

VARHAISROMANTIIKAN PIANOIMPROVISAATIOT JA YLEISÖ

Topi Linjama  
Pro gradu –tutkielma  
Musiikkitiede  
syksy 2003  
Jyväskylän yliopisto

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN

Laitos MUSIIKIN LAITOS

Tekijä TOPI LINJAMA

Työn nimi VARHAISROMANTIIKAN PIANOIMPROVISAATIOT JA YLEISÖ

Oppiaine MUSIIKKITIEDE

Työn laji PRO GRADU

Aika KEVÄT 2004

Sivumäärä 59

Tiivistelmä - Abstract

Tässä tutkielmassa selvitetään pianoimprovisaatioiden aseman muuttumista konserttiohjelmissa varhaisromantiikan (1820-1850) aikana. Maantieteellisesti työn keskipiste on Pariisi, mutta improvisaatioista tehdyt päätelmät ovat jossain määrin yleistettävissä eurooppalaiseen musiikkielämään laajemminkin. Improvisaatioita pidetään tässä improvisoijan ja yleisön välisenä vuorovaikutuksena ja sen vuoksi syitä improvisaatioiden aseman muutoksiin etsitään näistä osapuolista.

Pianoimprovisaatio oli tavallinen konsertin päätösnumero vielä 1830-luvulla, mutta sitten niiden suosio hiipui ja vuosisadan puolivälissä ne olivat jo lähes kadonneet ohjelmista. Esittävästä muusikosta tuli aiempaa selvemmin toisten teoksia tulkitseva muusikko. Yhä suurempi osa ohjelmistosta koostui edesmenneitten suurten mestareiden teoksista. Muusikon oli kovenevan kilpailun vuoksi yhä vaikeampaa olla samanaikaisesti varteenotettava säveltäjä ja esiintyvä taiteilija, mitä improvisaatioiden tuottaminen olisi edellyttänyt. Yleisöpohja laajeni varhaisromantiikan aikana huimasti ja yleisön painopiste siirtyi aristokratiasta keskiluokkaan. Konsertit olivat yhä useammin avoimia kaikille maksaville kuulijoille.

Improvisaation vuorovaikutusluonne näkyi esimerkiksi siten, että yleisö saattoi pyytää muusikkoa improvisoimaan jostakin teemasta. Lisäksi yleisö saattoi vaikuttaa improvisaation kulkuun esityksen aikana huomattavasti enemmän kuin valmiin teoksen etenemiseen esityksen aikana. Kun konsertit tulivat suuremmiksi, yleisön ja muusikon välinen kommunikointi vaikeutui. Varhaisromantiikan aikana esiintyjien status nousi, mikä vaikutti välillisesti improvisaatioesitysten määrään, sillä esiintyjien ja yleisön välisen vuorovaikutuksen väheneminen palveli statuseron ylläpitämistä. Konserttien kaupallistuttua muusikon ja yleisön välillä aiemmin vallinnut henkilökohtainen yhteys heikkeni. Yleisö ei valikoitunut enää syntyperän mukaan eivätkä yleisön jäsenet välttämättä tunteneet toisiaan. Aiemmin konserttien keskeinen funktio oli sosiaalinen, mutta yleisöpohjan muututtua konserttien sosiaalinen merkitys väheni ja musiikista tuli niiden keskeinen sisältö.

Työ on menetelmiltään hermeneuttinen ja se pohjautuu pääasiassa tutkimuskirjallisuuteen. Tutkielman varhaisromantiikan pianoimprovisaatioista välittämä vuorovaikutusta korostava kuva on aiempaa tietoa yhdistävä.

Asiasanat Piano, Improvisointi, Romantiikka, Pariisi, Konsertit  
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos Muiden tietoja

## Sisällys

<u>1 Työn lähtökohtia</u>	1
<u>1.1 Miksi tämä työ?</u>	1
<u>1.2 Näkökulma tutkimuskohteeseen</u>	2
<u>1.3 Tutkimusongelmat ja työn eteneminen</u>	3
<u>1.4 Lähteet</u>	5
<u>1.5 Konteksti</u>	6
<u>2 Käsitteellistä ja historiallista taustaa</u>	9
<u>2.1 Improvisointi ja improvisaatio</u>	10
<u>2.2 Improvisointi, säveltäminen ja esittäminen</u>	12
<u>2.3 Pianoimprovisoinnin historiaa</u>	17
<u>3 Varhaisromantiikan konserttielämä</u>	21
<u>3.1 Konsertti</u>	22
<u>3.2 Konsertit ja niiden ohjelmisto</u>	24
<u>3.3 Piano ja pianisti konsertissa</u>	28
<u>3.4 Konserttien pianoimprovisaatiot</u>	34
<u>4 Yleisö ja improvisointi</u>	37
<u>4.1 Laajeneva yleisöpohja</u>	37
<u>4.2 Improvisoinnin funktioita</u>	42
<u>4.3 Improvisointi kommunikaationa</u>	45
<u>5 Pohdinta</u>	49
<u>5.1 Tiedollinen anti</u>	49
<u>5.2 Tutkimuksen kulku ja ongelmat</u>	52
<u>5.3 Sovelluksia ja jatkotutkimusaiheita</u>	54
<u>Kirjallisuus</u>	55

# 1 Työn lähtökohtia

## 1.1 Miksi tämä työ?

Improvisointi on nousussa. Vielä puoli vuosisataa sitten improvisoinnista ei juuri puhuttu. Nykyisin etenkin barokin ja sitä vanhemman musiikin esityskäytäntöjen yhteydessä improvisointia ei voida enää sivuuttaa, vaan improvisointi tunnustetaan ja tunnustetaan keskeiseksi osaksi tätä ns. vanhaa musiikkia.

Vaikka improvisointia onkin tutkittu jonkin verran, improvisointi-ilmiön ympärillä on edelleen paljon tilaa tutkimukselle. Esityskäytäntötutkimus, jonka piirissä improvisointia lähinnä tutkitaan, on rajoittunut tutkimaan suhteellisen kaukaista menneisyyttä. Vähitellen on alettu puhua romantiikan esityskäytännöistä, mutta tämä keskustelu ei liene kantautunut vielä ainakaan kaikkiin musiikkioppilaitoksiin, joissa pianisti tutkinnon lähestyessä viilaa Chopinin nocturnen korukuvioiden pilkkuja.

Erytisen vähälle huomiolle näyttävät jääneen improvisaatiot itsenäisenä historiallisena ilmiönä. Näin on huolimatta siitä, että lukuisien säveltäjien sanotaan esittäneen improvisaatioita suurta ihastusta herättäneellä tavalla. Mainittakoon vaikkapa Bachin improvisoimat preludit ja fuugat, Beethovenin variaatiot tai Chopinin fantasiat. Toivoakseni tämä työ luo edellytyksiä tämän aukon paikkaamiselle.

Oma kiinnostukseni improvisointiin heräsi ensimmäisinä opiskeluvuosinani lähinnä kahdesta syystä. Vanhat pianolevytykset, erityisesti Ignaz Friedmanin Chopin -tulkinnat 20-luvulta, johtivat väistämättä pohtimaan kysymyksiä musiikin tekemisen sidoksista esityshetkeen ja tulkinnan suhteesta improvisointiin. Toisen tärkeän herätteen antoi intohimoinen ja innovatiivinen improvisoija Olli Linjama. Olli ja muutamat muut vastarannankiisket pitivät improvisointia suorastaan musiikin lähteenä, ei sävellysten esiasteena tai mitättömänä marginaali-ilmiönä, jollaisena monet laitostuneet musiikin ammattilaiset näyttivät sitä pitävän.

Tämä tutkielma on omistettu menneiden vuosisatojen sävellysten korukuvioita tahkoavalle muusikolle. Toivon tutkielman avartavan näkökulmaa nuottitekstiin ja valaisevan nuottien takaista maailmaa.

## 1.2 Näkökulma tutkimuskohteeseen

Tämän työn keskipisteessä ovat pianoimprovisaatiot itsenäisinä konserttinumeroina. Improvisaatiolla tarkoitetaan esityshetkessä lopulliseen muotoon saatettua teosta, joka voi olla ennalta suunniteltu, mutta joka ei ole yhtä tarkoin sidoksissa nuottitekstiin kuin sävelletty teos. Konsertti ymmärretään tässä melko laajasti ja sillä tarkoitetaan paitsi julkisia konsertteja, joihin kaikilla maksavilla kuulijoilla on mahdollisuus osallistua, myös yksityisiä konsertteja, jotka ovat avoimia vain valikoidulle yleisölle. Improvisaatioita tarkastellaan esiintyjän ja yleisön välisenä vuorovaikutuksena (kuvio 1).



KUVIO 1. Tutkimuskohteena on improvisaatio improvisoijan ja yleisön välisenä vuorovaikutuksena.

Työni lähtökohtaisena oletuksena on, että improvisointiin on aina syynsä. Oletan, että syitä improvisointiin voi löytyä improvisoijan ja yleisön<sup>1</sup> välisestä suhteesta. Muitakin syitä improvisointiin on, se voi toimia esimerkiksi opetusvälineenä tai apuvälineenä säveltämisessä, mutta niihin en tässä työssä suuremmin paneudu.

Koska improvisaatioita pidetään vuorovaikutuksena improvisoijan ja yleisön välillä, on niitä tarkasteltava sekä improvisoijan että yleisön näkökulmasta. Oletan improvisaation palvelevan molempia osapuolia. Esittäjää improvisaatio saattaa palvella esimerkiksi siten, että hän voi

---

<sup>1</sup> Lienee syytä huomauttaa, että yleisö – 1800-luvun alun länsieurooppalaisen kaupunkiväestön se osa, jolla oli rahaa ja kiinnostusta käydä konserteissa – edustaa hyvin pientä osaa väestöstä. Lähinnä voitaneen puhua tämän työn yhteydessä, kuten pitkälti muunkin taidemusiikin historian tutkimuksen yhteydessä, eliitin historiasta.

improvisaation esittämällä tehdä vaikutuksen yleisöönsä. Improvisaatio saattaa olla osoitus sellaisista esittäjän kyvyistä, joita yleisö erityisesti arvostaa. Yleisölle improvisaatio, johon väistämättä sisältyy aina riskejä, saattaa olla kuin jännittävän seikkailun seuraamista.

Tämän tutkielman näkökulmasta improvisaatiot ovat yleisön ja improvisoijan välisen dynamiikan tuote. Millaisia improvisaatiot ovat ja kuinka paljon niitä on tai onko lainkaan, riippuu yleisön ja improvisoijan välisestä suhteesta. Tarkastelu on suunnattava paitsi itse improvisaatioihin, myös osapuoliin, joita ilman improvisaatio ei elä. Näin rajattu näkökulma ei tietenkään kerro kaikkea improvisaatioista, saati sitten koko improvisointi-ilmioistä.

Tutkittava ajanjakso kattaa karkeasti vuodet 1820-1850<sup>2</sup>. Tuona aikana pianoimprovisaatioiden asema konserttiohjelmissa muuttui merkittävästi, kuten tullaan huomaamaan. Maantieteellisesti työn keskipiste on Pariisi. Pariisia voidaan pitää ainakin 1830-luvulta lähtien Euroopan musiikkikeskuksena ja sinne oli kerääntynyt joukko tuon ajan kuuluisimpia pianisteja. 1800-luvun alkupuolella pianistit kiersivät jo laajalti ympäri Eurooppaa, joten improvisaatioita koskevat huomiot ovat jossain määrin yleistettävissä muihinkin eurooppalaisiin musiikkikeskuksiin, kuten Wieniin ja Lontooseen<sup>3</sup>.

### **1.3 Tutkimusongelmat ja työn eteneminen**

Tutkimusongelmia on kolme. Ensimmäinen ongelma on hyvin yleinen: 1) Miten improvisaatioiden asema konserttiohjelmissa muuttui varhaisromantiikan aikana? Hypoteesien pohjalta tätä tutkimusongelmaa voidaan täsmentää. Ensimmäiseen tutkimusongelmaan voidaan oletettavasti vastata sen suuntaisesti, että improvisaatiot vähenivät tutkittavan ajanjakson aikana. Tämän tutkielman näkökulmasta on kysyttävä, onko tähän kehitykseen löydettävissä syitä improvisoijan ja yleisön välisestä vuorovaikutussuhteesta. Sitä selvitetään kahdesta suunnasta, esittäjän ja yleisön

---

<sup>2</sup> Varhaisromantiikan määrittelystä ei ole yksimielisyyttä. Melko usein sen katsotaan kattavan vuodet 1820-1850. Etenkin aikakauden alkamisaika on kiistanalainen. Tässä työssä rajavuosiin ei sitouduta tiukasti.

<sup>3</sup> Varhaisromantiikan ajan Pariisiin olivat keskittyneet monet tuon ajan musiikkielämän äärimmäiset ilmiöt. Etenkin Pariisiin 1830-luvun virtuoosinen pianokoulu erosi Mendelssohnin, Schumannin ja Friedrich Wieckin vähäeleisestä ihanteesta. Ks. esim. Atwood 1999, 175.

näkökulmasta: 2) Miten improvisaatioita esittävän muusikon asema muuttui ajanjakson aikana? 3) Miten yleisön koostumus ja maku muuttuivat tarkasteltavana ajanjaksona?

Työ etenee siten, että johdantoluvun jälkeen luvussa kaksi tarkastellaan improvisoinnin ja improvisaation käsitettä ja niiden suhdetta käsitteisiin säveltäminen ja tulkinta. Tämän luvun tarkoitus on selvittää lukijalle, millä käsitteillä työssä operoidaan. Käsitteiden problematiikan kautta päästään osittain pureutumaan työn keskeiseen ongelmaan, improvisaation ja sitä kuuntelevan yleisön väliseen suhteeseen. Luvussa luodaan lyhyt katsaus improvisoinnin historiaan. Näkökulma katsauksessa on painottunut kosketinsoitinimprovisointiin.

Kolmannen luvun teemana on konserttielämä. Tässä luvussa kuvataan sitä ympäristöä, jossa improvisaatioita esitettiin. Luvussa tutustutaan varhaisromantiikan konserttielämälle tyypillisiin piirteisiin, konserttiohjelmistoihin ja pianon asemaan konserttielämässä. Luvussa tarkastellaan pianoimprovisaatioiden asemaa konserteissa ja etsitään ratkaisua tutkimusongelmiin yksi ja kaksi: Miten improvisaatioiden asema konserttiohjelmissa muuttui varhaisromantiikan aikana? Miten improvisaatioita esittävän muusikon asema muuttui ajanjakson aikana? Improvisaatioita tarkastellaan lähinnä improvisoijan näkökulmasta. Monien seikkojen kohdalla on kuitenkin kiinnitettävä huomiota myös yleisöön, joten näkökulma on osittain päällekkäinen neljännen luvun kanssa.

Neljännessä luvussa tarkastelun kohteena on yleisö ja kolmas tutkimusongelma: miten yleisön koostumus ja maku tarkasteltavana ajanjaksona? Tässä luvussa jatketaan luvussa kaksi aloitettua keskustelua yleisön ja improvisaatioita esittävän muusikon välisestä dynamiikasta. Näkökulma tutkimuskohteeseen on painottunut, mutta ei rajoittunut, yleisön näkökulmaan.

Pohdintaluvussa tutkimusongelmiin liittyvät huomiot esitetään tiivistetysti ja tämän jälkeen pureudutaan tutkimusongelmiin hieman syvemmälle. Sitten tarkastellaan tutkimusprosessin ja tutkielman etenemistä ja ongelmakohtia. Lopuksi esitetään jatkotutkimusaiheita ja tutkielman sovellettavuutta käytäntöön.

Tarkoitukseni on palvella myös sellaisia lukijoita, joilla ei ole tieteellistä koulutusta. Sen vuoksi olen pyrkinyt käyttämään yksinkertaista kieltä. Tutkielmassa esiintyy monia henkilöiden nimiä, joista monet ovat tuttuja harrastelijamuusikollekin. Joitakin henkilöistä

olen katsonut tarpeelliseksi lyhyesti kuvata alaviitteessä, jotta lukija tietää, milloin henkilöt ovat eläneet ja mitä he ovat tehneet.

#### **1.4 Lähteet**

Varhaisromantiikan aikana esitetyt improvisaatiot ovat eläneet soittohetken ja sitten hävinneet eetteriin. Niitä ei nykytietämyksen mukaan ole mahdollista saada soivana kuultaviksi. Tutkittaessa yli puolitoista vuosisataa sitten esitettyjä improvisaatioita tutkijalla ei ole käytettävissään primäärilähteitä eli itse improvisaatioita. Improvisaatioista saatava tieto on peräisin aikalaisten kirjallisista dokumenteista sekä sävellyksistä ja niiden luonnoksista. Näitä kutsutaan tässä työssä sekundaarilähteiksi.

Improvisaatioita koskevia sekundaarilähteitä on olemassa runsaasti, sillä aikalaiskuvausten, konserttiohjelmien, kirjeiden, kritiikkien ja improvisoinnista viitteitä antavien sävellysten määrä puheena olevien vuosikymmenten ajalta on valtava. Lähdeaineiston laajuuden vuoksi olen siirtynyt etämmälle sekundaarilähteistä ja rakentanut työni etupäässä tutkimuskirjallisuuden varaan. Sekundaarilähteistä olen käyttänyt vain muutamia teoreettisia kirjoituksia. Nuotteja tai luonnoksia en ole käyttänyt lainkaan. Tällaista työtä voidaan nimittää lähinnä kirjallisuuskatsaukseksi tai siitä voidaan käyttää nimitystä kompilaatio, jota historiantutkimuksessa toisinaan käytetään. Tutkielma luo teoriapohjaa mahdolliselle myöhemmälle tutkimukselle, joka rakentuisi varsinaisen lähdeaineiston varaan.

Pitäytymällä pääasiassa tutkimuskirjallisuudessa menetetään ehkä jotakin improvisointi-ilmiöön liittyvästä tiedosta. Improvisointia on pitkään pidetty sävellyksen reunailmiönä, johon teos- ja säveltäjäkeskeisessä tutkimuksessa ei ole välttämättä kiinnitetty paljoa huomiota. Improvisointia koskeva tieto on hajallaan ja osittain tästä syystä tutkimuskirjallisuutta on kertynyt suhteellisen runsaasti. Improvisointitutkimuksen kannalta olennainen tieto saattaa olla sävellyskeskeisen tutkimuksen kannalta epäolennaista ja siksi se on kenties jäänyt nostamatta tällaisiin tutkimuksiin.

Tutkimuskohteesta etämmälle siirtymisessä on myös etunsa: Kun monet eri tutkijat ovat käyneet läpi laajan lähdemateriaalin, siitä lienee siivilöitynyt esiin paljon olennaisia asioita, jotka välillisesti liittyvät improvisointiin. Näistä voitaneen rakentaa sangen monipuolinen ja



luotettava kokonaiskuva improvisaatioista improvisoijan ja yleisön välisenä vuorovaikutuksena, vaikka moni improvisointi-ilmion kannalta mielenkiintoinen yksityiskohta lieneekin hukunut matkalle. Luotettavan ja suhteellisen laaja-alaisen kokonaiskuvan muodostaminen puheena olevasta ajankohdasta on edellytys sille, että improvisaatiot voidaan nähdä aikansa tuotteina. Lähestyttäessä improvisaatioita tällä tavalla, kuva niistä ei muodostu välttämättä kovin syvälliseksi, mutta tämän työn tarkoitus onkin olla pikemmin yleinen katsaus varhaisromantiikan pianoimprovisaatioihin kuin syväanalyysi, jossa paneudutaan hyvin pieneen improvisointi-ilmion osaseen.

## **1.5 Konteksti**

Tällä tutkielmalla on jo aiheensa vuoksi yhteyksiä historian tutkimukseen. Koska tutkimuskohteena on yleisön ja esiintyvän muusikon välinen suhde, voitaneen puhua sosiaalihistoriallisesta musiikintutkimuksesta. Tutkielma liittyy myös esityskäytäntöjen tutkimiseen. Tukeudun tässä työssä pääasiassa tutkimuskirjallisuuteen, enkä esityskäytäntöjen tutkimuksessa yleisesti käytettyihin lähteisiin, kuten soittimiin, musiikinteoreettisiin kirjoituksiin tai nuotteihin. Tässä mielessä työtä ei voida pitää varsinaisena esityskäytäntötutkimuksena. Mutta kuten Mäkelä (1991, 30) huomauttaa, romantiikan ajan esityskäytännöistä puhuttaessa keskustelua voidaan pitää ennen kaikkea esteettisenä, koska suuria traktaatteja ja soittimiin liittyviä ongelmia on tältä aikakaudelta aiempaa vähemmän. Mäkelä jatkaa, että ”oikeiden ihanteiden [...] etsimisestä esityskäytäntöjen tutkimisessä on aina pohjimmiltaan kysymys”. Näin ajatellen tätä työtä voitaneen pitää esityskäytäntöjen tutkimisena.

Improvisaatiota pidetään tässä työssä vuorovaikutuksena improvisoijan ja yleisön välillä. Tätä vuorovaikutusta lähestytään tutustumalla niihin olosuhteisiin, joissa improvisaatioita esitettiin. Tässä työssä ei paneuduta vuorovaikutuksen problematiikkaan kommunikaatioteorioiden kautta, mikä toki saattaisi olla mielenkiintoinen näkökulma varhaisromantiikan improvisaatioihin.

Tutkimusotteeltaan työ on lähinnä hermeneuttinen<sup>4</sup>. Hermeneuttisessa tulkinnassa tutkija kiertää hermeneuttisessa kehässä, jossa uudet tulkinnat rakentuvat esiymmärryksen<sup>5</sup> varaan. Varhaisiin hermeneutikkoihin kuulunut Schleiermacher puhuu ”siitä näennäisestä kehästä, jonka mukaan yksittäinen on ymmärrettävä vain sitä käsittävän yleisen kautta ja päinvastoin” (Kusch 1986, 39). Schleiermacherille kehä on näennäinen, sillä ymmärtäminen on loputon tehtävä: voimme ymmärtää asioita yhä paremmin, mutta tulkinta ei tule koskaan valmiiksi. Tutkijan ymmärrys lisääntyy, mutta hermeneuttista tutkimusta ei voida nähdä prosessina, jolla olisi selvä alku ja loppu. Schleiermacher puhuu kielestä, mutta ajatusta voi laajentaa myös musiikin ymmärtämiseen. Improvisaatiot on ymmärrettävissä osana kokonaisuutta, toisaalta kokonaisuus selittää improvisaatioita.

