

Opinnäytetyö (Turun ammattikorkeakoulu)

Musiikin koulutusohjelma

Muusikko

2010

Sylvia Hurttia

KVARTETTISOITON TAIDE

– Ideoita toimivaan jousikvartettityöskentelyyn



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Muusikko

20.5.2010 | 28 sivua

Ohjaajat: Soili Lehtinen, Vesa Kankaanpää

Sylvia Hurttia

KVARTETTISOITON TAIDE

-Ideoita toimivaan jousikvartettityöskentelyyn

Tämä opinnäytetyö käsittelee jousikvartettisoittamista ja siihen liittyviä haasteita ja ongelmakohtia. Työ pohjautuu hyvin pitkälle David Blumin jousikvartettisoittamista käsittelevään kirjaan *The Art Of Quartet Playing - The Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. Toisena päälähteenä on käytetty Alban Berg Quartetin 1. viulistin Günter Pichlerin Madridin *Escuela Superior de Música Reina Sofía*n kvartettioppilailleen laatimaa ohjelistaa jousikvartettityöskentelystä.

Opinnäytetyö pyrkii vastaamaan seuraaviin kysymyksiin: mitkä tekijät saavat jousikvartetin soimaan hyvin ja miten jousikvartettityöskentely olisi mahdollisimman tehokasta ja tuloksellista. Vastauksia näihin kysymyksiin olen poiminut David Blumin kirjasta Guarneri Quartetin jäseniltä ja Günter Pichleriltä saamastani ohjelistasta sekä niistä kokemuksista, joita olen saanut työskenneltyäni oman jousikvartettini kanssa. Kvartettisoiton ammattilaisilta saamiani ajatuksia olen valinnut työhöni sillä perusteella, että valitsemani materiaali tarjoaisi nuorille jousikvartettisoittajille mahdollisimman konkreettisia keinoja toimivaan jousikvartettityöskentelyyn. Tarkastelen aihetta varsin soittoteknisestä ja käytännönläheisestä näkökulmasta. Olen havainnollistanut soittotekniikkaa ja tulkintaa käsitteleviä väittämiä nuottiesimerkein.

Tämä opinnäytetyö koostuu neljästä osiosta: johdanto-osiosta, jousikvartettityöskentelyä ja sen haasteita käsittelevästä osiosta, soittotekniseltä kannalta kvartettisoittoon perehtyvistä osiosta ja lopuksi-osiosta, joka sisältää ajatuksia, joita on tullut mieleeni tätä opinnäytetyötä laatiessani.

ASIASANAT:

Musiikki, kamarimusiikki, viulu, alttoviulu, sello

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree programme in Music| Musician

20.5.2010 | 28 pages

Instructors: Soili Lehtinen, Vesa Kankaanpää

Sylvia Hurttia

THE ART OF QUARTET PLAYING

-Ideas for working in a string quartet

The subject of this thesis is string quartet playing and challenges and problems associated with it. It is largely based on the book by David Blum named *"The Art Of Quartet Playing – The Guarneri Quartet in conversation with David Blum"*. Another source used is a list of guidance on playing in a quartet, written by Günter Pichler, the first violinist of the Alban Berg Quartet, for the students in *Queen Sofia School of Music (Escuela Superior de Musica Reina Sofia)* in Madrid.

This thesis aims to provide answers to the following questions: what are the factors that make an excellent string quartet and how to make sure that working in a string quartet is as efficient and successful as possible. Some of these questions have been answered by the members of the Guarneri Quartet in the book by David Blum mentioned above as well as by the guidance list that I had obtained from Günter Pichler. I have also included some points based on my own experience gained by playing in a string quartet. In addition I have included several ideas that I have myself obtained from professional players. These ideas were selected keeping in mind especially young players so that these might gain relevant advice for successful quartet playing. I have approached the subject from a technical and practical point of view by giving note examples whenever needed.

This study consists of four parts:

1. Introduction
2. String quartet playing and challenges involved
3. Technical aspects in string quartet playing
4. My own thoughts obtained during this work.

KEYWORDS:

Music, chamber music, violin, viola, cello

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 TYÖSKENTELY JOUSIKVARTETTINA	6
3 MUOTOILEMISPROSESSI	9
3.1 Virittäminen	10
3.2 Intonaatio	10
3.3 Vibrato	12
3.4 Sormitukset	13
3.5 Pizzicato	15
3.6 Akordit	16
3.7 Koordinaatio	16
3.8 Jousitukset ja jousilajit	17
3.9 Nuottikuvan tulkinta	19
3.9.1 Nuotin pituus	20
3.9.2 Rythmi ja tempo	21
3.9.3 Dynamiikka	24
4 LOPUKSI	27
LÄHTEET	28

KUVAT

Kuva 1. Harmonia modului B-duurista g-molliin, jolloin...	11
Kuva 2. (Blum 1987, 65).	19
Kuva 3. (Blum 1987, 66). Äänten pituuden variointi...	21
Kuva 4. (Blum 1987, 88). Nuolet kuvaavat fraasin eteenpäinpyrkivää luonnetta.	21
Kuva 5. Beethoven op. 95 (Blum 1987, 94).	23
Kuva 6. (Blum 1987, 84).	26

1 Johdanto

Opinnäytetyöni aihe, jousikvartettisoitto on itselleni kovin läheinen, sillä koen kvartettityöskentelyn olevan yksi parhaista asioista, joita olen kohdannut koko sinä aikana, jona olen opiskellut musiikkia. Olen työskennellyt vuoden verran oman jousikvartettini kanssa ja voin vain ihmetellä, kuinka paljon musiikillinen näkemykseni on kehittynyt tehtyäni yhteistyötä kolmen upean muusikon kanssa. En voi myöskään vähätellä sitä, miten paljon olen hyötynyt mahdollisuudesta työskennellä Turun Musiikkiakatemia ja Sibelius-Akatemia asiantuntevien kamarimusiikkiopettajien johdolla. Haluan kiittää valtavasti edellä mainittuja musiikkioppilaitoksia siitä, että ne ovat mahdollistaneet nuorten musiikinopiskelijoiden työskentelyn kamarimusiikin kärkinimiin kuuluvien ammattilaisten johdolla myös mestarikurssien merkeissä.

Opinnäytetyöni pohjautuu pitkälti lähdeiteoksena käyttämäni David Blumin kirjaan *The Art Of Quartet Playing - The Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. Lisäksi olen sisällyttänyt työhöni ajatuksia Alban Berg Quartetin 1. viulistin Günter Pichlerin opiskelijajousikvarteteille laatimasta muutaman sivun mittaisesta ohjelistasta, joka käsittelee toimivaa jousikvartettisoittamista ja -harjoittelemista. Listan olen saanut henkilökohtaisesti Günter Pichleriltä. Sitä ei ole julkaistu. Olen hyödyntänyt työssäni myös sitä oppia, jota olen saanut koko musiikinopiskeluhistoriani aikana musiikin eri ammattilaisilta ja työskenneltyäni oman kvartettini kanssa.

Olen keskittynyt opinnäytetyössäni kahteen peruskysymykseen: mitkä tekijät saavat jousikvartetin soimaan hyvin ja miten jousikvartettityöskentely olisi mahdollisimman tehokasta ja tuloksellista. Pyrin tuomaan esille käytännön vinkkejä, jotka konkreettisella tavalla auttavat nuoria jousikvartettisoittajia keskittymään olennaisiin asioihin teoksia ja yhteistä sointia työstettäessä. Sekä David Blumin kirja, että Günter Pichlerin lista sisältävät runsaasti käytännön vinkkejä jousikvartetin soittoteknisiin ja harjoitteluun liittyviin ongelmiin. Olen valinnut käyttämästäni taustamateriaalista niitä musiikin ammattilaisten

tarjoamia ideoita, joista olen kokenut olevan eniten hyötyä työskennellessäni oman jousikvartettini kanssa. Uskon tähän opinnäytetyöhön mukaan ottamieni ajatusten tarjoavan hyödyllisiä työvälineitä myös muiden opiskelijajousikvartettien käytettäväksi.

