

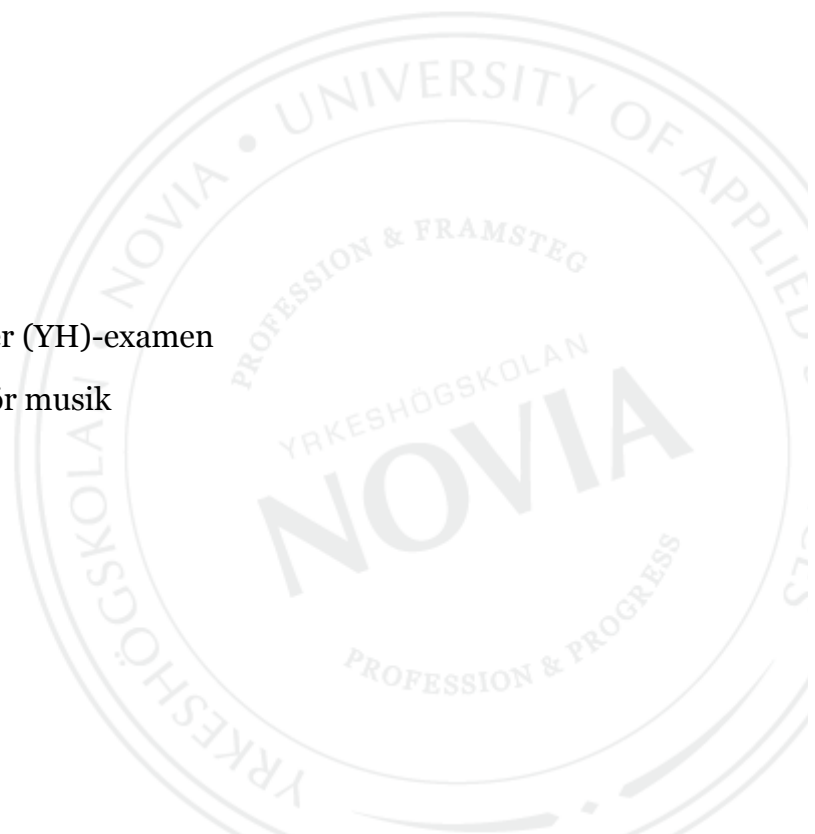
My way (or) Steinway

Jouko Laivuori

Examensarbete för musiker (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för musik

Jakobstad 30.5.2016



OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Jouko Laivuori

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Musiikki, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Barokki

Ohjaajat: Petteri Pitko

Nimike: My way (or) Steinway

Päivämäärä 30.5.2016

Sivumäärä 28

Liitteet -

Tiivistelmä

Opinnäytetyössäni tutkin kosketinsoittimen vaikutusta soivaan lopputulokseen. Esitämme yhden teoksen, Joseph Haydnin Trion G-duuri, kaksi kertaa eri aikakausien soittimilla, ja tutkin haastatteluin, mitä tapahtuu yleisön tai muusikkojen mielestä kun vaihdamme soittimia. Peilaan näitä vastauksia omiin ajatuksiini.

Muitakin ongelmia nousee esille asiaa pohdittaessa. Sävellys on se paperi, jolle nuotit on painettu. Sävellys on myös psykofyysinen vaikutus, jonka kuulija kokee. Mitä tapahtuu kuulijalle, kun sama teos esitetään eri soittimilla? Kosketinsoittimen vaihto vaikuttaa erittäin paljon jousisoittajiin sekä teknisesti että musiikillisesti. Lopputulos riippuu kielten materiaalista, jousien laadusta ja virityksestä. Kaikki seikat vaikuttavat tempoon ja artikulaatioon.

Pohdin myös työssäni miten cembalonsoittajaksi muuttunut pianisti soittaa pianoa. Pyrkiikö vanhan musiikin entusiastisesti tuottamaan modernista pianosta fortepianomaisen tai peräti cembalomaisen soinnin? Esittelen ja vertailen myös pianon- ja cembalonsoiton tekniikkaa.

Muusikot halusivat soittaa teoksia niiden syntyhetken tyyllisillä soittimilla. Heille on kuitenkin tärkeää kunnioittaa kulloistenkin instrumenttien ominaisuuksia. Yleisö puolestaan eläytyy kuulemaansa hetki kerrallaan, eikä halua vertailla kokemuksiaan.

Kieli: suomi

Avainsanat: cembalo, piano, Haydn, esityskäytännöt

EXAMENSARBETE

Författare: Jouko Laivuori

Utbildningsprogram och ort: Musik, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Barock

Handledare: Petteri Pitko

Titel: My way (or) Steinway

Datum 30.5.2016 Sidantal 28 Bilagor -

Abstrakt

I mitt lärdomsprov studerar jag effekten som ett klaverinstrument har på resultatet. Vi uppför ett verk, Joseph Haydns Trio i G-dur, två gånger på instrument från olika epoker, och jag granskar genom intervjuer vad publiken eller musikerna anser att händer när vi använder olika instrument. Jag projicerar mina egna svar på dessa tankar.

Andra problem uppstår när man diskuterar frågan. En komposition är bara papper, men den är också den psykofysiska effekten som lyssnaren upplever. Vad händer med lyssnaren när samma verk spelas med barock- eller moderna instrument? När man byter klaverinstrumentet påverkar det andra musiker både tekniskt och musikaliskt. Slutresultatet beror på strängarnas material, stråkens kvalitet och stämningen. Alla faktorer påverkar tempot och artikulation.

Vidare undersöks också hur en pianist, som blev en cembalist, spelar. Strävar en tidig musik-entusiast efter en ton som ett fortepiano – eller t.o.m. en cembaloaktig ton? I mitt examensarbete kommer jag också att presentera och jämföra piano- och cembaloteknik.

Musikerna föredrar att spela verk med samtida instrument. Men för dem är det även viktigt att respektera särdragen i respektive instrument. Publiken, i sin tur, lever med vad de hör i stunden, och vill inte jämföra sina erfarenheter.

Språk: finska Nyckelord: cembalo, piano, Haydn, uppförandepraxis

BACHELOR'S THESIS

Author: Jouko Laivuori

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialization: Baroque

Supervisors: Petteri Pitko

Title: My way (or) Steinway

Date 30.5.2016

Number of pages 28

Appendices -

Summary

In my thesis I studied the effect of a keyboard instrument with the outcome. We performed a single work, Joseph Haydn's Trio in G major, twice with instruments of different eras, and by interviewing the audience and the musicians I studied what they believe that happens when we change the instruments. I project my own answers to these thoughts.

Other problems arise when considering the matter. Composition is the paper on which the notes are printed. The composition is also a mental effect that the listener feels. Changing the keyboard influences the string players a great deal, both technically and musically. The result depends on the material of the strings, the bows and the tuning. All factors change the tempo and articulation.

I'm also wondering how the pianist-turned-harpsichordist plays the piano. Will the early music enthusiast produce a fortepiano or harpsichord-like sound on a modern piano? I will also present and compare the techniques of the piano and the harpsichord.

The musicians preferred instruments that are contemporary with the composition. However, for them it is important to respect the features of the instruments on hand. The audience, in turn, empathizes with the current music, and do not want to compare their experiences.

Language: finnish
performance

Key words: harpsichord, piano, Haydn, historically informed

Sisällysluettelo

1 Johdanto: My way (or) Steinway	1
2 Kosketinsoittimien tekniikasta ja soittimista	3
2.1 Kosketinsoittimien oppaita renessanssin ja barokin ajalta.....	3
2.1.1 Tomás de Sancta Maria (myös Santa María)(n. 1510-1570): Arte de Tañer Fantasia (1565) sekä Girolamo Diruta (1554-1610?): Il Transilvano (1593 ja 1609).....	3
2.1.2 Jean Denis: Traité de l'Accord de l'Épinette(1650).....	4
2.1.3 Michel de Saint-Lambert: Les Principes du Clavecin (1702) sekä Michel Corrette: Les Amusements de Parnasse (1749).....	4
2.1.4 François Couperin: L'Art de Toucher le Clavecin (1716).....	4
2.1.5 Jean-Philippe Rameau: esipuhe ”de la Méchanique des doigts, sur le clavessin” teokseen Pièces de Clavecin (1724).....	5
2.1.6 Carl Philip Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen (1753 ja 1762).....	6
2.2 Pianonsoiton tekniikasta: Karl Leimer & Walter Giesecking: Piano Technique (1932 ja 1938).....	6
2.3 Haydn ja kosketinsoittimet.....	8
3 Tutkimus	10
3.1 Joseph Haydn: Trio G Hob.XV:5.....	10
3.2 Tutkimuksen toteuttaminen.....	11
3.2.1 Kyselylomake.....	12
3.3 Yleisön vastaukset.....	13
3.3.1 Artikulaatio.....	13
3.3.2 Vaikutelma.....	14
3.3.3 Sointi.....	16
3.3.4 Äänenvoimakkuus.....	17
3.3.5 Soitinten vertailu.....	18
3.3.6 Viritys ja intonointi.....	19
4 Väärä instrumentti – oikea asenne: esityskäytännöt arjen työssä	20
4.1 Soita kovempaa.....	20

4.2 Uusia ideoita on sovellettava.....	21
4.3 Puolikas hengitys.....	22
4.4 Tappava typistäminen.....	23
4.5 Pitääkö olla periaatteita.....	25
4.6 Kumpi ja kumpi?.....	26

1. Johdanto

My way (or) Steinway?

Hienon otsikon tälle opinnäytetyölleni keksi kurssikaverini, viulisti Viola Räisänen, jolle olen kovin kiitollinen kolme vuotta kestäneestä ideoiden pallottelusta. Lukijalle lienee selvää, että olen kyllä tosissani, mutta en ota (noin) viidenkymppin kriisiäni kovin vakavasti.

Periodimusisoinnista (myös "autenttinen esityskäytäntö" tai historically informed performance, HIP) kiinnostunut muusikko kohtaa työssään monia kysymyksiä. Näitä ovat notaatio (äänten ja niitä symboloivien nuottien välinen suhde, mitä tulee esimerkiksi rytmiin, tempoon tai artikulaatioon); improvisaatio ja koristelu; soittimet, niiden historia ja rakenne sekä soittotavat; äänentuotto; viritysjärjestelmät ja -tasot; sekä yhtyeet, niiden koko, sijoittelu ja johtaminen. Esityskäytäntöä tutkitaan ensisijaisesti oppaista, kritiikeistä tai kuvallisista lähteistä sekä itse nuoteista ja säilyneistä alkuperäissoittimista. HIP on tuonut konserttilavoille keskiaikaista, renessanssi- ja barokkimusiikkia, mutta nykyään lähestymistapa vaikuttaa myös klassisen ja romanttisen musiikin esityskäytäntöihin. Nikolaus Harnoncourt, HIP-liikkeen uranuurtaja, korostaa teoksessaan *Puhuva musiikki* (Harnoncourt 1986:53-70) periodimusisoinnin tärkeintä elementtiä, artikulaatiota. Hän kuvailee toisistaan riippuvaa hierarkioiden verkostoa: tahti (vahvat ja heikot tahdinosat), harmonia (dissonansseja tulisi korostaa, purkauksia ei), rytmi (pidennettyjen äänten korostaminen, myös heikoilla tahdinosilla) sekä painot (melodian huippukohdissa). Musiikin pitää olla inhimillistä, puheen kaltaista, ei koneellisen säännöllistä.