Tämän työn lähtökohtaisena oletuksena on, että improvisaatiot ovat sidoksissa siihen aineelliseen ja henkiseen ympäristöön, jossa ne on tuotettu. Tutkimusprosessin tavoitteena on ollut oppia ymmärtämään 1800-luvun alkupuolen musiikkielämää ja niitä olosuhteita, joissa improvisaatioita esitettiin. Tätä kautta ajatellaan päästävän lähelle niitä syitä, jotka johtivat muutoksiin improvisoinnin asemassa 1800-luvun puolivälin tienoilla.

Tutkimusperinteessä tämän työn voi ajatella sijoittuvan yleisesitysten (esim. Schonberg 1974, Dahlhaus 1989) ja tapaustutkimusten (esim. Pettler 1980, Kobylanska 1990) välimaastoon. Näkökulma on asioita yhdistelevä ja lähestymistapa kokonaistulkintaan pyrkivä, mutta tutkimuskohde kattaa vain pienen osan musiikkielämää. Tässä työssä on hyödynnetty sekä yleisesityksiä että tapaustutkimuksia. Pyrkimyksenä on tarjota uusi näkökulma improvisaatioihin yhdistämällä aiemmin tutkittua. Lähestyttäessä 1800-luvun puoliväliä improvisointi ja improvisaatiot siirtyvät yhä selkeämmin marginaaliin taidemusiikin valtavirroista. Sen vuoksi myös improvisointia ja improvisaatioita koskeva kirjallisuus käy yhä vähäisemmäksi. Yleisteosten ongelma on siinä, että ne seuraavat valtavirtoja ja siksi improvisoinnista ei juuri puhuta 1800-luvun puolivälin jälkeen.

---

<sup>4</sup> Välttääkseni koulukuntasitoumuksia puhun jatkossa hermeneuttisesti orientoituneesta tutkimuksesta tarkoittaessani tämän tutkielman tutkimusotetta.

<sup>5</sup> Esiymmärryksellä tarkoitetaan tutkijan tietoja ja käsityksiä tutkittavasta aiheesta.

Kirjallisuutta on kertynyt usealta eri suunnalta tutkielman aiheesta ja luonteesta johtuen. Aivan tämän työn näkökulmaa vastaavasta näkökulmasta improvisointia ei kirjallisuudessa laajemmin tarkastella. Improvisaation käsitteestä on kirjoitettu paljon saksankielisellä kielialueella (mm. Ferand 1957, Bresgen 1960, Koerppen 1973, Seedorf 1996). 1900-luvun lopulla myös anglosaksisella kielialueella on keskusteltu improvisoinnin käsitteeseen liittyvistä ongelmista (mm. Gould ja Keaton 2000, Wegman 2003). Improvisoinnin käytännöllistä puolta valottavista teoksista olen ottanut mukaan C.P.E. Bachin (1995, ilmestynyt kahdessa osassa vuosina 1753 ja 1762) teoksen *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Vaikka Bachin teos kertoo tutkittavaa ajankohtaa edeltäneistä improvisointikäytännöistä, sillä on kosketuskohtansa myös varhaisromantiikan improvisointiin. Valitettavaa on, että Carl Czernyn *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* vuodelta 1829 oli kadonnut Sibeliuksen Akatemian kirjastosta. Czernyn ajatuksia on kyllä siteerattu ahkerasti monessa eri teoksessa, mutta on vaikea sanoa, kuinka kattavasti niitä siteerataan.

Improvisoinnin historiasta on melko vähän tutkimuskirjallisuutta ja improvisaatioiden historiasta vielä paljon vähemmän. Ferandin teos *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik* (1956) näyttää jääneen pitkäksi aikaa melko yksinäiseksi ilmiöksi. Ferandin teoksessa improvisointia ja sen muuttumista seurataan esimerkein Beethoveniin ja Czernyyn saakka. Schleuning selvittää teoksessaan *Die freie Fantasie* (1973) vapaan fantasian kehitystä. Myös Schleuningin teoksessa päätösluku käsittelee 1800-luvun alkua, eikä se ajallisesti yllä tämän tutkimuksen alueelle kuin osittain. Näiden teosten jälkeen esityskäytäntöjen tutkiminen on tullut vahvasti mukaan musiikintutkimukseen. Esityskäytäntötutkimukselle näyttää kuitenkin olevan tyypillistä se, että improvisaatiot itsenäisenä ilmiönä sivuutetaan kevyesti.

Mäkelä (1988a, 1988b, 1989, 1990, 1991) lähestyy improvisointia osana virtuosikulttuuria. Mäkelä painottaa improvisoinnin keskeistä roolia pyrittäessä ymmärtämään 1800-luvun musiikkia. Mäkelän näkökulma virtuositeettiin on analyttisteoreettinen eikä sosiaalisesti painottunut, kuten tässä työssä.

Konserttielämää käsitteleviä teoksia on paljon. Näistä keskeisiin kuuluu Pariisiin konserttielämää koskeva Cooperin teos *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in*

*Paris 1828-1871* (1983). Weberin teoksen *Music and the Middle Class* (1975) keskiössä on konserttiyleisö ja erityisesti keskiluokkaisen yleisön esiinmarssi 1800-luvun alkupuolella. Pitkälti näihin kahteen teokseen pohjaa tämän työn luku 4.1.

Konserttielämää sivuavat myös Loesserin (1954) ja Schonbergin (1974) teokset. Loesserin teoksessa näkökulma pianoon ja pianomusiikkiin on sosiaalishistoriallinen. Schonberg tarkastelee pianomusiikin historiaa pianistien näkökulmasta. Hänen kirjaansa voi pitää koottujen anekdoottien kokoelmana. Schonbergin teos on ongelmallinen, sillä Schonberg ei liiemmin selvittele anekdoottien todenperäisyyttä. Vielä on mainittava Atwoodin (1999) teos *The Parisian Wordls of Frédéric Chopin*, joka kuvaa sangen tarkasti heinäkuun vallankumouksen jälkeistä Pariisia ja sen oloja.

Chopinia koskeva kirjallisuus on painottunut kirjallisuusluettelossa lähinnä sen vuoksi, että olin aiemmin suunnitellut painottavani työtä hieman eritavalla. Chopin ei liene paras esimerkki puhuttaessa 1800-luvun toisen neljänneksen pianisteista, sillä hän esiintyi julkisesti vain hyvin harvoin<sup>6</sup>. Hyvä puoli Chopinissa sen sijaan on se, että hänestä löytyy paljon tutkimuksia, joista monet ovat laadukkaita. Samaa ei voi sanoa kovin monesta muusta tuona aikana eläneestä merkittävästäkään pianistista. Mikäli tämä tutkielma pohjaisi lähdemateriaaliin, Chopin tuskin voisi painottua niin paljon kuin hän nyt painottuu.

## **2 Käsitteellistä ja historiallista taustaa**

Tässä luvussa tarkastellaan aluksi improvisoinnin ja improvisaation käsitteitä. Improvisaatiota, soittohetkessä lopullisen muodon saanutta äänellistä tuotosta, pidetään improvisoinnin, tekemisen, alakäsitteenä. Kaikki improvisointi ei tuota improvisaatiota, mutta kaikki improvisaatiot on tuotettu improvisoimalla.

Alaluvussa 2.2 selvitetään improvisoinnin suhdetta säveltämiseen ja tulkintaan. Käytännössä nämä käsitteet menevät usein limittäin: Improvisointi on aina sekä tulkintaa että säveltämistä.

---

<sup>6</sup> Chopin oli epätyypillinen pianisti Pariisissa 1830-40-luvulla, sillä hänen soittonsa oli dynamiikaltaan hiljaista. Chopin vierasti virtuositeettia virtuositeetin itsensä vuoksi eikä hän pyrkinyt luomaan orkestraalisia tehoja.

Tulkinnan voidaan katsoa aina sisältävän improvisoinnin elementtejä. Säveltämisen ja improvisoinnin ero on usein hyvin liukuva. Alaluvun 2.3 tarkoitus on antaa lukijalle tiivis yleiskuva improvisoinnin perinteestä länsimaisessa taidemusiikissa nimenomaan pianoimprovisaatioiden kannalta.

## 2.1 Improvisointi ja improvisaatio

Sanat improvisaatio ja improvisointi<sup>7</sup> ovat peräisin latinan sanasta *improvisus*, joka tarkoittaa ennalta arvaamatonta, odottamatonta. Käsitteen improvisointi määritteli ensimmäisenä ilmeisesti Rousseau 1768 (Seedorf 1996, 569). Improvisoinnista puhutaan paitsi musiikissa, myös esimerkiksi tanssitaiteessa, runoudessa ja jopa arkkitehtuurissa<sup>8</sup>. Musiikin yhteydessä improvisointia on hyvin tavallista lähestyä yhtäaikaisena säveltämisenä ja esittämisenä. Näin improvisoinnin määrittelee esimerkiksi Koerppen (1973, 13). Ferand (1957, 1093) lisää, että yhtäaikainen keksintä ja esittäminen ovat luonteeltaan valmistelemattomia. Tähän tietenkin viittaa itse käsitekin. Usein improvisoinnin käsitteen alle lasketaan itsenäisten improvisaatioiden lisäksi alkusoitot, kadenssit, ornamentointi ja kertausten variointi. Sen sijaan käsitteen ei katsota sisältävän esimerkiksi temponmuutoksia. (vrt. Wegman 2003.)

Tässä tutkielmassa käsitettä improvisaatio pidetään alisteisena käsitteelle improvisointi. Improvisaatiolla tarkoitetaan itsenäistä konserttinumeroa, joka tuotetaan esitystilanteessa. Näin ymmärrettynä improvisaation määritelmä on lähellä Czernyn määritelmää todellisesta, itsenäisestä fantasiasta. Czerny (Seedorf 1996, 571-572) erottaa alkusoiton ja kadenssit erilleen itsenäisestä fantasiasta. Czernyn improvisointiluokitteluun palataan alaluvussa 4.2. Improvisaation käsitteeseen pyritään liittämään samoja asioita kuin mitä siihen liitettiin varhaisromantiikan aikana ja käsitettä pyritään käyttämään samoin kuin sitä käytettiin tutkittavan ajanjakson aikana.

---

<sup>7</sup> Suomen kielessä voidaan tehdä ero improvisoinnin, toiminnan, ja improvisaation, toiminnan tuloksen, välillä. Toisin on esimerkiksi saksan ja englannin kielessä. Näissä kielissä sekä improvisointi että improvisaatio kuitataan samalla sanalla ”improvisation”.

<sup>8</sup> Renessanssin ja barokin aikana koristelut rakennuksiin saatettiin tehdä *ex tempore* työn edetessä (Haselböck 1973, 22).

Improvisoinnin käsitteen käytössä ei sitouduta yhtä tiukasti tutkittavan ajanjakson käsitteistöön kuin improvisaation käsitteen käytössä. Improvisointina pidetään tässä työssä sellaista toimintaa, jonka seurauksena improvisoiija tuottaa esityshetkessä improvisaation tai alkusoiton, kadenssin, sisääntulon (Eingang). Improvisoinnin käsitteen alle lasketaan tässä myös ornamentointi ja kertausten variointi, vaikka nämä voisi laskea varhaisromantiikan kohdalla hyvin perustein kuuluvaksi esityskäytäntöihin<sup>9</sup>. Näin tehdään käytännön syistä, sillä improvisoinnin käsite ymmärretään nykyisin laajemmin kuin 1800-luvun alussa. Puhuttaessa improvisoinnista ja sen historiasta käytetään yleensä suhteellisen laajaa käsitettä. Jotta vältyttäisiin kahden erilaisen improvisoinnin käsitteen käytöltä, käytetään tässä työssä laajaa improvisoinnin käsitettä, joka kenties ei ole historiallisesti aivan tarkka. Kaikki improvisointi ei tuota improvisaatioita tässä tarkoitettussa mielessä.

Sloboda (1985, 149) katsoo, että improvisaatio voi olla hyvin suunniteltu ja harjoiteltu. Gouldin ja Keatonin (2000, 145) mukaan improvisoinnin käsite on riippumaton spontaanisuudesta. Improvisoinnin määritelmä on heidän mukaansa riippuvainen siitä, kuinka sidoksissa esitys on partituuriin. Gould ja Keaton (2000, 144-145) toteavat, että laajasti ymmärrettyä improvisointi on pikemmin musiikkiteoksen spontaania luomista lopulliseen muotoonsa esitystilanteessa, kuten jazz-musiikissa, kuin partituurissa jo olemassa olevan teoksen tekemistä kuultavaksi, kuten yleensä taidemusiikin esityksissä.

Spontaanisuus liittyy välttämättä improvisointiin, kuten Alperson (Gould ja Keaton 2000, 144) huomauttaa. Täysin valmistelematonta improvisointi ei kuitenkaan voi koskaan olla, sillä se liittyy aina muusikon aiempiin kokemuksiin ja hänen aiemmin oppimaansa. Dahlhaus (Wegman 2003) sanoo, että improvisaatioissa on aina taustalla jokin malli, jonka mukaan improvisoidaan. Tällaisia malleja olivat varhaisromantiikan pianoimprovisaatioissa esimerkiksi kromaattisesti laskeva bassokulku sekä erilaiset säestyskuviot säestävien soitujen pohjalta (arpeggiot, skaalat) (Wegman 2003)<sup>10</sup>. Improvisoimalla tietyn mallin

---

<sup>9</sup> Esimerkiksi Schilling puhuu koristelusta vuonna 1843 ja sanoo yleisiin ja erityisiin koristelutapoihin (Manieren) kuuluvan mm. tremolon, arpeggion, nuottien lisäämisen, aiheen siirtämisen oktaavia ylemmäksi tai alemmaksi. Schilling ei puhu tässä yhteydessä improvisoinnista. ks. Mäkelä 1989, 71. Czernyn luokittelussa improvisoinnin alle luetaan itsenäiset fantasiat, alkusoitot, sisääntulot (Eingang) sekä kadenssit.

<sup>10</sup> Mäkelä (1988a, 142-144) lisää tähän soittajan liikkeisiin palautuvat mallit, joita hän nimittää taktillisiksi.

mukaan improvisoija automatisoi osan toiminnastaan, esimerkiksi säestyksen, jotta hän voisi keskittää huomionsa muihin seikkoihin, esimerkiksi melodian koristeluun.

Pidän tässä yhteydessä tarpeettomana vaatia improvisoinnilta valmistelemattomuutta ehtona improvisoinnin käsitteen käytölle. Näin sen vuoksi, että toiminnan spontaaniutta on hyvin vaikea mitata. Improvisoinnin käsite sisälsi 1800-luvun alussa idean valmistelemattomasta esityksestä, mutta valmistelemattomuuden aste vaihteli suuresti. Mahdollisimman suuri spontaanisuus katsottiin yleensä eduksi ja esiintyjä saatettiin syyttää spontaanisuuden puutteesta. Syytöksiä yritettiin torjua siten, että esiintyjä pyysi yleisöltä teeman, josta hän improvisoi (Rink 2003). Usein pianistit harjoittelivat etukäteen improvisaatioita suosituista teemoista, joiden he tiesivät varmasti tulevan ennen pitkää vastaan (Schonberg 1974, 73). Jopa Beethoven luonnosteli improvisaatioitaan ennen esiintymistä (Ferand 1957, 1123). Valmistelemattomuuden ideaa vastaan on se seikka, että pianistit improvisoivat usein samoista teemoista<sup>11</sup>.

## 2.2 Improvisointi, säveltäminen ja esittäminen

Sävellyksen<sup>12</sup> (teoksen) ja improvisaation käsitteet alkoivat erota toisistaan renessanssin aikana. Puhuttiin toisaalta ”kirjasta laulamisesta” ja toisaalta ”mielessä tehdystä kontrapunktista”. 1500-luvulla improvisoinnista alettiin käyttää sellaisia ilmauksia kuin *sortisatio* ja laulaminen *ex tempore*. (Wegman 2003.)

Improvisoinnin voidaan ajatella eroavan sävellyksen esittämisestä siinä, että sävellyksen esittämisessä säveltäjän ja esittäjän välillä on oltava jokin merkkikieli, jolla säveltäjä voi välittää intentionsa esittäjälle. Yleensä merkkikielenä on nuottikirjoitus. Aivan näin yksinkertaista erottelu ei ole, sillä myös improvisointina pidettyyn toimintaan voi liittyä merkkikieli, ajateltakoon vaikkapa kenraalibassomerkeistä soittoa. Näin ollen säveltämisen ja improvisoinnin välillä on paljon välimuotoja eikä aina ole lainkaan selvää, kummasta on

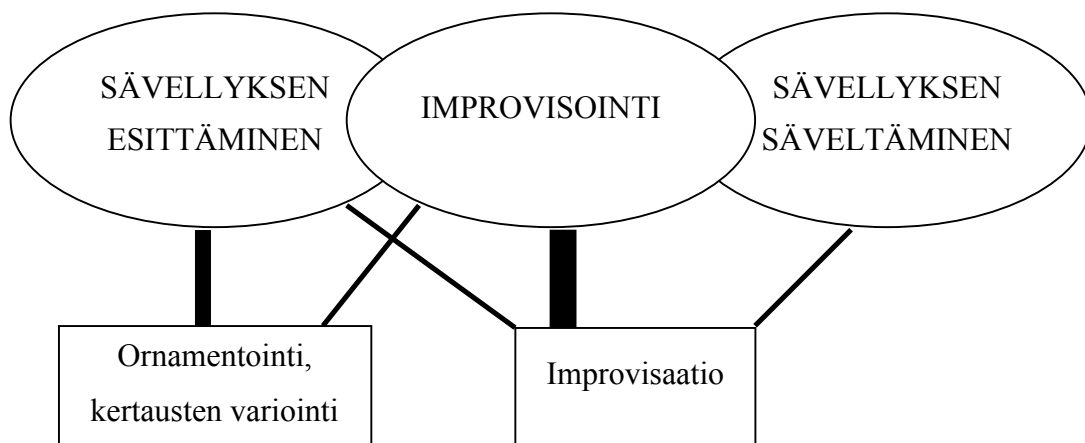
---

<sup>11</sup> Esimerkiksi Tomaszewski (1999, 196) puhuu Chopinin improvisaatiorepertuaariin kuuluvista sävelmistä. Lontoossa asunut Moscheles näyttää improvisoineen mielellään ja usein sellaisista teemoista kuin ”God save the King” ja ”Rule Britannia”. (Ks. esim. Smidak, Emil F. 1989. *Isaac-Ignaz Moscheles*. Hampshire: Scolar Press.)

<sup>12</sup> Jatkossa käytän käsitettä *sävellys* kuvaamaan teosta, jonka esittäminen on sidottu kirjoitettuun nuottitekstiin.

kysymys. Improvisointia ja sävellyksen esittämistä voidaan tarkastella siltä kannalta, kuinka suuresti esitystilanteessa tukeudutaan spontaanisuuteen ja kuinka suuresti säveltäjän suunnitelmaan (vrt. Wegman 2003). Esteettisiltä kriteereiltään improvisointi ja sävellyksen esittäminen eivät oleellisesti eroa toisistaan, kuten Mäkelä (1988a, 145) toteaa. Tämän vuoksi improvisaatiota voidaan arvioida pääosin samalla käsitteistöllä kuin sävellystä.

Seuraavassa kuviossa (kuvio 2) esitetään yksinkertaistettuna improvisoinnin suhde teoksen säveltämiseen ja sen esittämiseen niin kuin ne tässä työssä ymmärretään. Käsitteiden väliset viivat kuvaavat käsitteiden keskinäisiä suhteita. Mitä paksumpi on käsitteiden välinen viiva, sitä läheisempi suhde niillä on toisiinsa.



KUVIO 2. Improvisoinnin suhde sävellyksen säveltämiseen ja sen esittämiseen sekä näiden käsitteiden suhde improvisaatioihin sekä ornamentointiin ja kertausten variointiin.

Kuviosta ilmenee, että improvisointi on osittain päällekkäinen teoksen säveltämisen ja esittämisen kanssa. Improvisointia on joissain tapauksissa vaikea erottaa sävellyksen esittämisestä ja säveltämisestä. Kuviosta käy ilmi myös se, että improvisoinnin käsitteen alle usein luettujen ornamentoinnin ja kertausten varioinnin katsotaan olevan lähempänä esittämistä kuin säveltämistä. Improvisaatio voidaan nähdä esityshetkessä syntyvänä sävellyksenä, joka sävelletään ja esitetään reaaliajassa. Sävellykseltä vaaditaan tässä pysyvyyttä, jollaista edustaa esimerkiksi nuottiteksti, joten improvisaatiota ei pidetä sävellyksenä.



Improvisointi on ollut monille säveltäjille väline, jonka avulla saavutetaan luomistyössä tarvittava taiteellinen haltioituminen (Seedorf 1996, 569). Tällaisesta improvisoinnista on lukuisia kuvauksia monien eri säveltäjien yhteydessä. Chopinille säveltäminen ja improvisoiminen liittyivät hyvin läheisesti toisiinsa. Karl Filtsch<sup>13</sup> sanoi 1842 kuultuaan Chopinin improvisoivan (Temperley 1980, 33):

”Uskomatonta kuulla Chopinin säveltävän tällä tavoin: hänen inspiraationsa on niin äkillinen ja täydellinen, että hän soittaa ilman epävarmuutta ikään kuin kappale ei voisi olla muunlainen. Mutta kun hän alkaa kirjoittaa sitä muistiin ja kertoo alkuperäisen ajatuksen kaikkine yksityiskohtineen, hän viettää päiväkausia hermorasituksessa ja kauheassa epätoivossa.”<sup>14</sup>

Samansuuntaisen todistuksen Chopinin työskentelystä antaa George Sand muistelmissaan (ks. esim. Tomaszewski 1999, 60). Tällaisissa tilanteissa tuotettu improvisaatio voidaan nähdä eräänlaisena sävellyksen esiasteena tai alkiona.