On valitettavaa, ettei jousikvartettisoitosta ole tarjolla kovinkaan runsaasti kirjallisuutta suomen kielellä. Esimerkiksi pohjateoksena käyttämäni David Blumin kirja ei ole suomennettu, vaikka sitä pidetään yhtenä jousikvartettisoittoa käsittelevän kirjallisuuden perusteoksena. Olen iloinen voidessani tuoda esille kirjan sisällön pääkohtia suomenkielisille lukijoille heidän omalla äidinkielellään. Työssä käyttämäni suorat lainaukset olen suomentanut itse.

Opinnäytetyöni kuvanäytteet olen ottanut David Blumin kirjasta. Työni sisältää lainauksia Quarneri Quartetin jäseniltä, jotka ovat Arnold Steinhardt, 1.viulu, John Dalley, 2.viulu, Michael Tree, alttoviulu ja David Soyer, sello.

Opinnäytetyöni tarkoitus ei ole tyrkyttää sääntöjä siitä, miten kvartetissa tulisi työskennellä, vaan pikemminkin tarjota ideoita, joista toivon mukaan on hyötyä kaikille jousikvartettisoiton ystäville ja joita jokainen voi kokeilla oman kvartettinsa kanssa.

2 Työskentely jousikvartettina

Jousikvartettityöskentely tarjoaa soittajalle haasteita, joita ei soolo- tai orkesterimuusikko välttämättä kohtaa. Samat lait pätevät toki musiikin kaikissa lajeissa, mutta kamarimusiikkia tehtäessä aivan tietynlaiset asiat nousevat pintaan. Jousikvartettisoitto vaatii yhdessä soittamisen taitoa, kykyä mukautua ja reagoida toisiin soittajiin. Toisaalta siinä jokaisen soittajan persoonallisuus tulee esille aivan eri tavalla kuin orkesterisoitossa. Mielestäni kamarimusiikissa yhdistyy ihanalla tavalla juuri soolo- ja orkesterimusiisoinnin parhaat puolet, joskin pahimmillaan se saattaa muuttua varsinaiseksi riitelyksi. Kamarimusiisointi vaatii soittajilta runsaasti joustavuutta, mutta myös lujutta tuoda omia näkemyksiään esille ja perustella niitä. Lisäksi on osattava antaa

kritiikkiä toisille ja oltava tarpeeksi vahva vastaanottamaan kritiikkiä puolestaan kollegoiltaan.

On hyvin kiehtovaa, miten neljä erilaisen persoonallisuuden ja musiikillisen näkemyksen omaavaa soittajaa saavat aikaan yhtenäisen tulkinnan ja muodostavat yhteisen äänen. Kvartetti joutuu tekemään kovasti töitä yhteisen äänen eteen, mutta siitäkään huolimatta kukaan soittajista ei saisi muuttua kasvottomaksi. Michael Tree, Guarneri Quartetin altisti kertoo David Blumin kirjassa, että kukaan Guarneri Quartetin soittajista ei hänen mielestään ole joutunut uhraamaan persoonallista musiikillista identiteettiään kvartetin takia. Pikemminkin ”Mestarteoksen uudelleenluominen vaatii meiltä jokaiselta täysipainoista ja elinvoimaista osallistumista” hän kertoo, ja jatkaa vielä: ”Mikäli kaksi meistä soittaa identtiset fraasit, ne eivät toki saa kuulostaa riitelyltä, mutta molemmat soittajat saavat tuoda niissä oman persoonansa esiin”. (1987, 3-4.) Myös jokaisella kvartetin soittimella on oma luonteensa. Eri soittimilla on oma rekisterinsä ja äänenvärinsä, ja toisinaan on hyvä nimenomaan korostaa niiden eroavuutta pikemminkin kuin välttää sitä.

Kvartetissa työskenneltäessä joudutaan koko ajan keskustelemaan ja sopimaan asioista yhteisesti. Tilanteissa, joissa kvartetin jäsenillä on eriäviä mielipiteitä tietyn asian suhteen, monet kvartetit ovat nähneet parhaaksi keinoksi kokeilla ensin käytännössä kaikkia ehdotuksia ja sen jälkeen äänestää kunkin soittajan mielestä parasta vaihtoehtoa. Voittanut ajatus otetaan käyttöön, mutta tulee muistaa, ettei se välttämättä ole mikään tähtiin kirjoitettu lopullinen päätös, vaan tulkinta saattaa muuttua ajan myötä. Alexander Schneider, Budapest Quartetin 2. viulisti, tarjoaa apukeinoksi nuorille jousikvarteteille yhtyeen sisäisen demokratian aikaansaamiseksi harjoitusta, jossa kvartetin jokainen soittaja saa vuorollaan ottaa päätävävallan yhdestä työstettävän teoksen osasta. Näin ollen jokaisella soittajalla on mahdollisuus tuoda esille vapaasti omia musiikillisia näkemyksiään, mutta toisessa tilanteessa myös alistua toisten näkemyksiin. (Blum 1987, 8.)

Teosta työstettäessä kaikkea ei tarvitse kuitenkaan sopia etukäteen, vaan voi jättää spontaanisuudelle varaa esitystilanteisiin. Michael Tree toteaa: ”Minä en

soittaisi kvartetissa lainkaan, jos kaikki olisi etukäteen sovittua”. Hän korostaa ettei soittajan tulisi niinkään seurata muita soittajia, mikä olisi hänen mielestään pikemminkin säästämistä, vaan *reagoida* siihen, mitä he tekevät. (Blum 1987, 6.)

Kvartettiharjoituksissa tulee heti alkuun vastaan muutamia seikkoja, joista on hyvä olla tietoinen. On ensiarvoisen tärkeää sopia siitä, kuka soittajista on missäkin kohtaa teosta johtavassa asemassa. Johtoaseman vaihtuminen soittajalta toiselle auttaa pitämään yhteissoittoa paremmin koossa. Yleensä ottaen on hyvä, että soittaja, joka soittaa johtavaa melodiaa on myös vastuussa lähdön näyttämisestä. Joskus näyttöliikkeen tekeminen saattaa kuitenkin häiritä linjan jatkuvuutta soittoteknisistä syistä, jolloin voidaan sopia erikseen, että joku toinen soittajista ottaa vastuun näytöstä siinä kohdin. Toisinaan on varsin hyvä ratkaisu, että soittaja, joka soittaa nopeaa säestyskuviota, määrää tempon. Näin ollen on varmempaa että valittu tempo on miellyttävä kaikkien kannalta. Joskus on helpointa seurata pizzicato-säestystä soittavaa kvartetin jäsentä, sillä näppäilyä tekevän käden liike on selkeämpi kuin elastinen jousen liike. Nämä ovat kuitenkin asioita, joista jokainen kvartetti voi tehdä omat käytäntönsä sen mukaan, mikä soittajien kesken toimii parhaiten.

Hyvän johtamisen avain on selkeä näyttö ja valmistavan iskun keston määrittäminen oikein. Toisin sanoen on sovittava siitä, minkä pituinen nuotti (yleensä kahdeksasosa- tai neljäsosanuotti) on halutun tempon määrittämiseksi selkein. Esimerkiksi Andante 4/4-tahtimerkinnällä on mahdollista tehdä sekä neljäsosa- että kahdeksasosakohon mittainen näyttö tilanteen mukaan.

Se, kuinka paljon soittaja katsoo muihin soittajiin, on henkilökohtainen valinta. Yleensä ottaen on hyvä, että tarpeen tullen pystyy näkemään muiden soittajien jousen sekä vasemman käden sormet. Joskus jousen liikkeestä, varsinkin hitaassa tempossa, on vaikea ennakoida, milloin varsinainen ääni syttyy. Silloin voi saada tarkan signaalin toisen soittajan vasemman käden sormien liikkeestä. Oleellista on kuitenkin tuntea teoksen pulssi koko ajan sisällään ja oppia ajan

myötä tuntemaan muiden soittajien kehonkieli, jolloin sen ymmärtäminen ja siihen reagoiminen muuttuu lopulta lähes automaattiseksi.

