





ABSTRACT

Mäkinen, Eeva

The Pianist as cembalist. Adapting to harpsichord technique as a problem for pianists beginning on the harpsichord.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2004, 188 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities,

ISSN 1459-4331; 18)

ISBN 951-39-1836-X

Diss.

This study proposes to chart, classify and describe, on the basis of interview material, the problems in playing technique that pianists encounter in learning the harpsichord. Additionally, I investigate the various views on harpsichord technique held by experts familiar with both its playing and teaching.

The material consists of seven comprehensive interviews, to which I applied phenomenographical context analysis and a comparative analysis method derived from the grounded theory method developed by Glaser and Strauss.

A good, relaxed, unstrained and ergonomical playing posture was seen as the basic premise to learning. All experts stressed the importance of active and quick fingers, but also called on avoiding overly wide movement of hands, arms and body and excessive force. Articulation was clearly regarded as the most important expressive means in harpsichord playing, which should be stressed right from the outset. Controlling touch and tone was known to demand patience and adaptation from beginning cembalists. With regard to touch and tone, excessive force should be avoided (the finger should feel the scratching of the plectrum against the string), the playing should be close to the instrument and preferably at the front edge of the keys.

The study raised a few problem areas, in which harpsichord playing differs clearly from piano playing. First of all, players accustomed to pianos are likely to use too much force on the harpsichord and allow their body, arms and wrists to move in inappropriately wide arcs. Initially, the difference between the familiar legato playing on the piano and the loose basic touch on the harpsichord, the "articulated melody playing" may also feel difficult. Even more time and persistence are required in learning nuanced articulation. Further areas of practice are time staggering for chords and arpeggio technique as well as the new technique required in moving to a low hand position.

The experts also showed individual differences in their opinions, mainly in stressing certain matters above others: one stressed the clavichord as a pedagogical instrument, another felt that figured bass should be started in the first year, another laid more than usual stress on the importance of dynamics in harpsichord playing and two insisted on the low hand position. In addition to these major areas of emphasis they had certain smaller differences of opinion. Still, in the central matters all cembalists were quite unanimous.

Keywords: harpsichord, harpsichord playing, harpsichord technique, teaching the harpsichord, phenomenography

Author's Address Eeva Mäkinen
Conservatoire of Kuopio
Kuopionlahdenkatu 23 C
70100 Kuopio, Finland

Supervisor Professor Jaakko Erkkilä
Department of Music
University of Jyväskylä, Finland

Reviewers Professor Kimmo Lehtonen
Department of Education
University of Turku, Finland

Dr. Sini Louhivuori
Head of the Music Department
Jyväskylä Rural Commune Open College, Finland

Opponent Dr. Pekka Vapaavuori
Rector of the Sibelius Academy, Finland

ESIPUHE

Vuonna 1998 aloin opettaa Kuopion konservatoriossa pianonsoiton lisäksi myös cembalonsoittoa. Tutustuessani cembalokirjallisuuteen huomasin, että aiemmat tätä aihepiiriä käsittelevät tutkimukset ja kirjoitukset kohdistuvat lähinnä historiallisiin lähteisiin. Sen sijaan tämän päivän cembalonsoiton opetukseen purettavaa aineistoa löysin hyvin niukasti. Tällaisessa tilanteessa minulla heräsi kiinnostus lähteä selvittämään cembalopedagogien käsityksiä cembalonsoiton aloittamisen ongelmista. Oletin, että alan huippuammattilaisilla on ”hiljaista tietoa”, joka on tutkimisen ja kokoamisen arvoista. Tutkimusaiheen valinta tuntui luontevalta myös siksi, että olin jo aiemmin paneutunut pianonsoiton opettamiseen tekemällä pro gradu -tutkielmani pianonsoiton alkeisopetuksesta.

Työni edistymistä ovat tukeneet monet henkilöt ja tahot. Aivan ensimmäiseksi haluan kiittää kaikkia haastattelemiani cembalisteja, jotka empimättä suostuivat tapaamisiin, kaksi jopa kesälomallaan. Tämä tutkimus ei olisi ollut mahdollinen ilman teidän asiantuntemustanne ja apuanne.

Tutkijataipaleeni alkumetreillä minua auttoivat alkuun ja kannustivat professorit Pentti Peltto, Reijo Pajamo ja Erkki Tuppurainen. Viimeksi mainittu on sen jälkeenkin antanut arvokasta palautetta sekä auttanut tekstin kieliasun hiomisessa.

Erityisen lämpimät kiitokset kuuluvat Sibelius-Akatemian rehtorille, musiikin tohtori Pekka Vapaavuorelle, joka on herättänyt mielenkiintoni cembalon- ja klavikordinsoittoon sekä yleensä vanhaan musiikkiin. Häneltä sain myös käyttööni klaveeripedagogisia artikkeleita ja aihepiiriäni käsitteleviä historiallisia lähteitä, mikä säästi minulta huomattavasti aikaa ja nopeutti tutkimukseni valmistumista. Yhteistyömme alkoi pianotunneista. Pianonsoiton ohessa aloin soittaa hänen ohjauksellaan cembaloa ja myöhemmin myös klavikordia. Olen kiitollinen, että hän oman vaativan työnsä ohessa on jaksanut kannustaa ja paneutua tutkimukseeni sekä antaa asiantuntevia neuvoja.

Haluan myös kiittää kannustamisesta ja monipuolisesta opastamisesta ohjaajanani toiminutta professori Jaakko Erkkilää. Hän johdatteli minua erilaisiin menetelmiin ja tieteenfilosofisiin kysymyksiin, millä oli suuri merkitys tutkimukseni lopullisen hahmon muotoutumisessa. Filosofian tohtori Erja Kosonen puolestaan viitoitti tieni professori Jaakko Erkkilän ohjattavaksi, mikä oli ratkaiseva askel suuntautumisessani laadulliseen tutkimukseen. Professori Matti Vainiota puolestaan kiitän merkittävästä avusta tutkimukseni loppuunsaattamisessa.

Työni esitarkastajille filosofian tohtori Sini Louhivuorelle ja professori Kimmo Lehtoselle esitän myös kiitokseni asiantuntevasta ja rohkaisevasta palautteesta. Sen avulla pystyin täsmentämään tutkimukseni sisällöllistä rakennetta.

Arvokasta tukea ja ideoita olen saanut urkumusiikin lehtori Jaana Ikoselta, joka cembalonsoiton opettajanani on ohjannut minua sekä tyylin että soittimen hallintaan liittyvissä kysymyksissä sekä on kommentoinut tekstiäni. Haluan

kiittää kannustamisesta myös musiikin tohtori Sara Sintosta. Osoitan kiitokset muusikko Martti Hautsalolle nuottiesimerkkien kirjoittamisesta. Urkumusiikin lehtori Mikko Korhosen kanssa käymistäni keskusteluista olen ammentanut ideoita tutkimukseeni. Lisäksi esitän kiitokset cembalo-oppilailleni, jotka ovat toimineet tutkimuslaboratorionani ja mahdollistaneet tutkimustulosten testaamisen käytännön opetustyössä. Unohtaa ei sovi myöskään sukulaisia ja ystäviä, jotka ovat myötävaikuttaneet ja kannustaneet tutkimusprosessin aikana. Erityiskiitokset kuuluvat vanhemmilleni Salme ja Aarne Hirvoselle sekä veljelleni Hannu Hirvoselle ja hänen vaimolleen Minnalle, jotka ovat monin tavoin tukenneet jatko-opintojani.

Nopea tutkimusaikataulu ei olisi ollut mahdollinen myöskään ilman virkavapauksia ja apurahoja. Tutkimustyötäni ovat rahoittaneet Pohjois-Savon rahasto, Sibelius-Akatemia, Pohjois-Savon taidetoimikunta, Suomalainen Konkordia-liitto ry., Alfred Kordelinin yleinen edistys- ja sivistysrahasto ja Ella ja Georg Ehrnroothin säätiö. Kiitän lämpimästi kaikkia rahoittajia. Lisäksi kiitän Jyväskylän yliopiston julkaisutoimikuntaa väitöskirjani julkaisemisesta Jyväskylä Studies in Humanities -sarjassa. Tässä yhteydessä kiitän myös Kuopion konservatoriota joustavasta suhtautumisesta työjärjestelyihini. Lämmin kiitos kuuluu erityisesti rehtori Anna-Elina Lavasteelle, joka on merkittävästi myötävaikuttanut jatko-opintojeni etenemiseen. Myös Sibelius-Akatemian Kuopion osaston kirjaston henkilökuntaa, erityisesti Liisa Suntioista ja Soili Voutilaista haluan kiittää arvokkaasta avusta.

Koko tutkimuksen ajan tärkein tukijani ja rohkaisijani on ollut mieheni, filosofian tohtori Jari Mäkinen, joka on tutkijana antanut arvokkaita neuvoja, litteroinut aineistoni, opettanut minulle tietojenkäsittelyä ja käynyt antoisia keskusteluja tutkimukseni tiimoilta. Lukuisat kerrat Jari on myös vienyt Erkon ja Rekon ulkoilemaan äidin jäädessä soittamaan, lukemaan tai kirjoittamaan. Vanhimmat lapsemme Kari ja Marika taas ovat joutuneet ottamaan tavallista enemmän vastuuta kodin askareista. Toivon Karin, Marikan, Erkon ja Rekon vielä haluavan jakaa ilojaan, surujaan ja aikaansa kanssani nyt, kun on enemmän mahdollisuuksia yhdessä olemiseen ja yhteiseen harrastamiseen. Lämmin kiitos perheelle tuesta näiden työntäyteisten vuosien aikana.

Kuopiossa 8.4.2004

Eeva Mäkinen

SISÄLLYS

ABSTRACT ESIPUHE

1	JOHDANTO.....	11
1.1	Taustaa	11
1.2	Cembalon ja pianon rakenne ja soittomekanismi pääpiirteissään	13
1.3	Klavikordin mekanismin pääperiaatteet.....	17
2	BAROKKIMUSIIKIN LÄHTÖKOHDAT JA KESKEISIMMÄT KÄSITTEET	19
2.1	Katsaus barokin ajan kulttuurihistorialliseen taustaan.....	19
2.2	Nuottikirjoitus 1600- ja 1700-luvuilla	21
2.3	Affekti.....	23
2.3.1	Affekti tulkinnan lähtökohtana.....	23
2.3.2	Viritysjärjestelmien vaikutus affektiin	25
2.4	Artikulaatio.....	26
2.5	Painotushierarkia.....	28
2.6	Retoriikka barokkimusiikissa	30
2.7	Vanhojen sormitusten pääperiaatteet.....	32
2.8	Kenraalibassonsoitto	34
3	KATSAUS KLAVEERIN- JA CEMBALONSOITTOA KÄSITTELEVÄÄN KIRJALLISUUTEEN JA TUTKIMUKSIIN	37
3.1	Historialliset lähteet	37
3.1.1	Klaveerinsoittoa käsitteleviä julkaisuja ja ohjeita ennen vuotta 1650.....	38
3.1.2	Tärkeimmät ranskalaiset klaveerinsoiton oppikirjat ja ohjeet 1650 -1750.....	39
3.1.3	Klaveerikirjallisuus muualla Euroopassa 1650-1750.....	42
3.1.4	Saksalaiset klaveerikoulut 1750-1800	44
3.1.5	Historialliset lähteet tämän päivän cembalo-opetuksen perustana	46
3.2	Uudempia cembalopedagogisia julkaisuja	48
3.2.1	Vanhat lähteet lähtökohtana.....	48
3.2.2	Cembalonsoiton oppikirjoja.....	49
3.2.3	Cembalonsoittoa käsitteleviä tutkimuksia	51
4	TUTKIMUSTEHTÄVÄ JA TUTKIMUKSEN MENETELMÄLLISET RATKAISUT	52
4.1	Tutkimustehtävä ja tutkimuksen rajaus.....	52
4.2	Menetelmävalintojen viidakossa.....	54
4.3	Aineiston keruu ja haastattelujen tekeminen	56

4.4	Fenomenografian taustaa	59
4.5	Fenomenografian lähtökohdat ja keskeisimmät piirteet	59
4.6	Analyysin eteneminen fenomenografisessa tutkimuksessa.....	63
4.7	Aineiston tulkinta ja teorian muodostus tässä tutkimuksessa.....	65
5	JOHDANTO TUTKIMUSTULOKSIIN	70
5.1	Korvien herkistyttävä pienille vivahteille.....	74
5.2	"Elämän herkkyyys" ja mielen herkistyminen näkemään pienikin haasteellisena.....	75
5.3	Uusien säveltäjien ja tyylien kirjon tuomiin haasteisiin tartuttava heti	76
5.4	Kulttuurihistoriallinen tausta tunnettava	79
6	PERUSTEKNIikka	81
6.1	Soittoasento	82
6.2	Käsivarren ja ranteen käyttäminen	85
6.2.1	Käsivarren käyttäminen	86
6.2.1.1	Pienet liikkeet, käsivarsi heikoin lenkki	86
6.2.1.2	Käsivarren painon sääteleminen	87
6.2.2	Ranne.....	88
6.2.3	Käsivarrella ja ranteella painoja, äkillisiä efektejä ja aksentteja	89
6.3	Käden asento ja sormien sekä rystysten käyttäminen	91
6.3.1	Vapaus ja luontevuus soittamisen lähtökohtana.....	91
6.3.2	Aktiviteetti sormissa	93
6.3.3	Rystysten asento	99
6.3.3.1	Rystyset ylhäällä.....	99
6.3.3.2	Rystyset alhaalla.....	102
7	KOSKETUS JA SOINTI	106
7.1	Kosketus ja sointi toisiinsa kietoutuneina.....	107
7.1.1	Voimankäyttö	108
7.1.2	Sormien nopeus ja aktiivisuus.....	112
7.2	Muita keinoja elävöittää sointia.....	114
7.2.1	Artikulaation vaikutus sointiin	114
7.2.2	Äänten eriaikaistaminen ja arpeggiot	114
7.2.3	Koristelu soinnin elävöittäjänä ja jatkajana.....	118
7.3	Soittimen ja akustiikan vaikutus kosketukseen ja sointiin.....	119
7.4	Klavikordinsoitto apuvälineenä	120
8	ARTIKULAATIO	123
8.1	Artikulaatio, cembalistin tärkein ilmaisuväline.....	123
8.1.1	Peruskosketus, perusartikulaatio vai detache?.....	124
8.1.2	Miksi artikuloidaan?	126
8.1.3	Artikulaation pääperiaatteet.....	128
8.1.4	Heti kokeilemaan koko artikulaation skaalaa.....	130

8.1.5	Miten lähestyä artikulaatiota?	132
8.2	Artikulaatio ja barokkimusiikki – miten lähestyä uutta kappaletta	136
8.2.1	Aluksi mietitään soitettavan teoksen affekti, musiikkityyppi ja -tyyli	136
8.2.2	Fraasista liikkeelle	138
8.2.3	Basso barokkimusiikissa	139
8.2.4	Painotushierarkia	141
8.2.5	Vanhat sormijärjestykset – ”hyvä sormi hyvällä sävelellä” – periaate	142
8.2.6	Retoriikka barokkimusiikissa	144
8.2.7	Agogiikka barokkimusiikissa	146
8.2.8	Kenraalibassonsoitto apuvälineenä cembalonsoittoa opiskeltaessa	147
9	YHTEENVETO JA TULOSTEN TARKASTELU	152
9.1	Aineistopohjainen kuvaus cembalonsoiton aloittamisen problematiikasta	152
9.2	Missä ja miten cembalonsoitto alkuvaiheessa eroaa selkeimmin pianonsoitosta	155
9.3	Keskeisimmät erot haastateltavien käsityksissä	156
9.4	Dynamiikka cembalonsoitossa – onko cembalo puutteellinen soitin, jolla ei voi tehdä dynamiikkaa?	158
9.5	Tutkimuksen luotettavuudesta	161
9.6	Pohdinta ja jatkotutkimushaasteet	166
	SUMMARY	170
	LÄHTEET	174
	LIITTEET	183

1 JOHDANTO

1.1 Taustaa

Cembalo ja klavikordi olivat urkujen ohella tärkeimmät kosketinsoittimet aina 1700 - 1800-lukujen vaihteeseen asti. Ranskalaiset, englantilaiset ja flaamilaiset pitivät etusijalla cembaloa, kun taas klavikordi oli suosittu erityisesti Italiassa, Iberian niemimaalla, Skandinaviassa, Saksassa ja Itävallassa (Troeger 1987, 10). Vanhin päivätty kuva cembalosta sekä klavikordista on peräisin Saksasta, Mindenin katedraalin alttaritaulusta vuodelta 1425 (Brauchli 1998, 21; Williams 2002, 9; Kottick 2003, 13). Vanhin säilynyt cembalo taas on noin vuonna 1480 rakennettu klavicyterium (clavicytherium) - cembalo, jonka kielet ovat pystysuorassa. Rakentaja on tuntematon, mutta soitin on rakennettu luultavasti Ulmissa Etelä-Saksassa. (Kottick 2003, 23 ja kuvasivu 1.)

Jo 1700-luvun taitteessa alettiin kuitenkin kehittää soitinta, jossa yhdistyi klavikordin vivahteikas sointi ja cembalon voimakkaampi ääni. Ratkaiseva edistysaskel tässä kehitystyössä oli vasaramekanismin keksiminen. Sen keksijänä pidetään (mm. Rowland 1998, 7; Williams 2002, 10; Ripin & Pollens 2003, 1/4) italialaista Bartholomeo Christoforia (1655-1732), joka vuoden 1700 tienoilta kehitti soittimen, jossa ääni tuotettiin cembalon runkoon asennetun vasarakoneiston avulla. Vähitellen tälle uudelle soittimelle vakiintui yleisimmin käytetyksi nimeksi fortepiano. Vuosikymmenien kehitystyön jälkeen se lopulta 1700-luvun loppupuolella syrjäytti cembalon ja klavikordin. Pianon kehittelyä jatkettiin kuitenkin edelleen koko 1800-luvun ajan, kunnes se 1800-luvun lopulla, lähes parisataa vuotta kestäneen kehitystyön tuloksena saavutti pääpiirteisään nykyisen rakenteensa.

Cembalistien keskeisin ohjelmisto on sävelletty 1600- ja 1700-luvuilla. Barokin aika, joka käsittää tyyllillisesti monenlaista musiikkia, oli cembalon ehdottomatonta kulta-aikaa. Tuolloin se oli keskeinen soitin soitinyhtyeissä, oopperassa (resitatiiveissa) ja kamarimusiikissa. Lisäksi se oli suosittu soolosoitin. 1800-luvun alkupuolella soitin jäi pois käytöstä palaten uudelleen käyttöön 1900-luvulla, laajemmin vasta toisen maailmansodan jälkeen.

Vanhan musiikin suosio ja kiinnostus sen esittämiskäytäntöjä kohtaan on lisääntynyt huomattavasti viime vuosikymmeninä. Vanhalla musiikilla tarkoitetaan yleisen tavan mukaan keskiajan, renessanssin ja barokin musiikkia (mm. Louhivuori 1998, 15). Samalla myös tarve aihepiiriin tutkimiseen on lisääntynyt. Historiallisten lähteiden, käsin kirjoitettujen ja painettujen nuottien ja tekstien sekä soittimien tutkiminen onkin tuonut uusia näkökulmia barokin ja klassisen ajan musiikkia koskevaan ajatteluun.

Nykyisin monissa musiikkioppilaitoksissa on mahdollista opiskella cembalonsoittoa. Pianisteille se onkin varteenotettava erikoistumisvaihtoehto, varsinkin niille, jotka ovat kiinnostuneita säestämisestä ja kamarimusiikista. Osaan avoimista pianonsoiton opettajan toimista jopa haetaan pianisteja, jotka ovat perehtyneet myös cembalonsoittoon ja mahdollisesti continuosoittoon. Muutama pianisti, joilla on myös cembalo-opintoja, toimivatkin pianonsoiton opettamisen ohessa cembalosäestäjinä ja opettavat sivuaineisia cembalisteja omissa oppilaitoksissaan.

Osa pianisteista hakee cembalon soittamisesta ideoita barokki- ja klassisen musiikin esittämiseen modernilla pianolla. Koska pianistien keskeinen ohjelmisto jakautuu musiikinhistoriallisesti hyvin laajalle aikavälille, eivät wieniläis-klassista vanhemman musiikin erityispiirteet välttämättä tule opiskellessa paljoakaan esille, ellei opettajalla tai oppilaalla ole erityistä kiinnostusta niitä kohtaan. Nuottieditiotkin ovat vuosisatojen kuluessa saaneet vaikutteita myöhempien aikakausien tyyleistä ja ovat siten osaltaan ohjanneet tulkintaa romantiikan ihanteiden suuntaan. Vähäinkin perehtyminen cembalonsoittoon sekä vanhan musiikin eri tyyliin ja esittämiskäytäntöihin auttaa ymmärtämään romantiikkaa edeltävän ajan musiikkia.

Ajatus tehdä tutkimus cembalonsoitosta virisi halusta kehittää omaa ammattitaitoani. Perehtyessäni aihepiiriin huomasin, että kirjallisuutta on hyvin niukasti. Lisäksi havaitsin, että aiemmat tutkimukset ja julkaisut pohjautuvat lähinnä historiallisiin lähteisiin. Omien soitto- ja opetuskokemusteni kautta kuitenkin tiesin, että pianonsoittotaito antaa cembalonsoittoon musiikillisia ja motorisia valmiuksia, mutta toisaalta aiheuttaa myös ongelmia. Näitä pianon- ja cembalonsoiton eroavaisuuksia eivät historiallisten lähteiden kirjoittajat ole voineet huomioida, sillä piano on kehittynyt ja saavuttanut nykyisen suosikiasemansa vasta 1800-luvulla. 1700-luvun loppuun asti kosketinsoitinten soitto aloitettiin cembalolla tai erityisesti saksalaisella kulttuurialueella¹ klavikordilla. Nykyisin cembalistit ovat lähes poikkeuksetta soittaneet ensin pianoa.

Kartoittaessani aiempia tutkimuksia havaitsin, että cembalonsoitto on melko vähän tutkittu musiikin alue. Yllätyksekseni en löytänyt aikaisempia tutkimuksia, joissa käsiteltäisiin siirtymävaihetta pianosta cembaloon, vaikka nykyään lähes kaikilla cembalonsoiton opiskelijoilla on takanaan pitkät opinnot pianonsoitossa. Historiallisia lähteitä on kyllä tutkittu, mutta tämän päivän opetuskäytänteiden tutkiminen on cembalonsoiton osalta jäänyt vähäiseksi. Ainoat suomenkieliset cembalonsoittoa käsittelevät tutkimukset ovat Kati Hämäläisen

¹ Voidaan puhua saksalaisen kulttuurin vaikutusalueesta, joka ulottui etelässä Itävaltaan ja Unkariin, idässä Böömiin sekä Baltian maihin ja pohjoisessa Pohjoismaihin.

taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluva kirjallinen työ *L'Art de toucher le Clavecin - Cembalonsoittamisen taito* (1993) ja Annamari Pölhön taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluva kirjallinen työ *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677 - 1775 kenraalibassoittajan näkökulmasta* (1993).

Aikaisemmin ei ollut harvinaista, että pianistit sen kummemmin cembalonsoittoon perehtymättä säestivät barokkiteoksia cembalolla. Noilta ajoilta on monille jäänyt käsitys, että cembalo on ilmaisultaan väritön ja yksipuolinen. Cembalo- ja pianotekniikka sekä niille tyypilliset ilmaisukeinot poikkeavat kuitenkin selvästi toisistaan. Siksi on tärkeää tutkia tästä syntyviä ongelmia, etsiä niihin ratkaisuja ja kehittää cembaloa sivuaineenaan soittavalle pianistille soveltuvia opetusmetodeja, joita sitten voidaan käyttää musiikkioppilaitosten opetustyössä.

Omat kokemukseni soittajana ja opettajana ovat olleet suureksi avuksi tätä tutkimusta tehdessäni. Ne myös antoivat alkusysäyksen tämän tutkimuksen tekemiseen. Koska oppilaani ovat sivuaineisia cembalisteja, törmään opetustyössä etupäässä aloitusvaiheen ongelmiin. Opettaminen onkin ollut koko prosessin ajan tärkeää; minulla on ollut käytössäni ikään kuin tutkimuslaboratorio, jossa olen voinut tehdä havaintoja ja kokeilla käytännössä uusia tutkimuksen edetessä saamiani ideoita.

1.2 Cembalon ja pianon rakenne ja soittomekanismi pääpiirteissään

Cembaloa verrataan usein pianoon ja cembalonsoittoa lähestytään pianonsoiton viitekehystä, vaikka näiden kahden soittimen rakenteessa sekä soittomekanismeissa on merkittäviä eroja. Pianon ja cembalon rinnastaminen johtuu pääosin siitä, että molemmat ovat kosketinsoittimia. Tähän vertailemiseen on osaltaan johtanut myös se, että 1900-luvun alkupuolella rakennettiin raskasrakenteisia pianosta vaikutteita saaneita cembaloita. Kottickin (2003) mukaan soitinrakentajat pyrkivät tuolloin saamaan cembalon kosketuksen (sekä syvyyden että jäykkyyden) samanlaiseksi kuin pianon. Myös koskettimet tehtiin saman levyisiksi kuin pianossa. Näiden muutosten takana oli ajatus, että pianisteille on pyrittävä luomaan pianosta tuttu soittomukavuus, koska he ovat pääasiallisia cembalon käyttäjiä. (Kottick 2003, 441.)

Näistä kokeiluista kuitenkin luovuttiin 1900-luvun puolivälissä. Tämän jälkeen keskityttiin tutkimaan alkuperäissoittimia sekä alettiin uudelleen noudattaa 1600- ja 1700-lukujen soittimien rakennusperiaatteita.

Cembalon rakenne ja mekanismi pääpiirteissään

Cembalo on koskettimistolla varustettujen näppäilysoitinten yleisnimitys. Nykyisin eri cembalotyyppit saavat nimensä soittimen ulkomuodon mukaan. Cem-

balo² on muodoltaan kuin kapea flyygeli, spinetti³ siivenmuotoinen monikulmio ja virginaali⁴ suorakaiteenmuotoinen (italialaiset myös monikulmaisia). Cembalossa kielet ovat kohtisuorassa, spinetissä vinossa ja virginaalissa poikittain koskettimistoon nähden. Vanhoja lähteitä lukiessa on syytä muistaa, että jaottelu ei ole ollut aina näin selkeä. 1500-luvun ja 1600-luvun alun Englannissa sanaa virginaali käytettiin näiden kaikkien cembalotyyppeiden yleisnimityksenä (Ferguson 1979, 6).

Yleensä cembalossa on yksi tai kaksi sormiota, 1-4 äänikertaa⁵ ja ääniala vaihtelee hieman yli neljästä oktaavista viiteen (joskus vähän yli viiteen). Koskettimet ovat lyhyemmät ja hieman kapeammat kuin pianossa, mikä voi tuntua alussa oudolta varsinkin soitettaessa yläkoskettimilla⁶.

Cembalo muodostuu resonanssiosasta ja koneistosta. Resonoiva osa on ohutseinäinen puinen laatikko. Sen ”kansi” muodostaa kaikupohjan, jonka päälle kielet on pingotettu. Kaikukoppa on varustettu sisäpuolelta vahvistavin osin, ns. rungon tuin, joiden valmistustapa on vaihdellut eri maissa ja eri aikakausina sen mukaan, kuinka suuria soittimet ovat olleet ja millaisia soinnillisia ominaisuuksia niiltä on toivottu. (Eppstein et al. 1976)

Hyvin keskeinen osa cembalon mekaniikassa on luisti. Sen osat ovat kynsi, sammuttaja, linkku, pinna (linkun akseli) ja jousi⁷ (kuva 1). Nykyisissä soittimissa luisti on puinen tai muovinen, kynsi delrin-muovista tai linnunsulasta, jousi ohuesta teräslangasta ja sammuttajat huovasta. Kynsimateriaalina muovi on suosittu sen vuoksi, että sulasta tehdyt kynnet haurastuvat, pehmenevät ja katkeilevat herkemmin kuin muoviset.

Luisti riippuu kielen päällä sammuttajan varassa siten, että sen alaosa on mahdollisimman lähellä koskettimen takaosaa, mutta ei lepää sen päällä. Joissakin cembaloissa on luistin alaosassa ruuvi, jolla voidaan säädellä luistin etäisyyttä koskettimesta. Luisti on tuettu paikalleen koskettimen takaosan päälle kahdella päällekkäisellä ohjainlistalla. Kun kosketin painetaan alas, luisti nousee ylös ja siihen linkun ja sen akselin välityksellä kiinnitetty kynsi raapaisee kieltä (kuva 2). Luistirivin päälle asetettu pehmustettu poikkipuu mahdollistaa luistien riittävän liikkumisen, mutta pysäyttää luistin ylöspäin suuntautuvan liikkeen ja estää luisteja pomppaamasta pois paikaltaan.

² Liite 1(1): Cembalo, kuvat 1-2

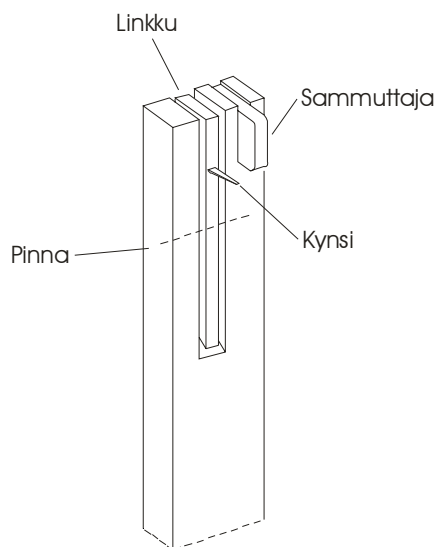
³ Liite 1(1): Spinetti, kuva 3

⁴ Liite 1(1): Virginaali, kuva 4

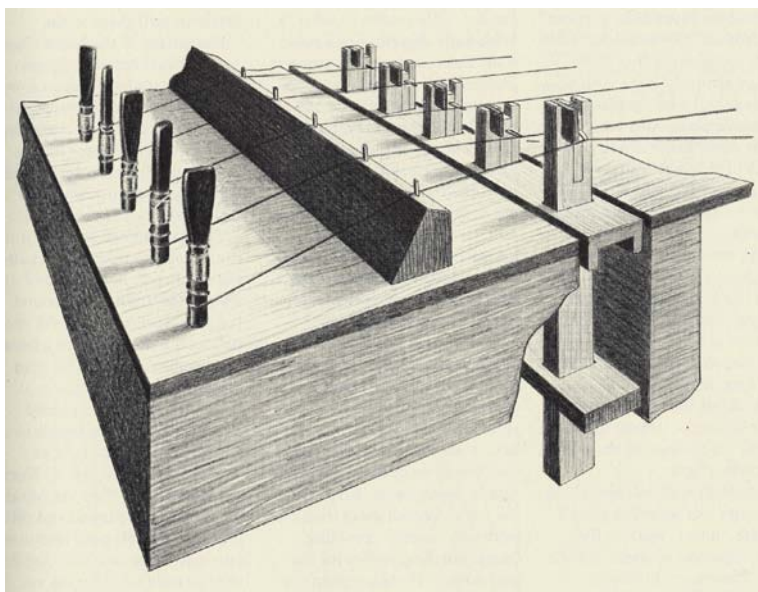
⁵ Äänikerrat voivat soida normaalilta korkeudelta (8'), oktaavia korkeammalta (4') tai joskus äärimmäisen harvoin oktaavia normaalikorkeutta alemmalla (16'). Tällöin puhutaan kahdeksan-, neli- ja kuusitoistajalkaisista äänikerroista. Vastaavanlainen terminologia on käytössä urkujensoitossa.

⁶ Kutsun pianon valkoisia koskettimia vastaavia diatonisia koskettimia alakoskettimiksi ja mustia kromaattisia koskettimia vastaavia koskettimia yläkoskettimiksi. Tällainen tarkennus on tarpeen sen vuoksi, että cembalon koskettimien värit ovat vaihdelleet eri rakentajien ja rakennuskoulukuntien välillä (Hämäläinen 1994, 176).

⁷ Jousi ei näy kuvassa. Se on kynteen nähden linkun vastakkaisella puolella.



KUVA 1 Luisti (lyhennettynä)



KUVA 2 Cembalon kynsi juuri ennen äänen syttymishetkeä (Kottick 1992, 21)

Kielen värähtely etenee kielisillan kautta kaikupohjaan. Kaikupohjien paksuus vaihtelee suuresti eri rakentajilla. Sen paksuus ja tapa miten se on ohennettu sekä käytetty puumateriaali vaikuttavat ratkaisevasti cembalon äänenlaatuun ja -väriin.

Kun kosketin päästetään vapaaksi, luistissa oleva linkku kääntyy taaksepäin ja laskee kynnen liukumaan alas kielen ohi. Sen jälkeen kun kynsi on ohit-

tanut kielen, jousi painaa linkun takaisin alkuperäisasentoonsa ja luisti laskeutuu takaisin kielen päälle sammuttajan varaan. Sammuttaja sammuttaa äänen laskeutuessaan takaisin kielen päälle.

Pianon rakenne ja mekanismi pääpiirteissään

Piano on yleisnimitys vasarakoneistolla ja koskettimistolla varustetuille kosketinsoittimille. Päätyyppi on ns. pystypiano, jossa kielet ovat pystysuorassa. Piano viittaa yleisnimityksenä myös flyygeeliin, jonka kielet ovat vaakasuorassa koskettimien suuntaisesti. Tästä rakenteellisesta erosta huolimatta niiden mekaniikan konstruktio on hyvin samankaltainen.

Tavallisesti pianon ääniala on 7 1/3 oktaavia (88 säveltä). Merkittävä muutos pianon rakenteessa oli valurautakehikon käyttöönotto 1800-luvun alkupuolella. Se mahdollisti suuremman kielten jännityksen ja korkeamman viritystason, ja soitin saatiin myös pysymään paremmin vireessä. Kielten jännityksen kasvaessa tuli myös tarve vaihtaa entiset sirot vasarat raskasteisempiin. Suurempi kielten jännitys yhdessä vasarakoneiston kehittämisen kanssa lisäsi volyyymia merkittävästi. Äänenvoimakkuutta lisää myös se, että pianossa diskantista suunnilleen oktaavi keski-c:n alapuolelle asti on kutakin säveltä kohti kolme kieltä, sen jälkeen alaspäin mentäessä kaksi ja vain aivan muutamaa alinta säveltä kohti yksi kieli. (Crombie 1995, 81-92.) Yleensä pianossa on kaksi pedaalia. Oikean puoleista pedaalia painettaessa kaikki sammuttajat irtoavat kielistä yhtäaikaan niin, että kielet jäävät soimaan vapaasti, vaikka sormet nostettaisiin koskettimilta. Tällä saadaan soittoon laulavuutta ja sointiin värejä ja täyteläisyyttä. Vasemmalla pedaalilla puolestaan voidaan vaimentaa ääntä.

Kun pianon kosketin painetaan alas, liike siirtyy erilaisten nivelten ja vipujen välityksellä huopapäälysteiseen vasaraan, joka lyö metallikieltä. Samanaikaisesti sammuttaja irtoaa kielestä, ja kieli alkaa vapaasti värähdellä. (Nordström 1989, suomennos Anna-Lisa Holmqvist ja Hannu Wuorela 1997, 75.) Värähtely puolestaan siirtyy kielistä ääntä vahvistavaan kaikupohjaan. Vaimennin on ylhäällä ja kieli soi niin kauan kun kosketinta pidetään alhaalla.

Selkeimmät erot cembalon ja pianon mekanismien välillä

Vaikka piano ja cembalo ovat kosketinsoittimia, niiden rakenteessa ja soittomekanismissa on huomattavia eroja. Merkittävien erojen kahden soittimen välillä on niiden mekanismissa. Pianossa vasara lyö kieleen, kun taas cembalossa linkkuun kiinnitetty kynsi raapaisee kieltä. Myös rungon rakenteessa on selkeä ero: Cembalon resonanssiosa on puinen ja kevytrakenteinen, mutta pianon runko on puolestaan raskasrakenteisempi ja vahvistettu valurautakehikolla. Järeämpi rakenne rautakehikkoineen mahdollistaa paksumpien kielten käytön ja niiden myötä suuremman kielten jännityksen. Pianossa on yleensä kaksi pedaalia, joista toisella vaikutetaan sammuttimien toimintaan ja toisella hiljennetään ääntä. Pianon ääniala on myös selvästi laajempi kuin cembalon. Cembalos-

sa taas voi olla useita äänikertoja ja sormioita (manuaaleja). Lisäksi cembalon koskettimet ovat hieman lyhyemmät⁸ ja kapeammat kuin pianon.

Selkeimmät rakenteelliset erot:

- cembalo näppäilykoneistolla varustettu kosketinsoitin – piano vasarakoneistolla varustettu kosketinsoitin
- cembalossa kevyt puinen runko – pianossa teräsvahvisteinen runko ja paksumpi kaikupohja
- eroja kielten paksuudessa, jännityksessä ja käytetyssä materiaalissa
- pianossa pedaalit
- pianon ääniala laajempi kuin cembalon
- cembalossa 1-2 sormiota
- cembalossa 1-4 äänikertaa
- cembalon koskettimet hieman kapeammat ja lyhyemmät kuin pianon

1.3 Klavikordin mekanismin pääperiaatteet

Myös klavikordin⁹ mekanismin pääperiaatteiden kuvaaminen tuntui tarpeelliselta, sillä viitataan useissa eri yhteyksissä myös klavikordiin. Erityisesti kirjallisuuskatsauksessa on runsaasti mainintoja klavikordista.

Klavikordin runko on suorakaiteen muotoinen. Sen vasemmassa laidassa on koskettimisto ja oikeassa kaikukoppa. Kielet ovat poikittain koskettimistoon nähden. Klavikordin ääniala on vaihdellut suuresti eri aikoina ja eri rakentajilla. Nykyisin rakennettavissa soittimissa se on tavallisesti hieman yli neljästä oktaavista viiteen. Klavikordin koskettimet ovat lyhyemmät ja cembalon tapaan hieman kapeammat kuin nykypianon.

Klavikordin mekanismi on idealtaan hyvin yksinkertainen: Kun kosketin¹⁰ painetaan alas, kosketinvarren päässä oleva tangentti nousee kiinni kieleen ja saa kielen värähtelemään. Tällöin kielen oikealle puolelle jäävä tangentin ja kielisillan välinen osa alkaa värähdellä ja soi periaatteessa niin kauan kuin kosketinta pidetään alhaalla. Sen sijaan vasemmalle puolelle jäävä osa on sammutettu huovasta tehdyllä vaimennusnauhalla. Vaikka klavikordin sointi on hiljainen, se on erittäin ilmeikäs. Koska klavikordinsoittajalla on suora kontakti kosketinvarren päässä olevan tangentin kautta kieleen, soittaja voi vielä koskettimen painamisen jälkeenkin vaikuttaa ääneen esimerkiksi vibraton avulla. Tämä antaa soinnille sellaista ilmeikkyyttä, jota ei muilla kosketinsoittimilla voi saada aikaan. Toisaalta suora kontakti kosketinvarren ja tangentin välityksellä kieleen

⁸ Vain 1700-luvun englantilaisissa ja saksalaisissa cembaloissa koskettimet ovat lähes yhtä pitkät ja leveät kuin pianossa.

⁹ Liite 1(2): Klavikordi, kuvat 5 ja 6

¹⁰ Koskettimen katson Vapaavuoren (2001) tavoin tarkoittavan soittajan ulottuvilla (pianossa soittajan näkyvissä) olevaa kosketinvarren osaa. Kosketinvarrella taas tarkoitan kosketinkokonaisuuden puista perusosaa, joka toimii soitettaessa vipuna. Tangentti puolestaan on kosketinvarren takaosaan kiinnitetty, useimmiten levyistä leikattu metallinen puikko, jonka ruuvimeisselin päätä muistuttava yläpinta nousee soitettaessa kiinni kieleen. (Vapaavuori 2001, 16.)

tuo myös sellaisia haasteita, joita urkurin tai pianistin ei tarvitse huomioida: jos klavikordisti käyttää liikaa voimaa, äänestä tulee ylävireinen ja särähtävä, mutta toisaalta jos sitä soittaa liian hennosti, ääni jää vaimeaksi ja soimattomaksi.

2 BAROKKIMUSIIKIN LÄHTÖKOHDAT JA KESKEISIMMÄT KÄSITTEET

Musiikissa barokilla käsitetään yleensä vuosien 1600 - 1750 välistä aikaa, jokaan rajat tosiasiasa eivät ole näin selkeät. Barokkimusiikkia ei voi myöskään käsitellä tyyllillisesti yhtenäisenä musiikin alueena. Sävellystyylit vaihteli eri aikoina jopa samassa maassa. Usein saman säveltäjän varhais- ja myöhäistuotantokin saattoivat erota tyyllillisesti toisistaan. Silti on olemassa tiettyjä periaatteita, jotka yhdistävät kaikkea barokkimusiikkia.

Barokkimusiikin keskeisimpien erityispiirteiden käsitteleminen omana taustalukuna tuntui välttämättömältä, sillä haastatteleman cembalistit keskittyivät tarkastelemaan pääasiassa barokkimusiikin soittamista ja opettamista. Se on ymmärrettävää ja perusteltua, sillä kyseisenä aikakautena cembalon suosio sekä soolo- että yhtyesoittimena oli suurimmillaan. Varsinaisen soittimen hallinnan lisäksi cembalistin on ymmärrettävä monia taustatekijöitä, jotka ovat yhtä tärkeitä soivan lopputuloksen kannalta kuin soittimen ääressä opeteltavat asiat kuten perustekniikka ja monipuolinen kosketuksen ja soinnin hallinta. Barokkimusiikkia soittaessa cembalon erilaiset ilmaisulliset keinovarot ja soitto-tekniiset ongelmat tulevat esille niin kattavasti, että sitä soitettaessa hankitut valmiudet antavat tarvittavat työkalut muunkin cembalomusiikin soittamiseen.

2.1 Katsaus barokin ajan kulttuurihistorialliseen taustaan

Cembalistin on tärkeää perehtyä myös kulttuurihistoriaan, sillä keskeisin cembalo-ohjelmisto on 1600 - 1700-luvuilta ja varhaisin 1400 - 1500-luvuilta. Musiikki tulisi nähdä oikeissa konteksteissaan. Musiikin harjoittaminen on osattava asettaa omaan ympäristöönsä, esimerkiksi hoviin. On tiedettävä ketkä ja mitkä yhteiskuntaluokat ovat harjoittaneet musiikkia, sekä miten kyseisenä aikana on eletty ja käyttäytytty. Olisi hyödyllistä tuntee myös laajemmin eri aikojen taidetta ja kirjallisuutta. (Hämäläinen 2000; Ikonen 2000; Mattila 2000; Vapaavuori 2000.)

Hoveilla oli barokin aikana keskeinen rooli musiikkielämässä. Itsevaltiut vakiintui 1600-luvulla kaikkiin muihin Euroopan valtioihin paitsi Englantiin, Hollantiin ja Sveitsiin. Hallitsijoiden vallan kasvua vauhdittivat löytöretket, uskonpuhdistus, renessanssi ja feodalismien murentuminen. Kansallisvaltiot nousivat uusiksi kokoaviksi voimiksi Euroopassa. Itsevaltiuden tukipilareita olivat keskitetty hallinto, valtionkirkko, kansallinen armeija, virkamiehistö ja valtiojohtoinen rahatalous. Myös taide, aatteet ja sivistyselämä valjastettiin palvelemaan itsevaltiaita. (Myyryläinen 2002, 1/9.)

Italiassa tärkeimpiä taiteiden suojelijoita olivat barokin aikana kirkko, aateliset ja vähitellen yhä lisääntyvässä määrin kaupungin viranomaiset. Aateliston toimeksiannot tai rahoitus oli yleisin muusikoiden avustusmuoto. Koska säveltäjät tekivät teoksensa tavallisesti joko toimeksiannon tai sopimusten nojalla, suojelijan asemalla ja ympäristöllä oli ratkaiseva merkitys, kun määriteltiin sävellettävän teoksen luonnetta, laajuutta ja käyttötarkoitusta. Vaikka suojelija tilaajana määräsi musiikin säveltämisestä ja esittämisestä, yleisö rohkaisi säveltäjää suomalla ainakin kunnioittavan tunnustuksen hänen taiteelleen. (Anderson 1994, suomennos Laaksamo 1996, 15.)

Ranskan hallitsijan Ludvig XIV:n (1638-1715) aikana Ranskasta tuli johtava maailmanvalta, jolla oli voimakas hallitsija, valtava armeija ja Euroopan suurin väkiluku. Ludvig XIV siirsi vallankäytön keskipisteen pois Pariisin keskustasta Versailles'hin, jonne ryhdyttiin pystyttämään palatsia vuonna 1671. Palatsin rakentaminen kesti vuosikymmeniä, mutta hovi, kokonaisuudessaan 7 000 - 8 000 henkeä, muutti sinne kymmenen vuoden kuluttua töiden aloittamisesta. Enimmillään Versaillesin hovissa oli töissä 15 000 vartijaa, hovimiestä ja -naista sekä palvelijaa. Aatelissukujen päämiesten oli myös asuttava hovissa, jotta "Aurinkokuningas" pystyi pitämään heitä silmällä. (Myyryläinen 2002, 2/9.) Siellä kukoisti myös Ranskan musiikkielämä, jota ihailtiin muualla Euroopassa ja josta otettiin vaikutteita.

Ludvig XIV:n kuoleman jälkeen Ranskassa luovuttiin hovielämää ankarasti säädelleestä etiketistä. Rokokoo sai alkunsa ja tuli käyttöön Ludvig XV:n aikana 1720-luvulla sisustustaiteeseen ja taideteollisuuteen. Elämänasenne muuttui huolettomaksi, kepeäksi, nautinnonhaluiseksi ja leikitteleväksi, mutta samalla myös keinotekoiseksi ja teeskenteleväksi. Musiikissa alettiin siirtyä barokin raskaudesta ja juhlavuudesta galanttiin ja vähitellen ekspressiiviseen tyyliin. Rokokoo jäi taidemuotona kuitenkin hyvin lyhytikäiseksi ja heikentyi jo 1750-luvulla; vain elämänasenteena se säilyi Ranskan vallankumoukseen asti. Tilalle tuli uusklassismi, joka otti vaikutteita antiikin rakennuksista ja tarustosta. Rakennustaiteeseen palasivat yksinkertaiset ja suoraviivaiset muodot. (Myyryläinen 2002, 5/9.)

Galantti ja ekspressiivinen tyyli eli esiromantiikka olivat vain lyhyitä välivaiheita ennen siirtymistä wieniläisklassismiin. Molemmat tyylit syntyivät vastalauseeksi barokille ja elivät – ainakin aluksi – sen rinnalla. Galantti (sirosteleva) tyyli erottui jo 1720-luvulla ja ulotti vaikutuksensa aina 1760-luvulle, jolloin ekspressiivinen (tunteellinen) tyyli otti sen paikan. Jälkimmäinen sai alkunsa 1740-luvulla ja sen suosio kesti 1770-luvulle, jonka jälkeen se sulautui wieniläisklassismiin. (Percy 1970, suomennos Taubert 1980, 25.)

Saksa oli uskonnollisesti ja poliittisesti hajanaisempi kuin Ranska, jossa musiikki oli keskittynyt Versaillesin hoviin. Saksalaisella kulttuurilla ei ollut keskuspaikkaa kuten ranskalaisella. Ruhtinaat ja piispat, niin katoliset kuin protestantitkin, valitsivat tyylikkyyden ja pröystäilyn osoittaakseen vaurauttaan ja tärkeyttään. Se näkyi rakennuksissa, maalauksissa, patsaissa, musiikissa, jotka eivät suinkaan aina olleet saksalaisten aikaansaannoksia. Ruhtinain ja piispojen esikuva oli Versailles, myöhemmin Wien sen jälkeen, kun Habsburgit lisäsivät arvovaltaansa kukistettuaan turkkilaiset. Saksalaiset kutsuivat italialaisia rakentamaan kirkkojaan, samoin he toivottivat hoveihin tervetulleiksi italialaiset ja ranskalaiset muusikot. Tämä ei ollut mikään uusi piirre. Esimerkiksi italialainen Giovanni Pierluigi da Palestrina oli ollut eteläsaksalaisten säveltäjien suuresti ihannoima säveltäjä. Luterilainen virsilaulu oli saksalaisessa musiikissa täysin kotimainen elementti. Se oli yhdistävä tekijä niin hengellisessä ohjelmistossa kuin suuressa osassa soitinmusiikkiakin. Heinrich Schütz taas muodosti synteetin venetsialaisesta konsertoivasta tyylistä ja luterilaisesta virsilaulusta. (Anderson 1994, suomennos Laaksamo 1996, 231-232.)