Improvisoinnin ja säveltämisen arvostuksessa on tapahtunut muutoksia vuosisatojen mittaan. Näyttää siltä, että viimeistään 1800-luvun puoliväliin mennessä improvisaatio sijoittui hierarkiassa yleisesti sävellyksen alapuolelle. Jo tätä aiemmin etenkin klassismin kaudella voidaan havaita tällaista suuntausta. Tämä asetelma, jota usein kutsutaan säveltäjä- ja teoskeskeisyydeksi, vakiintui 1800-luvun puolivälin jälkeen vallitsevaksi ajattelutavaksi ja se on periytynyt meidän päiviimme.

Bailey (1992, 33) sanoo, että improvisaation musiikillista arvoa voidaan parhaimmillaan verrata sävellykseen. Samoin Karkoschka (1973, 95-96) toteaa säveltämisen olevan länsimaisen taidemusiikin hierarkiassa improvisointia ja tulkintaa ylempänä. Improvisoinnin ja tulkinnan Karkoschka katsoo olevan suunnilleen samalla hierarkkisella tasolla. Myöhemmin esimerkiksi Hindemith (Bresgen 1960, 9) tekee eron mestarin (*Meister*) ja muusikon (*Musiker*) välillä. Edellinen pyrkii Hindemithin mukaan luomaan mahdollisimman tiiviin ja vakuuttavan taideteoksen (*Kunstwerk*), kun taas jälkimmäinen pyrkii löytämään

---

<sup>13</sup> Filtsch oli Chopinin kenties lahjakkain, vain 15-vuotiaana kuollut oppilas, josta Liszt sanoi: ”Kun tämä poika lähtee kiertueelle, minä saan sulkea liikkeeni.”

<sup>14</sup> Tomaszewski (1999, 60) sanoo kirjoittajan olleen Karl Filtschin isovelji Joseph.

tuotokselleen parhaan mahdollisen spontaanin ilmaisun. Hindemithille improvisaatio on parhaassa tapauksessa lähes taideteos.

Improvisoinnin ja sävellyksen hierarkkisesta asemasta on esitetty myös toisensuuntaisia käsityksiä, mutta ne ovat selvästi vähemmistössä. Esimerkiksi 1700-luvun lopulla vaikuttanut musiikkiteoreetikko J.S. Petri sanoo improvisoidun fantasian olevan ”korkein sävellyksen muoto”, sillä siinä ”ajattelu ja toteutus ovat välittömässä yhteydessä toisiinsa” (Ferand 1956, 22).

Nykyajan säveltäjä- ja teoskeskeisyydestä oiva esimerkki ovat *The Man and His Music* -tyyppiset teokset, joita kirjastoissa on hyllymetreittäin. Toinen esimerkki tästä ovat äänilevyt. Meille äänilevyiltä kuuluva musiikki on musiikkia ja me yhdistämme musiikkiin korvin kuultavat äänet. Kaikki muu on meille ulkomusiikillista, joka saattaa häiritä musiikkia. Voidaan perustellusta kysyä, kuinka pätevä tällainen musiikkikäsitys on kuvaamaan 1800-luvun alun virtuoosin käsitystä musiikista. Hänelle musiikki kytkeytyi niin keskeisellä tavalla esitystilanteeseen, ettei hän ehkä olisi voinut ajatella sitä esityksestä irrallaan.<sup>15</sup> Esityskeskeisyys kävi 1800-luvun kuluessa yhä harvinaisemmaksi ja musiikki siirtyi yhä enemmän nuotteihin säveltäjän omaisuudeksi, jota esittäjä sai tulkita, mutta jonka tuottamisessa hän oli vain välikappale.

Säveltäjän arvovallan kasvua suhteessa esittäjään kuvastavat yhä tarkemmat nuotinnokset. Beethovenia pidetään yleisesti yhtenä merkittävimmistä tähän kehitykseen vaikuttaneista säveltäjistä. Myös Robert Schumann kytkeytyy tähän kehitykseen. Säveltäjät eivät luottaneet esiintyjien kykyyn täydentää teoksiaan hyvällä maulla esitystilanteessa. Epäilemättä osasy tähän luottamuspulaan oli esiintyjissä, jotka eivät olleet saaneet riittävää koulutusta. Säveltäjää korostava suuntaus oli voimakkainta juuri saksankielisellä kielialueella, mikä näkyy esimerkiksi saksalaisen Friedrich Wieckin (1993) säveltäjäihanteista: Wieck toivoi 1800-luvun puolivälin pianistien soittavan enemmän Bachia, Händeliä, Haydnia, Mozartia,

---

<sup>15</sup> Wieckin (1993) pianovirtuoosien karikatyyriset kuvaukset 1800-luvun puolivälistä antavat viitteitä ajalle tyypillisestä ajattelutavasta. Esimerkiksi pianisti Forte soittaa etydin vasemmalle kädelle ja ojentaa oikean kätensä provosoivasti kohti yleisöä. ”Yleisön ei ole määrä vain kuulla vaan myös nähdä jotain erikoislaatuista.” (Wieck 1993, 94-95.) Wieckin polemiikista huolimatta ulkomusiikillisuus ei merkinnyt aina epämusiikalisuutta, ajateltakoon vaikkapa Lisztia.

Beethovenia, Schubertia, Mendelssohnia, Chopinia ja Schumannia. Wieckin mainitsemista säveltäjistä kaikki Chopinia lukuunottamatta ovat saksankieliselta kielialueelta.

Pianistin kykyjä arvioitaessa päähuomio keskittyi varhaisromantiikan aikana etupäässä esitykseen. Vähemmän tärkeää oli se, miten pianisti tulkitsi teoksia. Tärkeintä oli, että esitys teki kuulijoihin vaikutuksen. Mäkelän (1988a, 144) mukaan esittäjä ja säveltäjä erosivat varhaisromantiikan aikana toisistaan lähinnä heidän käytettävissään olleiden keinojen suhteen. He olivat toisistaan erillisiä, mutta eivät jyrkän vastakohtaisia, kuten myöhemmin on totuttu ajattelemaan. Mäkelä sanoo tulkinnan käsitteen olevan peräisin vasta 1800-luvun puolivälistä. Tulkinnan käsitteelle alkoi olla käyttöä sen jälkeen, kun pianistit alkoivat esittää aiemmin sävellettyjä teoksia ja kun ne tulivat yleisölle tutuksi. Tällöin teos oli kuulijalle entuudestaan tuttu ja kuulijan huomio kiinnittyi siihen, miten pianisti tulkitsi teosta<sup>16</sup>. Mäkelä (1991, 30) liittää tulkintaa korostavaan estetiikkaan Riemannin, jonka mukaan esittävä taide koostuu mekaniikasta ja fraseerauksesta ja tavoitteena on kopio sävellyksestä. Tämä näkemys tuli suosituksi 1880-luvulla. Se poikkesi romanttisesta käytännöstä, jossa improvisointi on tärkeässä asemassa ja esittävä taiteilija ilmiselvästi pääosassa. (Mäkelä 1991, 30.)

On vaikea kuvitella, millä tavoin 1800-luvun alkupuolella esitettiin niitä teoksia, joita tänä päivänä kuulemme kymmeninä toisiaan muistuttavina levytyksinä. Jos Schnabelin tai Rahmaninovin 1900-luvun alun tulkinnat kuulostavat meistä liian vapailta, olisivat ne Lisztin mielestä olleet kenties aneemisia ja mielenkiinnottomia. Lisztin omat esitykset olisivat Schnabelin ja Rahmaninovin mielestä olleet luultavasti vahvasti liioiteltuja. (vrt. Schonberg 1974, 132-133.) Tarasti (1992, 85) yksinkertaistaa sangen osuvasti 1800-luvun alkupuolen pianokulttuuria sanoessaan Lisztin nuoteistalukutaidon olleen niin ilmiömäinen, että häntä kiinnosti teoksen esittäminen vain kerran niin kuin nuoteissa luki<sup>17</sup>. ”Toisella kerralla hän jo tahtoi lisätä nuotteihin omiaan, muuntaa yksiaäniset melodiat oktaaveiksi tai tersseiksi, vaihtaa tavalliset trillit seksteiksi jne.” Tarasti jatkaa, että alkuperäinen kappale muuttui Lisztin käsissä aivan toiseksi ja kun teosta esitettiin niin kuin se oli kirjoitettu nuotteihin,

---

<sup>16</sup> Nicolaus Harnoncourt kuvaa nykyajan kuulijoiden halua kuulla samoja teoksia vuodesta toiseen seuraavasti: ”Olemme kuin lapset, jotka aina vain haluavat kuunnella samaa satua, koska mieleemme palautuvat aina ne kauniit asiat, jotka olemme ensi kuulemalla kokeneet.” (Harnoncourt 1986, 33-34. Teoksessa *Puhuva musiikki*. Suomentanut Hannu Taanila. Helsinki: Otava. Alkuperäisjulkaisu 1982.)

<sup>17</sup> Tähän viittaavat Lisztin aikalaisista mm. Hiller ja Salaman (ks. esim. Schonberg 1974, 166).

yleisö oli tyytymätön, koska teos ei tehnyt yhtä suurta vaikutusta. Tarastin mukaan kaikki alkoivat matkia Lisztiä, ”mistä sai alkunsa romanttinen pianotyyli kaikkine äärimmäisyyksineen”. Kun tässä tutkielmassa myöhemmin verrataan improvisaatiota ja sävellyksen esittämistä toisiinsa, on syytä pitää mielessä, että 1800-luvun tulkinnat olivat aivan muuta kuin nykyajan tulkinnat.

Improvisointiin sisältyy aina riskejä, mikä erottaa improvisoinnin sävellyksen esittämisestä. Myös sävellyksen esittämiseen sisältyy riskejä, mutta riskit esimerkiksi esityksen koossapysymisessä ovat epäilemättä huomattavasti pienemmät kuin improvisaatiota esitettäessä. Sloboda (1985, 149) huomauttaa, että sosiaaliset ja markkinoiden paineet eivät kannusta riskinottoon. Vaikka Sloboda puhuukin 1900-luvun musiikkielämästä, hänen huomionsa pätee jossain määrin jo 1800-luvun loppupuolen musiikkielämään. Tähän viittaa esimerkiksi Bellman (2000, 150), joka katsoo nykyaikaisen pianokilpailujen estetiikan periytyvän Lisztiltä ja venäläisestä pianokoulusta. Bellman listaa tälle estetiikalle tyypilliset piirteet seuraavasti: 1) raudanluja tekniikka, joka kestää minkä tahansa ohjelmiston, esitysolosuhteet ja levytyssessiot, 2) tulkintojen homogeenisuus ja 3) dramaattinen ja dynaaminen patteri, joka soveltuu suuriin konserttisaleihin. Näistä erityisesti kolmas ja osin ensimmäinen kohta voisivat kuvata Anton Rubinsteinin<sup>18</sup> 1870- ja 1880-luvun massiivisia konsertteja, joiden ohjelma kesti tuntikausia ja tunnelmat vaihtuivat äärilaidasta toiseen.

### 2.3 Pianoimprovisoinnin historiaa

Yleisenä suuntauksena länsimaisen taidemusiikin historian viitenä viime vuosisatana näyttää olevan improvisoinnin arvostuksen lasku ja sävellyksen arvostuksen nousu. Välillä on ollut aikoja, jolloin improvisointi on ollut edellisiä vuosikymmeniä suosittumpaa. Tällainen oli tilanne esimerkiksi varhaisromantiikan aikakaudella. Yleinen tendenssi näyttää olleen kuitenkin sellainen, että improvisointi ja samalla sen arvostus ovat vähentyneet.

---

<sup>18</sup> Venäläistä Anton Rubinsteinia (1829-1894) pidetään Lisztin ohella 1800-luvun merkittävimpänä pianistina. Vaikka Rubinstein oli myös säveltäjä, hänet muistetaan kenties paremmin tulkintoistaan. Rubinsteinin järjesti 1880-luvulla konserttisarjoja, joissa hän esitteli keskeistä pianokirjallisuutta Byrdistä ja Bachista oman aikansa säveltäjiin. Rubinsteinin konsertit olivat usein mittasuhteiltaan järkälemäisiä. Hänen tulkintansa olivat hyvin ekspressiivisiä ja täynnä jyrkkiä vastakohtia. Vrt. Schonberg 1974, 253-263.

Länsimaisissa teksteissä ennen barokkia improvisaatioita pidettiin reaaliaikaisena säveltämisenä eikä näiden kahden välillä ollut syytä tehdä perusteellista eroa (Pressing 1988, 142). Perusteellista eroa näiden välillä ei tehnyt myöskään J. Adlung (Seedorf 1996, 571) vuonna 1758 kirjoittamassaan musiikinteoreettisessa kirjassa. Adlung pitää improvisaatiota sävellyksen erikoismuotona.

Improvisointitaito oli barokin ajan muusikolle välttämätön taito. Nuottiteksti oli tavallisesti vain runko, joka esittäjän tai esittäjien oli täydennettävä. Improvisointi ulottui niin teoksen melodiaan kuin sen harmoniaan (Bailey 1992, 21). On kyseenalaista, missä määrin barokin ajan esittäjät mielsivät toimintansa improvisoinniksi. Tuohon aikaan yleinen sävellystapa oli sellainen, että säveltäjän kirjoitti vain sopraano- ja bassomelodian ja merkitsi bassonuottien alle kenraalibassonumerot. Vaikka improvisoinnin rooli oli merkittävä, on todennäköistä, että sekä kuulijat että esittäjät pitivät soittamista kenraalibassomerkeistä ensi sijassa teoksen esittämisenä, eivät improvisoisena, saati sitten improvisaation esittämisenä (vrt. Wegman 2003). Toisaalta saksalainen teoretikko ja säveltäjä J.D. Heinichen (Bailey 1992, 22) toteaa vuonna 1728 ilmestyneessä kirjassaan, ettei kenraalibassosoitto ole oikeastaan muuta kuin improvisointia annetusta bassosta.

Kykyä improvisoida on pidetty pitkään keskeisenä osana kosketinsoittajan taitoja, mikä näkyy improvisointikilpailujen järjestämisessä. Esimerkiksi San Marcon basilikassa Venetsiassa urkuritittelivät improvisointitaidoissa 1500-luvun alkupuolella (Ferand 1956, 11). Improvisointikilpailuista puhutaan myös esimerkiksi J.S. Bachin ja Mozartin yhteydessä. Beethovenin improvisointitaitojen yhteydessä kerrotaan usein hänen ja pianisti Daniel Steibeltin<sup>19</sup> välisestäittelöstä. Tarinan mukaan pianistit soittivat aluksi omia teoksiaan, mutta siirtyivät sitten improvisaatioihin. Steibeltin itsevarmat tremolot saivat Beethovenin hermostumaan ja hän improvisoi niin hurjasti, että Steibelt poistui lyötynä paikalta (ks. esim. Schonberg 1974, 75). Lisztin ja Thalbergin<sup>20</sup> kuuluisan kaksinkamppailun yhteydessä 1837 ei

---

<sup>19</sup> Ranskalainen, Saksassa syntynyt pianisti Daniel Steibelt (1765-1823) oli sangen tunnettu pianisti omana aikanaan. Hänen sanotaan keksineen tremolon.

<sup>20</sup> Sigismond Thalberg (1812-1871) oli eturivin pianisteja 1830-40-luvulla. Pariisissa käytiin keskustelua siitä, kumpi on suurempi pianisti, Liszt vai Thalberg. Jotta asiaan olisi saatu ratkaisu, järjestettiin kilpailu pianistien välille. Lisztin voitto ei ollut lainkaan niin itsestään selvä kuin saattaisi kuvitella yli puolentoista vuosisadan jälkeen Thalbergin nimen painuttua historian hämärään.

enää mainita, että kysymyksessä olisi ollut improvisointikilpailu. Pianistit kylläkin kilpailivat sekä soittotaidossa, että musiikillisessa keksinnässä, mutta he esittivät ilmeisesti omia sävellettyjä teoksiaan eivätkä improvisaatioita. (Ks. esim. Walker 1983, 239-240.)

Täysbarokkia voidaan pitää yhtenä improvisoinnin kulta-ajoista, ymmärrettiinpä improvisoinnilla kaikkea ornamentoinnista itsenäisiin improvisaatioihin tai vain alkusoittoja, kadensseja ja improvisaatioita. Improvisoinnin taantumista barokin lopulla kuvaa hollantilaisen säveltäjän J.A. Reinckenin (Haselböck 1973, 25) sanat 1700-luvun alussa J.S. Bachille hänen kuultuaan tämän improvisoivan: ”Luulin tämän taiteen jo kuolleen, mutta näen, että se elää vielä.” Toisaalta sellaiset kirjoittajat kuin Petri ja C.P.E. Bach uhrasivat improvisoinnille melko paljon palstatilaa vielä 1700-luvun puolenvälin jälkeen. Petrin ja C.P.E. Bachin teksteissä keskeisessä osassa on kuitenkin vapaa fantasia eikä kontrapunktinen improvisointi, josta Reincken kaikesta päätellen puhuu. Kontrapunktisen improvisoinnin taitajat kävivät epäilemättä 1700-luvulla yhä harvinaisemmiksi muodin muuttuessa homofoniaa suosivaksi.<sup>21</sup>

Wieniläisklassismin aikakaudella improvisointi ei ollut kovin korkeassa kurssissa. Aikakauden kirjoituksissa hyökättiin improvisointia vastaan ja vaadittiin kohtuullisuutta improvisaatioiden määrässä ja pituudessa. Mozartin ja Beethovenin taidot improvisoijina tunnettiin ja tunnustettiin, mutta ilmeisesti kovin moni ei hallinnut improvisoinnin taitoa erinomaisen hyvin. Osoituksena tästä on pidetty Dittersdorfin<sup>22</sup> valittelua, ettei hän halunnut kuulla muiden kuin Mozartin ja Clementin kaltaisten luovien nerojen improvisointia. Dittersdorfin mukaan näiden improvisointia kuuli matkittavan huonosti kaikkialla. (Vrt. Levin 2003.)

Romanttiseen henkeen improvisointi vastasi hyvin. Spontaanin improvisoinnin voitiin ajatella olevan ylikuonnollinen kyky. 1800-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä improvisointi oli merkittävä osa musiikkikulttuuria, mikä näkyi muun muassa improvisaationumeroiden suurena suosiona. Vuosisadan puolivälin tienoilla improvisoinnin suosio laski kuitenkin

---

<sup>21</sup> Vapaasta fantasiasta ja kontrapunktisesta improvisoinnista lisää luvussa 4.2.

<sup>22</sup> Itävaltalainen säveltäjä ja viulisti Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) oli yksi wieniläisklassisen koulukunnan johtohahmoja.

nopeasti. Romantiikan aikana improvisaatioilta alettiin vaatia yhä suurempaa koherenssia, mikä oli vastoin improvisoinnin spontaaniuden ideaa. Tämä joudutti improvisoinnin kuolemaa. (Vrt. Rink 2003.)

On mielenkiintoista, että esimerkiksi Beethoven tunnettiin Wienissä 1790-luvun alkupuolella lähinnä pianistina ja erityisesti improvisoijana. Voidaan kysyä, milloin oli enää mahdollista, että pianisti tai säveltäjä oltaisiin tunnettu lähinnä improvisaatioidensa ansiosta. Ainakaan kovin moni 1800-luvun loppupuolen pianisteista tai säveltäjistä ei liene tullut tunnetuksi etupäässä improvisaatioidensa avulla.

Tärkeistä improvisoijista on mainittava Hummel<sup>23</sup> ja Moscheles<sup>24</sup>. Spohrin<sup>25</sup> kuvauksen mukaan (Schonberg 1974, 108) Hummel osasi improvisoida sekä oppineeseen fuugatyyliin että kevyen galanttiin tyyliin. Spohrin mukaan Hummel otti illanvietossa esittämäänsä improvisaatioon saman illan aikana esitettyjen teosten teemoja ja kietoi niitä yhteen. Tällainen spontaanisuus yhdistyneenä häikäisevään taitoon herätti Spohrissa suurta ihastusta. Myös Hummelia nuorempaan sukupolveen kuuluneen Moschelesin improvisaatioissa oli kontrapunktisia jaksoja (Schleuning 1973, 352). Vaikka kontrapunktinen improvisointi väheni, se ei kuitenkaan kadonnut varhaisromantiikan aikana.

Improvisaatioiden historiaa voidaan seurata tarkastelemalla teoksia, joilla on läheiset suhteet syntyäikansa improvisointikäytäntöihin. Seurattaessa kehitystä renessanssin ja polyfonian valtakaudelta barokin kautta klassismiin ja varhaisromantiikkaan, huomataan improvisaatioita lähellä olevien teosten muuttuneen merkittävästi. J.S. Bach improvisoi preludeja ja niiden perään polyfonisia fuugia. Mozartin fantasiat, joiden usein katsotaan olevan lähellä hänen improvisaatioitaan, ovat lähempänä preludeita oikukkaine käänteineen. Beethovenin variaatiot ovat jo melko näyttäviä ja Lisztin fantasiat ja parafrasit virtuoosisia. Lisztin ja Thalbergin kaltaisten säveltäjien teoksissa polyfoniolla on vaatimaton osa. Improvisaatiot näyttävät

---

<sup>23</sup> Itävaltalainen Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) kuului aikansa johtaviin pianisteihin. Hän oli myös säveltäjä, jonka pianokonserttoja esitti muun muassa Liszt. Hummelin vaikutus näkyy selvästi Chopinin varhaistuotannossa kuten pianokonsertoissa.

<sup>24</sup> Böömiläinen pianisti Ignaz Moscheles (1794-1870) tunsikin mm. Beethovenin, Chopinin, Mendelssohnin, Lisztin ja Hans von Bülowin. Moscheles oli romantiikan virtausten keskellä seisova klassismin symboli.

<sup>25</sup> Saksalainen säveltäjä ja viulisti Louis Spohr (1784-1859) oli paitsi muusikko, myös tarkkasilmäinen havainnoitsija.

muuttuneen teknisesti taiturillisemmiksi, mutta samalla niiden musiikillinen sisältö lienee käynyt vähemmän kiinnostavaksi.