Aina ei ole helppoa kuulla omaa soittoaan objektiivisesti. Äänitysten tekeminen harjoituksista ja konserteista tarjoaa oivan apukeinon ongelmaan. Kannattaa hyödyntää myös sitä mahdollisuutta, että joku kvartetin jäsenistä menee kauemmaksi kuuntelemaan, miltä muiden soitto kuulostaa. Kuuntelijaksi voidaan valita esimerkiksi se soittaja, jolla on kyseisessä kohdassa vähiten ongelmia. Valinta voidaan tehdä myös partituurin perusteella siten, että se kvartetin jäsen, jolla on harjoiteltavassa kohdassa vähiten tärkeää materiaalia, menee kuuntelemaan. Mikäli harjoitetaan säestyskuviota, voi melodialinjan soittaja mennä kuuntelemaan ja antaa sen jälkeen palautetta kvartetin muille jäsenille.

Metronomi on hyvä apukeino omia stemmoja erikseen harjoiteltaessa. Harjoituksissa säästyy aikaa, jos kaikki soittajat ovat opetellet soittamaan stemmansa samassa, edeltä käsin sovitussa tempossa.

Yksi kvartettisoitossa tehtävä tärkeä päätös on istumajärjestyksen valinta. Suomessa käytetään yleensä perinteistä eurooppalaista paikkajärjestystä (1.viulu, 2.viulu, alttoviulu, sello). On mahdollista kuitenkin kokeilla myös muita istumajärjestyksiä. Esimerkiksi Guarneri Quartetissa sello ja alttoviulu ovat vaihtaneet paikkaa keskenään. On jopa mahdollista asettaa viulut vastakkain kvartetin molemmille reunoille. Tällaista istumajärjestystä käytti mm. Joachim Quartet 1800-luvun lopussa.

3 Muotoilemisprosessi

Toimivan ja yhtenäisen jousikvartettisoiton aikaansaamiseksi joudutaan tekemään runsaasti hiomistyötä ja yhteisiä päätöksiä. Tässä luvussa käsittelen niitä soittotekniikkaan ja tulkintaan liittyviä kysymyksiä, joihin jatkuvasti joutuu kiinnittämään huomiota jousikvartetissa työskenneltäessä.

3.1 Virittäminen

Niinkin yksinkertaiselta kuulostava asia kuin virittäminen tuottaa uudenlaisia haasteita, kun yhdistetään useita eri instrumentteja. Mikäli jokainen instrumentti on viritetty erikseen soimaan puhtaasti, ei se vielä tarkoita, että ne soisivat puhtaasti yhdessä. On muutamia eri metodeja, joiden mukaan jousikvartetti kannattaa virittää. Yksi niistä on Pablo Casalsin suosittama keino virittää sellon ja alttoviulun alimmat kielet hitusen tavallista ylemmäksi. Toisin sanoen G-kielen virettä nostetaan hieman, jolloin G- ja D-kielten välinen kvintti kapenee. Tällöin C-kieli puolestaan tulee automaattisesti viritetyksi hieman ylemmäksi. Tämä konsti saa matalat jousisoittimet soimaan puhtaammin yhdessä viulujen kanssa. Toinen kvartettisoitossa suositeltava virittämistapa on virittää sellon C-kieli yhdessä viulun E-kielen kanssa, jolloin lopputulos on kutakuinkin sama kuin ensimmäisessä. Kuuluu kvartettisoiton hyviin tapoihin, että jokainen soittaja saa virittää rauhassa oman instrumenttinsa ilman, että muut virittävät tai soittavat samanaikaisesti.

3.2 Intonaatio

Intonaatio on elementti, jonka kanssa joutuu jatkuvasti olemaan valppaana. ”Jousikvartetti-intonaation hankaluus piilee sen määrittämisessä, kuinka paljon vapautta soittajalla on käytettävänä kullakin hetkellä” toteaa Arnold Steinhardt, Guarneri Quartetin 1. viulisti (Blum 1987, 28). Jousikvartetti-intonaatiossa on otettava huomioon kaksi eri tekijää: lineaarinen intonaatio ja vertikaalinen intonaatio. Lineaarilla intonaatiolla viitataan Blumin kirjassa yksittäisen soittajan melodialinjaan, toisiaan seuraavien sävelten välisiin suhteisiin. Linearisessa intonaatiossa varsin suuren painoarvon saavat puolisävelaskeleet, joilla on suhteessa intonaatioon voimakas ylös- tai alaspäin suuntaava vaikutus tilanteesta riippuen.

On kuitenkin hyvin tärkeää, että jousikvartetin yksittäiset melodialinjat soivat puhtaasti soivaan harmoniaan nähden, jolloin joudutaan tekemisiin vertikaalisen intonaation kanssa. Vertikaalisessa intonaatioajattelussa on muutamia ankkurikohtia: niin sanotut puhtaat intervallit, joita ovat oktaavit, kvintit ja kvartit.

Nämä intervallit on pyrittävä soittamaan aina mahdollisimman tarkasti. Joskus tulee vastaan tilanteita, joissa lineaarinen ja vertikaalinen intonaatio ovat ristiriidassa keskenään. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun soinnun kvinttisävel (jonka tulisi olla ehdottoman puhdas) onkin yhtä aikaa johtosävel puolissävelaskelta korkeammalle äänelle. Tällöin soittaja joutuu kovan valinnan eteen: joutaako soinnun puhtaudesta oman melodialinjan vaatimusten mukaan? Tällaisessa tilanteessa Guarneri Quartetin jäsenet toteavat antavansa enemmän painoarvoa lineaariselle kuin vertikaaliselle intonaatiolle aina kun se vain on mahdollista. (Blum 1987, 28.) Onneksi suuret ja pienet sekuntit, terssit, sekstit ja septimit, samoin kuin vähennetyt ja ylinousevat intervallit, sallivat enemmän liikkumatilaa kuin puhtaat intervallit. On ensiarvoisen tärkeää, että kvartetin jokainen soittaja kykenee hahmottamaan oman soivan äänensä suhteessa koko kvartetin tuottamaan sointuun. Lineaarisen ja vertikaalisen intonaation yhtäaikainen hallitseminen vaatii soittajalta hyvin tarkkaa korvaa ja välitöntä mukautumiskykyä. (Blum 1987, 28.)

Eryistä huomiota vaativat myös enharmoniset sävelet, jotka voidaan jousisoittimilla soittaa eri korkeuksilta. Usein säveltäjät merkitsevät enharmoniset muutokset nuottiin, jolloin ne tulee myös toteuttaa. Hyvä esimerkki tilanteesta löytyy mm. Mozartin g-molli kvinttetosta:



Kuva 1. Harmonia moduloi B-duurista g-molliin, jolloin nuotti fis on soitettava hieman korkeammaksi kuin edellisen tahdin nuotti ges. Yksi keino saavuttaa ero

nuottien välillä on soittaa fis eri sormella tai kenties kokonaan eri kielellä kuin ges, opastaa Arnold Steinhardt (Blum 1987, 30).

Mikäli jokin kohta aiheuttaa hankaluuksia intonaation kannalta, on hyvä rakentaa ongelmasoinnut perussävelestä ja puhtaista intervaleista (oktaavit, kvintit ja kvartit) lähtien. Quarneri Quartetin jäsenet suosittelevat harjoittelemaan ongelmakohtia soittamalla niitä hitaasti ja dynamiikassa *piano/mezzopiano* (Blum 1987, 34). On hyvä muistaa, että myös soinnun sisäisillä dynamiikoilla voi vaikuttaa intonaatioon: esimerkiksi oktaavimelodiat kannattaa soittaa siten, että alempi oktaaviääni soi voimakkaammin kuin ylempi.