Varsinaisissa vanhan musiikin yhtyeissä näiden asioiden lisäksi on olennaista alkuperäissoitinten käyttö. Viritys poikkeaa modernista sekä tason että viritysjärjestelmän osalta.

Sukupolveni muusikoiden opiskelu alkoi monen tyyliuunnan ristiaallokossa. Vielä 1980-luvulla RSO ja HKO hoitivat passioiden ja messujen säestykset ei-retoriseen tyyliinsä, mutta periodimusisointi sai jo 1970-luvun lopulta alkaen lisää kannatusta. Musiikkielämä oli muutoinkin muuttumassa: nuoret säveltäjät toivat Italiasta ja Ranskasta uusia ideoita, ja samaan aikaan perustimme kamariorkesteri Avantin. Noina vuosina alettiin esittää musiikkia 500 vuoden ajalta, kun siihen asti vanhat ja uudet teokset olivat varjossa.

Yksi tärkeimmistä uusien ajatusten välittäjistä oli Jukka Tiensuu, cembalisti ja mm. Viitasaaren nykymusiikkijuhlien sekä Helsinki Biennalen perustaja. Kun vanha opettajani Merete Söderhjelm jäi opiskeluvuosieni lopussa eläkkeelle, viimeistelin piano-opintoni Sibelius-Akatemiassa Tiensuun oppilaana. Merete oli kummallekin meistä tärkein opettajamme. Opettajan vaihtuessa luulin tietäväni mistä jatketaan.

Tiensuu pani kuitenkin nuottitelineelle Louis Couperiniä ja Frobergeriä. Syynä oli tietenkin Jukan omat mieltymykset ja se, että ohjelmistossani oli hänen teoksensa *Prélude non-mesuré*, joka on kunnianosoitus saman nimisille cembalokappaleille. Lähestyimme improvisoivaa barokkityyliä monelta suunnalta. Samalla soitimme muutakin vanhaa musiikkia. Pianodiplomiin kuului tietysti pakollisena J.S. Bachin isoja teoksia. Periodityylin tunsin, mutta periodisoitinta, cembaloa, en.

Olen vihdoin viime vuodet syventynyt cembalon soittoon Pietarsaaren Novia-ammattikorkeakoulussa, ja se on vahvistanut käsitystäni sen suuresta hyödystä yleiselle muusikkoudelle, mutta yllätyksekseni myös pianonsoitolle. Mielestäni kaikkien pianistien pitäisi käyttää merkittävä osa ajastaan vanhan musiikin parissa cembaloa soittamalla - ja jos mahdollista, myös klavikordiin ja fortepianoon tutustumalla.

Tämän opinnäytetyön keskeinen kysymys on kosketinsoittimen vaikutus soivaan lopputulokseen. Esitämme yhden teoksen, Joseph Haydnin Trion G-duuri, kaksi kertaa eri soittimilla, ja tutkin haastatteluin, mitä tapahtuu yleisön tai muusikkojen mielestä kun vaihdamme soittimia. Peilaan näitä vastauksia omiin ajatuksiini.

Mutta myös muita ongelmia kuin kosketinsoittimen vaihto nousee asiaa pohdittaessa. Konkreettisimmillaan sävellys on se paperi, jolle nuotit on painettu. Miten historiasta kiinnostunut muusikko lukee lähteitä? Sävellys on myös psykofyysinen vaikutus, jonka kuulija kokee. Mitä tapahtuu kuulijalle, kun sama teos esitetään eri soittimilla? Kosketinsoittimen vaihto vaikuttaa erittäin paljon jousisoittajiin sekä teknisesti että musiikillisesti. Lopputulos riippuu monimutkaisella tavalla kielten materiaalista, jousien laadusta ja virityksestä. Kaikki em. seikat vaikuttavat tempoon, äänen voimakkuuteen ja artikulaatioon - puhumattakaan muusikoiden emotionaalisesta tilasta.

Pohdin myös työssäni miten cembalonsoittajaksi muuttunut pianisti soittaa pianoa. Pyrkikö vanhan musiikin entusiastisesti tuottamaan modernista pianosta fortepianomaisen tai peräti cembalomaisen soinnin? Tästä syystä esittelen ja vertailen aluksi pianon- ja cembalonsoiton tekniikkaa.

2. Kosketinsoitinten tekniikasta ja soittimista

2.1 Kosketinsoittimien oppaita renessanssin ja barokin ajalta

Tässä luvussa esittelen kosketinsoittimien tekniikkaa kuten sitä on kuvailtu varhaisimmissa oppaissa ja täysbarokin ajan kirjoissa. Tutkimukseeni olen poiminut ensimmäisen kattavan urkujensoitto-oppaan Venetsiasta sekä sitäkin aiemmin painetun espanjalaisen kirjan, jossa on vain muutamia mainintoja tekniikasta. Myöhemmät 1700-luvun oppaat ovat perusteellisia, ja ne kuuluvat vieläkin jokaisen barokkimuusikon kirjahyllyyn, aitiopaikalle.

2.1.1 Tomás de Sancta Maria (myös Santa María)(n. 1510-1570): Arte de Tañer Fantasia (1565) sekä Girolamo Diruta (1554-1610?): Il Transilvano (1593 ja 1609)

Girolamo Dirutan opettaja oli Claudio Merulo, eräs aikansa merkittävimmistä kosketinsoittajista ja säveltäjistä. Uskotaan, että Dirutan kirja kokoaa yhteen Merulon "koulukunnan" opetuksen. (Loppututkintokonsertissani oli myös yksi Merulon Toccata). Dirutan kirja on etupäässä urkujen soitto-opas, kun taas St. Marian suppea kirja keskittyy lähinnä klavikordiin. Näissä kahdessa varhaisimmassa lähteessä kerrotaan soittotekniikasta seuraavaa:

Sancta Maria opastaa soittajaa pitämään kyynärvarren vaakatasossa, mutta alempana kuin koskettimet. Sormien pitäisi olla täysin koukussa "kuin kissan käpälä" (St Maria 1565, libro primero, folio 37). Tämä tuntuu vaikealta, mutta St. Marian ohjeet koskevat lähinnä klavikordin soittoa. Tällä soittimella on tärkeää pitää sormet hiljaa paikallaan kun kosketin on pohjassa. Kun rannetta ei voi käyttää, on pakko kehittää sormien itsenäisyyttä ja myös sormen kaikkia niveliä (!). Peukaloa ei tällä tekniikalla juuri käytetä.

Girolamo Diruta neuvoo pitämään kättä ja rannetta keskenään samalla tasolla, vähän koskettimien yläpuolella. Tätä mieltä ovat lähes kaikki kirjoittajat, jotka julkaisivat oppaita hänen teoksensa jälkeen. Eroja on vain sormien asentoa koskevissa kommenteissa. Monet kannattavat Dirutan ohjeita keskimmäisten sormien vetämisestä peukalon ja pikkusormen kanssa samaan linjaan. (Diruta 1593, 11).

Cembalon koti on Italia, mutta myöhemmin 1600-luvun toisella puoliskolla Pariisista tuli klaveerinsoiton tärkein keskus. Vaikutus oli huipussaan 1700-luvun alussa. Pariisissa painettiin useita kosketinsoittimia käsitteleviä soitto-oppaita, joista viisi on maininnan arvoista:

2.1.2 Jean Denis: *Traité de l'Accord de l'Epinette* (1650)

Denis'n kirjoitukset seuraavat valtavirtaa. Hänen mielestään kättä ei saa pitää koskettimien alapuolella, koska silloin voima häviää - eikä myöskään yläpuolella, koska silloin sormista tulee jäykkiä vasaroita ("bastons droits & roides"). Käsivarsi ja ranne on pidettävä siis suurten nivelien (s.o. rystysten) tasalla. Erityisesti muusikon on yritettävä välttää pään kääntelyä suosion kalastamiseksi, kuten myös jaloilla tömistelyä, soiton teeskentelyä ilmassa, murinaa tai maiskuttelua. Kaikki tällaiset "tapaukset" eli yritteliäät kosketinsoittajat olivat käyneet Denis'n mukaan hänen soitinpajassaan, usein tilaamassa itselleen uusia instrumentteja ja samalla kehumassa itseään. Huumori on Denis'n teoksessa parasta antia! (Lister 1979, 112-120)

2.1.3 Michel de Saint-Lambert: *Les Principes du Clavecin* (1702) sekä Michel Corrette: *Les Amusements de Parnasse* (1749)

St. Lambert (St. Lambert 1702, 89-94) ja Corrette (Lister 1979, 174) eivät kirjoita kovin paljoa tekniikasta. Molemmat kehottavat taivuttamaan etusormen, keskisormen ja nimettömän samaan linjaan peukalon ja pikkusormen kanssa sekä pitämään käsivarren koskettimien tasalla - siis samat ohjeet kuin Jean Denis'llä. Denis, St. Lambert ja Corrette muistuttavat toisiaan, joten he ovat epäilemättä tutustuneet toistensa aiempiin teoksiin.

2.1.4 François Couperin: *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716)

Parhaana oppaana pidän Couperinin teosta, koska se on perusteellinen ja tuntuu vieläkin ajankohtaiselta. Hänen mielestään klaveerin soitto pitää aloittaa kuusi - seitsemänvuotiaana. Tätä iäkkäämmät aloittelijat saivat pyytää lähipiirinsä tuttua henkilöä vetelemään soittajaparan sormia kaikkiin suuntiin. Näin ne tulevat muuttumaan vetreiksi! Onneksi tämä neuvo on hautautunut historian hämääseen.

Soitin on äänitettävä kevyeksi, ja lapset eivät saa käyttää koppelia (kahta manuaalia tai sormioyhdistäjää) yhtä aikaa. Tämä on Couperinin mielestä liian raskasta aloittelijalle. Heiltä pitää myös kieltää yksin harjoittelu! Näin oppilas ei tule unohtaneeksi ja tuhonneeksi opettajan kallisarvoisia neuvoja joita viimeisimmällä soittotunnilla on käsitelty.

Käsivarren alaosa, ranne ja sormet tulee pitää samalla tasolla koskettimien pinnan kanssa. Sormet eivät tee ylimääräisiä liikkeitä, vaan ovat niin lähellä koskettimia kuin mahdollista. Soittajan on istuttava keskellä, vähän yleisöä kohti kääntyneenä, noin yhdeksän tuuman päässä soittimesta. Ranskalainen tuuma oli vuoden 1668 jälkeen 2,707 cm eli oikea etäisyys on Couperinin ohjeiden mukaan 24,4 senttiä. Polvien jännittämistä tulee välttää, ja jalat on pidettävä vierekkäin, oikea jalka vähän kääntyneenä ulospäin. Kaikenlainen ilmehtiminen ja irvistely on kielletty, eikä tahtia saa lyödä jalalla - eikä millään muullakaan ruumiinosalla.

