 1800-luvun aikana yleistynyt käytäntö:



ESIMERKKI 3. Nykyaikainen tulkinta Daniel Gottlob Türkin pianokoulun esimerkistä (Brown 2002, 21–24).

Vanhat ohjeet ovat olleet enemmänkin tämän näköisiä:



ESIMERKKI 4. Katkelma alkuperäisestä Türkin *Klavierschule*sta vuodelta 1789. Tärkeimpien painojen kohdalla käytetään tässä merkintää +++.

<sup>3</sup> "Da es eine der ersten Pflichten des Spielers ist, den Hörer nie über die Takteintheilung in Zweifel zu lassen, so führt dieses schon von selber mit sich, dass man, wo es nöthig ist, jeden Anfang eines Takts, oder gar wohl jeden guten Takttheil durch einen kleinen Nachdruck merkbar mache. Diess ist vorzüglich nothwendig, wo die Composition hierin in Zweifel lässt." (Laukvik 2000, 220.)

Toisenlaisia tuulia oli kuitenkin havaittavissa. Esittämiskäytännöt ovat aina olleet jonkinlaisessa muutoksessa, mutta varhaisromantiikan aikana tämä muutos kiihtyy. Oboisti Bruce Haynesin sanoin:

Se oli todella murros historiassa. Romantiikan alussa tapahtui muutoksia kaikenlaisten soitinten rakenteessa ja myöhemmin myös soittotekniikassa. Se ei ollut hidasta evoluutiota.

Oli kyse Ranskan vallankumouksen jälkeisestä aikakaudesta. Murrokseen on paljon syitä ja ne ovat suhteessa yhteiskunnan sosiaalisiin muutoksiin sekä ensimmäiseen teolliseen vallankumoukseen:

Muun muassa retoriikan eli puhetaito-opin ihanteiden muuttuminen, retoriikan opetuksen vähittäinen hiipuminen. Latinakoulujen loppuminen ja kuorojen ja lauluyhdistysten (*Singverein*) paisuminen. Syntyy uusi musiikkia vapaa-ajallaan kuluttava luokka: laajeneva porvaristo uudenlaisine kulttuuriharrastuksineen ja -mielityksineen. Tämän vuoksi konserttitalit kasvavat ja niissä täytyy soittaa yhä voimakkaammin. Viuluja modernisoidaan, Tourte-jouset saadaan kaikille, pianoihin tulee lisää oktaaveja. Gamba, viola d'amore, nokkahuilu, jopa cembalo – kaikki nämä sävykkäät soittimet olivat jo kuolleet (väliaikaisesti) sukupuuttoon. Näin menetetään monia kiinnostavia sävyjä. Tietenkin myös soittotavat muuttuvat. Suurellisen ja lavean esitystavan vuoksi tehdään merkittäviä uhrauksia.

Soitinrakennuksen muutokset heijastavat artikulaation uudenlaisia ihanteita, sostenuton ja tasaisemman legaton asteittaista lisääntymistä. Italialaiset – ainakin Geminiani ja Tartini – olivat jo myöhäisimmän barokin aikana alkaneet suhtautua vetojousisääntöön suurpiirteisemmin kuin pohjoisissa maissa asuvat kollegansa. Kuten todettua, myös Pariisin konservatorion vuoden 1803 viulumetodi on hylännyt tämän käytännön. Upouudet jousilajit, martelé, staccato ja spiccato leviävät Kreutzerin ja hänen kollegoidensa välityksellä. Mozartin viulukoulusta ei löydy pihautakaan mainituista jousilajeista, ihan sen sen takia että niitä ei ole vielä standardisoitu. Ranskan vallankumouksen jälkeenhän keksittiin *standardi*: Metrin pituusmitta (1 m), oikeisto ja vasemmisto, jousilajit, etydikokoelmat ja konservatoriot eli säilyttäminen. Mozartit olivat parikymmentä vuotta aikaisemmin eläneet vielä aivan toisenlaisessa yhteiskunnassa.

Vanha painotussysteemi pysyy edelleen voimassa, mutta sen rinnalle alkaa nousta muitakin musiikin muotoilemisen tapoja. Franz Liszt kirjoittaa vuonna 1856:

Samalla sallittaneen minun huomauttaa, että toivoisin siirryttävän mahdollisimman syrjään mekaanisesta, tahdittaisesta, paloitellusta ylös- ja alassoittamisesta, joka on vielä tavallista joillakin paikkakunnilla.<sup>4</sup>

Näin siis Liszt toivoo siirryttävän syrjään barokin aikaisesta konventiosta. Epätasaisen diminuendo-estetiikan tilalle on tulossa tasainen crescendo-estetiikka.

## Hugo Riemann

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

Kirjassaan *Musikalische Dynamik und Agogik* vuodelta 1884 Riemann kumoaa traditionaalisen teorian vahvoista ja heikoista, "hyvistä" ja "huonoista" nuoteista, sekä korvaa sen ajatuksellaan että musiikki kehittyy crescendoista ja diminuendoista.