3.3 Vibrato

Vibrato on tärkeä elementti soitettaessa jousisoitinta. Se määrittelee kunkin soittajan persoonallisen soinnin. Esimerkiksi kuuluisia viulisteja kuunneltaessa heidät erottaa toisistaan parhaiten juuri vibratosta, joten vibraton käytön tärkeyttä ei voida vähätellä. On tärkeää, että jokainen kvartetin soittaja hallitsee erityyppiset vibratot, niin käsivarsi-, ranne-, kuin myös sormivibraton ja kykenee vaihtelemaan omaa vibratoaan musiikin vaatimusten mukaan. Hyvällä muusikolla on kyky vaihdella vibraton laajuutta ja nopeutta jo yhdenkin nuotin sisällä. On myös kiinnitettävä erityistä huomiota siihen, ettei vibrato lakkaa lyhyillä nuoteilla taikka soitettaessa *pianissimossa*. Vibratoliikkeen jatkuvuus siirryttäessä ääneltä toiselle antaa äänelle laulavuutta. Sándor Végh, Végh Quartetin 1. viulisti käytti kyseisestä soittotavasta nimitystä ”vasemman käden legato” (Blum 1987, 36).

Vibrato on tärkeä keino intensiteetin luomiseksi. On hyvä huomioida, että vasemman käden intensiteetti ja oikean käden intensiteetti ovat toisistaan riippumattomia tekijöitä. Fraasiin voi luoda intensiteettiä nostamalla dynamiikkaa, mutta on myös kyettävä luomaan intensiteetin kasvua pelkällä vibraton intensiteetin lisäyksellä fraasin edetessä, mikä ei välttämättä vaadi muutosta dynamiikassa, varsinkaan mikäli sellaista ei ole nuottiin erikseen merkitty. On hyvä huomioida se tosiseikka, että eri instrumenteilla vibrato toimii hieman eri tavalla, esim. sellon vibrato on helposti hitaampi ja laajempi kuin

viuluilla, ja on tärkeää kyetä kuuntelemaan muita soittajia ja reagoimaan koko ajan muiden soittajien vibratoon.

Usein aloittelevat kvartetit käyttävät runsaasti aikaa yhtenevän vibraton saavuttamiseksi, mutta joskus tilanne vaatii, että kvartetin jäsenet vibreeraavat eri tavalla. Jos esimerkiksi 1. viulisti soittaa melodialinjaa ja muut selvästi säestävämpää materiaalia, voivat kvartetin jäsenet 2. viulusta alaspäin vähentää vibraton intensiteettiä, jolloin he sallivat 1. viulistille enemmän vapautta vibraton suhteen. Näin ollen sointi muuttuu läpikuultavammaksi. Myös nonvibrato soitto on hyvä tehokeino, mutta esimerkiksi Günter Pichler, Alban Berg Quartetin 1. viulisti, neuvoo käyttämään sitä vain poikkeustilanteissa ja harkiten.

Tietysti myös tyylikysymykset vaikuttavat vibratoon ja mielestäni on jokaisen kvartetin omassa päätäntävallassa, minkälaista vibratoa kussakin tapauksessa tulee käyttää riippuen siitä, mitä he haluavat soitollaan ilmaista. Vibratolla pystyy vaikuttamaan suuresti soinnin sävyyn ja David Blum painottaa kirjassaan mielikuvituksen tärkeyttä musisoitaessa: ”Jos kuvittelet mielessäsi tietyn sointiväriin, tulet löytämään sen. Mutta jos et pysty kuvittelemaan sitä, et voi sitä myöskään saavuttaa, vaikka sinulla olisikin tekniset edellytykset sen toteuttamiseksi.” (1987, 42.)

3.4 Sormitukset

Yksi varsin perustavanlaatuinen aspekti jousisoittimilla tulkintoja tehtäessä on hyvien sormitusten laatiminen. Günter Pichler painottaa, että: ”Hyvät sormitukset säästävät aikaa ja ovat tärkeitä hyvän teknisen ja musiikillisen lopputuloksen saavuttamiseksi”. Varsin hyvä periaate jousikvartettimusiisoinnissa on soittaa mahdollisimman paljon ensimmäisessä asemassa, jolloin saadaan aikaiseksi kirkkaampi ja puhtaampi sointi. Tietysti on tilanteita, jolloin lämpimämmän ja huokoisemman soinnin aikaansaamiseksi soittaja voi ja hänen myös tulee käyttää yläasemia, mutta silloin on tarkkailtava, sopiiko valittu asema ryhmän yhteiseen sointiväriin. Joskus huono aseman valinta saa koko kvartetin soinnin kuulostamaan suttuiselta tai saa yksittäisen

stemman kuulumaan liaksi läpi tekstuurista. Itse valitsen käyttämäni sormitukset aikaisintaan ensimmäisen harjoituksen jälkeen, kun työstämme kvartettini kanssa uutta teosta.

On hyvä kiinnittää huomiota myös huiluäänten ja vapaiden kielten käyttöön. Sellistit joutuvat instrumenttinsa kielten pituuden vuoksi turvautumaan toisinaan huiluääniin, jotka helpottavat esimerkiksi siirtymistä yläasemiin. On kuitenkin varottava, ettei käytä huiluääniä maneerinomaisesti ja vain mukavuudenhalusta. Huiluäänten on sovittava fraasin ilmaisuun, ja sen takia David Soyer, Guarneri Quartetin sellisti, kertoo rajoittavansa niiden käytön pääasiassa asteikkokulkuihin ja nopeisiin juoksutuksiin, joissa niitä ei huomata (Blum 1987, 43).

Myös vapaiden kielten käyttö on usein varsin hyödyllistä. John Dalley, Guarneri Quartetin 2. viulisti, toteaa asiasta: ”On olemassa kolme pääsyitä käyttää vapaita kieliä: helppouden, selkeyden, ja musiikillisen korostuksen takia” (Blum 1987, 44). Vaikka usein opettajat neuvovat oppilaitaan välttämään vapaita kieliä soolorepertuaaria soittaessa, olen huomannut niistä olevan paljon hyötyä kvartettisoitossa intonaation ja äänen kirkkauden kannalta.

Sormituksia laadittaessa ei kannata liaksi tuijottaa nuottiin valmiiksi painettuja sormituksia, vaan ne olisi hyvä laatia itse. Editorin sormitukset eivät aina ole täysin perusteltuja. Asemavaihtokohdissa on hyvä huomioida tavallisen asemavaihdon sijasta mahdollisuus siirtyä viereisestä asemasta toiseen vain sormea kurottamalla, jolloin soittaja liikkuu ns. asemien välissä siirtämättä kuitenkaan koko käsivartta uuteen asemaan. Tilanteissa, joissa asemavaihdon halutaan olevan mahdollisimman huomaamaton, se kannattaa sijoittaa kohtaan, jossa on puolisävelaskelliike.

Joskus tulkinta tosin vaatii, että asemavaihto nimenomaan kuuluu, eli käytetään ns. glissandoa. Günter Pichler tosin vannottaa oppilaitaan käyttämään kuuluvien glissandojen asemesta mielummin ”expressiivisiä kauniita portamentoja”. Täysin glissandoton soitto kuulostaa puolestaan helposti liian kliiniseltä. Guarneri Quartetin jäsenet kehoittavat säästämään glissandot

tulkinnallisiin kohokohtiin, esimerkiksi odottamattomille modulaatioille tai sävynmuutoskohtiin. Usein opiskelijat välttävät glissandon käyttöä siinä pelossa että sitä pidettäisiin mauttomana. Arnold Steinhardt kehoittaa opiskelijoita laskemaan tällaisessa tilanteessa instrumenttinsa alas ja laulamaan fraasin. Se on helppo tapa selvittää, missä kohtaa fraasia minkäkinlainen portamento kuulostaa luontevalta. (Blum 1987, 46.)

On hyvin soittajakohtaista, kuinka paljon merkintöjä soittaja tekee nuottiin. Guarneri Quartetin soittajat myöntävät esimerkiksi muuttavansa sormituksia tai fraseerausta esityksestä toiseen, jolloin teoksen tulkinta pysyy jatkuvasti tuoreena ja spontaanina (Blum 1987, 51). Se kuitenkin vaatii soittajilta hyvää huomiointikykyä sekä kykyä reagoida ja mukautua muiden soittajien tulkintoihin hetken murto-osassa. Vaikkei nuottiin merkitsisikään aivan kaikkea, Günter Pichler suosittelee kuitenkin aina kirjoittamaan ylös osien metronomimerkinnät ja myös osien pääkarakterit. Lisäksi diminuendo- ja crescendomerkinnät kannattaa havainnollistaa itselleen piirtämällä ne nuottiin.