Muusikon on annettava yleisölle vaikutelma soiton helppoudesta, sillä hyvä soitto syntyy vapaudesta ja rentoudesta (*souplesse*), ei voiman käytöstä. Couperin on kiinnostunut myös ulkoisista tekijöistä: ei saa tuijottaa yhteen pisteeseen, mutta toisaalta katse ei saa harhaillakaan. Jos soittaa ulkoa, on katsottava yleisöä, vaikuttaen täydellisen keskittyneeltä, ikään kuin mielessä ei olisi mitään muuta kuin juuri sen hetkinen musiikki. (Couperin 1977, 10-13)

2.1.5 Jean-Philippe Rameau: esipuhe "de la Mechanique des doigts sur le clavessin" teokseen Pièces de Clavecin (1724)

Viimeisenä muttei vähäisempänä pariisilaisena soitto-oppaana on mainittava Jean-Philippe Rameaun cembalokokoelmaansa laatima esipuhe. Hän on länsimaisen musiikin tärkeimpiä teoreetikkoja, ja hän toi matemaattisen analyysin ja filosofisen ulottuvuuden musiikinteoriaan teoksellaan *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Hänen teoriansa cembalon soitosta eivät ole yhtä urauurtavia: neuvot ovat tuttuja monesta muusta kirjasta. Rameaun mielestä soitto tapahtuu rystysistä niin, että sormet eivät ole kokonaan koukussa eivätkä suorassa. (Rameau 1724, 3-5). Yksi erikoinen idea erottaa hänet kuitenkin muista: soittoharrastus aloitetaan niin, että käsi on hyvin korkealla, niin että lyhyemmät sormet, peukalo ja pikkusormi, juuri ja juuri yltävät koskettimille. Tämä kuulostaa ymmärrettävältä, jos tarkoituksena on opintojen alussa välttää ranteen käyttöä ja kehittää sormien itsenäisyyttä.

2.1.6 Carl Philip Emanuel Bachin Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen (1753 ja 1762)

Lopuksi nykyään kaikkein kuuluisin kirja, ei Pariisissa, vaan Berliinissä vuosina 1753 ja 1762 julkaistu *Versuch*. Kirja on niin kuuluisa ja merkittävä, että sillä on tällainen lempinimikin. Hänen teoksensa keskittyy erityisesti sormituksiin. Tekniikasta on erittäin vähän tekstiä, ja hän toistaa aiempia ohjeita: klaveristin tulee soittaa sormet kaarevina ja jännityksestä vapain lihaksin. C.P.E Bach onnistuu kuitenkin parhaiten kaikista oppaiden kirjoittajista kuvaamaan mitä sormien ja käsien oikea vapaus tarkoittaa: hän kutsuu klaveerin soitossa usein käytettyä liukumista koskettimen pinnalla taaksepäin myös jännitykseksi! Se on sallittua muttei toivottavaa (Bach, 1982, 31-32).

2.2 Pianonsoiton tekniikasta

Edellä on mainittu käytännössä kaikki olennainen mitä historiallisista lähteistä on löydettävissä. Kuva kosketinsoitinten varhaisesta soittotekniikasta on melko täydellinen. Haluan vielä liittää vanhojen mestareiden kumppaniksi modernin mestarin, Karl Leimerin (1858-1944). Hän oli saksalainen pedagogi, jonka maine perustuu *Piano Technique* -kirjaan, sekä siihen, että hän oli Walter Gieseckingin (1895-1956) ainoa opettaja. Valinta on täysin henkilökohtainen. Haluan korostaa klavikordin, cembalon, fortepianon ja pianon soittotekniikoiden yhtäläisyyksiä - tai jos halutaan, samankaltaisuuksia joita niiden soitossa pitäisi olla.

Karl Leimer & Walter Giesecking: Piano Technique (1932 ja 1938)

Leimer paloittelee soittotapahtuman osiin hyvin rationaalisesti, vailla mystiikkaa. Mahdollisia tapoja saada kosketin alas on neljä: vapaa pudotus, heitto/heilahdus/isku, pyöritys ja painaminen. Viimeksi mainittu syntyy aivan koskettimen pinnasta, ja muut tippuvat koskettimien yläpuolelta, tilanteesta riippuen kauempaa tai lähempää.

1. Vapaa pudotus ("the free fall", Leimer & Giesecking 1972, 107)

Vapaan pudotuksen voi tehdä neljällä tavalla, riippuen siitä, mikä käden nivel on "akselina": koko kädellä, kyynärvarrella, ranteella tai sormilla. Suoritus tehdään pääasiassa vain yhdellä nivelellä, esimerkiksi koko kättä käytettäessä liikkuu olkanivel, kyynärvarren

tapauksessa kyynärpää. Jos halutaan soittaa kädellä, ranne liikkuu, tai nopeasti soitettaessa vain rystysen nivel. Kaikki muut nivelet, jotka eivät osallistu, ovat "lempeästi paikallaan". Sormen vapaassa pudotuksessa sormi ei ole taivutettuna, vaan melko suorassa. Tämä on käytännössä cembalonsoiton tekniikka, mutta myös monen filmipätkän perusteella voi ajatella, että monet pianistit käyttävät sormen vapaata pudotusta lisättyinä erilaisilla annoksilla koko käden painoa. Mieleen tulee heti kaksi mestaria, Vladimir Horowitz ja Art Tatum. Tuntuu siltä, että he ovat lukeneet Francois Couperinin kirjan.

2. Heitto/heilahdus/isku ("the throw and stroke, the swing", Leimer & Giesecking 1972, 107)
Nämäkin käden liikkeet voidaan jakaa ensimmäisen kohdan tavoin neljään osaan: paikallaan oleva sormi liikkuu rystysistä, tai rystysten ollessa paikallaan ranne liikkuu ja niin edelleen. Heitto on lihasten työtä, joka siirtää soittamiseen vaadittavaa käden painoa.

3. Pyöritys ("the roll", Leimer & Giesecking 1972, 108)

Pyöritys on käden kääntämistä akselin tavoin, ääripisteinä ovat sormenpää ja kyynärpää. Olkavarsi liikkuu vapaasti ja rennosti. Leimer analysoi muutoin niin maltillisessa kirjassaan aika kirpeästi Tony Bandmannin ja Rudolph Breithauptin vanhempia teoksia, jossa trilli ehdotetaan soitettavaksi pyörittämällä. Tästä hän on jyrkästi eri mieltä. Trilli soitettakoon sormilla, mutta tremolo pyörityksellä. Tästä cembalon soittaja ei voisi olla enempää samaa mieltä.

4. Painaminen ("the pressure", Leimer & Giesecking 1972, 109)

Tämä tekniikka on jälleen hyvin tuttua jo kaksisataa vuotta vanhemmista cembalooppaista: ei ylimääräisiä liikkeitä (ks Couperin). Sormi on ensin koskettimen pinnalla ja soittaja keskittää huomionsa sormenpäähän "hermoihin" sekä käyttää pikemminkin sormen leveää aluetta ("läskiä") kuin sormenpäätä. Sormet ovat hiukan kaarella olkavarren roikkuessa joustavasti ja kyynärvarsi on koskettimien tasolla. Kun kosketinta painetaan, paino siirtyy kannattelevilta hartialihaksilta sormille. Tätä voi tehdä eri voimakkuuksilla.

Kaikki edellä mainitut neljä tekniikan osa-alueita ovat käytössä eri yhdistelminä soiton aikana, mitään niistä ei käytetä pelkästään yksin. Esimerkiksi nopeat juoksutukset ovat sormityön ja pyörityksen yhdistelmiä. Leimer ja Giesecking suosittavat kirjassaan samoja asioita kuin kaikissa varhaisissa cembalooppaissäkin suositellaan, erityisesti sormien käyttöä. Suurin ero on heidän pyrkimyksessään harjoittaa kaikki viisi sormea yhtä

vahvoiksi. Monet barokin ajan klaveristit halusivat korostaa sormien erilaisuutta. Modernit soittimet kehittyivät rekistereiltään mahdollisimman tasaisiksi, mutta barokin estetiikka arvosti tässäkin asiassa eri värejä. Renessanssin ja varhaisbarokin kosketinsoitintekniikalle oli tärkeää käyttää vahvoja ja heikkoja sormia aina artikulaation apuna. Lähtökohta oli nimenomaan sormien erilaisuus.

2.3 Haydn ja kosketinsoittimet

Joseph Haydn (1732-1809) oli itävaltalainen säveltäjä. Hän aloitti uransa vanhassa maailmassa myöhäisbarokin aikana perinteisesti yläluokkaisten mesenaattien ylläpitämänä. Elämänsä ehtopuolella hänestä tuli vapaa taiteilija ja aikansa kuuluisin säveltäjä, todellinen julkkis. Romantiikan aika oli alkamassa. Häntä kutsutaan usein sinfonian isäksi, mutta yhtä hyvin hänen lempinimensä voisi olla jousikvartetton isä, sillä kukaan toinen säveltäjä ei pääse lähellekään hänen tuotteliaisuuttaan, laatuaan tai merkitystään näissä musiikin lajeissa.

Hän asui Esterházyn hovissa vuodet 1761-90. Esterházyt olivat Unkarin aateliston rikkain ja vaikutusvaltaisin perhe, ja he olivat pitkään tukeneet taiteita. Haydnin hoviinsa palkannut prinssi Paul Anton oli musiikin ystävä ja itsekin kelpo esiintyjä. Hän soitti viulua, huilua ja luuttua sekä keräsi tärkeän nuottikirjaston. Hänen nuorempi veljensä Nikolaus tuli Esterházyn prinssiksi veljensä kuoltua vuonna 1762.

Esittelen seuraavassa kosketinsoitinten asemaa Haydnin aikana, koska ei ole aivan selvää mille soittimelle "pianoteokset" on tarkoitettu. Hänen tuotantonsa sopii monille klaveereille, koska hän eli suuren murroksen aikana: piano korvasi vähitellen cembalon, ja samaan aikaan kotona soitettiin vielä klavikordeja.

Haydn-dokumenteissa varhaisin viittaus pianoon on hänen kirjeessään, joka on päivätty 26. päivänä lokakuuta 1788. Esterházan linnan instrumenteista ei valitettavasti ole säilynyt minkäänlaista inventaariota. Jotkut ovat viittaneet pianonrakentaja Anton Walterin kuittiin 3. päivästä marraskuuta 1781, joka todistaisi pianon olemassaolon Esterházassa. Kuitissa on kuitenkin maksun syyksi sanottu "Clavier und Flügel Instrumenten", eikä mitään mainintaa pianosta ole.