Myös Englannissa otettiin niin musiikissa kuin muissakin taiteissa vaikutteita ulkomailta. Erityisesti Italia, mutta jossakin määrin myös Ranska, vaikuttivat 1600-luvulla Englannin musiikkityylien muodostumiseen. 1700-luvulla Englannin musiikkielämä kukoisti. Poliittinen valta oli tuolloin edelleen aristokraateilla ja varakkailla maanomistajilla, mutta sivistyneistö ei rajoittunut enää vain niihin, jotka kuuluivat siihen syntyperänsä perusteella, vaan siihen kuului yhä enenevässä määrin pankkiireja, kauppiaita ja poliitikkoja. Andersonin (1994) mukaan ”1700-luvun alussa Lontoon musiikkielämä ei enää keskittynyt hoviin vaan teattereihin, konserttisaleihin, yksityiskoteihin ja huvipuistoihin”. (Ibid. 169.)

2.2 Nuottikirjoitus 1600- ja 1700-luvuilla

Nykyinen runsaasti esitysohjeita sisältävä nuottikirjoitustapa tuli käyttöön vasta 1800-luvulla. Koska barokin ja klassismin ajan nuotteihin merkittiin esitysohjeita vain satunnaisesti, soittajan on tunnettava nykyisen notaatiotavan ja 1600 - 1700-lukujen säveltäjien sävelkielen ero. Notaatio oli tuolloin likiarvo, joten soittajien on tunnettava soittamansa kappaleen aikakauden tyyli ja artikulaation perusteet pystyäkseen löytämään pelkistetystä notaatiosta kappaleeseen sopivan ilmaisun ymmärryksensä ja makunsa mukaan (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 47). Tuppuraisen (1994, 7-8) mukaan käsite esityskäytäntö (nyk. esittämiskäytäntö) on vakiintunut tarkoittamaan nimenomaan musiikin käytännöllistä toteutusta. Hän katsoo sen yhteyden liittyvän usein ajatuksen esitettävän musiikin historiallisten lähtökohtien huomioonottamisesta. Koska meillä ei ole yhtämittäisena jatkunutta perinnettä, meidän on pyrittävä ymmärtämään vanhan musiikin esittämistraditioita kriittisen lähteiden tarkastelun kautta.

1700-luvun nuoteissa ei ole juuri lainkaan dynamiikkaa, fraseerausta ja artikulaatiota koskevia mainintoja. Tempo ja sen asteittaista muuttumista koskevia ohjeitakin oli vain vähän. (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 47.) Jos tempomerkintöjä oli, ne eivät välttämättä merkinneet samaa kuin nykyisin. Sävelkorkeus kuvattiin nuoteilla tarkasti, mutta muuten nuottikuva oli pelkistetty. Nuottimerkit, affektin ja tempon kuvaukseen käytetyt sanat tai dynaamiset merkit eivät ole myöskään aina merkinneet samaa kuin nykyään (Ibid. 35). Soittajan oli itse löydettävä kirjoittamattomat asiat. Asia koskee yhtäläillä kaikkien soittimien soittajia. Merkillepantavaa on, että esitysmerkkejä käytettiin joskus sellaisissa paikoissa, joissa haluttiin poiketa tavanomaisesta tavasta tehdä asia, ja toisaalta paikoissa, joissa ei saanut missään tapauksessa poiketa tavanomaisesta artikulaatiosta (Hynninen & Vapaavuori 1994, 93). Vasta 1800-luvulla alettiin kirjoittaa sävellyksiin valmiit, mahdollisimman tarkat soitto-ohjeet. Tuolloin notaatio alettiin käsittää lähinnä soitto-ohjeena, jolla säveltäjä ilmaisee mahdollisimman tarkkaan kuinka kirjoitetun musiikin pitää soida: musiikin katsottiin syntyvän vasta sitten, kun nämä nuotit tutkitaan tarkkaan ja täytetään kaikki ohjeet (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 36-37).

Kun 1800-luvulla heräsi kiinnostus edellisten vuosisatojen musiikkia kohtaan ja sitä alettiin julkaista, editioihin lisäiltiin "puuttuvia" merkintöjä. Tuon ajan julkaisuihin tehtiin mm. pitkiä fraseerauskaaria ja teosten "kieli" muutettiin 1800-luvun esittämiskäytännön mukaiseksi. 1900-luvun alkupuolella ns. teoslähtöisyyden aallon myötä vanhemmat nuotit ja partituurit "puhdistettiin" 1800-luvun lisäyksistä. (Ibid., 47.) Samalla esitettiin väite, että tulee soittaa tarkkaan nuottien mukaan. Ajateltiin, että sitä mitä säveltäjä ei ole merkinnyt nuotteihin, hän ei ole myöskään tarkoittanut. Hylättiin subjektiivinen romantisoiva tulkintatyyli, ja alettiin soittaa "tyylikpuhtaasti" pyrkien tyylinmukaisuuteen ja objektiivisuuteen (Ibid, 47; Forsblom 1994, 1; Tuppurainen 1994, 54). Ei osattu ottaa huomioon sitä, että barokin ja klassismin aikaan nuotteihin kirjoitettiin esittämisohteja hyvin satunnaisesti. Forsblomin (1994, 1) mukaan urkurit alkoivat kehittää omia tulkintatyyliään Bachia soittaessaan, kun ei ollut tarkkaa tietoa siitä tulkintatraditiosta, jonka mukaisesti Bachin ajan soittajat soittivat. Vasta kun kiinnostuttiin barokkimusiikin tulkintaa ja ajattelutapaa käsittelevistä lähteistä (muistakin kuin nuoteista), havaittiin, että nuottikirjoituksesta on luettavissa enemmän kuin osattiin kuvitella (Hynninen & Vapaavuori 1994, 88).

Barokin aikana eri maissa musiikkiin vakiintuivat omat käytännöt, joiden mukaan musiikkia tulkittiin. Couperin (Couperin 1717; Heikinheimon käännös teoksessa Hämäläinen 1994, 25) toteaa kirjansa *L'Art de toucher le Clavecin* esipuheessa: "Niin kuin kieliopin ja puhutun kielen välillä on ero, niin on myös suunnaton ero nuottitekstin ja hyvän soittotavan välillä". Myös Hynninen & Vapaavuori (1994, 98) vertaavat puhuttua ja kirjoitettua kieltä keskenään. Samoin kuin esim. englannin tai ranskan kieltä äännetään eri tavalla kuin kirjoitetaan, myös eri maiden musiikkiin muodostui maneereita, joiden mukaan eri maiden ja eri aikojen nuottitekstiä tulkittiin. Couperin (1717) kirjoittaa aikansa nuottikirjoituksesta:

Käsitykseni mukaan meidän tavassamme käyttää nuottikirjoitusta on puutteita, jotka ovat yhteydessä siihen, miten kirjoitamme kieltämme. Nimenomaan siitä, että kirjoitamme toisin kuin esitämme, johtuu se, että ulkomaalaiset soittavat meidän musiikkiamme huonommin kuin me heidän musiikkiaan. Italialaiset taas kirjoittavat musiikkinsa juuri sellaisin nuottiarvoin kuin minä he ovat sen ajatelleetkin. Me esimerkiksi esitämme pisteellisinä peräkkäisistä kahdeksasosanuoteista muodostuvat aste-kulut. Ja kuitenkin me kirjoitamme ne tasaisiksi; tämä käytäntö on orjuuttanut meidät, emmekä pääse siitä eroon. (Couperin 1717, Heikinheimon käännös teoksessa Hämäläinen 1994, 71.)

Lisäongelmia tämän päivän soittajalle aiheuttaa se, että saman tyylin sisässä saattaa olla rytminkäsittelyltään hyvinkin erityyppistä musiikkia. Vaikka barokin aikana kirjoitettiin paljon rytmisesti vakaata ”metristä musiikkia”, jossa toisiaan seuraavat säännöllisesti toistuvat iskulliset ja iskuttomat sävelet, cembalolle on toisaalta sävelletty myös huomattava määrä rytmisesti vapaampaa musiikkia. Barokkimusiikissa rytmisen vapauden määrä vaihtelee musiikkityypin ja tyylin mukaan: on rytmisesti ankarampaa musiikkia (esim. tanssit ja marssit), sitten musiikkia joka hengittää joustavasti, jossa on enemmän tai vähemmän vapaa ”vokaalinen linja” vakaammin liikkuvan basson päällä (esim. aariat), mutta toisaalta on myös vapaarytmistä musiikkia (esim. vapaarytmiset preludit tanssisarjojen alussa). (Nandi 1990, 22.) Barokkimusiikin vapaarytmisyyttä voi verrata jatsin tai viihdemusiikin soittamiseen (Mattila 2000).

Barokkimusiikin soittajalla tulee siis olla monipuolinen käsitys tuon ajan musiikista, pelkkä rytmien ja sävelten tarkka soittaminen ei riitä. Kaikkina aikoina, kaikissa tyylessä ja jopa eri säveltäjillä samoihin aikoihin on ollut musiikissaan omia erityispiirteitä. Harnoncourt (1982, suomennos Taanila 1986, 58) uskoo, että säveltäjien ei tarvinnut merkitä sellaisia asioita, jotka olivat yleisesti tiedossa ja itsestään selviä, koska he kirjoittivat aikalaisilleen. Myös Hynninen & Vapaavuori (1994, 93) tuovat esille sitä, että esitysmerkkejä ei tarvittu, koska usein soitettiin vain oman ajan ja jopa vain oman paikkakunnan säveltäjien musiikkia, jolloin esitystapa oli yleisesti tunnettu. Notaation tarkoitus oli antaa soittajalle sellainen kuva kappaleesta, että soittaja oman tyylin- ja muodontuntemuksensa sekä ”hyvän maun” pohjalta pystyi sen soittamaan (Nandi 1990, 18).

2.3 Affekti

2.3.1 Affekti tulkinnan lähtökohtana

Vaikka barokkimusiikki pitää sisällään useita toisistaan poikkeavia tyylejä, kaikkea barokkimusiikkia yhdistää oppi affekteista ja puheen ymmärtäminen ilmaisun lähtökohdaksi (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89). Forsblomin (1994, 108) mukaan barokin aikana musiikin tarkoitus oli herättää ja tyynnyttää affekteja, tunnetiloja.

Filosofit ovat antiikin ajoista asti pohtineet musiikin vaikutusta ihmisen psyykeen. Tätä pohtivat jo Platon, Aristoteles ja Augustinus. Barokin aikana asi-

aa pohdiskelivat tarkemmin Descartes (1596-1650) ja hänen jälkeensä Leibniz (1679-1754). (Forsblom 1994, 107-108.) Teoksessaan *Les passion de l'âme* (1649) Descartes pyrki osoittamaan, että järjen avulla on mahdollista hallita inhimillisiä tunteita ja ohjata niiden vaikutusta. Hän erotti toisistaan kuusi keskeistä perusaffektia eli tunnetta: ihailu, rakkaus, viha, halu, ilo ja suru. Tällainen teorisointi sai ihailua ja kannatusta osakseen aikana, jolloin taiteilijat pyrkivät viritämään emootioita tai "affekteja". (Anderson 1994, suomennos Laaksamo 1996, 13.) Musiikin täytyi tuon ajan yleisen estetiikan mukaisesti pyrkiä miellyttämään korvaa, olla ilmaisevaa ja täten liikuttaa tunteita. Barokin aikana siirryttiin renessanssin pyrkimyksestä "esittää" kohti barokin halua "liikuttaa" (Anderson 1994, suomennos Laaksamo 1996, 13). Vuotta myöhemmin Kircher (1650) esitti kahdeksanosaisen luettelon: rakkaus, suru ja valitus, ilo ja riemu, viha ja mielipaha, sääli, pelko ja onnettomuus, upeus ja röyhkeys, hämmästyminen ja ihailu. Tätä Kircherin jaottelua seurasivat monet kirjoittajat, mm. Janovka (1701), Walther (1732) ja Spiess (1745). (Forsblom 1994, 109.)

Tärkeimmät affektien pääryhmät ovat suru ja ilo. Suurimman osan affekteista voi katsoa sisältyvän jompaan kumpaan näistä kahdesta pääryhmästä. Surun ja ilon asemasta voisi puhua vaikkapa miellyttävästä ja epämiellyttävästä tai negatiivisesta ja positiivisesta, tai jopa mustasta ja valkoisesta sektorista. (Forsblom 1994, 111-112.) Forsblom (1994, 131) antaa esimerkkejä miten voidaan ilmaista ilon ja surun affekteja: Iloa voivat kuvata duuri- ja eräät mollisävellajit, suuret intervallihypyt, konsonanssit, nopea tempo, nouseva suunta, kiertävä suunta. Surua puolestaan molli- ja eräät duurisävellajit, pienet intervalliliikkeet, *passus duriusculus*¹¹ (esimerkki 1), ylinouseva sekunti, *saltus duriusculus*¹² (esimerkki 2), dissonanssit, rinnakkaiset kvintit, hidas tempo, laskeva suunta, kiertävä suunta, *pathopoeia*¹³, poikkitela, *parrhesia*¹⁴, huokaus ja huudahdus. Jako ei ole näin selkeä, ja eri elementit esiintyvät eri kappaleissa erilaisina yhdistelminä, mutta tiettyjä karkeita peruseriaatteita tässä Forsblomin jaossa on nähtävissä. Lisäksi affektien intensiteetit vaihtelivat soinnun dissonanssiasteen mukaan: mitä voimakkaampi dissonanssi, sitä voimakkaampi ilmaisuus; mitä rajumpi modulaatio, sitä voimakkaampi dissonanssi (Ibid., 116).



ESIMERKKI 1 *Passus duriusculus* teoksessa J.S. Bach: Messu h, Crucifixus (Forsblom 1994, 83)

¹¹ "Jokseenkin kova kohta" eli kromaattinen kohta (Forsblom 1994, 83)

¹² "Jokseenkin kova hyppy" eli intervallihyppy ylös- tai alaspäin (Forsblom 1994, 81)

¹³ *Pathopoeia* syntyy sävelkulusta tai soinnusta lähteivistä dissonanteista puolissävellikkeistä. *Pathopoeian* ja *passus duriusculus* välillä ei Forsblomin (1994, 85) mukaan liene suurtakaan eroa.

¹⁴ *Parrhesia* määritellään jokseenkin samoin kuin poikkitela (Forsblom 1994, 88).



ESIMERKKI 2 *Saltus duriusculus* Bernhardin (1648/1649 Cap 30) antaman esimerkin mukaan (Forsblom 1994, 81)

Forsblom (1994, 107) muistuttaa kuitenkin, että mitään yhtenäistä affektien oppijärjestelmää tai -menetelmää ei ole ollut milloinkaan olemassa. Barokkisäveltäjillä oli eroja affektinäkemyksissään, eikä edes Bachin affekti-ilmaisua voida tarkoin määritellä kuvioista käsin. Periaatteena oli kuitenkin se, että valitsemalla mm. sävellajin, intervallit, soinnut, kadenssit, rytmin, tempon, diminuotiviot, retoriset kuviot sekä sointiväriin ja artikulaation barokin ajan säveltäjä pyrki tuomaan esille haluamaansa affektia (Forsblom 1994, 110). Näiden struktuurin perusosien Forsblom (1994, 112) katsoo ilmaisevan paitsi affekteja, myös affektien eriasteisia intensiteettejä ja intensiteetin kasvamista tai vähenemistä.

Bachin elämän loppuvaiheessa, 1700-luvun puoliväliä lähestyttäessä, affekti-käsitteen merkitys alkoi muuttua valistuksen myötä. Ensin alettiin korvata kontrapunktin keinovaroja "luonnollisuudella", viehättävyydellä ja kauniilla melodisuudella. Musiikista tuli yksinkertaisempaa ja helposti ymmärrettävänä sopivaa kasvavalle maallikkjoukolle. Samalla taiteilija ja hänen omat henkilökohtaiset tunne-elämyksensä tulivat yhä useammin säveltäjän esittämien affektien sijaan. (Forsblom 1994, 109-110.) Tämä oli suuri muutos: renessanssin ja barokin säveltäjät pyrkivät esittämään affekteja, jotka olivat objektiivisia, mutta romantiikan aikana alettiin ilmaista omia subjektiivisia affekteja (Forsblom 1994, 4). Säveltäjät pyrkivät mieluummin "saamaan aikaan" kuin "kuvaamaan" tai "esittämään" affekteja.

2.3.2 Viritysjärjestelmien vaikutus affektiin

Viritysjärjestelmät ovat vaihdelleet eri aikoina. Luonnollisesti säveltäjät sävelsivät sävellyksensä oman aikansa viritysjärjestelmät ja sointivärit mielessään. Jos haluamme saada oikean, rikkaamman kuvan siitä, miltä kappale kuulosti säveltäjän ja hänen aikaistensa korvissa, meidän on viritettävä cembalo tuon ajan vallitsevan/vallitsevien viritysjärjestelmien mukaisesti (Nordenfelt-Åberg 1979, 59). Jos tavoitellaan alkuperäistä historiallista sointi-ihannetta, pitäisi keskiaikaisessa musiikissa käyttää pythagoralaista viritystä, renessanssimusiikissa keskisävelviritystä ja barokkimusiikissa ns. "hyviä viritysjä" (Nordenfelt-Åberg 1979, 60).

Keskisävelviritys, jossa viritetään puhtaaksi niin monta suurta terssiä kuin mahdollista, oli käytössä renessanssin ajalta alkaen aina pitkälle 1700-luvulle. Keskisävelvirityksessä ne sävellajit, joissa on vähän etumerkkejä ovat erittäin puhtaita, mutta ne, jotka sisältävät paljon etumerkkejä, ovat käytännöllisesti katsoen käyttökelvottomia. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89.) Koska 1700-luvun musiikissa tarvittiin viritysjärjestelmiä, jotka mahdollistivat runsaan

moduloinnin sävellajista toiseen, otettiin käyttöön ns. ”hyvät viritykset”. Niitä olivat 1600-luvun lopulta alkaen kehitelleet mm. Werckmeister, Rameau ja Kirnberger (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89; Nordenfelt-Åberg 1979, 60). Niissä kaikki sävellajit olivat käyttökelpoisia. Nämä viritysjärjestelmät olivat käytössä rinnakkain 1800-luvun alkupuolelle saakka, joskin tasavireisyys nousi vahvasti niiden rinnalle jo 1700-luvun lopulla (Türk 1789, Anhang, Erster Abschnitt, Von der Temperatur § 9, Gleichschwebenden Temperatur § 11, Kirnbergische § 12; Hynninen & Vapaavuori 1994, 89).

Koska eri sävellajeissa intervallit ja soinnut soivat hyvin eri tavalla, sävellajit koettiin affektiltaan erilaisiksi. Kullakin sävellajilla käsitettiin olevan oma, toisista poikkeava luonteensa, joka sopi jonkin tietyn tunnetilan välittämiseen. Yleinen ajattelutapa oli, että ”epäpuhtaampiin” sävellajeihin sisältyy voimakkaampi tunnelataus. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 89.)

Useiden säilyneiden lähteiden mukaan barokkimusiikkiin ja affektioppiin liittyy kiinteästi sävellajikarakteristiikka. Forsblomin (1994) mukaan Kirnberger (1776) toteaa, että kaikki duuri- ja mollisävellajit eroavat toisistaan, ja että kaikki suuret säveltäjät ovat taidokkaasti käyttäneet hyväksi näitä eroja luodakseen erilaisia affekteja. Kirnbergeriltä on säilynyt myös luokittelu, jossa hän jakaa sävellajit kolmisointujen puhtauden perusteella puhtaisiin, vähemmän puhtaisiin ja vähiten puhtaisiin. Myös Matthesonilta (1713) on säilynyt varsin yksityiskohtainen, paljon siteerattu sävellajiluonnehdinta. (Forsblom 1994, 113-114.)

Sävellajikarakterisoinnit olivat kuitenkin subjektiivisia, ja saattoivat poiketa huomattavasti toisistaan. Aivan yksimielisiä ei oltu edes koko asian olemassaolosta. Tiedetään, että Athenasius Kircher (1601-1680) ei uskonut lainkaan sävellajien karakterisointimahdollisuuksiin, ja että Johann Joaquim Quantz (1697-1773) puolestaan suhtautui asiaan epäröiden (Forsblom 1994, 112).

2.4 Artikulaatio

Artikulaation ongelmat kohtaamme selkeimmin barokkimusiikissa tai hieman laajemmalti katsoen suunnilleen vuosien 1600 - 1800 välisen ajan musiikissa. Tuon ajan teoreetikot korostivat musiikin yhtäläisyyttä kielen kanssa, ja musiikkia sanottiinkin usein ”sävelten kieleksi”. (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 53.)

Puheen perusvoimakkuus ei yleensä paljon muutu, mutta yksittäisissä sanoissa on painollisia ja painottomia tavuja. Jos halutaan tuoda joku asia erityisesti esille, se sanotaan painokkaammin. Puheen voimakkuus vaihtelee myös aina sen mukaan onko puhuja esim. innostunut, vihainen, lempeä tai kiihtynyt (Hynninen & Vapaavuori 1994, 95). Harnoncourtin (1982, suomennos Taanila 1986, 58) mukaan yksittäinen sävel artikuloidaan (eli äännetään) samalla tavalla kuin yksittäinen tavu puheessa. Saman periaatteen voi katsoa sopivan myös laulun sanoihin. Türk kirjoittaa niinkin myöhään kuin 1789 äänten painottamisesta:

Esityksen selkeys riippuu ennen kaikkea 1) mekaanisesta suorituksesta itsestään, 2) tiettyjen äänten saamasta painotuksesta, 3) musiikillisten jaksosten oikeasta yhdistelystä ja erottelusta. (Türk 1789, 6. luku, toinen jakso, § 10 ; Hynninen & Vapaavuori 1994, 95, käännös Vapaavuoren).

Sen, joka tahtoo lukea runoa niin, että kuulija sen ymmärtäisi, täytyy selvästi painottaa tiettyjä sanoja ja tavuja. Myös harjaantuneen muusikon on käytettävä samaa keinoa. (Türk 1789, 6. luku, toinen jakso, § 12 ; Hynninen & Vapaavuori 1994, 95, käännös Vapaavuoren).

Hynninen & Vapaavuori (1994, 95) uskovat, että myöhäisestä ilmestymisajan kohdastaan huolimatta Türkin ajattelu ei barokista klassismiin siirryttäessä tältä osin vielä muuttunut perusolemukseltaan kovin paljoa, joten Türkin kuvaus musiikin jäsentelystä sopii myös barokkimusiikin esittämiseen.

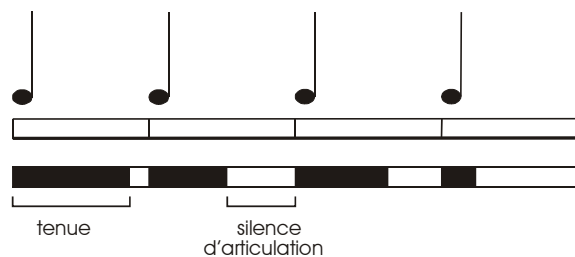
Tietosanakirjassa *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1949-1951) Artikulation-hakusanan kirjoittaja Hermann Keller esittää artikulaation merkitsevän musiikissa sävelten toisiinsa sitomista tai niiden erottamista. Hänen käsityksensä mukaan artikuloinnilla vaikutetaan säkeen ilmeeseen, kun taas fraseerausta tarvitaan säkeen loogisen yhteyden ylläpitämisessä (Keller, 1949-1951; Tuppurainen 1994, 20). Ingmar Bengtsson ja Erkki Salmenhaara (1976) määrittelevät artikulaation musiikin pienrakenteen tasolla tapahtuvaksi muotoiluksi. Fraseeraus taas käsitetään säerakenteen selventämisenä ja laajempien muotoyksikköjen erotteluna ja yhdistelynä. Klassisen musiikin tietosanakirja *Andante* (2002, 32) esittää, että artikulaatio (artikulointi), peräkkäisten sävelten yhdistelytapa, hahmottaa esittämistä säkeiden ja sitä lyhyempien pienrakenteiden tasolla. Siinä myös muistutetaan, että staccaton ja legaton väliin jää ”lukemattomien vivahteiden artikulaatioasteikko”. Geoffrey Chew (2003) katsoo termin artikulaatio viittaavan tapaan, jolla esittäjä erottelee ja yhdistelee peräkkäisiä säveliä. Artikulaatiota määritellessään hän viittaa niinkin vanhaan lähteeseen kuin Kelleriin (1955).

Artikuloitaessa sävelten kokonaiskesto ei muutu, ainoastaan niiden soiva pituus reaalisessa esityksessä vaihtelee. Forsblomin (1994, 117) mukaan keskeisiä ja kaikille itsestään selviä ja tuttuja käsitteitä barokkiaikana olivat *quantitas notarum extrinseca* ja *quantitas notarum intrinseca*, joita hänen mukaansa käyttivät mm. Prinz 1696, Heinichen 1728, Scheibe 1745, Quantz 1752, C.P.E. Bach ja Adlung 1758. Edelleen Forsblom (1994, 117) kuvaa näiden kahden käsitteen eroa: Edellinen käsite tarkoittaa sävelten ulkoista aika-arvoa eli matemaattista arvoa nuottitekstissä, jälkimmäinen sävelten sisäistä aika-arvoa eli niiden vaihtelevaa pituutta reaalisessa esityksessä (kuva 3).



KUVA 3 Sävelen kirjoitettu kesto (*quantitas extrinseca*) ja soiva kesto (*quantitas intrinseca*) (Lohmann 1982, 53; Forsblom 1994, 117)

Dom Bedos'n terminologian mukaan taas nuotin kestossa on kaksi osaa: soiva osa (*tenue*) ja sävelten välinen hiljaisuus (*silence d'articulation*) (Forsblom 1994, 117-118) (kuva 4). Artikulaatiotauko (*silence d'articulation*) tarkoittaa kahden sävelen välillä olevaa merkitsemättä jätettyä taukoa, toisin sanoen sävelen kirjoitetun keston ja soivan keston eroa (Bedos de Celles 1766-1778, 599; Forsblom 1994, 117-118; Hämäläinen 1994, 214). Artikulaatio on näiden kahden tekijän vuorovaikutusta. Sävelten välissä on oltava aina jonkin pituinen hiljaisuus. Jos se puuttuu, "musiikissa ei ole artikulaatiota lainkaan" (Bedos de Celles 1766-1778, 599, 665; Forsblom 1994, 118). Tästä kuvauksesta selviää artikulaation perusidea, mutta cembalonsoittoon se on liian suppea, sillä cembalistit soittavat myös legato ja yllilegato, jolloin *silence d'articulation* jää tietenkin pois.



KUVA 4 Sävelten soiva osa (*tenue*) ja artikulaatiotauko (*silence d'articulation*) (Forsblom 1994, 117-118)

Bond (2001, 58) kiinnittää huomiota siihen, että sana artikulaatio liitetään valittavan usein vain sävelten irrotteluun toisistaan, vaikka todellisuudessa jatkuvuus on tärkeää. Hänen käsityksensä mukaan sana artikulaatio viittaa vaihteleviin tapoihin erotella ja yhdistellä nuotteja toisistaan tarkoituksena ilmaista musiikillinen ajatus ymmärrettävästi. Mieluummin artikulaatio pitäisi käsittää mikrofraseeraamisena, keinovarana jolla säädellään yksityiskohtia ja pieniä yksiköitä, joista musiikki rakentuu. Huomion ei pitäisi kiinnittyä vain yksittäisiin säveliin, vaan koko ajan tulisi muistaa, että artikulaation avulla muotoillaan musiikkia.

2.5 Painotushierarkia

Nuottikirjoituksessa tärkein jäsentelyä ilmaiseva merkki on tahtiviiva. Sen avulla esitetään näkyvänä puhuttuun kieleen perustuva iskujen ja painotusten hierarkia (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 44; Hynninen & Vapaavuori 1994, 92). Harnoncourt arvelee painotushierarkian olevan aivan perustavinta ja tärkeintä 1600- ja 1700-lukujen musiikissa. Hänen mukaansa idea on pelkistettynä se, että soitossa puhekielen painotusten mukaan vahvaa seuraa heikko, eli tahdissa on sekä hyviä että huonoja, eli painollisia ja painottomia säveliä. (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 44.)

Tahdin ensimmäinen tahtiosa, ykkönen, on yleensä painokkain. Tasajakoi-
sessa tahtilajissa parilliset ovat painollisia. Kolmijakoisessa tahtilajissa taas yk-
könen on tavallisimmin painokas. Nelijakoisessa tahtilajissa ykkönen ja kolmas
ovat painolliset (ensimmäinen kuitenkin painokkaampi kuin kolmas), kakko-
nen on niitä kevyempi ja nelonen heikoin. Tällaista musiikin jäsentelyä voidaan
sanoa painotushierarkiaksi. (Laukvik 1990, 52; Hynninen & Vapaavuori 1994,
92.)

Tahdin sisällä sama painotusmalli pätee myös pienempiin nuottiaika-
arvoihin. Myös ne "elävät ja puhuvat" vastaavalla tavalla, eli näitä painotus-
sääntöjä voi siirtää myös 1/8- ja 1/16-nuotteihin (Harnoncourt 1982, suomen-
nos Taanila 1986, 55). "Pienennysten" näihin lyhyempiin nuottiaika-arvoihin
Harnoncourt katsoo johtavan varsinaiseen artikulaatioon:

...painotussääntöjen "pienennykset" kahdeksasosa- ja kuudestoistaosaryhmiin vie-
vät varsinaiseen artikulaatioon. Siinä ovat ilmaisun keinoina yksittäisten sävelten ja
pienimpien sävelryhmien tai kuvioitten yhdisteleminen ja erottaminen (Harnoncourt
1982, suomenos Taanila 1986, 57)

Tätä yksittäistä tahtia koskevaa iskuskaaviota myös "suurennettiin". Suuren-
tamisesta Harnoncourt kirjoittaa:

Se myös suurennettiin niin että sitä sovellettiin tahtiryhmiin ("hyvälle" tahtiryhmälle
vastauksen antaa "huono"). Tämän saman kaavion voimme ulottaa tahdistä koko-
naisiin osiin, vieläpä kokonaisiin teoksiin, jotka näin sisältävät jännityksen ja sen
purkautumisen selvästi havaittavan rakenteen (Harnoncourt 1982, suomenos Taani-
la 1986, 55).

Joskus käytetään myös termiä metriset painot. Metri-käsitteen ja -nimistön poh-
jana on antiikin runo-opin runojalka, kahden, kolmen tai neljän tavun ryhmä,
joka koostuu pitkistä ja lyhyistä tavuista tai molemmista, ja joka sisältää *arsiksen*
(nousu) ja *thesiksen* (lasku) vuorottelun (nämä todennäköisesti tanssista peräisin
olevat termit vastaavat antiikissa termejä painoton ja painollinen). Musiikissa
metri-käsite on sovellettavissa lähinnä vain sellaiseen (länsimaiseen) musiik-
kiin, jota vallitsevat säännölliset tahtilajit. Metriä on usein verrattu tahtiin (tai
tahtilajiin), jopa samaistettu siihen. (Väisänen 1978.) Väisänen kuvaa metrin ja
rytmin eroa:

Musiikillisen rytmin voidaan sanoa olevan järjestystä ajassa, metrin taas yksinkertai-
sista kesto- ja korkosuhteista muodostunut, säännöllisenä toistuva malli, kaava, pol-
jento, jolla ajallista järjestymistä voidaan "mitata", johon se voidaan suhteuttaa tai
jonka mukaisesti se tapahtuu (Väisänen 1978).

Jotkut teoreetikot ovat asettaneet metrin rytmiin nähden hallitsevampaan asemaan
ankaran säännönmukaiseksi malliksi, jonka "sisällä" rytmi elää, liikkuu, eri tavoin
siihen suhteutuen. Toiset taas näkevät metrin rytmille välttämättömänä ryhmitys- tai
jaotteluperiaatteena: vain selväpiirteisen ja säännöllisen metrisen järjestymisen kaut-
ta rytmi voi saavuttaa hahmonsä ja merkitsevyytensä ja muodostaa laajempia koko-
naisuuksia. (Väisänen 1978.)

Harnoncourt (1982) tuo kuitenkin esille, että soitto jäisi pitkästyttyväksi, jos ko-
ko ajan soitettaisiin tämän ankaran peruskaavion mukaisesti. Tätä tahtihierar-

kian peruskaavaa rikkovat ylemmät hierarkiat, vastahierarkiat, joista vahvin on harmonia. Dissonanssi on aina painollinen, myös heikoilla tahtiosilla. Samoin synkoopit ja melodian korkeimmat sävelet saavat painon ja häiritsevät ”peruspainotuksia”. (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 56.)

Myös Forsblom esittelee kirjassaan *Mimesis* (1994, 118-119) erilaisia tekijöitä, jotka vaikuttivat barokin aikana sävelten painottamiseen ja soivaan keston. Ensimmäisenä hänkin tuo esille kieliopilliset iskut. Vanhan terminologian mukaan puhuttiin hyvistä (thesis) ja huonoista (arsis) tahtiosista. Soittimesta riippuen hyvät tahtiosat esitettiin voimakkaampina ja/tai pitempinä, mutta huonot sen sijaan heikompina ja/tai lyhyempinä (Lohmann 1982, 53; Forsblom 1994, 118).

Kieliopillisten iskujen lisäksi Forsblom (1994, 118) kertoo puhutun oratorisista (tai loogisista) iskuista sekä pateettisista iskuista. Ensin mainitut iskut olivat synkooppien ja hemiolien aiheuttamia. Lisäksi Forsblom laskee niihin mukaan sellaisen poikkeavan iskutuksen, joka syntyy kun kuvioita, useimmiten yksiaänisiä, toistetaan. Tällöin sävelryhmiä ja struktuuria selvennetään painottamalla. Pateettiset iskut taas liittyivät Forsblomin mukaan tiettyihin retorisiin kuvioihin, kuten huudahdus, ellipsis, korostaminen, saltus duriusculus sekä dissonansseihin. Ne syntyvät näistä kuvioista ja saattavat muuttaa rytmirakennetta esimerkiksi silloin, kun dissonanssi esiintyy heikolla tahtiosalla sekä suurissa intervallihypyissä ylöspäin heikolle tahtiosalle (huudahdus, saltus duriusculus).

2.6 Retoriikka barokkimusiikissa

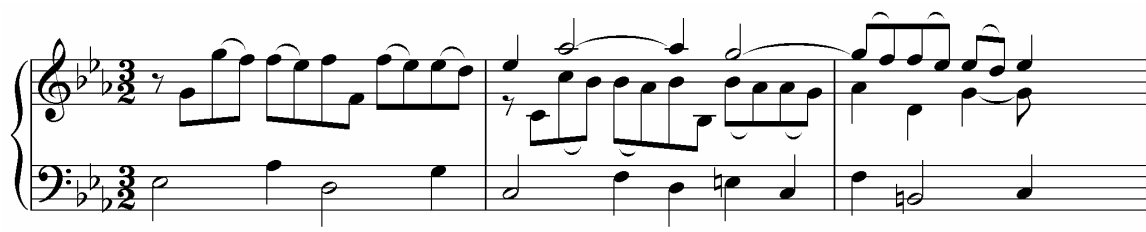
Vaikka grammatiikka, retoriikka ja dialektiikka, eli latinan kielioppi, puhe- ja väittelytaito ovat nykyajan ihmisille kaukaisia asioita, ne kuitenkin olivat Euroopan triviaalikouluissa oppiaineina lähes kahden vuosituhannen ajan. Niinpä barokin aikana retoriikan teoria oli sivistyneelle ihmiselle selviö. Siinä valossa oli luonnollista, että retoriikan käsitteistö levisi muillekin alueille, myös musiikkiin. Noin 1750-luvun puoliväliin asti retoriikkaperäiset ajatusmallit olivat myös säveltäjille tärkeitä työvälineitä, etenkin saksalaisella kielialueella. (Wessman 1996, 26.)

Retoriikka eli kuvio-oppi periytyi antiikista ja vaikutti aina 1700-luvun loppupuolelle saakka. Vielä Bachin aikana retoriikka oli tärkeä oppiaine sekä kouluissa että yliopistoissa. Forsblomin (1994, 16) mukaan Johann Abraham Birnbaum, joka oli Leipzigin yliopiston retoriikan dosentti ja Bachin henkilökohtainen ystävä, kertoo Bachin tunteneen puhetaidon ja musiikin välisen yhteyden ja puhuneen näiden kahden taidelajin samankaltaisuuksista. Edelleen Forsblom (1994, 16) toteaa Birnbaumin ihailleen Bachin taitoja käyttää tätä tietoa ja osaamista sävellyksissään.

Barokin ajan teoreetikot korostivat musiikin yhtäläisyyksiä kielen kanssa, ja musiikkia kutsuttiinkin usein ”sävelten kieleksi” (Harnoncourt 1982, suo-

mennos Taanila 1986, 53). Edelleen Harnoncourt (Ibid. 53) toteaa, että ”vuoteen 1800 asti musiikki puhuu, sen jälkeen musiikki maalaa”. Musiikkia pidettiin ”soivana puheena” ja sillä katsottiin olevan aina jokin ”tarkoitus”. Tämä koski vokaalimusiikin lisäksi kaikkea muutakin musiikkia. Sekä puheessa että soitossa on tärkeitä ja vähemmän tärkeitä asioita. Saman asian voi sanoa monella eri tavalla, joten puhujalla tai soittajalla on aina mahdollisuus tuoda asioita esille omalla persoonallisella tavallaan.

Forsblomin (1994, 107) mukaan ”retoriset kuviot ovat affektien kieli”. Idea siirtyi vokaalimusiikista, jossa tietyt säveljaksot resitatiivi- ja soololaulussa vaikiintuivat kuvaamaan tiettyjä määräsanoja ja ilmaisusisältöjä. Vähitellen niitä alettiin käyttää irrallaan tekstistä instrumentaalimusiikissa samassa merkityksessä, jolloin musiikkiin alkoi muodostua ”kuviovarasto”, jonka kukin kuvio herätti kuulijassa jonkin sana- tai affektisisällön assosiaation. (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 175.)



ESIMERKKI 3 Huokauskuvio (*suspensio*) teoksessa J.S. Bach: Fantasia c (BWV 537) (Forsblom 1994, 99)

Musiikissa retorinen kuvio voi muodostua yksinkertaisesta intervallista, eripituisista sävelryhmistä, riitasoinnuista, yhdestä tai useasta toistosta, vastakohdistista, tai jopa pelkästä hiljaisuudesta (Forsblom 1994, 17). Forsblom (1994) tuo kuvio-opin yhteydessä esille kuvioiden kolme suuntaa, tendenssiä, jotka vaikuttavat kappaleen luonteeseen ja intensiteettiin. Nouseva suunta (anabasis) ilmaisee yleensä ylevää, loistavaa, ylivoimaista, kasvavaa jännitystä, energiaa, iloa ja ekstaasia. Laskeva suunta (katabasis) taas kuvaa jännityksen vähenemistä, surua, valitusta, haikeutta, alentumista, nöyryyttä, sortoa, riippuvaisuutta tai alistumista. Kiertävä suunta (kyklosis) saattaa hänen mukaansa ilmentää mm. tuskallista sulkeutuneisuutta, painetta, epätoivoa, toivottomuutta, epävarmuutta, päättämättömyyttä, epäröintiä tai sillä voidaan valmistaa tulevaa kohokohtaa viivyttämällä sitä. Kiertävästä kuvioista voi rakentua myös kevyt ja tanssillinen sävelaihe, esim. fuugateema. (Forsblom 1994, 18-22.)

Forsblom (1994, 107) muistuttaa, että mitään yhtenäistä retoriikan oppimenetelmää tai -järjestelmää ei ollut olemassa. Aina ei oltu yksimielisiä kuvioiden merkityksestä. Tämä saattoi johtua siitä, että oli olemassa erilaisia traditioita, mutta käsitykset kuvioiden merkityksistä voivat vaihdella myös kunkin muusikko-teoreetikon henkilökohtaisten näkemysten mukaan. Enin osa kuvioiden määrittämisestä on kuitenkin yksiselitteisiä, ja ne olivat käytössä koko barokin ajan. (Forsblom 1994, 17.)

2.7 Vanhojen sormitusten pääperiaatteet

Barokin aikana ja sitä ennen sormituksissa käytettiin hyväksi sormien pituuseroja. Tavallisimmin asteikoissa käytettiin parillisia sormituksia. Kun mentiin uuteen asemaan, siirrettiin koko käsi. Vasta 1700-luvulla sormien tasavertainen käyttö alkoi vähitellen yleistyä.

”Hyvä sormi hyvällä sävelellä” -periaate tarkoittaa sitä, että vahvemmat ja taitavammat (hyvät) sormet soittavat iskulliset tai korostetut sävelet, ja heikommat (huonot) sormet vähemmän tärkeät sävelet. Vähäinen peukalon käyttö oli perusteltua myös siinä mielessä, että vanhoissa soittimissa oli suhteellisen lyhyet koskettimet, joten koskettimistolla oli niukasti tilaa viedä peukaloa käden ali nykyisten sormijärjestysten mukaan.

Esimerkiksi - tahtilajista riippumatta - neljän 1/16-nuotin ryhmästä ensimmäinen ja kolmas ovat hyviä säveliä, ja toinen ja neljäs huonoja säveliä. Nämä käsitteet on lainattu Girolamo Dirutan klaverinsoiton oppikirjasta (*Il Transilvano* 1597), mutta periaate tunnetaan kaikista klaverinsoiton oppikirjoista ja säilyneistä sormituksista. (Hämäläinen 1994, 175.)

Käsitys siitä, mitkä ovat vahvoja ja mitkä heikkoja sormia vaihteli eri aikoina ja eri maissa. Silti voidaan erottaa kaksi selkeää pääkoulukuntaa: espanjalais-englantilais-ranskalainen ja eteläsaksalais-italialainen. Edellinen koulukunta katsoo 3. sormen olevan vahvan sormen ja 2. ja 4. sormien heikkojen. Koska oikeassa kädessä 3. sormi voidaan asteikon alkupäässä korvata 1. sormella ja loppupäässä 5. sormella, nekin voi lukea hyväksi sormiksi. Jälkimmäisessä koulukunnassa 2. ja 4. sormet ovat vahvoja. (Hämäläinen 1994, 175-176.)

Hallitsevana oli suuntaus, jossa oikean käden hyvä sormi oli keskisormi. Asteikon sormijärjestys oli yleensä: oikea käsi ylös (12)3434(5), oikea käsi alas (54)3232(1); vasen käsi ylös 5432121, vasen käsi alas 1234345 (Hämäläinen 1994, 169, 177 ja 2002, 254). Hämäläinen (1994) esittää barokin kosketinsoitintekniikkaa kuvatessaan myös tuon ajan sormitusten pääperiaatteen:

Barokin kosketinsoitintekniikka käyttää hyväkseen sormien pituuseroja; se ei siis yritä tehdä kaikista sormista samanarvoisia ja yhtä käyttökelpoisia. Tämä näkyy tyypillisenä asteikkojen sormituksissa. Peukaloa ei viety muiden sormien ali tai muita sormia peukalon yli, vaan asteikot sormitettiin pareittain seuraavasti: o.k. ylös (12)343434, o.k. alas (54)323232, v.k. ylös 5432121, v.k. alas 1234345. (Asteikoissa jotka sisälsivät useampia yläkoskettimia, modifioitiin sormituksia tarpeen mukaan.) (Hämäläinen 1994, 169)

Etenkin oikeassa kädessä noudatettiin hyvän ja huonon sormen periaatetta, jolloin peukalo oli käytössä lähinnä asteikkokulkujen aluissa tai loppuissa. Vasemmassa kädessä samanlaista jakoa hyviin ja huonoihin sormiin ei joko ollut tai se vaihteli. Myös oikeassa kädessä joustettiin hyvien ja huonojen sormien käytöstä tarvittaessa. Esimerkiksi jos jouduttiin sellaiseen tilanteeseen, että lyhyempi sormi (4. tai 2.) joutui mustalle koskettimelle, ja sen jälkeen pitempi sormi (3.) olisi tullut valkoiselle koskettimelle, vaihdettiin tilapäisesti hyvien ja huonojen

sormien paikkaa. Tällaisista muutoksista Couperin antaa runsaasti sormitettuja esimerkkejä. (Hämäläinen 1994, 177 ja 2002, 254.)

Vasemmassa kädessä käytettiin enemmän peukaloa ja pikkusormea kuin oikeassa. Alussa pianistille saattaa olla outoa totutella käyttämään sointujen alimmalla sävelellä nelossormea. Hämäläisen (2002) mukaan vasemman käden soinnuissa suositeltiin alin sävel usein soitettavaksi neljännellä sormella. Pikkusormen jäädessä klaviatuurin ulkopuolelle ei kättä tarvinnut viedä niin syvälle koskettimistolle. Tämä edellytti myös käden kääntämistä klaviatuurin tasossa vasemmalle tai keskimmäisten sormien koukistamista. (Hämäläinen 2002, 255.) Laajoissa otteissa käytettiin luonnollisesti pikkusormea ja peukaloa. Oikean ja vasemman käden erilaiset sormitukset johtuivat niiden erilaisesta tehtävästä soitettavassa musiikissa. Oikea käsi soitti usein melodiaa vasemman käden säestäessä soinnuilla. Vasemmassa kädessä oli yleensä astekulkuja vähemmän kuin oikeassa, otteet olivat isompia ja säestävässä äänessä käytettiin usein pitempiä nuottiaika-arvoja, joten parittaiset sormitukset eivät olleet vasemmassa kädessä tarpeellisia, eivätkä usein edes mahdollisia.

Kosketinsoitinsäveltäjät kannattivat ”hyvien” ja ”huonojen” sormien käyttämistä vahvoilla ja heikoilla tahtiosilla 1700-luvun alkupuolelle saakka (Thiemel 2003, 1/2). Vasta 1700-luvun puoliväliä lähestyttäessä alettiin vanhoja sormituksia korvata uudemmilla kaikkia sormia tasavertaisesti hyödyntävillä sormituksilla (Lister 1979, 186, 258). Vanha sormitusperiaate kävi kömpelöksi, kun käytettävien sävellajien ja modulaatioiden määrä kasvoi ja soitossa tarvittiin yhä enemmän yläkoskettimia (Hämäläinen 1994, 173 ja 177; Forsblom 1994, 125). Myös lisääntynyt pitkien ja nopeiden asteikkokulkujen käyttö pakotti soittajat kehittämään uusia sormituksia aluksi entisten parillisten rinnalle ja myöhemmin korvaaviksi.