3.5 Pizzicato

Jousikvartettisoitossa pizzicatoon kannattaa kiinnittää erityistä huomiota. Ongelmia aiheuttaa se, että eri instrumenteilla pizzicato soi eri tavalla ja jousikvartetissa viulut ovat epäedullisessa asemassa selloon nähden, sillä viulun kielten lyhyys estää niitä resonoimasta kunnolla. On kuitenkin muutamia keinoja joilla voidaan tasapainottaa pizzicatoja eri instrumenttien kesken. John Dalley opastaa, että viulistien tulisi painaa voimakkaasti vasemman käden sormet otelautaa vasten, jolloin pizzicato soi kirkkaammin (Blum 1987, 52). On myös hyvä huomioida, että soitettaessa pizzicatoääniä hitaassa tempossa oikean käden näppäilyliikkeen tulisi silti olla nopea. Muutoin kieli ei lähde väreilemään kunnolla. Mikäli pizzicatoihin halutaan jatkuvuutta ja laulavuutta, se aikaansaadaan vibraton avulla.

On myös oleellista hyvin soivan pizzicaton aikaansaamiseksi, että näppäily tapahtuu oikeassa kohtaa kieltä. Yleensä ottaen pizzicatot kannattaa soittaa otelaudan yläosassa, pohjaan painetun vasemman käden sormen ja tallan

puolivälissä, jossa kieli on kaikkein joustavin. John Dalley opasta D. Blumin kirjassa, että hyvän soinnin saa aikaiseksi myös sillä, että oikean käden näppäilyliike tapahtuu hieman alaviistoon muihin kieliin nähden. Mikäli haluaa saada aikaiseksi kuivemman ja kovemman sävyn, kannattaa näppäily tehdä lähempänä tallaa ja vertikaalisesti. (1987, 52.) Sellisti joutuu usein sovittamaan pizzicatonsa suhteessa kvartetin muihin jäseniin, soittamalla hieman muita pehmeämmin.

Guarneri Quartetin altisti Michael Tree suosittelee käyttämään peukalo-otetta otelaudan kulmasta, mikä auttaa saavuttamaan paremman äänenlaadun, kontrolloidumman näppäilyä sekä välttämään osumasta muihin kieliin. Michael Tree antaa myös toisen neuvon pizzicatojen soittamiseen: ”On lähes aina hyvä soittaa pizzicatot yhtä dynamiikkamerkintää voimakkaammin, mitä nuottiin on kirjoitettu”. (Blum 1987, 52-53.) Pizzicatoäännet sammuvat niin nopeasti, että ne kuulostavat helposti liian hiljaisilta muuhun materiaaliin nähden.

3.6 Akordit

Akordit tuottavat toisinaan ongelmia yhteissoitossa. Ne on hankala saada soimaan kunnollisella äänellä ja usein kolmi- ja neliaänisissä akordeissa ylin ääni, jolla on useimmiten tärkein melodinen merkitys, jää soimatta kunnolla. Jousikvartetissa akordien soinnin parantamiseksi varsin toimiva apukeino on välttää äänien turhaa tuplausta. Mikäli esimerkiksi 2. viulu tuplaa samassa soinnussa 1. viulistin soinnun alinta ääntä, voi 1. viulisti keskittyä soittamaan enemmän soinnun ylimpiä ääniä, jolloin ne on helpompi saada soimaan paremmin. Alkuperäinen sointu ei näin ollen varsinaisesti muutu, mutta se soi keveämmin ja ylä-äänien melodia erottuu paremmin.

3.7 Koordinaatio

Varsin toimiva nyökkisääntö on, että soitettaessa juoksutuksia, joissa on edestakainen jousitus, pääpaino on oikean käden artikulaatiossa. Puolestaan legato-juoksutuksissa pääpaino on vasemmalla kädellä. John Dalley kertoo asiasta: ”Yhteissoiton kannalta kvartetisoiton pahimpia ongelmakohtia ovat nopeat legato-juoksutukset, joissa jousen artikulaatio ei ole auttamassa.

Tällaisissa tapauksissa vasemman käden hyvä artikulointi on välttämätön, ei vain oman koordinaatiosi vaan myös koko ryhmän selkeyden takia”. Hän toteaa lisäksi: ”Useimmiten koordinaation puutteelle on erityinen syy: hankala sormitus, vaikea kielen vaihto tai erikoinen asemanvaihto”. (Blum 1987, 49.) Günter Pichler neuvoo selvittämään soittoteknisen ongelman vastaantullessa, onko ongelma vasemmalla vaiko oikealla kädessä. Useimmiten hankaluudet johtuvat juuri koordinaation puutteesta.

3.8 Jousitukset ja jousilajit

Eri jousikvarteteilla on hyvin erilaisia käytäntöjä jousitusten suhteen. Guarneri Quartet on tunnettu siitä, että sen soittajat sallivat toisilleen täysin vapaat kädet jousituksia laadittaessa. He eivät murehdi visuaalisesta yhtenäisyydestä, kunhan kuulokuva säilyy yhtenäisenä (Blum 1987, 54).

Vaikka jousituksissa pyrittäisiinkin mahdollisimman hyvään yhtenäisyyteen, vastaan tulee vähän väliä tilanteita, joissa saattaa olla parempi, että eri soittajien jouset kulkevat omia ratojaan. Joskus fraasin jatkon kannalta on käytännöllistä lopettaa fraasi eri äänissä eri kohdassa jouta.

Jousikvartettisoitossa jousenkäytöllä on ensisijainen merkitys erilaisia sävyjä ja karaktereitä luotaessa. Olisi hyvä päästä pois jousilajien yksiulotteisuudesta ja yhdistellä eri jousilajeja mielikuvituksellisesti. Esimerkiksi spiccato-jousilajia voi käyttää monella eri tavalla erilaisten efektien luomiseksi. Mikäli spiccatoa halutaan saavuttaa maksimaalinen purevuus joka äänellä, on hyvä soittaa spiccato aivan jousen kannassa. Toisenlainen spiccato on usein nopeissa säestyskuvioissa tarvittava selkeä mutta kuivahko spiccato. Näissä tapauksissa on hyvä soittaa jousen keskikohdassa, hieman painopisteen yläpuolella. Liike tulisi ajatella enemmän vertikaalisena kuin horisontaalisena. Tällainen hieman karhea säestyskuvio on oivallinen yhdistelmä laulavan melodialinjan kanssa. Yleensä ottaen on hyvä tiedostaa, että liian suuri homogeenisuus kvartetin soinnissa ei ole aina eduksi. Usein on kokonaisuuden kannalta paljon parempi, että säestyskuvio ja melodialinja erottuvat toisistaan myös äänen laadun osalta.

Joskus myös käy niin, että valittu jousitekniikka kuulostaa lähelle karskilta, mutta suuressa salissa se pyöristyy ja kuulostaakin vain sopivan artikuloidulta.

Usein vaaditaan soittajalta taitoa käyttää myös pitkää ja laulavaa spiccatoa, jolloin jousilaji on jotain spiccaton ja détachén väliltä. Jousen kontaktikohta on tällöin painopisteessä tai hieman sen alapuolella. Jousen liike on horisontaalinen ja jousen tulisi pysyä mahdollisimman lähellä kieltä ja oikean käden sormien ja ranteen tulisi olla hyvin elastiset. On myös tärkeää, että soittaja osaa muuntaa jousilajia fraasia mukaillen pidentäen välillä jousen pituutta ja lisäämällä mahdollisesti myös vibraton intensiteettiä.

Yksi varsin kekseliäs ratkaisu jousituksia laadittaessa spiccato-juoksutuksiin on soittaa monta ääntä peräkkäin työntöjousella. Michael Tree kertoo, että kyseinen jousilaji on optimaalinen silloin, kun juoksutukset ovat piano-dynamiikassa ja nopeassa tempossa (esim. Mendelssohnin e-molli jousikvartetton Allegro di molto - osa). (Blum 1987, 57). Tässä jousilajissa on se etu, että jokainen nuotti artikuloi samalla tavalla.