Toiset viittaavat kertomukseen pianokonsertista hovissa vuonna 1773, mutta tämä lähde on kirjoitettu kymmenen vuotta myöhemmin, ja kertoja ei ollut muusikko. Nämä

kertomukset ovat epäluotettavia, ja koska kaikki faktat tukevat sitä, että uusien pianojen saatavuus tällä seudulla oli huono, tähänkään ei voi luottaa.

Pianoja ei melko varmasti rakennettu Wienissä ennen 1780-lukua. Hyvin pieni määrä lähteitä kertoo yksittäisistä pianokonserteista 1760- ja 1770-luvuilla. Nämä olivat todennäköisesti maahan tuotuja soittimia. Ylivoimaisesti suosituimmat soittimet kaupungissa olivat tähän aikaan cembaloita, yleensä yksimanuaalisia, sekä klavikordeja. (Rowland 2001, 99).

Huhtikuussa 1790 Haydn kirjoitti kirjeen Marianne von Genzingerille (Prinssi Esterházyin lääkärin puoliso) neuvoen tätä instrumentin hankinnassa. "On totta, että ystäväni herra Walter (1752-1826, saksalainen ja myöhemmin wieniläinen pianorakentaja) on kuuluisa, ja hän on minulle aina hyvin ystävällinen, mutta näin meidän kesken, totta puhuen, joskus vain yhtä kymmenestä soittimesta voisi kuvailla hyväksi - sitä paitsi ne ovat hyvin kalliita. Suosittelisin teidän armollenne herra Schanzin fortepianoja, ne ovat erityisen keveitä kosketukseltaan ja mekanismi on miellyttävä." (Somfai 1995, 12). Kaikki säilyneet dokumentit kertovat Haydnin arvostaneen soittimissaan ensiksi keveyttä ja herkkyyttä. Varhaiset fortepianot muistuttivat ulkoasultaan ja jopa soinniltaan sekä soittotekniikaltaan saman ajan cembaloita. Ne olivat usein hiljaisempia kuin suurikokoisimmat cembalot, mutta eivät niin herkkiä kuin klavikordit.

Haydn sävelsi kosketinsoittimille vuosien 1755 ja 1796 välillä. Näinä vuosina urkujen lisäksi kaikki kolme muutakin kosketinsoitinta olivat suosiossa: klavikordi, cembalo ja fortepiano. Haydn on julkisesti tunnustanut velkansa C.P.E. Bachin musiikille, ja tämän kirjoituksista käy selväksi, että kaikilla soittimilla oli oma tärkeä tehtävänsä. Nykyään lähes hylätty klavikordi oli Emanuel Bachin suosikkisoitin. Hän sanoi kirjassaan *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, että "klavikordi on näin ollen se soitin, jolla klaveristin suorituskyykyä voidaan kaikkein tarkimmin arvioida" (Bach 1982, 21).

Haydnin koko klaveerituotannon voi yhtä sonaattia lukuunottamatta (n:o 60 C, III osa) soittaa soittimella, jonka ääniala on viisi oktaavia (F1 - f3). Tämä on tavallinen cembalon ja varhaisen fortepianon ääniala. Ennen vuotta 1780 sävelletyissä teoksissa ei ole dynaamisia merkintöjä, joita ei voisi toteuttaa cembalolla. Ainoastaan sonaatti c-molli Hob.XVI:20 sisältää fortepianoon viittavia ideoita, mutta sujuu cembalollakin. Tämä on muuten ensimmäinen "sonaatti", aikaisempien kosketinsoitinteosten nimi oli "divertimento"

tai "partita" - hauska linkki menneisyyteen! Tässä kohdassa tulee myös ajatelleeksi, että Haydnin syntyessä J.S. Bach, Rameau, Händel, Telemann ja D. Scarlatti olivat vielä aktiivisia säveltäjiä.

John Rink kirjoittaa tutkimuksessaan, että Haydnin ensimmäinen yksinomaan pianolle tarkoitettu teos on vuosina 1789-1790 sävelletty sonaatti Es-duuri Hob.XVI:49 (Rink 2002, 26). Se onkin toteuttamiskelvoton cembalolla, sillä siinä on äkillisiä painotuksia (sforzato) ja suuria murtosointuja (arpeggio). Nämä ilmaisukeinot edellyttävät vasaroita, fortin ja pianon nopeita vaihteluita ja humisevaa pedaalia. Haydn luopui 1780-luvun aikana vanhasta instrumentista ja ihastui fortepianon tuomiin uusiin mahdollisuuksiin.

Tässä tutkimuksessa on esimerkkiteoksena Trio G-duuri Hob.XV:5. Sen sävellysajankohtaa on vain voitu arvailla faktojen puutteessa. Se on julkaistu 1784, joten ei voida sanoa, että se pitäisi esittää pianolla. Cembalolla ja barokkijousisoittimilla se toimii varsin hyvin.

3. Tutkimus

Tässä kappaleessa kuvailen tutkimuksen tekotapaa, materiaalin keräämistä sekä tuloksia. Ensimmäiset ajatukset tutkimusaiheesta sain kun pidin Novian syventävien barokkiopintojen loppututkintokonserttini toukokuussa 2015 Helsingin Musiikkitalon Paavosalissa. Ohjelmassa oli kamarimusiikkia ja sooloteoksia 1500-luvulta 1700-luvulle. Tuorein sävellys oli Joseph Haydnin (1732-1809) "Pianotrio" viululle, sellolle ja klaveerille G-duuri, Hoboken XV:5. Haydnin triossa kanssani olivat musisoimassa viulisti Kaisa Kallinen ja sellisti Miika Uuksulainen. Käytin pianoa avuksi teoksen opiskelussa, koska pianolla on helppo soittaa myös viulun ja sellon osuuksia yhdessä oman stemmani kanssa. Pianoa soittamalla syntynyt vaikutelma oli niin hämmentävän erilainen - eikä vailla ongelmia - että halusin pohtia, mikä on ilmiön takana.

3.1 Joseph Haydn: Trio G Hob.XV:5

Haydnin triossa on kolme osaa: Adagio non tanto, Allegro ja Allegro. Ensimmäinen osa on paikoin juhlava pisteellisine rytmeineen, toisaalta laulava ja leikkisä. Toinen osa on vauhdikas ja nokkela metsästysaiheinen tarina, ja kolmas on menuetti, välillä sivistyneen galantti, välillä virtuoosinen. Teoksen tilasi lontoolainen kustantaja William Forster, joka halusi tehdä bisnestä Haydnin nimellä. Haydn oli silloin, 1780-luvulla, "maailman"

(Euroopan) kuuluisin säveltäjä, aikansa suuria tähtiä. Forsterin painamassa vihossa on kolme trioa, joista kaksi on paljastunut Haydnin oppilaan Ignaz Pleyelin (1757-1831) säveltämiksi. Kokoelma julkaistiin 1784, mutta sävellysajankohtaa ei tiedetä.

Pleyel "kosti" vielä myöhemmin julkaisemalla kaikki kolme kappaletta ominaan. Historia on herkullisia yksityiskohtia täynnä, mutta tekijänoikeudet olivat tuohon aikaan olemattomia. Haydnilta oli esimerkiksi Esterházyyn hovissa kielletty teosten julkaisu ja luovuttaminen muille. Sävellykset olivat prinssin omaisuutta. Lisää spekulatiota voi halutessaan lukea Roger S. Fisherin (Ph.D) hauska esitelmästä "Say it ain't so, Joe" (Fisher 2010).

Triosta XV:5 G on lukuisia editioita, jotka sisältävät hämmästyttävän paljon virheitä. Me käytimme G. Henle Verlagin julkaisemaa nuottia. Tekstuuri on erittäin sopivaa pianolle, mutta sen voi myös kompromisseja tekemättä esittää cembalolla. Kuten silloin oli tapana, kamarimusiikki oli tarkoitettu kotona esitettäväksi jonkun mukavan illanvieton yhteydessä, ja silloin tietysti käytetään niitä instrumentteja joita sattuu olemaan saatavilla. Teos ei ole suuri virtuoosinumero, muttei ihan helppokaan. Mikään kolmesta stemmasta ei sovellu aloittelijalle, teoksen esittämiseen tarvitaan "aktiiviharrastajia".

3.2 Tutkimuksen toteuttaminen

Ryhdyimme harjoittelemaan teosta kevään barokkikonsertin jälkeen uudelleen kesäloman jälkeen syksyllä 2015, tällä kertaa moderneilla soittimilla. Soitimme myös vanhoilla soittimilla muita konsertteja, ja itse esitin kappaleen vielä toisten barokkimuusikkojen kanssa. Teoksesta tuli minun ja meidän "oma".

Tutkimusmateriaalin hankkimisessa oli kolme osaa: konserteissa esiintyneiden muusikoiden syvähaastattelut, yleisön vastaukset kyselylomakkeilla ja omat mietteeni. Kaisa Kallista ja Miika Uuksulaista haastattelin äänittämällä keskustelun nauhalle. He olivat kumpikin jo toisella vuosikurssilla barokin syventävissä opinnoissa, joten tutkimusongelma oli heille ajankohtainen.

Materiaalin hankkimisessa seuraava vaihe oli konsertti, jonka järjestin talvella 2015 omassa olohuoneessani. Tila oli siis kooltaan kuin 1700-luvun konserttipaikka! Kosketinsoittimet olivat Steinwayn D-konserttiflyygeli 1950-luvulta sekä Joel Katzmanin rakentama ranskalais-flaamilainen kaksimanaalinen cembalo. Toteutin tutkimuksen kyselylomakkeella. Yleisönä oli kulttuuria harrastavia kansalaisia, keski-ikältään n 60 vuotta.

He ovat kaikki eri alojen akateemisia, siis tyypillisiä konserttiyleisön edustajia. Muusikkoja oli kaksi, pitkällä opinnoissaan olevaa nuorta, viulisti ja sellisti.

3.2.1 Kyselylomake

Kaikille osallistujille jaettiin kyselylomake, jossa aluksi pohjustin lyhyesti tilaisuutta seuraavasti:

Soitamme Joseph Haydnin (1732-1809) trion klaveerille, viululle ja sellolle. Tämäntapaisella kamarimusisoinnilla oli tärkeä osa hienon väen ajanvietossa. Soittajat käyttivät tietysti niitä instrumentteja, joita sattui olemaan. Sävellyksen julkaisuvuonna 1784 cembalo oli jäämässä pois muodista. Uusi fortepiano kiinnosti kaikkia.

Ensin soitamme cembalolla, barokkiviululla ja barokkisellolla. Katsomme siis taaksepäin parinkymmenen vuoden verran. Soittimet ovat matalammassa viritystasossa, ja lisäksi cembalo on viritetty ajalle tyypilliseen järjestelmään. Viulussa ja sellossa on suolikieliet, ja jousetkin ovat 1700-luvun tyyliä.

Toinen versio esitetään modernilla tavalla. Klaveeri on 9-jalkainen Steinway, joka on viritetty nykyisellä tavalla. Pianossa on paljon metallia, ja kaikki muutkin kielet ovat terästä.