Improvisoinnin historiaa voidaan lähestyä Mäkelän (1990, 5-6) esittämän musiikinhistoriallisen jaon kautta. Mäkelä jakaa musiikin historian esittävän taiteen näkökulmasta kolmeen aikakauteen. Ensimmäinen kausi on esityskäytäntöjen aikakausi, joka ulottuu aikojen alusta Beethoveniin. Toinen kausi, murroskaus, ulottuu Beethovenista 1850-luvulle. Kolmas kausi on tulkinnan aikakausi 1850-luvulta eteenpäin. Improvisointi, joka on yhtä aikaa esittävää ja luovaa toimintaa, oli esityskäytäntöjen aikakaudella esiintyvälle muusikolle välttämätön taito, sillä nuottikuva oli yleensä vain teoksen luuranko. Teos alkoi elää vasta, kun se täydennettiin valmiiksi esityshetkellä. Tulkinnan aikakaudella teoksen ajateltiin olevan merkitty nuotteihin niin tarkoin, ettei siihen tullut lisätä mitään. Esittävän muusikon oli osattava tulkita teos ja tulkintaa varten tuli hallita mekaaninen aparaatti ja oikea fraseeraus (Mäkelä 1990, 8). Murroskaudella nämä suuntaukset elivät rinnakkain.

Tulkinnan aikakaudelle siirtyminen merkitsi sitä, että musiikkielämän keskiössä oli yhä enemmän sävellys ja säveltäjä. Vain säveltäjät loivat ja olivat luoneet sävellyksiä, joita oli tulkittava. Sävellyskeskeistä ajattelua kuvastaa muun muassa Robert Schumannin kirje kihlatulleen Claralle vuonna 1838 (Haselböck 1973, 26): ”Oikeastaan haluaisin neuvoa sinua olemaan improvisoimatta liiaksi.” Schumann kehottaa Claraa kirjoittamaan kaiken paperille ja korostaa muodon herruutta. Vaikka improvisointi väheni pianomusiikista 1800-luvun puolivälin vaiheilla, se säilytti asemansa urkumusiikissa suhteellisen elinvoimaisena.

### **3 Varhaisromantiikan konserttielämä**

Tässä luvussa tarkastellaan konsertteja, niiden sisältöä sekä pianomusiikin ja pianoimprovisaatioiden asemaa niissä. Tarkasteltava alue keskittyy maantieteellisesti Pariisiin, mutta Pariisin konserttielämää koskevat havainnot ovat jossain määrin yleistettävissä muihinkin eurooppalaisiin musiikkikeskuksiin. Luvussa haetaan vastausta tutkimuskysymyksiin yksi ja kaksi: Miten improvisaatioiden asema konserttiohjelmissa muuttui varhaisromantiikan aikana? Miten improvisaatioita esittävän muusikon asema muuttui ajanjakson aikana?



Alaluvussa 3.1 tarkastellaan lyhyesti konsertin käsitettä ja konsertin historiaa. Alaluvussa 3.2 tutustutaan 1800-luvun alkupuolen eurooppalaiseen konserttielämään ja konserttien ohjelmistoon. Sana konsertti ymmärretään sangen laajasti ja se kattaa myös monia luonteeltaan yksityisiä tilaisuuksia, joissa musiikki oli keskeisessä osassa. Tällaisia yksityisiksi luonnehdittavia tilaisuuksia järjestettiin paitsi aatelisten tai rikkaiden porvarien salongeissa, myös konserttisaleissa. Painopiste muuttui varhaisromantiikan aikana yksityisistä konserteista julkisiin.

Alaluvussa 3.3 teemana on piano ja pianisti konsertissa. Pianon suosio lisääntyi huomasti 1800-luvun alkupuolella, mikä näkyi muun muassa konserttiohjelmistoissa ja konserttikäytännöissä. Alaluku 3.4 on omistettu konserteissa esitetyille pianoimprovisaatioille. Konserttien lisääntyessä improvisaatiotkin lisääntyivät. Niihin kuitenkin kyllästettiin 1830-luvulla ja tämän jälkeen ne katosivat ohjelmista lähes tyystin.

### **3.1 Konsertti**

Sana konsertti ymmärretään tässä yhteydessä melko laajasti. Konsertilla tarkoitetaan sellaista tapahtumaa, jonka keskipisteessä on musiikin esittäminen. Tapahtuma on yleensä muodollinen ja musiikin esittäminen sen pääsisältö. Konsertti voi olla myös epämuodollinen vailla tarkkaa ohjelmaa, jollaisia salonkikonsertit usein olivat. Konserteilla tarkoitetaan tässä soitinmusiikkikonsertteja, joskin niissä hyvin usein on myös vokaalilukuita. Ooppera, joka oli käsiteltävän ajanjakson aikana erittäin suosittua, jätetään tarkastelun ulkopuolelle. Tarkastelua ei myöskään uloteta konsertteihin, joissa kuoro oli pääosassa, eikä ulkoilmakonsertteihin, jotka olivat sangen suosittuja etenkin alimpien sosiaaliryhmien keskuudessa.

Konsertti voi olla julkinen tapahtuma, jolloin siihen myydään pääsylippuja ja kaikilla maksavilla vierailloilla on periaatteessa mahdollisuus ottaa siihen osaa. Tällaisista konserteista on saatavilla tietoa sanomalehdistä, sillä niitä mainostettiin lehdistä ja niistä kirjoitettiin lehtiin arvosteluja. Konsertti voi olla myös yksityinen, vain tietyille henkilöille avoin tilaisuus. Salonkikonsertit kuuluvat yleensä tähän luokkaan. Näistä tilaisuuksista saatavilla oleva tieto on julkisia konsertteja useammin peräisin kirjeistä ja päiväkirjoista. Myös näiden

välimuotoja voi esiintyä ja toisinaan on vaikea sanoa, kummantyyppisestä konsertista on kysymys (vrt. Dahlhaus 1989, 49).

Meidän päiviemme konsertti-käsite ei vastaa sanan 1800-luvun alun merkitystä. Meidän käsityksemme konsertista lienee jotakin sensuuntaista, että konserttiin ostetaan lippu ja sinne mennään kuuntelemaan musiikkia. Näin ei ollut vielä 1800-luvun alussa. Ensinnäkään konsertteihin ei voinut likikään aina ostaa lippua, sillä ne olivat usein suljettuja tilaisuuksia. Esimerkiksi Beethoven loi maineensa etupäässä ei-julkisilla konserteilla. Myös Spohrin, Moschelesin, Chopinin ja Lisztin urakehitykselle yksityiset konsertit olivat hyvin tärkeitä. Vaikka yksityiskonsertit vähenivät koko 1800-luvun ajan, niillä oli merkitystä vielä vuosisadan lopulla. Koska niitä ei ole dokumentoitu yhtä tarkoin kuin julkisia konsertteja – yksityiskonserteista ei yleensä kirjoitettu lehdissä, mutta julkisista kirjoitettiin – niiden merkitys saatetaan jättää liian vähälle huomiolle. (Vrt. Dahlhaus 1989, 49.) Toiseksi musiikin kuuntelu ei ollut aina pääasia etenkin sellaisissa konserteissa, joihin ei tarvinnut ostaa lippua (ks. esim. Atwood 1999, 173).

Konsertti on melko uusi ilmiö. Vielä 1600-luvun lopulla ei ollut sellaista muodollista ja itsenäistä tapahtumaa, jonka keskipisteessä olisi ollut musiikin esittäminen. Ooppera kehittyi nopeasti ja 1700-luvun alussa joka puolella Eurooppaa oli oopperaseuroja. Konsertti kehittyi hitaammin eikä julkinen konserttitoiminta ollut merkittävää vielä 1700-luvun loppupuolella.

Weber (1975, 3) jakaa konserttielämän kehityksen viiteen vaiheeseen. Ensimmäisen vaiheen aikana 1680-1750 konsertteja oli siellä täällä. Toinen vaihe 1750-1790 merkitsi aiempaa säännöllisempää konserttielämää. Kolmas vaihe 1790-1813 oli taantumakausi. Neljännen vaiheen aikana 1813-1848 konserttien määrä kasvoi räjähdysmäisesti. Viimeinen vaihe 1848-1870 vakiinnutti konserttielämän suunnilleen nykyisin tunnettuun muotoon. Vielä neljännen vaiheen alussa yksityisten konserttien osuus oli huomattava, mutta vuosisadan puolivälissä julkiset konsertit hallitsivat selvästi konserttielämää.

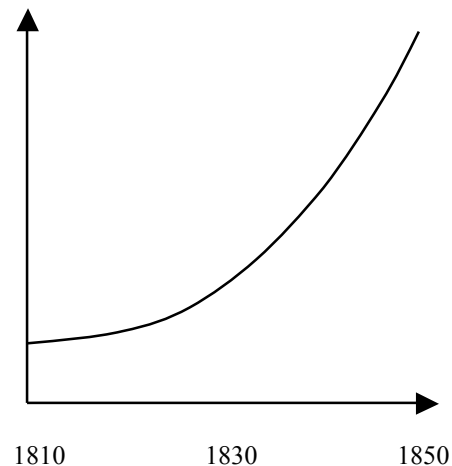
1600-luvun Englannissa konsertilla tarkoitettiin useamman kuin yhden soittajan musiikkiesitystä. 1800-luvun puoliväliin konsertti tarkoitti melkein millaista tahansa viihdykettä, jossa ei ollut teatteriesitystä. Konsertti-sanaa ei välttämättä käytetty 1800-luvun Ranskassa. Etenkin pienten kokoonpanojen esiintyessä käytettiin usein nimitystä ”soirée” tai

”matinée musicale”. Nämä tilaisuudet olivat usein luonteeltaan yksityisiä. (Ks. esim. Cooper 1983, 86-87.)

### 3.2 Konsertit ja niiden ohjelmisto

Konserttielämä vilkastui erittäin voimakkaasti Euroopassa 1800-luvun alkupuolella. Euroopan musiikkikeskuksissa Lontoossa, Pariisissa ja Wienissä konserttien määrä lähti hyvin ripeään kasvuun vuosien 1815 ja 1830 välillä. Weberin (1975, 159-160) mukaan konsertit lisääntyivät Pariisissa konserttikauden 1826-27 78 konsertista kauden 1845-46 383 konserttiin. Väkilukuun suhteutettunakin lisäys on peräti 275 %. Weber (1975, 16) pitää kasvua suurempana kuin millään muulla kulttuurin alueella. Konserttien määrän kasvu oli hänen mukaansa jopa kustannustoiminnan kasvua suurempaa. Konserttien määrän kasvua varhaisromantiikan aikana kuvaa seuraava havainnekuvio (kuvio 3):

KUVIO 3. Konserttien määrän muutos varhaisromantiikan aikana. Y-akselilla konserttien määrä. Kuvion tarkoitus on havainnollistaa tilannetta, ei kuvata sitä tarkoin.



Weber (1975, 19) jakaa 1800-luvun alkupuolella vallinneet musiikkivaikutteet kolmeen luokkaan. Ensinnä hän mainitsee Rossinin ja hänen jäljittelijöidensä oopperoiden valtavan suosion 1810-luvulta alkaen. Rossinin oopperoiden suosio jatkui yli 1800-luvun puolivälin. Oopperassa yhdistyivät näyttävyydet, erikoisefektit, väri, draama ja äärimmäiset tunteet.

Toiseksi Weber (1975, 19) mainitsee samoihin aikoihin suosituksi tulleen virtuoosityylin<sup>26</sup>, jonka huippua edustavat Liszt ja Thalberg. Virtuoosisissa esityksissä on nähtävissä samoja elementtejä kuin oopperassa: näyttävyyttä, erikoisefektejä ja mahdollisesti myös musiikillista tai persoonallista draamaa (Cooper 1983, 209). Virtuoosimusiikin yhteyksiä oopperaan lisää vielä se, että virtuoosikonserteissa yleisten variaatioiden, fantasioiden, potpurien ja improvisaatioiden teemoina käytettiin usein suosittuja oopperamelodioita (ks. esim. Loesser 1990, 361).

Kolmanneksi Weber (1975, 19) mainitsee saksalaisen sinfoniaperinteen. Sinfonioiden lisäksi tähän luokkaan voidaan laskea kamarimusiikki ja sonaatit. Sinfoniaperinne taantui 1800-luvun alussa eikä siihen luettava musiikki ollut 1830-luvun Pariisissa kovin suosittua. Nimetön pariisilaiskirjoittaja sanoi vuonna 1835 kaikkien puhuvan Beethovenista, Haydnista ja Mozartista, mutta silti heidän musiikkiaan kuulee harvoin (Cooper 1983, 147). Seuraavien kahden vuosikymmenen aikana sinfoniaperinne alkoi elpyä ja vuosisadan puolivälin jälkeen niiden osuus konserttiohjelmassa oli keskeinen (Cooper 1983, 113).

Ooppera ja virtuoosisuus kytkeytyvät monilla tavoilla toisiinsa, kuten edellä huomattiin. Sen vuoksi ne voidaan niputtaa yhteen, kuten Weber (1975, 19) tekee<sup>27</sup>. Hän nimittää oopperaa ja virtuoosikonsertteja populaariksi ja sinfoniaperinnettä korkeaksi. Tällaista jaottelua ei ollut tarpeen tehdä vielä 1700-luvulla. Seuraavan vuosisadan ensimmäiseltä vuosikymmeneltä alkaen sekä muusikot että yleisö tulivat aiempaa tietoisemmaksi tästä jaosta. (Weber 1975, 19.) Myös Cooperin (1983, 130) erittely Pariisin musiikkielämälle tyypillisistä piirteistä 1800-luvun puolivälin molemmin puolin ilmentää tätä jakoa. Vaikka Cooper luettelee neljä tyypillistä piirrettä, niissä on havaittavissa jako korkeaan ja populaariin. Populaariin kuuluviksi voidaan laskea virtuoosit ja ooppera, korkeaan kamari- ja orkesteriteokset

---

<sup>26</sup> 1700-luvun alussa virtuoosilla tarkoitettiin henkilöä, joka oli erityisen taitava musiikin käytännössä tai teoriassa. Myöhemmin sana jäi kuvaamaan lähinnä erityisen taitavia käytännön muusikkoja, kuten kstraattilaulajia, viulisteja, sopraanoja. 1800-luvulla virtuoosilla tarkoitettiin solistin uran luonutta muusikkoa. Pianon suuren suosion vuoksi kysymyksessä oli tuolloin usein nimenomaan pianisti. Virtuoosi-sana oli alun perin sisällöltään neutraali, mutta 1800-luvun alkupuolelta alkaen se on saanut negatiivisen sävyn.

<sup>27</sup> Myös Barzun (Cooper 1983, 167) jakaa musiikin kuluttajat kahteen luokkaan: oopperakävijöihin, jotka pitivät myös pikkukappaleista ja niihin, jotka pitivät vakavasta soitinmusiikista.

Haydnilta, Mozartilta ja Boccherinilta<sup>28</sup>. Cooperin mainitsevat sotilasyhtyeiden ulkoilmaesitykset ovat lähempänä populaaria kuin korkeaa, mutta ne eivät istu Weberin edellä esitetyn jaottelun populaariin.

Jako korkeaan ja populaariin ei ole ongelmaton. Esimerkiksi sinfonioiden yksittäisiä osia, joita esitettiin keskellä muuten populaariksi luettavaa konserttia, on vaikea ilman muuta laskea kuuluvaksi korkeaan. Oopperan sysääminen kokonaan populaariin ei tehne oikeutta kaikille varhaisromanttisille suosituillekaan oopperoille. Samaa voinee sanoa virtuooseista: kategorisoimalla Moscheles, Thalberg tai Liszt tiukasti jompaankumpaan luokkaan yksinkertaistetaan totuutta. Julkisissa konserteissa monet virtuoosit olivat sangen sensaatiohakuksia, mutta hienostuneemmissa piireissä he saattoivat olla vakavasti otettavia muusikoita<sup>29</sup>. Samoin Chopinia on vaikea sijoittaa kumpaankaan kategoriaan, koska hänen teoksiaan markkinoitiin populaarina salonkiviihteenä, mutta yleisesti hyväksytyyn näkemyksen mukaan ne ovat paljon muutakin.

Korkean ja populaarin eriytyminen liittyi musiikkielämän kaupallistumiseen, mikä näkyi kustannustoiminnan ja julkisen konserttitoiminnan kasvuna. 1700-luvulla, kun julkisia konsertteja ei juuri ollut, ammattiesittäjien esittämää taidemusiikkia kuultiin lähinnä kirkoissa ja hoveissa. Musiikin luonne määräytyi sen mukaan, millaiseen tilanteeseen se oli sävelletty. Säveltäjät olivat yleensä palvelussuhteessa kirkkoon tai hoviin, jolloin heidän työnantajansa määräsi, millaista musiikkia sävellettiin. Tilanne muuttui 1800-luvulla, kun säveltäjän työnantaja oli yhä useammin maksava yleisö. Säveltäjän toimeentulo riippui siitä, miten hyvin hänen teoksensa myivät. Säveltäjä ei säveltänyt teostaan tiettyyn tilanteeseen tietyille kuulijoille, vaan hän myi teoksiaan kustantamoille. Yhä useammin säveltäjän kohderyhmänä oli kuviteltu yleisö, johon säveltäjällä ei ollut suoraa kosketusta. Säveltäjä saattoi esittää omia teoksiaan konserteissa, mutta 1800-luvun edetessä oli yhä tavallisempaa, että säveltämiseen erikoistuneen säveltäjän teoksia esittivät esittämiseen erikoistuneet ammattimuusikot. Myös esittämiseen erikoistuneiden muusikoiden toimeentulo riippui maksavasta yleisöstä.

---

<sup>28</sup> Italialaisen säveltäjän ja sellistin Luigi Boccherinin (1743-1805) tuotantoon kuuluu paljon kamarimusiikkia sekä lisäksi mm. 11 sellokonserttoa.

<sup>29</sup> Tästä seikasta ollaan kaikkea muuta kuin yksimielisiä. Lisztiä ja Thalbergia pidetään milloin sensaatiohakuksina trapetsitaiteilijoina, milloin sensuelleina taitelijoina, kirjoittajan otteesta riippuen.

Tyypillinen 1800-luvun alun konsertti oli sekoitus soitin- ja vokaalinumeroita. Samassa konsertissa kuultiin monia erilaisia kokoonpanoja ja monentyyppistä musiikkia. Konsertit olivat meidän mittapuulla mitattuna pitkiä eikä kolmen tai neljän tunnin mittainen konsertti ollut lainkaan tavaton. Alkusoitto oli tavallinen avausnumero. Sitten kuultiin esimerkiksi ooppera-aaria, pianokonsertto, sooloesitys vaikkapa kitaralla ja sinfonian osa. Väliajan jälkeen seurasi samantyyppistä sillisalaattia. (Ks. esim. Cooper 1983, 18-19; Hanson 1985, 92, 99.) Vokaalinumeroita pidettiin arvossa ja niiden tärkeys näkyy myös konsertti-ilmoituksissa (Ritterman 1992, 18). Usein 1800-luvun alun konserteissa oli sekaisin sekä populaari- että korkeakulttuuriin assosioituvia teoksia (Cooper 1983, 115). Edelliseen kuuluvia ooppera-aarioita ja virtuoosiesityksiä sekä jälkimmäiseen kuuluvia kamariteoksia saattoi kuulla samassa konsertissa. Vuosisadan puolivälin tienoilla konsertit kuuluivat selvemmin joko populaarikulttuuriin tai korkeakulttuuriin (Weber 1975, 116).

Vielä 1800-luvun alussa tavallisesti koko konserttiohjelma koostui korkeintaan muutamia vuosikymmeniä aikaisemmin sävelletystä musiikista. Suuri osa ohjelmasta oli uutta musiikkia. Vähitellen mukaan alettiin ottaa vanhempia teoksia. Cooperin mukaan Pariisissa tapahtui merkittävä käänne tähän suuntaan vuosisadan neljännellä vuosikymmenellä. Tällöin alkoi muotoutua standardiohjelmisto, jossa oli mukana ensi kertaa myös yli 50 vuotta vanhoja teoksia. Vakio-ohjelmistoon kuului nykykuulijallekin tuttuja nimiä kuten Bach, Mozart, Haydn ja Beethoven. (Cooper 1983, 107-122.)

Julkiset konsertit olivat vain osa varhaisromantiikan musiikkielämää. Pariisissa erilaiset amatöörikonsertit, kahvila- ja ulkoilmakonsertit palvelivat etenkin alimpiin sosiaaliluokkiin kuuluvia ihmisiä (Cooper 1983, 146). Lisäksi musiikkia harrastettiin hyvin paljon kodeissa ja salongeissa.

Salongit olivat tyypillinen ilmiö etenkin Pariisin seuraelämälle. Niiden ylläpitäjinä oli aatelisia tai 1830-luvulta alkaen yhä useammin rikkaita porvareita. Salonkien tärkein funktio oli sosiaalinen. Niihin kokoontui yläluokkaa, taiteilijoita, kirjailijoita, poliitikkoja viettämään aikaa ja seurustelemaan. Salongit olivat paitsi tuoreimpien juorujen tyysijoa, myös tärkeitä uusien ideoiden syntypaikkoja. Maurois'n (Atwood 1999, 123) mukaan Pariisin salongit olivat muodostuneet 2000-3000 yläluokkaan kuuluvasta henkilöstä, jotka ainakin jollain tavoin tunsivat toisensa. Salonkikutsuissa saattoi olla kerrallaan parikin sataa vierasta.