Jousikvartettisoitossa sävyillä on ratkaiseva asema mielenkiintoisia tulkintoja tehtäessä. Hyviä tehokeinoja ovat flautando- ja ponticello-sävyt. Flautandolla saadaan aikaiseksi mystinen sävy, kun jouta liikutetaan kevyellä painolla ja runsaasti kallistettuna otelaudan päällä. Tällöin kieli resonoi vain osittain saaden äänen kuulostamaan himmeältä. Mikäli jouta liikutetaan kevyellä painolla, mutta runsaalla liikkeellä lähellä tallaa saadaan aikaiseksi tuuleenpuuskaa muistuttava hieman viheltävä quasi-ponticello-sävy. On kuitenkin varottava, ettei ääni muutu liian ponticellomaiseksi, mikäli nuotissa ei sellaista vaadita.

Jousen intensiteettiin kannattaa kiinnittää jatkuvasti huomiota. Varsin yleinen maneerit jousisoittajilla on käyttää runsasta jouta, kun nuottiin on merkitty *forte* ja pientä jouta, kun nuotissa lukee *piano*. Joskus kuitenkin musiikki edellyttää ilmavuutta hiljaisilta ääniltä, mikä vaatii runsasta jousen käyttöä. Vastaavasti kun voimakkaalta ääneltä edellytetään intensiteettiä, tulee jousen olla lähellä tallaa ja liikkua hitaasti.

Jousitukset kannattaa laatia niin, että ne mahdollistavat jousen oikean liikenopeuden (varottava turhia aksentteja) ja halutunlaisen artikulaation optimaalisessa kohdassa jousta. Kannattaa pitää mielessä, että edestakaisten jousitusten sijasta voi käyttää kahta peräkkäistä samansuuntaista jousta soittamatta niitä kuitenkaan täysin legatossa (mikäli niin ei ole nuottiin merkitty). Tällöin sointikuva on sama kuin jousen suuntaa vaihdettaessa, mutta se saattaa auttaa päätyämään jatkoa ajatellen mukavampaan kohtaan jousta. Hyvä esimerkki tästä löytyy Beethovenin jousikvartetosta op. 59 nro 2:



Kuva 2. (Blum 1987, 65).

Arnold Steinhardt toteaa ylläolevasta jousituksesta: ”Tämä jousitus tekee liikkeestä ekonomisemman ja varmistaa, että pisteelliset kahdeksasosat eivät aksentoi liikaa ja etteivät ne myöhästy, kuten saattaisi käydä, mikäli soitettaisiin edestakaisella jousituksella” (Blum 1987, 65). Tällöin jokaisen vetojousen jälkeen jousi olisi palautettava nopeasti takaisin kantaan. Guarneri Quartetin laatimassa jousituksessa on kuitenkin hyvä kiinnittää huomiota siihen, että pisteelliset kahdeksasosat artikuloivat samalla tavalla huolimatta siitä, soitetaanko ne kannassa vai kärjessä.

3.9 Nuottikuvan tulkinta

Kun aletaan työstää uutta teosta, on ensiarvoisen tärkeää valita hyvä editio. Eri editioissa saatta olla suuriakin eroja ja niiden merkinnät eivät aina vastaa säveltäjän alkuperäisiä merkintöjä. Näin ollen on suositeltavaa valita mahdollisimman autenttinen nuottiversio. Urtext-versiot ovat yleensä parhaita. Parhaat Beethoven-editiot ovat ainakin aikaisemmin löytyneet G. Henle Verlagilta ja ranskalaisesta musiikista Durandilta. Nykyään myös Edition Petersiltä saa varsin hyviä Urtext-editioita teoksesta kuin teoksesta. Kannattaa myös aina tutustua editorin laatimiin alkusanoihin ja huomautuksiin, jotka

useimmiten löytyvät nuotin etuosasta. Niistä saa paljon viitteitä nuottikuvan tulkintaan. Günter Pichler suosittelee tutustumaan edeltä käsin myös säveltäjää käsittelevään kirjallisuuteen ja tyylinmukaisuussääntöihin. Hän myös vaatii kvartettioppilailtaan partituurin lukutaitoa ja että jokaisella soittajalla on aina oma partituuri mukana harjoituksissa. On myös suositeltavaa tutustua mahdollisimman suureen määrään äänityksiä soitettavasta musiikista.

On hyvä pitää mielessä, että säveltäjän tekemät merkinnät ovat suuntaantavia. Pitäisi aina selvittää itselleen, mitä säveltäjä on tietyllä merkinnällä ajanut takaa. Kun pitää mielessään säveltäjän haluaman sointikuvan, ei haittaa mikäli tekee muutoksia esim. jousituksiin, jos tuntuu siltä, että toisenlainen toteutus olisi toimivampi. Mikäli haluaa jakaa fraseerauskaaren useammalle jouselle, on huolehdittava siitä, etteivät jousenvaihdot kuitenkaan kuulu.

3.9.1 Nuotin pituus

David Soyer, Guarneri Quartetin sellisti sanoo David Blumin kirjassa: ”On laajalle levinnyt väärinkäsitys, että piste nuotin päällä tarkoittaa sitä, että nuotti on välttämättä lyhyt. Mozartin ja Beethovenin aikaan piste tarkoitti yksinkertaisesti vain erottelua; sen oli tapana ilmaista vain, ettei nuotin tullut jatkaa kiinteänä koko merkatun kestoensa ajan. Nuotti saattoi olla lyhyt, keskilyhyt tai keskipitkä riippuen sen kontekstista”. (Blum 1987, 66.) Karkea nyrkkisääntö on, että kun nuotin päälle on merkitty piste, sen sointi lyhenee puoleen. Siis toisin sanoen artikulaatiopisteellinen neljäsosanuotti soi samoin, kuin kahdeksasosanuotti+kahdeksasosatauko. Tähän löytyy kuitenkin runsaasti poikkeuksia ja piste pitäisi tulkita aina tilanteen mukaan. Mikäli fraasi on esimerkiksi hyvin lyyriinen, tulisi pisteellinen nuotti soittaa todennäköisesti hieman laulavammin.

Arnold Steinhardt tuo ilmi D. Blumin kirjassa sen tosiseikan, että fraasi koostuessaan useasta peräkkäisestä saman nuottiarvon omaavasta nuotista saattaa ruveta kuulostaa monotoniselta. Tällöin kannattaa varioida äänen pituutta fraasin edetessä melodisen ja harmonisen intensiteetin mukaan. (1987, 66.) Tästä tyypillinen esimerkki löytyy Beethovenin op. 18 nro 5:n menuetista:



Kuva 3. (Blum 1987, 66). Äänten pituuden variointi on merkitty nuottien yläpuolelle pistein ja viivoin siten, että pisteelliset nuotit tulee soittaa terävästi ja viivalliset nuotit laulavammin. Nuotit, joilla on sekä piste että viiva soivat siltä väliltä.

Joskus motiivi esiintyy osan edetessä erilaisissa karaktääreissä, jolloin motiivin artikulaation ei tarvitse pysyä identtisenä läpi koko osan.

3.9.2 Rytmi ja tempo

Mikäli nuottikuvaa tulkitsee liian kirjaimellisesti rytmien ja tempon suhteen, musiikin oikea luonne ei aina pääse esiin. Näin käy usein tilanteissa, joissa yhdistetään pitkiä ja lyhyitä nuotteja toisiinsa. Hyvä esimerkki siitä löytyy mm. Schumannin A-duuri-kvartetosta:



Kuva 4. (Blum 1987, 88). Nuolet kuvaavat fraasin eteenpäinpyrkivää luonnetta.

Tällaisissa rytmikuvioissa kuudestoistaosuottu kannattaa ajatella osana seuraavaa nuottia. Pianoguru Heinrich Neuhaus neuvoo soittamaan kuudestoistaosat mielummin hieman liian myöhään kuin aikaisin (Neuhaus 1973, 45). Näin ollen rytmikuvioista tulee eloisa. Mikäli samanlaisia pisteellisiä

rytmikuvioita esiintyy nopeassa tempossa useita peräkkäin, on niillä usein tempoon nähden hieman eteenpäintyöntävä vaikutus.