Nykyinen peukalon käyttöä suosiva sormijärjestysten käyttäminen vakiintui käyttöön Saksassa Johann Sebastian Bachin (1685-1750) elinaikana, mutta Ranskassa vasta 1750-luvun puolivälissä. Forsblom (1994, 125) uskoo Bachin elinaikana tapahtuneen suuria muutoksia sormijärjestysten käytössä, ja olettaa Bachin olleen ensimmäisiä, joka käytti peukalon viemistä muiden sormien ali. Carl Philip Emmanuel Bach (1753, § 6, käänös Soinne 1995, § 7, 26) kirjoittaa isänsä J.S. Bachin kertoneen ”kuulleensa nuoruudessaan nimekkäitä soittajia, jotka käyttivät peukaloa vain poikkeustapauksessa, otteiden laajuuden sitä vaatiessa”. Saksalainen Hartong kuvaa vuonna 1749 julkaisemassaan kirjassa *Clavier Anweisung* asteikkosoittoon soveltuvan paremmin tavan viedä peukalo käden ali, joskin hän hyväksyi myös vanhan tavan soittaa, jossa menttiin pitkällä kolmossormella muiden lyhyempien sormien yli (Lister 1979, 221). Samana vuonna myös Corrette (1749) ensimmäisenä ranskalaisena kirjoittajana ehdotti cembalokirjansa teoriaosassa peukalon viemistä käden ali asteikkoja soitettaessa. Hän ei kuitenkaan ehdottanut sitä käytettäväksi kuin yhdessä kirjansa kolmestatoista harjoituskappaleesta. Asteikkosormituksia esitellessään Corrette mainitseekin, että ”tätä tapaa noudattavat enemmän ulkomaalaiset” (Hämäläinen 1994, 236-237). C.P.E. Bachin (1753, §12) aikaan peukalo oli jo avainsormi. Bach (1753) toteaa:

...joka vain harvoin käyttää peukaloa, soittaa yleensä jäykästi. Sitä vastoin sen oikean käytön hallitseva ei pysty niin tekemään, vaikka haluaisikin: häneltä käy kaikki helposti (Bach 1753, § 12; käänös Soinne 1995, 27).

Silti vielä Türk (1789, Zweytes Kapitel. Von der Fingersetzung. Zweyter Abschnitt, 146-147) piti edelleen käyttökelpoisina myös vanhoja sormituksia, vaikka ehdottikin ensisijaisesti käytettäväksi uusia sormituksia.

2.8 Kenraalibassonsoitto

Kenraalibasson aika sijoittuu melko tarkkaan barokin aikakauteen. 1600-luvun alussa Italiassa otettiin käyttöön yksinkertainen numerointitapa, joka 1700-luvulle tultaessa muuttui jo varsin monimutkaiseksi merkintätavaksi jääden vähitellen 1700-luvun loppuun mennessä pois käytöstä. Harnoncout (1982, suomennos Taanila 1986, 50) kuvaa kenraalibassoa pikakirjoituksella tehdyksi partituuriksi, joka näyttää soittajalle teoksen harmonisen kulun. Siinä on kyse moniäänisen partituurin (venetsialainen monikuoroisuus) korvaamisesta ”lyhenneversiolla”, joka helpottaa nuotinlukua esittämällä soitettavan teoksen harmonisen pohjan basson ja siihen liitettyjen numeromerkintöjen avulla. Sävellyksen kuduskokonaisuudesta tiivistettiin intervallisuhteet ja ne merkittiin basson päälle, jolloin säestäjä sai valmiina sen, minkä hän olisi joka tapauksessa joutunut lukemaan partituurista. Sen tarkoituksena oli vapauttaa säestäjä rasittavasta partituuriluvusta, ja ohjata hänen huomionsa elävään satsintuottamiseen. Sen käyttö ei rajoittunut vain monikuoroisiin ja runsasäänisiin teoksiin, vaan se liitettiin alusta alkaen myös kamarimusiikillisiin, niukkaäänisiin ja jopa monodisiin tekstureihin (Soinne 1983, 86-87).

Kenraalibassonsoitto ei saisi jäädä vain harmonioiden soittamiseksi. Soittajan pitäisi aina huomioida myös se, että säestystavat vaihtelivat eri aikakausina ja eri maissa (Pöhlö 1993, 1; Williams ja Ledbetter 2003). Hänen tulisi nähdä jo pelkästä realisaatiosta sävellyksen syntyajankohta ja -paikka. Koska ei ole olemassa yhtä yhtenäistä barokkityyliä, ei kenraalibassonsoittajalle riitä, että omaksuu vain yhden numeroiden tulkintatavan. (Pöhlö 1993, 1.)

Kun kenraalibasson perinteestä 1700-luvun lopulla luovuttiin, katosi continuoiton taitokin vähitellen. Romantiikan ajan konservatorio-opetuksessa kenraalibassonsoitosta tehtiin soinnutusopintoja edeltävä oppiaine, jonka avulla alettiin opettaa musiikinopiskelijoille klassisen äänenkuljetuksen perusasioita. Tämän vuoksi monille tämän päivän muusikoille ja musiikin harrastajille on muodostunut käsitys, että kenraalibassonsoitto on ankaraa sääntöjen noudattamista. Pöhlön (1995) mukaan näin ei kuitenkaan tarvitsisi olla:

Soitettaessa numeroidusta nuotista riittää kuitenkin, että pidetään mielessä lähinnä perussäännöt: soinnut liikkuvat lähimpiin säveliin, puhtaitten kvinttien ja oktaavien rinnakkaisia kulkuja vältetään lähinnä ääriään välillä, eikä johtosäveltä kaksinnetta. Näistäkin säännöistä voi tinkiä soitettaessa paksua yli kuusiäänistä satsia isossa yhtyeessä. (1995; 1/4)

Tätä mieltä oli myös Michel de Saint-Lambert (1707) kenraalibassonsoiton opikirjassaan:

...ja koska musiikki on tehty korvalle, virhe, joka ei sitä ärsytä, ei ole mikään virhe. (Saint-Lambert 1702, käänös Pöhlö 1993, 129)

Nykyisin kenraalibassoon perustuvien kappaleiden nuottipainoksissa on yleensä valmiit uloskirjoitetut säestykset, sillä vain harvat enää pystyvät säestämään kenraalibassomerkkien pohjalta. Joihinkin laitoksiin on liitetty myös alkuperäistekstin mukaiset numeromerkit mukaan, joskin niihin kannattaa suhtautua kriittisesti, sillä ne ovat usein puutteellisia ja kustantajien täydentämiä (Pöhlö 1995, 1/4). Basson ohella ainoastaan säestettävä ääni on varmasti lähtenyt säveltäjän kynästä (Ibid. 1995, 1/4).

Kenraalibassonsoitto tulee mielekkääksi vasta sitten, kun continuosoittaja uskaltaa irrottautua valmiista pianosovituksista ja on selvillä niistä mahdollisuuksista, joita cembalistilla on käytössään soittimensa ääressä. Se mikä toimii pianolla ei sellaisenaan toimi cembalolla. Tarvitaan perehtyneisyyttä sekä kenraalibassonsoittoon että cembalonsoittoon. Pianolle tarkoitetut aukikirjoitetut versiot kuulostavat värittömiltä ja ovat usein turhan korkeita cembalolle, koska niissä ei ole huomioitu cembalon ilmaisullisia mahdollisuuksia.

Continuosoittajan tulee tarjota ennen kaikkea tukeva rytmien ja harmonien pohja säestettävälleen. Toisaalta hän sitten saa continuoosoiloissaan vastailta sooloäänien repliikkeihin ja päästää mielikuvituksensa valloilleen. (Pöhlö 1995, 3/4.) Pöhlö (1993, 1995, 2000) vertaa continuoosoittajan roolia swing-yhtyeen rytmikitaristin ja soolokitaristin tehtäviin mielessään Stéphane Grappellyn (vl) ja Django Reinhardtin (g) *le Quintette du Hot Club de France* kaksoisrytmikitaristeineen ja bassoineen. Rytmikitaristit pitävät yllä svengiä ja samalla ryhmää koossa, kun taas soolokitaristilla on sointujensa ja tukifunktionensa lisäksi sooloissaan myös omia melodisia osuuksia viulistin taukojen aikana.

Kulloinenkin esityskokoonpano vaikuttaa kenraalibassonsoittajan "roolin" valintaan. Myös pienyhtyeen kokoonpano säätelee realisaatiota: voimakasäänistä sopraanoa voi säestää korkeammalta ja räväkämmin kuin gambaa tai nokkahuilua. Orkesterissa cembalisti toimii tavallisesti "rytmikitaristina", mutta pienemmässä yhtyeessä continuoosoittaja vaihtaa välillä myös "soolokitaristin" rooliin. Jos concerto grossoa esitetään yhden cembalistin voimin, continuoosoittajan rooli vaihtelee vastaavalla tavalla koko ajan tutti- ja sooloryhmien vuorottelun mukaan, mutta mikäli cembaloita on kaksi, tutti-orkesterin cembalisti on enemmän rytmikitaristin roolissa. (Pöhlö 1993, 189-190; Pöhlö 1995, 3/4.) Suuressa continuooryhmässä cembalisti on enemmän rytmikitaristin roolissa kuin luutisti tai harpisti (Pöhlö 1995, 3/4).

Pöhlö (1993, 188) kiteyttää continuoosoittajan tehtävän: "Olen tukija, maa-elementti, pohja ja perusta, jonka vankalle ja täyteläiselle harmoniamatolle säestettäväni on helppoa ja inspiroivaa punoa fraasejaan. Koska minä pidän pulssin tiukasti hallinnassani, uskaltaa hän siitä halutessaan hellittää; hän tietää, koska seuraava isku on tulossa. Aistit on pidettävä valppaina, jotta säestet-

tävän yhtäkkisiä affektimuutoksia pystyy noudattamaan, harmoniat on oltava hyvin sormissa, niin että niitä osaa oikein värittää. Continuosoitossani vaihdan sitten naamaria ja päästän mielikuvitukseni valloilleen tyylien erityispiirteet ja kappaleen affektit huomioonottaen”.

3 KATSAUS KLAVEERIN- JA CEMBALONSOITTOA KÄSITTELEVÄÄN KIRJALLISUUTEEN JA TUTKIMUKSIIN

3.1 Historialliset lähteet

Koska cembalonsoittoperinteen siirtyminen sukupolvelta toiselle katkesi 1800-luvulla, on romantiikkaa edeltävän ajan soittotekniikkaa ja esitystraditiota pyritty lähestymään historiallisten lähteiden pohjalta. Niiden tunteminen osoittautui tätäkin tutkimusta tehdessä merkitykselliseksi. Erityisesti 1700-luvun ranskalaisiin ja saksalaisiin lähteisiin perehtyminen oli haastateltavien käsitysten ymmärtämisen kannalta välttämätöntä.

Kaikista kirjoituksista en ole saanut käsiini näköispainosta, joten olen joutunut turvautumaan myös toisen käden lähteisiin. Sachs & Ife (1981) esittelevät vanhimpia lähteitä, Lister (1979) kosketinsoitintekniikkaan liittyvää kirjallisuutta vuosilta 1650-1750, Hämäläinen (1994, 230-239 ja 2002, 238-256) on koonnut ja esitellyt ranskalaisia klaveerisoiton oppikirjoja ja soittotekniikan ohjeita vuosilta 1650-1750 ja Vapaavuori (2001; 43-57) klavikordipedagogista kirjallisuutta ja säilyneitä mainintoja 1400-luvulta 1800-luvulle. Lisäksi Brauchli (1998, 253-267) kuvaa käden ja sormien asentoa ja soittotekniikkaa historiallisten lähteiden ja ikonografisten dokumenttien valossa. Listerin luotettavuutta lisää se, että siinä on (paria poikkeusta lukuunottamatta) kustakin hänen esittelemästään teoksesta tekniikan opetusta koskevat osuudet alkukielisenä ja englanninkielisenä käännöksenä rinnakkain. Myös Hämäläisellä on teoksessaan *L'Art de toucher le Clavecin - Cembalonsoittamisen taito* Couperinin alkuperäinen ranskan-kielinen teksti sekä sen suomennos rinnakkain. Vapaavuori on puolestaan lähteitä siteeratessaan lisännyt systemaattisesti alkuperäistekstit alaviitteisiin. Brauchli taas on liittänyt lainaamistaan lähteistä englanninkielisen käännöksen lisäksi alkukieliset tekstit kirjansa loppuun.

Vanhimmat klaveerinsoiton problematiikkaa koskettelevat teokset käsittelevät yleensä musiikkia ja soittimia laajemmaltikin. Ohjeita ei välttämättä osoitettu erityisesti millekään tietylle soittimelle, vaan yleisesti klaveerisoittimille. Kaikkien klaveerisoitinten soittotekniikka olikin perusteiltaan samankaltainen (Hämäläinen 1994, 11 ja 2002, 235-236), vaikka niiden välillä toki oli äänentuotomekanismista ja rakenteesta johtuvia eroja. Ensimmäinen varsinainen cembalonsoiton oppikirja julkaistiin vasta 1700-luvun alussa Ranskassa.

Sanaa klaveeri käytettiin kahdessa eri merkityksessä. Usein sitä käytettiin klaveerisoitinten yleisnimikkeenä, mutta toisinaan sillä tarkoitettiin nimenomaan klavikordia. Saksankielisistä lähteistä ei voida aina tietää varmasti, kummassa merkityksessä sanaa Klavier (tai Clavier) käytettiin. Türk käyttää *Klavierschulestaan* (1789) sanaa Klavierinstrumente kaikista niistä soittimista, joita soitetaan koskettimiston avulla. Tärkeimpinä hän pitää varsinaiseksi klaveeriksi nimeämänsä klavikordin lisäksi urkuja, cembaloa ja fortepianoa¹⁵. Hän esittelee myös lyhyesti kahdeksantoista eri nimistä klaveerisoitinta. Suurin osa viimeksi mainituista instrumenteista on konstruktioita, joissa eri soitinten ominaisuuksia on pyritty siirtämään koskettimistolla soitettavaksi (Türk 1789, 1-4; Vapaavuori 2001, 48-50). Osa Türkin mainitsemista kosketinsoitintyypeistä jäi tuntemattomaksi, eikä välttämättä tullut koskaan yleiseen käyttöön. C.P.E. Bach puolestaan toteaa kirjassaan *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753, johdanto § 11; käänös: Soine 1995, 19): ”Klaveereja on lähinnä kahta päälajia, nimittäin cembaloita ja klavikordeja: nämä ovat tähän mennessä saaneet osakseen suurimman suosion. Cembaloita käytetään yleensä miehitykseltään voimakkaissa musiikkiesityksissä, klavikordeja taas soolosoittoon”.

3.1.1 Klaveerinsoittoa käsitteleviä julkaisuja ja ohjeita ennen vuotta 1650

Klavikordin käyttämisellä aloitussoittimena on hyvin pitkät perinteet. Paulus Paulirinus de Praga korosti jo 1400-luvulla että jalkiokoskettimistolla varustettu klavikordi antaa hyvät valmiudet niin urkujen kuin muidenkin instrumenttien soittamiseen (Brauchli 1998, 304; Vapaavuori 2001, 43). Sebastian Virdung puolestaan kirjoitti 1500-luvulla kirjassaan *Musica Getutscht* (1511): ”Kaiken, mitä opit klavikordin ääressä, opit hyvin ja helposti soittamaan myös uruilla, cembalolla, virginaalilla ja kaikilla muilla klaveerisoittimilla.” (Vapaavuori 2001, 43).

Brauchlin (1998, 253) mukaan ensimmäinen kirjoittaja, joka käsittelee käsi- ja sormien asentoa on espanjalainen Tomás de Santa Maria. Myös hän lähestyy kosketinsoitinten soittotekniikkaa klavikordin kannalta teoksessaan *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia* (1565) (Sachs & Ife 1981, 7-32; Brauchli 253-255; Vapaavuori 2001, 43).

Kaikille klavikordi ei kuitenkaan ollut 1500-luvulla keskeisin pedagoginen soitin. Italialainen Girolamo Diruta käsittelee oppikirjassaan *Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna* (I osa 1593, II osa 1609) monipuolisesti urkujensoittoa (Sachs & Ife 1981, 33-56; Brauchli 1998, 255-259). Santa Marian tapaan myös Diruta antaa yksityiskohtaisia soittoteknisiä ohjeita.

¹⁵ Liite 1(3): Fortepiano, kuva 7

Lisäksi hän kuvaa lyhyesti cembalon- ja urkujensoiton välistä eroa ja antaa joi-takin neuvoja cembalonsoittoon (Sachs & Ife 1981, 34, 36-38; Brauchli 1998, 258-259). Santa Marian ja Dirutan teokset olivat aikansa merkittävimmät ja laajim-mat pedagogiset julkaisut.

Samoihin aikoihin julkaistiin muitakin kirjoituksia. Useimmat niistä käsit-telivät Dirutan *Il Transilvanon* tapaan urkujensoittoa, mutta olivat suppeampia, eivätkä keskittyneet teknisten ohjeiden antamiseen tai kosketuksen ja soinnin opettamiseen, vaan lähinnä sormituksiin, koristeluun ja kuviointiin. Tärkeim-pinä tällaisista kirjoittajista esittelevät Sach ja Ife (1981) italialaisen Adriano Banchierin (*Conclusioni nel suono dell' organo*, 1608), saksalaisen Johannes Buch-nerin (*Fundamentum, sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum...* n. 1520), saksalaisen Elias Nicolaus Ammerbachin (*Orgel oder Instrument Tabulatur*, 1571) espanjalaisen Hernando de Cabezónin (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela de Antonio Cabezón*, 1578) ja espanjalaisen Luis Venegas de Henestrosan (*Libro de cifra nueva*, 1557).

Myös 1600-luvun alkupuolelta on säilynyt mainintoja klavikordista, jos-kaan ei varsinaista klavikordinsoiton oppikirjaa. Saksalainen Michael Praetori-us toteaa kirjoituksessaan *Syntagmatis Musici Tomus Secundus de Organographia* (1619) klavikordin olevan kaikkien klaveerisoittimien perusta. Hän piti sitä cembaloa ja spinettiä parempana sen vuoksi, että se pysyy paremmin vireessä, ja tarvitsee muutenkin vähemmän huoltoa kuin cembalo. Erityisesti hän katsoi siitä olevan hyötyä aloittelevalle opiskelijalle, joka ei vielä osaa virittää soitin-taan eikä vuolla cembalon kynsiä. (Pretorius 1619, 61, Vapaavuori 2001, 43.) Myös Ranskasta on 1600-luvulta säilynyt maininta klavikordin sopivuudesta aloitussoittimeksi. Pierre Trichet suositteli n. 1640 ilmestyneessä teoksessaan *Traité des Instruments de Musique* vasta-alkajan harjoitussoittimeksi klavikordia, ja ehdotti siirtymistä cembalon,- spinetin- ja urkujensoittoon vasta kun perus-taidot on omaksuttu klavikordilla. Hän piti klavikordia sopivana harjoittelu-soittimena sen hiljaisen äänen takia. Sillä oli mahdollista harjoitella niin, "että toiset eivät kuule, eikä harjoittelijan tarvitse hävetä tekemiään virheitä epäon-nistuessaan tuon tuostakin soitossaan tai tahdin pitämisessä." (Brauchli 1998, 131, Vapaavuori 2001, 43.)

3.1.2 Tärkeimmät ranskalaiset klaveerinsoiton oppikirjat ja ohjeet 1650-1750

Jacques Champion de Chambonnièresiä (1601/1602 - 1672) pidetään Ranskan ns. klavesinistien¹⁶ koulukunnan perustaja. Hän oli cembalisti ja säveltäjä, joka loi pohjan ranskalaiselle cembalosävellystyylille ja todennäköisesti myös sille cembalonsoittotyylille, jolle ranskalaiset cembalosäveltäjät perustivat taiteensa aina Ranskan suureen vallankumoukseen asti. Tämän rikkaan kulttuurin ku-koistuskausi ulottui 1600-luvun lopulta 1700-luvun alkupuolelle. Sen keskus oli Pariisi, missä vaikuttivat parhaimmat cembalosäveltäjät ja -opettajat. (Hämäläinen 1994, 230, 240.)

¹⁶ Klavesinistien koulukunnalla käsitetään Ranskan barokin cembalosäveltäjiä Cham-bonnièresistä Ranskan suureen vallankumoukseen 1789 (Hämäläinen 1994, 240).

Ranska, 1600-luvun loppu

Ensimmäinen ranskalainen klaveerisoitinten soittamisen käytäntöä käsittelevä kirja oli Jean Denisin *Traité de l'Accord de l'espionette* (1650) (Panetta, 3; Lister 1979, 112; Hämäläinen 1994, 230 ja 2002, 238). Se ilmestyi ensimmäisen kerran 1643, mutta Denis lisäsi siihen klaveerinsoiton tekniikkaa käsittelevät kaksi lukua vasta vuonna 1650. Kirja käsittelee klaveerisoitinten viritystä, sekä sisältää selostukset kirkkosävellajeista ja niiden transpositioista sekä improvisoinnin ja fuugan tekemisen alkeista. Soittamista käsittelevässä osassa Denis kuvaa ensin cembalon ja urkujen soittamisen tekniikkaa ja sen jälkeen varoittaa eräistä soittamiseen liittyvistä huonoista tavoista. (Hämäläinen 1994, 230-231 ja 2002, 238-239.)

Seuraavaksi klaveeritekniikasta kirjoitti Guillaume-Gabriel Nivers, joka oli Couperinin kollega Chapelle Royalen urkurina ja oppinut sekä arvostettu muusikko. Ensimmäisen urkukirjansa *Livre d'orgue* esipuheessa 1665 hän esittää näkemyksiään mm. soittotekniikasta, sormituksista, ornamenteista ja artikulaatiosta. (Hämäläinen 1994, 231 ja 2002, 239.) Niversin urkukirjan tavoin, joskin suppeammin, kirjoitti Jacques Boyvin urkukirjojensa *Premier Livre d'Orgue* ja *Second Livre d'Orgue* (1690 ja 1700) esipuheissa esitykseen ja tulkintaan vaikuttavista tekijöistä (Hämäläinen 1994, 231). Myös Gaspard Corretten urkukirja *Messe du 8^e ton pour l'orgue* (1703) sisälsi esitysohjeita tietyntyyppisiä urkuversettejä varten. Niistä voi päätellä, että soittotapa, kosketus ja artikulaatio vaihtelivat paljon ja että niiden valinta riippui soitettavan kappaleen karakterista. (Hämäläinen 1994, 231-232; Hämäläinen 2002, 240.)

1700-luvun alkupuolen ranskalaiset klaveerinsoiton oppikirjat ja ohjeet

1700-luvulle tullessa kosketinsoittimet, erityisesti cembalo, jättivät varjoonsa luutun suosituimpana sivistyneen eliitin (tällä tarkoitetaan niitä jotka asuivat Pariisissa ja Versaillesissa) soittimena (Lister 1979, 121). Klavikordit eivät saavuttaneet siellä samanlaista suosiota kuin Saksassa. Niiden vähäisyydestä, tai ainakin ranskalaisen rakentamisen vähäisyydestä kertoo se, että yhtään Ranskassa rakennettua klavikordia ei ole säilynyt (Russel 1959, 54). Koska Ranskassa cembalolla oli selkeä valta-asema 1700-luvun lopulle saakka, oli luonnollista, että siellä myös julkaistiin useita cembalolle tarkoitettuja oppikirjoja.

Ensimmäinen ranskalainen cembalonsoiton oppikirja oli Monsieur de Saint-Lambertin *Les Principes du Clavecin* vuodelta 1702. Saint-Lambertin cembalonsoiton oppikirja, ja erityisesti hänen laatimansa kenraalibassonsoiton oppikirja (*Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*, 1707) olivat erittäin suosittuja, ja ne tunnettiin myös Ranskan ulkopuolella, ainakin Italiassa ja saksankielisellä alueella (Lister 1979, 138; Hämäläinen 1994, 232 ja 2002, 241). Esipuheessa Saint-Lambert kuvaa sekä soittajan että opettajan tärkeimpiä edellytyksiä ja ominaisuuksia. Sen jälkeen tulee teoriaosa, jossa käydään läpi musiikin teorian ja notaation pääperiaatteet. Lisäksi Saint-Lambert esittää käsityksensä sormituksista, ornamenteista, arpeggioiden soittamisesta sekä antaa ohjeita sormien,

ranteen ja käsivarsien asennosta sekä kosketuksesta. Kirjassa on myös kaksi kappaletta, joissa Saint-Lambertin mukaan voi harjoitella hänen oppikirjansa esittämiä peruseriaatteita. Kappaleisiin hän on itse laatinut sormijärjestykset. Edistyksellisin tekninen asia kirjassa "*Les Principes*" on pyrkimys sormien käytön tasapäistämiseen. Vaikka hän esitti käytettäväksi asteikoissa parittaisia sormituksia tavalliseen tapaan, hän antoi oikean käden laskevalle asteikolle nopeita tempoja ja pieniä nuottiarvoja varten vaihtoehtoisen sormituksen (5)432121(2)¹⁷, joka oli peilikuva vasemman käden nousevasta sormituksesta (Harris-Warrick 1984, 77; Lister 1979, 135-138, Hämäläinen 1994, 233 ja 2002, 241-242). Peukalon alivieminen ei kuitenkaan tullut vielä käyttöön meidän ymmärtämällämme tavalla.

Jean-Francois Dandrieun (n. 1682-1738) kokoelma *Pieces de Clavecin courtes et faciles* sisältää runsaasti sormituksia, mutta ei varsinaisia soitto-ohjeita. Sormitusten perusteella hän näyttää käyttäneen perinteistä hyvät ja huonot sormet -periaatetta ja välttäneen peukalon käyttämistä. Teoksen syntyä ei ole saatu selvitettyä, mutta ilmeisesti se on painettu vuosien 1704 ja 1720 välillä. (Hämäläinen 1994, 174, 234.)

Tänä päivänä ranskalaisista 1700-luvun cembalonsoittoa käsittelevistä kirjoista tunnetuin on Francois Couperinin julkaisema *L'Art de toucher le Clavecin*. Teos sisältää pääasiassa ohjeita hyvästä cembalonsoittotavasta, kahdeksan preludia sekä runsaasti sormitusohjeita Couperinin ensimmäisen ja toisen cembalokirjan vaikeasti sormitettaviin kohtiin (Hämäläinen 2002, 243). Ensimmäinen laitos teoksesta ilmestyi 1716, mutta Couperin laati siitä jo seuraavana vuonna uudistetun laitoksen, jossa oli uusi esipuhe, ja jonka loppuun hän lisäsi katkelmia toisen cembalokirjansa sävellysten vaikeista kohdista antaen niihin myös sormitusohjeita (Hämäläinen 1994, 139). Preludit hän sävelsi alunperin ensimmäisen (*Pieces de Clavecin [I]* 1713) ja toisen cembalokirjan (*Second Livre de Clavecin* 1716 tai 1717) sarjojen johdannoiksi (Hämäläinen 1994, 238). Couperinin kirjassa ei ole musiikin teoriaa kuten esimerkiksi Saint-Lambertilla, mutta sen sijaan teoksessa on soitto-ohjeiden lisäksi tyyliin ja tulkintaan liittyviä ohjeita (Hämäläinen 2002, 242). Kirja saavutti laajasti suosiota myös Ranskan ulkopuolella. Couperinin *L'Art de toucher le Clavecin* (1717) on saatavana suomenkielisenä Hämäläisen kommentein varustamana nimellä *L'Art de toucher le Clavecin - Cembalonsoittamisen taito* (ks. luku 3.2.3).

1700-luvun ranskalaisista klavesinisteista tuottoisin kirjoittaja oli Jean-Philippe Rameau. Hän kirjoitti etupäässä musiikin teoriaa käsitteleviä kirjoja, joissa annetut soitto-ohjeet oli tarkoitettu lähinnä kenraalibassonsoittoon. Cembalonsoiton kannalta tärkeimmät ohjeet hän liitti soolosävellystensä yhteyteen. Rameaun ensimmäisessä cembalokirjassa *Premier livre de pieces de clavecin* (1706) ei kuitenkaan ole muita soitto-ohjeita kuin suppea ornamentitaulukko (Hämäläinen 1994, 235, 258). Yksityiskohtaisimmat, runsaimmat ja merkittävimmät ohjeet löytyvät toisesta cembalokirjasta *Pieces de clavessin* (1724). Se sisältää runsaasti tekniikkaan ja kosketukseen liittyviä ohjeita, orna-

¹⁷ Hämäläinen on laatinut sormituksen Saint-Lambertin (1702) ohjeiden mukaan (Hämäläinen 1994, 233 ja 2002, 242).

menttitaulukon, muutamia pieniä esimerkkejä ja yhden Rameaun itse sormittaman lyhyen menuetin.

Viimeinen merkittävä ranskalainen soitto-ohjeita sisältävä teos oli Michel Corretten *Les Amusemens du Parnasse* (1749). Alkuun Corrette on sijoittanut muutaman sivun pituisen kirjallisen osan. Ensimmäinen sivu käsittelee tiivistetysti musiikin teoriaa. Toisella sivulla hän kuvailee hyvää istuma-asentoa sekä antaa ohjeita kyynärpäiden, ranteen ja sormien asennosta. Sen jälkeen hän keskittyy antamaan sormitusesimerkkejä muutamiin asteikkoihin ja laatimiinsa pieniin harjoituksiin. Corretten kokoelma on kiinnostava juuri näiden hänen asteikkosoittoon laatimiensa käytännöllisten sormijärjestysten vuoksi. Ensimmäisenä ranskalaisena kirjoittajana hän antoi peukalon viemisestä käden ali konkreettisia esimerkkejä. Cembalokirjan lopussa on kolmetoista sormituksin varustettua kappaletta, jotka ovat enimmäkseen variaatioita tuon ajan suosituista kansansävelmistä (Lister 1979, 175). Teoriaosassa esittelemäänsä peukalon käyttämistä keskellä asteittaista kulkua hän itse käytti kuitenkin vain yhdessä kirjansa kappaleessa. Corrette ei tuonut varsinaisesti mitään uutta cembalonsoittoon. Lister (1979, 177) uskoo Corretten lukeneen aikaisempien teoreetikkojen kirjoitukset ja lainanneen ajatuksia Denisin, Lambertin ja Couperinin tutkielmista, koska kielessä ja sisällössä on niin paljon yhteneväisyyksiä.

Useissa muissakin 1700-luvun ranskalaisissa nuottijulkaisuissa annetaan ohjeita cembalonsoittoon. Ne eivät kuitenkaan olleet niin laajoja ja merkittäviä kuin edellä lyhyesti esittelemäni kirjoitukset. Nuottikokoelmissa saattoi olla ainoastaan säveltäjän laatima ornamenttitaulukko, tai niiden tekijät olivat lainailleet ajatuksia muilta teoreetikoilta.

3.1.3 Klaveerikirjallisuus muualla Euroopassa 1650-1750

Samaan aikaan kirjoitettiin toki muuallakin Euroopassa. Italiassa klaveerinsoittotekniikasta kirjoitti Lorenzo Penna teoksessaan *Li Primi Albori Musicali* (1684). Penna näyttää tunteneen aiemmin eläneen italialaisen Dirutan kirjoitukset, sillä hän kuvaa parittaisia sormituksia ja hyviä sekä huonoja sormia vastaavalla tavalla kuin Diruta (Lister 1979, 61). Espanjassa taas Pablo Nassarre julkaisi 1724 teoksen *Escuela Música segun la Practica Moderna*. Nassarre piti klavikordia keskeisimpänä ja käyttökelpoisimpana kosketinsoittimena (Brauchli 1998, 128 ja 320; Vapaavuori 2001, 44). Russelin mukaan (1973, 117) Nassarre katsoi klavikordinsoiton olevan suorastaan välttämätöntä urkurille ilmeikkään soittotavan oppimiseksi.

1700-luvun taitteessa kosketinsoittinten tekniikasta kirjoittivat myös saksalaiset Daniel Speer, Johann Speth ja Johann Baptist Samber. Heidän kirjoituksiinsa löysin esittelyt ainoastaan Listerin tutkimuksesta *Traditions of Keyboard Technique from 1650-1750* (1979). Lister esittää näiden kolmen kirjoittajan tekniikkaa käsittelevät osuudet sekä alkukielisenä että englanninkielisenä käännöksenä rinnakkain.

Speer oli urkuri, säveltäjä ja teoreetikko. Teoksensa *Grundrichtiger, kurz, leicht, und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* hän julkaisi ensimmäisen

kerran 1687, ja hieman laajemman versionsa samasta teoksesta *Grundtrictiger Unterricht der musicalischen Kunst oder Vierfaches musicalisches Kleeblatt* 1697. Sen soittotekniset ohjeet (sormitusohjeita) olivat perusta, jota Speth ja Samber laajensivat. (Lister 1979, 74.)

Spethin kirjoitus *Kurzer jedoch gründlicher Wegweiser* ilmestyi ensimmäisen kerran 1689, ja laajennettu versio siitä nimellä *Vermehrter Wegweiser* vuonna 1693. Teosten tekijästä ei ole kuitenkaan täyttä varmuutta. Lister (1979, 75) huomauttaa (alaviitteessä), että vaikka hän on Peter Le Hurayn (1969) mukaan nimennyt teoksen tekijäksi Spethin, silti useimmat lähteet pitävät tekijää tuntemattomana. Jälkimmäiseen painokseen lisättiin sana *Vermehrter*, kun siihen liitettiin teorian, continuosoiton, virsisäestyksen ja improvisaation lisäksi Giacomo Carissimin laatima luku "*Sing-Kunst und leichte Grundregeln*". Ehkä tästä lisäyksestä johtuen Spethin kirjasta otettiin enemmän uusintapainoksia kuin mistään vastaavasta teoksesta ennen C.P.E. Bachin kirjan *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* julkaisemista (Lister 1979, 75). Kaiken kaikkiaan siitä otettiin yhdeksän painosta vuosien 1689-1769 välillä. Tätä teosta Johann Xavier Nauss lainasi tekniikan osalta niinkin myöhään kuin vuosina 1751 ja uudelleen 1769 julkaistuun teokseensa *Gründlicher Unterricht*. Hän yksinkertaisesti poisti osia ja julkaisi ohjeet lähes sellaisenaan (Lister 1979, 75, 83).

Johann Baptist Samberin kirja *Manudictio ad Organum* julkaistiin 1704. Samber edusti vielä vanhaa saksalaista traditiota, joskin hän tarjosi parittaisten sormitusten rinnalla vaihtoehtona myös peukalon aliviemistä asteikkokuluissa. Hän saattoi esimerkeissään tarjota kahta, jopa kolmeakin erilaista vaihtoehtoista sormitusta.

Listerin (1979) mukaan Englannista on säilynyt kaksi lähdeä 1700-luvun taitteesta. Henry Purcellin cembalokirjassa *A choice Collection* (1696) on kappa-leiden lisäksi lyhyt johdatteleva esipuhe. Siitä ei olla kuitenkaan täysin varmoja, onko Purcell laatinut sen itse, sillä kokoelman julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen. Ohjeet ovat suppeat, mutta niistä näkyy, että Englannissa olivat vielä kirjan julkaisuaikoina käytössä parittaiset sormitukset samaan tapaan kuin Englannin virginalisteilla jo ainakin sata vuotta aikaisemmin. (Lister 1979, 84-85.) Prencourt puolestaan julkaisi teoksensa *Short, Easie & Plaine Rules* noin vuonna 1700. Sitä ei ole painettu, mutta se on säilynyt käsin kirjoitettuina kopioina. Se on laajempi kuin Purcellin kokoelman esipuhe ja käsittelee soittotekniikkaa, säveltapailua ja continuosoittoa (Lister 1979, 86).

Vähitellen ranskalaiset uudistukselliset näkemykset levisivät muuallekin Eurooppaan. 1730-luvulta lähtien myös englantilaiset ja saksalaiset teoreetikot alkoivat esitellä niitä kirjoituksissaan. Vaatimattomin näistä kirjoituksista on englantilaisen Peter Preullerin n. 1730 toimittama kokoelma *The Harpsichord Illustrated and Improved*. Se oli suppeudestaan huolimatta aikanaan edistyksellinen kirjoitus, vaikka se sisältää ainoastaan vajaan sivun soittoteknisiä ohjeita. Sen sisältämissä nuottiesimerkeissä on luovuttu parittaisista sormijärjestyksistä ja ainoana vaihtoehtona suositellaan sormituksia, joissa peukalo viedään käden alitse ja vastaavasti käsi peukalon ylitse. (Lister 1979, 190-194.)

Saksassa uudistuksia lähti esittelemään ensimmäisenä Franz Anton Maichelbeck kirjassaan *Die auf dem Clavier lehrende Caecilia* (1738). Se on laaja ranskalaisvaikutteinen teos, joka sisältää ohjeita sävellykseen, continuosoittoon ja kosketinsoitinten soittamiseen (Lister 1979, 194). Pohjoismaissa tanskalainen Carl August Thielo julkaisi tutkimuksensa *Tanker og Regler fra Grunden af om Musiken* vuonna 1746. Thielon soittoteknisistä ohjeista on selvästi havaittavissa, että myös hän oli tutustunut Ranskan klavesinistien kirjoituksiin (Lister 1979, 203-204). Monipuolisin ja eniten harjoituksia sisältävä tämän ajan teoksista oli P.C. Hartongin *Clavier Anweisung* (1749). Tuolloin sormien tasavertainen käyttö ja peukalon alivieminen ja käden vieminen peukalon yli olivat jo vakiintuneet käyttöön (Lister 1979, 186). Hartong piti parempana asteikkosoitossa viedä peukalo käden ali tai käsi peukalon yli, joskin hän piti tarpeellisena tuntea myös vanhan tavan viedä pitkä kolmossormi muiden lyhyempien sormien ylitse (Hartong 1749, § 16 ja 24, teoksessa Lister 1979, 219, 221, 229). Kirja jäi neljä vuotta myöhemmin julkaistun C.P.E. Bachin teoksen *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* varjoon, vaikka se sisälsi jokseenkin samat tekniset uudistukset ja oli pedagogisessa mielessäkin omana aikanaan hyvin edistyksellinen käsitellen myös opettaja-oppilas -suhdetta. Myös näiden lähteiden kuvaus pohjautuu em. Listerin teokseen (1979).

3.1.4 Saksalaiset klaveerikoulut 1750-1800

Ranskassa ei enää 1700-luvun alkupuolen jälkeen tullut cembalonsoittoon suuria uudistuksia. Fortepiano tuli sielläkin yhä suositummaksi 1770-luvulta lähtien ja syrjäytti cembalon lähes täysin 1780-luvulla (Hämäläinen 1994, 240). 1700-luvun puolivälin jälkeen kosketinsoitinmusiikin ja -soittotekniikan uudistukset ja merkittävimmät kirjoitukset tehtiin etupäässä saksankielisellä alueella, joskin Johann Christian Bach ja Francesco Pasquale Ricci julkaisivat Pariisissa vielä 1786 fortepiano- ja cembalokoulun *Methode Ou Recueil connaissances elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecin*. Vapaavuoren (1996, 51) mukaan se on ensimmäinen klaveerikoulu, joka on ensisijaisesti tarkoitettu fortepianonsoiton opiskeluun.

Jos 1700-luvun alkupuolella ranskalaiset julkaisivat useita arvostettuja cembalonsoiton oppikirjoja, 1700-luvun loppupuolella arvostetuimmat klaveerinsoiton oppikirjat kirjoitettiin Saksassa. Saksalaiset eivät yleensä osoittaneet kirjoituksiaan millekään tietylle soittimelle, vaan teokset laadittiin ylipäätensä klaveerisoittimille. Toisin kuin ranskalaisille, saksalaisille klavikordi oli kuitenkin tärkeä harjoitussoitin. Klavikordin katsottiin antavan hyvän pohjan muiden kosketinsoitinten soittamiseen. Johann Gottfried Walther esitteli klavikordin musiikkisanakirjassaan *Musikalisches Lexicon* (1732, 169) lähes samoin kuin Vir-dung pari sataa vuotta aikaisemmin: ”Tämä hyvin tunnettu soitin on niin sanoakseni kaikkien soittajien ensimmäinen kielioppi: jotka hallitsevat sen, suoriutuvat tehtävistä myös spinetin, cembalon, regaalin, positiivin ja urkujen ääressä”. Kun 1400 - 1600-lukujen lähteissä tuotiin esille klavikordin helppohoitaisuutta, käytännöllisyyttä ja sen merkitystä harjoittelusoittimena, 1700-luvulla

alettiin korostaa klavikordin musiikillista ilmaisuvoimaa ja merkitystä pedagogisena soittimena (Vapaavuori 2001, 44). Tunnetuimmat ja arvostetuimmat klaveerinsoittoa käsittelevät teokset ovat Carl Philipp Emanuel Bachin kirja *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen* (1753) ja Daniel Gottlob Türkin *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (1789).

C.P.E. Bachin kirja *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen* (I osa: 1753, 1759, 1780, 1787 / II osa: 1762, 1780, 1797) on merkittävä klaveeripedagogiikan perusteos, joka kahden tyylikauden rajalla syntyneenä rakentaa siltaa kenraalibasson ajan ja klassisen kauden välille. Tuolloin kosketinsoitin oli mukana lähes kaikessa musisoinnissa, joten sen näkökulma laajenee yli solistisen klaveeritaiteen yhtyemusiikkia ja varhaisklassisen ajan esittämiskäytäntöä koskevaksi (Soinne 1995, 4-5). Kaksiosaisen teoksen ensimmäisessä osassa (1753) Bach esittää ohjeita soolosävellysten soittoon ja toisessa osassa (1762) käsittelee kenraalibassonsoittoa. Alkuosan loppuun hän laati lisäksi kuusi kolmiosaista opetussävellystä (*Probe-Stücke*). Nämä osoittautuivat kuitenkin vaikeammiksi kuin tekijä oli alkuaan tarkoittanut, minkä vuoksi hän 34 vuotta myöhemmin lisäsi kuusi helppoa sonatiinia 1787 ilmestyneeseen I osan 3. painokseen (Soinne 1995, 218).

Türkin *Klavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* on Bachin teoksen *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen* tavoin hyvin monipuolinen ja yksityiskohtainen klaveerinsoiton oppikirja. Jo esipuheessa on tiivistetysti annettu pedagogisia neuvoja sekä opettajaa että oppilasta ajatellen. Kirja käsittelee yksityiskohtaisesti musiikin teoriaa sekä antaa ohjeita sormituksiin, koristeluun ja esittämiseen. Lopussa on vielä kaksitoista Türkin laatimaa harjoituskappaletta. Mielenkiintoista on, että Türkille klavikordi oli ensisijainen opetussoitin vielä näin myöhään kuin 1700-luvun lopulla, jolloin fortepiano oli jo sivuuttanut tai ainakin sivuuttamassa klavikordin sekä cembalon.

Sekä Bach että Türk kuuluivat niihin, jotka pitivät klavikordinsoittoa avaimena hienostuneeseen ja vivahteikkaaseen soittoon. Bach toteaakin kirjassaan *Versuch über die wahre Art das Klavier zu Spielen* (johdanto § 15): ”Jokaisella klaveristilla tulisi oikeastaan olla sekä hyvä cembalo että hyvä klavikordi, jotta hän voisi soittaa kaikenlaisia sävellyksiä molemmilla vuorotellen. Se joka osaa soittaa hyvin klavikordia, pystyy vastaavaan myös cembalolla, mutta kyseinen toteamus ei päde kääntäen. Klavikordia tulee näin ollen käyttää hienostuneen esitystavan oppimiseen, cembaloa puolestaan, jotta sormiin saataisiin tarpeeksi voimaa. Yksinomaan klavikordia käyttävä voi ajan mittaan jopa kadottaa sormistaan voiman, joka niissä ennen oli. Jos taas soittaa alituisesti cembalolla, tottuu soittamaan yksivärisesti: kosketuksen erot ja vivahteet, jotka vain hyvä klavikordin soittaja kykenee cembalosta kirvoittamaan, jäävät niin kätköön” (C.P.E. Bach 1753; suomentanut Soinne 1995, 21-22) Opetussävellyksiään (*Probe-Stücke*) Carl Philipp Emanuel Bach kehottaa aluksi soittamaan klavikordilla, minkä jälkeen niitä voidaan soittaa vuorotellen cembalolla tai klavikordilla (Bach 1753, § 19). Myös Türk suosittelee aloittamaan klavikordilla, mutta kehotti jatkossa soittamaan cembaloa tai hyvää fortepianoa, sillä niiden soittaminen

lisää sormiin voimaa ja nopeutta. Silti hän muistutti, ettei kannata soittaa pelkästään cembaloa, koska se tapahtuisi hyvän esitystavan kustannuksella. Hän toteakin, että jos ei voi hankkia itselleen molempia, kannattaa valita klavikordi (Türk 1789, § 20). Klavikordin merkityksestä ja asemasta kirjoittivat lisäksi Johann Mattheson, Johann Kuhnau, Johann Nikolaus Forkel, Jakob Adlung, Georg Simon Löhlein, Johann Philipp Kirnberger, Christian Friedrich Daniel Schubart, Carl Friedrich Rellstab ja Franz Paul Rigler (Vapaavuori 2001, 44-54).

Kahta kirjoittajaa, Wilhelm Friedrich Marpurgia ja Johan Peter Milchmayeria lukuunottamatta saksalaiset kirjoittajat korostivat 1700-luvun loppuun asti klavikordin merkitystä aloitussoittimena (Vapaavuori 2001, 49). Ranskassa opiskellut Marpurg julkaisi kirjat *Die Kunst das Klavier zu spielen* (1750), *Anleitung zum Klavierspielen* (1755) ja *Principes du clavecin* (1756). Viimeksi mainittu on pienin lisäyksin varustettu ranskankielinen käänös vuotta aikaisemmin julkaistusta teoksesta *Anleitung zum Klavierspielen* (Hayes 1977, 59). Ensimmäisessä kirjassaan hän vielä piti lapsille soveltuvana aloitussoittimena klavikordia, spinettiä ja cembaloa. Cembalolla aloitettaessa hän piti tärkeänä sitä, että käytetään vain yhtä kevyeksi äänitettyä äänikertaa. Tärkeintä oli, että soittajan ei tarvitse jännittää käsiään soittaessaan. (Vapaavuori 2001, 47-48.) Esipuheessa Marpurg nimeää esikuvakseen Couperinin, mutta ei myönnä lainanneensa Couperinia sana sanalta, vaan toteaa liittäneensä sinne tänne mukaan myös omia ajatuksiaan ja esimerkkejään (Hays 1977, 71-72, 75; Vapaavuori 2001, 48). Myöhemmin Marpurgin käsitys sopivasta aloitussoittimesta muuttui, ja hän suositteli aloitussoittimeksi cembaloa ja piti klavikordia lapselle sopimattomana sen kovan kosketuksen vuoksi. Lisäksi Marpurg katsoo cembalon pitemmän jälkisoinnin tekevän opetettaessa helpommaksi kuulla, nostaako oppilas sormensa kyllin nopeasti koskettimelta (1765, § 4, 4; Hays 1977, 75; Vapaavuori 2001, 48).

1700-luvun lopulla alkoi fortepianon suosio Saksassakin lisääntyä. Teoksestaan *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (1797) Peter Milchmayer ehti ensimmäisenä kyseenalaistamaan sekä klavikordin että cembalon soveltuvuuden aloitussoittimeksi. Cembalon hän hylkäsi liian raskaan kosketuksen vuoksi. Klavikordin soittamisen hän taas katsoi aiheuttavan ”sormien käyttöön loputtomasti vääristymiä, niin että henkilöistä, jotka ovat pitkään soittaneet klavikordia, vain harvoin tulee hyviä fortepianonsoittajia”. Hän kuitenkin katsoi pienemmäksi pahaksi klavikordilla aloittamisen: ”Jos jollakulla ei ole varaa ostaa fortepianoa, hän tyytyköön klavikordiin, koska se on fortepianon jälkeen lähinnä paras ilmaisun väline. Cembaloa en kuitenkaan voi millään tavoin suositella.” (Milchmayer 1797; suomennos Vapaavuori 2001, 53-54). 1800-luvun alkupuolella klavikordi ja cembalo jäivät vähitellen pois käytöstä.

3.1.5 Historialliset lähteet tämän päivän cembalo-opetuksen perustana

Historiallisten lähteiden pohjalta on mahdotonta esittää nykyaikaisessa mielessä yksiselitteistä kuvausta klaveerinsoitosta. Kukin soittaja kirjoitti omien subjektiivisten kokemustensa pohjalta. Lisäksi käsitykset vaihtelivat eri maissa ja

eri aikoina. Kuvauksiin ja käsityksiin soittamisesta vaikutti myös se, millaisilla soittimilla kirjoittaja soitti. Cembalojen äänitys ja klavikordien kielten paksaus on saattanut vaihdella paljonkin, mikä on vaikuttanut esimerkiksi siihen, kuinka paljon tarvittiin voimaa.