Salonkikulttuuri taantui vähitellen 1800-luvun kuluessa. Atwood (1999, 124) sanoo salonkien vähentyneen Pariisissa heinäkuun 1830 vallankumouksen jälkeen muun muassa siitä syystä, että monet porvarit olivat liian kiireisiä viettämään aikaansa salongeissa ja useat aristokraatit olivat lähteneet kaupungista. Heinäkuun vallankumouksen jälkeen puhumisen merkitys salongeissa väheni, vaikkakaan se ei kokonaan kadonnut. Aiempaa useammassa salongissa musiikki nousi keskeiseen asemaan, toisissa musiikki oli taustamusiikkia, joissakin musiikkia ei kuultu juuri lainkaan. Musiikin merkitys salongeissa lisääntyi keskustelun kustannuksella 1800-luvun toisella neljänneksellä. (Weber 1975, 23; Cooper 1983, 87; Atwood 1999, 123.) Salonkien musiikkielämä oli 1800-luvun alkupuolella vilkasta, mitä kuvastaa se, että pariisilaisjournalisti arvioi 1846 kuluvan kauden aikana kaupungin salongeissa järjestetyn noin 850 musiikkitilaisuutta, joita voi sanoa konsertiksi (Weber 1975, 31).

Mendelssohn vieraili Pariisissa 1825 ja kirjoitti sisarelleen salonkien olevan pitkästyttyviä paikkoja, joissa ihmiset välittävät vain pinnallisesta ja näyttävästä musiikista. Mendelssohnin mukaan ”ihmiset eivät tunne nuottiakaan *Fideliosta*<sup>30</sup>” ja ”Bachia pidetään oppineena peruukkipäänä”. (Pettler 1980, 70.) Mendelssohnin mielipide lienee kuvannut yleisemminkin 1820-luvun Pariisin musiikkielämää, jossa ooppera ja virtuoosien esitykset olivat erittäin suosittuja, mutta Bachin, Mozartin ja Beethovenin musiikkia kuuli ylen harvoin.

### 3.3 Piano ja pianisti konsertissa

Pianon ja pianomusiikin suosio kasvoi huimasti 1800-luvun alussa. 1830-luvun loppuun mennessä pianosta oli tullut keskeinen instrumentti julkisissa konserteissa. Konserteissa kuultiin hyvin usein pianosooloja. Esimerkiksi Lontoossa soolopianisti esiintyi joinakin vuosina välillä 1835-50 jopa jokaisessa konsertissa. Suuntaus oli samanlainen myös muualla Euroopassa. (Ks. esim. Ritterman 1992, 26.)

Pianon kasvanut suosio näkyy paitsi konserttien ohjelmistoissa, myös kustantamoiden myynnin lisääntymisenä ja pianotehtaiden määrän ja volyymin kasvuna. Pariisissa lasketaan olleen vuonna 1847 ainakin 180 pianotehdasta (Atwood 1999, 162). Pääosan tuotannon

---

<sup>30</sup> *Fidelio* on Beethovenin ainoa ooppera.

lisäyksestä aiheutti kotimuisoinnin valtava kasvu. Pianon suosion lisääntymistä voidaan verrata väkiluvun kasvuun. Pariisin väkiluku oli vuonna 1831 774 000 ja viisitoista vuotta myöhemmin 1 053 000 eli noin 30 % suurempi. Saman ajanjakson aikana esimerkiksi pianotehdas Erardin tuotanto lisääntyi noin 300 %. (Vrt. Loesser 1990, 385.)

Pianon suosio näkyi myös siinä, että useissa konserteissa kuultiin esityksiä useammalle pianolle samanaikaisesti. Esimerkiksi Pariisissa 1832 kuultiin konsertti, jossa kuusi pianistia – heidän joukossaan muiden muassa Kalkbrenner<sup>31</sup>, Hiller<sup>32</sup> ja Chopin – esitti Kalkbrennerin teoksen *Grande Polonaise*.<sup>33</sup> Tällaiset kokoonpanot olivat erityisen suosittuja 1800-luvun toisella neljänneksellä. (Ks. esim. Loesser 1990, 363-364.) Näitä esityksiä voitaneen pitää silkkana speaktaakkelina eikä niiden vetovoima perustunut niinkään esitettyyn musiikkiin, vaan itse esitykseen. Voi vain arvailla, oliko esityksen äänellinen vai visuaalinen teho suurempi.

Pianon suosion kasvu merkitsi luonnollisesti pianoa soittavien ihmisten määrän kasvua. Esimerkiksi Pariisin konservatorioon kirjautui vuonna 1822 yli 70 pianistia. Laitoksen johtajaksi tuolloin valittu Luigi Cherubini piti pianistien määrää liian suurena, mutta kymmenen vuotta myöhemmin sisään kirjoittautuneiden pianistien määrä oli vielä huomattavasti suurempi. (Walker 1983, 162-163.) Pianoa soittavien henkilöiden määrän kasvu näyttää merkinneen samalla pianonsoiton laadun laskua. Cooper (1983, 122) sanoo virtuoosien olleen Pariisissa suosittumia kuin säveltäjien ja pinnalliset ”säveltäjä-solistien” sävellykset tunkeutuivat kaikkialle. Heine valitteli Pariisin olevan tyhjän virtuositeetin vaivaama ”pianopolis” (Atwood 1999, 162). Wieckin (1993) kirjoitusten perusteella tyhjä virtuoosisuus oli vitsaus vielä 1800-luvun puolivälin tienoilla. Wieck hyökkää kärjekkäin

---

<sup>31</sup> Ranskalainen pianisti Frederic Kalkbrenner (1785-1849) muistetaan mm. siitä, että hän tarjoutui opettamaan 21-vuotiasta Chopinia. Chopin osasi soittaa Kalkbrennerin mielestä kelvollisesti, mutta häneltä puuttui metodi. Chopin ihaili Kalkbrenneriä ja oli kahden vaiheilla sitoutuako kolmeksi vuodeksi Kalkbrennerin oppilaaksi. Mendelssohnin mielestä Kalkbrenner ei voinut opettaa Chopinille mitään ja tämä kieltäytyi oppilaan paikasta.

<sup>32</sup> Saksalainen Ferdinand Hiller (1811-1885) kuului Berliozin, Chopinin ja Lisztin ystäväpiiriin.

<sup>33</sup> Yksi tässä suhteessa pisimmälle menneistä pianisteista oli amerikkalainen Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Hänen teoksensa *Saragossan taistelu* esittämiseen tarvitaan kymmenen pianoa. Gottschalkin ”hirviökonserteissa” Rio de Janeirossa vuonna 1869 esiintyi samanaikaisesti peräti 31 pianistia, jotka soittivat 16 pianoa.



sanakääntein itsetarkoituksellista virtuositeettia ja epämusikaalista kotimuisointia vastaan (ks. esim. Wieck 1993, 63-74).

1830-luvulle saakka pianisti esiintyi tavallisesti 2-3 kertaa konsertin aikana. Hänen päänumeronsa oli joko konsertto tai kamariteos. Loppupuolella oli toinen päänumero, fantasia tai variaatiot. (Ks. esim. Loesser 1990, 175-176.) Esimerkiksi Chopinin konserttien ohjelmisto Wienissä ja Varsovassa 1829-30 noudatti kutakuinkin tätä kaavaa (Atwood 1987, 20-45), samoin Hummelin konsertti Lontoossa vuodelta 1830 (Ritterman 1992, 15). 1830-luvun lopulle tavallisin pianistin sooloteos oli fantasia tai variaatiot. Näiden kytkökset oopperaan olivat läheiset, sillä niiden teemat olivat hyvin usein tunnetuista oopperoista<sup>34</sup>. Niiden rinnalle alkoi ilmestyä pieniä karaktäärikappaleita, kuten etydeitä.

1800-luvun alussa suurin osa johtavien pianistien julkisesti esittämistä teoksista oli heidän omia teoksiaan. Esimerkiksi Hummelilla oli ohjelmistossaan lähes yksinomaan hänen omia teoksiaan. Myös Thalberg ja Dreyschock<sup>35</sup>, jotka konsertoivat vielä vuosisadan puolivälin jälkeen, esittivät julkisesti lähes yksinomaan omia teoksiaan. Yleisesti ajateltiin pianistien esittävän omia teoksiaan esitelläkseen toisaalta mielikuvitustaan säveltäjänä ja toisaalta luonteenomaisia pianoteknisen osaamisen piirteitään (Ritterman 1992, 12-13). Eri pianisteilla oli erilaisia teknisiä alueita, joilla he olivat omimmillaan. Dreyschock oli kuuluisa oktaaveistaan, Kalkbrenner nopeista ja tasaisista skaaloistaan. Thalbergin bravuurinnumero oli illuusio kolmesta kädestä. Tämän hän sai aikaan siten, että melodia kulki peukaloiden kannattelemana väliäänessä ja laajat arpeggiot säestivät sitä bassossa ja diskantissa. (Ks. esim. Walker 1983, 161-162.)

Edellä esitelty ajattelutapa, jonka mukaan pianistien omat teokset riittivät todistamaan hänen kykynsä, näkyy pianistien ohjelmistoissa ainakin 1800-luvun kolmena ensimmäisenä vuosikymmenenä. 1830-luvun aikana tämä käsitys alkoi joutua kyseenalaiseksi. (Ritterman 1992, 13.) Kehitys on kuitenkin vähittäinen ja esimerkiksi Liszt saattoi 1839 laatia resitaalinsa ohjelman pelkistä omista teoksistaan (ks. esim. Loesser 1990, 368). Tällainen käytäntö

---

<sup>34</sup> Esimerkiksi Thalberg ja Liszt sävelsivät kymmenittäin näyttäviä oopperoiden teemoihin pohjautuvia teoksia.

<sup>35</sup> Tsekkiläisen Alexander Dreyschockin (1818-1869) soittoa pidettiin äänekkäänä. Heinen mukaan Dreyschockin soiton saattoi kuulla Münchenistä Pariisiin, jos tuuli kävi oikeasta suunnasta. Schonberg 1974,

näyttää kuuluneen nimenomaan pariisilaiseen pianokulttuuriin (Reich 1985, 263), johon myös Liszt liittyi. Viitteitä ilmapiirin muutoksesta on huomattavissa ainakin Lontoossa vuonna 1842, jossa kriitikko kirjoitti Thalbergin konsertin jälkeen: ”Esiintyvää muusikko huomaa, että on yhä vaikeampi pysyä suuressa maineessa, jos esittää vuodesta toiseen vain omia ihmeitään.” (Ritterman 1992, 29.)

1800-luvun alkupuolen virtuoosipianistit eivät olleet ensi sijassa musiikin tulkitsijoita, eivätkä he Loesserin (1990, 351) sanoin ”pyrkineet toteuttamaan jonkun heitä suuremman musiikkia”. Virtuosit olivat erikoistuneita esittämiseen, mutta heidän siteensä säveltäjään olivat läheiset. Virtuusia voidaan pitää teoksen toisena luoja ja säveltäjän rinnalla. (Vrt. Mäkelä 1988b, 67.) Yleisö oli kiinnostunut virtuooseista heidän esitystensä vuoksi.

Virtuoosikulttuurista on monenkirjavaa mielipidettä. Toiset katsovat 1830-40-luvun pariisilaisvirtuoosien olleen pääsääntöisesti pelkkiä meluavia näyttelijöitä, joille taide taiteen vuoksi oli täysin vierasta. Toiset pitävät tuon ajan virtuoosisuutta ilmiönä, johon tosin liittyi ylilyöntejä, mutta jota jälkipolvet aivan liiaksi ovat mustamaalanneet. Totuus lienee jossain näiden välissä, kenties lähempänä jälkimmäistä. Epäilemättä tuon ajan Pariisin musiikkitarjonta olisi nykyajan levytyksiin tottuneille musiikinkuluttajille täydellinen sokki, mutta tällä perusteella siitä ei voida tehdä minkäänlaista laatuarvioita. Lienee totta, että Pariisin musiikkielämässä oli tuohon aikaan paljon ääri-ilmiöitä, sillä menestystä etsiviä pianisteja tulvi pääkaupunkiin kaikkialta.

Virtuoosikonsertit olivat esityskeskeisen musiikkikulttuurin viimeisiä linnakkeita soitinmusiikissa. 1800-luvun aikana ilmapiiri muuttui ensin ihanteiltaan ja lopulta myös käytännössä ”tapahtuma- ja esiintyjäkeskeisestä sisäänpäin kääntyneemmäksi ja säveltäjän luovaa ’poeettista’ neroutta korostavaksi”, kuten Mäkelä (1990, 8) muotoilee. Mäkelän mukaan musiikki oli teoskeskeisenä helpommin verrattavissa kirjallisuuteen ja kuvataiteisiin. Musiikista jäi näin jokin kouraantuntuva dokumentti eikä se häipynyt esityksen loputtua.

Virtuoosikulttuurille vastakkaisena suuntauksena voidaan pitää teos- ja tulkintakeskeistä suuntausta, jossa teoksen tulkinta on esitystapahtumaa tärkeämpää. Varhaisromantiikan lopulla kuultiin aiempaa useammin teoksia, jotka oli sävelletty yli viisikymmentä vuotta aiemmin. Esimerkiksi Moscheles järjesti historiallisia konsertteja helmikuussa 1837, joissa

hän esitti teoksia niin Weberiltä ja Beethovenilta kuin Bachilta, Händeliltä ja Scarlattilta, joista osan cembalolla (Roche ja Roche 2003). Ritterman (1992, 28) sanoo monipuolisen kyvyn tulkita aiemmin sävellettyä musiikkia muodostuneen pianistelle koetinkiveksi 1840-luvulta lähtien.

Yhtenä edelläkävijänä tulkintakeskeisessä kehityksessä voidaan pitää Clara Schumannia. Hänen ohjelmistonsa koostui 1830-luvulla pääosin virtuoosikappaleista, jotka taloudellista tuottoa ajatteleva Friedrich Wieck<sup>36</sup> oli valinnut. Seuraavalta vuosikymmeneltä alkaen näiden osuus väheni ja tilalle tuli muun muassa kamariteoksia esimerkiksi Mozartilta ja Beethovenilta. (Pettler 1980, 71-75.) Reichin (1985, 265) mukaan Clara Schumannin 1840-luvun ohjelmisto oli moderni siinä mielessä, että vasta seuraavalla vuosikymmenellä samantyyppiset ohjelmistot valtasivat laajemmalti alaa. Ajalle oireellista on, että Czerny julkaisi 1847 teoksen *Die Kunst des Vortrags des ältern und neuen Claviercompositionen*, jossa käsitellään paitsi tuon ajan modernien säveltäjien teosten, myös Bachin, Händelin ja Beethovenin teosten tulkintaa (Ritterman 1992, 13).

Tulkintakeskeisyys vaati laajaa muiden tekemien sävellysten repertoaaria, joka vuosisadan alkupuolen virtuoosilta monesti puuttui. Pianisti Tomaschek<sup>37</sup> valitti vuonna 1818, että virtuoosit ovat alati kiertueella eikä heiltä liikene aikaa uusien teosten harjoitteluun (Schonberg 1974, 120). Suurta menestystä saavuttaneista pianisteista hyvin suppea ohjelmisto oli esimerkiksi Thalbergilla, jonka tiedetään soittaneen ainakin Kuutamოსonaattia, muutamia Mendelssohnin teoksia ja Beethovenin c-molli-konserton ensimmäistä osaa. Yleisö odotti Thalbergin esittelevän bravuurinumeroaan kolmen käden illuusiota. Yleensä Thalberg täytti yleisön toiveet. Vielä suppeampi ohjelmisto näyttää olleen Dreyschockilla, joka osasi Moschelesin mukaan vain kaksitoista teosta. (Vrt. Schonberg 1974, 177-178, 196.)

Viimeistään 1800-luvun puolivälissä pianistin oli menestyäkseen hallittava laaja repertoaari eri aikakausien teoksia. Tilanne oli uudenlainen musiikinhistoriassa: koskaan aiemmin solisti ei ollut voinut saavuttaa niin suurta mainetta esittämällä toisten tekemiä sävellyksiä (Loesser

---

<sup>36</sup> Friedrich Wieck oli Clara Schumannin isä, opettaja ja manageri.

<sup>37</sup> Böömiläinen Wenzel Johann Tomaschek (1774-1850) oli Prahan merkittävin musiikkiahmo 1800-luvun alkupuolella.

1990, 422). Hyvin suppean repertoarin hallinneet Thalberg ja Dreyschock tuskin olisivat voineet nousta kuuluisuuteen enää 1850-luvulla.

Konserttien ohjelmisto muuttui suhteellisen hitaasti. Vaikka jo 1830-luvulla esitettiin jonkin verran vanhaa musiikkia, ei niiden asema ollut vielä vuosisadan puolivälissä ollut kovin vahva. Schonbergin (1974, 168) mukaan Liszt oli vuoteen 1847 mennessä esittänyt julkisesti Bachia ainoastaan sovituksina, hyvin vähän Schumannia, vain muutamia teoksia Chopinilta, kenties vain viisi Beethovenin sonaattia ja Emperor-konserton, eikä lainkaan Mozartia eikä Haydnia. Schonberg sanoo Lisztin soittaneen yksityisesti lähes kaikkea. Lisztin repertoarin laajuudesta saa käsityksen, kun silmäilee hänen itsensä kokoamaa listaa teoksista, joita hän esitti julkisesti 1838-1848 (Walker 1983, 445-448). On huomattava, että Liszt ymmärtää julkisen laajemmin kuin Schonberg.

Merkittävä konserttikäytäntöihin vaikuttanut tekijä oli pianoresitaalien yleistyminen 1840-luvulta alkaen. Resitaalissa koko ohjelman esittää alusta loppuun yksi ja sama henkilö ja sen keksijänä pidetään yleisesti Franz Lisztia<sup>38</sup>. Resitaali oli tavanomaista konserttia lyhyempi, mikä oli omiaan helpottamaan kuulijoiden keskittymistä esitettäviin teoksiin. Tämä osaltaan vaikutti myös siihen, että tulkinnoista tuli entistä keskeisempi osa konserttien sisältöä (ks. esim. Reich 1985, 260). Konserttikäytäntöihin vaikutti myös se, että teokset alettiin soittaa 1800-luvun puolivälissä ulkoa. Tätä ennen oli yleisesti tapana, että pianisti soitti suoraan nuoteista. Mäkelän (Wieck 1993, 6) mukaan ulkomuistista soittoa pidettiin improvisoinnin teeskentelynä. Toisaalta ulkoa opettelua pidettiin kankeana, koska silloin sitouduttiin tiukkaan ennakkosuunnitelmaan (Wieck 1993, 6).

Piano oli erittäin suosittu myös salongeissa, joissa esitettiin usein musiikkia pienille kokoonpanoille. Salonkien musiikin laadusta on kirjavia mielipiteitä. Joidenkin mukaan salonkimusiikki oli vähempiarvoista, toiset sanovat niissä esitetyn erittäin tasokasta musiikkia. Epäilemättä musiikin laatu riippui salongista. (Ks. esim. Cooper 1983, 88.) Jos joku Lisztin, Chopinin tai Thalbergin kaltainen pianisti soitti salongissa, saattoi illan musiikillinen taso ylittää hyvän konsertin tason.

---

<sup>38</sup> Moschelesin mukaan hän keksi resitaalin 1837.

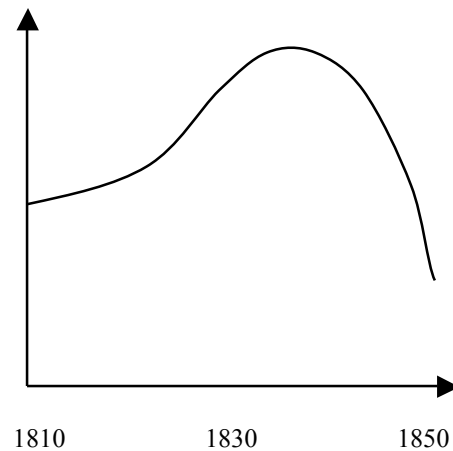
### 3.4 Konserttien pianoimprovisaatiot

Pianistin esittämät improvisointinumerot olivat vielä 1820-luvun konserteissa tavallisia. Esimerkiksi Lisztillä oli tapana 1820-luvulla esittää konsertin päätteeksi improvisaatio yleisön antamasta teemasta (ks. esim. Walker 1983, 79-80, 108). Ritterman (1992, 14-15) pitää Hummelin improvisaatioon päättyvää ohjelmaa vuodelta 1830 ajalleen tyypillisenä. Myös Chopinin konsertit vuoteen 1830 saakka päättyivät usein improvisaatioon (Atwood 1987, 23, 32). Improvisaatioiden arvostusta kuvastaa se, että ne oli tavallisesti sijoitettu konsertin päätösnumeroksi.

Yleisö ja kriitikot näyttävät vielä 1820-luvun lopulla kovasti ihailleen improvisointikykyjen esittelyä. Noihin aikoihin konserttiarvostelut alkavat heijastella kaksijakoista suhtautumista improvisaationumeroihin. Kun konsertit yleistyivät, tällaisilla kyvyillä komeilu kävi yhä enemmän ennalta-arvattavaksi. (Ritterman 1992, 26.) Kahtalainen suhtautuminen improvisaatioihin näkyy reaktioista Chopinin konserttiin, jonka hän piti Varsovassa maaliskuussa 1830. Yleisö oli haltioissaan Chopinin improvisaatioista puolalaisista kansanlauluista, mutta Kurjer Polskin kriitikko kehotti Chopinia ”jättämään improvisaatiot vähäisemmille lahjakkuuksille”. Chopin itse kirjoitti ystävälleen Tytukselle, että improvisaatio ei ollut sellainen, minkä hän olisi halunnut tehdä. Hän kuitenkin teki niin, koska tiesi yleisön tahtovan sitä enemmän kuin mitään muuta. (Atwood 1987, 32, 212-213; Chopin 1983, 76.)

Improvisoinnin suosio julkisissa konserteissa laski 1830-luvun kuluessa huomattavasti (ks. esim. Ritterman 1992, 25). Esimerkiksi Clara Schumannin ohjelmistoon kuului vielä 1830-luvulla lähes aina jokin hänen oma teoksensa tai improvisaatio (Reich 2003). Seuraavalla vuosikymmenellä niitä ei enää juuri tapaa. Samoin Lisztin ohjelmat vuoden 1840 tienoilta osoittavat, ettei improvisaatioille ollut enää juuri kysyntää (ks. esim. Walker 1983, 256, 333, 356). Sellaiset erinomaiset improvisoijat kuten Hummel, Moscheles ja Mendelssohn jatkoivat improvisointia julkisissa konserteissa vielä 1830-luvulla (Ritterman 1992, 26). Seuraavassa havainnekuvassa (kuvio 4) edellä esitetty yksinkertaistettuna:

KUVIO 4. Julkisesti esitettyjen improvisaatioiden määrä varhaisromantiikan aikana. Esitys suuntaa-antava, ei tarkkoihin lukuihin pohjautuva. Y- akselilla improvisaatioiden määrä.