Riemann haluaa pistää lopullisesti poikki puhutun kielen ja musiikin yhteydet. Dynamiikka, agogiikka ja legato ovat hänen mielestään ilmaisun peruspilareita. Virheellisen tavan, toisin sanoen artikulaation, historiallinen syy on poetiikan eli runo-opin soveltaminen musiikkiin. Ajatus kielen ja musiikin yhteydestä on Riemannin mielestä ollut väärin aina, kaikkien aikakausien musiikin suhteen. (Forsman 2009, 10.)

Saksalainen musiikkitieteilijä Hugo Riemann (1849–1919) oli se, joka virallisesti muutti vanhan rytmis-rakenteellisen systeemin dynaamis-agogiseksi. Hän halusi totaalisesti katkaista musiikin yhteyden puheeseen ja julisti dynamiikkaopin perustaksi "crescendon dynaamiselle pää-äänelle ja diminuendon sieltä pois".

Lisäksi Riemann – kuten myös Wagner – korosti uudella tavalla tasaisen legaton merkitystä. Wagner oli ainakin 1860-luvulla ollut tyytymätön vallitsevaan soittotapaan:

---

<sup>4</sup> "Gleichzeitig sei mir gestattet zu bemerken, dass ich das mechanische, taktmässige, zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche". (Liszt 1856, 3.)

Mikään ei näytä olevan orkestereillemme vieraampaa kuin soittaa ääni loppuun asti muuttumattomalla voimakkuudella (Wagner (2015 [1869], 24).

Tällaisten syiden vuoksi tulevat ymmärrettäviksi Nikolaus Harnoncourtin lauseet, jotka lainausmerkkeineen olivat aikaisemmin vaikuttaneet minusta aika kryptisiltä:

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

(Harnoncourt: *Puhuva musiikki*, sivut 137–138.)

Meidän tulisi lueskella vanhoja menneinä vuosisatoina kirjoitettuja viuluoppaita. Anteeksi vaan, mutta oman opettajan tai opettajan opettajan perspektiivi ei ihan riitä näissä barokin esittämiskäytäntöasioissa. Yksikään minun 1980-luvun opettajistani ei olisi suostunut allekirjoittamaan, että jokaisen tahdin ensimmäinen nuotti on pyrittävä soittamaan vetäen – jopa siinäkin tapauksessa, että olisi soitettava kaksi vetoa peräkkäin.

Traditio on aika vaarallinen sana. Minun mökkinaapurini viulutaiteilija Roy Asplundin opettajan opettaja oli unkarilainen Jenö Hubay. Siitä ei voi päätellä, että Hubay olisi soittanut barokkimusiikkia samalla tavalla kuin Arcangelo Corelli.

1 2 3 4 5 6

Vuonna 1858 syntyneen Hubayn opettajan opettajan opettajan opettajan opettajan opettajan opettaja oli ihan oikeasti Corelli. Edes siitäkään ei voi vielä päätellä ihan kaikkea.

(Hubay–Joachim–Böhm–Rode–Viotti–Pugnani–Somis–Corelli)

Jokaikinen traditio on katkennut useaan kertaan. Mendelssohnin nuoruudessa orkesterimuusikoilla ei ollut aavistustakaan siitä miten Bachia kuuluu soittaa. Bach oli heille omituista, vaikeaa ja ennen kaikkea täysin vierasta.

Vanhaa tietoa on kuitenkin paljon saatavilla nykyään. Tietoa historiallisista käytännöistä on netti pullollaan ja kirjojakin löytyy. Esimerkiksi Hugo Riemannin tärkeimmät teokset 1880-luvulta löytyvät Sibelius-Akatemian kirjastosta ensipainoksina.

Lopuksi jaan kirjallisuusluettelon. Siinä on myös pari jousitusta Muffatilta. Leopold Mozartilta en jaa mitään, koska siihen on niin helppo kirjastojen kautta päästä käsiksi. Sitä paitsi oletan, että nykyaikainen soitonopettaja perehtyy siihen oma-aloitteisesti.



## Kirjallisuutta

Baillot, Pierre & Rode, Pierre & Kreutzer, Rudolphe 1803. *Méthode de violon*. Paris.

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

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

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

Forsman, Rabbe 2009. Retoriikkaluennon käsikirjoitus.

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

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

Karydis, Dimitris 2006. *Beethoven's Annotations to Cramer's Twenty-one Piano Studies: Context and Analysis of Performance*. London: City University. Music Department.

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

Liszt, Franz 1856. *Prometheus. Symphonische Dichtungen für Grosses Orchester*. Esipuhe. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

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

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

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

Philip, Robert 1992. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge University Press.

Quantz, Johann Joachim 2004 [1752]. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Kassel: Bärenreiter.

Riemann, Hugo 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: D. Rahter.

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

Vanhala, Antto 2009. Vanhan musiikin seminaariesitelmä. Sibelius-Akatemia.

Wagner, Richard 2015 [1869]. *Über das Dirigieren*. Berlin: Michael Holzinger Verlag.

Walther, Johann Gottfried 1955 [1708]. *Praecepta der musicalischen Composition*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Sibelius-Akatemian *Trio*-julkaisusta (Vol. 7 no. 1) kesäkuulta 2018 löytyy seikkaperäisempi artikkelini nimeltään *Metrisistä painotuksista 1700- ja 1800-lukujen musiikissa*.