Yhteisiäkin piirteitä tosin löytyy. 1500-luvulta asti oli noudatettu parittaisia sormijärjestyksiä, peukalon vähäistä käyttöä ja vahvoja sormia suosivaa soitotapaa. Vähitellen 1700-luvulla taas tilalle alkoivat tulla sormien tasapäistä käyttöä ja peukalon viemistä käden ali ja käden viemistä peukalon yli hyödyn-tävät sormitukset, mikä teki mahdolliseksi soittaa yhtä helposti kaikissa sävelle-jeissa. Samalla alettiin yhä enenevässä määrin kiinnittää huomiota soittoasen-non luonnollisuuteen ja rentouteen. Uudistukselliset ranskalaiset vaikutteet saivat jalansijaa Saksassa ja Englannissa vasta lähestyttäessä 1700-luvun puoliväliä, joskin edistyneimmillä klaveristeilla ne vakiintuivat käyttöön Saksassa suunnilleen J.S. Bachin elinaikana. Konservatiivisimmat klaveristit, erityisesti urkurit, pitivät kiinni vanhasta soittotyylistä jopa yli 1700-luvun puolivälin (Lister 1979, 107), mikä näkyy mm. siinä, että Naussin vanhaan soittotraditioon pe-rustuva oppikirja *Gründlicher Unterricht* ilmestyi kahdesti (1751 ja 1769) vielä 1700-luvun puolivälin jälkeen (Lister 1979, 75, 83-84).

Monet aikansa vaikutusvaltaisimmat soittajat ja säveltäjät, esimerkiksi J.S. Bach, eivät kirjoittaneet soittamisesta, vaikka itse opettivat. Meni yllättävän kauan ennen kuin J.S. Bachin elämästä ja opettamisesta edes kirjoitettiin. Ensimmäisen Bach-elämäkerran, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802), laati Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). Forkel oli Johann Sebastian Bachin pojan Wilhelm Friedeman Bachin oppilas, jota taas isä J.S. Bach oli opettanut. Esipuheessa Forkel toteaa, että hänen tietonsa ovat peräisin Bachin kahdelta vanhimmalta pojalta Wilhelm Friedemannilta ja Carl Philipp Emanuelilta, etenkin jälkimmäiseltä, jonka kanssa hän oli useita vuosia kirjeen-vaihdossa (Knispel 2000, 26; Brauchli 1998, 214). Forkelin oppilas Friedrich Conrad Griepenkerl (1782-1849) puolestaan julkaisi ensimmäisenä kokoelman Bachin urkuteoksia nimellä *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel I-VII* (julkaistu vuosina 1844-1847). Merkittävää Griepenkerlin työssä on se, että hän esittää niteiden esipuheissa näkemyksiään sekä Bachin urkuteosten esittä-misestä yleensä että kunkin niteen sisältämien teosten osalta. Itse nuottitekstit sisältävät vain yksittäisiä sormijärjestysmerkintöjä. (Tuppurainen 1994, 28.) Yh-dessä esipuheessa Griepenkerl esittelee pienet sormiharjoitukset, joita Bachin uskotaan käyttäneen opettaessaan, ja joista myös Forkel puhuu teoksessaan. Griepenkerlin kuoltua J.S. Bachin urkuteosten julkaisutyötä jatkoi Ferdinand Roitzsch täydentämällä Griepenkerlin toimittamaa julkaisua kahdella niteellä (Tuppurainen 1994, 29, 204).

3.2 Uudempia cembalopedagogisia julkaisuja

Kiinnostus cembalonsoittoon ja vanhan musiikin esitystraditioihin virisi uudelleen 1900-luvulla. Koska kosketus 1700-luvun soittoperinteeseen oli katkennut romantiikan aikana, lähestyttiin cembalonsoittoa etupäässä historiallisia lähteitä tutkimalla. Tärkeimmistä teoksista ilmestyi näköispainoksia ja käännöksiä, ja niiden keskeisimpiä ajatuksia lainattiin ahkerasti pedagogisissa kirjoituksissa. Vähitellen alkuperäislähteiden rinnalle syntyi joukko cembalonsoittoa käsitteleviä teoksia, joissa tiivistetysti esitellään vanhojen kirjoitusten sisältöjä. Historialliset kirjoitukset ovat usein nykyajan ihmiselle kieliasultaan vaikeaselkoisia, ja niitä voi olla vaikea saada käsiinsä. Niitä onkin helpompi lähestyä perehtymällä ensin 1900-luvun loppupuolella ja 2000-luvulla julkaistuihin teoksiin.

3.2.1 Vanhat lähteet lähtökohtana

Eta Harich-Schneider esittelee kirjassaan *Die Kunst des Cembalospieles* (I painos 1939, II painos 1958) cembalonsoittoa monipuolisesti ja yksityiskohtaisesti viitaten lukuisiin historiallisiin lähteisiin. Kirja on raskaslukuinen eikä sovi oppikirjaksi aloitteleville cembalisteille.

Jos on kiinnostunut historiallisesta tavasta soittaa cembaloa, käyttökelpoisia toisen käden lähteitä ovat esim. Sachs & Ifen *Anthology of Early Keyboard Methods* (1981) ja Isolde Ahlgrimmin *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik* (1982). Sachs & Ifen kirjassa on esitelty tärkeimmät italialaiset, espanjalaiset ja saksalaiset lähteet vuosilta 1520-1620. Päähuomio on tuon ajan merkittävimpien kirjoittajien, Dirutan ja Santa Marian, oppikirjojen esittelyssä. Molemmista on ensin lyhyt esittely, ja sen jälkeen englanninkielelle käännettynä heidän tekniikkaa ja esittämistä koskevia käsityksiään. Kokoelmassa on käsitelty vastaavalla tavalla myös viiden muun kirjoittajan ajatuksia oikeasta tekniikasta, sormituksista, koristelusta, kosketuksesta, artikulaatiosta jne. liittäen mukaan myös esimerkkejä ja kappaleita. Isolde Ahlgrimmin *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik* (1982) esittelee aihepiireittäin kahdentoista 1500 - 1700-luvun klaveeripedagogin etydeitä ja ohjeita. Ahlgrimm toteaa esipuheessaan, että hänen julkaisunsa tarkoitus on osoittaa virheelliseksi laajalle levinnyt luulo, että sormiharjoitukset ja etydit ovat vasta 1800-luvun keksintö (Ahlgrimm 1982, 3). Sachs & Ifen teoksessa alkuperäistekstit on käännetty englanniksi, mutta Ahlgrimm esittää ne sekä saksan- että englanninkielellä.

Myös Brauchli ja Vapaavuori ovat klavikordin historian ja rakenteen lisäksi tarkastelleet klaveerinsoittoa vanhoista lähteistä käsin. Brauchli kuvailee kirjansa *The Clavichord* (1998) yhdessä luvussa klavikordinsoittoa varhaisten kirjoitusten ja ikonografisten kuvien valossa. Hän myös muistuttaa, että klavikorditekniikka oli kaikkien kosketinsoittimien pedagoginen perusta yli kolmensadan vuoden ajan (Brauchli 1998, 255). Erityisesti tämä piti paikkansa saksalaisella kulttuurialueella. Vapaavuori puolestaan luo tohtorintutkintoonsa kuuluvassa kirjallisessa työssä *Viisi muunnelmää Anders Wählströmin teemasta* (2001) katsa-

uksen klavikordin käyttöfunktioihin ja suhteeseen muihin klaveerisoittimiin, sekä klavikordin pedagogiseen käyttöön ja merkitykseen 1400-luvulta 1700-luvun lopulle. Myös Neupertilla on kirjassaan *Das Klavichord* (1956) yksi luku, jossa hän kuvaa klavikordinsoittotekniikkaa siteeraten keskeisiä historiallisia lähteitä (Neupert 1956, englanninkielinen käännös Feldberg 1965).

Hämäläisen kirja *Le bon Goût. Ranskan klassisen urkumusiikin (1650-1800) esittämiskäytäntö* on kirjoitettu urkutaiteen historian opetusmateriaaliksi, mutta se sisältää katsauksen myös kosketinsoitinten soittotekniikkaan sormituskäytäntöineen ja esittelee 1600-luvun loppupuolen ja 1700-luvun tärkeimmät säilyneet ranskalaiset klaveerinsoiton soittotekniikan ohjeet. Tuolloin cembalon- ja urkujensoittotekniikka eivät eronneet paljoakaan toisistaan, vaikkakin näiden kahden soittimen musiikki oli melko suuressa määrin idiomaattista, soittimelleen tyypillistä tekstuuria (Hämäläinen 2002, 236). Hämäläinen suosittelee urkureille vanhan tavan mukaan ranskalaisen urkuohjelmiston harjoittelemista cembalolla:

Koska urkujen ja cembalon soittotekniikan periaatteet olivat klassisena aikana samat, on nykyurkurille – aivan samoin kuin hänen kollegoilleen usea vuosisata sitten – hyödyksi, jos hän voi harjoitella ranskalaista urkuohjelmistoaan ja tekniikkaansa cembalolla, joita on paljon tiheämmässä kuin klassistyyppisiä ranskalaisia urkuja. (Hämäläinen 2002, 235.)

3.2.2 Cembalonsoiton oppikirjoja

1970-luvulla ilmestyi useita cembalonsoiton aloittelijoille tarkoitettuja oppikirjoja. Niissä oli soitto-ohjeiden lisäksi neuvoja jopa soittimen hankintaan, virittämiseen ja huoltamiseen. Tällaisille kirjoille oli tarvetta, sillä cembalon suosion kasvaessa moni harrastelijasoittaja hankki tai rakensi itselleen oman instrumentin. Soittamisen tarkastelun lisäksi ne perehdyttävät lukijaa eri maiden ja eri musiikkityylien esittämiskäytäntöihin, joiden tuntemus useilla pianisteilla vielä tänäkin päivänä rajoittuu lähinnä saksalaiseen barokkiin. Opetusta ei ollut tuolloin kaikkialla saatavilla, joten kirjat olivat tarpeen itseopiskelun tueksi.

Ensimmäinen kyseisen ajanjakson cembalonsoiton oppikirja on Howard Schottin *Playing The Harpsichord* (1971). Teoksessaan Schott pyrkii esittelemään cembalonsoittoa harrastelija- ja ammattipianisteille lähtien liikkeelle soittimen rakentamisen historiasta ja cembalokirjallisuuden esittelemisestä. Laajimmin hän esittelee tekniikkaa ja tulkintaa. Lopussa hän käsittelee vielä kenraalibassonsoittoa, virittämistä ja huoltoa, rekisteröintiä sekä antaa suositukset aihepiiriä käsittelevästä kirjallisuudesta ja nuottieditioista. Ruth Nurmi ei juuri paneudu teoksessaan *A Plain and Easy Introduction to the Harpsichord* (1974) soittimen historiaan eikä sen ohjelmistoon, vaan keskittyy teknisiin ja tulkinnallisiin kysymyksiin. Ohessa hän antaa ohjeita soittimen hankintaan, continuosoittoon, rekisteröintiin, virittämiseen ja soittimenhuoltoon. Ensimmäinen ruotsinkielinen cembalonsoiton oppikirja on Eva Nordenfelt-Åbergin *Att spela cembalo* (1979). Pääpaino siinäkin on soittamiseen liittyvien ongelmien tarkastelemisessa, joita pohditaan myös 1500-1800-lukujen oppikirjojen pohjalta. Lisäksi kirjassa on soittimen rakenteen esittely, rakentamisen historiaa, ohjeita virittämiseen

ja huoltoon, luku rekisteröinnistä ja kenraalibassonsoitosta sekä lista, johon on koottu keskeisiä cembalosävellyksiä eri aikakausilta.

Aihepiiristä on saatavana myös muutamia uudempia teoksia. Nancy Metzger julkaisi Johann Christian Bachin ja Francesco Pasquale Riccin tekemän fortepiano- ja cembalokoulun *Methode Ou Recueil connaissances elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecin* (1786) harjoituskappaleisiin pohjautuen oppikirjan *Harpsichord Technique, A guide to Expressivity* (1998). Metzger on lisäillyt harjoitusten yhteyteen runsaasti tekniikkaa ja ilmaisua monipuolisesti käsitteleviä ohjeita. Lisäksi hän on soittanut kirjansa kappaleet kasetille, jota saa ostaa erikseen. Jean Nandin kirja *Starting on the Harpsichord* (1989) soveltuu vasta-alkajille, jotka ovat valinneet cembalon ensisoittimekseen. Se lähtee aivan soittamisen ja musiikin teorian alkeista, ja siihen on liitetty myös harjoituskappaleita. Nandin toinen kirja, *Skill and Style on the Harpsichord* (1990), sen sijaan on tarkoitettu pidemmällä oleville soittajille. Cembalistien lisäksi Nandi suosittelee sitä myös laulajille ja muille instrumentalisteille. Se käsittelee monipuolisesti barokin esittämiskäytäntöä paneutuen mm. notaatioon, rytminkäsittelyyn, tempoihin, artikulaatioon, koristeluun, sävellysmuotojen esittelyyn ja kenraalibassonsoittoon. Kirjan lopussa on ohjeita virittämiseen sekä lista aihetta käsittelevästä kirjallisuudesta. Kirjassa on nuottiesimerkkejä, mutta ei erillisiä harjoituksia. Bondin kirja *A Guide to the Harpsichord* (1997) on samantapainen yleisteos kuin Schottin, Nurmen ja Helenius-Åbergin teokset. Bond lähtee soittimen esittelystä liikkeelle, käy läpi tekniikan ja artikulaation pääperiaatteet, antaa neuvoja ohjelmistonvalintaan, esittelee historiallisia sormituksia, eri maiden tyyliä, koristelua, continuosoittoa ja käsittelee lopuksi vielä cembalon viritystä ja huoltoa.

Maria Boxallin *Harpsichord Method* (1977) ja Kees Rosenhardtin *The Amsterdam Harpsichord Tutor* (I osa 1977 ja II osa 1978) olivat tuttuja kaikille haastattemilleni cembalisteille. Vaikka molemmat oppikirjat lähtevät cembalonsoiton alkeista, niiden käyttäjän tulisi olla aiemmin soittanut jotakin kosketinsoitinta. Molemmat ovat ohjelmistokokoelmia, joihin tekijät ovat liittäneet kappalekohtaisia ohjeita. Boxallissa on sekä tekniikkaan että ilmaisuun liittyviä ohjeita, Rosenhardt on keskittynyt ilmaisuun. Hynninen & Vapaavuoren *Barokkipianisti* (1994) soveltuu nimestään huolimatta myös cembalonsoiton opetukseen. Se on em. cembalokoulujen tapaan eri tyyliä esittelevä ohjelmistokokoelma, jonka kappaleisiin tekijät ovat laatineet pieniä esitysohjeita. Loppuun on lisätty melko laaja luku barokkimusiikista (*Barokkimusiikki - Pianonsoiton kiistelty peruspilari*).

Vain Boxall, Rosenhardt, Metzger ja Nandi ovat ohjelmistokokoelmia. Metzgerin kappaleet ovat melko helppoja, pianonsoiton peruskurssien 1/3 - 2/3 taseisia. Boxallin ja Rosenhardtin vaativimpien kappaleiden soittaminen edellyttää soittajaltaan useiden vuosien piano- ja/tai urkuopintoja. Ainoastaan Nandin kirja *Starting on the Harpsichord* soveltuu cembaloa ensisoittimenaan soittaville.

3.2.3 Cembalonsoittoa käsitteleviä tutkimuksia

Cembalonsoitosta on tehty yllättävän vähän tieteellisiä tutkimuksia. Jo aiemmin mainitsemani Craig Lister käsittelee tutkimuksessaan *Traditions of Keyboard Technique from 1650 to 1750* (1979) klaveerisoitinten soittotekniikan eri vaiheita ja kehitystä 1650-1750 kirjoitettujen oppikirjojen ja kirjoitusten pohjalta (ks. myös 3.1). Ulkomaisista tutkimuksista lähinnä tämän tutkimuksen aihepiiriä on Richard Troegerin väitöskirja *Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord* (1987), jossa Troeger kuvaa monipuolisesti cembalon- ja klavikordinsoiton tekniikkaa ja ilmaisukeinoja lainaten ahkerasti historiallisia lähteitä. Lisäksi hän esittelee cembalon- ja klavikordin historiaa, kenraalibassonsoittoa, rekisteröintiä ja virittämistä. Kirja on tarkoitettu ensisijassa sellaisille cembalon- tai klavikordinsoiton aloittelijoille, jotka ovat aiemmin soittaneet jotakin muuta kosketinsoitinta (Troeger 1986, xi). Bulgarianlainen Yavor Konov tarkastelee väitöskirjassaan *Parvot traktat po klavessin - Printzipite na klavessina, dyo Sen Lamber* (The First Treatise of Harpsichord "Les Principes du Clavecin" by Saint-Lambert) (1997) (Isaacson 1999) Saint-Lambertin cembalonsoiton oppikirjaa *Les Principes du Clavecin*, joka oli ensimmäinen systemaattisesti etenevä cembalopedagoginen teos.

Sibelius-Akatemiassa on tehty cembalonsoitosta kaksi taiteelliseen musiikin tohtorin tutkintoon kuuluvaa kirjallista työtä: Kati Hämäläisen *L'Art de toucher le Clavecin - Cembalonsoittamisen taito* (1993) ja Annamari Pölhön *Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677 - 1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta* (1993). Hämäläisen tutkimus on kaksiosainen: Alkuosa sisältää teoksen *L'Art de toucher le Clavecin* alkuperäisen ranskankielisen tekstin, sen käännöksen sekä nuottimateriaalin. Teoksen on suomentanut Markku Heikinheimo. Loppuosassa Kati Hämäläinen käsittelee melko laajasti Couperinin teoksen taustaa, sisältöä sekä merkitystä ja vaikutusta. Hän myös esittelee tiivistetysti muut Couperinin ajan ranskalaiset klaveerisoiton oppikirjat ja ohjeet. Anna-Mari Pölhö on puolestaan vertaillut alkuperäislähteiden avulla italialaista ja ranskalaista tyyliä vuosien 1677 ja 1775 välisenä aikana, jolloin tyyli olivat kaikkein kauimpana toisistaan (Pölhö 1993, 1). Hän kokosi ja järjesteli eri lähteistä löytämänsä informaatiota yhteen selvittäen näiden kahden tyylin tärkeimpiä piirteitä ja eroja kenraalibassonsoittajan näkökulmasta.

4 TUTKIMUKSEN MENETELMÄLLISET RATKAISUT

4.1 Tutkimustehtävät ja tutkimusaiheen raja

Keskeisin tavoitteeni on haastatteluaineiston pohjalta kartoittaa, luokitella ja kuvata niitä soittoteknisiä ongelmia, joita cembalonsoittoa aloittava pianisti kohtaa uuden soittimen parissa. Lisäksi tarkastelen laadullisen aineiston valossa cembalonsoittoa ja sen opettamiseen perehtyneiden asiantuntijoiden erilaisia käsityksiä hyvästä cembalotekniikasta.

Keskityn työssäni soittoteknisiin ongelmiin, jotka yleensä ovat kietoutuneet yhteen musiikillisten ja ilmaisullisten ongelmien kanssa. Tutkimuksen tavoitteena ei ole esittää yhtä "oikeaa" tapaa soittaa cembaloa, vaan tuoda esille erilaisia näkemyksiä tutkittavasta aihepiiristä.

Nykyiset käsitykset cembalonsoitosta pohjautuvat historiallisten lähteiden kautta välittyneeseen tietoon. Tämän päivän cembalisteilla oleva arvokas asiantuntemus on sen sijaan jäänyt vähemmälle huomiolle cembalotutkimuksen keskittyessä vanhojen lähteiden tarkasteluun. Kokemukseni mukaan cembalonsoiton opetukseen tuo kuitenkin uusia haasteita se, että lähes kaikilla cembalonsoittoa aloittavilla opiskelijoilla on pianistitausta. Sen vuoksi on tarpeen tutkia myös tämän päivän cembalisten käsityksiä cembalonsoiton aloittamisen problematiikasta.

Tutkimushaastateltaviksi valitsemani seitsemän cembalista tarkastelevat cembalotekniikkaa sekä omista soittokokemuksista että opetustyössä tekemistään havainnoista käsin. Kaikki edustavat maamme terävintä kärkeä sekä esiintyvinä taiteilijoina että cembalonsoitonopettajina. Yhtä haastateltavaa lukuunottamatta kaikilla oli omakohtaisia kokemuksia siirtymisestä pianosta cembaloon.

Tutkimustehtäväni on

- 1) kartoittaa, luokitella ja kuvata haastatteluaineiston pohjalta cembalonsoiton aloittamisen soittoteknisiä ongelmia,

- 2) kuvata kokoamani käsitteistön pohjalta, missä ja miten cembalotekniikka alkuvaiheessa eroaa selkeimmin pianonsoitosta ja
- 3) tarkastella laadullisen aineiston valossa asiantuntijoiden erilaisia käsityksiä hyvästä cembalotekniikasta.

Tutkimusaiheen rajaus

Tämän tutkimuksen lähtökohtana on, että cembalonsoiton opiskelijalla on takanaan jo useiden vuosien piano-opinnot. Hänen edellytetään kykenevän soittamaan pianolla wieniläisklassista ja barokkimusiikkia. Tavallisimmin cembalonsoiton aloittelija on pidemmälle ehtinyt pianonsoiton ja/tai kirkkomusiikin opiskelija. Aiemmin opittuja asioita joudutaan nyt pohtimaan cembalon erityisluonteen ja vanhan musiikin esittämiskäytäntöjen näkökulmasta.

Lähdin liikkeelle ennakko-oletuksesta, että cembalon- ja pianonsoiton tekniikka ja ilmaisukeinot poikkeavat selvästi toisistaan, vaikka molemmat ovat kosketinsoittimia. Alunperin aion tehdä pianonsoitosta samanlaisen analyysin kuin cembalonsoitosta ja vertailla sen jälkeen piano- ja cembalotekniikkaa keskenään. Pehdyttyäni aiheeseen huomasin, että aihepiiri olisi liian laaja käsiteltäväksi yhdessä tutkimuksessa. Rajauspäätökseen vaikutti myös se, että aineisto fokuoitiin cembalonsoiton tarkasteluun. Vaikka haastatteluissa oli mainintoja myös pianonsoitosta, haastattelemani cembalistit keskittyivät pohtimaan nimenomaan cembalotekniikan erityispiirteitä.

Tutkimuksessa keskitytään cembalotekniikkaan paneutuen erityisesti niihin ongelmiin, jotka yleensä ilmenevät ensimmäisenä opiskeluvuotena. Ensimmäinen vuosi on tutkimuksen kannalta erityisen kiinnostava, sillä silloin uusia asioita tulee vastaan eniten, ja näiden kahden soittimen väliset erot myös koetaan erityisen voimakkaasti. Tiedyt asiat näyttävät olevan kaikille hankalia, joskin ongelmat painottuvat eri tavoin mm. kunkin pianonsoittotaidon, aiempien opintojen, lahjakkuuden ja harjoittelun määrän sekä asenteiden mukaan.

Lähestymistapani on aineistolähtöinen, ei historiallinen. Aikaisemmin alan tutkijoiden mielenkiinto on suuntautunut enemmän vanhoihin lähteisiin, mutta tässä tutkimuksessa cembalotekniikkaa tarkastellaan cembalonsoittoa aloittavan pianistin ongelmana. Vaikka lähestymistapani on empiirinen, olen perehtynyt myös historiallisiin lähteisiin. Nykyinen soittotraditiomme perustuu niin vahvasti vanhoista lähteistä välittyneeseen tietoon, että niiden tunteminen on välttämätöntä.

Vaikka cembalolle on sävelletty myös uutta musiikkia, ei sen edellyttämiä tekniikoita käsitellä tässä tutkimuksessa. Perusasiat opitaan vanhan musiikin parissa, ja jos aloittelija soittaa uudempaa ohjelmistoa, tavallisimmat sille tyypilliset erityistekniikat kuten polyrytmit, glissandot ja klusterit ovat yleensä tuttuja jo pianonsoitosta.

En lähesty cembalonsoittoa kasvatustieteellisestä enkä psykologisesta näkökulmasta. Tavoitteenani ei ole kehittää uutta opetusmenetelmää, vaan keskittyä tarkastelemaan niitä soittoteknis-musiikillisia ongelma-alueita, joihin cem-

balonsoiton opettajat törmäävät opettaessaan pianisteja. Perinteisesti soitonopeus on ollut yksilöopetusta ja oppiminen on perustunut mestari-kisälli-periaatteelle, jolloin mestari on ”kädestä pitäen” siirtänyt taitonsa oppilaalleen (Hirvonen 2000, 107). 1960-luvulta lähtien asemaansa vahvistanut kognitiivinen psykologia taas korostaa oppijan yksilöllisyyttä ja aktiivisuutta. Kognitiivis-konstruktivisen oppimiskäsityksen mukaisessa oppimisessa opettaja ei toimi tiedon siirtäjänä, vaan oppilaan omakohtaisen rakennustyön edistäjänä, tukijana ja ohjaajana. Oppijan ja opettajan suhdetta voisi kuvata novii-ksi-ekspertti -suhteeksi, jossa ekspertin tehtävä on mallintaa, kannustaa ja valmentaa sekä tukea oppijan suuntautumista niin, että hän voi kehittää valmiuksiaan uudentasoisien osaamisen konstruointiin. (Eteläpelto 2001, 62.)

4.2 Menetelmävalintojen viidakossa

Tutkimusmenetelmän valinta oli mutkikas ja aikaa vaativa prosessi. Kun idea tutkimusaiheesta heräsi, lähdin tarkastelemaan cembalotekniikan ongelmia ensin omista soittokokemuksistani ja opetustyössä tekemistäni havainnoista käsin. Samalla luin cembalonsoittoa käsittelevää kirjallisuutta, mikä käytännössä tarkoitti lähinnä perehtymistä historiallisiin lähteisiin. Hain myös näkökulmia cembalonsoiton ongelmiin seuraamalla yhden sivuaineisen cembalonsoiton opiskelijan tunteja yhden lukuvuoden ajan. Tämän ohessa perehdyin erilaisiin menetelmiin hakien sopivaa lähestymistapaa tutkimusaiheeseeni.

Vaikka olin perehtynyt aihepiiriin etukäteen, lähdin liikkeelle mahdollisimman avoimin ja ennako-odotuksista vapain mielin. Tutkimusprosessin valintoja ohjasi uteliaisuus, halu selvittää ilmiötä, löytää aineistojen avulla uusia näkökulmia, sekä järjestellä ja kuvailla cembalotekniikan erityispiirteitä. Taus-talla vaikutti myös tietoisuus siitä, että opettajilla on hieman erilaisia käsityksiä cembalotekniikasta. Opiskellessani eri opettajien johdolla olin itsekin saanut tuntumaa joiltakin osin hieman toisistaan poikkeaviin tekniikoihin.

Lopulta päädyin tekemään haastattelututkimuksen. Tietoa aihepiiristä lähdin hakemaan sieltä, missä uskoin olevan suurimman asiantuntemuksen: cembalonsoiton asiantuntijoilta. Oletin, että alan spesialisteilla on pitkän opiskelun ja omien cembalonsoitto- ja opetuskokemusten kautta sellaista tietoa, jota kannattaisi koota ja järjestellä. Tutkimusaineistoni arvoa lisää se, että haastattelut ovat perehtyneet laajasti myös aihepiiriä käsittelevään kirjallisuuteen.

Koska aihepiiri on aiemmin tutkimaton, lähdin tekemään aineistolähtöistä analyysia pyrkien konstruoimaan aineistosta aineistopohjaisen kuvauksen. Eskola (2003) esittää, että karkeasti ottaen ”laadullista aineistoa on mahdollista lähestyä kahdella ääritavalla (ja erilaisilla näiden välimuodoilla), impressionistisesti, vaikutelmanomaisesti ja toisaalta tiukan systemaattisesti”. Tekstiä voidaan hänen mukaansa lukea – kenties uudestaan ja uudestaan – kunnes aineistosta nousee jotakin ”raportoitavaksi kelpaavaa”, tai sitten aineistoa voidaan alkaa systemaattisesti analysoida. Tutkijan päätettäväksi jää käyttäkö hän yhtä

vai useampaa analyysimenetelmää, minkälaisella tutkimusotteella hän lähestyy aineistoaan ja kuinka järjestelmällisesti tai vapaamuotoisesti hän työstää aineistosta tuloksia. (Eskola 2003, 148-149.)

Ajatellaan kiikarointia. Aluksi näkymä on epätarkka, ja kiikarilla katsellaan sinne sun tänne pikku hiljaa tarkentaen ja katse kohdentaen tiettyyn mielenkiinnon kohteeseen. Hetken päästä kohde voikin olla jo toinen, joten sama hakemisen ja tarkentamisen prosessi jatkuu. Aivan samoin laadullisen aineiston äärellä tutkijan katse on ensin epätarkka ja päämäärätön, kunnes katse kohdentuu yhteen asiaan. Sitten vaihdetaan mielenkiinnon kohdetta ja tarkennetaan uudestaan jatkaen tätä prosessia kunnes maisemasta ei löydy enää mitään mielenkiintoista uutta – tai kun aika on lopussa ja on pakko lopettaa, pistää piste tarkastelulle. (Eskola 2003, 249.)

Kvalitatiivisessa tutkimuksessa voidaan erottaa lukuisia tutkimustyyppisiä ja niiden määrä näyttää lisääntyvän koko ajan. Kun Tesch (1992, 71-73) esittelee kirjassaan 26 eri tutkimustyyppiä, Hirsjärvi et al. (2004, 153) luettelevat jo 43 erilaista nimikettä, joita on kutsuttu laadulliseksi tutkimukseksi tai sen haaraksi.

Hirsjärvi & Hurme (2000) esittävät, että vaikka analyysitavat ja esittämistavat ovat pitkälti yhteneviä eri tutkimustyypeissä, niillä kullakin on kuitenkin jokin piirre, joka selvästi erottaa ne muista. Tutkimustyyppi määrittää ennen kaikkea sitä mitä tarkastellaan. Niinpä esimerkiksi diskurssianalyysi analysoi tekstejä, keskusteluanalyysi nimensä mukaisesti keskustelua, grounded teoria lähinnä teorian rakentumista aineiston pohjalta ja fenomenografia käsityksiä ympäröivästä maailmasta. (Hirsjärvi & Hurme 2000, 152-153.)

Myös Tesch (1992, 60-70) luokittelee erilaiset tutkimustyyppit sen mukaan, mistä tutkimuksessa ollaan kiinnostuneita. Hänen (ks. myös Tuomi & Sarajärvi¹⁸ 2002, 47-50) mukaansa laadullisessa tutkimuksessa ollaan kiinnostuneita joko

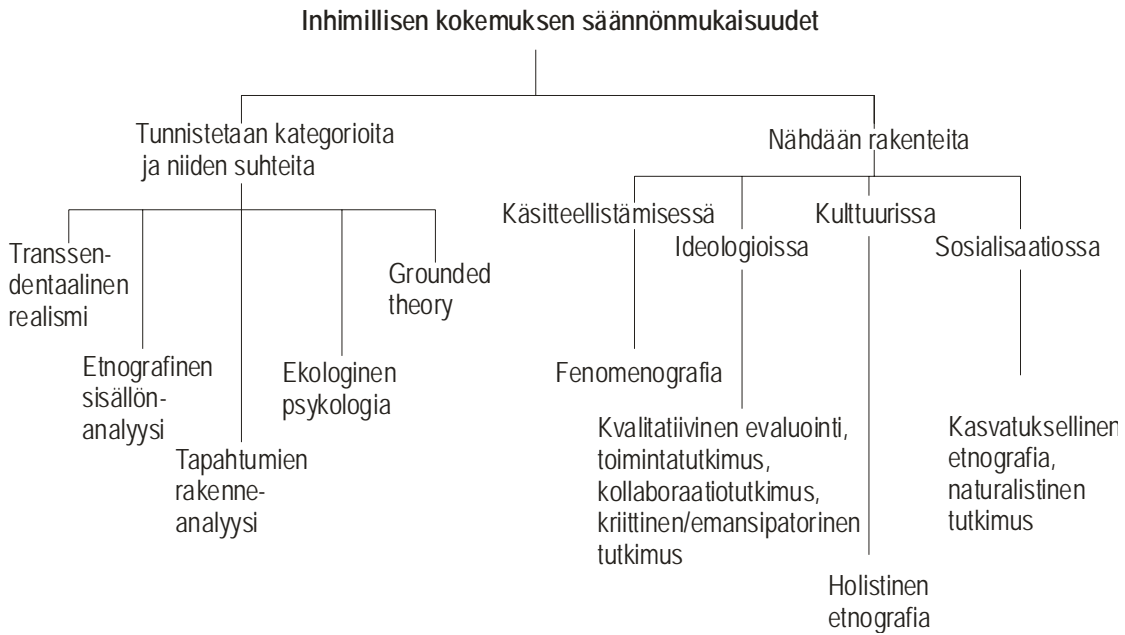
- 1) kielen tyypillisistä piirteistä,
- 2) inhimillisten kokemusten säännönmukaisuuksista,
- 3) tekstin ja/tai toiminnan merkityksestä tai
- 4) ajattelun ja toiminnan reflektiosta.

Teschin (1992, 72-73; ks. myös Miles & Huberman 1994, 7) laatiman luokituksen ja yhteenvedon laadullisen tutkimuksen eri tutkimustyypeistä esitän kokonaisuudessaan liitteessä 2.

Laadullinen tutkimusote ja fenomenografinen näkökulma osoittautuivat sopiviksi keinoiksi tämän tutkimuksen ongelmanratkaisuun. Teschin (1992) luokittelussa fenomenografia kuuluu ryhmään 2: *Inhimillisen kokemuksen säännönmukaisuudet tutkimuksen kohteena* (kuva 5 ja liite 2). Tesch jakaa tähän ryhmään kuuluvat tutkimukset kahteen pääryhmään, joissa toisessa tunnistetaan käsittekkategorioita sekä niiden suhteita ja toisessa käsiterakenteita. Käsiterakenteita taas voidaan hänen mukaansa tunnistaa käsitteellistyksissä tai ne voivat

¹⁸ Luokittelun suomennos Tuomi & Sarajärvi 2002, 47

esiintyä ideologioina, kulttuurina tai sosialisatiiona. (Tesch 1992, 63; ks. myös Tuomi & Sarajärvi 2002, 48-50.)



KUVA 5 Inhimillisen kokemuksen säännönmukaisuudet tutkimuksen kohteena (Tesch 1992, 63; ks. myös Miles & Huberman 1994, 7 ja Tuomi & Sarajärvi 2002, 49)

Fenomenografia soveltui lähestymistavaksi, koska pyrkimykseni ei ollut ainoastaan kartoittaa ja luokitella tutkimaani ilmiötä, vaan tavoitteenani oli myös lisätä tietoa cembalonsoitosta tuomalla esiin laadullisesti erilaisia käsityksiä cembalonsoitosta ja sen opettamisesta pianisteille. Sen sijaan että pyrittäisiin aineiston pohjalta yleistettävyyteen, fenomenografiassa ollaan kiinnostuneita yksilöllisistä käsityksistä ja ilmaisuista (mm. Marton 1986 ja Marton & Booth 1997).

Samassa tutkimuksessa voidaan käyttää myös useita erilaisia analyysimenetelmiä. Tässä tutkimuksessa päädyin yhdistelemään aineiston analyysiin piirteitä fenomenografisesta kontekstianalyysistä ja Glaserin ja Straussin kehittämästä grounded theory -menetelmästä (ks. luku 4.7). Jälkimmäisestä käytin käsitteiden kehittämissä ainoastaan sen avointa ja aksiaalista vaihetta.

4.3 Aineiston keruu ja haastattelujen tekeminen

Tutkimusaineistoni koostuu seitsemästä syvähaastattelusta¹⁹. Aineiston koostamisen aloitin keväällä 2000 ja viimeisen haastattelun tein keväällä 2001. Yhden niistä tein kotonani, kaksi haastateltavien kotona ja loput musiikkioppilai-

¹⁹ Syvähaastattelusta käytetään myös nimityksiä avoin haastattelu, kliininen haastattelu, asiakaskeskeinen haastattelu ja keskustelunomainen haastattelu (Tuomi & Sarajärvi 2002, 78).

tosten tiloissa. Tallentamisessa käytin minidisc-laitetta, mikä ei tuntunut häiritsevän haastateltavia. Litteroitua tekstiä kertyi kustakin haastattelusta hieman yli kolmekymmentä sivua. Keskustelut olivat kiireittämiä ja häiriöttömiä kestäen puolestatoista tunnista kahteen tuntiin. Aineiston kerääminen ja analysointi olivat rinnakkaisia vaiheita. Analysoituani edelliset haastattelut minulla oli aina selkeämpi ja jäsentyneempi kuva seuraavia haastatteluja tehdessäni.

Pyrin hankkimaan mahdollisimman edustavan "otoksen" valitsemalla tutkimushaastateltavaksi cembalonsoiton huippuammattilaisia (liite 3). Useimmat haastattelemiani cembalistit ovat saaneet koulutuksensa Sibelius-Akatemiassa, mutta kaikilla on myös ulkomaisia opintoja. Jatko-opinnot sekä omat kokemukset soittajana ja opettajana ovat eriyttäneet joiltakin osin näkemyksiä. Fenomenografisessa tutkimuksessa haastateltavat tulisikin valita niin, että heidän käsityksensä tutkimusaiheesta olisivat mahdollisimman vaihtelevia (Simoila 1993, 23). Tutkimukseen valitsemistani opettajista kuusi on aloittanut soittamisen pianolla ja yksi suoraan cembalolla. Yksi ei ole opiskellut lainkaan Suomessa. Naisia heistä oli neljä ja miehiä kolme.

Fenomenografisessa tutkimuksessa on olennaista saada selville mahdollisimman kattavasti tutkittavien erilaiset käsitykset tutkittavasta ilmiöstä. Yleisin tiedonhankintamenetelmä fenomenografiassa on yksilöllinen, avoin haastattelu, joskin muutakin materiaalia kuten julkaistuja dokumentteja, esseetyyppisiä kirjallisia tuotoksia, filmejä ja jopa erilaisia näytteitä voidaan käyttää (Marton & Booth 1997, 132). Syvähaastatteluun haastateltavia ei valita satunnaisotoksella, vaan "tietojen antamiseen käytetään erikoistuneita henkilöitä (informantteja), mikä usein tarkoittaa muutaman harvan henkilön syvällistä ja perinpohjaista haastattelua" (Hirsjärvi & Hurme 2000, 46).

Induktiivinenkin tutkimus on aina jossakin määrän deduktiivista. Empiirisen aineiston kerääminen ei voi tapahtua ilman etukäteistietoa ja havaintoja jäsentäviä kategorioita. Tutkijalla on aina tutkimusta aloittaessaan mielessään kysymyksiä ja ongelmia, joihin hän ryhtyy etsimään vastauksia. Nämä ongelmat täsmentyvät empiirisen aineiston ja kentällä tehtyjen havaintojen kautta. Ei siis voida puhua täysin avoimesta kysymyksenasettelusta, eikä tutkimus voi koskaan olla täysin induktiivista (Syrjälä & Numminen 1988, 16; Mäki-Kulmala 1995, 160).

Syvähaastattelujen tekeminen edellyttää tutkijalta tutkittavan tiedonalueen teoreettista hallintaa sekä harjaantumista kysymysten vapaaseen muotoiluun haastattelutilanteessa (Ahonen 1994, 137). Vain siten hän voi täsmentää kysymyksenasettelunsa, tehdä valideja (asiaankuuluvia) syventäviä kysymyksiä ja tehdä ilmaisuja tulkitessaan valideja erotteluja, so. erottaa merkityksiä toisistaan (Ahonen 1994, 133). Tutkimuksen viitekehys eli ilmiöstä jo tiedetty ei kuitenkaan määrää haastattelun suuntaa, vaan auttaa tutkijaa hahmottamaan sitä ilmiötä, jota hän on tutkimassa (Tuomi & Sarajärvi 2002, 78).

Kvalitatiivisen syvähaastattelun kysymykset ovat vapaamuotoisia eikä niitä laadita ennen haastattelutilannetta. Haastattelijalla on kuitenkin yleensä muistilista aiheista, jotka tulee käsitellä haastattelun aikana, joskin haastattelu suurelta osin koostuu haastateltavan vastauksiin liittyvistä selventävistä kysy-

myksistä. (Alasuutari 2001, 149.) Haastattelut muistuttavat keskustelua, jossa edellinen vastaus saa aikaan seuraavan kysymyksen (Hirsjärvi & Hurme 2000, 45-46). Haastattelijan tulisi olla aktiivinen kuuntelija, joka paneutuu puhekumppaninsa tarkoituksiin ja tekee seuraavat kysymyksensä pikemminkin haastateltavalta saamiensa johtolankojen perusteella kuin oman suunnitelmasa puitteissa. Tutkijan tehtävä on haastateltavien vastausten syventäminen ja haastattelujen jatkon rakentaminen niiden varaan. (Pramling 1983, 46; Ahonen 1994, 136-138.)

Avoin haastattelu ei siis suinkaan tarkoita saamaa kuin fokusoitumatonta. Tutkijalla on aina oltava aineistoa kootessaan mielessään fokus, joka auttaa haastattelun ohjaamisessa ja varmistaa, että keskeiset aihepiirit tulevat käsiteltyiksi. Haastattelijan on tiedettävä päämääränsä ja osattava ohjata keskustelua. Kun tutkija haluaa tietoa jostakin tutkimuksen kannalta relevantista aihepiiristä, hänen tulee tarkentaa asiaa lisäkysymyksiin ilman, että hän estää haastattelun etenemistä eri aihepiireihin. Fokusoinnilla ei rajata mitään pois kokonaisuudesta, vaan sillä määritellään kokonaisuuden rajat tutkimustehtävään nähden.

Ennen haastattelujen tekemistä analysoin omia kokemuksiani soittajana sekä opettajana ja laadin alustavan muistilistan käsiteltävistä aiheista haastattelun tueksi. Runko oli hyvin väljä ja laadin sen lähinnä vain pitääkseni huolta, että haastattelut etenevät luontevasti, ja että keskeiset aihepiirit tulevat käsiteltyiksi.

Tutkimuksen alussa kysyin haastateltavilta heidän käsityksiään cembalonsoitosta, eli mitä ongelmia heidän mielestään on pianistilla aloittaessaan cembalonsoiton, ja mitä heidän mielestään on hyvä cembalonsoitto. Pyrin välttämään johdattelua ja annoin tutkimushenkilöille vapauden edetä luontevasti aihepiiristä toiseen, joskin tein tarvittaessa tarkentavia lisäkysymyksiä. Haastattelut olivat välittömiä, keskustelunomaisia dialogeja. Haastateltavat kertoivat avoimesti kokemuksistaan ja ajatuksistaan soittajana ja opettajana, myös vaikeuksistaan. Myös siitä puhuttiin, miten he ovat selviytyneet omaa soittoa kohdanneista ongelmista, eikä vain siitä miten he ovat ratkoneet erilaisia ongelmia opetus-työssään. Tällainen keskustelunomainen haastattelu voikin mahdollistaa pääsyn syvemmin tarkastelemaan haastateltavien subjektiivisia kokemuksia (Nores 1990, 37).

Haastattelutekniikkani saattoi olla ensimmäisissä haastatteluissa liian johdatteleva, mutta koska kaikilla informanteilla oli hyvin vankat ja selkeät näkemykset cembalonsoitosta, en usko vaikuttaneeni merkittävästi haastattelujen sisältöön. Yhdelle informantille mainitsin aikeistani rajata kenraalibassonsoiton kokonaan pois tutkimuksesta, mutta koska hän piti sitä hyvin tärkeänä cembalistin muusikkouden kehittäjänä, hän puhui siitä silti, ja jopa melko runsaasti huomioon ottaen haastattelun kokonaiskeston. Jos kyseessä olisi ollut oppilaiden haastattelut, minulla olisi haastattelijana voinut olla enemmän vaikutusta haastattelun lopputulokseen.

4.4 Fenomenografian taustaa

Fenomenografia on laadullisesti suuntautunut tutkimusote, joka tutkii ihmisten käsityksiä ympäröivästä maailmasta. Menetelmää on kehitelty 1970-luvulta alkaen Ference Martonin tutkimusryhmässä Göteborgin yliopiston kasvatustieteellisessä tiedekunnassa. Suomessa ensimmäinen tutkimus, jossa käytettiin fenomenografista tutkimusotetta, oli Annikki Järvisen (1985) lääketieteen opiskelijoiden tieteellisten ja ammatillisten käsitysten kehittymistä koskeva seuranta-tutkimus (Järvinen & Karttunen 1998, 164).

Useat tutkijat korostavat sitä, että samankaltaisista nimistä huolimatta fenomenografian ja fenomenologian lähtökohdat ovat erilaiset (Marton 1981 ja 1986; Uljens 1989, 62-63; Marton & Booth 1997, 117; Häkkinen 1996, 10). Laadullisena tutkimusmenetelmänä fenomenografia on kehittynyt empiirisen tutkimuksen ja pragmaattisen päättelyn tuloksena, eikä sitä ole johdettu fenomenologiasta (Järvinen & Karttunen 1998, 164-165). Vaikka kyseessä on melko uusi tutkimusmenetelmä, on sen suuntaista tutkimusta tehty jo aiemmin. Esimerkiksi Piaget'n tutkimukset ovat varhaisvaiheessaan olleet fenomenografian kaltaisia. Yhteyksiä on löydettävissä myös eräiden hahmopsykologien ja antropologien tekemiin tutkimuksiin. (Marton 1986, 32-33; Järvinen & Järvinen 1996, 60; Järvinen & Karttunen 1998, 165.) Fenomenografian ja fenomenologian suhdetta tutkimalla Uljens (1992) on pyrkinyt luomaan fenomenografialle käsitteellistä selkeyttä ja samalla nostanut esiin fenomenografian kehittämismahdollisuuksia. Uljens käyttää lähinnä Husserlin käsitteitä viitekehystenä ja metakielenä fenomenografian lähtökohta-oletusten ilmaisemisessa. (Uljens 1992; Järvinen & Karttunen 1998, 165.) Fenomenografian yhteydestä ja erosta fenomenologiaan ovat Uljensin lisäksi kirjoittaneet mm. Marton (1981, 180-181, 1986, 39-42 ja 1988, 193-195), Järvinen (1985, 49-52 ja 1990, 28), Gröhn (1992, 11-13), Häkkinen (1996, 10-12), Marton & Booth (1997, 116-117 ja Niikko (2003, 12-23).

4.5 Fenomenografian lähtökohdat ja keskeisimmät piirteet

Termi tulee kreikankielisistä sanoista fenomenon ja grafi (Kroksmark 1987, 226-227; Järvinen & Järvinen 1996, 59). Näistä ensinmainittu on johdettu verbistä fainoo, mikä merkitsee "tulla päivänvaloon", mutta myös muuta ilmitulemistä, ilmestymistä, paljastumista tai asian selviämistä. Jälkimmäinen taas merkitsee "kuvailla jotakin". Graf-juuriset sanat on johdettu kreikankielisistä sanoista grafée (subst.) ja grafoo (verbi). (Kuula 2003.) Marton & Booth määrittelevät fenomenografian tutkimuskohteeksi vaihtelut tavassa kokea jotakin, toisin sanoen sen selvittämisen, miten ihmiset kokevat maailman ilmiöineen. Heidän mukaansa fenomenografia ei ole erillinen metodi eikä kokemusta koskeva teoria. Pikemminkin se on tapa "identifioida, muotoilla ja käsitellä tiettyjä tutkimusongelmia, erikoistumishaara, joka on erityisesti suuntautunut oppimisym-

päristössä tapahtuvaa oppimista ja ymmärtämistä koskeviin kysymyksiin” (Marton & Booth 1997, 111; Hirsjärvi & Hurme 2000, 168). Vaikka kasvatustieteilijät ensimmäisenä ottivat fenomenografian käyttöönsä ja kehittivät sitä, ei sen käyttö ole rajoittunut vain kasvatustieteisiin, vaan sen mukaista tutkimusta tehdään nykyään monilla muillakin tieteenaloilla.