Improvisaatioiden yhteydet virtuoosikulttuuriin ovat tiiviit. Näitä yhteyksiä ovat korostaneet muun muassa Blume (1979) ja Mäkelä (esim. 1989). Blumen (1979, 57) mukaan improvisatorisen taiteen vanhat piirteet säilyivät parhaiten variaatiosikermässä ja vielä klassismin ajan mestarit näyttivät säännöllisesti improvisointikykyä pianovariaatioissa. Variaatiosta tuli yhä enemmän näyttävä show-kappale. Blume (1979, 150) pitää Beethovenin muunnelmia puoliksi improvisoituna viihteenä, puoliksi virtuoosisina show-kappaleina.

Improvisointi kytkeytyy läheisesti sävellettyyn virtuoosimusiikkiin variaatioiden ohella myös rondoissa ja fantasiaissa (vrt. Dahlhaus 1989, 137). Samsonin (1992, 119) mukaan monet Chopinin varhaisista teoksista, erityisesti tanssiteokset ja variaatiot, ovat läheisessä suhteessa tuon ajan improvisointiin, mutta myös myöhemmästä tuotannosta on löydettävissä tällaisia yhteyksiä. Samson mainitsee yhteyksiä olevan fantasioiden ja improvisoitujen konserttinumeroiden välillä, preludien ja improvisoidun ”preludioinnin” välillä sekä nocturnojen koristeellisten melodioiden ja impromptun melodiakoristelun välillä.

Improvisaatiot liittyvät virtuoosikulttuurin lisäksi oopperaan. Hyvin usein esitettiin improvisaatioita tunnetuista oopperamelodioista tai muista tunnetuista melodioista, joita käytettiin hyvin usein myös sävellettyjen fantasioiden, parafrasien ja variaatioiden teemoina. Esimerkiksi Chopinin tunnetuista improvisaatioteemoista muutamat ovat peräisin oopperoista,

tunnetuimpana esimerkkinä improvisaatio Boieldieun oopperan *Valkea nainen*<sup>39</sup> teemasta Wienissä 1829 (ks. esim. Kobylanska 1990).

Näiden kytköskien perusteella varhaisromantiikan improvisaatiot voidaan lukea kuuluvaksi populaarikulttuuriin. Kun 1830-luvulla yhä useammat kriitikot hyökkäsivät fantasioita ja variaatiosarjoja vastaan syyttäen niitä banaaleiksi ja ennalta-arvattaviksi (Ritterman 1992, 21), improvisointi, jonka yhteydet näihin sävellysmuotoihin olivat tiiviit, joutui niin ikään syytettyjen penkille.

Kun pianisteilta alettiin 1830-luvulla vaatia muitakin kuin omien teoksien esittämistä, improvisaatiot jäivät väistämättä paitsioon. Jos pianistien hiotut sävellyksetkään eivät enää tyydyttäneet yleisöä, kuinka hetkessä luodut improvisaatiot olisivat voineet sen tehdä? Mikäli muusikko halusi menestyä kovenevassa kilpailussa, hänen oli erikoistuttava joko esittämiseen ja tulkittamiseen tai säveltämiseen. 1800-luvun puolivälin tienoilla muusikon oli aiempaa vaikeampaa menestyä sekä pianistina että säveltäjänä. Mikäli pianisti esitti pääasiassa toisten säveltämiä teoksia, hän ei säveltämisen kautta oppinut tuntemaan minkään aikakauden musiikin ”kielioppia” niin hyvin, että sen hallinta olisi riittänyt improvisaatioiden tuottamiseen (vrt. Gould ja Keaton 2000, 143-9). Improvisaatiossa keskeisiin elementteihin kuuluu yllätyksellisyys, mikä ei kiinnostanut teos- ja tulkintakeskeistä yleisöä. Yllätyksellisyyden sijaan sitä kiinnosti tutuus ja toisto, tutun teoksen käänteet yhä uudelleen, yhä kauniimmin tulkittuna.

---

<sup>39</sup> Ranskalaisen Adrien Boieldieun (1775-1834) koomisen oopperan *La Dame blanche* tuhannes esitys oli vuonna 1862.

## 4 Yleisö ja improvisointi

Luvussa haetaan vastausta kolmanteen tutkimuskysymykseen: miten yleisön koostumus ja maku muuttuivat tarkasteltavana ajanjaksona? Alaluvussa 4.1 tarkastellaan konserttiyleisössä varhaisromantiikan aikana tapahtuneita muutoksia. Alaluvussa tullaan huomaamaan, että yleisöpohja laajeni paitsi määrällisesti, myös sosiaaliselta taustaltaan.

Alaluvussa 4.2 käsitellään improvisoinnin funktioita. Tämä luku liittyy aiheeltaan myös lukuun 2, jossa tarkasteltiin improvisoinnin käsitettä. Koska improvisoinnin funktiot kytkeytyvät tämän työn näkökulmasta katsottuna improvisoijan ja yleisön väliseen vuorovaikutukseen, katson tämän alaluvun palvelevan lukijaa paremmin yleisöä käsittelevässä luvussa kuin teoreettisessa luvussa.

Alaluvun 4.3 teemana on improvisointi kommunikaationa. Tämän alaluvun näkökulman ero edellisen alaluvun näkökulmaan on se, että tässä alaluvussa painotetaan edellistä alalukua selvemmin improvisaation vuorovaikutusluonnetta.

### 4.1 Laajeneva yleisöpohja

Konserttien määrä lisääntyi huomasti 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Samaan aikaan konserttisalien koko kasvoi. Vaikka salit suurenivat, eivät 1800-luvun alkupuolen virtuoosikonsertit olleet siinä mielessä populaareja, että niissä olisi ollut nykymittapuun mukaan paljon kuulijoita. Pariisin saleista konservatorion saliin mahtui yli tuhat ihmistä, mutta siellä järjestettiin vain pieni osa sellaisista konserteista, joissa piano oli mukana (Atwood 1999, 161). Suosittuja konserttipaikkoja olivat pianotehtailijoiden salit. Pianotehtailija Pleyelin saliin mahtui 300-350 ihmistä, Erardin saliin noin 400. (Loesser 1990, 378.) Pianotehtailijoilla oli motiiveja järjestää konsertteja saleissaan, sillä heille tarjoutui samalla tilaisuus esitellä soittimiaan.

Vielä 1700-luvulla korkeatasoista ammattimaisesti esitettyä musiikkia pääsi kuulemaan lähinnä vain hovissa, jos sattui kuulumaan syntyperänsä vuoksi aatelistoon, tai kirkossa. Seuraavan vuosisadan alussa tilanne alkoi muuttua. Keskiluokasta, jonka asemaa ei



määrännyt syntyperä, vaan varallisuus, alkoi olla yhä tärkeämpi mahtitekijä niin taloudellisesti, kulttuurillisesti kuin sosiaalisestikin. Vanha aateliluokka ei kuitenkaan kadonnut Euroopasta 1800-luvun aikana, vaikka sen merkitys heikkenikin. Konserttiyleisö jakautui tämän suuntaisesti jakaa kahteen ryhmään, aatelistosta peräisin olevaan sekä keskiluokkaan. Näitä ryhmiä kutsutaan jäljempänä aristokraateiksi ja uudeksi yleisöksi. Jako voidaan perustaa Weberin edellä luvussa 3.2 esiteltyyn jakoon, jossa korkeaan kuuluivat sinfonia- ja kamarimusiikki ja populaariin ooppera ja virtuoositeokset.

Karkeasti voidaan sanoa, että uusi yleisö oli kiinnostunut 1800-luvun alkupuolella oopperasta ja virtuoosikonserteista, kun taas aristokraatteja kiinnosti enemmän korkeakulttuurin musiikki kuten sinfoniat. Jälkimmäiseen luokkaan kuuluva musiikki oli alun perin lähtöisin hoveista ja siten lähempänä aristokratiaa. Aristokratia katsoi velvollisuudekseen vaalia vanhempaa musiikkiperinnettä. (Cooper 1983, 208-209.)

Yleisön jaossa kahteen ryhmään on samantyyppisiä ongelmia kuin konserttien jaottelussa populaareihin ja korkeaan. Monet uuteen yleisöön kuuluvat olivat maultaan lähellä aristokraatteja. Samoin monet aristokraatit olivat lähellä uuden yleisön makutottumuksia. (Cooper 1983, 214.) Usein samat henkilöt kävivät eri luokkiin jaettavissa konserteissa (Weber 1975, 22). Näiden lisäksi monet konsertit eivät hevin istu tähän jakoon, kuten luvussa 3.2 havaittiin. Tyypillinen varhaisromanttinen konserttiohjelma sisälsi alkusoiton, ooppera-arioita, soolonumeroita, kenties konserton ja sinfonian osan. Jotkut konserttinumeroista on laskettavissa aristokratian suosimaan korkeakulttuurin musiikkiin, jotkut puolestaan uuden yleisön suosimaan populaarikulttuurin musiikkiin. Weber (1975, 28-29) huomauttaa konserttiyleisöjen eriytyneen yhä selvemmin 1830-40-luvulla. Tämä heijastui myös konserttiohjelmiin, jotka olivat entistä selkeämmin laskettavissa joko populaariin tai korkeaan.

Oopperoiden seuraaminen ei vaatinut paljoa musiikillista koulutusta tai kulttuurillista sivistystä. Oopperassa oli paljon katseltavaa ilman musiikkiakin. Uusrikkaat olivat uusi yleisöryhmä oopperassa. Rinnakkaisilmiönä oopperalle voidaan nähdä virtuoosikonsertit. Myös niissä musiikki oli usein sivuseikka ja lavalla tapahtuvat asiat pääasia. (Cooper 1983, 208-209.) Virtuoosikonsertteja yhdisti oopperaan näyttävyyden ohella se, että niissä esitettiin fantasiaita, variaatioita ja potpureita suosituista oopperamelodioista.

Uusi yleisö ei ollut ehkä maultaan yhtä hienostunutta kuin aristokratia. Pariisilaiskriitikon mukaan Pariisin yleisö ei osannut varhaisromantiikan ajalla erottaa hyvää huonosta: ”He tömistävät jalkojaan Beethovenin scherzolle tai Weberin tai Meyerbeerin alkusoitolle aivan samoin kuin Musardin<sup>40</sup> katrillille.” Kriitikon mukaan yleisö piti katrillia yleensä parempana, koska siinä oli eloisampi rytmi. (Atwood 1999, 159.) Toisaalta uutta yleisöä ei rasittanut perinne ja se oli kenties aristokratiaa avoimempi uusille vaikutteille. Uuden yleisön keskuudessa Berliozin ja Wagnerin kaltaiset uudistajat saivat suopeamman vastaanoton kuin maultaan konservatiivisemmän aristokraattisen yleisön keskuudessa (Cooper 1983, 213).

Uuden yleisön tiedon ja kokemusten lisääntyttyä se alkoi menettää kiinnostustaan populaariin ohjelmistoon ja suuntautui enemmän taidemusiikkiin 1840-luvulta alkaen (Cooper 1983, 214). Suuntaus on nähtävissä selvästi konserttiohjelmissa, joissa sinfonioiden ja kamarimusiikin suosio kohosi virtuoosi- ja oopperanumeroiden kustannuksella (ks. esim. Cooper 1983, 117). Pianomusiikissa tämä näkyy siten, että vuosisadan puolivälin tienoilla yleistyneiden pianoresitaalien ohjelmistossa oopperateemoihin pohjaavilla virtuoositeoksilla oli yhä pienempi merkitys. Tähän kehitykseen vaikutti yleisön lisääntyneen koulutuksen lisäksi muun muassa julkisten konserttien määrän kasvu ja sanomalehdistön ja musiikkikritiikkien merkityksen kasvu (vrt. Ritterman 1992, 13).

Syntyperän ohella myös varakkuus vaikutti 1800-luvun alussa siihen, millaisiin musiikkiharrasteisiin ihmiset osallistuivat. Alempiin luokkiin kuuluvilla ei ollut varaa käydä kalleimmissa konserteissa, vaan he kävivät halvoissa populaarikonserteissa. Cooperin (1983, 98-99) mukaan pariisilainen keskiluokkaan kuuluva maksoi konserttilipusta harvoin yli viittä frangia. Aristokratia kävi mieluummin korkeakulttuuriin lukeutuviissa konserteissa, joiden pääsyliput olivat usein huomattavasti kalliimpia. Samoissa konserteissa saattoi liikkua myös ylempään keskiluokkaan kuuluvia varakkaita (Weber 1975, 29). Esimerkiksi Chopinin konsertit Pariisissa 20 frangin pääsylippuineen kuuluivat kalleimpien konserttien luokkaan. Tämä summa vastasi tavallisen työmiehen kahden viikon palkkaa (Locke 1990, 69). Omaa luokkaansa oli Lisztin ja Thalbergin mittelö prinsessa Belgiojoson salongissa, jonne myytiin pääsylippuja huikeaan 40 frangin hintaan (Walker 1983, 239).

---

<sup>40</sup> Ranskalainen säveltäjä ja kapellimestari Philipp Musard (1792-1859) muistetaan katrilleistaan ja muista tansseistaan, jos ylipäänsä mistään.

Vielä 1800-luvun alussa konserttiyleisö erosi konserttikäyttäytymiseltään meidän aikamme yleisöstä sängen suuresti. Tuohon aikaan konserttiyleisö ei suinkaan istunut ääneti paikoillaan konsertin alusta loppuun, vaan yleisö liikehti, puhui, nauroi, jopa söi ja tupakoi kesken konsertin (ks. esim. Schonberg 1974, 122). Vain virtuoosisimpien numeroiden ajaksi yleisö hiljentyi kuuntelemaan esitystä. Nämäkin esitykset saatettiin katkaista suosionosoituksiin kesken esityksen (ks. esim. Walker 1983, 98). Jonkinlaisia jäänteitä tästä perinteestä on vielä nykyisinkin havaittavissa lähinnä oopperassa, mutta ei sinfoniakonserteissa.

Vähitellen tilanne muuttui ja yleisö alkoi kuunnella esityksiä yhä tarkemmin. Muutos konserttiyleisön käyttäytymisessä liittyy ainakin kahteen seikkaan. Ensinnäkin esiintyjän asema kohosi 1800-luvun toisella neljänneksellä ennen muuta Lisztin ja Paganinin<sup>41</sup> ansiosta. Mary Shelley'n (Sachs 1982, 30-31) kuvaus Paganinin tekemästä vaikutusta on tyypillinen:

”Paganinin soitto sai minut hysteriseksi. Ihastuin häneen enemmän kuin voin kertoa – hänen villi, epätodellinen hahmonsa, haltioitunut katseensa – ja äänet, joita hän loihti esiin viulustaan, ne olivat kaikki yliluonnollisia<sup>42</sup>.”

Muutosta kuvaa anekdootti, jossa Liszt esiintyi Pietarissa ilmeisesti 1840-luvun alussa. Tsaari puhui kesken esityksen, jolloin Liszt lopetti oitis soittonsa. Kun tsaari ihmetteli, miksi musiikki lakkasi, Liszt vastasi piikikkäästi: ”Musiikin on vaiettava, kun tsaari Nikolai puhuu.” (Walker 1983, 289.) Tarinan todenperäisyys on kiistanalainen, mutta nähdäkseni ei ole oleellista, onko tarina totta vai ei. Oleellista on se, että tällaista kenties olisi voinut tapahtua jo noihin aikoihin, sillä musiikin esittäjän asema suhteessa yleisöön oli noussut huikeasti. Yleisö ei enää voinut tehdä mitä tahansa, vaan sen oli kuunneltava esitystä hiljaa ja paikallaan.

Walkerin (1983, 287) mukaan Liszt vaikutti esiintyjän aseman kohoamiseen Paganinia suuremmin. Kun Liszt lähti jatkamaan kiertuettaan Berliinistä vuonna 1842 kuuden valkean hevosen vetämissä vaunuissa, kriitikko Rellstab sanoi Lisztin lähteneen ”ei niin kuin kuningas, vaan kuninkaana” (Walker 1983, 374). Lisztin kehittämä resitaali oli oiva esimerkki siitä, kuinka yksittäinen pianisti saattoi vetää salin täyteen väkeä, joka tuli kuuntelemaan vain

---

<sup>41</sup> Nicolò Paganinin (1782-1840) menestyksekkäs virtuoosin ura alkoi vasta vuonna 1828.

<sup>42</sup> Ajalle kuvaavaa on, että Paganinin yhteyksiä pahan voimiin pohdittiin vakavissaan.

hantä. Liszt tiesi asemansa, kun hän kirjeessään (Schoberg 1974, 121) prinsessa Belgiojosolle vuonna 1839 totesi Aurinkokuningasta mukaillen: ”*Le concert, c’est moi!*”<sup>43</sup>

Toisaalta voidaan myös sanoa, että yleisö määräsi yhä enemmän, mitä pianistin oli soitettava. Yleisö ei päättänyt sitä vain ostamalla tai jättämällä ostamatta lipun konserttiin, vaan yleisön tahto saattoi kuulua konsertissa, kuten eräässä Lisztin konsertissa, jossa hänen oli tarkoitus esittää Beethovenin Kreutzer-sonaatti viulisti Massartin kanssa. Juuri, kun kappale oli alkamassa, yleisön joukosta kuului huuto ”*Robert le Diable!*”<sup>44</sup> Pian huutoon yhtyi muita ja Liszt kysyi, halusiko yleisö kuulla Beethovenia vai fantasian. Yleisö huusi ”*Robert! Robert!*” ja Liszt esitti teoksensa. (Schoberg 1974, 169.)

Toinen syy siihen, miksi yleisö keskittyi entistä tiiviimmin musiikin kuunteluun, liittyy konserttialien kasvuun ja yleisöpohjan laajenemiseen. Konserteissa käytiin vielä 1700-luvulla hyvin usein lähinnä sosiaalisista syistä. Konsertti oli aatelistolle paikka, jossa käytiin näyttäytymässä ja tapaamassa tuttavien (Weber 1975, 32). Hovikuvioidissa tällainen kävi laatuun, sillä ihmiset tunsivat toisensa ja heitä oli suhteellisen vähän. Mutta kun konsertit tulivat kaikille avoimiksi, eikä konserttiyleisö valikoitunut syntyperän perusteella, vaan sillä perusteella, oliko ihmisillä rahaa ja kiinnostusta ostaa lippu konserttiin, sosiaalinen aspekti menetti merkitystään. Yleisön jäsenet eivät tunteneet toisiaan eikä keskustelu sen vuoksi ollut enää yhtä tärkeä syy konserteissa käyntiin kuin aiemmin. Koska konsertit suurenivat, niissä ei voinut enää käydä vain näyttäytymässä. Sosiaalisten aktiviteettien vähennyttyä yleisö keskittyi entistä tarkemmin esitettävään musiikkiin.

Samansuuntainen kehitys on havaittavissa salonkikulttuurissa. Keskustelun merkitys väheni myös salongeissa, joissa se vielä 1800-luvun kolmena ensimmäisenä vuosikymmenenä oli keskeistä. Pariisilaistoimittaja sanoi 1840 keskustelun kuolleen salongeista sen vuoksi, että niissä oli liian paljon ihmisiä ja ne olivat tunnelmaltaan kireitä (Weber 1975, 32). Hän jatkaa, että keskustelun tilalle oli tullut musiikki.

---

<sup>43</sup> ”Konsertti olen minä!”

<sup>44</sup> *Robert le Diable* oli Giacomo Meyerbeerin (1791-1864) erittäin suosittu ooppera vuodelta 1832, joka esitettiin lavalla kolmen vuoden aikana ilmestymisestään yli sata kertaa. Liszt sävelsi fantasian (*Réminiscences*) oopperan teemoista 1841.

## 4.2 Improvisoinnin funktioita

Tämän työn kannalta oleellinen ja vaikea kysymys on, miksi improvisaatioita ylipäänsä oli. Lähtökohtaisesti oletettiin niiden tekemiseen olevan jokin syy. Improvisoinnista tehdyt luokittelut auttavat pääsemään improvisoinnin funktioiden jäljille. Schleuningin (1973, 87) mukaan 1700-luvun puolivälin vapaata (frei) fantasiaa voidaan pitää galantin ja helpon synonyymina. Vapaisiin fantasioihin yhdistettiin sellaisia ilmauksia kuin ”miellyttävä”, ”mielistelevä”, ”selkeä” ja ”lämmihenkinen”. Tiukat (gebunden) fantasiat luettiin kuuluvaksi kontrapunktiseen ”vakavaan” ja ”ankaraan” perinteeseen.

Toisen, edellistä tarkemman luokittelun on tehnyt Czerny (Seedorf 1996, 571-572). Hän on jakanut vuonna 1829 ilmestyneessä teoksessaan *Systematische Anleitung zum Fantasieren* improvisoinnin kolmeen luokkaan. Ensimmäiseen luokkaan kuuluvat alkusoitot, toiseen kadenssit ja fermaatit keskellä teosta ja konserttojen loppufermaateissa. Nämä muodot voidaan Czernyn mukaan nähdä todellisten fantasioiden harjoituksina ja ainesosina. Kolmanteen luokkaan Czerny lukee todellisen, itsenäisen fantasian, jota hän kutsuu improvisaatioksi. Tämä jakautuu seuraaviin osiin: a) fantasia yhdestä teemasta, b) fantasia useammasta teemasta, c) potpuri, d) variaatiot, e) fantasia määrättyyn ja fuugamaiseen muotoon ja f) capriccio vapaimpaan tyyliin. Czerny sanoo näiden muotojen käytännössä sekoittuvan usein toisiinsa.