Seuraavaksi esitin kolme kysymystä:

- Miten mielestäsi kosketinsoittimen vaihto vaikuttaa soivaan lopputulokseen? -*
- Miltä nämä kaksi kokonaisuutta tuntuvat toisiinsa verrattuna - tai miten yksittäinen muusikko soitti kun häntä vertailee eri ympäristössä?*
- Ja loppukevennys: kumpi oli kivempi?*

3.3 Yleisön vastaukset

Kun tutkimukseni kolmea materiaalin keräystapaa - muusikoiden haastattelua, yleisön vastauksia sekä omia ajatuksiani - tarkastelee kauempaa, nousee esille muutamia selkeitä teemoja.

Nämä ovat:

- artikulaatio
- tunnelma
- sointi
- äänenvoimakkuus
- soitinten vertailu
- viritys ja intonointi

Monet näistä teemoista olivat ennakolta arvattavissa, mutta joistain odotin merkittävämpiä kuin niistä lopulta tuli. Vastauksia käsitellessäni säilytän yleisön anonymiteetin, mutta triossa soittaneet muusikot ovat omana itsenään. Heidän mielipiteistään käy joka tapauksessa henkilö ilmi.

3.3.1 Artikulaatio

Artikulaatio tarkoittaa tapaa jolla peräkkäiset sävelet erotetaan tai yhdistetään toisistaan. Artikulaatiota voi verrata puhutun ja kirjoitetun kielen välimerkkeihin - tai miksei näyttelijän tapaan käyttää alukkeita, lähinnä konsonantteja, ilmaisun välineenä. Barokin ja sitä edeltävien tyylikausien aikana nuotteihin merkityt artikulaatiomerkit olivat harvinaisia (tai peräti olemattomia), koska säveltäjät edellyttivät esittäjien tuntevan oikean tyylin.

Kosketinsoitinten sormitukset lähteissä kertovat, että 1500-luvun lyhyempää artikulaatiota suosinut tapa muuttui hitaasti kohti 1800-luvun saumatonta legatoa. Saman tapainen muutos tapahtui jousisoittimissa: barokkijouselle on luontevaa non-legato, kun taas noin vuodesta 1800 yleistynyt nykyisin käytetty Tourte-jousi on sopiva toisenlaiseen artikulaatioon.

Artikulaatio on teema, joka on vanhan musiikin ja historiallisen esityskäytännön tärkeimpiä osa-alueita. Esiintyjän tavoitellessa teoksen oikeaa karakteria edes tempon valinta ei liene niin tärkeä kuin artikulaatio. Cembalistiksi ruvennut pianisti artikuloi ja soittaa hyvin eri tavalla kuin nykyajasta käsin 1700-lukua lähestyvä muusikko. Pianisti-cembalisti soittaa

molempia soittimia sama ihanne korvissaan, ja pyrkii periaatteessa samaan päämäärään. Yleisön kommentteissa ero oli kuitenkin hyvin moniselitteinen.

Osa vastauksista oli samantyyppisiä kuin itsekin ajattelisin hahmottaessani soivaa lopputulosta: cembalolla on parempi artikulaatio ja elävämpi agogiikka (sävelten, taukojen ja rytmien kestoajkojen sekä temponkäsittelyn ilmaisullinen muuntelu). Cembaloa ei voi "soitella" huolimattomasti, ymmärtämättä musiikin "laaksoja ja kukkuloita". Jos vain soittelee, tulos on mekaaninen ja hakkaava. Moni aloitteleva pianisti soittaa ilman tarkempaa hienosäätöä tuloksen suuremmin kärsimättä. Modernista pianosta on helppo tuottaa ihan kelvollinen ääni. Ei ole montaa vuosikymmentä kulunut siitä, kun klassisen (Mozart, Haydn, etc) pianonsoitin ihanteena oli tasainen "helminauha", jossa ei lainkaan käytetä retorisia keinoja, puhuvaa esitystapaa.

Kiinnostavan lähestymiskulman samaan aiheeseen tuo toinen vastaus yleisön kyselylomakkeella: cembalon artikulaatio ei ole niin selkeä kuin pianon. "Moderni Steinway on selkeämpi ja kuivempi kuin cembalo." Pianon kontrastit artikulaatiossa olivat tämän vastaajan mielestä radikaaleja, liian silmille hyppiviä. Cembalo "ui sointimeressä". Tähän lisättäköön, että Joel Katzman -cembalossa, jota käytän, on voimakas kaiku, joka syntyy 4-jalkaisen äänikerran osittaisesta vaimentamattomuudesta.

Oma kokemukseni klassisen tyylikauden musiikkia soittaessani on, että jos tavoittelee cembalon inspiroimana elävää artikulaatiota, Steinway ja muut modernit pianot helposti riistäytyvät käsistä. Ornamenteista ja erilaisista painotuksista tulee helposti hyökkäviä.

3.3.2 Vaikutelma

Kosketinsoittimen vaihdon merkitystä soivaan lopputulokseen ei voi kokeellisesti mitata. Kuulijoille jää yleinen vaikutelma, jota on joskus vaikea pukea mihinkään muotoon, ei sanalliseen - eikä mihinkään mitattavaan. Musiikissa voi kyllä kilpailla, mutta mahtaako sielläkään tuomariston sarakkeissa olla muita kuin adjektiiveja. Niin nytkin: suurin osa yleisöni kommentteista oli adjektiiveja, kuten saattoi ennakkoon odottaa.

Oli kuitenkin hyvin terveellistä huomata, että "tavallinen" aktiiviharrastaja nauttii konsertista hyvin paljon myös visuaalisesti. Eräs vastaaja valitti, että osa hänen kommentteistaan saattaa johtua epäedullisesta näköyhteydestä kun vaihdoimme instrumentteja.

Muusikot miettivät (tai huolehtivat suorastaan epäterveellisen paljon) lavan järjestämistä lähinnä akustiikkaa ajatellen, tai esimerkiksi nuottien ja telineiden sijaintia pelkän

toimivuuden kannalta. Kannattaa kuitenkin muistaa, että yleisöön vaikuttaa hyvin paljon yhtyeen olemus ja pinnan alainen dynamiikka - siis samat asiat mitkä teatterissa tai oopperassa kuljettavat tarinaa. Tätä päätelmääni kuvaa esimerkkivastaus yleisön kyselylomakkeesta: "viulisti vaikutti onnellisemmalta soittaessaan barokkiviulua".

"Raskas vai kevyt, reipas vai heppoinen?"

Barokkiversiota sanottiin helmeilevän unenomaiseksi ja taivaalliseksi, kun taas modernit soittimet kuulostivat reippailta, jonkun mielestä raskailta. Vanhat soittimet koettiin kevyiksi, aidoiksi ja lämpimiksi.

Vastausten joukossa oli vertaus kulinarismiin: vanhat soittimet soivat kuin hyvin kypsynyt vanha viini, verrattuna "nuoreen ehkä paikoin kuplivaan moderniin tapaan".

Yksi vastaaja, joka piti enemmän nykytyylistä, sanoi että Steinway oli kuin uusi Mersu rättisitikan (cembalo) rinnalla. Eli periodi-instrumentit olivat hänen mielestään heppoisia, ja modernit soittimet syystäkin syrjäyttäneet vanhat.

"...kokonaisuus Steinway-versiossa oli tasapainoisempi ja täyteläisempi. Kosketinsoitin soi pehmeämmin. Cembalo tuntui kevyemmän luokan peliltä, vähän niinkuin kangaskattoinen Citroën Mercedeksen rinnalla. Ilmeisesti tätä mieltä on oltu yleisemminkin, sillä muutenhan Steinway ei olisi syrjäyttänyt cembaloa ja teräskielet suolikieliä..."

Yleisö ihaili myös muusikoiden yhteistyötä: mahtavatko viulisti ja sellisti olla aviopari, kysyttiin. (Eivät)

3.3.3 Sointi

Valtaosa Novian opiskelutovereistani on orkesterimuusikoita. He ovat kukin toimineet orkestereidensa jousisektioissa toistakymmentä vuotta, joten kahden käden sormetkaan eivät riitä laskemaan niitä konsertteja, joissa he ovat joutuneet turvautumaan kuulosuojaimiin. Isot sinfoniat 1900-luvulta eivät ole hiljaista musiikkia.

Barokkimusiikin harjoituksissa keskustellessa paljastuu aina, että nykyinen sointi-ihanne ei miellytä heitä. Tilannetta, jossa yksi huilisti taistelee kuudentoista ykkösviulun teräksistä e-kieltä vastaan ei pidetä mielekkäänä. Mutta yleisö pitää suurista, meluisista kappaleista. Asia ei ole mustavalkoinen. Opinnäytteen tekijän kohtalona on rämpiä adjektiivipuurossa.

"Piano on kirkas ja pehmeä, mutta cembalo sen sijaan on kirkas ja pehmeä!"

Musiikkiin liitettävät adjektiivit ovat vaikeita. Testiyleisön mielestä pianolla esitetty trio oli kirkas ja pehmeä, mutta niin oli myös cembalolla soitettu triokin. Nämä lauseet tulivat tietysti eri kuulijoilta, ja ne tarkoittavat vähän eri asiaa. Modernit soittimet olivat ilmeisesti kirkkaita ja pehmeitä siinä merkityksessä, että ne ovat tasavahvoja ja täyteläisiä, ja kuulostavat leveiltä, kun taas periodi-instrumentit ovat pehmeitä, koska ne ovat hiljaisia. Objektivisesti kai voi sanoa, että suolikielit ovat myönteisessä mielessä pehmeitä - ja kirkkaita, koska yläsävelspektri on hyvin paljon suurempi kuin teräskielillä.

Selkeimmät vastakkaiset luonnehdinnat olivat:

cembalo ja suolikielit = kevyt

Steinway ja teräskielit = raskas

Toisaalta ne, jotka pitivät nykytyylisestä esityksestä, sanoivat että pianotrio on täyteläinen ja pehmeä, kun cembalotriossa klaveeri jäi viulun jalkoihin.

Tässä ollaan lähellä erästä HIP-liikkeen suurinta ongelmaa: periodisoitto toimii loistavasti studioäänitteillä. Jos musiikki tuntuu etäiseltä, voi kääntää volyyminuppia hieman koilliseen. Hienon cembalosoinnin ja balanssin rakentaa taitava äänittäjä. Viritys on aina tyydyttävä, eikä kosteuden tai lämpötilan vaihtelusta ole harmia. Tähän ovat tottuneet niin ammattilaiset kuin yleisökin: esitysten pitää olla täydellisiä ja yhtä hyviä kuin viimeksi kuultu levytys.

Meidän konserttitalimme, tavallisen rivitalon korkea olohuone, oli akustiikaltaan cembalolle varsin hyvä. Nyky-yleisön arjen äänimaisema on kuitenkin meluisa, joten hiljainen musisointi vaatii totuttelua ja eläytymistä. Vanhoista soittimista sanottiin kuitenkin yleisemmin, että ne ovat laulavia ja soivempia kuin modernit. Cembalo "liukuu" mutta piano on hakkaavampi. Jatkan aiheen pohtimista luvussa 3.3.4.