Fenomenografiassa halutaan kuvata tietyssä tutkittavien joukossa ilmenevien, tiettyä ilmiötä koskevien erilaisten käsitysten variaatioita. Siinä ollaan kiinnostuneita laadullisesti erilaisista tavoista joilla ihmiset kokevat, käsitteellistävät, havaitsevat ja ymmärtävät ympäröivää maailmaansa (Marton 1986, 31; Marton & Booth 1997, 111, 121). Empiirisen aineiston katsotaan heijastavan näitä ihmisten käsityksiä tutkittavasta ilmiöstä. Eri ihmiset voivat nähdä saman ilmiön erilaisena riippuen siitä, miten he ovat ymmärtäneet sen. Tavoitteena on ymmärtää tutkimushenkilöiden ajattelua, ei yrittää selittää syitä näihin erilaisiin käsityksiin (Häkkinen 1996, 14).

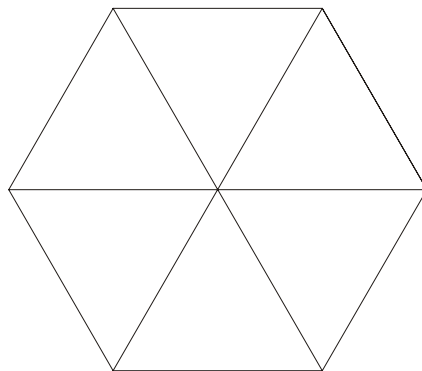
Valitsin fenomenografisen näkökulman juuri sen takia, että minua kiinnosti selvittää laadullisesti erilaisia käsityksiä cembalonsoitosta. Oletin eroja löytyvän mm. tutkimushenkilöiden erilaisesta koulutuksesta ja kokemuksista johtuen. Jo tehdessäni haastatteluja havaitsin näkemysten olevan joissakin asioissa yllättävänkin yhteneviä, mutta toisaalta huomasin, että niistä löytyy myös yksilöllisiä piirteitä. Tutkimuksessani olen pyrkinyt löytämään ja säilyttämään tämän aineistoon kätkeytyvän käsityskirjon, järjestelemään asiat loogisesti ja kuvaamaan cembalonsoittoa mahdollisimman monipuolisesti.

Käsitteelle *käsitys* ei fenomenografiassa ole esitetty yhtenäistä ja kattavaa määritelmää. Erilaisten määritelmien takana on kuitenkin ajatus, että ihminen konstruoi maailmaa kokemustensa kautta. Käsitys on konstruktio, johon ihminen vertaa kokemaansa tulkitessaan sitä. Sen varassa yksilö edelleen jäsentää uutta asiaa koskevaa informaatiota. (Ahonen 1994, 117; Järvinen & Karttunen 1998, 166). Se on dynaaminen ilmiö; joskus ihminen voi muuttaa käsitystä useampaankin kertaan lyhyessä ajassa. Se ei kuitenkaan merkitse samaa kuin mielipide, vaan se on pysyvämpää tekoa: ihmisen itselleen tietyistä perusteista rakentama kuva jostakin asiasta (Ahonen 1994, 117). Ahonen (1994, 117) kiteyttää pohdintansa käsitteestä ”käsitys” seuraavaan määritelmään: ”Käsitys on kokemuksen ja ajattelun avulla muodostettu kuva jostakin ilmiöstä.” Fenomenografia, sananmukaisesti ”ilmiöiden kuvaaminen”, tarkoittaa tämän määritelmän mukaan käsitysten tutkimista.

Tietyssä joukossa ilmenevien, tiettyä ilmiötä koskevien käsitysten variaatioita tarkastellaan kahdesta näkökulmasta, ”mitä -ja kuinka-aspektien” kautta. Tutkimuksen alussa tutkija esittää käsitystä koskevan kysymyksen tai kysymyksiä (”mitä-aspekti”), ja sen jälkeen hän pyrkii saamaan selville, miten tutkittava on rakentanut käsityksensä tutkittavasta ilmiöstä (”kuinka-aspekti”). (Järvinen & Karttunen 1998, 167). ”Mitä-aspekti” on edellytyksenä ”kuinka-aspektille”, sillä ensin on oltava käsitys siitä, mikä ilmiö on, ennen kuin voidaan keskustella siitä, kuinka se on rakentunut. ”Mitä-aspekti” siis kohdistaa ajattelun kohteeseensa ja ”kuinka-aspekti” puolestaan kuvailee sitä, miten jokin ajattelun kohde rajataan (Simoila 1993, 24; Ahonen-Erikäinen 1998, 26). Se,

kuinka näemme jonkin ilmiön puolestaan määrittelee sen, mitä näemme siinä. ”Mitä-aspekti” siis syntyy eräänlaisena ajattelutoimintona ”kuinka-aspektin” käynnistyessä. (Uljens 1989, 23-24; Ahonen–Eerikäinen 1998, 26.)

”Mitä- ja kuinka-aspekti” ovat sisäisesti sidoksissa toisiinsa ihmisen merkityksenantoprosessissa, eikä niitä voida erottaa. Ihminen on intentionaalinen olento, joka pyrkii rakentamaan itselleen kuvan maailmasta. Hänellä on tarkoitus (intentio) jäsenellä maailma kartaksi, jonka avulla hän pystyy suhteuttamaan kokemukset toisiinsa ja tekemään tarkoituksenmukaisia toimintapäätöksiä. (Ahonen 1994, 121.) Se tapa, miten ajattelu suunnataan tiettyyn kohteeseen, määrittää osaltaan myös kohteen sisältöä (Kroksmark 1987, 233; Uljens 1989, 23-27; Häkkinen 1996, 26-27). Kroksmark (1987, 234) esittää esimerkkinä ajattelun vaikutuksesta seuraavan kuusikulmion:



KUVA 6 Havainnollistava esimerkki saman ilmiön kokemisesta eri tavoin

Kuvio voidaan hahmottaa esimerkiksi kuusikulmiona, suunnikkaina tai kolmioina. Toisaalta jos katsotaan pistettä kuvion keskellä, voidaan kuvio nähdä kolmiulotteisena kuutiona. Näin sama kuvio havainnoidaan eri tavoin riippuen siitä, miten ajattelu suunnataan kohteeseen. (Kroksmark, 1987, 234; Uljens 1989, 23; Häkkinen 1996, 26-27).

Tutkimuksen alussa pyysin cembalopedagogeja kuvailemaan mistä he lähtevät cembalonsoiton opetuksessa liikkeelle (mitä-aspekti). Yhdistelemällä ja analysoimalla eri informanteilta saamaani mitä-tietoa pystyin muodostamaan kokonaiskäsityksen siitä, mistä cembalonsoitto rakentuu (kuinka-aspekti). Se, kuinka informantit näkevät asian kertoo siitä, mitä he siinä pitävät tärkeänä. Sitä mistä ei puhuta pidetään joko vähäarvoisempana, tai sitä ei kyetä lainkaan havainnoimaan.

Fenomenografista tutkimusta tehdään toisen asteen perspektiivistä todellisuuteen. Siinä tehdään ero sen välille miten asiat ovat, ja miten niiden käsitteään olevan. Käsitteet ensimmäisen ja toisen asteen perspektiivi (näkökulma) vakiintuivat fenomenografiseen tutkimukseen Martonin (1981) artikkelin pohjalta. Kun ensimmäisen asteen perspektiivissä orientoidutaan suoraan ympäröivään maailmaan ja tehdään siitä päätelmiä, toisen asteen perspektiivissä tar-

kastellaan ihmisten käsityksiä ympäröivästä maailmasta (tai heidän kokemuk-
siaan siitä) ja tehdään niiden perusteella johtopäätöksiä (Marton 1981, 177-178).
Vastausten eroja ja yhtäläisyyksiä tarkastelemalla pyritään selvittämään, mikä
on kullekin käsitykselle tyypillistä. Näiden näkökulmien eroa voidaan havain-
nollistaa Martonin (1981) esimerkeillä erilaisista tavoista hahmottaa todellisuut-
ta. Hänen mukaansa voidaan tiedustella, miksi jotkut lapset menestyvät kou-
lussa toisia paremmin. Tähän kysymykseen saatavat vastaukset koskevat todel-
lisuutta, "miten joku on". Kysymys on muotoiltavissa myös Säljön (1981) ta-
paan: "Mitä ihmiset ajattelevat, miksi jotkut lapset menestyvät muita paremmin
koulussa?" Jälkimmäiseen kysymykseen saatavat vastaukset kuvaavat ihmisten
käsityksiä todellisuudesta, eli sitä miten eri henkilöt kokevat tai mieltävät tietyn
asian. (Marton 1981, 177-178; Wenestam 1984, 39; Uljens 1989, 13-18; Marton &
Booth 1997, 117-121)

Tieto ihmisten erilaisista käsitys-, ymmärtämis- ja hahmottamistavoista on
osoittautunut merkitykselliseksi mm. pedagogisten mahdollisuuksiensa ansi-
oista. Jos oppimista ei ymmärretä vain erillisten tiedonpalasten kokoamiseksi ja
muistamiseksi, vaan konstruktioprosessiksi, jossa uusi tieto- ja havaintoaines
muokataan ja prosessoidaan aiemman kokemustiedon varassa, silloin opettajan
on tärkeää tuntea tämä aikaisempi tausta ja kokemustapa. (Gröhn 1992, 7.) Toi-
sen asteen tutkimusnäkökulma on merkittävä myös sen vuoksi, että siitä saata-
via kuvauksia ei voida johtaa ensimmäisen asteen perspektiivistä (Marton 1981,
178). Esimerkiksi tutkiessamme vieraita kulttuureja tai yhteiskunnan erilaisista
ryhmittymistä tulevia ihmisiä toisen asteen tutkimusnäkökulma on tärkeä. Voi-
daksemme ymmärtää heidän käyttäytymistään ja käyttäytymisen motiiveja
meidän on pystyttävä kuvaamaan ja selittämään ilmiöt heidän omasta näkö-
kulmastaan ilman, että tutkija on etukäteen määritellyt sen vastausvaruuden,
johon tutkittavan vastaukset sijoitetaan. (Gröhn 1992, 8.)

Toisena keskeisenä piirteenä pidetään ilmiön olemuksen tarkastelua. Ilmi-
ön olemusta ei käsitetä täysin yksilöllisenä eikä täysin intersubjektiivisena, vaan
ilmiön yksilölle ominaisimman ja yleisen tason välissä näyttää olevan kolmas
taso: kokemustapojen ja ajattelun muotojen taso (Marton 1981; Marton 1986;
Järvinen 1990, 28; Järvinen & Järvinen 1996, 60). Fenomenografia pyrkii kuva-
maan ilmiöitä koko laajuudessaan, eli ihmisten erilaisia tapoja kokea tai käsit-
teellistää niitä (Marton 1986, 31; Järvinen 1990, 28). Martonin (1981) mukaan
tutkimushenkilöiltä löydetään yleensä moninkertainen määrä käsityksiä josta-
kin ilmiöstä verrattuna sen teoreettisiin määritelmiin. Fenomenografi ei ole
kiinnostunut yksilöistä, vaan näistä erilaisista kokemustavoista ja muotoproto-
typeista, joiden kautta hän yrittää ymmärtää tutkittavaa ilmiötä. Tässä valossa
käsitysten tutkiminen on paitsi hyödyllistä, myös uutta teoriaa luovaa (Aho-
nen-Eerikäinen 1998, 25). Kun aineistoa käsitellään kokonaisuutena, saattaa jo-
kin marginaaliselta tuntuva ilmaisu tuoda ilmiöstä esiin jonkin sellaisen teoret-
tisen ulottuvuuden, jolla on tutkimuksen kannalta suuri relevanssi (Ahonen
1994, 127).

Tärkeimpinä tutkimustuloksina pidetään kuvauskategorioita, jotka tutkija
muodostaa analyysinsa pohjalta. Fenomenografiassa on keskeistä, että ne katta-

vat koko vastausten variaation, ja että kategoriat syntyvät niistä ilmaisuista, joilla ihmiset kuvaavat havaintojaan, kokemuksiaan ja käsitteitään (Marton 1986, 33-35; Marton & Booth 1997, 121-122). Kategorioiden sisältämät kuvaukset edustavat kollektiivista ajattelua, eivät yksittäisten ihmisten ajattelua (Marton 1981, 196-198; Pramling 1983, 44-45; Häkkinen 1996, 33). Marton (1981, 178) toteaa, että ”mitä ilmeisemmin hyväksymme sen, että on jo riittävän kiinnostavaa löytää ne erilaiset tavat, joilla ihmiset kuvaavat, tulkitsevat, ymmärtävät ja käsitteellistävät erilaisia todellisuuden aspekteja” (käännös Järvinen & Järvinen 1996, 60). Näitä erilaisia käsityksiä on aina kuitenkin vain rajallinen määrä (Theman 1985, 13; Marton 1986, 37; Marton & Booth 1997, 122; Marton & Pang Ming Fai 1999, 4).

4.6 Analyysin eteneminen fenomenografisessa tutkimuksessa

Fenomenografinen kontekstianalyysi perustuu kahteen pääperiaatteeseen: ensinnäkin tutkimusta tehdään toisen asteen näkökulmasta todellisuuteen, ja toiseksi tulokseksi saadut kategoriat ovat tutkittavalle ilmiölle luonteenomaisia ja kontekstisidonnaisia. Analyysin kontekstisidonnaisuuden takia analyysikehikkoa ei valita etukäteen, vaan kategoriat nousevat aineistosta tulkinnan kautta (Theman 1985, 14; Häkkinen 1996, 39).

Lähtökohta on se, että ensin hankitaan empiirinen aineisto, sen jälkeen siitä tehdään johtopäätöksiä ja lopulta kuvaus (Ahonen 1994, 122). Analyysivaiheessa tutkija pyrkii pääsemään selville tutkimuskohteensa rakenteesta ja sisäisistä merkityksistä. Analyysiprosessi on jatkuva haastattelujen lukemisen, kategorioiden muodostamisen ja reflektoinnin kehä, jonka aikana tutkija pyrkii pääsemään selville tutkimuskohteensa rakenteesta ja sisäisistä merkityksistä (Marton 1986, 43; Häkkinen 1996, 41; Järvinen & Karttunen 1998, 168).

Tutkija aloittaa analyysin jo tietojenkeruuvaiheessa. Aivan ensimmäinen tehtävä on tutustua aineistoon ja luoda siitä kokonaiskuva (Järvinen & Karttunen 1998, 168). Vaikka hänellä on jo tutkimuksen alkaessa selvä kuva tutkimuksen tarkoituksesta, tämä näkemys tarkentuu analyysin edetessä (Hirsjärvi & Hurme 2000, 169). ”Vaikka rajat on määrätty jo lähtötilanteessa, aineistonkeruu ja analyysiprosessi valottaa näitä rajoja, muuttaa niitä, täyttää niitä ja kääntää koko asian ympäri” (Marton & Booth 1997, 132, käännös Hirsjärvi & Hurme 2000, 169). Fenomenografiassa ”tutkija on oppija, joka etsii tutkimansa ilmiön merkitystä ja struktuuria (miten ihmiset kokevat tutkittavan ilmiön) (Marton & Booth 1997, 133; käännös Hirsjärvi & Hurme 2000, 169).

Kun fenomenografinen tutkija on perehtynyt aineistoon ja luonut siitä kokonaiskuvan, lähtee hän hakemaan siitä merkittäviä lausumia. Tämä vaatii analysoijalta tarkkuutta, sillä joskus samat lausumat tai käsitteet voivat merkitä eri yhteyksissä eri asiaa. Ongelmallista on se, että samaa ilmiötä voidaan kuvata kielellisesti erilaisilla käsitteillä, ja toisaalta eri ilmiöitä voidaan kuvata kielellisesti samantapaisilla ilmauksilla. Tutkijan tehtävä on löytää ilmiötä koskevat

käsitykset kielellisen ilmaisun takaa (Marton 1986, 42; Häkkinen 1996, 41). Toisaalta merkitykset saattavat löytyä myös julkituotujen käsitteiden ja lausumien takaa, jolloin tutkijan on kyettävä tulkitsemaan sanottua suhteessa koko haastatteluun. Häkkinen (1996, 41-42) tuo esille, että ongelmia voi tuoda myös se, että joskus merkitysyksiköt voivat olla aineistossa limittäin siten, että samasta ajatusyhteydestä voidaan muodostaa useampia merkityksiä. Tällöin voidaan repliikkejä katkaista ja liittää uudelleen toisiinsa, jotta tutkittavan ajatuskulku saadaan selville. Myös Ahonen (1994, 143) pitää keskeisenä sitä, että ilmauksia ei irroteta ajatusyhteyksistään, vaan niitä käsitellään ajatuskokonaisuuksina.

Seuraavaksi näitä lausumia ryhmitellään merkitysyksiköiksi. Sijoittaessaan lausumia merkitysyksiköihin tutkijan on otettava huomioon sekä niiden alkuperäinen konteksti että se merkitysyksikkö, johon lausumaa ollaan sijoittamassa. Kun lausumat on sijoitettu merkitysyksikköihin, tutkija vertailee merkitysyksikköjen samankaltaisuuksia ja eroja ja tarkentaa niiden ominaispiirteitä. Näin rakennetaan aluksi karkeista merkitysyksikköjen luokista vähitellen toisistaan selkeästi erottuvat kategoriat. Rajatapaukset tutkitaan ja kaikille muodostetuville kategorioille luodaan kriteerit. Tärkeää on edelleen, että syntyvät kategoriat vielä testataan suhteessa alkuperäiseen aineistoon. (Marton 1986, 43; Järvinen & Karttunen 1998, 168.)

Kun kategoriat ovat selkiintyneet, materiaali lopuksi integroidaan ja muodostetaan kategorioista aineistoa mahdollisimman hyvin vastaava kuvaus. Kategoriasysteemissä kaikki kategoriat liittyvät toisiinsa osana laajempaa kokonaisuutta. Syntyneessä mallissa esitetään aineistossa esiintyneet erilaiset käsitykset ja niiden suhde toisiinsa. Kuvauskategoriasysteemin tulee kuvata aineistossa esiintyvien käsitysten koko variaatiota. Näitä aineistossa esiintyvien käsitysten variaatioita kuvaavia käsityskategorioita pidetään fenomenografisen tutkimuksen tärkeimpinä tuloksina (Uljens 1989, 46; Marton & Booth 1997, 121-122). Martonin (1986, 34) mukaan analyysi ei ole ainoastaan aineiston järjestelmistä, vaan tärkeää on myös löytää aineistosta keskeiset piirteet. Kategorioita voidaan kuvata vertikaalisesti, horisontaalisesti ja hierarkkisesti, tai kahta viimeksi mainittua tapaa yhdistelemällä (Järvinen & Karttunen 1998, 168-169; Niikko 2003, 38-39). Tutkijan tehtäväksi jää aineistosta löytyneiden kategorioiden kuvaaminen, niiden ankkurointi empiiriseen aineistoon ja järjesteleminen mielekkääksi kuvauskategoriasysteemiksi.

Fenomenografisessa tutkimuksessa empiiristä aineistoa tarkastellaan siis kokonaisuutena ja analyysissa haastatteluista muodostetaan kokonaisuus (Pramling 1983, 46; Theman 1985, 14; Häkkinen 1996, 39). Analyysissa ollaan kiinnostuneita ilmauksista, ei niitä tuottaneista henkilöistä (Uljens 1991, 89; Häkkinen 1996, 42). Tulokset saadaan niistä ilmaisuista, joilla ihmiset kuvaavat havaintojaan, kokemuksiaan ja käsitteitään. Niiden avulla voidaan ymmärtää ihmisten ajattelua jostakin ilmiöstä. Vastausten eroja tarkastelemalla voidaan nähdä, mikä on tyypillistä aineistosta nousevalle käsitykselle.

4.7 Aineiston analysointi ja teorian muodostus tässä tutkimuksessa

Aineiston analyysiin sovelsin fenomenografista kontekstianalyysia ja Glaserin ja Straussin kehittämästä grounded theory -menetelmästä (käytän jäljempänä myös lyhennettä GT) lainaamani komparatiivista analyysimenetelmää. Molemmat tutkimussuuntaukset ovat lähtökohdiltaan induktiivisia ja teoriaorientoituneita. Niissä perusväittämät muotoillaan empiirisen aineiston pohjalta, eikä analyysia ohjaa mikään aiempi tutkimus tai teoria (Ahonen 1994, 123; Häkkinen 1996, 40). Aineiston käsittelyn apuvälineenä käytin QSR NVivo -analyysiohjelmaa. Se on kvalitatiivisen aineiston analyysiin kehitetty tietokoneohjelma, jota käytetään paitsi GT:n mukaiseen teorian kehittämiseen, myös väljemmin aineiston pilkkomiseen, käsitteellistämiseen ja uudelleen järjestelemiseen.

Aineiston pilkkomisessa osiin ja uudelleen kasaamisessa käytin apuna GT:n mukaista analyttistä vertailumetodia, jossa yhdistyy koodaus ja analyysi. Käsitteiden kehittämisessä käytin kuitenkin ainoastaan sen avointa ja aksiaalista vaihetta. Strauss ja Corbin (1990, 115) itsekin toteavat, että ne jotka haluavat ainoastaan kehittää käsitteitä voivat lopettaa analyysin aksiaaliseen vaiheeseen. Niitä taas, jotka haluavat tuottaa uuden teorian, he kehottavat jatkamaan eteenpäin. Aineiston käsittelyä helpotti suuresti se, että haastateltavat alansa erityisasantuntijoina käyttivät yhtenevää, kosketinsoitinten soittoon vakiintunutta käsitteistöä. Koska ne olivat tuttuja myös itselleni, pyrin olemaan koko ajan tarkkana, ettei tällainen aihepiirin ja siihen vakiintuneen terminologian tuttuus vaikuta tulkintaani estäen mahdollisten aivan uusien piirteiden esiin nousemista haastatteluista.

Analyysiin grounded theory -menetelmästä lainaamani ja soveltamani komparatiivinen analyysimenetelmä jakaantuu kolmeen vaiheeseen: avoimeen, aksiaaliseen ja selektiiviseen vaiheeseen. Ensimmäisessä koodausvaiheessa tuotetaan peruskäsitteet, toisessa vaiheessa muodostetaan kategoriat ja kolmannessa vaiheessa ne tulevat kiinnitetyiksi tutkimuksen tuloksena syntyvään ydinkategoriaan (Strauss & Corbin 1990; Tesch 1992, 85-86; Nores 1990, 31). Fenomenografisessa analyysiprosessissa taas haetaan ensin merkittäviä lausumia (tärkeitä ilmauksia), jonka jälkeen niistä muodostetaan merkitysyksiköitä ja rakennetaan vähitellen kategorioita. Lopuksi syntyneet kategoriat järjestellään niiden keskinäistä suhdetta kuvaavaksi kuvauskategoriasysteemiksi (Marton 1986, 42-43; Häkkinen 1996, 41-43; Järvinen & Karttunen 1998, 168-169; Niikko 2003, 33-38).

Vaikka käsitteistö on erilainen, grounded teorian mukainen avoin ja aksiaalinen vaihe muistuttavat fenomenografisen analyysin kahta ensimmäistä vaihetta. Kolmannessa vaiheessa menetelmien välillä on selvä ero, minkä vuoksi rajoitin grounded theory -menetelmän käytön avoimeen ja aksiaaliseen vaiheeseen. Grounded theory -menetelmän mukaisessa selektiivisessä vaiheessa kategoriat integroidaan teoriaksi yhden ydinkäsitteen ympärille (Strauss 1990), kun

taas fenomenografisessa tutkimuksessa tähdätään ylemmän tason kategorioiden yhteiseen teorianmuodostukseen, jolloin kaikki syntyneet kuvauskategoriat jo sinänsä ovat tutkimustuloksia (Marton 1981, 1986; Ahonen-Eerikäinen 1998, 25). Selektiivisen koodauksen mukainen ydinkategorian etsiminen olisi ollut ristiriidassa fenomenografian idean kanssa, sillä GT pyrkii redusoimaan, löytämään olennaisen, kun taas fenomenografian tärkein tavoite on säilyttää vastausten variaatio, ei karsia esiin olennaista (Järvinen 2002).

Analyyttisen vertailumetodin ydin on siinä, että aina kun luokitellaan ja koodataan uusi merkitysyksikkö, sitä verrataan aiempiin luokituksiin ja koodauksiin. Jos se ei sovi aiempiin luokkiin, koodataan uusi luokka (Glaser & Strauss 1967; Maykut & Moorehouse 1994, 134; Hirsjärvi & Hurme 2000, 166). Avoin koodaus on Straussin ja Corbinin (1990, 62) mukaan aineiston purkamisen, tutkimisen, vertailun, käsitteellistämisen ja kategorisoinnin prosessi. Tässä vaiheessa hankittu aineisto luokitellaan niin moneen kategoriaan kuin aineisto antaa mahdollisuuden (Glaser & Strauss 1967, 105). Sen mukaisesti aina kun ilmeni uusia kategorioita, laajensin luokitustani aina siihen asti, kun uusi aineisto sitä vaati. Kun avoimessa koodauksessa pilkkotaan aineistoa ”palasiksi”, liitetään ne aksiaalisen koodauksen vaiheessa uudelleen yhteen teoreettisesti järkevällä tavalla. Nyt palasia järjestellään kategorioihin, jotka sitten saavat niitä määritteleviä alakategorioita. Se tarkoittaa sitä, että valitaan joitakin keskeisiä piirteitä tarkemman analyysin kohteeksi, ja koodaus tapahtuu näiden ”akselien” ympärillä. (Strauss 1987, 32; Hirsjärvi & Hurme 2000, 165). Vaikka avoin ja aksiaalinen koodaus ovat erillisiä vaiheita ja tekniikoita, analyysi on käytännössä molempien välillä sukkuloimista, eivätkä koodausten vaiheet ole näin selkeästi toisistaan erotettavissa. (Strauss & Corbin 1990, 98)

Tutkimukseni alussa analyysi oli yhtäaikaista aineiston keruun kanssa. Aluksi tein yhden haastattelun ja analysoin sen pilkkoen aineiston ”palasiksi” antaen kullekin aineiston osalle ilmiötä kuvaavan nimen. Siitä sain alustavat kategoriat, jotka syötin seuraavaan haastatteluun. Usein aineistolähtöisissä tutkimusmenetelmissä (mm. Strauss & Corbin 1990) suositellaankin, että tutkimusaineistona käytettävien haastattelujen ensimmäinen analyysi tehdään pian ensimmäisten haastattelujen tekemisen jälkeen, sillä se voi auttaa seuraavien haastattelujen suuntaamisessa ja lisäkysymysten esittämisessä (Ahonen-Eerikäinen 1998, 41). Myös Honkosen ja Karilan (1995, 137) mukaan aineiston hankinta ja analyysi ovat vuorovaikutuksellisessa suhteessa: Kerätyn aineiston antamat vihjeet ohjaavat aineiston myöhempää hankintaa, mutta toisaalta tutkija voi tarpeen vaatiessa palata uuden aineiston vihjeiden perusteella aiemmin hankkimansa aineiston pariin. Tämän ajatuksen mukaisesti aina kun ilmeni uusia kategorioita, laajensin luokitustani siihen asti, kun uusi aineisto aina sitä vaati. Samalla kun temaattinen runko kategorioineen alkoi hahmottua, pystyin fokuoimaan haastatteluja enemmän. Paloittelun jälkeen kokosin ja yhdistelin samankaltaisia elementtejä muodostaen kategorioita. Vähitellen kategoriat alkoivat asettua ylä- ja alakategorioiksi. Osa kategorioista tuntui nousevan tärkeiksi, osa asettui niiden alle, osa kategorioista yhdistyi johonkin toiseen jne. Rinnalla luin aihetta koskevaa kirjallisuutta.

Näin muodostin teorian vähitellen aineiston pohjalta jatkaen sen testamista ja muokkaamista lisäaineistojen pohjalta niin kauan kunnes aineisto alkoi satureitua. Teoreettinen saturaatiopiste (kyllästymispiste) on saavutettu silloin, kun yksikään lisähavainto ei tuo tarvetta modifioida aikaansaattua mallia (Glaser & Strauss 1967, 111; Eskola & Suoranta 1996, 35). Aineisto alkoi satureitua selkeästi jo neljännen haastattelun jälkeen. Koska kaikki haastattelemani cembalistit ovat alansa spesialisteja, ei ole syytä olettaa, että haastattelujen määrän lisääminen - tekemieni seitsemän haastattelun lisäksi - olisi aiheuttanut kokonaisteorianmuodostuksen kannalta olennaisia muutoksia.

Fenomenografi tarkastelee ilmaisuja sekä yksilöllisestä että kollektiivisesta kontekstista. Tutkija voi keskittyä yksittäiseen haastatteluun, tai tarkastella haastatteluja kokonaisuuksina järjestellen ja vertaillen aineistostaan löytyviä erilaisia merkityksiä. Haastatteluotteita tarkastellaan vuorotellen suhteessa yksittäiseen haastatteluun ja kaikkiin haastatteluihin, joissa käsitellään samaa teemaa.

Tutkittavana on tavallaan kaksi materiaalia, joista toinen liittyy yksilöön, toinen hänen edustamaansa yhteisöön, toisin sanoen materiaali voidaan nähdä jommasta kummasta näkökulmasta, kontekstista, käsin. (Hirsjärvi - Hurme 2000, 169)

Tutkija vertailee eri ihmisten käsityksiä, mutta myös suhteuttaa yhden ihmisen käsityksiä tutkittavasta ilmiöstä hänen muihin käsityksiinsä (Ahonen 1994, 117). Analyysi voi edetä esimerkiksi siten, että ensin tarkastellaan tiettyä teemaa kaikkien haastateltavien haastatteluissa ja sen jälkeen tarkastellaan niitä haastatteluja kokonaisuutena, joissa juuri tätä teemaa on käsitelty erityisen mielenkiintoisella tavalla (Hirsjärvi & Hurme 2000, 169).

Huomioidakseni edellä esittämäni ajatuksen pyrin käsittelemään tutkimushenkilöitten lausumia riittävän laajoina yksiköinä, että asia- ja tilanneyhteys säilyisi. Ihmisillä on puhuessa taipumus palata uudelleen samoihin aiheisiin havaittuaan kuvauksensa tai ilmauksensa riittämättömäksi. Käyttämäni tietokoneohjelma oli oiva apuväline repliikkien katkaisemisessa ja uudelleen liittämässä niin, että tutkittavan ajatuksellinen kokonaisuus pysyisi muuttumattomana. Tarkastelin myös kutakin haastattelua erikseen ja toisaalta kaikkia yhdessä. Huomasin, että joihinkin teemoihin, esim. jonkun tietyn soittotekniikan noudattamiseen liittyi samassa haastattelussa muitakin painotuksia, jotka olivat sidoksissa tähän tekniikkaan, ja jotka eivät välttämättä tulleet esille yhtä selkeästi muissa haastatteluissa.

Fenomenografiassa ei käytetä valmiita teorioita asioiden luokitteluun ennakolta ja teoriasta johdettujen etukäteisolettamusten testaamiseen. Jos toimitaisiin näin, hukkaantuisi suuri osa siitä informaatiosta ja uudesta tiedosta, jota avoimella käsittelyllä voi saada aineistosta (Ahonen 1994, 123). Vaikka fenomenografinen tutkimus on lähtökohdiltaan aineistopohjaista ja induktiivista, tarvitsee fenomenografinen tutkija kuitenkin teoreettista perehtyneisyyttä aiheeseen. Ahonen (1994, 123) ja Häkkinen (1996, 40) tuovat esille sitä, että ilmiön teoreettinen tunteminen etukäteen toimii perustana aineistoa hankittaessa ja auttaa löytämään tekstistä ilmiön kannalta relevantit ilmaukset. Teoriaa ei kui-

tenkaan käytetä käsitysten luokitteluun ennakoita ja teoriasta johdettujen valmiiden oletusten testaamiseen. Käytännössä fenomenografisessa tutkimuksessa teoreettiset johtopäätökset syntyvät vuorovaikutuksessa aineistosta esiin nousseiden näkökulmien ja alan aikaisempiin tutkimuksiin liittyvän teoreettisen pohdiskelun kanssa (Ahonen-Eerikäinen 1998, 25).

Ahonen (1994) toteaa, että teoreettinen perehtyneisyys tekee tutkijasta tutkimusinstrumentin: "hänen mielessään on kysymysten ja erotteluperusteiden avoin ja joustava rakennelma, josta hän ammentaa syventäviä haastattelukysymyksiä ja vastausten luokittelujen perusteita". Ilman teoriaa tutkimus latistuu rakenteettomaksi kuvailuksi ja raportti muodottomaksi sitaattikokoelmaksi. Teoreettinen perehtyneisyys toimii siis perustana, josta aineiston hankinta ja tulkinta lähtevät liikkeelle. (Ahonen 1994, 123.) Glaser ja Strauss, monien mielestä jyrkimmin induktioon pitäytyvän grounded theory -menetelmän kehittäjätäkään eivät pidä esioletuksia ongelmana. Vaikka tutkimuksen tulisi olla lähtökohdiltaan avoin, monet tutkijaan liittyvät seikat – mm. alustavina tutkimusongelmina ilmenevä tutkijan mielenkiinnon suuntautuminen ja tutkijan kokemus tutkittavalta alueelta – ohjaavat hänet väistämättä havaitsemaan kerättävässä aineistossa tutkimuksen lähtökohdan kannalta merkityksellisiä asioita (Glaser & Strauss 1967, 3; Honkonen & Karila 1995, 138).

Esiymmärrys on siis tutkijalle tarpeen, mutta hänen täytyy olla koko ajan tarkkana, ettei se ala ohjata tulkintaa. Vaikka tiedostin tämän, sorruin analysoimaan kaksi ensimmäistä haastattelua osittain omista etukäteisoletuksista lähtien. Kolmas haastattelu muutti ratkaisevasti tutkimuksen kulkua. Huomasin, että minun kannattaa aloittaa analyysi alusta. Haastateltava oli omakohtaisesti käynyt läpi prosessin "pianistista cembalistiksi", joten hänellä oli napakat ja jäsentyneet mielipiteet. Vankan piano- ja cembalotaustan lisäksi hänellä oli runsaasti kokemusta cembalonsoiton opettamisesta pianisteille. Analysoin tämän haastattelun huolella kunnioittaen aineistoa mahdollisimman pitkälle. Kaksi aiempaa analyysia hylkäsin ja tein niistä uudet analyysit em. analyysirungon pohjalta. Tämä oli mielestäni merkityksellinen edistysaskel pyrki- myksessäni kohti aineistolähtöisyyttä. Välttämättä tulokset eivät olisi muodostuneet kovin paljon toisenlaisiksi, vaikka olisin jatkanut omien esikategorioit- ni pohjalta, mutta tärkeää oli minussa tapahtunut asennemuutos; uskaltauduin "aineiston vietäväksi".

Fenomenografinen tutkimus voi olla luonteeltaan myös abduktiivista. Abduktiivinen päättely lähtee liikkeelle empiriasta, mutta ei pidä mahdollisena myöskään teorian olemista mukana kaiken taustana. Se sallii aikaisemman kirjallisuuden ja teorioiden käyttämisen tukena, esimerkiksi ideoitten ja inspiraati- on lähteenä, joskaan niihin ei sellaisenaan nojauduta (Anttila 1999; Ahonen-Eerikäinen 1998, 21). Abduktion keskeisimmän kehittäjän, amerikkalaisen filosofin Charles S. Peircen (1839-1914) mukaan abduktiivisuus tarkoittaa uuden teorian muodostamista havaintojen tekemiseen käytetyn johtoajatuksen pohjalta (Peirce 1960, Kosonen 2001, 49). Myös Grönfors katsoo abduktiivisessa päättelyssä uusien tieteellisten löytöjen olevan mahdollisia vain silloin, kun havaintojen tekoon liittyy jokin johtoajatus, joka voi olla intuitiivinen käsitys tai

pitkälle muotoiltu hypoteesi. Tämä löytö alkaa toimia hypoteesina ohjaten aiheiston lisäkeräämistä. (Grönfors 1982, 33-37; Järvinen 1985, 57; Siitonen 2000, 4/10.) Abduktiivisessa päättelyssä johtolanka voidaan saada myös deduktiivisesti aikaisemmista teorioista tai tieteellisestä ja jopa kaunokirjallisuudesta (Grönfors 1982, 36; Siitonen 2000, 4/10). Koska minulla on kokemuksia cembalonsoittamisesta ja -opettamisesta, oli minulla mielessä alustavia tema-alueita, mutta kuten aiemmin kuvasin, pyrin koko ajan varomaan, että en anna niiden vaikuttaa analyysiin ja tuloksiin rajoittavasti.

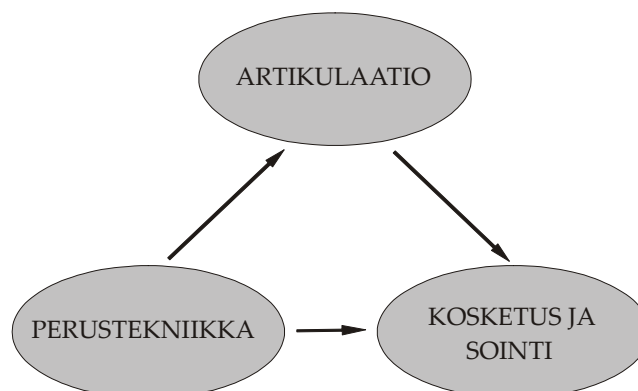
Tutkimustulokseksi saamassani kokoavassa teoriassa esitän seitsemän cembalistin käsitykset cembalonsoiton perusteiden opettamisesta pianisteille uudelleen kontekstualisoituna. Analyysin kautta muodostamani kategoriat järjestelin hierarkkisesti niin, että kehittynein kategoria *Artikulaatio* kattaa muut alemman tason kategoriat (ks. Järvinen & Karttunen 1998, 169-170). Vakuuttaakseni lukijan muodostamieni kategorioiden paikkansapitävyydestä, liitin analyysin tueksi katkelmia haastatteluista kategorioiden kuvausten yhteyteen. Tulokseksi saamiani kategorioita tutkin lisäksi muiden aihetta sivuavien tutkimusten ja aikaisemman kirjallisuuden valossa.

5 JOHDANTO TUTKIMUSTULOKSIIN

Tutkimusprosessista nousi selkeästi esille kolme yläkategoriaa:

1. Perustekniikka
2. Kosketus ja sointi
3. Artikulaatio

Moni yläkategoriaita määrittelevistä alakategorioista haki kauan paikkaansa. Aineiston käsittelyä vaikeutti se, että monet asiat menevät ristikkäin; sama tekijä voi vaikuttaa useaan soiton osa-alueeseen (kuva 7). Esimerkiksi sormitekniikka on perustekninen asia, mutta lisäksi sen kontrolloitu ja hallittu käyttäminen on edellytys myös hyvälle ja vivahteikkaalle kosketukselle, soinnille ja artikulaatiolle. Samoin käsivarren ja ranteen käyttäminen, jota käsittelemme etupäässä luvussa *Perustekniikka* (6), vaikuttaa myös kosketukseen ja sointiin sekä artikulaatioon. Toisaalta artikulaatiolla, jolla on keskeinen asema cembalon ilmaisussa, voidaan säädellä kosketusta ja sointia. Soiton eri elementtien ristikkäisyys ja toisiinsa kietoutuneisuus olikin tämän tutkimuksen visaisiin ongelmiin. Vaikka soiton eri osatekijöitä ei voikaan opiskella täysin toisistaan irrallisina asioina, niiden jonkinlainen looginen järjestely oli asioiden käsittelyn kannalta kuitenkin välttämätöntä.



KUVA 7 Kategorioissa ristikkäisyyttä

Sanan "tekniikka" kantasana on kreikan kielen taitoa tarkoittava sana *tekhne* (taito, käsityö, taitavuus). Virkkunen (1981) esittää sanan tekniikka tarkoittavan laajassa ja perinteisessä mielessä kyvykkyyttä ja taitavuutta taiteellisten ja tieteellisten teosten toteutuksessa tai käsityötuotteiden valmistuksessa. Suppeammassa mielessä hän kuvaa tekniikan tarkoittavan aineellisten tuotteiden suunnittelun, valmistuksen ja käytön taitoa, erityisesti teollisuudessa ja yhdyskuntien rakentamisen aloilla. Pekkasen (2000) mukaan sanaa tekniikka voidaan soveltaa kaikkeen inhimilliseen toimintaan, koska kaikki inhimillinen toiminta vaatii taitoa. Voimme siis puhua esim. juoksijan, taiteilijan, puusepän ja insinöörin (ammatti)taidosta tai tekniikasta.

Vaikka nykyään soitosta puhuttaessa usein erotetaan kaksi puolta, tekniikka ja tulkinta, alunperin kreikankielinen sana *tekhne* tarkoitti sekä taitoa että taidetta (Kianto 1994, 32). Kianto (1994, 32) määrittelee kirjassaan *Matka pianon soittamiseen* pianonsoiton tekniikkaa, mutta ajatusta voi soveltaa cembalonsoittoonkin:

Tekniikka on tapa soittaa pianoa, käyttää tulkinnan osatekijöitä tietyllä tavalla niin että soitto kuulostaa tietynlaiselta. Yksi osa tekniikkaa on virtuoositekniikka, tai motoriikka, miten vain. Toinen osa tekniikkaa on vivahteet, erot, kosketuksen herkkyyys. (Kianto 1994, 32-33.)

Kianto (1994) ehdottaa edelleen, että puhutaan kahdenlaisesta tekniikasta:

...toinen on pianonsoiton pinta, manuaalinen puoli, sormien, käden ja vartalon liikkeet, toinen käsittää ne syvemmät tapahtumat ja prosessin jonka avulla nuottikuva muuttuu soivaksi todellisuudeksi. (Kianto 1994, 33)

Myöhemmin Kianto (1994) jatkaa:

Tulkinnan osatekijöitä, komponentteja voisi tietenkin aivan yhtä hyvällä syyllä nimittää tekniikan osatekijöiksi, kun ajatellaan, että tulkinta *on* tekniikkaa. Jokainen tulkinnallinen vivahdehan *toteutetaan* jollain tekniikan keinolla. (Kianto 1994, 43.)

Myös Brodin (1987) tuo esille, että vaikka sanalla tekniikka tarkoitetaan musiikissa yleensä mekaanisia taitoja, myös tulkintaan liittyy tekninen "momentti". Tekniikka tarkoittaa hänen mukaansa sanan korkeammassa merkityksessä "harjoituksen avulla hankittua kykyä saada materiaalista syntymään taiteellinen elämys".

...tavallisessa kielenkäytössä ne mekaaniset taidot, jotka ovat edellytyksenä sekä säveltäjän, esittävän instrumentalistin ja laulajan ammatin harjoittamiseen vastakohtana kyvyille luoda puhtaasti musiikillisia ja sielullisia arvoja – ts. käsityön hallinta sisäisen rikkauden vastakohtana. On kuitenkin oikeutettua sanoa, että myös tulkintaan sisältyy tekninen momentti: tekniikka sanan korkeammassa merkityksessä. Se on harjoituksen avulla hankittu kyky saada materiaalista syntymään taiteellinen elämys. Meidän aikanamme, jolloin eri soittimien tekninen hallinta on kehitetty lähes täydellisyysasteen asti, on erittäin tärkeää pitää mielessä, että tulkinnan sisäisten ja musiikillisten arvojen hallinta on kuitenkin kaikkein olennaisinta. (Brodin 1948, suomennos Heikinheimo 1987.)

Heinrich Neuhaus (1967, suomennos Gothoni 1973) puolestaan pohtii tekniikan merkitystä kysyen ”kuka on pianisti, suuri pianisti?” Vastausta tähän kysymykseen hän hakee mukailleen Aleksander Blokin²⁰ pohdintaa siitä, ”kuka on runoilija”:

Kuka on runoilija? Ihminenkö, joka kirjoittaa runoja? Ei, hän tietenkin kirjoittaa runoja koska on runoilija, koska hän saattaa sanat ja äänteet sopusointuun. (Neuhaus 1967, suomennos Gothoni 1973, 72.)

Tätä ajatusta Neuhaus (1967) soveltaa musiikkiin:

Kuka on pianisti? Onko joku pianisti siksi, että hän hallitsee tekniikan? Tietenkään ei, hän hallitsee tekniikan siksi, että on pianisti, siksi että hän tajuaa sävelten merkityksen, musiikin runollisen sisällön, sen lainmukaisuuden ja harmonian. (Neuhaus 1967, suomennos Gothoni 1973, 72-73.)

Tekniikkaa käsittelevässä luvussa Neuhaus edelleen toteaa, että hänen tarkoituksensa ei ole ”esittää mitä on tehtävä, vaan miten on tehtävä se, mitä nimitämme taiteelliseksi pianonsoitoksi”. Hänen käsityksensä mukaan musiikillinen kehitys edeltää teknistä kehitystä tai ainakin kulkee sen kanssa rinnakkain. (Neuhaus 1967, suomennos Gothoni 1973, 97)

Mitä selvemmäksi tulee se, *mitä* on tehtävä, sitä selvempää on myös se, *miten* se tehdään. (Neuhaus 1958, suomennos Gothoni 1973, 97)

Tärkein tavoite, se päämäärä mitä varten tarvitsemme tekniikkaa on siis musiikki. Soittajan käsitys sävellyksen ideasta vaikuttaa ratkaisevasti siihen, millaista tekniikkaa hän käyttää soittamassaan teoksessa. Jos tekniikaksi katsotaan sekä motoriset taidot että tulkinta, silloin voidaan katsoa, että musiikki, soiva lopputulos määräytyy sen mukaan, millaiset tekniset taidot on soittajalla.

”Pianisti on tottunut usein minusta aivan väärällä tavalla myös pianonsoittoa ajatellen ajattelemaan, että tekniikka on sitä, että saa sormet kulkemaan nopeasti ja saa hyvän ja selkeän äänen ... Tekniikkaanhan kuuluu myöskin se, että pystyy tajuamaan kuvioita, fraaseja, kaikkea tämmöistä ... mitenkä ne muotoillaan, mitenkä ne äänen suhteessa toinen toisiinsa tehdään ja minkälaisiksi kuvioiksi ja ryhmiksi ne jäsenyvät ... siihen tekniikkaan kuuluu cembalonsoitossa paljon erilaisia asioita, tekniikka cembalossa vaatii myös älykkyyttä.” (H2)

”...minä lasken cembalon ilmaisukeinot nimenomaan siihen tekniikkaan ...” (H5)

Usein soitosta puhuttaessa sanan tekniikka ajatellaan tarkoittavan vain motoriikkaa, vauhtia, virtuoosisuutta. Tekniikkaa tarvitaan kuitenkin myös erilaisten tulkinnallisten päämäärien saavuttamiseksi. Tämän ajatuksen mukaan musiikillinen ilmaisu, esimerkiksi kosketuksen ja soinnin vivahteet sekä artikulaatio, toteutetaan aina jollakin/joillakin tekniikan keinolla/keinoilla. Sen lisäksi tarvitaan myös tiedollisia valmiuksia kuten kulttuurin, eri maiden tyylien ja eri aiko-

²⁰ Aleksander Blok (1880-1921) on venäläinen runoilija (Neuhaus 1967, suomennos Gothoni 1973, 72).

jen esittämiskäytäntöjen tuntemista. Tämä kokonaisuus, matka monipuoliseen ja tyylinmukaiseen ilmaisuun, vaatii vuosien opiskelua.

Haastateltavat pitivät tärkeänä keskittyä heti alusta alkaen cembalonsoiton erityispiirteiden opiskelemiseen. Ensin opiskelija on kuitenkin saatava oivalta- maan, että pianon- ja cembalonsoitto poikkeavat merkittävästi toisistaan. Vaik- ka pianonsoitosta on hyötyä, silti on opeteltava uudenlainen tekniikka:

“...ensimmäinen asia, joka sille opiskelijalle pitää selittää, on se, että tämä on erilai- nen soitin. Tämä ei ole piano (...) Sinä et voi lähteä siltä pohjalta, että koska sinä osaat soittaa pianoa niin osaat tätäkin. Tietysti se auttaa, että on soittanut kosketinsoitinta (...) Täytyy lähteä soittamaan soittimen ehdoilla.” (H2)

“Kun aloittaa cembalonsoiton niin siinä on hirveästi niitä asioita, jotka pitäisi takaisin tuoda siihen pisteeseen, jossa ne tehtiin ikään kuin ensimmäisen kerran. Ja se voi tun- tua ... se on just se, joka sitä shokkia luo ... että voi tuntua hirvittävän turhauttavalta, kun on näin kauan opiskellut ja edistynyt näin pitkälle, niin sitten pitäisi mennä taas alkuun.” (H5)

Alussa pianistit vaistomaisesti yrittävät soittaa cembaloa pianotekniikalla, kos- ka molemmissa soittimissa on samankaltaiset koskettimistot. Vaikka oikeat sä- velet löytyvätkin, ei tulos tyydytä. Soitto jää yksitoikkoiseksi, eikä cembalo ala resonoimaan toivotulla tavalla. Pianotekniikalla soitettaessa tulos ei jää edes tasapaksuksi, vaan aksentteja ja painoja tulee mihin sattuu.