Seedorf sanoo, että kahteen ensimmäiseen luokkaan kuuluvat alkusoitot, kadenssit ja fermaatit laskettiin Czernyn aikana improvisoinnin käsitteen alle. Kolmanteen luokkaan kuuluvat improvisaatiot olivat lähempänä ajan sävellyskäytäntöjä. Fantasiana yhdestä teemasta voidaan Seedorfin mukaan pitää esimerkiksi Schubertin Wanderer-fantasiaa. Malliesimerkkeinä fantasiasta kahdesta tai useammasta teemasta Czerny mainitsee Mozartin fantasian c-molli KV 475 ja Beethovenin sonaatin Es-duuri op. 27/1. Potpurin alle voidaan laskea tuohon aikaan suositut fantasiat oopperateemoista. Czernyn mukaan potpurin erottaa kahteen ensimmäiseen luokkaan kuuluvista fantasioista se, että potpurissa teemoja ei kehitelty. (Seedorf 1996, 572; Mäkelä 1989, 74-75.) Fantasia fuugamaiseen muotoon liittyy läheisimmin perinteeseen, jota Schleuning kutsui edellä tiukoiksi fantasioiksi. Czernyn luokittelu poikkeaa Schleuningin esittämästä lähtökohdiltaan, sillä 1820-luvun lopulla ei ollut mielekästä jakaa fantasioita vapaisiin ja sidottuihin, sillä viimeksi mainittujen suosio oli pieni.

Edellä esitetystä improvisointiluokittelusta Czerny erotti alkusoiton omaksi luokakseen. Alkusoiton voidaan ajatella eroavan toiseen ja kolmanteen luokkaan kuuluvista improvisoinnin muodoista ennen kaikkea funktioltaan. Toiseen luokkaan kuuluvat kadenssit ja fermaatit voidaan nähdä Czernyn mukaan kolmanteen luokkaan kuuluvien varsinaisten improvisaatioiden harjoituksia ja ainesosia. Se ei ole kuitenkaan niiden ensisijainen tarkoitus, vaan niillä on samantapainen funktio kuin kolmanteen luokkaan kuuluvilla varsinaisilla improvisaatioilla: niissä pianistille tarjoutuu tilaisuus esitellä pianoteknisen osaamisensa erikoisalueita ja kykyä keksiä musiikkia esityshetkessä. Itsenäiset fantasiat voidaan nähdä itsenäisten teosten spontaaneina ”pikkusisarina”.

Improvisointi on säilyttänyt asemansa kirkkomusiikissa huomattavasti paremmin kuin konserteissa esitettävässä pianomusiikissa. Asetelmaa selittää muun muassa se, että improvisaatioille on jumalanpalveluksessa ja muussa kirkkomusiikissa käyttöä alku-, väli- ja loppusoitoissa. Myös kirkoista ja hoveista konserttilavoille ja salonkeihin siirtyneessä taidemusiikissa improvisoinnille on ollut käyttöä vastaavanlaisissa tilanteissa vielä 1800-luvulla. Monet 1700-1800-luvun metodikirjat antavat palstatilaa alkusoiton kuvaamiselle ja neuvovat, miten hyvä alkusoitto rakennetaan (Goertzen 1996, 300).

Alkusoitto palvelee sekä yleisöä että esiintyjää. Alkusoiton avulla soittaja ja yleisö voivat orientoitua varsinaisen teoksen tunnelmaan ja sävellajiin. Samankaltaisia tehtäviä voi olla välisoitolla, joka johdattaa kuulijat teoksesta toiseen. Alkusoitto tarjoaa esittäjälle myös tilaisuuden tutustua soittimeen. (Goertzen 1996, 304.) Dürrin (Levin 2003) mukaan monista Schubertin lauluista puuttuu sävelletty alkusoitto, koska säestäjä improvisoi alkusoiton. Alkusoittojen yleisyydestä ei saa kuvaa konserttiohjelmien perusteella, sillä niitä ei yleensä merkitty erillisiksi ohjelmanumeroiksi ohjelmiin.

Vapaalta fantasialta eli improvisaatiolta puuttuu sellainen funktio, joka on esimerkiksi alkusoitolla. Bachin (1995, 548) tarkoittamassa vapaassa fantasiassa ”ilman muuta tarkoitusta halutaan vain kuulla klaveerinsoittajan taitoja”. Bach jatkaa, että ”fantasiassa, joka ei palvele mitään määrättyä tarkoitusta, klaveristilla ... on [esityksensä laatuun nähden] täysin vapaat kädet”. Vapaan fantasian mieli on siinä, että sen avulla klaveristi voi esitellä musiikillista keksintäänsä ja sorminäppäryyttään.

C.P.E. Bachin (1995, 168) vuonna 1753 ilmestyneen oikeaa klaveerin soiton tapaa käsittelevän teoksen ensimmäisen osan mukaan improvisoidut fantasiat tarjoavat klaveristille aivan erityisen oivallisen ja monipuolisen keinon kuulijoidensa sydänten valloittamiseksi. Bach (1995, 169) sanoo, että ”tahdin kahleista vapaa fantisointi näyttää ylimalkaan soveltuvan erinomaisen hyvin affektien ilmentämiseen”. Bach pitää improvisointia hyvänä välineenä tunnetilojen luomiseen ja mainitsee tässä yhteydessä nimenomaan tahdin kahleista vapaan improvisoinnin. On huomattava, että Carl Philipp Emanuel Bach ei puhu kontrapunktisesta tai fuugamaisesta improvisoinnista, josta hänen isänsä Johann Sebastian sai tunnustusta muun muassa säveltäjä Reinckenilta.

Vuonna 1762 ilmestyneessä toisessa osassa C.P.E. Bach määrittelee vapaan fantasian seuraavasti: fantasiaa voi nimittää vapaaksi, ”jos siinä ei ole mitattua tahtijakoa ja jos se poikkeaa useampiin sävellajeihin kuin yleensä muunlaiset kappaleet, jotka on joko sävelletty tahtijakoa noudattaviksi tai jotka tuotetaan soittamalla ilman valmistusta”. (Bach 1995, 547.) Bach mainitsee vapaan fantasian yhteydessä paitsi tahtimerkinnän puuttumisen, myös poikkeamisen useampiin sävellajeihin. Sekä Schleuning (1973, 96) galantin ajan vapaiden fantasioiden yhteydessä että Samson (1985, 47-48) 1800-luvun alkupuolen improvisaatioiden yhteydessä sanovat, että sävellajivaihdokset olivat yllättävämpiä ja niitä oli tiuhemmassa kuin mikä oli tavanomaista sävellyksissä. Myös tempot ja tunnelmat vaihtuivat improvisaatioissa useammin kuin sävellyksissä. Delacroix'n (Atwood 1999, 314) lausunto Chopinista toistaa tämänsuuntaiset käsitykset: ”Hänen improvisaationsa olivat paljon rohkeampia kuin hänen valmiit sävellyksensä.”

Miksi improvisaatiot poikkesivat useampiin sävellajeihin, miksi tunnelmat ja tempot vaihtuivat niissä useammin kuin sävellyksissä? Mielestäni tämä kertoo siitä, että huomio improvisaatioissa on suunnattava hieman eri asioihin kuin sävelletyissä teoksissa. Sävellys jää nuotteihin ja sitä on mahdollista tarkastella kaikessa rauhassa. Sävellyksen vaikutus ei ole kertaluontoista kuten improvisaation, vaan sen on kestettävä läheisempää tarkastelua. Improvisaatioilla pyritään välittömän vaikutuksen aikaansaamiseen ja se, mikä sävellyksessä olisi liioiteltua, on ohikiitävässä improvisaatiossa hyvän maun rajojen sisällä. On mielenkiintoista, että Chopinin teoksia on arvosteltu sillä perusteella, etteivät ne ole muodoltaan tiiviitä. Tämä ongelma voidaan ohittaa, jos Chopinin teokset nähdään improvisaatioina, joissa ensi sijaista huomiota ei kiinnitetä muotoon, vaan tunnelmien

muutoksiin ja teosten luomaan välittömään vaikutukseen (vrt. Temperley 1980, 34)<sup>45</sup>. Teoskeskeisen ajattelun vahvistuminen myötävaikutti osaltaan improvisaatioiden vähenemiseen, sillä improvisaatioissa tärkeää ei ole muoto, vaan välitön vaikutus.

Improvisaatioiden vaikutusta tunnelman luomisessa on korostettu etenkin kirkkomusiikin yhteydessä. Hicks (Bailey 1992, 34) pitää liturgisen improvisoinnin tärkeimpänä tarkoituksena juuri tunnelman luomista jumalanpalveluksen kuhunkin osaan. Improvisoinnin vahvaa kytkeytymistä soittohetkeen ja sen potentiaalista kykyä reagoida nopeasti suuriinkin tunnelman muutoksiin voidaan pitää yhtenä keskeisistä improvisaation ja sävellyksen välisistä eroista. Tunnelma lienee ollut keskeistä esimerkiksi Beethovenin improvisaatioissa, jotka saivat yleisön kyyneliin (ks. esim. Matthews 2002, 27).

### **4.3 Improvisointi kommunikaationa**

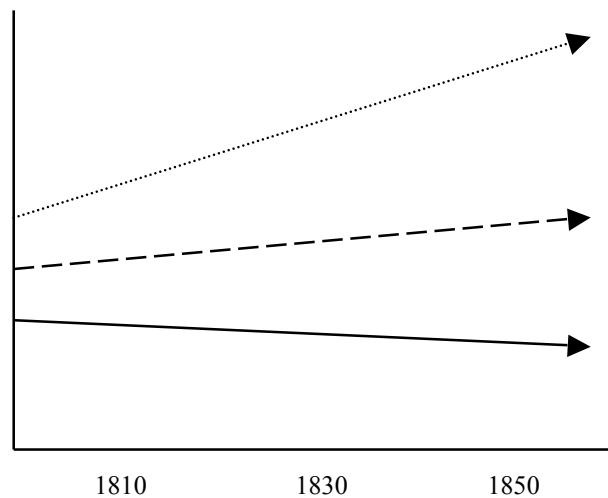
Kauan ennen nuottikirjoituksen keksimistä musiikin esittäjä oli samalla sen keksijä ja kenties myös kuulija. Länsimaisessa musiikkiperinteessä nämä roolit eriytyivät vähitellen ja nykyisin voidaan useimmiten selkeästi erottaa luova muusikko eli säveltäjä, musiikin esittäjä ja yleisö, joka on tavallisesti melko passiivinen. (Ferand 1956, 5.) Näiden välinen hierarkia vakiintui 1800-luvun alkupuolella sellaiseksi, että säveltäjä on ylinä, esittäjä seuraavaksi ylimpänä ja yleisö on alimpana (ks. kuvio 5). Improvisoinnissa nämä roolit ovat säilyneet lähempänä toisiaan kuin säveltäjä- ja sävellyskeskeisessä musiikkitraditiossa.

---

<sup>45</sup> Heinrich Schenker sanoi Chopinin Poloneesi-Fantasian yhtenäisyyden selittyvän vain sillä, että teos on sävelletty spontaanissa innossa (Tomaszewski 1999, 63).



KUVIO 5. Säveltäjän (pilkkuviiva), esittäjän (katkoviiva) ja yleisön (musta viiva) välisen hierarkian muutos varhaisromantiikan aikana. Kuvio suuntaa-antava.



Säveltäjiä alettiin pitää romantiikan aikakaudella yhä yleisemmin neroina ja heidän säveltämänsä musiikkia pyhänä ja koskemattomana. Aiemmin musiikin esittämiseen liittyi improvisointia ja nuottikuvasta poikettiin melko vapaasti. Romantiikan aikana asenteet muuttuivat muun muassa Beethovenin ja Rossinin ansiosta. Säveltäjät vaativat nuottikuvan tarkkaa noudattamista. Improvisointi jäi sävelletyn musiikin ulko- ja alapuolelle. Säveltäjän ja esittäjän suhde oli jokseenkin selkeä herra-palvelija –suhde, mutta improvisoija jäi tämän ulkopuolelle. (Vrt. Gould ja Keaton 2000, 143-149.)

Vielä 1800-luvun kolmannella vuosikymmenellä oli tavallista, että pianisti pyysi yleisöltä teemaa, josta hän esitti improvisaation. Improvisaatio annetusta teemasta oli osa esiintyjän ja yleisön välistä vuorovaikutusta. Improvisoinnin luonnetta ensisijaisesti yleisölle suunnattuna toimintana korostaa muun muassa Temperley (1980, 34). Hän sanoo, ettei improvisointi Chopinilla ollut itsetutkistelua, vaan sen lähtökohtana on yleisö ja sen odotukset. Mielestäni tämä pätee improvisaatioihin yleisemminkin.

Chopinin improvisointitilanteissa usein käyttämällä puolalaisilla kansanlauluilla lienee ollut kysyntää Chopinin maanpaossa eläneiden maanmiesten ja -naisten keskuudessa. Kobylanskan (1990, 90-96) keräämien mainintojen mukaan Chopin improvisoi hyvin usein puolalaisista kansansävelmistä. Vaikka Chopinin improvisaatiot eivät ehkä ainakaan kovin usein olleet tarkoitettu ensi sijassa lisäämään maanpaossa elävien puolalaisten isänmaanrakkautta ja yhteenkuuluvuuden tunnetta, ne epäilemättä toimivat juuri tällä tavalla salongeissa, joissa

liikkui monia puolalaisia emigrantteja. Tällaisesta maaperästä nousi Chopinin ystävän ja maanmiehen Julian Fontanan sanat: ”Chopinin kauneimmat kappaleet ovat vain heijastuksia ja kaikuja hänen improvisaatioistaan” (Bellman 2000, 158). Myös Wienissä elokuussa 1829 eksotiikan nälkäinen yleisö ihasteli hänen puolalaisia improvisaatioitaan (Chopin 1983, 56).

Esiintyjän yleisöltä pyytämä improvisaation teema ei ole ainoa osa improvisoijan ja yleisön välistä kommunikointia konserttitilanteessa. Yleisö saattoi vaikuttaa improvisaation kulkuun reagoimalla improvisaation esityksen aikana esimerkiksi osoittamalla suosiotaan taputuksin. Myös yleisön piittaamattomuus esityksestä saattoi vaikuttaa esityksen kulkuun. Koska improvisaatioilta tavallisesti puuttui tiukka ennakkosuunnitelma, yleisön vaikutus improvisaation lopulliseen muotoon oli suurempi ja laajemmalle ulottuva kuin sen vaikutus sävelletyn teoksen esitykseen. Bailey (1992, 44) huomauttaakin osuvasti, että improvisaatiota kuuntelevalla yleisöllä on sellaista voimaa, jota muilla yleisöillä ei ole: improvisaatioita kuunteleva yleisö voi vaikuttaa luomiseen.

Korostettaessa improvisaatioiden alttiutta häiriöille ja teosten esitysten ennakkosuunnitelman pysyvyyttä täytyy kuitenkin muistaa, että varhaisromantiikan ajan esitys vaikkapa Beethovenin sonaatista ei suinkaan ollut sellainen kuin olemme tottuneet nykyisin kuulemaan. On varmaa, että esitys ei seurannut likimainkaan yhtä tarkoin painettua tekstiä kuin nykyajan esitykset. Pianistit saattoivat muuttaa tekstiä hyvin suuresti hetken mielijohteesta, kuten tekee esimerkiksi Wieckin (1993, 93) kirjoituksen päähenkilö, pianisti Forte.<sup>46</sup>

Konserttien kasvaessa ja kaupallistuessa 1800-luvun alkupuolella esiintyjästä tuli yhä anonyymimpi ja hänen siteensä yleisöön heikkenivät. Vielä 1700-luvun lopulla yleisön ja muusikoiden välillä oli henkilökohtainen yhteys. Yleisö tunsu esiintyjät ja esiintyjät tunsivat yleisön ainakin jollain tavalla. Seuraavalla vuosisadalla tämä yhteys heikkeni. Julkisten konserttien yleistyttyä esiintyjät joutuivat yhä etäämmällä yleisöstä ja yleisö oli yhä enemmän passiivista massaa. Esiintyjät pyrkivät tietoisesti rakentamaan kynnystä heidän ja yleisön

---

<sup>46</sup> Jotakin tästä käytännöstä on heijastunut myös levytysten aikakaudelle: eräässä konserttitaltioinnissa Ilmari Hannikainen jättää pitkän pätkän Chopinin nocturnesta pois ilmeisesti siksi, koska yleisö ei jaksa keskittyä esitykseen.

välille esimerkiksi antamalla teoksilleen eksoottisia nimiä, jotka kielivät esiintyjän laajasta kokemusmaailmasta (Ritterman 1992, 21). Improvisaatio, jolla esiintyjä saattoi reagoida salissa tapahtuviin tunnelman muutoksiin, toimi hyvin tilanteessa, jossa esiintyjän ja yleisön oli tarkoitus kommunikoida keskenään. Kommunikointi ei palvellut esiintyjää, kun hän halusi tehdä eron hänen ja yleisön välille. Se ei palvellut myöskään yleisöä, joka tarvitsi ja suorastaan loi poikkeusyksilöitä, joita ihailta ja palvoa.

Ringerin (1990, 10) mukaan poikkeusyksilöt olivat yhä useammin nimenomaan jälleenluovia eivätkä luovia yksilöitä, lukuun ottamatta sitä ideaalitapausta, että nämä ominaisuudet yhtyivät yhdessä ja samassa henkilössä kuten Lisztissä. Saman henkilön oli yhä vaikeampaa olla yhtä aikaa sekä luova että jälleenluova, sillä säveltäjän ja esittäjän roolien eriydyttyä niin säveltäjien kuin esittäjien tekninen taso nousi.

Gould ja Keaton (2000, 144) huomauttavat, että musiikin rakenteet muuttuivat romantiikan aikakaudella liian monimutkaisiksi spontaaneille improvisaatioille. Myös Ringer (1990, 10) viittaa tähän ja sanoo esimerkiksi Beethovenin teosten olleen niin monimutkaisia, etteivät ne avautuneet kerralla. Monimutkaisuuden lisäksi teoksilta vaadittiin aiempaa suurempaa koherenssia (Rink 2003).

Rinnastamalla improvisointi keskusteluun ja sävellysten esittäminen puheen pitämiseen voidaan selventää eroa improvisoinnin ja teoksen esittämisen välillä. On kuitenkin muistettava, että varhaisromantiikan improvisaatioiden esittäminen ei eronnut välttämättä kovin paljoa teosten esittämisestä. Improvisointia esittäväälle muusikolle kommunikointi yleisön kanssa on keskeinen osa improvisointitapahtumaa, kuten edellä on esitetty. Vaikka yleisön käyttämä kieli eroaa improvisoijan ja teoksen esittäjän käyttämästä kielestä, osapuolet kykenevät kuitenkin kommunikoimaan keskenään omilla kielillään. Oleellinen ero yleisöjen välillä on se, että improvisointia kuunteleva yleisö on teoksen esitystä kuuntelevaa yleisöä aktiivisempi. Ei liene sattumaa, että improvisointi väheni samaan aikaan, kun keskustelukulttuuri taantui voimakkaasti.

Kurjer Polskin Chopinin Varsovan konserttia 1830 arvostellut kriitikko, jota siteerattiin jo luvussa 3.4, toteaa, että “loppujen lopuksi vapaasti voi improvisoida ainoastaan yksin tai yhden ystävän tai rakastetun läsnäollessa” (Atwood 1987, 213). Kriitikon mukaan

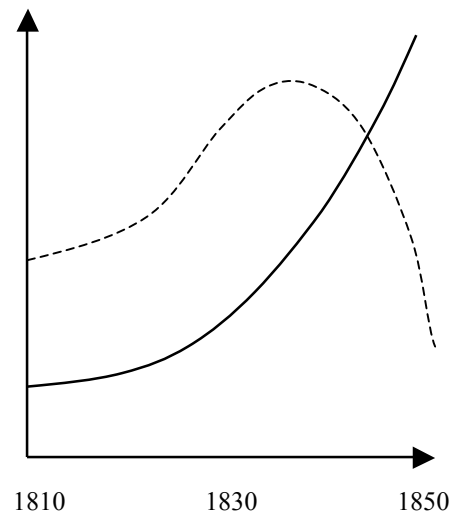
improvisaatiot eivät sovellu julkisiin esiintymisiin, vaan pikemminkin intiimeihin musisointihetkiin. Miksi improvisaatioiden yleisön tulisi olla pieni tai olematon, sitä kriitikko ei kerro. Ovatko improvisaatiot kriitikon mielestä liian intiimejä vai aktivoiko improvisaatio yleisöä niin, ettei kriitikko voinut keskittyä esitykseen?

## 5 Pohdinta

### 5.1 Tiedollinen anti

Ensimmäinen tutkimusongelma koski improvisaatioiden asemaa konserttiohjelmissa. Kysyttiin, miten improvisaatioiden asema niissä muuttui aikavälillä 1820-1850. Improvisaatio oli tavallinen päätösnumero konserteissa vielä 1830-luvun alussa. Konserttien lisääntyessä myös improvisaatioiden määrä lisääntyi aina 1830-luvulle saakka. Tämän vuosikymmenen kuluessa kiinnostus improvisaatioita kohtaan laimeni ja vuoden 1840 jälkeen ne hävisivät ohjelmista melkein tyystin. Kuviossa 6 improvisaatioiden määrän muutos on liitetty samaan kuvioon konserttien määrän muutokseen.

KUVIO 6. Konserttien (musta viiva) ja improvisaatioiden (katkoviiva) määrän muutos varhaisromantiikan aikana. Kuvion tarkoitus on antaa karkea kuva kehityksestä eikä se perustu tarkkoihin lukuihin.



Toiseksi kysyttiin, miten improvisaatioita esittäneen muusikon asema muuttui ajanjakson kuluessa. Voidaan sanoa vain hieman karrikoiden, että improvisaatioita esittävät muusikot katosivat varhaisromantiikan aikana. Tilalle jäi toisaalta teoksia esittävä muusikko, toisaalta teoksia säveltävä muusikko. 1800-luvun loppupuolelta alkaen esittävän muusikon kohdalla on

yhä perustellumpaa puhua sävellyksiä tulkitsevasta muusikosta. Esittävän muusikon arvostus nousi varhaisromantiikan aikana, mikäli sitä tarkastellaan yleisön näkökulmasta. Tähän on liitettävä varauksia, sillä vaikka yleisö palvoi esittäjää, se myös ohjaili tämän toimintaa. Säveltäjän näkökulmasta katsottuna esittävän muusikon aseman voi ajatella laskeneen etenkin varhaisromantiikan jälkeen. Esittäjä oli yhä selvemmin säveltäjän palvelija, joka tulkitsti nöyrästi säveltäjän teoksia.