Muusikot tuntuvat itse arvostavan barokkisoittimia niiden hiljaisesta äänestä huolimatta - tai siitä johtuen. Viulistille tuli pianon kanssa olo, että

"olen semmoisessa kuplassa - soundi on niin erilainen... koko sointi oli kovempi ja sävyttömämpi. Kokonaisuus on... siinä on pienempi tarttumapinta. Noissa vanhoissa on leveämpi soundi - vaikka se onkin hiljaisempi".

Sellistin kommentti:

"minulle tuli olo että se on kliininen versio, puuttuu särö ja roso... tekemisen ääni puuttuu täysin. Modernin soittimen kielet... niistä puuttuu yläsävelikkyyys, kaikki rekisterit kuulostavat suhteellisen samanlaiselta."

Muusikot myös arvostavat vanhojen soittimien eri sointia eri rekistereissä. Sellisti: "...se on rakennekysymys, kun mennään cembalon alimmille kielille, se on sen soittimen ääripäästä". Viulisti: "...niin ja pianon rekisterit on niin tasaisia".

Autenttisuusliikkeen rakentavimmat kriitikot (Taruskin 1995, 5) ovat koskeneet niin sanottua rusinat pullasta -taktiikkaa: muusikot tutkivat lähteitä, ja poimivat sopivia ideoita seuraten omaa modernia estetiikkaansa. Nyt, vuonna 2016, emme kuitenkaan enää väitä, että olemme "autenttisia". Emme soita menneille yleisöille, 1700-luvun korville. Käytämme vanhojen soittimien ja jousien kopioita, pyrimme ottamaan selvää kaikesta mistä voi, ja sen jälkeen soitamme niin kuin sydän sanoo. Säveltäjät ovat todennäköisesti tänään samanlaisia kuin ennenkin. Olen tehnyt paljon työtä nykymusiikin parissa, ja kaikkia säveltäjiä yhdistää valtava ilo siitä, jos esiintyjä on intohimoisesti uskollinen omalle persoonallisuudelleen. Muusikon pitää olla uskollinen partituurille, mutta vielä tärkeämpää on, että esitys on elävä.

3.3.4 Äänenvoimakkuus

Vain harva kuulija lausui mitään äänenvoimakkuudesta, lieneekö seikka ollut liian itsestään selvä. Yksi henkilö koki tilanteen aluksi epämukavana:

"moderni tuntui aluksi kamalalta, mutta siihenkin tottui. Veikkaan että syy oli myös tilassa: isossa tilassa vaikutelma olisi ollut ehkä toinen."

Yleensä todettiin vain, että kokonaisvolyymi kasvoi, vaikka sello kuulosti joidenkin mielestä suurin piirtein samalta. Muusikoiden kokemuksia tukee vastaus, jossa todettiin että viulisti soittaa modernia viulua selvästi kovempaa, vaikka joutuukin varomaan.

Sellistin itsensä mielestä "flyygelistä tulee ääntä niin paljon, että sello on aika vähäpätöinen rikka rokassa". On selvä, että kosketinsoitinta vaihdettaessa sellon rooli muuttuu hyvin paljon. Cembalon (tai fortepianon) kanssa sellon tehtävä on mehustaa bassolinja, molemmat muusikot suorittavat samaa tehtävää eri roolissa. Molemmat ovat tärkeässä roolissa yhteisen fraseerauksen toteuttamisessa. Sitä vastoin moderni piano ja sello tuottavat melkein koko ajan Haydnin ajan teoksissa samaa musiikkia. Kumpikin peittää toisensa ja kumpikin joutuu varomaan, ettei bassolinja tulisi liian pulleaksi. Yhtyeemme sellistin mielestä

"tuntuu kuin selloa ei tarvittaisi Steinwayn kanssa".

Myös pelkät soittimet vaikuttavat volyyymiin, ei pelkästään asenne tai koulutus. Viulisti harmitteli epäsuhtaa:

"...ja jos toisella on Steinway ja toisella ihan tavallinen viulu... jos mulla olisi Stradi, niin pystyisi tekemään sen niin kuin haluaa."

3.3.5 Soitinten vertailu

Kaikkien vastaajien mukaan kosketinsoittimen vaihto vaikutti soivaan lopputulokseen enemmän kuin jousisoitinten vaihtaminen. "Metalli ja teräs kuului, tässä cembalo oli tosi hyvä... liukui." Barokkiviulu ja -sello huomattiin erilaiseksi kuin modernit sisarensa, mutta ero ei ole kuulijalle niin selvä tai olennainen kuin kosketinsoittimen vaihto.

Sellon rooli muuttui modernilla soittimella solistisemmaksi, ja yleisö piti siitä, että yksittäiset soolo-osuudet tulivat "paremmin esiin nykysoittimilla". Toisaalta barokkiversion menuettia sama vastaaja kehui "a.o. ajan mukaiseksi". (G-duuritrion menuetti on hyvin galantti, sisältäen hoviniiauskuksia ja hilpeitä keskustelunavauksia.)

Kyselyyn vastanneet pitivät keskeisenä erona versioiden välillä sitä, että tämän tyyllisessä musiikissa muusikot joutuvat varomaan moderneilla instrumenteilla liian kovaa soittamista. Periodisoittimilla muusikot soittavat luontevammin ja rennommin.

Kaiken kaikkiaan yleisölle on vähän merkitystä minkä tyyllisillä instrumenteilla muusikot soittavat. Varsinkin jousisoittimissa soittimen merkitys on paljon pienempi kuin jousen,

jonka merkitys kokonaisuudessa on vähintään sata kymmenen prosenttia. (Taide- ja urheiluväkeä yhdistäköön nyt ja aina kovien tieteiden väheksyntä.) Tosin yleisössä kukaan ei kiinnittänyt huomiota edes barokkijousen ja Tourte-jousen erilaiseen artikulaatioon.

Olenkin luopunut omista ohjelmalehtisissäni käyttämästä esimerkiksi termejä "barokkiviulu" tai "klassinen fagotti". Muusikko tietää toivottavasti, mikä soitin on otettava aamulla mukaan. Yleisö keskittyy nauttimiseen ja elämysten hankintaan.

3.3.6 Viritys ja intonointi

Temperamentit (viritysjärjestelmät) ovat matematiikkaan pohjautuva tapa määrätä sävelten etäisyydet ja korkeudet toisiin säveliin verrattuna. Järjestelmiä on monta, koska kaikki intervallit eivät voi olla missään kiinteässä systeemissä puhtaita. Ongelmaa rupesi ensimmäisenä ratkomaan Pythagoras antiikin Kreikassa. Nykyään yleisimmin käytetty tasavireinen järjestelmä jakaa oktaavin kahteentoista yhtä suureen askeleeseen.

Antiikissa puhdas kvintti-intervalli oli tärkeä, barokissa haluttiin kuulla mahdollisimman puhtaita terssejä ja nykyään suositaan uudelleen (melko) puhtaita kvinttejä. Kaikissa viritysjärjestelmissä jompi kumpi on uhrattava toisen hyväksi, terssi tai kvintti.

Viritysjärjestelmät ovat luonnollisesti yksi kosketinsoittajan suurimmista mielenkiinnon kohteista. Asiasta on paljon tietoa ja lukuisia ratkaisuehdotuksia, mutta mitään järjestelmää ei voi pitää ainoana oikeana ratkaisuna. Soitimme Haydnin trion cembalon kanssa Thomas Youngin temperamentissa ja Steinwayn kanssa normaalissa tasavireessä. Johtuen omasta ammatistani kuvittelin kysymyksen herättävän keskustelua, mutta yleisö ei kommentoinut sanallakaan! Muusikotkin vain vähän, vasta kun kysyin.

Sellistin mielestä intonointi tasavireisen pianon kanssa oli helpompaa, koska se on tutumpaa. Keskellä orkesterin työviikkoa on luonnollista, että enemmän temperoitu kosketinsoitin vaatii hienosäätöä. Toisaalta muusikot miettivät, että ehkä tasavireisen pianon kanssa toleranssi kasvaa, kun yläsävelikkö on kapeampi. "Pieni falskius ei häiritse niin paljon kun se on vähän yläsävelköyhempi se soundi... jos nyt yrittää keksiä jotain positiivista, niin ehkä tämä!"

Sävelten etäisyyksien temperointi ei tässä tarkoita lämpötilan säätämistä kuten suklaan valmistuksessa, mutta sitä voisi kyllä kuvailla viinitermein: jotkut intervallit ovat hapokkaampia kuin toiset, jotkut suorastaan karvaita.

4 Väärä instrumentti - oikea asenne: esityskäytännöt arjen työssä

Historiallisista lähteistä kiinnostuttiin jo 1950-luvulla, kun sotien välissä syntyneet vanhan musiikin uranuurtajat (Harnoncourt, Leonhardt, Norrington etc.) alkoivat hämmentää kollegojaan. Sukupolveni muusikot aikuistuivat 1980-luvulla, ja silloin myös Sibelius-Akatemiassa puhalsivat uudet tuulet.

Omalle kohdalleni ei kuitenkaan varhaisina vuosina sattunut yhtään opettajaa, joka ei olisi lähestynyt kaikkea musiikkia käytännössä yhdellä ja samalla tyylillä. Opetus oli laadukasta, mutta kukaan ei halunnut syventyä vanhoihin soittimiin. Myös tähän opinnäytetyöhön osallistuvat kamarimusiikkipartnerini ovat saaneet aluksi perinteistä opetusta, jossa välillä suhtauduttiin vihamielisesti barokkijousiin ja suolikieliin. Taustalla oli kai se epäily, että ne jotka harrastivat noita asioita, eivät pärjäisi "normaaleina" muusikkoina. Syy oli kaikkien: osa HIP-entusiasteista **oli** harrastelijoita, mutta myös Bachia ja Wagneria samalla tavalla esittävät muusikot vastustivat uusia hankalia ideoita silkasta pelosta johtuen - tai laiskuuttaan.

4.1 Soita kovempaa

Tilanne on nyt toinen, kun Noviassa opiskelun ansiosta saimme uusia ideoita. Jos menee soittamaan pianistin kanssa, joka ei tingi tyylistä - näin sanoo Kaisa - olisi eri tilanne. "Mutta kun meillä on sama ajatus, niin silloin pystyy tekemään paljon asioita kun etsii sointeja. Ei se ole pelkästään instrumentti vaan asenne. Ja se asenne on ollut aika pompöösi... ja pitää soittaa hirveän kovaa."

Miika muisteli sellotuntejaan ja opettajaa, joka evästi nuorempia omalla kokemuksellaan pianon kanssa soittamisesta:

"...mulle sanottiin että kuule tätä (Beethovenin sonaattia) pitää soittaa niin kovaa kuin vain ikinä pystyy. Muuten susta ei kuulu mitään... Se on ihan karseeta sellainen soitto."