“...kun ihmisillä ei ole se kosketin ... tai se tekniikka ja se soitin hallussa, niin tulee hirveän paljon sitä, että soitetaan aksentteja väärin paikkoihin.” (H4)

“...aika nopeasti kanssa yleensä ihmisillä alkaa mennä, että ne itse rupeaa kontrol- loimaan ... äh, nyt minä soitin tuon aksentin ... Ja silloin ne tavallaan itse pystyy kor- jaamaan sen asian vähitellen.” (H4)

Yksi haastatelluista (H6) kertoi omana kokemuksenaan, kuinka hän pettyi huomattavasti, että vanha tuttu pianotekniikka ei toimikaan cembalonsoitossa. Hän oli kuvitellut jatkavansa siitä, mihin hän oli päässyt pianonsoitossa:

“Ja minä muistan, kun minä innokkaasti menin inventiot kainalossa sinne, että näistä sitten jatketaan. Minulle oli suuri järkytys se, että oikeastaan kaikki, mitä minä olin tehnyt siihen saakka piti unohtaa niin täydellisesti.” (H6)

“... nämä on kaksi ihan eri soitinta. Se on ihan sama kuin jos sinä ottaisit jonkun ihan toisenlaisen soittimen ... se ero saattaa olla vaan vaikeampi just sen takia, kun on pe- riaatteessa koskettimet molemmissa ... sinun pitää ottaa ihan eri vaihde päälle, se voi olla just vaikeampaa.” (H6)

Cembalonsoitossa on toki myös samoja soittamisen tapoja ja tekniikoita kuin urkujen- ja pianonsoitossa. Vaikka niistäkin oli mainintoja tutkimusaineistossa, painopiste oli selkeästi cembalonsoiton erityispiirteiden tarkastelussa. Aineis- ton mukaisesti keskityn tässä tutkimuksessa cembalotekniikan ominaispiirtei- den tarkastelemiseen.

“... siinä käytetään paljon ... voidaan käyttää paljon, riippuen ohjelmistosta semmoi- sia soittamisen tapoja ja tekniikoita, jotka ovat pianistille ja urkurille jo tuttuja. Esi- merkinä voisin sanoa, että kädet menee ristiin, tai kun tulee valtavan isoja sointuja

ja on koppeli päällä, että tarvitaan aika paljon voimaa. Se ei ole ongelma, meidän ei tarvitse puhua niistä ollenkaan, sen sijaan me yritetään keskittyä niihin [tekniikoihin], jotka ovat nimenomaan cembalolle tyypillisiä ja joita vain siellä voi oppia.” (H5)

5.1 Korvien herkistytävä pienille vivahteille

“...just se korvan kehittäminen, se kuuntelemiseen keskittyminen on ihan älyttömän tärkeää.” (H5)

“...pitää korvansa kääntää jotenkin semmoiselle herkemälle tasolle, niin sitten sieltä löytää niitä nyansseja paljon enemmän.” (H6)

Cembalonsoitto edellyttää korvan herkistymistä pienille vivahteille. Ilmaisukeinot saattavat tuntua aluksi rajallisilta, mutta vähitellen korva oppii erottamaan sävyjä. Yksi haastatelluista (H6) kertoi olleensa alussa huolissaan siitä, että soitto kuulostaa tasaiselta naputtelulta. Jos kuitenkin pannaan useita cembalisteja soittamaan samalla soittimella, kaikkien soitto kuulostaa erilaiselta. Korva pitää vaan ensin “kääntää herkemälle tasolle”. Soittajan on kehitettävä korvaansa ja keskityttävä kuuntelemaan sekä kontrolloimaan omaa soittoa. Koska ajan on oltava keskittynyt ja pidettävä mielessä lopputulos, se mihin ollaan pyrkimässä.

“Vaikka se ilmaisukeino näin päällisin puolin näyttää rajalliselta, niin se ei todellakaan ole sitä. Kaikki cembalistit kuulostaa erilaisilta ... minulla oli suuri huoli silloin, että se on sitten vain semmoista samanlaista naputtelua. Mutta nykyään minä koen, että jopa saundiin pystyy sitten kuitenkin vaikuttamaan paljon. Jos pistää useamman ihmisen soittamaan samalla soittimella, niin se saundi on erilainen. Että loppujen lopuksi sitä pitää korvansa kääntää jotenkin semmoiselle herkemälle tasolle, niin sitten sieltä löytää niitä nyansseja paljon enemmän, nyansseja siihen tulkintaan ja soitotapaan. Että just tämä kun oli tottunut pianossa, kaikki on tottunut siihen, että pyritään jotenkin semmoiseen tasaisuuteen ja semmoiseen vähän niin kuin peruskoulutuspäisyyteen, että kaiken pitäisi olla tavallaan niin kuin samanarvoista.” (H6)

Korvan herkistyminen pienille vivahteille tapahtuu vähitellen. Koska olemme tottuneet modernin pianon voimakkaampaan ääneen ja suurempaan äänen voimakkuuden vaihteluun, on aluksi vaikea kuulla cembalon kosketuksellisia, soinnillisia ja dynaamisia eroja. Lisäksi ympäröivä maailma on täynnä ääntä ja melua (kodinkoneet, liikenne jne.). Hyvä tapa aukaista korvat kuulemaan on malliksi soittaminen; ehkä joskus hieman karkeidenkin vertailujenkin tekeminen. Vaikka desibelejä ei ole paljon, sävyt alkavat erottua korvan herkistyessä. Esimerkkinä yksi cembalisti (H4) kertoi kokemuksensa ensimmäisestä klavikordikonsertista, jossa hänen ensivaikutelmansa oli, ettei kuulu mitään, mutta konsertin loppupuolella soitettu kovin ääni, jollainen konsertin alussa ei kuulu mihinkään, oli huikea elämys. Samanlaista turtumista voi tulla haaleampia värisävyjä kohtaan. Vastaavanlaisena esimerkkinä näköaistin alueelta samainen haastateltu kuvasi Islannin matkaansa, jolloin hänestä aluksi näytti, ettei siellä ole lainkaan värejä.

“...vähitellen se korva alkaa herkistyä niille pienimmille vivahteille. Että selväähän se on, että niitä desibelejä ei saa sieltä semmoisia, mutta se on vähän sama asia, kun minä muistan ensimmäistä kertaa kun minä menin klavikordikonserttiin ... tämä on taas tämä normaali juttu ... ja sitten konsertin loppupuolella kun se soittaa sen kovimman äänen, josta aluksi ei suurin piirtein kuulunut mitään, se oli valtava elämys. Ihminen vaan vähitellen herkistyy niille asioille.” (H4)

“...tai niin kuin minä menin Islantiin käymään ja tuntui, että täällä ei ole mitään värejä. Sitten rupeaa yhtäkkiä näkemään niitä sävyjä.” (H4)

5.2 “Elämän herkkyys” ja mielen herkistyminen näkemään pienenkin haasteellisena

Yksi haastattelemistani cembalisteista (H1) puhui paljon “elämän herkkyudesta”. Hän katsoi, että soittamisessa ja elämässä vauhti ei ole keskeistä, vaan tärkeintä on herkkyys. Vastakohtana hän näki “formulamaailman”, missä vauhti on pääasia. Hänen mukaansa herkistyminen ei edellytä vauhdin poissulkemista, vaan virtuoosisuuden ja äänen tuottamisen rinnalla tulee koko ajan luoda mielikuvia ja säilyttää vivahteikkaus soitossa.

“Elämän herkkyuden oivaltaminen liittyy tähän soittimen olemukseen hirveän hyvin. Toinen pointti on toi vastapuoli, just tämä formulamaailma, että tässä ei aina ole vauhti tärkein. Tässäkin on vauhtia ja tässä on virtuoosisuutta, mutta usein ne keinot tavoittaa se virtuoosisuus ja semmoinen mitä minä sanon aggressiiviseksi, suluissa soittamiseksi, niin liittyy usein enemmän ilmaisun hallintaan. Että jos kuulen jonkun soittavan hirveän nopeasti vaan ... asteikoista ei saa mitään selvää, niin ei se minun korviin ole virtuoosista cembalonsoittoa ... kaikkien näitten asioiden oivaltaminen ... niitä pystyy niin kuin ... että musiikin tekeminen ja musiikin kanssa tekemisissä oleminen ei ole pelkkää äänten tuottamista, vaan se on semmoista mielikuvien luomista, ajatusten, motivaation ja asenteiden luomista hyvin paljon.” (H1)

Soittajan tulisi herkistyä myös pienille muodoille. Pienenkin kappaleen voi nähdä haasteena. Jos kappale on lyhyt, se helposti mielletään vähempiarvoiseksi kuin laaja teos. Silti pieni ja hiljainen voi sisältää suuria musiikillisia latauksia. Soittajalla on valtava haaste löytää kustakin kappaleesta sen koko maailma. Pienimuotoinen kappale voi olla yhtä syvä ja rikas sisällöltään kuin laaja. Jo yhden tanssisarjan osan sisällön esilletuominen voi edellyttää soittajalta hyvin monenlaisten teknisten ja ilmaisullisten keinojen hallitsemista. Sen voi rinnastaa lauluun, jossa pienimuotoinen laulu vaatii esittäjältä hyvää tekniikkaa ja syvällistä paneutumista sen miniatyyrimaailmaan.

“...pienessä ja herkässä on omat arvonsa, ja pienessä ja hiljaisessa voi olla hirvittävän suuria musiikillisia asioita, tai niin kuin tunnemaailmaan vaikuttavia.” (H5)

“Ja tämä on just niin älytöntä, että meidän kielenkäytössäkin, että jos joku on hienoa niin se on suurta, käytetään tämmöistä termiä. Sanotaan jostakin, että se on niin pientä, niin se on negatiivinen asia, varaus. Ja minä itse, kun minua pyydettiin kirjoittamaan sellainen kirja (...) omasta suhteesta Bachiin, semmoinen lyhyt juttu, niin minä mainitsin siinä just sen, minkä takia minä halusin levyttää just ranskalaiset sarjat. Se on se, että minua kiehtoo se, kun se on pienimuotoista musiikkia, mutta niin käsit-

tämättömän rikasta, yksi pieni osa jo. Ja sitten se, että on mieletön haaste yrittää luoda se koko maailma.” (H4)

Pianistit ovat tottuneet soittamaan usein laajoja teoksia, joten aluksi pienten kappaleiden työstäminen voi tuntua näpertelyltä. Opettajan tehtävä on oppilaan kanssa tutkia nuotteja ja avata ”ovia ja ikkunoita” niiden sisältöön. Vähitellen nuottien taakse kätkeytynyt maailma alkaa aueta harmonioineen, pidätyksineen ja purkauksineen, vivahteineen, sävyineen ja erilaisiin suhteisiin toisinsa nähden asettuvine sävelineen.

”...soitetaan vaikka jotakin Bachin jonkun ranskalaisen sarjan yhtä osaa, joka on muodoltaan aika pieni verrattuna siihen, mitä pianistit yleensä soittaa. Joku niistä ihan yksinkertaisista osista. Minun mielestä opettaja voisi yrittää avata sen pienen kappaleen laajemmaksi. Näyttää, että se on tämmöinen pieni, mutta avata niitä ovia ja ikkunoita sinne. Että se on kokonainen maailma. Se on vain pienessä koossa. Että just niitä eri vivahteita, mitä sävyjä, mitä siitä voi löytää. Ei se ole vain taa tan taa taa, vaan että niillä on erilaisia suhteita. Ja harmoniahan on hirveän tärkeä. Se on kanssa semmoinen ... tämä on ihan sama juttu viulisteilla kun ne rupeaa soittamaan barokkimusiikkia, mutta ehkä niillä vielä enemmän, koska ne ei itse soita yleensä harmonioita, ne soittaa vaan melodioita. Mutta kuunnella dissonanssi, se on tosi iso juttu. Ja tämä, että tulee purkaus ... tavallaan motivoida, että näkee haasteena sen pienen, miten pieneen aikaan voi mahdollistaa niin paljon. Että siellä on tavallaan ihan yhtä paljon kuin Mahlerin sinfoniassa.” (H4)

5.3 Uusien säveltäjien ja tyylien kirjon tuomiin haasteisiin tartuttava heti

Kun pianisti aloittaa cembalonsoiton, edessä on aivan uusiin tyyliin ja uusiin säveltäjiin tutustuminen. Pianisteille saattaa olla yllätys huomata kuinka keskeinen soitin cembalo oli barokin aikana ja kuinka paljon silloin oli säveltäjiä, joista he eivät ole kuulleetkaan. Yksi haastatelluista (H6) kertoikin innostuneensa cembalonsoitosta juuri sen takia, että hän pääsi tutustumaan uusiin säveltäjiin ja sellaiseen musiikkiin, joka oli hänelle täysin vierasta. Monelle on varmasti ollut positiivinen yllätys huomata kuinka paljon cembalolle on sävelletty myöskin uutta musiikkia.

”...minun mielestä se tuhoaa innon hyvin helposti jos jää nyhräämään liikaa johonkin yhteen asiaan. Mahdollisimman erilaista, että antaa tavallaan maistiaisia ja potkua siihen hommaan. Että täällä on vaikka mitä ... raottaa verhoa semmoisesta aarreaitasta, että hei, katso mitä kaikkea täällä on, että kun mennään pidemmälle niin mitä kaikkea sinä voit sitten tehdä.” (H6)

”Se oli minulle itselleni silloin ihana, positiivinen shokki, mikä sitten vaikutti siihen, että minä halusin ruveta enemmän soittamaan cembaloa ... Just se, että mikä aarreaitta se on, ja miten paljon niitä säveltäjiä sitten on, mistä ei ole koskaan kuullutkaan, miten ihanaa se musiikki on.” (H6)

Cembalo-ohjelmisto on todella laaja: se sisältää musiikkia 1400-luvulta aina näihin päiviin. Ainoastaan 1800-luvulla ei sävelletty cembalolle. Tuttua ohjelmistoa ei kuitenkaan kannata kokonaan sivuuttaa. On hyvä säilyttää liittymä-

kohta siihen mitä jo osaa, ja sen pohjalle rakentaa uutta. Mikäli lähdetään liikkeelle pianonsoitossa tutuksi tulleesta pohjoissaksalaisesta musiikista, olisi informanttien mielestä hyvä lähteä heti laajentamaan ohjelmiston ja tyylien tuntemusta ennestään oudoille alueille, italialaiseen, englantilaiseen ja ehkä myös ranskalaiseen musiikkiin. Jo ensimmäisen vuoden aikana pidettiin sopivana luoda katsaus vähintäänkin perustyyliin: italialaiseen, ranskalaiseen ja saksalaiseen barokkiin, Englannin virginalisteihin ja kenties varhaisklassiseen musiikkiin. Ranskalaisen barokin kohdalla oli hieman epäröintiä, sillä sen katsottiin olevan vaikeaa aloittelijalle. Sitä pidettiin paremminkin toisen vuoden aikana, mutta todettiin, että jos halutaan heti tutustua myös ranskalaiseen musiikkiin, kannattaa lähteä liikkeelle myöhäisestä klassisemmasta tyylistä.

“...että saisi oppilaan pysymään avoimena kaikenlaisille tyyliin heti alusta saakka, niin kuin oivaltaa tämä, että tällä soittimella soitetaan aika paljon vanhaa musiikkia, mutta että on eri maitten tyyliä hurjan paljon ja sitten tietysti modernia musiikkia, romantiikka sieltä jää pois...” (H1)

“...minä yritän ensimmäisen vuoden aikana ehtiä käymään näitä keskeisimpiä tyyliä ... tärkeimpiä tyylijuttuja. Nämä keskibarokin italialainen, englantilaiset ja täysbarokin ranskalainen ja Bachia tietysti, vähän uudempaa, esim. varhaisklassista. Nämä on ihan ne keskeiset tyylit, minkä varassa voidaan sitten syventyä tai sitten mahdollisesti herättää kiinnostus.” (H3)

“Minä yritän käydä mahdollisimman laajasti läpi kaikki eri tyylikaudet. Vähitellen mennään pikkuisen taaksepäin ajassa. Siis jos lähdetään Bachista liikkeelle niin otetaan edellisen sukupolven musiikkia seuraavaksi. Esimerkiksi sanotaan Böhmin tai Pachelbelin tai näitten saksalaisten musiikkia. Sitten mennään vielä enemmän taaksepäin. Aika paljon soitatan näitä englantilaisia 1500-luvun säveltäjiä tai Sweelinckia. Eteenpäin ajassa päästään aika harvoin, koska... no jaa se riippuu soittimistakin, se rajoittaa tietenkin sitä juttua. Ja sitten ranskalainen repertuaari, se on hirveän tärkeä cembalolla, koska se on se oikea cembalotyylit...” (H7)

“...olen yrittänyt ottaa heti aluksi semmoisia tyylikappaleita, jotka ilmeisesti on vieraita ... todennäköisesti on vieraita ... virginalisteja, vanhaa italialaista ... semmoisia tyyliä ... mitkä avaa ymmärtämään myös, kuinka paljon laajempi musiikkiskaala cembalolla on kuin pianolla. Pianohan on vain 150-200 vuotta, mutta tyylihistoria cembalolla on lähemmäs 600 vuotta, koko ohjelmistoskaala. Sitten toisaalta on polyfoniasoittoa ja soinnullista soittoa.” (H3)

Vapaarytmiseen musiikkiin tutustuminen voi olla kiehtova kokemus. Yksi informantti (H3) kertoi aloittavansa sen opiskelun Giovanni Gabrielin toccatoista, siirtyvänsä niistä Girolamo Frescobaldiin, seuraavaksi Johann Jacob Frobergeriin ja lopuksi Louis Couperiniin. Toinen (H6) taas kertoi lähestyvänsä Frobergerin kautta Frescobaldia. Jos halutaan saada käsitys eri musiikkityypeistä, vapaarytmisiä preludjakaan (*prélude-non-mesuré*²¹) ei saisi unohtaa. Niitä jälkimmäinen haastateltu (H6) ehdotti lähestyttäväksi Frobergerin lamentojen kautta,

²¹ Tämän sävellystyyppin ominaisuuksiin kuuluu vapaa pulssi tai ainakin yhden ja saman pulssin välttäminen sekä agogisesti joustava esitystapa. *Non-mesuré* merkitsee “ei-määrärytmisen” tai “ei-määrätempoinen”, jopa “vapaapulsatiivinen”. Toisaalta nimi tulee myös siitä, että preludin notaatio ei yleensä anna mitään rytmejä, vaan rytmit on esittäjän improvisoitava. Tällöin taas *non-mesuré* tarkoittaa “ilman nuotitarvoja”. (Hämäläinen 1994, 160.)

jotka ovat tavallaan vastaavanlaista musiikkia, mutta valmiiksi aukikirjoitettuna.

“...näiden pääaineisten opiskelijoiden kanssa minä olen vetänyt sellaista linjaa, että lähdetään Gabrielin toccatoista, mennään Frescobaldin tai aikalaisten toccatoihin, siitä Frobergerin toccatoihin, Frobergeristä sitten Louis Couperiniin. Koska se on se linja. Silloin ne Couperinit avautuu, kun on nähnyt sitä musiikkia kirjoitettuna niin kuin järkevämmin nuoteille.” (H3)

“...toccata-tyyliä minä olen mennyt takaperin silleen, että olen lähtenyt Frobergeristä ja sitten sitä kautta mennyt Frescobaldiin.” (H6)

“...ja samoin jotakin preludeja non mesuré. Jos soittaa niitä, niin silloin on hyvä soittaa Frobergerin lamentoja, jotka on tavallaan samanlaista musiikkia, mutta vaan yritetty kirjoittaa kaikki ulos.” (H6)

Etydien soittamista ei pidetty välttämättömänä. Kun kyseessä on pianisti, joka on hankkinut sormimotoriset valmiudet jo pianonsoitossa, voi heti lähteä liikkeelle helpohkoista kappaleista. Tutusta on hyvä laajentaa uusille alueille. Opittavat asiat tulevat kappaleiden myötä. Yksi haastateltu (H4) kertoi soitattavansa joillakin oppilailla Cramerin etydejä. Tämäkin haastateltu totesi lähteneensä yleensä kappaleista liikkeelle, mutta kertoi kokeilleensa etydejä sellaisilla soittajilla, joilla on ollut suurimmat tekniset ongelmat.

“...kyllä semmoisia sopivia kappaleita löytyy, että on ihan turha keksiä mitään etydejä sen takia.” (H3)

“No minä en ole ainakaan tähän mennessä mitenkään erityisesti, että minulla on ollut semmoinen tapa, että on vain lähdetty soittamaan musiikkia.” (H4)

“...tai sanotaan, että minä olen vähitellen ruvennut tekemään muutamilla pääaineisilla oppilailla, joilla on ollut suurimmat tekniset ongelmat. Niille minä olen ruvennut teettämään näitä samoja etydejä, mitä minä soitin itse silloin kun minä aloitin. Se on tuottanut kyllä hyvää tulosta (...) Mutta luulen, että tulevaisuudessa (...) jokaiselle jossakin määrin rupean tyrkyttämään sitä puolta. Eli me on soitettu Cramerin etydejä. (...) Tai sehän voi olla ihan mitä vaan, sillä ei sinänsä ole kauheasti merkitystä.” (H4)

Jotkut käyttävät cembalokouluja alkuvaiheessa, jotkut taas etsivät itse ohjelmiston eri kokoelmista. Kaikille tuntuivat olevan tuttuja Boxallin (*Harpsichord Method*) ja Rosenhardtin (*The Amsterdam Harpsichord Tutor*) cembalokoulut. Molemmat ovat monipuolisia ohjelmistokokoelmia. Cembalokoulujen tapaisina oppikirjan luonteisina kirjoina ovat käytössä myös Couperinin teos *L'Art de toucher le Clavecin*, J.S. Bachin *Anna Magdalena Bachin nuottikirja* ja *Wilhelm Friedemann Bachin nuottikirja*, Howard Fergusonin kokoelmat ja Hynninen & Vapaavuoren *Barokkipianisti*. Yksi kertoi soitattavansa kappaleita myös Michel Corretten kirjasta *Les Amusemens du Parnasse*.

Eräs haastateltavista (H6) puhui ”ilobiiseistä” ja ”tekniikkabiiseistä”. Hän valitsee joitakin kappaleita tekniikan opetukseen (”tekniikkabiisit”), ja toisaalta osa soitettavasta ohjelmistosta on ”ilobiisejä”, joiden avulla pidetään yllä soiton iloa. Muillakin oli samansuuntaisia ajatuksia; oppilaan on annettava soittaa myös sellaisia tehtäviä, jotka hän kokee musiikillisesti kiinnostaviksi, vaikka

taidot eivät niihin vielä täysin riittäisikään. Cembalonsoitossa tulee niin paljon uutta asiaa alkuvaiheessa, että vaarana on, että soitto muuttuu analysoimiseksi ja innostus sammuu, jos opettaja ei ole tarkkana uuden tiedon annostelamisessa ja ohjelmiston valinnoissa. Oppilaalle käy raskaaksi, jos joka kappaletta hiotaan loputtomiin ja haetaan tyylinmukaisuutta, oikeaa kosketusta, sointia ja teknistä toteutusta jne.

“...toisaalta on niitä biisejä, joilla haetaan sitä syvyyttä siihen tekniikkaan [”tekniikkabiisit”] ... hierotaan, hiostetaan ja hinkataan, niin kuin polish tätä tekniikkaa ... ja sitten on toisaalta niitä, minkä kanssa pidetään hauskaa, että saa sitten semmoista soiton iloa [”ilobiisit”]. Se on minun mielestä ihan hirveän tärkeää. Cembalo on iloinen soitin eikä vaan sitä analyysyä, mihin se niin herkästi menee.” (H6)

5.4 Kulttuurihistoriallinen tausta tunnettava

Musiikki on aina sidoksissa siihen kulttuuriympäristöön, jossa se on syntynyt. Yksi haastattelemani cembalisti totesi, että cembalonsoiton oppimisessa on kyse enemmän henkisestä kasvusta kuin motoriikasta. Tyylihistorian ja musiikin historian opiskeleminen ei riitä, vaan soittajan tulee ymmärtää soittamansa musiikin syntyajan kulttuuritaustaa laajemminkin. Se luo edellytykset ymmärtää eri aikojen musiikkia. Vastaavalla tavalla Neuhaus (1967; suomennos Gothoni 1973) katsoo menneiden vuosisatojen musiikin ymmärtämisen edellyttävän soittajalta ”historiallista perspektiiviä”, ts. kulttuurin tuntemusta. Musiikin lisäksi tulisi rakastaa ”taidetta sinänsä”.

“...cembalonsoiton oppimisessa on enemmän kysymys henkisestä kehityksestä kuin motoriikasta. (...) minä en voi kuvitellakaan, että tätä kaikkea voi irrottaa siitä kulttuuritaustasta mikä siinä on...” (H3)

“...henkinen sivistys, se on se kulmakivi, että kyllä minä ainakin patistan minun opiskelijoita lukemaan kunnon romaaneja ja katsomaan elokuvia ja siis muutakin kuin vain tyylihistoriaa ja musiikin historiaa, ihan niin kuin normaali-ihmisen yleis-sivistykseen kuuluvaa elämää...” (H3)

Se, joka rakastaa kirjallisuutta, runoutta ja filosofiaa voi (yhteen menoon) lukea mitä suurimmalla nautinnolla Sofoklesta ja Tolstoita, siirtyä suoraan Aristoteleesta Marxiin, nauttia yhtä lailla Palestrinan kuin Janáčekin messusta ... Tämä johtuu nähdäkseni siitä, että todella sivistyneelle ihmiselle kolme, neljä vuosisataa on miltei naurettavan lyhyt aika. (Neuhaus 1967; suomennos Gothoni 1973, 225)

Vanhan musiikin maailmaa kannattaa lähestyä soittamisen ja musiikin kuuntelemisen lisäksi perehtymällä tuon ajan ihmisten elämään, tapoihin ja yhteiskuntaan. Se onnistuu esim. lukemalla kirjoja, ei vain kulttuurihistoriaa vaan myös historiallisia romaaneja, katsomalla elokuvia ja tutustumalla vanhoihin tansseihin.

“...semmoinen mikä minulle on aikoinaan opetettu hirveän hyvin ... sen vois panna tuonne asennekasvatukseen ... maailmankuva vanhassa musiikissa.” (H1)

“Ei tarvitse mennä heti eka tunnin jälkeen tanssimaan pavanea ja galliardea, mutta olisi kiva, että jossakin vaiheessa vähän kiinnostuisi siitäkin. Tai kuuntelemaan muita vanhoja soittimia ... tai kuuntelemaan kamarimusiikkia.” (H1)

Pianon lyhyen historian takia varsinainen pianokirjallisuus on vielä melko tuoretta. Pianistien keskeisin ohjelmisto painottuu 1800 - 1900-luvuille, erityisesti suuriin romanttisiin säveltäjiin. Monilla barokkiohjelmisto jää saksalaiseen barokkiin, ja wieniläisklassikoistakin soitetaan lähinnä vain Mozartia, Haydnia ja Beethovenia. Koska pianolla kuitenkin soitetaan myös ns. vanhaa musiikkia, esitti yksi haastateltu (H3) ajatuksen, että pieni perehtyminen cembalonsoittoon voisi auttaa pianistia ymmärtämään mistä tuon ajan musiikki on kasvanut.

“...kyllä se on minusta terveellistä muistuttaa tästä pidemmästä kulttuurihistoriasta pianisteja. Kun aina joku ihmettelee, että miten sinä aina jaksat tuota samaa vanhaa ... nyhrätä tuommoista pikku aluetta. Ja sitten ne itse soittaa ... niin kuin just 200 vuotta saadaan kasaan sitä ohjelmistoa. Eikä sitäkään, yleensä se on 150 vuotta.” (H3)

“...jos soittaa julkisesti Bachia tai jotakin muuta [vanhaa musiikkia] pianolla, niin pitäisi ymmärtää mistä se musiikki on kasvanut, ja tietysti cembalonsoittoon ainakin pikku perehtyminen auttaa siihen...” (H3)

6 PERUSTEKNIikka

Perusta, jolle cembalotekniikka rakentuu, on sormien, käden, ranteen, käsivarren ja vartalon käytön hallitseminen soittimen edellyttämällä tavalla. Näistä valmiuksista käytän termiä perustekniikka. Perustekniikan kehittyessä kosketusta, sointia ja artikulaatiota pystytään säätelemään ja kontrolloimaan yhä hienosyisemmin.

Soittimet ja musiikki ovat olleet eri aikoina hyvinkin erilaisia. Soittajalta vaatii herkkyyttä sopeutua aina kulloiseenkin soittimeen ja rekisteröintiin. On aivan eri asia soittaa esim. isolla ranskalaisella kuin pienellä italialaisella soittimella. Tekniikka muuttuu jo siinäkin, kun siirrytään yläsormiolle. Vaikka muuttujia on useita, silti tekniikassa ja ilmaisussa on tiettyjä cembalolle ominaisia piirteitä.

Monissa lähteissä suositellaan, että soittaminen aloitetaan pehmeästi äänitetyllä soittimella käyttäen ainoastaan yhtä kahdeksanjalkaista äänikertaa. Jos käytetään samanaikaisesti useita äänikertoja ja/tai sormioyhdistäjää, kosketus muuttuu raskaammaksi, ja se voi aiheuttaa jännityksiä käsiin ja käsivarsiin.

Myös yksi haastatelluista (H5) mainitsi, että kannattaa aloittaa kaikkein pienimmällä soittimella. Hän viittasi Couperiniin (1716), joka esitti, että ”nuorimpien on aloitettava spinetillä tai käytettävä yhtä cembalon sormiota. Oli soitin kumpi tahansa, on sen oltava hyvin pehmeäksi äänitetty²². Tämä seikka on äärimmäisen tärkeä, sillä hyvä esitys riippuu paljon enemmän sormien notkudesta ja liikkuvuudesta kuin voimasta. Jos nimittäin annetaan lapsen alusta asti soittaa yhdistetyillä sormioilla, hänen on väistämättä jännitettävä pieniä käsiään äärimmilleen saadakseen koskettimet soimaan, ja siitä seuraa huono käsien asento ja soiton jäykkyys.” (Hämäläinen 1994, 31, käännös Heikinheimo.)

”...olen aivan samaa mieltä kuin Couperin, että kannattaa aloittaa kaikkein pienimmällä soittimella (...) Se on tietysti eri asia, mikä sinulla siinä luokassa sattuu sinun kohdalle tulemaan. Ja myöskin se, että monet opiskelijat kuvittelee, että se pitää olla

²² Cembalon äänittäminen tarkoittaa lähinnä kynsien muotoilua. Kynsien pituus, pakkaus ja muoto määräävät suurelta osin sen, miten soitin soi, ja millainen on sen kosketus.

... se on hienempi jos se on isompi ja siinä on enemmän klaviatuuria. Se ei pidä paikkaansa ollenkaan.” (H5)

Samansuuntaisia ajatuksia on monissa vanhoissa lähteissä. Rameau neuvoi vasta-alkajia käyttämään alussa pehmeäksi äänitettyä cembaloa. Sen jälkeen kun sormien herkkyyys ja kontrolli on saavutettu, voidaan vähitellen siirtyä yhä raskaampiin cembaloihin tarvittavan voiman omaksumiseksi (Rameau 1724, Hämmäläinen 1994, 236, Lister 1979, 156). Samoin Marpurg (1765, 4; Hays 1977, 75) suositteli lapsille kosketukseltaan mahdollisimman kevyttä aloitussoitinta (ks. myös luku 3.1.4). Molemmilla oli huoli siitä, että liian raskas soitin aiheuttaa jännityksiä sormiin. C.P.E Bach puolestaan esitti, että ”cembalon kosketus ei saa olla liian kevyt ja velto, eivätkä koskettimet saa painua liian syvälle. Sormilla pitää olla voitettavanaan jonkin verran vastusta, ja koskettimen tulee palauttaa ne jälleen ylös. Toisaalta cembalo ei saa olla kuitenkaan liian raskassoittainen.” (Bach 1753, Johdanto § 13, suomennos Soinne 1995, 20.)

Myös Troeger (1987, 19) on pannut merkille, että pianisteilla ja urkureilla, jotka ovat tottuneet kosketukseltaan cembaloa raskaampiin soittimiin, on taipumusta raskaaseen ja/tai jännittyneeseen kosketukseen. Sen vuoksi hän katsoo, että sen jälkeen kun aloittelija on herkistynyt kynnen raapaisun keveydelle, nopeudelle ja tarkkuudelle, hänen tulisi harjoitella yhdellä kahdeksanjalkaisella äänikerralla. Boxall puolestaan pitää sopivimpana aloitussoittimena virginaalia, spinettiä tai yksimanuaalista cembaloa. Myös hänen mielestään yksi kahdeksanjalkainen äänikerta riittää harjoittelussa. Silloin on helpointa kontrolloida fraseerausta, artikulaatiota ja kosketusta, jotka ovat hyvän soittamisen perusta. (Boxall 1977, Text, 6.)

Nykyisin hyvin harva aloittaa soitonopiskelunsa cembalolla tai klavikordilla kuten vielä 1700-luvulla. Tässä tutkimuksessa oletettu aloittelija on jo aikuinen, joka on soittanut useita vuosia pianoa, ja jonka sormet ovat jo tottuneet pianon raskaampaan kosketukseen. Silti kannattaa alussa harjoitella kevyeksi äänitetyllä soittimella, jolloin on helpompi tuntea kynnen raapaisu kieltä vasten ja oppia kontrolloimaan soittoa.

6.1 Soittoasento

Kaikki lähtee hyvästä soittoasennosta, joka mahdollistaa luonnollisen, rennon ja vaivattoman soittamisen. Se on lähtökohta, perusta, jolle kaikki muu rakentuu. Vaikka se on pianon- ja cembalonsoitossa samanlainen, cembalo pienempänä ja kosketukseltaan herkempänä soittimena vaatii soittoasennon tarkempaa kontrollia.

“...kun tulee pianisti tai urkuri niin tämä istuma-asento ei olekaan itsestään selvä. Ja se on se mistä lähdetään, koska ihan selvästi on niin, että jos on joku ongelma, niin se ei näy koskaan siinä paikassa itsessään [missä ongelma on], vaan se heijastuu eteenpäin raajoja pitkin jopa sormiin asti.” (H5)

“Perusasento olisi niin luonteva ja luonnollinen kuin mahdollista. Minä luulen, että siinä ei ole mitään eroa pianoon.” (H4)

Hyvä soittoasento lähtee tuolin korkeuden säätämisestä. Sopiva korkeus ja etäisyys soittimesta löytyy siten, että pannaan käsivarsi ensin riippumaan rentona, sen jälkeen nostetaan se koskettimistolle ja katsotaan, että käsi- ja kyynärvarsi muodostavat 90 asteen kulman. Tästä haastateltavat olivat täysin yksimielisiä. Vaikka sopiva istumakorkeus on myös persoonakohtainen asia, useimmille soittajille sopii soittoasento, jossa kyynärvarsi, kädet ja rystyset ovat samassa tasossa (Troeger 1987, 17).

“...se istumakorkeus pitäisi olla semmoinen, että kun käsivarret roikkuvat sivulla ihan luonnollisesti, niin sitten kun ne nostetaan 90 asteen kulmaan, niin klaviatuuri olisikin sitten siinä. Eli ei soiteta päältä eikä tietenkään roikkumalla myöskään... Eikä nosteta kyynärpäitä vartalosta irti. Niin, ei kannatella.” (H5)

“...mitä luonnollisempi soittoasento niin sitä parempi. Kyllä normaali soittoasento on se, että kun sinulla on käsi rentona näin alhaalla, ja sitten sinä nostat sen tuohon koskettimille, niin siinä se on. Että sille ei tarvitse ... mitään ei tarvitse tehdä.” (H6)

“...periaatteessa käsivarsi on vaakasuorassa.” (H3)

Hyvin keskeisenä tuli esille tuen ja ryhdin merkitys soittajalle. Soittajan tulisi istua tuolin reunalla, ylävartalon paino lantion päällä ja jalat tukevasti maassa. Vakaa tasapaino turvaa soittamisen varmuuden, maksimaalisen kontrollin ja sopivan rentouden (Hämäläinen 2002, 251).

“Minusta on hirveän tärkeää, että istuu jalat tukevasti maassa.” (H6)

“Tukevasti jalat niin, että on mahdollisuus hypätä minne tahansa.” (H3)

“Jalkaterät aavistuksen verran ulos käännettynä. Eli silloin siinä tulee semmoinen tuhti olo. Lantio on just se tukipiste.” (H5)

“...ne jalatkin lepää siinä, ne ei ole soittimen jaloissa kiinni tai oman tuolin jaloissa ... se kontakti maahan, että sinulla on jalat hyvin ... ihan kuin sinä laulaisit. Laulajallekin jalkojen hyvä kontakti maahan on tosi tärkeää. Ja sitten se, että lantio ... että sinä istut niin ... minä usein korostan sitä ryhtiä, että sinä saat ne olkapäät laskeutumaan alas ja sinun koko yläkroppa nojaa lantioon...” (H1)

Kun ihminen seisoo ryhdikkäästi, selkään muodostuu luonnostaan s-kirjaimen muotoinen kaarros. Tämä alaselän luonnollinen asento tulisi säilyttää myös soittaessa. Se taas edellyttää, että istutaan tuolin reunalla ja pidetään tuki lantiossa. Lantion ja alaselän lihaksilla huolehditaan siitä, ettei ylävartalon paino ole liian takana vaan lepää lonkkaluiden päällä.

“... se suurin tuki on tässä lantiossa vyötärön alapuolella. Eli kun ajatellaan, että jos ihminen seisoo, niin sen selkäranka muodostaa semmoisen S:n muotoisen kuvion ... siinä on semmoinen labiili tasapainotila. Sitten jos kumarretaan, kallistetaan eteenpäin tai taaksepäin, niin pitää käyttää lihaksia, että ei kaadu.” (H5)

“...cembalonsoitossa olisi tärkeää säilyttää selän luonnollinen asento niin paljon kuin mahdollista. Ja silloin se tarkoittaa sitä, että pitää istua hyvin tuolin reunalla ja pitää

lantiossa ... niin kuin sen verran jännittää lihaksia, että se alaselän, ristiselän kaarros pysyy suht koht samanlaisena kuin seistessä.” (H5)

Ryhdykkäästi ja levollisesti istuttaessa hengittäminen on vapaata ja luontevaa. Jos soittajalla taas on huono ryhti, lantion tuki häviää ja hengitys vaikeutuu. Yksi haastateltavista (H6) kertoi pyrkivänsä soittaessa hengittämään musiikin mukaan ikään kuin laulaisi. Hän totesi, että jos ei hengitä soiton mukana, esimerkiksi kohotahteja on vaikea saada kuulostamaan kohotahdeilta. Ryhti heijastuu myös käsivarsien ja sormien työskentelyyn.

“... sen huomaa heti, että jos ristiselän pyöristää, tai tekee litteäksi ... suoraksi ... niin silloin se vaikuttaa tänne yläkroppaan tietenkin myös. Eli, että säilyttäisi sen hyvän vapaan seisoma-asennon myös istuessa. Se on tärkeää.” (H5)

“...minä pyrin siihen, että hengitän myös sen musiikin mukaan ikään kuin laulaisin sitä musiikkia. Ja minä olen huomannut, että jos hermostuu, niin silloin tuki häviää ja hengitys muuttuu kauhean pinnalliseksi ... tuntuu, että se soitto tulee tänne jonnekin ylös, kun sen soiton pitäisi lähteä täältä alhaalta. Minusta on hirveän tärkeää, että istuu jalat tukevasti maassa (...) jotta sinun kroppa voi olla vapaa, sinulla on tavallaan se tuki olemassa ja se hengitys. Kohoja on hirveän vaikea saada kuulostamaan kohoilta, jos sinä et hengitä niin. Minun mielestä on tärkeää, että kun aloittaa kappaleen, niin aloittaa sen kappaleen silleen kuin sinä näyttäisit sitä jollekin porukalle. Silloin sinä tiedät itsekin missä sinä menet ... että se ei ole vain napsuttelua näin, vaan sinä todella elät ja hengität sen musiikin.” (H6)

Vaikka hyvästä soittoasennosta oltiin yksimielisiä, silti korostettiin sitä, että aina tulisi löytää kullekin yksilöllinen, ergonomisesti sopiva tapa soittaa, koska soittajat ovat fysiikaltaan erilaisia. Kunkin soittajan on kokeilemalla löydettävä luonteva, vapaa ja miellyttävä soittoasento. Soitto-asentoon vaikuttaa myös se, minkä kokoisella soittimella ja miltä sormiolta soitetaan.

“Siis oikeastaan tekniikka on soittajan oma asia. Minun mielestäni tärkeintä on se, että syntyy kontakti soittajan ja soittimen välillä. Että millä tavalla se toteutetaan ... siihen on hirveän monta tietä.” (H7)

Silti haastateltavilla oli monista perusasioista pitkälti yhtenevä käsitys: lähtökohtana on sopiva tuolin korkeus, hyvä ryhti, tuki lantiossa ja jalat tukevasti maassa. Lisäksi soittoasennon tulisi olla levollinen; kaikki vartalon sekä käsivarsien liikkeet tulisi rajata vain välttämättömään, sillä klaviatuuri on pieni ja soitin herkkä.

Vastaavalla tavalla Bond (2001, 52) lähtee uuden oppilaan kanssa ensin hakemaan hyvää soittoasentoa. Hän kehottaa istumaan keski-c:n kohdalla, säätämään tuolin korkeuden sopivaksi, pitämään jalat tukevasti maassa ja kontrolloimaan välillä, että jalat pysyvät paikoillaan ja että hartiat ovat rennot. Lisäksi hän tarkentaa, että kaksisormioisen soittimen yläsormiolta soitettaessa saattaa olla tarpeen istua hieman korkeammalla, etteivät hartiat ja niska jännity.

“...minimoi kaikki ylimääräinen, koska sinulla on niin pieni tila missä sinä teet työtä. Vertaa sitä nyt johonkin toiseen: laitat vaan lankaa neulansilmään, niin et sinä siinä voi kauheasti heilua ja hillua, että ei siitä tule mitään ... ihan sama asia. Että aina suhteessa siihen käytettävissä olevaan tilaan se sun fysiikka toimii.” (H1)

“...asento jossa viihtyy, jossa ei tarvitse sitten huidella ympäriinsä. Semmoisen tietynlaisen rauhan se soitin vaatii, koska se vaatii niin paljon tarkkuutta ... sitä asentoa ei kyllä tarvitse muuttaa jos se on mukava ja miellyttävä ja ilman mitään jännityksiä.” (H4)

“...hyvä ryhti ja hyvä kannatus täällä lantiossa, jalat vähän, polvet vähän erillään ja jalkaterät aavistuksen verran ulospäin kääntyneenä. Näin tasapaino on erittäin hyvä, semmoinen luonnollinen. Tietysti tuolin reunalla, silloin ei tarvitse tehdä mitään, ja jos tekee niin sehän ilman muuta saattaa häiritä.” (H5)

Käsitys hyvästä istuma-asennosta on säilynyt suunnilleen samanlaisena vuosisatoja. Mm. Couperin (1716) pitää soitossa välttämättömänä luontevuutta ja kehottaa aloittamaan soitonopiskelun vartalon asennosta (Hämäläinen 1994, 27, käänös Heikinheimon). Hänen suosittamansa oikean jalan ja vartalon kierto oikealle yleisöön päin on tosin meille tämän päivän soittajille vieras. Samoin suositus sopivaksi etäisyydeksi koskettimistosta tuntuu melko vähäiseltä verrattuna tämän päivän soittajien istumaetäisyyteen.

Hyvä istumakorkeus on sellainen, että kyynärpäät, ranteet ja sormet ovat altapäin samassa tasossa: näin ollen on valittava sellainen tuoli, joka sallii tämän säännön noudattamisen. Nuorten kasvuikäisten soittajien jalkojen alle on pantava korkeampi tai matalampi koroke, jotta heidän jalkansa eivät riipu ilmassa vaan pitävät vartalon hyvin tasapainossa. Harjaantuneella soittajalla etäisyys koskettimistosta on noin yhdeksän tuumaa²³ vyötärön kohdalta mitattuna, nuorilla soittajilla suhteessa vähemmän. Vartalon keskiviivan ja koskettimiston keskipisteen tulee olla kohdakkain. Cembalon ääressä on oltava vartalo hieman oikealle kääntyneenä, polvet eivät saa olla liiaksi yhteen puristettuina eivätkä jalkaterät vierekkäin, vaan erityisesti on oikean jalan oltava ulospäin käännettynä. (Hämäläinen 1994, 28-29, käänös Heikinheimon.)

6.2 Käsivarren ja ranteen käyttäminen

Käsivarren ja ranteen käytön käsitteleminen samassa luvussa tuntui luontevalta sen vuoksi, että sekä tutkimusaineistossani että monissa kirjallisissa lähteissä niitä käsitellään samassa yhteydessä. Ranteesta on mainintoja tosin myös rystysten käytön yhteydessä.

Cembalonsoitossa käsivarsi ja ranne ovat selvästi passiivisemmässä roolissa kuin pianonsoitossa. Pienempiin liikkeisiin ja vähäisempään käden ja käsivarren painon käyttämiseen siirtyminen on monille aluksi hankalaa. Koska kummassakin soittimessa on samankaltaiset koskettimistot, on luonnollista, että aloitteleva cembalisti siirtää pianotekniikassa oppimansa soittotavan myös cembalonsoittoon.

²³ suunnilleen 25 cm

6.2.1 Käsivarren käyttäminen

6.2.1.1 Pienet liikkeet, käsivarsi heikoin lenkki

Cembalistin tulisi pysytellä lähellä koskettimia ja minimoida kaikki turhat käsivarsien liikkeet. Käsivarsien tulisi vaan riippua rennosti lähellä vartaloa. Niitä pidettiin ”mitättömimpänä lenkkinä” cembalonsoitossa.

”...siis ei kannatella, vaan ne roikkuu mahdollisimman rennosti.” (H5)

”Käsivarsi on se heikoin lenkki, tai semmoinen mitättömin lenkki tässä ... minä pitäisin sen käsivarren, kyynärpään aika roikkuvana, että se olisi sitä kylkeä vasten.” (H1)

”...cembalistilla hartiat ja käsivarret roikkuvat vapaasti, niin että täällä sormissa pysyy työskentelemään.” (H2)

Jos kädet iskeytyvät korkealta koskettimistolle, tulee helposti virhelyöntejä, sillä klaviatuuri on pieni ja kosketus herkkä. Lisäksi äänestä tulee kova, kylmä ja vivahteeton. Myös Bond (2001, 53) kehottaa pitämään liikkeet kohtuullisen pieninä, sillä cembalon koskettimen lyöminen korkealta alas tuottaa hänenkin mukaansa kovan, epämiellyttävän äänen.

”...liikaa liikettä, käsi on ehkä korkealla ... se on kaikki turhaa, se vie aikaa. Sinä et kerkeä enää ajattelemaan onko se kosketin siinä vai ei.” (H2)

”...oltava sen verran lähellä koko ajan, että siinä pystyy nopeasti ja herkästi reagoimaan. Jos se huiskii jossakin kaukana, niin silloinhan siinä kontrolli heikkenee.” (H2)

”...tulee hirveästi virheitä, koska ei jää aikaa enää kontrolloida...” (H1)

Vaikka kaikki liikkeet rajoitetaan mahdollisimman pieniksi, käsivarren ja kyynärpään tulee kuitenkin koko ajan seurata mukana niin, että sormet pystyvät työskentelemään vapaasti ja esteettömästi. Käsivarsien on oltava rennot, mutta seurattava tarvittaessa mukana kahlitsematta soittamista. Bond (2001, 52) toteaa, että vaikka cembalonsoitossa on tärkeämpää sormien ja rystysten kuin käsivarren ja ranteen aktiivisuus, käsivarsien tulee silti pysyä vapaina ja rentoina. Troegerin (1987, 17) mukaan taas kyynärvarsien tulisi olla lähellä kylkiä ja niin vapaina, että soittaja vaivatta ylettyy eri puolille koskettimistoa.