Tempokysymyksistä eri kvarteteilla on hyvin vaihtelevia näkemyksiä. Esimerkiksi Alban Berg Quartetin levytyksistä kuulee, että he pitäytyvät hyvin tarkasti *a tempo*, mikäli nuottiin ei ole tempomuutosta merkitty. Guarneri Quartet puolestaan on tunnettu siitä, miten he saattavat leikitellä tempolla osan sisällä hyvinkin vapaasti, mikäli tulkinta niin vaatii. Michael Tree kuvailee Guarneri Quartetin toimintaperiaatteita tempon käytön suhteen seuraavasti: ”Kun tunnemme, että tietty kohta, esimerkiksi sivuteema, vaatii hieman enemmän aikaa kuin päätempo sallii, olemme kuitenkin koko ajan tietoisia tarpeesta säilyttää tuntuma teoksen rakenteellisesta yhtenäisyydestä tempomuutoksesta huolimatta. Täytyy määrittää tarkoin, missä kohdin kappaletta tempoa voi hidastaa ja missä kohdin voi lopulta palata alkuperäiseen tempoon mahdollisimman luonnollisella tavalla”. (Blum 1987, 91.) Temponvaihdoksella pystyy oivallisesti korostamaan tunnelman vaihdosta, mutta se täytyy tehdä niin hienovaraisesti, ettei teoksen yhtenäisyys kärsi siitä.

Nuotissa lukeviin metronomimerkintöihin kannattaa suhtautua aina hieman kriittisesti. Beethovenin metronomimerkinnöistä David Soyer toteaa: ”Me katsomme niiden tarjoavan suuntaa-antavan idean halutusta temposta; ne kertovat meille jotakin osan peruskarakteerista. Yritämme saavuttaa sen, mutta on merkityksetöntä, mikäli soittaa hieman yli tai alle metronomimerkinnän”. (Blum 1987, 98.) Beethoven käytti ilmeisesti metronomia lähinnä estämään karkeita tempollisia väärinkäsityksiä. Hän on merkinnyt erään laulun käsikirjoitukseen: ”100 Maelzelin mukaan, mutta sitä tulee käyttää vain ensimmäiseen tahtiin. Tunneilmaisulla on oma temponsa, jota ei voida määrittää tällä merkinnällä”. (Blum 1987, 98.)

Myös Bartók on määritellyt sävellyksiinsä tarkasti, miten siirtymisen tahdistasta x tahtiin y tulee kestää tietty sekuntimäärä. Kuitenkin kuunneltaessa Bartókin omia levytyksiä sävellyksistään huomataan, että hänen omatkin esityksensä erosivat joskus huomattavasti nuottimerkinnöistä. Guarneri Quartetin työskennellessä Leon Kirchnerin ensimmäisen jousikvartetton parissa, säveltäjä

kommentoi nuottimerkintöjen noudattamista seuraavasti: ”Teidän on tulkittava; sallittava mielikuvituksenne lentää, vaikkei se täysin vastaisikaan painettua nuottisivua” (Blum 1987, 98).

Fermaatin pituuden määrittäminen saattaa joskus aiheuttaa ongelmia. Muutama nyrkkisääntö kannattaa pitää fermaattien kohdalla mielessä: Mikäli fermaatti on ritenuton jälkeen, lasketaan fermaatti-merkin alla oleva nuotti siten, että sillä on alkuperäisesti merkitty määrä iskuja, mutta ritenuto jatkuu tasaisesti fermaatin viimeiseen iskuun saakka. Tällä tavoin fermaatti saadaan kuulostamaan luonnolliselta. Fermaatit, joita ei edellä *accelerando* tai *ritenuto* tulisi laskea normaalissa perustempossa, ja fermaatilla merkityn nuotin kesto on tarpeen mukaan kaksin-, kolmin-, tai jopa nelinkertaistettava. Toki poikkeuksiakin löytyy. Fermaatit kannattaa tulkita sen mukaan, millaisessa paikassa ne rakenteellisesti esiintyvät. On mietittävä, onko kyseessä merkittävä taitekohta vai vain muodon kannalta toisarvoinen jakso. Kannattaa sopia kvartetin kesken kunkin fermaatin kohdalla erikseen, miten se tullaan laskemaan.

On hyvä kiinnittää huomiota myös taukojen pituuteen. Soittajalle on varsin tyypillistä huomaamattaan lyhentää taukojen kestoa. On kuitenkin tärkeää, että tauot kestävät merkityn ajan, sillä tauoilla on oma dramaattinen vaikutuksensa. Tulkinnallisista syistä taukojen, aivan kuten nuottienkin, pituudesta voidaan hieman joustaa. Mikäli tauko sijaitsee tärkeässä taitekohdassa, tauon alkuperäisen keston aavistuksellinen pidentäminen saattaa toimia oivallisena tehokeinona. Tällaisessa tilanteessa fraseeraus saadaan kuulostamaan luonnolliselta käyttämällä *rubato* ja ajattelemalla sen jatkuvan myös tauon aikana. Alla on tyypillinen esimerkki *rubato*sta:



Kuva 5. Beethoven op. 95 (Blum 1987, 94). Ylöspäin nousevalla juoksutuksella on eteenpäin työntävä vaikutus. Tauon aikana on hyvä ottaa aikaa hieman takaisin, mikä antaa ilmavuutta fraasien välille. Tämä menettelytapa auttaa korostamaan fraasien välistä karaktäärieroa ja mahdollistaa jatkofraasin aloittamisen hieman rennommassa tempossa, jolloin se voidaan toteuttaa laulavammin. Rubaton käytössä kannattaa pitää mielessä Heinrich Neuhausin ohjenuora: Se, minkä varastaa ajasta, täytyy myös palauttaa samassa suhteessa (Neuhaus 1973, 40).

On hyvä tietää hieman myös painostraditioista. Wienin Filharmonikkojen viulisti ja Wienin musiikin ja esittävän taiteen yliopiston orkesterisoiton professori Helmut Zehetner ei väsy huomauttamaan oppilailleen, että wieniläisklassisessa menuetissa ei painotus tule yleensä joka kolmannelle iskulle - niin kuin usein virheellisesti kuvitellaan - vaan joka kuudennelle iskulle. Sen sijaan itävaltalaisessa kansantanssissa, ländlerissä, painotukset tulevat joka kolmannelle iskulle. Joskus menueteissa on kuitenkin ländlermäisiä vaikutteita, jolloin niitä voidaan myös painottaa sen mukaisesti.

3.9.3 Dynamiikka

Nuottikuvasta dynamiikkamerkkejä tulkittaessa on hyvä muistaa, etteivät nyanssit ole absoluuttisia vaan ne pitää suhteuttaa ympäristöönsä. Joskus käy niin, että nyanssimerkinnästä *piano* pitäisi diminuendolla päätyä *pianissimoon*. Mikäli soittaa jo *pianossa* todella hiljaa, diminuendoa on lähes mahdotonta toteuttaa. On myös hyvä huomioida se tosiasia, että yleisesti käytössä oleva notaatio on varsin rajoitteinen vain kahdeksalla eri dynamiikkamerkillään (*fff-ppp*). Käytännössä musiikki sisältää paljon suuremman kirjon nyansseja.