Olen itsekin tullut siihen tulokseen, että modernista flyygelistä lähtee helposti "karsea" ääni. Korvani ja mieleni puhdistuivat vasta, kun asuin perheeni kanssa Yhdysvalloissa kaksi vuotta 2000-luvun alussa. Pidin aluksi seitsemän kuukauden sapatin. Onnistuin

sitten hankkimaan lainaksi flyygelin pieneen olohuoneeseemme, ja ymmärsin, etten ollut aiemmin juuri käyttänyt korviani.

Kaisa: "sitten on aina balanssikysymys. Tietysti pianisti-cembalisti suhtautuu balanssiin vähän eri tavalla kuin ehkä... jos on soittanut vain tuollaisella flyygelillä. Kyllä siinä on se, että jos ei kuulu, soita kovempaa. Aina."

4.2 Uusia ideoita on sovellettava

Barokkimuusikko, joka välillä tarttuu teräskieliseen soittimeen esiintyäkseen pianon kanssa joutuu ratkaisemaan myös muita kuin yksinkertaisia balanssiongelmia. Kuvitellaan helposti, että cembalo on terävän kuuloinen soitin. Kuitenkin jousisoittajaystäväni olivat sitä mieltä, että pianon äänen aluke on niin kova, että se tekee soittamisesta raskasta. Pianosta tulee cembaloon verrattuna terävä vaikutelma, ja viulistin pitää nähdä hirveästi vaivaa saadakseen soittonsa kuulostamaan kevyeltä. Välttääkseen "tökkivää" sointia, viulisti joutuu leventämään ja soittamaan erittäin legato ja muutenkin modernimmin: lisää vibratoa ja laulavuutta (ks. nuottiesimerkki alla: Haydnin trion 1. osa, tahdit 13-18).

Tämä johtuu köyhemmästä yläsävelsarjasta suolikieliin verrattuna. Kaisan mielestä teräskielinen viulu on myös sävytön. Hän sanoi lisäksi, että barokkityyliset ideat eivät ota toimiakseen moderneilla instrumenteilla, ja ne pitää korvata romanttisemmalla tyyllillä.

Edition Peters

82824

99

Sellisti kertoi yrittäneensä hakea samaa kepeää ja ilmavaa luonnetta kuin vanhoilla soittimilla:

"Mikä silloin (cembalon kanssa) toimi, ei toimi tässä (moderni tyyli) ollenkaan. Mikä toimii barokkijousella, ei toimi modernilla. Myöskään noilla kielillä ei. Yritin aika kärjessä hyppivää joustaa, mutta ei toiminut. Pitäisi soittaa aika kannassa, se on kontrolloidumpaa. Moderni jousi on tietysti pidempi ja raskaampi, ei vain toimi kärjessä. Modernilla jousella ei pidä soittaa kovin lyhyitä ääniä, pitää "tuoda kaikua".

Ystäväni sanoivat, että kun on miettinyt asioita vanhoilla soittimilla, moni idea siirtyy moderniin yhteyteen. Kaikki ideat eivät toimi, mutta moni toimii, varsinkin agogiset asiat. Yhdessä huomasimme, että ideoiden siirtämiseen tyylistä toiseen vaaditaan ylimääräisiä harjoituksia nimenomaan tätä varten.

4.3 Puolikas hengitys

Kallisen ja Uuksulaisen haastattelussa päädyimme pian pohtimaan kokemuksia klassisen ja barokkimusiikin esittämisestä orkesterissa. Olemme kaikki Radion sinfoniaorkesterin jäseniä. Orkesterissamme on siirrytty käyttämään tyylinmukaisia patarumpuja ja vaskia, ja kokemus niistä on hyvin valaiseva.

Esimerkiksi trumpettistit nauttivat kun soittoa ei tarvitse varoa. Klassisen kauden sinfonioissa ja oratorioissa saa soittaa "oikeasti". Jousisoittajat valittavat kun he joutuvat varomaan, eikä soittamaan niin "että se tuntuisi joltain".

Kaisa: "kun soitetaan orkesterissa Haydnia tai Mozartia, niin mehän joudutaan myös typistämään meidän soittotapaa... silloin kun yritetään tehdä vähän tyylinmukaista, niin joutuu muuttamaan hirveästi tekniikkaa, ja se ei ole luonnollista. Semmoinen mitä voi soittaa ihan normaalisti barokki- tai klassisella jousella, niin tässä joutuu koko ajan kannattelemaan. Se poistaa jotain, ei tuo sävyjä. Se vain poistaa."

Miikalle soittaminen on "fyysistä puuhaa, se tunne että nyt minä soitan kovaa ja hyvällä meiningillä kun nuotissa on forte. Jos se puuttuu niin silloin ilmaisukin muuttuu varovaiseksi."

Tarkensin tätä seikkaa vielä lisäkysymyksellä: miten typistäminen vaikuttaa? Tuntuuko se ruumiillisesti pahalta, tuleeeko kramppeja ja nyrjähdyksiä, vai haittaako se ilmaisua? Tuntuuko välinpitämättömältä kun ei saa soittaa sydämensä kyllyydestä?

Siitä ei tuntunut olevan kysymys, vaan he kertoivat ennemminkin kärsivänsä lihasten kireydestä. Hartiat nousevat ja menevät jumiin.

Musiikillisia hengityksiä ei pysty tekemään luontevasti, ja esiintyminen jää "puolivillaiseksi". Kaisan mielestä "kun on painotuksia, ei voi soittaa painolla kuten pitäisi, vaan puolipainolla... vähän kuin puoliksi hengittäisi."

4.4 Tappava typistäminen

Typistäminen on vähintään yhtä suuri ongelma kosketinsoittajalle. Tunnettu vanhan musiikin julkaisu *Early Music Today* julkaisi arvostetun fortepianistin Kristian Bezuidenhoutin haastattelun vuoden 2014 kesä-elokuun numerossa. Laajempi versio julkaistiin <http://www.rhinegold.co.uk/earlymusictoday> -verkkosivulla. Haastattelun teki englantilainen cembalisti Derek Adlam, joka kysyi Bezuidenhoutin tiestä vanhan musiikin ja fortepianon pariin:

"kyseessä ei ole tietystikään pelkkä äänenväri, vaan intiimi suhde soittimeen. Energian tunne, energian heijastaminen esiintyessä, soittimen vienti dynaamisiin ääripisteisiin, rekistereiden erojen hyödyntäminen, jopa äänen nopea häipyminen. Eikä jälkeäkään siitä tappavasta typistämisestä joka niin helposti tapahtuu, kun soitetaan varhaista ohjelmistoa modernilla pianolla. Oletko samaa mieltä?" (Adlam 2014).

Taiteilijan vastaus oli tietenkin myönteinen, mutta minua kiinnostaa Adlamin nerokas termi "deadening miniaturization" jonka olen kääntänyt hieman soveltaen. Typistäminen on termi, jota kollegani Uuksulainen ja Kallinen käyttivät.

Bezuidenhout on hyvin kuuluisa muusikko, ja hän on auttanut fortepianon suosion lisäämisessä esimerkiksi nettivideoin ja tekstein. Videoissaan hän korostaa aivan samoja tekniikoita kuin suuret mestarit, Couperin ja C.P.E. Bach - eli intiimiä tekniikkaa, pieniä ja rentoja liikeratoja sekä sormien pitämistä alhaalla koskettimien pinnassa.

Bezuidenhout esiintyi Helsingin Musiikkitalossa 30.8.2015 Amsterdamin Concertgebouw-orkesterin solistina, soittaen Mozartin pianokonsertton B-duuri, K. 456. Hän soitti Steinwayn D-mallisella modernilla flyygelillä. Kuuntelin konsertin radiosta, ja viiden vuoden kokemuksella tiedän, että nauhoitukset ovat huippulaatua: joskus pieniääninen solisti voi jopa kuulostaa paremmalta kuin luonnossa. Mutta tässä konsertissa sointi oli mattapintainen, kosketus hyvin pinnallinen ja esitys ylipäättään tylsä. Solistin esitys oli ty pistetty!

Olen itse taistellut keväällä 2016 Beethovenin Kakadu-variaatioiden kanssa, barokkiopintojeni loppuvaiheessa. Se on puoliksi syvällinen, puoliksi huvittava teos pianolle, viululle ja sellolle. Pitkän harjoitusperiodin ensimmäinen nauhoitus kuulosti ylenpalttisen ekstrovertiltä kun halusin tuottaa ex tempore -sävyjä. Myös lisäämäni improvisaatiot ja ornamentit "hyppivät silmille" (täsmälleen näillä sanoilla myös yksi henkilö kuvaili kokemuksiaan kyselylomakkeissa). Sama vaikutelma Haydnia soittaneiden muusikoiden haastattelusta:

"Nopeat dynamiikan vaihtelut, puuttuuko cembalosta?" "Mielestäni ei. Kun teit ryöpsähdyksiä, ne hyppäävät tuosta silmille. Ne tulee... muusta kontekstista hyökkää liikaa. Cembalon kanssa ei ole koskaan sitä ongelmaa. Sillä pystyy tekemään isompia asioita tekstuurin kärsimättä. Pianolla kun tekee nopeita asioita, se on överi..."

Steinwayssa on kova ääni, ja se syntyy liian helposti. Soittoa pitää varoa. Kuten kyselyvastauksissa sanottiin: "kontrastit oli liian jyrkkiä". Bezuidenhout soitti modernilla flyygelillä Mozartin konserttoa samalla tavalla kuin hän soittaa fortepianoa. Tuloksena oli myös varomisen vaikutelma. Onneksi ohjelmassa ei ollut Beethovenia, sillä toisin kuin Mozart ja Haydn, Beethoven haluaa välillä rikkoa rajoja, ylittää soittimen ääripää. Jos Steinwaylla haluaa aidon Beethoven-tunnelman rikkomalla sovinnasta sointikulttuuria, tuloksena on punk-rockia. Ainoa vaihtoehto on vielä jyrkempi ty pistäminen kuin varhaisemmassa ohjelmistossa.

Beethovenin kerrotaan katkoneen pianon kieliä raivoisan inspiraation vallassa. Tarina on liian hyvä kuvaamaan Beethovenia, joten sen ei ehkä tarvitse olla totta. Mutta totta on se, että Haydnin musiikkia esitettäessä soittimet pysyvät vireessä. Hänen musiikkinsa on tyylikkyyden läpäisemää, ja se sisältää pinnan alaisia vinjettejä ammattilaisille - kuulostaen samalla vaivattoman sulavalta. Ehkä Haydn sopii modernille pianolle, mutta samalla on uhkaamassa sovinnaisuuden vaikutelma.

4.5 Pitääkö olla periaatteita?

Kun tulee pyyntö konsertoimaan, houkutus ottaa keikka on suuri. Kun edellä mainittu amsterdamilainen orkesteri kiersi Eurooppaa, solistin fortepianon kuljetus olisi ollut varmasti monimutkaista. En tiedä miksi Kristian Bezuidenhout ei soittanut Mozartin pianokonserttoa fortepianolla, mutta jos aina työtarjousten tullessa pitää jäykästi periaatteistaan kiinni, saattaa olla että keikat menevät muille. Sitä paitsi konsertti oli erinomainen. Olen tietääkseni ainoa, joka ei pitänyt kuulemastaan, saatan olla siis väärässä.