Kolmanneksi kysyttiin, muuttuiko yleisön koostumus ja maku tarkasteltavana ajanjaksona. Molempiin kysymyksiin voidaan vastata myönteisesti. Konserttiyleisön koostumus muuttui käsiteltävän ajanjakson aikana huomattavasti, sillä konsertit lisääntyivät ja ne olivat yhä useammin kaikille maksaville kuulijoille avoimia tilaisuuksia. Uuden yleisöosan, jota kutsutaan uudeksi yleisöksi, musiikkimaku oli erilainen kuin vanhan, aristokraattiseksi kutsutun yleisöosan. Aristokraattinen yleisö oli maultaan konservatiivisempi ja suhtautui uutta yleisöä varauksellisemmin massailmiöihin, kuten virtuooseihin. Lähellä vuosisadan puoliväliä uudella yleisöllä alkoi olla jo konserttikokemuksia ja pinnalliset virtuoosiesitykset kävivät ikävyyttäväiksi. Uuden yleisön kiinnostus suuntautui virtuoosien sijaan enemmän vanhojen mestareiden, mutta myös ajan modernien säveltäjien kuten Berliozin teoksiin.

Edellisen kaltainen tiivis katsaus tutkimusongelmiin ja niiden ratkaisuihin ei kerro kaikkea tämän työn sisällöstä, vaan on syytä pureutua hieman syvemmälle tutkimuksen problematiikkaan. Improvisaatioiden väheneminen voidaan nähdä ilmiönä, joka seurasi yleisön kiinnostuksen vähenemisestä improvisaatioita kohtaan. Maksava yleisö ei enää halunnut maksaa esiintyjille improvisaatioiden esittämisestä. Mitä tämä kertoo yleisön ja esiintyjän välisestä dynamiikasta?

Kysymystä voidaan lähteä purkamaan tarkastelemalla improvisaation olemusta. Improvisaatiota voidaan pitää soittohetkellä lopulliseen muotoon saatettuna teoksena. Se voi olla ennalta pitkällekin suunniteltu, mutta sitä ei ole tarkoin nuotinnettu. Improvisaation yhteydet esityshetkeen ovat tiiviimmät kuin sävellyksen. Sävellyksestä improvisaatio eroaa siinä, että improvisaatio heijastelee sävellystä herkemmin esitystilannetta ja sen tunnelmaa. Improvisaation valtti on sen luoma välitön vaikutus, missä samalla piilevät sen riskit.

Koska improvisaatio on sidottu esityshetkeen, sen olemukseen sisältyy ajatus esittäjästä ja yleisöstä sekä niiden välisestä vuorovaikutuksesta. Varhaisromantiikan aikana oli hyvin tavallista, että improvisoija pyysi yleisöltä teemaa improvisaatioon. Yleisö saattoi myös vaikuttaa improvisaation etenemiseen improvisaation aikana. Improvisaatioiden väheneminen merkitsi yleisön ja esiintyjän välisen vuorovaikutuksen vähenemistä.

Miksi vuorovaikutus väheni? Miksi yleisö tai esiintyjä olisi halunnut vuorovaikutuksen vähenevän? Nostan esille kolme näkökohtaa. Ensiksikin yleisöpohja laajeni ja konsertteja järjestettiin aiempaa enemmän. Konserttien koko kasvoi ja esiintyjän oli suurenevien salien vuoksi puhtaasti teknisistä syistä entistä vaikeampaa saada kontaktia yleisöönsä. Toiseksi keskustelukulttuuri yleisesti taantui 1800-luvun aikana. Tämä heijastui myös improvisaatioihin, jotka ovat tyypillisesti vuorovaikutusta.

Kolmas, mielestäni edellisiä tärkeämpi seikka on se, että yleisön ja esiintyjän välinen vuorovaikutus ei enää palvellut kumpaakaan osapuolta yhtä selkeästi kuin aiemmin. Konserttien kaupallistumisen ja niiden koon kasvun seurauksena yleisöstä ja esiintyjästä tuli yhä vieraampaa toisilleen. Yleisö ei enää valikoitunut syntyperän perusteella, kuten vielä 1700-luvulla, vaan se oli sosiaaliselta taustaltaan aiempaa kirjavampaa ja konserttiin tulivat ne, joilla oli varaa ja kiinnostusta ostaa lippu konserttiin. Kun hoveissa 1700-luvulla ja vielä salongeissa 1800-luvulla yleisö ja esiintyjä tunsivat toisensa ainakin jotenkin, kaupallisissa konserteissa osapuolet olivat toisilleen vieraita. Yleisö tuskin tunsi henkilökohtaisesti esiintyjää tai esiintyjä yleisöä, kun unkarilaissyntyinen Franz Liszt esiintyi 3000 kuulijalle Pietarissa. Esiintyjät myös kiersivät eri puolilla Eurooppaa, mikä osaltaan edisti yleisön ja esiintyjän vieraantumista toisistaan. On ymmärrettävää, ettei tällaisessa tilanteessa ollut tilausta vuoropuhelulle yhtä paljon kuin ennen.

Esittäjä saattoi olla yleisöstä vain etäällä, mutta usein esittäjä oli sekä etäällä yleisöstä että sen yläpuolella. Esittäjien status nousi varhaisromantiikan aikana huimasti sellaisten virtuoosien kuin Paganinin ja Lisztin ansiosta. Tällaisessa tilanteessa kommunikointi yleisön kanssa ei palvellut esiintyjää, sillä mitä enemmän virtuoosi saattoi vaikuttaa yleisön hänestä saamaan kuvaan, sitä helpompi hänen oli ylläpitää käsitystä yliluonnollisista kyvyistään. Tällaisesta toiminnasta on runsaasti esimerkkejä, Paganini ehkä yhtenä räikeimmistä.

Syitä improvisoinnin vähenemiseen on löydettävissä myös yleisten makutottumusten muutoksesta. Improvisaatiot kuuluivat jo ennen varhaisromantiikkaa pikemmin populaarin kuin korkean puolelle. Julkisesti esitettyjen improvisaatioiden teemana oli 1800-luvun alkupuolella usein suosittu oopperamelodia tai laulelma. Improvisaatiot liittyivät oopperan lisäksi läheisesti myös virtuoosikulttuuriin, jossa virtuoosi ja hänen esityksensä oli yleisön ensisijaisen mielenkiinnon kohteena. Kiinnostus populaaria kohtaan väheni 1800-luvun puolivälissä, mikä näkyi muun muassa improvisaatioiden vähenemisenä.

Kun vielä 1800-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä pianisti oli myös säveltäjä, joka esitti lähes yksinomaan omia sävellyksiään, vuosisadan puoliväliin tultaessa pianistin oli laajennettava ohjelmistoaan. Tämä johti siihen, että muusikoiden oli erikoistuttava esittämiseen tai säveltämiseen, sillä saman henkilön oli lisääntyneiden vaatimusten vuoksi yhä vaikeampi kyetä keskittymään molempiin. Esittävän muusikon oli keskityttävä eri aikoina eläneiden säveltäjien sävellysten esittämiseen ja tulkitsemiseen eikä häneltä liiennyt aikaa säveltämiseen. Hän ei enää oppinut oman aikansa musiikillista ”kielioppia” niin hyvin, että olisi voinut tuottaa improvisaatioita.

## **5.2 Tutkimuksen kulku ja ongelmat**

Hermeneuttisesti orientoituneessa tutkimuksessa kysymyksenasettelu elää tutkimusprosessin aikana, sillä tutkijan esiymmärrys tutkimuskohteesta lisääntyy tutkimusprosessin aikana. Näin on käynyt tässäkin tutkielmassa: lähtiessäni tutkimaan improvisointia, en odottanut päätyväni varhaisromantiikan pianoimprovisaatioihin, vielä vähemmän improvisaatioihin yleisön ja improvisoijan välisenä vuorovaikutuksena. Mikäli jatkan tutkimusta, päädyn epäilemättä muualle kuin mihin nyt ajattelen mahdollisen tutkimuksen etenevän.

Tutkijan rooli on oleellinen hermeneuttisesti orientoituneessa historiantutkimuksessa. Tutkimus ei pyri objektiivisen totuuden löytämiseen, koska sen esittämisen ei katsota olevan mahdollista. Objektiivisuuden sijasta mielekkäämpää on puhua tutkijan tulkinnasta tai näkökulmasta ja totuuden etsimisen sijasta pyrkimyksestä ymmärtää menneisyyttä. Tutkijan käsityksen uskottavuus riippuu pitkälti siitä, kuinka hyvin hän kykenee perustelemaan väitteensä ja esittämään asiansa ja kuinka toden näköinen hänen esittämänsä kuva menneisyydestä on.

Tutkielman tässä vaiheessa on syytä kysyä, kuinka luotettavan ja uskottavan kuvan varhaisromantiikan improvisaatioista tämä työ voi antaa. Ensiksi kriittinen katse voidaan kiinnittää lähteisiin. Tässä työssä ei ole käytetty varsinaista lähdemateriaalia, kuten luvussa 1.4 todettiin, vaan työ rakentuu pääasiassa tutkimuskirjallisuuden varaan. Tutkimuskirjallisuus jää melko etäälle improvisaatioista, sillä improvisaatioihin keskittyvää tutkimuskirjallisuutta on sangen vähän. Niinpä tässä tutkielmassa ei päästä kovin lähelle varhaisromantiikan improvisaatioita ja niiden syvintä olemusta.

Toinen ongelma liittyy lähteisiin, mutta sen juuret ovat syvemmällä työn lähtökohdissa. Improvisointia pidetään tässä tutkielmassa vuorovaikutuksena yleisön ja improvisoijan välillä ja esimerkkinä improvisoinnista ovat itsenäiset improvisaatiot. Kun aikaa improvisaatioista on yli 150 vuotta, on perusteltua kysyä, kuinka paljon ilmiön luonteesta voidaan ylipäänsä sanoa edes sekundaarilähteiden perusteella, saati sitten tutkimuskirjallisuuteen perehtymällä? Jos halutaan ymmärtää varhaisromantiikan improvisaatioita, olisiko mielekkäämpää lähestyä niitä nykypäivän improvisaatioiden kautta – esimerkiksi jazzmusiikissa improvisointi elää, samoin urkumusiikissa – ja pyrkiä sitä tietä niiden ymmärtämiseen? Lähestymistapa saattaisi olla hedelmällinen, mutta sen historiallisesta uskottavuudesta voidaan olla montaa mieltä.

Ongelmana voi kenties pitää myös tutkimusongelmia. Tutkimusongelmat ovat melko yleisiä eikä niiden kautta välittömästi päästä tutkielman tiedolliseen ytimeen, vaan ne toimivat ikään kuin herätteenantajina, jotka johdattelevat tutkijaa syvemmälle tutkielman problematiikkaan. Yleisluonteisten tutkimusongelmien vaikeus on siinä, että niiden kautta lukija ei välttämättä pääse täysin jyvälle tutkimuksen aiheesta eikä hän voi kovin tarkoin ennakoida tutkimuksen kulkua.

Improvisaatioiden pitäminen yleisön ja improvisoijan välisenä vuorovaikutuksena on mielestäni täysin perusteltua, mutta kuinka suuren osan improvisointi-ilmiöstä tämä selittää, siitä en ole esittänyt arviota. Tällaista arviota en esitä nytkään, sillä olen tietoinen siitä, etten voi sitä tältä tietopohjalta perustellusti tehdä. Näin ollen keskeiset tutkielmassa esitetyt improvisoijan ja yleisön väliseen vuorovaikutukseen liittyvät näkökulmat jäävät ikään kuin liittämättä kontekstiinsa. Tällaisen suhteuttamisen voi toisaalta katsoa kuuluvan myös tämän työn kriitikoille ja tuleville tutkijoille.



### 5.3 Sovelluksia ja jatkotutkimusaiheita

Ilman käsitystä siitä, että tutkittava aihe on jotenkin tärkeä, en olisi tehnyt tätä työtä. Miksi sitten tällainen tutkielma; ketä se palvelee? Alussa toivoin työn palvelevan esittävää muusikkoa. Miten työ voi häntä palvella? Oma käsitykseni on, että varhaisromantiikan musiikkia voidaan oppia ymmärtämään tutustumalla tuon ajan musiikkielämään. Varhaisromantiikan aika on niin lähellä, että saatamme kuvitella asioiden olleen silloin pitkälti samoin kuin nykyisin. Musiikkielämä oli tuolloin kuitenkin aivan muuta kuin nykyisin. Tämän päivän esittävän muusikon on mielestäni on tärkeää ymmärtää esittäjän roolin muutoksia menneiden vuosisatojen aikana. Esittäjän voi huomata jääneen puristuksiin yleisön ja markkinoiden sekä säveltäjän väliin. Esittäjältä on viety vähin erin oikeuksia osallistua aktiivisesti musiikin luomiseen. Nyt aallonpohja tässä kehityksessä lienee jo sivutettu. Varhaisromantiikan improvisaatioiden kautta voidaan raottaa ovea ajan esityskäytäntöihin. Improvisaatioiden yleisyys kertoo paljon improvisoinnin tilasta ja arvostuksesta. Improvisoinnin tila ja arvostus puolestaan heijastuvat suoraan siihen, miten teoksia esitettiin. Varhaisromantiikan ajan esityskäytäntöjen tunteminen saattaa auttaa tämän päivän muusikkoa löytämään perusteltuja tapoja tulkita tuon ajan teoksia.

Tutkielman lähtökohtia selvittäessäni esitin, että tämä tutkielma voisi toimia kirjallisuuskatsauksena mahdolliselle myöhemmälle tutkimukselle pianoimprovisoinnista. Mahdollisessa myöhemmässä tutkimuksessa lähteet olisivat sellaisia, joita nimitän sekundaarilähteiksi. Mikäli tutkimus kohdistuisi edelleen Pariisiin musiikkielämään, ranskan kielen opetteleminen olisi välttämätöntä. Syyt tehdä jatkotutkimusta ovat ainakin yhtä hyvät kuin syyt tehdä tämän työn kaltainen tutkielma. Jo se seikka, että pianoimprovisoinnin ja pianoimprovisaatioiden historiaa on tutkittu kohtuullisen vähän, voisi olla riittävä yllyke jatkaa tämän aiheen tutkimusta.

Eräs mahdollinen lähestymistapa myöhemmälle tutkimukselle esitettiin edellisessä alaluvussa. Nykyajan improvisaatiot voisivat primäärilähteinä kertoa jotain olennaista improvisaatioista yleensä. Toinen vuorovaikutuksen kannalta mielenkiintoinen aihe voisi olla improvisaatiot julkisissa ja yksityisissä konserteissa. Improvisointi näyttää eläneen salongeissa pitempään kuin julkisissa konserteissa, minkä voi ajatella tukevan väitettä improvisoinnista kommunikointina.

## Kirjallisuus

Atwood, William G. 1987. *Fryderyk Chopin. Pianist from Warsaw*. New York: Columbia University Press.

Atwood, William G. 1999. *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*. New Haven and London: Yale University Press.

Bach, Carl Philipp Emanuel 1995. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja selityksin varustanut Paavo Soinne. Sibelius-Akatemia, Helsinki. Alkuperäisjulkaisu 1753/1762.

Bailey, Derek 1992. *Improvisation. Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1993.

Bellman, Jonathan 2000. Chopin and his Imitators, Notated Emulations of the "True Style" of Performance. *19th Century Music*, 24(2), 149-161.

Blume, Friedrich 1979. *Classic and Romantic Music. A comprehensive survey*. Kääntänyt M.D. Herter Norton. London: Faber and Faber. Alkuperäisjulkaisu 1970.

Bresgen, Cesar 1960. *Die Improvisation*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

Chopin, Frédéric 1983. *Briefe*. Toim. Krystyna Kobylanska. Saksaksi kääntänyt Caesar Rymarowicz. Berlin: S. Fischer Verlag.

Cooper, Jeffrey 1983. *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music*. Kääntänyt J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. Alkuperäisjulkaisu 1980.

- Ferand, Ernest T. 1956. *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*. Köln: Arno Volk Verlag.
- Ferand, Ernest T. 1957. Improvisation. Teoksessa Friedrich Blume (toim.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Osa 4. Kassel, Basel, London: Bärenreiter-Verlag, 1093-1135.
- Goertzen, Valerie Woodring 1996. By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists. *The Journal of Musicology*, 14(3), 299-337.
- Gould, Carol S. ja Keaton, Kenneth 2000. The essential role of improvisation in musical performance. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 58(2), 143-149.
- Hanson, Alice M. 1985. *Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haselböck, Hans 1973. Überlegung zur Orgelimitation. Teoksessa Wolfgang Stumme (toim.) *Über Improvisation*. Mainz: B. Schott's Söhne, 22-29.
- Karkoschka, Erhard 1973. Komposition – Improvisation. Teoksessa Wolfgang Stumme (toim.) *Über Improvisation*. Mainz: B. Schott's Söhne, 95-101.
- Kobylanska, Krystyna 1990. Les improvisations de Frédéric Chopin. Teoksessa *Chopin Studies 3* (The International Musicological Symposium "Chopin and Romanticism", Warsaw 17-23 October 1986, Part One). Warsaw: Frederick Chopin Society, 77-103.
- Koerppen, Alfred 1973. Improvisation und Komposition. Teoksessa Wolfgang Stumme (toim.) *Über Improvisation*. Mainz: B. Schott's Söhne, 9-21.
- Kusch, Martin 1986. *Ymmärtämisen haaste*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Levin, Robert D. 2003. *Improvisation. Western art music. The Classical period. Instrumental music. Free fantasies and other improvised pieces and passages*. Verkkojulkaisu. Saatavana <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.13738.2.4.1.2#music.13738.2.4.1.2>. Luettu 23.10.2003.

Locke, Ralph P. 1990. Paris: Centre of Intellectual Ferment. Teoksessa Alexander L. Ringer (toim.) *The Early Romantic Era*. Hong Kong: Granada Group & Macmillan Press Ltd.

Loesser, Arthur 1990. *Men, Women and Pianos. A Social History*. New York: Dover Publications, Inc. Alkuperäisjulkaisu 1954.

Matthews, Denis 2002. *Beethoven*. Suomentanut Riitta Kauko. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava. Alkuperäisjulkaisu 1985.

Mäkelä, Tomi 1988a. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. Osa I: Esittävän ja säveltävän toiminnan dialektiikka säveltaiteessa. *Synteesi*, 7(1-2), 141-156.

Mäkelä, Tomi 1988b. Improvisaatio, tulkinta ja virtuoosisuus. Osa II: Musiikillisen toiminnan muodot esittävässä säveltaiteessa. *Synteesi*, 7(4), 66-79.

Mäkelä, Tomi 1989. *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler.

Mäkelä, Tomi 1990. Kohdelähtöisyyttä ja tyyppikeskeisyyttä. *Musiikki*, 20(1), 5-22.

Mäkelä, Tomi 1991. Milloin romantiikka on autenttista? *Rondo*, 29(7), 27-31.

Pettler, Pamela Susskind 1980. Clara Schumann's Recitals 1832-50. *19th Century Music*, 4(1), 70-76.

Pressing, Jeff 1988. Improvisation: methods and models. Teoksessa John A. Sloboda (toim.), *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 129-178.

Reich, Nancy B. 1985. *Clara Schumann. The Artist and the Woman*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Reich, Nancy B. 2003. *Clara Schumann. Career as pianist and composer*. Verkkojulkaisu. Saatavana <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.25152.2>. Luettu 28.11.2003.

Ringer, Alexander L. 1990. The Rise of Urban Musical Life between the Revolutions 1798-1848. Teoksessa Alexander L. Ringer (toim.) *The Early Romantic Era*. Hong Kong: Granada Group & Macmillan Press Ltd.

Rink, John 2003. *Improvisation. Western art music. The 19th century. Instrumental music*. Verkkojulkaisu. Saatavana <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.13738.2.5.1#music.13738.2.5.1>. Luettu 23.10.2003.

Rittermann, Janet 1992. Piano music and the public concert, 1800-1850. Teoksessa Jim Samson (toim.) *Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, 11-31.

Roche, Jerome ja Roche, Henry 2003. *Ignaz Moscheles*. Verkkojulkaisu. Saatavana [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=196093686&hitnum=1&section=music.19185](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=196093686&hitnum=1&section=music.19185). Luettu 28.11.2003.

Sachs, Harvey 1982. *Virtuoso*. Bath: Thames and Hudson.

Samson, Jim 1985. *The Music of Chopin*. London: Routledge.

Samson, Jim 1992. Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies. Teoksessa Jim Samson (toim.) *Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, 101-123.

Schleuning, Peter 1973. *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle.

Schonberg, Harold C. 1974. *The Great Pianists*. London: Victor Gollancz Ltd.

Seedorf, Thomas 1996. Improvisation. 18. und 19. Jahrhundert. Teoksessa Friedrich Blume (toim.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Osa 4. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 569-583.

Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind*. Oxford: Clarendon Press.

Tarasti, Eero 1992. *Romantiikan uni ja hurmio*. Porvoo: WSOY.

Temperley, Nicholas 1980. Fryderyk Chopin. Teoksessa Stanley Sadie (toim.) *Early Romantic Masters 1*. London and Basingstoke: Macmillan London Limited, 1985. 1-96.

Tomaszewski, Mieczyslaw 1999. *Frédéric Chopin und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.

Walker, Alan 1983. *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-47*. London: Faber and Faber Ltd.

Weber, William 1975. *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. London: Croom Helm.

Wegman, Rob C. 2003. *Improvisation. Western art music. Introduction*. Verkkojulkaisu. Saatavana

<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.13738.2.1#music.13738.2.1>. Luettu 23.10.2003.

Wieck, Friedrich 1993. *Kauniin soinnin jalo taide*. Toimittanut ja suomentanut Tomi Mäkelä. Helsinki: Yliopistopaino. Alkuperäisjulkaisu 1853.