”Se periaate, että käytetään mahdollisimman vähän energiaa ja miten minä sanoisin ... rajoitetaan se kaikki tekeminen mahdollisimman pieneen, vain siihen mikä on välttämätöntä.” (H5)

”...[käsivarrella] vähemmän aktiivisesti tehdään asioita. Mutta sen mukanaolo on hirveän tärkeää, koska jos se ei ole mukana, niin se jännittää ja kahlitsee sitä soittamista.” (H2)

Jo Santa Maria (1565) kirjoittaa, että saavuttaakseen hyvän käden asennon ja pystyäkseen soittamaan hyvin, soittajan on pidettävä käsivarret kyynärpäistä ylöspäin rennosti lähellä vartaloa. Lisäksi Santa Maria esitti, että vasemman käden pitkissä kahdeksasosa- ja kuudestoistaosanuoteista muodostuvissa nou-

sevissä asteittaisissa kuluissa vasemman kyynärpään tulee irrota vartalosta, samoin oikean käden kyynärpään vastaavanlaisissa alaspäisissä kuvioissa. (Sachs & Ife 1981, 10.) Tämä ohje oli tarpeen vanhojen sormitusten luontevan käytön kannalta.

Yksi haastatelluista (H3) toi esille, että liikkuminen on aina sidoksissa esitettävään musiikkiin. Jotkut kappaleet edellyttävät hänen mukaansa nopeita ja sähköitä liikkeitä. Liikkumisen on kuitenkin oltava aina kontrolloitua, musiikista lähtevää, eikä se saa häiritä soittamista.

“...ainakin konsertissa visuaalinen puoli on olennaista. Kyllä siis levollisuus tottakai, mutta jos on hyvin impulsiivinen kappale, niin ei siinä voi olla levollinen. Ei tietenkään. Sehän riippuu ihan teoksesta. Kun joku Scarlatti, jossa kädet menee ... niin on paha olla levollisena. Kaikissa on se juju, että mitään turhaa ei tehdä. Ja silloin myöskään ne väkevät, nopeat liikkeet ei ole turhia kun niitä tarvitaan.” (H3)

6.2.1.2 Käsivarren painon säätteleminen

Cembalonsoitossa tarvitaan vähemmän käden ja käsivarren painoa kuin pianonsoitossa. Cembalisti ei hae tuntumaa koskettimen pohjasta, vaan siitä vaiheesta, kun kieltä vasten jännittynyt kynsi näppää kieltä, vapautuu ja ääni syytyy. Jos käytetään liikaa voimaa, ei soittoon saada vivahteita, soitosta tulee tasapaksua, raskasta, epätarkkaa, eikä soitin myöskään soi parhaalla mahdollisella tavalla. Tässä on selkeä ero pianoon, joka on kosketukseltaan raskaampi kuin cembalo ja soi sitä kovemmin, mitä enemmän käytetään voimaa. Voiman käytön vaikutusta kosketukseen ja sointiin käsittelen laajemmin luvussa *Voiman käyttö* (7.1.1).

Cembalonsoitossa käden painon tulee virrata vapaasti käsivarresta, ja soittajan täytyy olla koko ajan herkkä säätelemään sitä tarpeen mukaan. Liikaa massaa ja painamista vartalosta tai olkapäästä tulee välttää. Usein riittää pelkkä käden- tai kyynärvarren paino. Hentorakenteinen soittaja voi käyttää käden ja käsivarren painoa vapaammin kuin soittaja, jolla on raskaat kädet ja käsivarret. (Troeger 1987, 20.)

“...teknisesti [ongelmallisinta] on varmasti se, että pianisti on tottunut siihen, että sillä on se käsi ja käsivarren paino hyvin oleellisena siinä mukana, ja sitten tietysti tuntuma siellä pohjassa. Tietysti pianistin aloittaessaan cembalonsoiton on hirveän vaikea päästä tästä pianonsoittajalle erittäin oleellisen tärkeästä maneerista irti ... ja löytää se, että sitä tuntumaa ei haetakaan välttämättä sieltä pohjasta, vaan että siinä on se matkan varrella oleva hetki, jolloin kieltä vasten jännittynyt kynsi vapautuu ja ääni syytyy.” (H2)

“Minun mielestä suurin ero cembalossa ja pianossa on se, että kun cembaloa soiteetaan, niin se ei lähde täältä kaukaa, sinä et käytä käden painoa jatkuvasti, etkä pyri siihen, että käsi liikkuu koko ajan jokaisen äänen mukana, vaan se on pikemminkin sitä, että sillä käden painolla sinä pystyt pelaamaan.” (H6)

Käsivarren painoa on säädeltävä aina soitettavan musiikin, käytettävissä olevan soittimen ja valitun rekisteröinnin mukaan. Jos soitetaan ”paksua” tekstiä isolla ranskalaisella soittimella, useita äänikertoja ja sormioyhdistäjä päällä, voidaan tarvita jopa koko vartalon painoa.

”Iso ranskalainen soitin, koppeli päällä ja paljon ääniä, kyllä siinä tarvitaan koko vartaloa.” (H3)

Cembaloiden kosketuksen jäykkyydessä voi olla suuria soitinkohtaisia eroja. Yleensä niissä on kuitenkin selvästi kevyempi kosketus kuin pianoissa. Ripin ja Koster arvioivat (2003, 1/1), että jos cembalossa on päällä kaksi tai kolme äänikertaa, koskettimen alas painamiseen tarvittava massa on suunnilleen 60 g ja kosketuksen syvyys keskimäärin 7 mm. Modernissa konserttiflyygelissä pianisimon soittamiseen tarvittava koskettimen paino on noin 100 g ja kosketuksen syvyys 10 mm. Varhaisessa fortepianossa vastaavat arvot olivat suunnilleen 35 g ja 6 mm. Klavikordeissa kosketuksen paino saattaa olla jopa alle 10 g.

6.2.2 Ranne

Perussoittotekniikassa ranne on myötäilevä, mukana oleva elementti, jonka turhia liikkeitä vältetään. Ranteet pidetään suunnilleen samassa tasossa käsivarsien kanssa, ja ne ovat etupäässä levossa soiton keskittyessä sormiin. Niiden tulee olla rennot, notkeat ja herkäät seuraamaan koko ajan käden liikkeitä. Ilman ranteen sivuttaisliikettä soitosta tulee jäykkää ja soittaminen vaikeutuu. Paksua tekstiä soitettaessa ja raskasta rekisteröintiä käytettäessä ranne kuitenkin aktivoituu, ja pystysuoriakin liikkeitä tarvitaan hetkittäin.

”...rannetta ei käytetä ylös - alas -suunnassa.” (H1)

”...kyllä minun mielestä hyvässä peruscembalotekniikassa (...) tarvitaan erittäin vähän oikeastaan mitään muuta kuin sormityötä. Siis ranneliikettä tarvitaan jossakin ... joskus ranteen liikettä. Muutenhan ranteet on vaan, nehan on vaan siinä, ne ei ole alhaalla eikä ne ole ylhäällä, vaan ne on suorassa.” (H5)

”... ranne on sellainen lenkki ja linkki, jonka pitää reagoida herkästi siihen, että kun minä tarvitsen yhtä sormeaa jossakin tuolla, tai teen tietynlaista kuviota niin ranteen pitää olla mukana (...) että se ei estä sitä liikettä, mitä ollaan tekemässä.” (H2)

”...tämmöisessä normaalisoitossa se [ranne] ei liiku minnekään. Siis ei notku vaan luontevasti sen pitää tuonne mennä näin (...) Sitten kun on paksuja sointuja ja koppeli päällä, niin silloin tarvitaan kyllä sellaista jousittamista ranteessa, mutta kyllä se perussoittotekniikassa on ... ei jäykkänä paikoillaan vaan rennosti paikoillaan”. (H3)

Vanhoilla sormijärjestyksillä soitettaessa käsi kannattaa kääntää ranteesta aina siihen suuntaan mihin ollaan menossa. Tällöin pitkän keskisormen on helpompi siirtyä edelliseltä koskettimelta seuraavalle. Tästä puhuu myös Hämäläinen esitellessään Couperinin tapaa sormittaa asteikkoja:

Ainakin silloin, kun halutaan soittaa asteikon sävelet hyvin pitkinä tai nopeasti, on kättä käännettävä ranteesta siihen suuntaan, mihin ollaan menossa (ranne ei siten voi olla kovin alhaalla tai ylhäällä). Tällöin se välimatka, jonka keskisormi kulkee edelliseltä koskettimelta seuraavalle, tulee hiukan lyhyemmäksi (keskisormen ei tarvitse kiertää nimetöntä tai etusormea) ja se voi viipyä koskettimella hiukan kauemmin. (Hämäläinen 1994, 175.)

Vanhoja sormituksia käytettäessä kannattaa huolehtia, että käden kääntöliike tulee ranteesta, ei kyynärvarresta. Käsien kannattelemisen voi aiheuttaa jännityksiä ja kipuja. Vanhojen sormitusten pääperiaatteet esittelin luvussa 2.7.

“vanhoissa sormijärjestyksissä käytetään apuna sivuttaisliikkettä (...) ranne on aina menossa ylöspäin sinne suuntaan ja tulossa alas ... että semmoista sivuttaisliikkettä ranteessa ihan mielellään käytetään, mutta siinä täytyy varoa, että se ranteen kääntöliike ei tule täältä kyynärvarresta, että et rupea kannattelemaan käsiä, siitä tulee helposti aivan mahdottomat kivut.” (H1)

6.2.3 Käsivarrella ja ranteella painoja, äkillisiä efektejä ja aksentteja

Vaikka cembalistin ranne ja käsivarsi pääasiassa ovat passiivisia ja vain myötäilevät soittoa, välillä tarvitaan myös isompia liikkeitä ja jopa massaa. Myös ranne voi hetkittäin aktivoitua. Aina ei painollisten ja painottomien sävelten esilletuomiseen riitä pelkkä artikulaatio, vaan lisäksi tarvitaan voimaa painoja, äkillisiä efektejä ja aksentteja tehtäessä.

Erityisesti tämä tulee esille ”paksua” tekstiä soitettaessa. Jos koko ajan soitetaan soinnut samalla voimakkuudella, soitosta tulee tasapaksua, hakkaavaa ja ”epäsvengaavaa.” Alusta alkaen pitäisi oppia huomaamaan, että mitä enemmän säveliä soi yhtä aikaa, sitä tärkeämpää on saada selvät erot painollisille ja painottomille soinnuille. Mitä herkempää ja ohuempaa tekstuuria taas soitetaan, sitä vähemmän tarvitaan käden painoa aksentteja soitettaessa. Silloin korostuu sormen aktiivisuus soitossa. Tämän huomioiminen on tärkeää myös continuoosoitossa, jossa on usein paksuja sointuja. Siinä ei painollisten ja painottomien sävelten esilletuomiseen riitä pelkkä artikulaatio, vaan vahvoille soinnuille on annettava myös impulssi ranteesta ja tarvittaessa käsivarresta saakka.

“... mitä enemmän ääniä sinulla on, niin sen tärkeämpää on, että siellä on ne vahvat ja heikot...” (H6)

“... minun mielestä ne käden painot korostuu just tuossa continuoosoitossa, ihan siitä yksinkertaisesta syystä, että kun sinä soitat paljon ääniä, niin silloin siinä on isommat ne efektit... Siinä on vielä tärkeämpää se, että et paukuta niitä kaikkia ääniä ... Se pelkkä artikulaatio ei enää riitä. Kun haluat soittaa täyteläistä satsia, niin silloin sinun on pakko oppia soittamaan niitä sointuja silleen, että se ei ole tämmöistä jökötämistä.” (H6)

Heti alkuvaiheessa on tärkeää oivaltaa, että käden paino ei siirry cembalonsoitossa jokaisen äänen mukana, vaan että musiikissa on aina siellä täällä painollisia säveliä ja sointuja, jotka tulee saada erottumaan painottomista. Tärkeälle

soinnulle annetaan impulssi, ja loput sävelet soitetaan kevyempinä siitä saadulla energialla. Väliin jääville sävelille ei tarvita kuin sormen painoa. Yksi informantti (H6) vertasi tätä painollisten ja painottomien sointujen ja äänten vuorottelua soitossa tanssiin; tanssiessakaan paino ei siirry jokaiselle askeleelle, vaan on myös askelia, joilla vain käväistään. Hän käytti mielikuvia ”liihottelu” ja ”koskettimilla steppaaminen”. Iskullisesta sävelestä tai soinnusta saadulla energialla ikään kuin ”stepataan” tai ”liihotellaan” koskettimiston päällä kättä kannatellen seuraavalle painolliselle soinnulle tai sävelle. Näin sointi on pakottomampi, kauniimpi ja pehmeämpi kuin silloin, kun painotetaan jokaista säveltä tai sointua.

” Jollekin sävelle tai soinnulle annetaan impulssi ja sillä samalla energialla edetään seuraavalle painolliselle sävelle tai soinnulle.” (H6)

” ... kun sinä annat sen aksentin, niin sitten tavallaan sillä samalla energialla saat soitettua monta sointua silleen kevyesti, eikä niistä kaikista tule samankuuloisia. Kun se ongelma on helposti se, että jos ei anna aksenttia minnekään, niin sitten ne on kaikki vaan blaa, blaa...” (H4)

” ... minä olen harrastanut steppiä monta vuotta, ja nykyään irish dancea, niin siitä minä opin sen näistä painoasioista, että siinä tanssiessa sinä et välttämättä aina siirrä painoa jalalle. Että kun esimerkiksi stepissä on stomp²⁴ ja stamp²⁵. Stompissa sinä vain käväiset siellä, mutta sitten stamp on silleen, että se paino siirtyy (...) Se on ihan sama tuossa cembalonsoitossa, että se paino ei aina siirry ... että on näitä painottomia sointuja tai painottomia ääniä. Sinä et putoa niille vaan sinä vain kannattelet ja menet, että ne on siellä välissä ja sitten se tulee aina se, mille tiputaan ... siitä sinä saat sen energian jolla pääset tuonne ... sinä tavallaan steppaat siinä koskettimistolla ... vain liihottelet siinä päällä ... et niin kuin hampaat irvessä...” (H6)

” ... että sinä et soittamalla soita kaikkia ääniä, vaan annat aina jonnekin sen impulsin ... sitten ne menee vaan sillä samalla energialla. Sillä sinä saat jonkun gavotin ... niin ... sinä et tarvitse antaa kuin joka toiselle ykköselle sen impulsin. Ne kaikki loput äänet menee sillä samalla impulssilla ... et muuta tarvitse kuin sen sormen painon niille.” (H6)

Tällaisia äkillisiä impulsseja tulee kuitenkin käyttää säästeliäästi, vain kerran pari fraasissa antamaan paino tärkeimmille iskuille. Tämä on teknisesti merkittävä asia siinä mielessä, että muuten korostettiin ranteen passiivista ja myötäilevää roolia soitossa.

”Ja sitten se, että ranne on mukana silloin kun sinä annat niitä aksentteja.” (H6)

”Minä uskon tähän ranneimpulssiin. Mutta että sitä ei ole koko ajan, vaan se on kerran fraasissa, tai kaksi kertaa fraasissa tai silleen...” (H6)

²⁴ Stomp on painoton askel koko jalalla.

²⁵ Stamp taas on painollinen askel koko jalalla.

Haastateltavien käsityksen mukaan ranne ja käsivarsi ovat pianonsoitossa aktiivisemmin mukana. Koska pianon kosketus on raskaampi, siinä tarvitaan enemmän käsivarren painoa, jopa koko ylävartalon painoa. Usein pianoteokset ovat myös kudokseltaan paksumpia ja siten raskaampia soittaa, joten tekstuurin soittamiseen tarvitaan enemmän massaa. Lisäksi pianonsoitossa säädellään dynamiikkaa lisäämällä ja vähentämällä käden ja käsivarren painoa. Pianisti tarvitsee suurempia liikkeitä jo ihan sen vuoksi, että pianon klaviatuuri on suurempi kuin cembalon.

“...pianisti lähtee ehkä myös siitä, että käsivarsi ja koko kroppa on aktiivisemmin mukana (...) cembalossa se [käsivarsi] minun mielestäni on enemmän semmoinen, jonka pitää vaan olla riittävän herkkänä reagoimassa siihen, mitä sormet tekee.” (H2)

“...minusta pianossa oli enemmän sitä, että siinä vietiin koko käsivartta mukana ... sitten kanssa sitä pianonsoitossa liikehti enemmän ... sitten otti jotenkin niitä aksentteja sieltä ylhäältä päin.” (H6)

“...pianossa usein sitä rannettakin aika paljon käytetään, että saa voimaa siihen sormen liikkeeseen ja just sitä dynamiikkaa (...) sen pitää olla jäntevä eikä se saa antaa periksi, että riittävän jämällä liike välittyisi ... Mutta minusta se cembalossa on enemmän ohjaileva ja mukana oleva elementti.” (H2)

Jos tekniikka ei ole kunnossa, se heijastuu automaattisesti ilmaisuun. Käsivarresta ja ranteesta johtuvat ongelmat vaikuttavat selvimmin kosketukseen ja sointiin sekä artikulaatioon. Turhat liikkeet heikentävät myös osumatarkkuutta.

6.3 Käden asento ja sormien sekä rystysten käyttäminen

Jos käsivarsi ja ranne ovat passiivisimmat osat cembalonsoitossa, suurin aktiiviteetti taas on sormissa ja rystyksissä. Vaikka olen jakanut sormien ja rystysten asennon tarkastelun eri alalukuihin, niitä ei voi kokonaan erottaa toisistaan. Varsinkin rystysten asentoa tarkasteltaessa on mahdotonta olla käsittelemättä myös sormien työskentelyä.

6.3.1 Vapaus ja luontevuus soittamisen lähtökohtana

Vaikka haastateltavilla oli erilaisia näkemyksiä käden²⁶ asennosta, kaikilla oli kuitenkin lähtökohtana kämmenen pehmeys ja elastisuus.

“...käytän usein sellaista mielikuvaa että sormet ovat rautaa, mutta kämmen on ihan sellaista pumpulia.” (H1)

²⁶ Kädellä tarkoitan ranteesta lähtevää osaa: kämmentä ja sormia.

”Minä muistan noista vanhoista lähteistä, miten esim. Couperin tai Rameau kuvailee kättä (...) aina ne puhuu siitä pehmeystä, elastisuudesta, joustavuudesta. Eli ... tämä perusasento olisi niin luonteva ja luonnollinen kuin mahdollista. Minä luulen, että siinä ei ole mitään eroa pianoon.” (H4)

Vaivaton soittaminen edellyttää myös vapautunutta ja rentoa soittotapaa. Alussa uudelleen hyvin voimakkaasti sormien aktiivisuuteen perustuvaan tekniikkaan siirtyminen saattaa aiheuttaa jännityksiä. Bond kuvaa, että kun kosketin tai sointu soitetaan alas, on sormi ja ranne hetken luja, mutta heti kynnen näppäämisen jälkeen rentoutetaan sormi/sormet ja ranne. Pehmeällä kädellä saadaan laulava, resonoiva ääni, kun taas jäykällä kädellä tulee kireä ja kova ääni (Bond 2001, 53).

”...vapautunut, pingottamaton soittotapa ... niin että pystyy itsekin aistimaan hyvin tarkkaan sormien liikkeit.” (H2).

”... hartiat ja käsivarret roikkuu silleen vapaasti ... silloin täällä sormissa pystyy työskentelemään...” (H2)

”...sitten nimenomaan olennaista on, että ... ei todellakaan mistään jännitetä eikä puristeta.” (H4)

Kautta aikojen on pedagogisissa ohjeissa ja oppikirjoissa kiinnitetty huomiota soiton vapauteen ja luontevuuteen. Brauchlin mukaan (1998, 258) Diruta oli ensimmäinen kirjoittaja, joka korosti rentoutta ja luonnollisuutta soitossa vaatien, että käsien tulee olla joustavat ja kevyet. Hän vertasi hyvää kosketusta lapsen silittämiseen; silloin käsi on kevyt eikä käytetä voimaa (Sachs & Ife 1981, 35-37). Hän myös ehdotti, että sormet mieluummin painetaan kuin lyödään alas, ja että niitä nostetaan vain sen verran, että kosketin pääsee nousemaan ylös. Diruta antoi muutamia ohjeita myös erikseen cembalonsoittoon. Tanssikappaleissa hän näki mahdolliseksi antaa sormien iskeä ja hyppiä, jotta tansseihin saataisiin viehkeyttä ja ilmapuutusta. (Sachs & Ife 1981, 37.) Hieman myöhemmin Denis (1650) varoittaa liian kovasta ja jännittyneestä kosketuksesta (Hämäläinen 1994, 231); täytyy olla huolellinen, että ei käytä voimaa eikä ole jännittynyt, sillä se jonka kädet tai vartalo on jännittynyt tai pingottunut, ei koskaan tule soittamaan hyvin (Denis 1650; englanninkielinen käännös Panetta 1987, 100). Couperin (1717) toteaa, että ”hyvä esitys riippuu paljon enemmän sormien notkeudesta ja liikkuvuudesta kuin voimasta” (Hämäläinen 1994, 31, käännös Heikinheimon). Myös Rameau (1724; Hämäläinen 1994, 235) piti tärkeänä, että kosketus on kevyt ja pehmeä. Tekniikan perusta oli sormien vaivaton ja itsenäinen liikkuminen. Liikkeiden tuli olla pieniä, sormien liikkeen tuli tapahtua itsenäisesti rystysistä, eikä sormia saanut painaa alas käden avulla. Tärkeämpää kuin voima oli sormien herkkyyks ja liikkuvuus. Myös C.P.E. Bach puhuu rentoudesta (1753):

Itse soittaminen tapahtuu kaarevin sormin ja jännityksestä vapain lihaksin: mitä enemmän tätä vastaan rikotaan, sitä tärkeämpää on kiinnittää asiaan huomiota.

Jäykkyys haittaa kaikkea liikkuvuutta, erityisesti kykyä levittää käsi nopeasti auki ja vetää se jälleen kokoon, mitä valmiutta tarvitaan soitossa joka hetki. (...) Se joka soittaa sormet harallaan ja lihakset jännittyneinä, kärsii – paitsi että hänen soittonsa on luonnollisesti kömpelöä – vielä erään teknisen perusvahingon. Käden ollessa auki muut sormet, pituutensa vuoksi, etäännyvät liian kauaksi peukalosta, jonka päinvas-toin tulee olla mahdollisimman lähellä niitä ja kulkea käden mukana. Tällainen soit-taja riistää käden avainsormelta kaikki mahdollisuudet suorittaa tehtäviään. (Bach 1753, I osa/I luku, § 12; käänös Soinne 1995, 27)

Samansuuntaisia ohjeita antaa Richard Troeger (1987, 18) cembalisteille yli kak-si sataa vuotta myöhemmin. Hänen käsityksensä on, että cembaloa tulisi soittaa pelkillä sormilla ranteiden ollessa rentoina ja käsivarsien kannateltuina kevyes-ti. Peruskosketus on kevyt, joskin käden painoa tarvitaan silloin tällöin. Käsi-varsissa ei saa olla jännityksiä, niiden tulee pystyä liikkumaan vaivatta tarvitta-essa, eivätkä ne saa aiheuttaa jännityksiä käsiin. Ennen kaikkea ranteiden tulee pysyä vapaina. Niiden notkeus ja joustavuus mahdollistavat vaivattoman sor-mien liikkumisen ja tarvittaessa käden painon käyttämisen. Toisaalla Troeger toteaa, että soittajan liikkeet keskittyvät sormiin. Käden ja ranteen tulee pysyä rentoina ja etupäässä ohjata käsiä asemasta toiseen. (Troeger 1996, 60.)

Edelleen Troeger (1986, 21) kiinnittää huomiota siihen, että ”vapaa tek-niikka” todellisuudessa tarkoittaa huolellisesti säädelyä vaihtelua jännityksen ja rentouden välillä käden lihaksissa, ranteessa ja käsivarsissa. Lihaksia toki tarvitaan pelkästään kannattelemaan käsivarsia ja liikuttamaan sormia, mutta sellainen jännitys, jota ei tarvita, täytyy rentouttaa niin pian kuin mahdollista. Kaikki ylimääräinen jäykkyys haittaa kuitenkin liikkumista ja hukkaa energiaa.

6.3.2 Aktiviteetti sormissa

Koska tässä tutkimuksessa oletusarvona on jo hyvä pianonsoittotaito, en pa-neudu varsinaisen sormimotoriikan kehittämiseen, vaan tarkastelen sormimo-toriikan osuutta ja merkitystä cembalonsoitossa. Tähän lukuun olen koonnut yhteenvedon tapaan pääpiirteet sormien käyttämisestä. Koska sormityö vaikut-taa lähes kaikkeen soittamisessa, sen käsittelyn keskittäminen ainoastaan yh-teen lukuun ei ollut mahdollista, eikä mielestäni järkevää. Asian yksityiskohtai-semppi tarkastelu on jakaantunut useisiin eri lukuihin. Erityisen ratkaiseva vai-kutus hyvällä ja hallitulla sormimotoriikalla on kosketuksen ja soinnin sekä ar-tikulaation säätelemisessä.

Kaikki haastatellut olivat yksimielisiä siitä, että cembalistilla on suurin ak-tiviteetti sormissa. Ranteet ja käsivarret ovat yleensä levossa, ja niiden avulla vain ohjataan vapaasti liikkuvia sormia paikasta toiseen. Soitettavan äänen kannalta tärkeintä on se nopeus, millä kynsi näppää kieltä, ei voima. Sormien nopeuden ja aktiivisuuden vaikutusta kosketukseen ja sointiin pohdin yksityis-kohtaisemmin luvussa 7.1.2.

“... nimenomaan vauhti on se avainsana, eikä se voima, niin kuin pianonsoitossa.”
(H6)

“... aina joutuu sanomaan: nopeutta eikä voimaa.” (H1)

“... normaalisti sinä soitat vaan sormilla, ja se on sen sormen liikkeen nopeus, joka vaikuttaa siihen, että äänet todella tulee.” (H6)

“... loppujen lopuksi käden asennolla ei ole niinkään eroa [pianonsoittoon], se on sitten vain tämä voiman käyttö, että unohdetaan tämä tämmöinen jatkuva voima ja keskitytään sitten siihen vauhtiin enemmän.” (H6)

“... kyllä minun mielestä hyvässä peruscembalotekniikassa (...) tarvitaan erittäin vähän mitään muuta kuin sormityötä. Siis ranneliikettä tarvitaan jossakin, joskus ranteen liikettä.” (H6)

Sormien liike, nimenomaan rystysissä tapahtuva liike on keskeistä, mutta ei saa unohtaa myöskään sormien pieniä niveliä ja aivan sormien päitä.

“sormen työ, cembalossa nimenomaan se rystysessä tapahtuva liike on hirveän oleellinen liike.” (H2)

“Ne pienimmät nyanssit, muotoasiat ja muut tehdään ihan vain sormenpäällä.” (H3)

Yksi haastatelluista kuvasi tapaansa lähteä uuden oppilaan kanssa hakemaan aktiviteettia sormiin: Aluksi annetaan käden roikkua täysin rentona. Sen jälkeen aletaan liikutella sormia ja keskitytään aistimaan sormien liikkeet. Keskeistä on ajatuksen kiinnittäminen sormien toimintaan. Seuraavaksi nostetaan kädet koskettimille ja jatketaan siinä sormien liikuttelua. Koko ajan keskitytään sormen liikkeeseen ja tunnustellaan, milloin kynsi ottaa vastaan ja kosketin loksahda alas. Troeger (1987, 21) esittää lähes samanlaisen harjoituksen: Käsi lasketaan riippumaan rennosti vartalon viereen. Kun se on rentoutunut, aletaan sormia liikutella kakkossormesta viitoseen (2345) nopeasti edestakaista pitäen käsivarsi edelleen rentona. Sitten kyynärvarsi nostetaan koskettimiston tasolle jatkaen sormien vapaata liikuttamista. Sama sormien vapaus ja käden rentous pitäisi säilyttää myös koskettimistolla.

“...minä lähdän siitä, että annetaan käden roikkua vapaasti, sitten ruvetaan liikuttelemaan sormia niin, että todella aistitaan sormien liikkeet. Ja keskistetään kaikki ajatukset siihen. Sen jälkeen kun ottaa käden siihen koskettimiston päälle ja rupeaa sitä samaa ... keskittyy siihen sormen liikkeeseen, niin siinä rupeaa hirveän selkeästi tajuamaan sen, että kosketin painuu nyt alas, nyt se ottaa vastaan ja nyt se loksahdi siitä alas. Ja sitten myöskin sen täsmällisen ylösnostamisen, että nyt se ääni loppui. Tästä se lähtee, ajatuksen kiinnittämisestä havaitsemaan nimenomaan sormien toimintaa.” (H2)

Sormityön oppiminen on aloittelevalla cembalistille yllättävän vaikeaa. Suurin ongelma on minimoida käsivarren ja ranteen liikkeet ja keskittää soittaminen enemmän sormiin. Koska sormien käyttö on cembalonsoitossa herkemmin säädeltyä kuin pianonsoitossa, se vaatii erilaista tekniikkaa. Erot aiheutuvat erilaisesta soittomekanismista: Pianossa vasara lyö kieltä, kun taas cembalossa kynsi

raapaisee kieltä. Pianossa tuntuma on pohjassa, cembalossa taas siinä, missä kynsi näppää kieltä. Edellinen soitin kosketukseltaan raskaampana kestää ja tarvitsee suurempaa massaa ja isompia liikkeitä kuin jälkimmäinen. Pianossa dynamiikkaa tehdään myös käden ja käsivarren avulla, cembalonsoitossa taas dynaamiset vaikutelmat luodaan pääasiassa monipuolisella artikulaatiolla.

“...sormi, siis sehän on sormityötä, että niin kuin minä sanoin, ne seikat, joissa tarvitaan muuta kuin sormityötä, niin ne ei ole koskaan olleet vaikeita ihmisten kanssa. Niillä on jo niitä taitoja älyttömästi, ja ne tulee itsestään käyttöön.” (H5)

Artikulaatio tuo osaltaan ongelmia kosketukseen. Kun peruskosketustapa on yleensä enemmän tai vähemmän irtonainen, kaunis kosketus vaatii hallittua sormityötä, ettei soitosta tule töksähtelevää ja pystysuoraa. Usein aloittelija yrittää korvata sormityötä käsivarren käytöllä, koska pianonsoitossa on totuttu käyttämään suurempia käden ja käsivarren liikkeitä. Artikuloimisen tulee kuitenkin tapahtua sormilla, ei käsivarrella. Jos käytetään käsivartta, soitosta tulee katkonaista, linjatonta ja painoja tulee auttamattomasti vääriin paikkoihin. Artikulaation pääperiaatteita cembalonsoitossa esittelen luvuissa 2.4 ja 8.1.3.

“...on erittäin suuri vaara, että artikuloidaan kädellä eikä sormilla. Tämä on taas siihen samaan asiaan ... tee se sormella, älä tee sitä käden, kämmenen, ranteen tai kyyrärvarren lihaksilla, tee se sormilla.” (H1)

Sormen nopeus ja voima riippuu aina kulloisestakin soittimesta ja soitettavasta musiikista. Vaikka sormien tulee olla aktiiviset, on koko ajan muistettava kontrolloida voimankäyttöä ja säilytettävä tuntuma kynteen. Jos liike lähtee samalla tavalla käsivarresta kuin pianonsoitossa, ei tunneta kynnen raapaisua ja kosketin kolahtaa kontrolloimattomasti pohjaan. Toisaalta, jos sormenliike on liian hidas, ääni ei syty lainkaan tai syttyy myöhässä.

“...pakko saada silleen, että se tuntuma tapahtuu sormessa, että jos se lähtee hyvin vahvasti käsivarresta liikkeelle, niin silloin siinä tajuaa sen pohjan samalla tavalla kuin pianossa. Tottakai siitä lähtee ääni silläkin tavalla, mutta että pystyy täsmälliseen ilmaisuun, että pystyy sen äänen syttymisen ja loppumisen kaiken tällöisen määrittelemään täsmällisesti, niin siinä on ensimmäisenä opittavaa.” (H2)

Sopiva sormen voima ja nopeus löytyy kokeilemalla. Aluksi kannattaa lähteä vaikka vain yhden äänen soittamisesta hakien tuntumaa kynteen. Tunnustellaan missä kulkee raja liian vähäisen ja liian suuren voiman välillä:

“...hyvä tuntuma sinne kynteen ja sitten se, että ei käytetä niin hirveästi voimaa ... mutta siinä täytyy olla riittävästi nopeutta, jotta se ei jää roikkumaan siihen, se on vaarana. Että sitten kun mennään riittävän kevyeksi, niin sitten sieltä ei tule yhtään mitään tai se tulee myöhässä. Jotenkin sen löytäminen ... sitä minä yleensä kehoitan ihmisiä tutkistelevaan itse siinä rauhassa, vaikka yhtä ääntä vaan ... että löytää sen kontaktin sinne kynteen.” (H4)

“...pitää opetella, että ei käytä turhaa voimaa, ja kun sinä puhuit siitä, että soitetaan pohjaan asti, niin kyllä minä käytän sitä harjoituskeinona, että soitetaan hitaasti pohjaan asti. Että löydetään se ääriraja mitä ei sitten tarvitse soittaessa välttämättä saavuttaa.” (H3)

Cembalistin kannattaa pysytellä lähellä koskettimia ja välttää turhia liikkeitä. Sormia ei ”pudotella” koskettimille tai lyödä ylhäältä, vaan soitetaan kevyellä kosketuksella läheltä koskettimia niin, että säilyy kontrolli kynteen. Kosketuksen ja soinnin kannalta on tärkeää, että sormia ei lyödä korkealta ja liian voimakkaasti. Koskettimista tulee haitallista kolinaa, jos sormet iskevät niihin korkealta. Tätä aihepiiriä käsittelen myös luvussa *Sormien nopeus ja aktiivisuus* (7.1.2)

“...koskettimen pinnasta ja nopeasti alas.” (H1)

“...kontrolloitua koko ajan. Että jos se on tuommoinen vapaa pudotus, niin silloinhan siinä häviää se tuntuma siihen hetkeen, jolloin ääni syttyy.” (H2)

“silloin kun se lähtee siitä sormituntumasta, ja siitä kevyestä kosketuksesta ja sen äänen syttymishetken hakemisesta, niin silloinhan se on luonnostaan koko ajan matala ja lähellä koskettimistoa.” (H2)

“...cembaloa soittaessa, että tuo sormi toimisi hyvin, niin kyllähän sen kosketuksen pitää olla suhteellisen matala.” (H2)

Troeger (1987) puhuu kolmesta tavasta syyttää ääni. Ensimmäkin voidaan soittaa kosketin alas niin, että sormi painetaan alas hieman koskettimien yläpuolelta, toiseksi koskettimien pinnalta (sormenpäät kontaktissa koskettimeen ennen painamista) ja kolmanneksi siten, että sormet lepäävät koskettimilla niin tiiviisti, että sormen alla olevan koskettimen kynsi on jo kontaktissa kieleen ennen painamista. Troeger katsoo, että aloittelijan on yleensä paras soittaa ensimmäisellä tavalla (juuri koskettimien yläpuolelta), koska tämä soittotapa edellyttää sormien käyttämistä, mutta se ei vaadi aivan niin tarkkaa sormien kontrollia kuin muut tavat. Liikkeiden liioittelu on usein varma keino saavuttaa tietoisuus niiden toiminnasta. (Troeger 1987, 19.)

Lähellä koskettimia pysyttelemisen ja pienet liikkeet ovat myös taloudellisia. Silloin ehtii paremmin siirtyä paikasta toiseen ja osumatarkkuus koskettimistolla paranee. Forkel (1802; Knispel 2000, 46) kuvaa Bachin soittaneen niin kevyin ja pienin sormenliikkein, että niitä tuskin voi havaita.

Sormityötä on helpompi kontrolloida, jos lisäksi soitetaan koskettimiston reunalta.

“...haetaan sitä paikkaa, mistä sen tarkkuuden löytää. Pysytään koskettimien päässä. Ei mennä sinne syvälle, missä sitten on vaikeampi hallita sitä.” (H6)

Cembaloa on vaikea soittaa, jos soittaa syvältä koskettimilta. Tämä johtuu siitä, että koskettimet ovat lyhyet, ja pinnan (akselin) kohta melko lähellä kosketti-

men päätä. Jos soitetaan syvältä koskettimistolta, jää soittokohdan ja pinnan välinen etäisyys pieneksi, jolloin vipuvarsi lyhenee ja soittaminen vaikeutuu (Hämäläinen 1994, 191). Erityisesti sillä on merkitystä, jos soitin on raskas, ja/tai jos soitettava teksti on ”paksua”. Myös Troeger (1987, 18-19) tuo esille, että yleensä on paras soittaa niin koskettimien päistä kuin mahdollista. Hänenkin mukaansa tämä mahdollistaa maksimaalisen vipuvoiman, mikä on erityisen tärkeää soitettaessa instrumentilla, jossa koskettimen balanssipiste on lähellä koskettimen reunaa, tai jonka kosketus on raskas.

Tässä yhteydessä yksi haastatelluista (H1) viittasi myös vanhoihin sormijärjestyksiin todeten, että jos peukalon käyttöä vähennetään, niin sormet eivät joudu menemään niin syväälle koskettimistolle. Samasta syystä ei suosita myöskään runsasta peukalon käyttöä mustilla koskettimilla. Varsinkin jos käytetään matalaa käden asentoa, ja viedään peukalo yläkoskettimelle, joutuvat muut sormet liian syväälle koskettimistolla. Tämän vuoksi Hämäläisen (1994, 191) mielestä sellaiset sormitukset, joissa käsi joudutaan viemään pitkälle koskettimien päälle, eivät ole järkeviä eivätkä miellyttäviä soittaa.

”...se peukalon vähentäminen ja sitten mitä minä tuossa sanoin siitä käden asennosta, että ehkä kannattaisikin mieltää, että mennään peukalosta nelossormeen tai vaihtoehtoisesti kakkosesta vitoseen, jolloin se käden asento ei menisi liian syväälle. Jos sinulla on peukalo ja pikkurilli yhtäaikaan käytössä, niin se työntää sitä kättä sinne syväälle, että jossain mielessä voisi puhua jo aika alussa myös sormituksista.” (H1)

”Sitten voi usein tapahtua, että jos pannaan rystyset alas, niin oppilas rupeaa soittamaan liian syvältä koskettimistolta. Hänen täytyy myös oivaltaa siirtyä enemmän reunaan. Tähän nyt jo sitten rupeaa liittymään sormitusasiat (...) miten asettelee sen käden siihen koskettimistolle, miten ne sormitukset vaikuttavat siihen käden asentoon, mistä kohtaa koskettimistoa soitetaan. Minusta se on erittäin tärkeää, että soitetaan sen tangentin päästä ... että semmoinen mahdollisimman mukava, hyvin löydetty ekonominen paikka, missä soitat sillä pienellä soittimella ... Kannattaa kyllä tarkkaan miettiä, koska sillä on suuri ero mukavuuden ja mahtuvuuden kannalta.” (H1)

Useimmat haastateltavat olivat sitä mieltä, että kosketin painetaan rennosti suoraan alas. Sormen pehmeän osan, ”tyynyn”, annetaan mennä alas sillä vipuliikkeellä, millä sormi laskeutuu luonnostaan.

”...mahdollisimman rennosti tämän pehmeän osan suuntaa suoraan alaspäin sillä vipuliikkeellä kun se itsestään menee...” (H3)

”...jos cembalossa mahdollisimman selkeästi ja yksiselitteisesti suoraan painaa sen koskettimen alas ja nostaa ylös, niin pianossa siinä voi olla enemmän tämmöistä ... vetävääkin liikettä...” (H2)

”Minusta se on kohtisuora.” (H1)

Yksi haastateltavista (H4) taas totesi, että sointi on ”kuollut”, jos kosketin soiteetaan suoraan ylhäältä alas. Hänen mukaansa sointi on parempi, jos sormi ikään kuin ”astuu eteenpäin”. Hän toi esille, että sormen tyynyllä on huomattavasti

suurempi tarttumapinta koskettimeen, jos sormi menee etuviistosti alas. Liikkeen tulee myös olla jatkuvaa, eikä se saa pysähtyä. Käsi on tiukka vain sen hetken, kun kynsi ohitetaan, sen jälkeen se rentoutuu. Senkään jälkeen, kun kosketin on soitettu alas ja kynsi on näpännyt kieltä, liike ei pysähdy pohjaan eikä käsi lukkiudu vaan rentoutuu pohjassa.

“...minä ajattelen , että se [sormi] ikään kuin astuu eteenpäin. Se on minun mielestä olennaista, että se ei mene niin kuin ylhäältä alas, se tuottaa sellaisen kuolleen saundin. Se pysähtyy tavallaan se ääni siihen (...) tämä on yleensä sellainen asia, jonka ihmiset hirveän nopeasti hoksaa. Ne kuulee heti sen eron. Se ei tarkoita, että ne pysyy heti sitä toteuttamaan.” (H4)

“...minusta tämä tuntuu ... [soittoa] ... jos on eteenpäin niin ainakin minusta ... paljon parempi tarttumapinta on siihen soittimeen. Ja olennaista on nimenomaan, että se ei ole näin [sormi pystyssä]. Näin sormi on hirveän heikko. Se on tuo toinen osa, se on tämä tyyny, mikä tässä on ... juuri se kohta, jolla kokeillaan onko kynä terävä, eihän sitä kokeilla tuohon vaan tuohon...” (H4)

“...se kosketuksen suunta, miten se sormi toimii, ja sitten ennen kaikkea se, että siinä on koko ajan se jatkuva liike ... että ei pysähdytä. Kun sinä soitat yhden äänen niin se ei lukkiudu mistään vaan siinä on tämä jatkuva liike. Tämä on se olennainen pointti. Ja sitten, että siinä on koko ajan se kontrolli. Sinä kuuntelet, miltä se kuulostaa.” (H4)

Yksi haastatelluista (H7) esitti, että sormen liike on hieman kämmeneen päin. Tässä hän oli johdonmukainen uskollisuudessaan Bach-koulukunnan käsitykselle soittaa klaveerisoittimia.

“... liikkeet tapahtuu näin kämmeneen päin. Siis vedetään se sormi sisälle.” (H7)

Vastaavanlaisia näkemyksiä löytyy myös kirjallisuudesta. Troeger (1987, 21-22) kuvaa, että on kahdenlaista tapaa soittaa kosketin alas. Nykyinen suuntaus on yksinkertaisesti painaa kosketin suoraan alas ja nostaa se samalla tavalla ylös. Toisen tavan mukaan soitettaessa kosketin painetaan ensin alas, mutta sormea ei nosteta suoraan ylös, vaan sen sijaan sitä vedetään samalla kohti kämmentä. Forkel (1802; Knispel 2000, 45) kuvaa Bachin soittaneen tällä tavalla. Bach-koulukunnan käsityksen mukaan sormi on tarkoitettu tarttumiseen, joten myös soitettaessa sormen liike on tarttuva. Koska kaikki sormet kääntyvät luonnostaan sisäänpäin on sormen liike heidän mukaansa kämmeneen päin. Spanyi (2003) kuvaa, että sormen liikkeen suunta on melkein ympyränmuotoinen. Sormi laskeutuu pyöreänä ja jatkaa matkaansa kohti kämmentä. Sormen laskusta ja noususta muodostuu ympyrä. Myös Bondin mukaan (2001) pyöreällä käden asennolla soitettaessa sormen liike suuntautuu paitsi alas myös hieman kohti koskettimen reunaa. Sävelen vapauttaminen ei ole vain sormen nostamista, vaan sormen liike saattaa olla myös jatkoa sormen kaarrosliikkeelle. (Bond 2001, 52.)

6.3.3 Rystysten asento

Eniten käsitykset vaihtelivat siitä, tulisiko rystysten olla matalina vai pyöreinä. Haastattelemistani seitsemästä cembalistista viisi piti hyvänä rystysten pitämistä ylhäällä vastaavalla tavalla kuin pianonsoitossa, kun taas kaksi kannatti matalaa kädenasentoa. Yksi korkea käden asentoa käyttävistä kuitenkin tarkensi, että luontevuus ja vaivattomuus soitossa on tärkeämpää kuin se, millaista käden asentoa käytetään.

6.3.3.1 Rystyset ylhäällä

Korkea rystysten asentoa kannattaneiden käsityksen mukaan pianon- ja cembalonsoitossa käden asennossa ei ole eroa. Erot ilmenevät heidän mielestään aivan muissa tekijöissä. Helpoiten oikea käden asento löytyy, kun käsi pannaan riippumaan rentona vartalon viereen ja nostetaan siitä koskettimistolle. Tällöin käsi asettuu siten, että rystyset ovat hieman korkeammalla kuin muu osa kädestä. Käden asento pidetään mahdollisuuksien mukaan muuttumattomana ja kättä siirrellään tarpeen mukaan. Perusasento pyritään säilyttämään, ja jos siitä luovutaan, siihen palataan heti kun on mahdollista.

“Hyvä tämä vanha systeemi, että kun sinä roikotat näin ... ja nostat sen näin, niin se on tuossa ... eli rystyset on hiukan korkeammalla. Tämä on kaikista luontevin.” (H4)

“...mitä luonnollisempi soittoasento niin sitä parempi, että kyllä normaali soittoasento on se, että kun sinulla on käsi rentona näin alhaalla, niin kuin näin, ja sitten sinä nostat sen tuohon koskettimille, niin se on siinä.” (H3)

“ Minä luulen, että siinä ei ole mitään eroa pianoon.” (H4)

“...loppujen lopuksi käden asennossa ei ole niinkään eroa.” (H6)

Kaksi haastatelluista (H2 ja H7) kertoi lähtevänsä liikkeelle niiden ohjeiden ja harjoitusten pohjalta, joissa saksalainen 1782 syntynyt Friedrich Konrad Griepenkerl kuvaa Johann Sebastian Bachin tapaa opettaa klaveerinsoittoa. Molemmat Griepenkerlin ohjeisiin viitanneista klaveristeista soittavat myös klavikordia ja ovat perehtyneet laajasti saksalaiseen klaveerikirjallisuuteen. Jälkimmäinen (H7) panee cembalo-oppilaansa ensin soittamaan kaksi - kolme kuka kautta klavikordia, koska katsoo, että se herkistää oppilaat kuuntelemaan ja kontrolloimaan soittoaan.

“Minä lähden hyvin paljon siitä, mitä sanotaan ... mitä varmaan Forkelin välityksellä Griepenkerl sanoi ... tästä Bachin soittotekniikan opettamisesta...” (H2)

“...ensin tehdään niitä pieniä sormiharjoituksia, joita myös Griepenkerl suosittelee siinä kuuluisassa tekstissä, jossa hän puhuu siitä, kuinka Johann Sebastian Bach opetti klavikordia. Mennään kaikki harjoitukset läpi ja sitten ihan niin kuin Griepenkerl sanoo, inventiot, niillä jatketaan. Ja jos pääsemme näin pitkälle niin kolmiääniset sin-

foniat ja pienemmät fuugat otetaan vielä, tai sitten siirrytään heti näiden inventioiden jälkeen cembaloon (...) Siis minun lähestymistapa klavikordiin on riippuvainen tästä Bach-traditiosta (...) Griepenkerl määrittelee hirveän tarkkaan millä pitää aloittaa, missä järjestyksessä näitä pitää tehdä, ja mitä sitten harjoitusten jälkeen soitetaan. Ja tietenkin tämä metodi perustuu ensisijaisesti Bach-ohjelmistoon. (...) On vaikea saada oppilas kuuntelemaan ja kontrolloimaan mitä tekee. Kun hän on ensin taistelut ainakin kaksi - kolme kuukautta klavikordin parissa, ja sitten siirtyy cembaloon, on aloittaminen paljon helpompaa, ja edelleen säilyy kuunteleminen. Tekniikkaa täytyy jonkin verran muuttaa tietenkin, koska (...) cembalo resonoi aivan eri tavalla kuin klavikordi. Mutta kuitenkin, siis tällä menetelmällä, joka on vähän tuskallinen alussa, minä kuitenkin helpotan seuraavia askeleita.” (H7)

Toinen Griepenkerlin ohjeisiin viitanneista pedagogeista (H2) kuitenkin muistutti, että tärkeintä ei ole se, missä asennossa kättä pidetään, vaan että haetaan asento, missä sormen liike rystyisestä on mahdollisimman helppo ja luonteva.