Tiukka linja: soitetaan Steinwaylla Boulezia, mutta ei Haydnia. Ei taida saada kannatusta keneltäkään. Kaikki rakastavat isolla flyygelillä soitettua J.S. Bachin musiikkia. Jos se on hyvin soitettua, mainio juttu: nykyiset konserttitalit ovat liian suuria esimerkiksi cembaloille. Hyvä moderni piano toimii usein paremmin suurissa tiloissa.

On hauskaa ja ihmeellistä, mistä parametreista esiintyvä muusikko on tarkka - tai "huolissaan". Esimerkiksi kosketinsoittajan yleisin painajainen ennen konserttia on outo instrumentti, sen pettävä vire tai viritysjärjestelmä, tai yleisesti onko soittimen hienosäätö hyvin tehty.

Hauskaa siinä mielessä, että yleisöä ei tunnu kiinnostavan yhtään nämä asiat. Eikä sivumennen sanottuna muitakaan "kosketinheimon" ulkopuolisia muusikoita. Muistan kun Sir Roger Norrington kävi ensimmäistä kertaa johtamassa Radion sinfoniaorkesteria syyskuussa 2010. Yksi teos ohjelmassa oli J.S. Bachin viulukonsertto, ja olin hyvin tarkkaan miettinyt cembalon temperointia. Konserton sävellaji on a-molli, joten tehtävä oli mieluinen. Istuimme oluella Sir Rogerin kanssa, ja ajattelin aloittaa syvällisen keskustelun viritysjärjestelmistä viitaten hänen pitkään kokemukseensa. Hän hekotti sydämelliseen tapaansa ja huiskaisi kättään:

"Oh, I don't want to know...!"

4.6 Kumpi ja kumpi?

Tutkimusyleisöltä kysyttiin laatimassani lomakkeessa loppukevennykseksi heidän preferensseistään: kumpi oli "kiva". Vastauksista voi poimia seuraavia:

"Mielestäni yksittäinen muusikko panee parastaan, hyödyntää tilanteen parhaansa mukaan. Soittajan asenne ei ollut erilainen."

"Molemmat hyviä."

"Barokki parempi - moderni kivempi = tutumpi."

No, jos yleisö ei välitä esimerkiksi viritysjärjestelmästä, kosketinsoittajan kanssa esiintyvät muusikot kyllä välittävät! Voidaan väittää, että jos viulistilla ja sellistillä on hyvä mieli puhtaista soinnuista, jotka kaikuvat cembalosta, se välittyy hyvänä flow-tilana myös yleisölle. Tätä(kin) on mahdoton tutkia. Tasavireisyyteenkin tottuu! Viulussa tärkeämpää on itse rakentajan osuus, viulun laatu, kuin kielimateriaali. Fabio Biondi sanoi minulle huhtikuussa 2016, että parempi soittaa hyvillä teräskielillä, kuin huonoilla suolikielillä.

Mikä siis on vastaus keskeiseen kysymykseeni: kosketinsoittimen vaikutus soivaan lopputulokseen? Vastauksia on useita. Yksinkertaisin mielipide on kosketinsoittajalla: jos on **pakko**, varhaista ohjelmistoa voi soittaa vaikka Steinwayllä. Mielummin ei, koska fortepianolla ja cembalolla ei tarvitse taistella sävellyksen ja instrumentin luonnetta vastaan.

Kysymys mutkistuu, kun kysytään kamarimusiikkipartnereilta. Asia on hyvin yksinkertainen, jos kumppanit eivät ole tutustuneet historiallisiin soittimiin, silloin ei kannata mieltä vaihtoehtoja modernille pianolle. Mutta tässä tutkimuksessa haastattelin barokkimuusikkoja, heidän vastauksensa kysymykseen on sumeampi.

Ensinnäkin, barokkisoittimet ovat luonnollisesti etusijalla. Mutta voisiko ajatella suolikieliä, barokkijousisoittimia ja Steinway-flyygeliä yhdessä? Ei, se ei toimi - ei niinkään balanssin johdosta, vaan siksi, että korkea viritystaso on hankala ja huono suolikielille. Niinpä

barokkimuusikko tarttuu moderniin viuluun, jos pyydetään. Siinä tapauksessa olisi hyvä käyttää e-kielenä jotain muuta kuin räikeää teräskieltä (hieman lempeämpi sointi sopisi sivumennen sanottuna myös 1800-luvun musiikkiin). Toimisiko se? Näin totesi barokkiselistimme, kun kysyin vaikutelmaa modernin version harjoituksissa:

*"...en usko että pitäisi hirveästi muuttaa [soittotapaa vanhasta uuteen versioon].
Mietin soittaessa, että onhan tämä hyvä kappale näinkin."*

Yleisesti ottaen barokin tutkiminen auttaa klassisen kauden musiikin tulkitsemisessa. Säveltäjien patsaita ei tarvitse rikkoa tai edes pudottaa jalustalta, mutta opinnot antavat rohkeutta pölyjen pyyhkimiseen ja pulun jätösten siivoamiseen. Suhde esimerkiksi Haydniin ja Mozartiin muuttuu jopa entistä kunnioittavammaksi, kun lähestyy heidän musiikkiaan varhaisemmasta historiasta käsin. Kylmästä kipsipatsaasta tulee lihaa ja verta, kun esittäjä ei pelkää traditiota.

Musiikkia tehdään kuitenkin yleisölle. Maailmansotien jälkeen muusikot ja säveltäjät pitivät ehkä parempana pysyä norsunluutornissaan, keskustellen keskenään toistensa kanssa. Vielä 1980-luvulla pidettiin epäilyttävänä taidemusiikkia, jolla oli suuri yleisö, joka **kommunikoi**.

Kun soitamme Haydnin trioja, haluamme kommunikoida. Myös tämän opinnäytteen tekijälle yleisön mielipide on kaikkein tärkein.

Yleisön mielestä "vaikutimme onnellisemmilta" soittaessamme periodinstrumentteja. On selvää, että heille ei jäänyt epäselväksi meidän innostuksemme vanhaan musiikkiin ja sen esityskäytäntöihin. Pelkäsin, että vastaajat olisivat ehkä sen takia taipuvaisia suosimaan barokkiversiota. Näin ei kuitenkaan käynyt, sillä vaikka heitä pyydettiin **vertailemaan**, he kuuntelivat musiikkia "hetkessä".

Yleisö oli hyvin kiinnostunut kertomaan vaikutelmistaan, mutta he eivät selvästi kokeneet mielekkäänä eri tulkintojen asettamista paremmuusjärjestykseen.

Tutkimukseni kysymyksen ratkaisu ei ole negatiivinen kuten tutussa tarinassa harakasta tervatulla katolla. Lintuparka on hankalassa tilanteessa, kun joko nokka tai pyrstö tarttuu kiinni. Ongelman ratkaisu yhdellä tavalla synnyttää uuden ongelman ja sen ratkaiseminen jälleen uuden.

Sen sijaan voimme optimisteina pohtia, kannattaisiko ottaa välipalaksi omena vai appelsiini? Omenassa on energiaa 52 kcal sadassa grammassa, appelsiinissa 51 kcal. Kuitua 0,2 grammaa enemmän. Kumpi on terveellisempi? Eipä juuri eroa. Kumpi on paremman makuinen? Riippuu tietysti sesongista ja lajikkeista. Onko omenan ystävä mielestäni väärässä, kun itse tykkään appelsiineista? Kumman valitsisin?

Riippuu tilanteesta.

5 Lähteet

5.1 Kirjat ja nuotit

Bach, C.P.E., 1982. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Suomentanut Paavo Soinne. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Saksankielinen alkuteos 1753.

Couperin, F., 1977. L'Art de Toucher le Clavecin. Leipzig: Edition Breitkopf. Alkuteos 1717. Pariisi: Couperin & Boivin.

Haydn, J., 1976/2004. Klaviertrios, Band II. München: G. Henle Verlag

Harnoncourt, N., 1986. Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudelleenymmärtämiseen. Suomentanut Hannu Taanila. Helsinki: Otava. Saksankielinen alkuteos 1982

Landon, C., 1964. Esipuhe. Joseph Haydnin pianosonaatit. Wien: Universal Edition

Leimer, K., Giesecking, W., 1972. Piano Technique. New York, NY: Dover. Aikaisemmin kaksiosaisena The Shortest Way to Pianistic Perfection, ja Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing (Bryn Mawr, PA: Presser 1932, 1938)

(Corrette, M., 1749. Les Amusements de Parnasse sekä Denis, J., 1650. Traité de l'Accord de l'Épinette, tiivistelmät Craig Listerin väitöskirjassa:)

Lister, C.L.G., 1979. Traditions of Keyboard Technique from 1650 to 1750. Chapel Hill, NC: University of North Carolina

Maunder, R., 1998. Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna. Oxford: Clarendon Press

Rink, J. (toim.), 2002. Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: University Press

Rowland, D., 2001. Early keyboard instruments: A Practical Guide. Cambridge: University Press

Somfai, L., 1995. The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles. Chicago: University of Chicago Press

Taruskin, R., 1995. Last Thoughts First, Text and Act. New York: Oxford University Press

5.2 Lähteet internetistä

Adlam, D., 2014. Q&A: Kristian Bezuidenhout [Online]
<http://www.rhinegold.co.uk/earlymusictoday/q-a-kristian-bezuidenhout/> [ladattu 12.11.2015]

Diruta, G, 1593, 1609. Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istrumenti da penna. Venezia: Alessandro Vicenti 1625 [Online]
imslp.org [ladattu 10.5.2016]

Fisher, R.S., 2010. Say it ain't so, Joe - Haydn, Pleyel, and the two piano trios [Online] http://iposgoode.ca/RogerFisher_HaydnPleyel.pdf [ladattu 22.4.2016]

The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Online]
oxfordmusiconline.com [ladattu 14.5.2016]

Rameau, J.-P. Esipuhe. Pièces de Clavecin. [Online] Alkuteos 1724. Pariisi.
imslp.org [ladattu 10.5.2016]

Saint-Lambert, M. de. Les Principes du Clavecin . [Online] Alkuteos 1702. Pariisi. imslp.org [ladattu 10.5.2016]

Sancta Maria, T. de,. Arte de Tañer Fantasia. [Online]Alkuteos 1565. Valladolid. imslp.org [ladattu 10.5.2016]

Yang, Y., 2012. Haydn Piano Sonatas: An Examination of Style and Performance [Online] kuscholarworks.ku.edu [ladattu 10.5.2016]

5.3 Lähteet jotka eivät ole tekstiä (videot)

Horowitz, W, 9.2.2013. Horowitz plays Mozart. [Online]
<https://m.youtube.com/watch?v=7iujEGfBbmA> ladattu 17.5.2016

Tatum, A., 6.9.2008. Yesterdays [Online]
https://m.youtube.com/watch?v=D9Cs_zb4q14 [ladattu 17.5.2016]