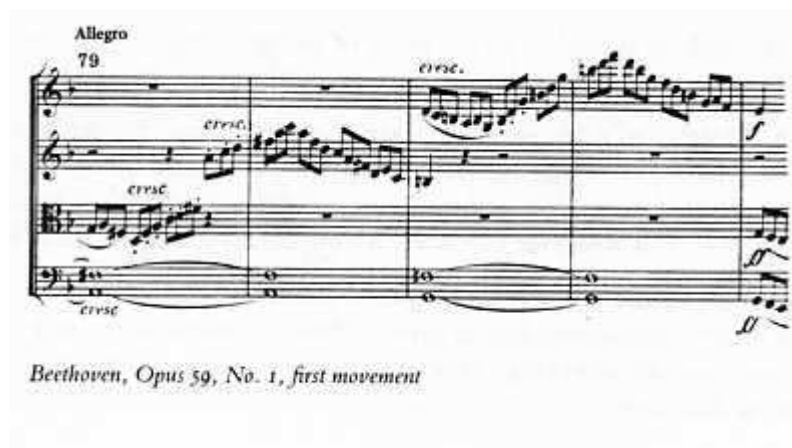
Beethovenin musiikkia tulkitessa kannattaa kiinnittää erityistä huomiota hänen nyanssimerkintöihinsä. Michael Tree painottaa, että Beethovenin musiikissa merkintä *pp* ei useimmiten viittaa vain äänen voimakkuuteen vaan myös haluttuun sävyyn (Blum 1987, 79). Beethovenin teoksissa *pianon* ja *pianissimo* välinen kontrasti on suuri ja sen tulisi käydä ilmi teosta esitettäessä. Mikäli *pianissimo* vaatii erityisen pehmeän sävyn, edeltävän *pianon* ei tulisi olla liian

hiljainen, jotta sävyero voitaisiin saada esiin. Sama pätee myös *forte*en ja *fortissimoon*. Saadakseen tarvittavan kontrastin näiden nyanssimerkintöjen välille, Arnold Steinhardt kertoo, että he Guarneri Quartetissa usein tekevät aavistuksellisen diminuendon juuri ennen *fortissimoa*, jolloin he saavat korostettua *fortissimon* räjähtävyyttä (Blum 1987, 80). Aina kun Beethovenin sävellyksessä näkee *ff*-merkinnän, jota ei edellä crescendo, se kannattaa ajatella todellakin *subito fortissimona*.

Toisinaan epäselvyyttä aiheuttaa Beethovenille tunnusomainen tapa käyttää *subito pianoa*. Joskus vastaan tulee fraasi, joka lähtee merkinnästä *pp* ja päättyy crescendolla merkille *p*. Näissä tapauksissa on tärkeää määrittää, onko kyseessä pelkkä tasainen crescendo *pianissimosta pianoon*, vai tulisiko crescendon olla suuri ja kohota esimerkiksi *mezzo forte*en, jota seuraa *subito piano*.

Toinen usein väärintulkittu merkintä on *sf*. Ei saisi koskaan unohtaa, että *sforzando* intensiteetti on aina riippuvainen dynamiikasta ja ilmaisullisesta kontekstista, jossa se sijaitsee. *Sforzando pianossa* ja *fortessa* on siis täysin kaksi eri asiaa. Mikäli *sf*-merkintä tulee vastaan *piano*-dynamiikassa (tai luonteeltaan lyyrisessä fraasissa), riittää usein, että *sforzando* tehdään pikemminkin vasemmalla kädellä vibraton intensiteettiä lisäämällä kuin jousen aksentilla. Mikäli vastaan tulee fraasi, jossa on peräkkäin useita *sf*-merkkejä, sillä on usein voimistuva luonne. Se saattaa viitata crescendoon, vaikkei sellaista olisikaan erikseen merkitty.

Dynamiikka vaatii erityistä huomiota silloin, kun fraasi on jakautunut segmentteihin, jotka jatkuvat soittajalta toiselle. Fraasi muuttuu hyvin hankalaksi toteuttaa, mikäli fraasin läpi tulisi jatkua tasainen crescendo tai diminuendo. Tästä hyvä esimerkki löytyy Beethovenin opuksesta 59 nro 1:



Kuva 6. (Blum 1987, 84).

Arnold Steinhardt kommentoi tilannetta seuraavasti: ”Soittajan luonnollinen taipumus crescendon vastaan tullessa on aloittaa hiljaa ja lopettaa voimakkaasti, mutta on tärkeää hahmottaa missä kohtaa fraasin kokonaisuutta oma segmentti sijaitsee. Ehkäpä olet ketjun toinen osa, jolloin roolisi tulee olemaan kantaa fraasia vaikkapa *mezzopiano*sta *mezzoforteen*”. Michael Tree täydentää vielä aiheesta: ”Hyvä apukeino segmentoituja kulkujia soittaessa on soittaa kaikki segmentit mielessään, vaikka todellisuudessa soittaakin vain yhden niistä. Soittajan, joka on seuraavaksi soittovuorossa, tulisi olla mukana jo edellisen soittajan liikkeessä ja hengityksessä. Näissä tilanteissa ei ole aivan yksinkertaista tulla sisään oikeassa tempossa. Soittajan täytyy ennakoida sisään tulonsa tai muutoin myöhästyä lähes varmasti.” (Blum 1987, 85.)

Dynamiikka on asia, jonka kanssa joutuu jatkuvasti tasapainottelemaan jousikvartetissa soittaessa. Vain sekin, että osaa suhteuttaa oman äänenvoimakkuutensa muihin soittajiin nähden aina optimaalisesti niin, että kvartetti soi mahdollisimman hyvin, vaatii työtä. On tärkeää oppia kuulemaan kvartetin ääni kokonaisuutena. Günter Pichler opettaa kvartettioppilailleen: ”Pitää kehittää tuntuma siitä, että ”se” soi. Älä ajattele omaa soittoasi.” Dynaaminen balanssi muotoutuu onneksi pitkälti luonnostaan, kun soittaa yhdessä samojen ihmisten kanssa pidemmän aikaa.

4 Lopuksi

Tämän opinnäytetyön laatiminen on ollut hyvin mielenkiintoinen ja opettavainen projekti. Olen saanut paljon uutta tietoa koskien kamarimusisointia ja musiikin tekemistä ylipäätään tutustuessani työssä käyttämäni taustamateriaaliin. Haastavuutta projektiin toi se, että tärkeimpänä lähteenä käyttämäni David Blumin kirja *The Art Of Quartet Playing* ei ole suomennettu, joten jouduin suoria lainauksia tehdessäni toimimaan myös tekstin suomentajan roolissa.

Työn aihe, jousikvartettisoitto, on hyvin kattava käsite. Se sisältää näkökulmia jousisoittimen tekniseen hallintaan, harjoitteluun, yhtyesoitamisen haasteisiin, kuten myös musiikin hahmottamiseen ja tulkintojen tekemiseen. Aiheen laajuuden vuoksi jouduin rajaamaan työni keskittyen tarkastelemaan aihetta mahdollisimman käytännönläheisellä tavalla, pitkälti soittoteknisestä näkökulmasta. Siitä huolimatta olen kuitenkin pyrkinyt tuomaan esiin pääkohtia kaikista yllämainituista kvartettisoiton osa-alueista. Jouduin jättämään työstäni pois paljon mielenkiintoista materiaalia ja suosittelenkin lämpimästi kaikkia jousikvartettisoitosta innostuneita muusikoita tutustumaan David Blumin kirjaan. Se on erittäin hieno ja kattava teos aiheesta.

Toivon, että olen onnistunut poimimaan työhöni ajatuksia ja ideoita, joista tämän työn lukijoille on käytännön hyötyä kamarimusiikkia tehtäessä. Työn yhtenä päämääränä oli nimenomaan tarkoitus koota eräänlainen käsikirja kvartettisoiton perusajatuksista.

Haluan lopettaa työni sanoin, jotka Günter Pichler on liittänyt Madridin *Escuela Superior de Música Reina Sofía*n kvartettioppilailleen laatiman ohjelman loppuun: ”Unelmoikaa unelmianne ja yrittäkää toteuttaa joitakin niistä”.

LÄHTEET

Blum, D. 1987. The art of quartet playing. 1. pianos. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Neuhaus, H. 1973. Pianonsoiton taide. Die Kunst des Klavierspiels. Suom. Gothoni, A. Helsinki: Kirjayhtymä.

Galamian, I. 1990. Galamianin viulumetodi. Principles of Violin Playing and Teaching. 2.painos . Suom. Salmiala, S. Helsinki: Sibelius-Akatemia. VAPK-kustannus.

Pichler, G. Sähköpostilista Günter Pichlerin omille jousikvartettioppilaille. Ei julkaistu.