“...siinä on erilaisia näkemyksiä miten sen pitäisi olla, että minä en lähtisi hirveän pitkälle tekemään semmoista, että käden pitää olla jossakin tiettyssä asennossa, vaan katsoa mikä on se asento, jossa se sormen liike rystyisestä on mahdollisimman helppo ja luonteva tehdä.” (H2)

Griepenkerl on jäänyt historiankirjoihin hänen Petersille tekemän kokoelman *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel I-VII* (julkaistu vuosina 1844-1847) johdosta. Hän julkaisi myös muita Bachin teoksia. Jo aiemmin, vuonna 1819, hän julkaisi Bachin *Kromaattisen fantasian ja fuugan* erillisenä laitoksena. Tämän julkaisun ensimmäisen laitoksen esipuheessa Griepenkerl kuvailee Bach-koulukunnan traditiota opettaa ja soittaa klaveerisoittimia. Hän liitti kirjoituksensa oheen myös yksinkertaisia sormiharjoituksia, joita Bachin oletetaan käyttäneen opettaessaan.

Griepenkerlistä on katkeamaton ketju J.S. Bachiin, sillä Griepenkerl oli Forkelin oppilas, Forkel puolestaan Wilhelm Friedeman Bachin oppilas, jota taas isä, Johann Sebastian Bach opetti. Jo ennen Griepenkerliä Forkel esitteli Bachin klaveeritekniikkaa kirjassaan *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802). Luonnollisesti molempien kirjoittajien käsitykset ovat hyvin samankaltaiset, olihan Griepenkerl Forkelin oppilas. Forkel kuitenkin vain mainitsee J.S. Bachin kirjoittaneen pieniä sormiharjoituksia, kun taas Griepenkerl esittelee niiden käyttöä tarkemmin.

Griepenkerlin kirjoituksissa säilyneen perimätiedon mukaan Bach asetti sormenpäät koskettimille vaakasuoraan riviin samalle, tai lähes samalle etäisyydelle koskettimiston reunasta. Koska sormet ovat eripituisia, niitä pyöristetään niin, että ne saadaan samaan riviin. Sormia käännetään sisään niin paljon, että ne ovat kohtisuorassa koskettimiin nähden. Tästä seuraa se, että rystyset nousevat ylös ja käsi asettuu pyöreäksi. Sormi toimii tukena ottaen vastaan käden ja käsivarren painon ja on aktiivisin osa soitossa. Rystyset ovat huomattavasti korkeammalla kuin sormien keskimmäiset nivelet, eivätkä ne saa painua alas, vaan niiden tulee muodostaa suora linja ranteen, kyynärvarren ja kyynärpäähän kanssa. Rystysten roolista soitossa ei Griepenkerlillä ole tarkempaa mai-

nintaa. (Griepenkerl 1819, englanninkielinen käännös Spanyol 2000, 48-49; Spanyol 2003).

Muissakin lähteissä on vastaavanlaisia kuvauksia käden asennosta. Esimerkiksi Rameau kirjoittaa esipuheessaan seuraavaan tapaan: Jos ykkös- ja viitossormi lepäävät koskettimen reunalla rentoina, muut sormet väkisinkin pyöristyvät ja myös asettuvat lepäämään koskettimiston reunalle, jos niitä pidetään levossa. Myös jos käsi pudotetaan koskettimistolle sormet kaartuvat luonnostaan sopivasti, eikä niitä ole tarpeen suoristaa tai pyöristää kuin joissakin tiettyissä tapauksissa, kun ei ole muuta vaihtoehtoa (Rameau 1724; englanninkielinen käännös Lister 1979, 154). Myös Bond (2001, 52) esittää, että sormien pitäisi olla hieman pyöristettyinä niin, että sormenpäät lepäävät aivan peukalonpään tasalla. Lisäksi hän toteaa, että monet kirjoittajat, aina 1500-luvun Tomas de Santa Mariasta J.S. Bachiin ja Rameauhin viittaavat tähän asentoon.

Bachin klaveeritekniikasta on kuitenkin mahdotonta esittää varmaa kuvausta, sillä hän ei itse kirjoittanut lainkaan pedagogisia ohjeita ja perimätietoakin on säilynyt vain vähän. Sen vuoksi on epävarmaa, opettiko itse Bach Griepenkerlin kuvaamalla tavalla, emmekä voi myöskään tietää kuinka yleinen tuo tekniikka mahdollisesti oli 1700-luvulla.

”Mutta soittivatko 1700-luvulla kaikki noin, siitä ei ole yhtään mitään tietoa. Minusta on hirveän kiva asia, että ainakin Bachin opetuksesta on säilynyt yksi tarkka dokumentti.” (H7)

Sekin jää arvailun varaan, käyttikö Bach tätä tekniikkaa myös cembalonsoitossa. Vaikka Griepenkerlin esipuheesta ei käy ilmi mille soittimille kyseiset ohjeet oli tarkoitettu, on todennäköistä, että niissä kuvattiin nimenomaan klavikorditekniikkaa. Ensinnäkin saksalaiselta alueelta säilyneet soitto-ohjeet viittaavat yleensä klavikordinsoittoon. Se oli aloitussoitin ja harjoitussoitin, ja siinä hankitun soittotaidon pohjalta soitettiin muita klaveerisoittimia. Toiseksi Forkelin mukaan (1802; Knispel 2000, 51) Bach itse soitti mieluiten klavikordia ja piti sitä sopivimpana pedagogisena soittimena. Forkel toteaa, että ohjeet sopivat klavikordin lisäksi fortepianolle ja uruille (1802, 45). Cembalosta ei ole mainintaa, mutta se oli kirjoituksen ilmestyessä jo jäänyt suosiossa fortepianon varjoon. Myös Spanyol (2000, 47) toteaa, että Griepenkerlin ohjeet liittyvät lähinnä klavikordinsoittoon, mutta katsoo ohjeiden olevan käyttökelpoisia myös muilla klaveerisoittimilla.

”Siis minulla on tiettyjä periaatteita, siis tämä Bach-tekniikka ja sitä voi rekonstruoida ainakin jonkin verran, klavikordi auttaa siihen, ja siitä lähdetään myös cembalolla liikkeelle. En tiedä mikä on oikea cembalotekniikka. Jos katsotaan 50 cemballistia, niin ne soittaa 50 eri tavalla.” (H7)

Vaikka klavikordi- ja cembalotekniikka poikkeavat jonkin verran toisistaan, yksi haastatelluista (H7) katsoo Griepenkerlin välityksellä säilyneiden klavikordinsoittoon liittyvien ohjeiden olevan käyttökelpoisia hyvin pitkälti myös cembalonsoitossa. Hänen käsityksensä mukaan käsi on kuin pallo. Sormen tulisi olla pystyssä koskettimeen nähden siten, että koskettimen ja sormenpään vä-

linen kulma olisi 90 astetta. Rystyset ovat hieman koholla. Sormenpäitä lukuunottamatta käsi pysyy passiivisena. Käden paino ei ole rystyksessä, vaan soitossa tarvittava ja käytettävä massa kohdistuu sormenpäähän. Näin käsivarren paino siirtyy parhaiten sormen välityksellä soittimeen.

“Bach sanoo, että se on niin kuin pallo, tämmöinen ... oikeastaan 90 astetta koskettimen ja sormen välillä. Se sormi on aina noin pystyssä.” (H7)

“Niin minun täytyy taas palata klavikordiin. Minun kokemukseni on se, että ilman käsivarren painoa, siis passiivista painoa, ei voi soittaa klavikordia, mutta se toimii vain sillä lailla, että oikeastaan kaikki muut osat ovat passiivisia paitsi sormenpäät. Siis kaikki keskittyy tähän [sormenpäähän]. Paino ja liikkeet, pienet liikkeet. Sillä lailla välittyy parhaiten se paino klavikordiin. Ja minun mielestäni tästä voi ottaa käytön cembalolla noin 80 %, 20 % on cembalon oma osuus tästä...” (H7)

6.3.3.2 Rystyset alhaalla

Kaksi tutkimushenkilöä kannatti matalaa käden asentoa. Tämän näkemyksen mukaan käsi ei ole ”kuppimainen”, kuten silloin kun se on rentona, vaan rystyset ovat alhaalla ja sormet vain hiukan pyöristetyt.

“Minä olen itse harrastanut sitä tekniikkaa ja olen sen tekniikan takana, että se rystyksen ei ole siinä hallitseva, vaan ne sormet ikään kuin nousee sen rystyksen yläpuolelle ja irtoaa enemmän siitä kädestä.” (H1)

“Eli painetaan rystyt alas niin, että ne muodostaa suoran linjan. Itse asiassa tälle puolelle, kämmenen puolelle tulee pieni venytys.” (H5)

Tämäkin tekniikka lähtee rentoudesta ja vapaudesta. Ensin istutaan antaen käsivarsien riippua rentoina vartalon vierellä. Sen jälkeen nostetaan kädet koskettimistolle 90 asteen kulmaan. Käsi asettuu luonnostaan hieman vinoon asentoon suhteessa klaviatuuriin. Jotta rystyset saadaan samansuuntaisiksi klaviatuurin kanssa, tarvitaan pieni kyynärvarsien kierto pituusakselien ympäri sisäänpäin. Muuten käsivarsien tulee riippua rentoina.

“Ja nyt jos nostetaan kyynärvarret 90 asteen kulmaan, niin luonnollisesti tämä rystyksen kulma on pikkuisen vino suhteessa siihen klaviatuuriin. Eli silloin tarvitaan pienen pieni kierto ... tänne sisäänpäin, että rystyt tulisi samansuuntaiseksi kuin klaviatuuri. Ja siis ei kannatella, vaan ne roikkuu mahdollisimman rennosti. Ja tämä pieni rystyjen ... tai siis kyynärvarsien pituusakselien ympäri kääntäminen tuo sormet ja rystyt klaviatuurin suuntaan.” (H5)

Seuraavaksi oppilasta pyydetään painamaan rystyset alas niin, että ne ovat suorassa linjassa, eivät pyöreinä. Hämmäläisen mukaan ”käden litteä asento edellyttää myös molempien käsien kääntämistä ranteesta vaakatasossa hiukan vasempaan, jotta (eniten) käytetyt sormet ylettyisivät mukavasti koskettimille. (Tämä on tarpeen sen vuoksi, että cembalon koskettimet ovat lyhyet, ja niitä on soitettava aivan niiden päästä.)” (Hämmäläinen 1994, 169.)

“ Sitten seuraava vaihe on se, että minä pyydän, että oppilas yrittää painaa rystyt alas, niin että ne olisi todella suorassa linjassa, eikä pyöreänä. Ja sitä voi harjoitella sitten vaikka pöytää vasten.” (H5)

“Eli painetaan rystyt alas niin, että ne muodostaa suoran linjan. Itse asiassa kämmen puolelle tulee täällä pieni venytys. Minä huomaan, että toisilla on, jopa sillä lailla, että ne on niin jotenkin epäliikkuvat nämä rystyt, että ne ei kerta kaikkiaan saa auki. Harjoituksen puutteesta. Ja siihenhän Couperinkin itse asiassa viittaa. Sitä voi sitten pikkuisen harjoitella. Siinä on tietenkin yksilöllisiä eroja, mutta minä huomaan, että minulla on kehittynyt semmoiset lötkät, sinulla on kanssa. Mutta se on myös harjoittelua, ei se ole pelkästään synnynnäistä, se on myös harjoittelua. Mutta, että kaikki jossain määrin pystyy sen tekemään. Ainakin ne, jotka minulla on olleet. Ja sen jälkeen sitten kun pitäisi soittaa, niin ne on ihan niin kuin, että mitä mitä, että ei voi soittaa mitään.” (H5)

Rystyset alhaalla soittaminen vaatii uudenlaista tekniikkaa. Nyt rystynen ei ole hallitseva, vaan huomio kiinnitetään sormen nostamiseen. Hämäläinen toteaa (1994, 228): ”Erityisesti voi olla vaikea tottua käden litteämpään asentoon ja sormien nostamiseen käden selkäpuolen lihasten avulla”. Alussa tämän uuden käden asennon opetteleminen voi tuntua vaikealta, kun pianonsoitossa on totuttu pyöreään käden asentoon.

“Eli itse asiassa silloin jos painetaan rystyt alas, niin silloin täytyy käyttää näitä käden päällä olevia lihaksia.” (H5)

“Eli nostaa sormeja niin, että käytetäänkin näitä käden päällisiä lihaksia. Se on aivan uusi asia, mitä ne ei ole koskaan tehneet. Mutta onneksi ihmisellä on semmoinen lihasmuisti, että kun ne on tämmöisiä tahdosta riippuvia lihaksia, niin senhän kyllä pystyy opettelemaan aika nopeastikin.” (H5)

“Ja tässä nyt sitten rupeaa tökkimään yleensä aika lailla, että se on semmoinen, mitä ei ihmiset ole hirveästi yleensä tehnyt. Eli ne on tottunut siihen, että pyöreä käsi ... Ja minä yritän opettaa täysin päinvastoin.” (H5)

”Matalan käden tekniikan” katsottiin olevan sidoksissa vanhoihin sormijärjestyksiin, joiden idean kuvasin jo luvussa *Vanhojen sormitusten pääperiaatteet* (2.7). ”Sormien nostotekniikassa” ei pyritä tekemään sormista tasavertaisia ja yhtä käyttökelpoisia, vaan siinä käytetään hyväksi sormien pituuseroja. Hämäläisen mukaan (1994, 169; ks. myös 2002, 252) asteikkojen parittaiset sormitukset ovat mahdollisia ja järkeviä vain silloin, ”jos rystyt ovat melko alhaalla (tai erittäin alhaalla, kuten eräät varhaiset kirjoittajat suosittelevat). Tällöin sormien pituuserot tulevat hyödynnetyksi ja esimerkiksi kolmannen sormen vieminen lyhyemmän (4. tai 2.) ohi on järkevää”. Hän lisää kuitenkin, että ”asteikoissa, jotka sisälsivät useampia yläkoskettimia, modifioitiin sormituksia tarpeen mukaan”. Edelleen hän (1994) tarkentaa vanhojen sormitusten merkitystä:

Sormitusten ideana on hyödyntää sormien erilaisia pituuksia. Jotta sormien pituuserot tulisivat käyttöön, ei kättä saa pitää kovin pyöreänä, ts. rystyt eivät saa olla kovin korkealla, jolloin sormenpäät olisivat samassa linjassa. Sormia ei ole tarkoitus liikuttaa sivusuuntaan, vaan kättä siirretään aina sen jälkeen, kun lyhyempi sormi on

soittanut. Täydellinen legato modernin pianolegaton tapaan ei ole tällä tekniikalla mahdollinen (eikä tarpeellinen). Ainakin silloin, kun halutaan soittaa asteikon sävelet hyvin pitkinä tai hyvin nopeasti, on kättä käännettävä ranteesta siihen suuntaan, mihin ollaan menossa (ranne ei voi siten olla kovin alhaalla tai ylhäällä). Tällöin se välimatka, jonka keskisormi kulkee edelliseltä koskettimelta seuraavalle, tulee hiukan lyhyemmäksi (keskisormen ei tarvitse kiertää nimetöntä tai etusormea) ja se voi viipyä koskettimella hieman kauemmin. (Hämäläinen 1994, 175, alaviite)

Hämäläisen mukaan (1994, 170) artikulaation vaikutus riippuu olennaisesti siitä, milloin sormi nousee tai nostetaan ylös. Koska artikulaatio on tärkein cembalon ilmaisukeinoista, hän katsoo barokin kosketinsoitintekniikassa olevan keskeistä sävelten loppujen kontrolloimisen (Hämäläinen 1994, 169-170). Se taas ei tapahdukaan rentouttamalla sormia, vaan nostamalla ne aktiivisesti ylös jännittämällä sormeja nostavaa lihasta käden selkäpuolella (Hämäläinen 1994, 170). Vähitellen tähän tekniikkaan tarvittavien uusien, aiemmin passiivisina olleiden lihasten toiminta automatisoituu.

Sormen nostaminen ei tapahdukaan rentouttamalla sormeja, vaan nostamalla se aktiivisesti ylös. (Cembalotekniikka on olennaisesti sormitekniikkaa, ts. käsi liikkuu pääasiassa vain asemanvaihoissa ja tällöinkin vain sivusuuntaan.) Tämä voi tapahtua vain siten, että nostamisessa jännitetään sormeja nostavaa lihasta käden selkäpuolella. Jos rystyt ovat alempana kuin normaalissa rennossa kädessä, on käden päällä olevia lihaksia hiukan jännitettävä jo ennen kuin mitään soitetaan. Sormen ja koskettimen painaminen ei vaadi cembalossa paljon voimaa. Koska suurin vastus on koskettimen liikkeen puolivälissä tai hiukan ennen sitä, tärkeämpää on nopeus ja täsmällisyys. Koskettimen liikkeen pohjassa ei tapahdu enää mitään ääneen vaikuttavaa, ja koskettimen alhaalla pitämiseen riittää sormen oma jännittämätön paino. (Hämäläinen 1994, 170.)

Matalan käden asennon ja ”sormen nostotekniikan” kannattajat katsovat sen helpottavan artikuloimista. Yksi haastatelluista (H5) uskoo, että pyöreällä käden asennolla ei pysty soittamaan niin pitkää artikulaatiota kuin litteällä kädellä. Hän täsmensi myös ajatustaan toteamalla artikulaation vaihteluasteikon jäävän suppeaksi, jos soitetaan käsi pyöreänä. Hämäläinen (2002, 252-253) esittää saman ajatuksen: ”Tämä soittotapa on aivan omiaan artikulaation hienosäätöön ja kontrolliin. Artikulaatiohan riippuu siitä, milloin sävel päättyy ja kosketin päästetään ylös. Jos kosketin päästetään ylös kämmenen päällä olevaa lihasta jännittämällä (tosin vähäisessä määrin) saadaan parempi kontrolli kuin jos kosketin päästetään irti lihasta rentouttamalla.”

”... ei ole mitään järkeä, jos on pyöreä käden asento, minun mielestäni käyttää niitä sormituksia, koska silloin artikulaation alue - miten artikulaatiota voidaan vaihdella - niin se on niin suppea, ne on aika lyhyitä. Silloin se artikulaatio on väistämättä aika lyhyttä. Pyöreällä kädellä ei koskaan pysty soittamaan niin pitkää artikulaatiota kuin jos sinulla on litteä käsi ja vielä sitten tämä käden lievä kääntäminen siihen suuntaan, minne aina mennään.” (H5)

”Vanhoilla sormijärjestyksillä soitettaessa käsi tulee kääntää siihen suuntaan mihin ollaan menossa. Pyöreä asento vaikeuttaa artikuloimista vanhoilla sormijärjestyksillä.

Siis litteä käsi, lievä kääntäminen siihen suuntaan mihin mennään. Sormijärjestykset eivät saa rikkoa käden asentoa. Peukalon käyttöä on syytä miettiä. Vanhat sormijärjestykset ovat avuksi käden asennon säilyttämisessä.” (H1)

Hämäläinen (1994 ja 2002) kuvaa vanhojen sormitusten olevan jopa hankalia, jos käsi on kovin pyöreänä ja rystyset ylhäällä. Ne tekevät hänen mukaansa väistämättä kaikista neljää säveltä pitemmistä asteikoista varsin non legato –sävyisiä, eikä Couperinin ja monien muiden vanhojen kirjoittajien kuuluttama *liaison*²⁷ tai laulava esitystapa ole silloin juuri mahdollista. (1994, 169 ja 2002, 252.) Tästä korkeampaa rystysten asentoa suosivat soittajat olivat eri mieltä. He eivät nähneet mitään ongelmaa pyöreän käden asennon ja vanhojen sormitusten käytössä.

“...käsi on rento ja sormet, ihan tälleen normaalissa asennossa, missä sormet pystyy liikkumaan hyvin. Minä koen, että jos minä teen näin [rystyset alhaalla], niin minun käsi jännittyy tästä välittömästi enkä minä pysty sitten tekemään sillä mitään. Ja näin pystyy minun mielestä paljon helpommin soittamaan niillä vanhoilla sormituksilla-kin, mitä minä käytän siis siinä varhaisimmassa musiikissa. Koska minun mielestä niiden avulla saa hyvin niitä artikulaatioita ulos. Mutta minä en ole mikään hysteerinen kolme-neljä... tämmöinen, joka vetäisi niitä Bachiin. 1700-luvun tai 1600-luvun lopun musiikissa minä en enää käytä niitä. Minä käytän niitä nimenomaan virginalisteilla ja siinä varhaisessa italialaisessa...” (H6)

“...kuten sanottu, on niin monenlaisia niin sanottuja vanhoja sormijärjestyksiä ... kyllä monesti helpottaa se, että ei tarvitse järjestää legaton takia semmoisia ihmeellisiä näitä [sormijärjestyksiä] ... se helpottaa ihan älyttömästi, kun periaatteessa yhdellä sormella pystyy soittamaan C-duuriasteikon ihan kauniisti.” (H3)

Kirjallisuudesta löytyy joitakin viittauksia matalaan käden asentoon. Ensimmäinen teos, joka käsittelee käden ja sormien asentoa on Tomás de Santa Marian *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia* (1565). Kirjansa luvussa 14 Santa Maria esittelee hyvää käden asentoa. Hänen mukaansa käsien tulisi olla koukussa kuten kissankäpälät. Käsi ei saisi olla “kyytäräselkäinen”, vaan pyöristettyjen sormien tulisi olla korkeammalla kuin rystyset (Sachs & Ife 1981, 9; Brauchli 1998, 254). Uudemmissa kirjoittajista Boxall pitää matalaa käden asentoa sopivana. Hän esittelee sitä cembalokoulunsa *Harpsichord Method* tekstikirjassa (1977, 8-10). Jo aiemmin siteeraamani Hämäläinen kuvailee matalan käden tekniikkaa teoksissaan *L’Art de toucher le Clavecin - Cembalonsoittamisen taito* (1994, 169-170) ja *Le bon Goût. Ranskan klassisen urkumusiikin (1650-1800) esittämiskäytäntö* (2002, 251-253).

²⁷ Hämäläisen mukaan *liaison* on Couperinin termi. “*Liaisonissa* sävelet soitetaan yhteen enemmän kuin normaalisti oli Couperinin aikaan tapana.” (Hämäläinen 1994, 214).

7 KOSKETUS JA SOINTI

Päädyin käsittelemään cembalon kosketusta ja sointia samassa pääluvussa sen vuoksi, että ne ovat soittotapahtumassa niin voimakkaasti toisiinsa sidoksissa. Kosketuksen lisäksi on tosin muitakin keinoja joilla cembalisti voi vaikuttaa sointiin (ks. luku 7.2), mutta niitäkin käyttäessä soittajan tulee koko ajan kontrolloida ja olla herkkä muuttamaan kosketustapaansa soitettavan musiikin mukaan. Päätös käsitellä kosketusta ja sointia rinnakkain on myös aineistolähtöinen, sillä haastatteluissa ne esiintyivät koko ajan vahvasti toisiinsa kietoutuneina.

“...ehkä se kosketus on yksi tapa tuottaa sointia. Mutta kyllähän sointi syntyy muistakin soittotavoista. (...) Kosketus minun mielestä ... on vähän vaikeaa, tämä on tällaista termien viilaamista ... minusta kosketus oikeastaan, jos puhutaan yhdestä ainoasta sävelestä, yhdestä äänestä, niin se kosketus vaikuttaa siihen ... yhden äänen sointiin...” (H3)

“Kun minusta se kosketus vaikuttaa yhden äänen sointiin kerrallaan. Kyllähän se sointi syntyy ... tietysti mikä vaikuttaa sointiin, niin tulee mieleen virityssysteemi, koska cembalolla on kyllä se ominaisuus, että tasavireinen on silleen ankean kuuloinen ... sekin tietysti vaikuttaa sointiin. Soittimet syttyy niin paljon suurempaan loistoon, kun niissä on käytetty asianomaiseen musiikkiin sopivaa ... viritysjärjestelmää ... Mutta kyllä ne on ihan samoja juttuja kuin pianossa, ... kyllä siihen tarvitaan sitä voiman vaihtelua niin sormista kuin ihan hartioista ja pidemmältäkin, ja sitten tietysti sormen nopeus, ja melodian kulussa se ... kuinka paljon sidotaan ja kuinka paljon katkotaan ... Se on niin hirveän monimutkainen...” (H3)

“...sointi taas sinänsä syntyy kyllä ihan paljosta muustakin kuin kosketuksesta.” (H3)

Sana kosketus voi kuvata soittimen laatua mutta toisaalta ilmaista myös tapaa, jolla soittaja painaa koskettimen alas ja nostaa sormen ylös. Ripin ja Koster (2003, 1/1) toteavat kosketinsoittimissa kosketus-käsitteen kuvaavan joko koskettimen alas painamiseen tarvittavaa voimaa (puhutaan kevyestä ja raskaasta kosketuksesta) tai matkaa koskettimen lepoasennosta koskettimen pohjaan (puhutaan kosketuksen syvyydestä). Sargent (2003, 1/3) taas tuo esille soittajan

vaikutusta kosketukseen toteamalla termiä kosketus käytettävän kosketinsoittimissa viittaamaan tapaan, jolla koskettimet painetaan alas ja vapautetaan. Vaikka kullakin soittimella on sille ominainen kosketus, soittaja lisäksi vaihtelee kosketustapaa aina soitettavan musiikin mukaan. Vapaavuori (2001) tiivistää nämä molemmat kosketus-sanan sisällöt toteamalla, että

...kosketus voi tarkoittaa soittimen kosketusta, jonka dimensioita on mahdollista tiettyssä määrin mitata (esimerkiksi sen syvyys, kosketinpainuma, voidaan ilmaista millimetreinä), tai soittajan kosketusta, ts. äänentuoton laatua, josta voidaan käyttää määresanoja kova, herkkä, ilmeikäs jne.

Sanan merkityssisältö voi kuitenkin käydä epäselvästi kahtaalle: koska kosketuksen laatu kohdentuu fyysisesti soittajan välityksellä, termi kosketus saa usein painotuksensa soittajan toiminnasta käsin (Vapaavuori 2001, 12).

Vaihteikas kosketus edellyttää monipuolista soittimen käsittelyä. Mm. ilman edellisessä luvussa käsittelemäni soittimelle ominaisen perustekniikan tuntemista ja opiskelemista ei kosketukseen saada riittävästi sävyjä. Vaihtelevalla ja kontrolloidulla kosketuksella puolestaan voidaan vaikuttaa cembalon sointiin. Koska monet kosketukseen vaikuttavat tekijät (esim. sormien aktiivisuus, voimankäyttö sekä artikulaatio) tulevat esille muissa luvuissa, en käsittele niitä tässä luvussa kovin yksityiskohtaisesti.

Käytän tutkimuksessani sanaa sointi sointiväriin synonyymina. En tarkoita sillä kullekin soittimelle ominaista soittimen äänenväriä, vaan soittajan tuottaman äänen sävelellistä kvaliteettia. Hyvän soinnin määrittäminen on hankalaa, sillä käsitys hyvästä soinnista on aina subjektiivinen. Vapaavuori (2001) toteaa:

Soinnin kokeminen vaihtelee kuulijakohtaisesti, eikä se ole ilmiönä mitattavissa yksiselitteisesti. Sitä luonnehditaan mieluummin kuvailevin, kvalitatiivisin termein: sointi voi olla miellyttävä tai epämiellyttävä; pehmeä tai kova; kirkas, tumma, heleä, samaa, selkeä, jalo jne. (Vapaavuori 2001, 11)

Vaikka soinnin kokemisessa on soittajilla ja kuulijoilla eroja, silti haastatelluilla oli hyvin yhtenevät käsitykset siitä, mitkä tekijät vaikuttavat eniten cembalon sointiin.

7.1 Kosketus ja sointi toisiinsa kietoutuneina

Alussa opiskelijasta saattaa tuntua, että cembalon sointi on aina samanlainen soittajasta riippumatta. Jos kuitenkin kuulee usean ihmisen soittavan peräkkäin samalla soittimella, huomaa, että eri soittajilla on erilainen "saundi".

"Jopa saundiin pystyy sitten kuitenkin vaikuttamaan paljon. Jos pistää useamman ihmisen soittamaan samalla soittimella, niin se saundi on erilainen..." (H6)

Pianisti siirtää aiemmin oppimansa tekniikan automaattisesti cembalonsoittoon. Vaikka pianonsoitto antaa paljon valmiuksia cembalonsoittoon, näiden kahden soittimen tekniikassa ja ilmaisukeinoissa on kuitenkin merkittäviä eroja. Jos ei ole perehtynyt cembalolle ominaiseen tekniikkaan, cembaloa ei saa resonoidaan toivotulla tavalla, ja sointi jää yksipuoliseksi ja värittömäksi.

“...minä taistelen yleensä sen ongelman kanssa hirveästi, että riippumatta siitä mistä se ihminen tulee ... siis onko se pianisti vai urkuri, kun se istuu cembalon ääreen, cembalosta ei lähde kaunista ääntä vaan se on hirveän kuivaa. Mutta se on yleinen ilmiö kaikilla ... sen oikean saundin löytämiseen menee yleensä hirveästi aikaa. Ensin täytyy tietenkään vaatia, että oppilaan korvat olisivat auki. Se on semmoinen perusongelma” (H7).

“soinnin suhteen on se [ongelmallista], että opiskelija ei ikään kuin kuule sitä mitä sieltä tulee. Että se ei ole tottunut siihen sointiin.” (H5).

Myös kosketustavan vaihtelevuus ja kontrolloiminen on cembalonsoitossa aivan yhtä tärkeää kuin muissakin soittimissa.

“...ei oivalleta sitä, kuinka tärkeä merkitys sillä kosketuksella on myös cembalonsoitossa. Siinä on ihan yhtä tärkeää se, miltä se ääni kuulostaa.” (H4)

7.1.1 Voimankäyttö

Liika voimankäyttö tuntui haastateltujen mielestä olevan cembalonsoittoa aloittelevien pianistien suurin kosketuksellinen ongelma. Jos käytetään liikaa voimaa, soitin ei ala resonoida, ja sointi jää rumaksi sekä ilmeettömäksi.

“...saattaa olla liian raskas kosketus niin, että pyrkii käyttämään liikaa tätä kroppaa, tämä voiman tuottaminen. Ei osata kuunnella sitä saundia, miten siitä saa saundin. Tai oikeastaan se minun mielestä liittyy siihen, että ei oivalleta, kuinka tärkeä merkitys sillä kosketuksella on myös cembalonsoitossa. Siinä on ihan yhtä tärkeää se, miltä se ääni kuulostaa.” (H4)

“Ei sitä voimaa tarvita koko aika johonkin. Kun minusta tuntuu, että pianossa sitä tarvitaan koko ajan johonkin.” (H3)

“...eihän cembalonsoittamiseen voimaa tarvita paljon yhtään.” (H1)

Cembalonsoitossa tarvittava voima vaihtelee alkaen pelkästä sormenpäähän painosta aina koko vartalon painoon. Kokeilemalla erilaisia tapoja tuottaa ääntä voi havaita, että täyteläinen, hyvä ääni ei edellytä suoranaista voimankäyttöä, mutta että sitä on kuitenkin käytettävä tarvittaessa.

“...pienimmät nyanssit ja muotoasiat ja muut tehdään ihan vain sormen päällä. Ja sitten kun tarvitaan paljon voimaa, niin tarvitaan kyllä koko vartaloa siinä mukana, että se varmaan sen tasapainon löytäminen tällä alueella on tekniikassa ongelmallista.

Oikeastaan pähkinänkuoressa; turhan voiman käyttäminen. Että siitä pääsee irti, että se toimii vähemmälläkin, soi kauniimmin vähemmälläkin vaivalla.” (H3)

“...herkempi kosketus ... niin kuin minä puhuin, niin enemmän sormen vauhti kuin se voima. Että minun mielestä se voima on ... että sillä pystyy sitten tekemään semmoisia äkillisiä efektejä tai aksentteja, mutta sitä ei tarvita koko ajan.” (H6)

Säätelemällä käden ja/tai käsivarren painoa huolehditaan, että soitto ei jää hauraaksi ja että äänet syttyvät. Yksi haastatelluista (H7) vertasi sitä tukeen laulamissa; sillä saadaan loistoa ja kantavuutta ääneen.

“Jos soitinta ei ole äänitetty kevyeksi, siihen tarvitaan jonkunlaista voimaa. Ja jos käytetään käsivarren painoa siinä mielessä kuin Bach vaati, on se tavallaan niin kuin tuki laulamissa. Sitä ei käytetä aktiivisesti, mutta koko ajan se on läsnä, ja tukee sitä tekniikkaa. Se on tausta koko tekniikalle. Se antaa loistoa ja voimaa myös cembalon saundille, koska ainakin tällä tekniikalla ... itse kosketus tapahtuu hyvin energisesti, aktiivisesti, tavallaan nopeasti. Ja se kynsi saa sen verran energiaa, että syttyy semmoinen kirkas ja voimakas ääni.” (H7)

Soittimen äänityksellä, eli sillä miten kynnet on vuoltu ja millä vastuksella ne näppäivät kieltä, on suurin vaikutus soittimen kosketukseen, sointiin ja äänenvoimakkuuteen. Jäykäksi äänitetyn soittimen ääni on luonnollisesti kovempi ja kosketus raskaampi kuin joustavaksi äänitetyn soittimen. Soittoon vaikuttaa aina myös valittu rekisteröinti; useita äänikertoja ja sormioidistajaa käytettäessä soitto muuttuu raskaammaksi. Silti pianossa tarvitaan enemmän voimaa. Kevyt sormenpaino, jolla cembalo vielä soi, kun soitetaan yhdellä äänikerralla kevyeksi äänitettyä soitinta, ei pianossa tuota enää minkäänlaista ääntä. Tästä johtuen aloittelijan tulee harjaantua eroon turhan voiman käyttämisestä.

“...cembalossa aina ... kyllä sitä [voimaa] tarvitaan. Iso ranskalainen soitin, koppeli päällä ja paljon ääniä, kyllä siinä tarvitaan koko vartaloa (...) Pianisti joutuu paljon isomman massan kanssa tekemisiin, kun se kosketin on niin paljon painavampi, siinä on semmoista fyysistä enemmän. Niin, tässä on kuitenkin se sama skaala, mutta se on vain jollakin toisella tasolla. Semmoinen, mikä tässä tuottaa äänen, niin pianossa ei tulekaan enää mitään.” (H3)

“...pitää opetella, että ei käytä turhaa voimaa ... ja kun sinä puhuit siitä, että soitetaan pohjaan asti, niin minä kyllä käytän sitä harjoituskeinona, että soitetaan hitaasti pohjaan asti ... että löydetään se ääriraja mitä ei sitten tarvitse soittaessa välttämättä saavuttaa.” (H3)

“Minulla on rautainen käsi samettihansikkaassa. Sitä voimaa on, mutta sitä ei käytetä muuta kuin sen verran kun tarvitaan.” (H3)

Cembalisti ei hae kosketukseen tuntumaa koskettimen pohjasta, sillä cembalossa ääni syttyy kesken koskettimen liikkeen kynnen raapaistessa kieltä. Myös Hämäläinen kuvaa, että cembalon kynsi raapaisee kosketinta jo koskettimen liikkeen alkupuolella, ja että koskettimen tullessa liikkeensä pohjaan äänelle ei

enää tapahdu mitään. Jos kosketin kuitenkin painetaan pohjaan liian voimakkaasti ja impulssi kohdistetaan liikkeen loppuun, siitä aiheutuu musiikkia häiritsevää melua. (Hämäläinen 1994, 170.) Tässä on selvä ero pianonsoittoon, jossa vasara lyö kieleen ja ääni syttyy vasta, kun kosketin on painettu pohjaan.

“...pianisti on tottunut siihen, että sillä on se käsi ja käsivarren paino hyvin oleellisenä siinä mukana, ja sitten tietysti tuntuma on siellä pohjassa. Tietysti pianistin aloittaessaan cembalonsoiton on hirveän vaikea päästä tästä pianonsoittajalle erittäin tärkeästä maneerista irti ... ja löytää se, että sitä tuntumaa ei haetakaan välttämättä sieltä pohjasta, vaan että siinä on se matkan varrella oleva hetki, jolloin kieltä vasten jännittynyt kynsi vapautuu ja ääni syttyy. Ja niin kauan kuin sitä tekee sellaisena voimakkaana liikkeenä pohjaan, niin siihen ei synny minkäänlaista vivahdetta eikä nyanssia eikä muuta, vaan silloin siitä tulee sellaista tasapaksua soittoa, joka on varmasti pianistille hyvin tyypillistä.” (H2)

Voimakkaintakin ääntä soittaessa tulisi olla tarkkana, että kynsi näppää kieltä niin, että tuntuma sormeen vielä säilyy. Jos käytetään liikaa voimaa, sormi ei tunne kynnen raapaisua, cembalon ääneen ei enää saada vivahteita ja soitto jää tasapaksuksi sekä ilmeettömäksi. Samalla tavalla luutussa ja kanteleessa kynnen näppääminen vaikuttaa ratkaisevasti syntyvään ääneen. Myös Nandi (1990,1) kuvailee, että kaunein ja voimakkain ääni saadaan soittamalla ”pehmeästi”. Hänkin tuo esille sitä, että koskettimia ei saisi lyödä, vaan kynsien tulisi ainoastaan näpätä kieliä. Toisaalta liian kevyesti soittaessa äänet voivat syttyä myöhässä tai jäädä kokonaan soimatta.

“...silleen pakottamalla sitä soitinta ei oikein saa mihinkään. Kyllä se on se, että on lujat kädet, mutta pehmeä kosketus.” (H3)

“...siinä ollaan siihen sointiin, sen äänen synty miseen ihan suorassa yhteydessä, kun sen tuntee sen kynnen ja kuinka se kaartuu... Ainakin minä itse koen kun soitan hitaita kappaleita, niin kaikkein ihaninta on, kun tuntee sen [kynnen kaartumisen].” (H3)

Kun pianisti havaitsee käyttävänsä liikaa voimaa ja alkaa kontrolloida voimankäyttöä, uuden soittotavan opetteleminen saattaa tuoda jännityksiä.

“...pianossa käytetään enemmän ymmärtääkseni voimaa ja tavallaan tehdään työtä isommillakin lihaksilla kuin mitä cembalossa tarvitaan. Minusta se on sellainen totutus, että sinulla on ne tietyt liikeradat, kun sinä tulet koskettimiston ääreen (...) Hyvin nopeasti ihmiset huomaa, että ahaa, nyt on liian rankkaa. Ja sitten se menee jossakin vaiheessa jonkin ajan kuluttua toiseen äärimmäisyyteen, eivät uskalla enää painaa ja jännittyvät hirveästi sen takia ... tietysti siitäkään ei tule yhtään mitään.” (H4)

“Kyllä minusta sellainen tietynlainen keskittyminen, rauhoittuminen ja rentous liittyy siihen ihan ensimmäiseen soittimen hallintaan, että oivaltaa ... että ei rupea räiskimään.” (H1)

Turhan voimankäytön karsiminen voi johtaa myös siihen, että cembaloa soittaessa unohdetaan kokonaan dynamiikka ja aletaan soittaa tasaisesti ja vivahteettomasti. Yksi haastatelluista (H4) toi erityisen painokkaasti esille dynamiikan merkitystä cembalonsoitossa. Hän ihmetteli sitä, että pianistit, joille dynamiikan käyttäminen on itsestään selvää pianonsoitossa, unohtavat sen cembalon ääressä.

“...minun ensimmäinen sana on dynamiikka ja dynaamisuus.” (H4)

“...tarkoitan ihan kosketuksen painoa. Siis, että sinä välillä painat koskettimen voimakkaammin alas... se on minusta semmoinen hirveän tärkeä juttu. Tämä nyt pianistilla pitäisi aina olla jo valmiina.” (H4)

“Yksi asia, minkä minä olen kokenut sellaiseksi en nyt voi sanoa ongelmaksi, mutta minkä minä olen useimpien kohdalla havainnut on se, että kun ne [pianistit] tulevat cembalon ääreen, niin niillä on valmiiksi käsitys siitä, nyt tällähän ei voi tehdä sitä tai tätä, että tällä ei voi tehdä dynamiikkaa ja tällaista. Ja monilla se johtaa siihen, että ne rupeaa soittamaan, miten minä nyt sanoisin ... epädynaamisesti. Että tietysti cembalolla ei voi tehdä sellaisia dynaamisia vaihteluita kuin Steinway-flyygelillä, mutta sillä on tosi suuri merkitys, miten sinä kosketat. Ja sinä voit tietysti luoda dynamiikkaa aika paljon myös muilla keinoilla, mutta jo ihan pelkällä kosketuksella. Ja minulle tämä on hyvin henkilökohtainen kysymys, minulle se on hirveän tärkeä asia.” (H4)

Vaikka cembalolla ei saa tehtyä samanlaisia dynaamisia eroja kuin pianolla, cembalistin tulisi vaihdella kosketuksen painoa. Varioimalla kosketuksen voimakkuutta saadaan aikaan erilaisia vaikutelmia, mikrodynamiikkaa. Koska cembalossa dynaamiset vaihtelut ovat desibeleissä mitattuna vähäisiä, käy helposti niin, että cembaloa soittaessa unohdetaan kokonaan dynamiikka ja aletaan soittaa tasaisesti. Dynaamisen ajattelun tulisi kuitenkin olla aina mukana. Koko ajan tulisi tietoisesti soittaa eri vahvuisella kosketuksella. Jo fraasien muotoilussa tarvitaan dynaamista ajattelua. Samalla kun ollaan menossa jotakin kohti tai tulossa pois jostakin tulee mielikuva crescendosta ja diminuendosta. Yksi haastatelluista (H3) pitikin cembalonsoittoa aloittavien pianistien vahvuutena sitä, että he ovat oppineet soittaessaan kuuntelemaan nyanssointia ja muotoilemaan fraaseja.

“Että on koko ajan tietoinen siitä, että eri ääniä soitetaan eri vahvuisella kosketuksella. Siis kovempaa ja hiljempaa ja siltä väliltä. Että se ei ole vain tasaista.” (H4)

“Ja minusta tuntuu, että moni kun tulee cembalon ääreen, niin ne jäykistyy sen asian edessä, ja niin kuin ne yrittää soittaa vaan kauhean tasaisesti, kun minä en voi nyt tehdä yhtään mitään. Ja ne unohtaa tavallaan ne hyvät asiat, mitä niin kuin, jos heillä on hyvä pianotekniikka, olisi valmiiksi käytössä.” (H4)

“Kyllä sen toisen koskettimen voi painaa pikkuisen hiljempaa alas, siinä on vaan se, että löytää sen oikean määrän ... Jos se menee liian hiljaiseksi, se ei tule ollenkaan tai se tulee myöhään.” (H4)

Soiva malli auttaa nopeimmin oivaltamaan cembalon ilmaisulliset mahdollisuudet. Opettaja voi helpottaa ja nopeuttaa prosessia soittamalla malliksi, kenties tarjota erilaisia vaihtoehtoja ja antaa oppilaan sitten itse vertailla ja arvioida, onko eri soittokerroissa eroja. Joskus voi tehdä jopa vähän liioitteleviakin vertailuja oppilaan suorituksen ja toivotun kosketustavan välillä. Ei ole kuitenkaan mielekästä, että koko ajan vain korjataan. Sen sijaan oppilasta tulisi ohjata itseensä ja ymmärtävään soittoon. Oppilas voi itse edistää oppimisprosessia ja harjaannuttaa sekä herkistää korvaansa kuulemaan sävyeroja paitsi soittamalla, myös kuuntelemalla cembalomusiikkia ja ylipäättänsä vanhaa musiikkia. Siinä samalla tyyliä tulevat tutuiksi.

“...yrittää soittaa itse eteen, ja tehdä ehkä joskus vähän karkeitakin vertailuja, että tämä kuulostaa tältä ja tasaiselta kun sinä soitat, että huomaa, kuuntele näitä kahta, huomaa sinä näissä mitään eroa. Minä luulen ... että se on sellainen tottumiskysymys, että sitten vähitellen se korva alkaa herkistyä niille pienimmille vivahteille.” (H4)

Yksi haastattemistani cembalisteista (H5) totesi, että liian voiman aiheuttamalta kolinalta ja hakkaamiselta vältytään, jos heti alussa aletaan hakea cembalolle ominaista tekniikkaa.

“...tietenkin kolisee jos hakkaa ja käyttää liikaa voimaa. Mutta (...) minä yritän heti aluksi ... ihan sanotaan toisella tunnilla jo, ehkä jo ensimmäisellä ... riippuu ihmisestä, niin just tämä kosketuksen laatu, miten minä sanoisin ... siis sen sormen, sormityön laatua ... ei modifioida, vaan muuttaa se ihan toisenlaiseksi, cembalomuomaiseksi. Niin silloin tavallaan tämä asia ei tule esille ollenkaan.” (H5)

7.1.2 Sormien nopeus ja aktiivisuus

Varsinkin herkäksi äänitetyssä cembalossa, jossa on joustavat kynnet, sormen nopeudella pystyy vaikuttamaan soitettavaan ääneen. Hidas, pehmeä sormenliike aikaansaa luonnollisesti pehmeän äänen, kun taas energinen ja aktiivinen kosketus aikaansaa kirkaamman ja nasevamman äänen. Jos sormenliike ei ole riittävän nopea, ääni voi jäädä kokonaan syttymättä tai syttyä myöhässä.

“...jos on herkkä cembalo ... semmoinen, jossa on joustavat kynnet, liikkeen nopeudella pystyy vaikuttamaan varsin paljon siihen äänen ilmeeseen. Hidas sormenliike kyllä tuottaa erilaisen äänen kuin nopea. Ja silloin sillä on merkitystä. Silloin kun halutaan motorista, nasevaa, niin silloin sormenliike on nopeampi kuin silloin kun soitetaan ja haetaan jotakin hidasta, pehmeää, laulavaa ilmaisua.” (H2)

“...hyvä tuntuma sinne kynteen ja sitten se, että ei käytetä niin hirveästi voimaa ... mutta siinä täytyy olla riittävästi nopeutta, jotta se ei jää roikkumaan siihen, se on vaarana.” (H4)

Hyvä kosketus edellyttää myös sormien pitämistä lähellä koskettimia, aivan koskettimiston pinnalla. Yksi haastatelluista (H6) käytti vertauskuvaa, että koskettimista pidetään kiinni kuin hyvistä ystävästä.

“oltava sen verran lähellä koko ajan, että siinä pystyy nopeasti ja herkästi reagoimaan. Jos huiskii jossakin kaukana, niin silloin kontrolli heikkenee.” (H2)

“...pysytään siinä koskettimien pinnalla, ne koskettimet ovat sellaisia läheisiä ystäviä, joita ei päästetä eroon.” (H6)

Kosketuksesta on säilynyt mainintoja myös useissa historiallisissa lähteissä. Santa Marian (1565) mukaan kosketuksen kannalta on tärkeää, että koskettimia ei lyödä korkealta ja että sormet pysyvät koko ajan soitettaessa lähellä koskettimistoa. Hän kehottaa myös soittamaan sormen tyynyillä, jolloin soitto kuulostaa hänen mukaansa täyteläiseltä ja pehmeältä. (Santa Maria 1565; englanninkielinen käännös Sachs & Ife 1981, 10-11; Brauchli 1998, 254.) Myös Diruta (1593; englanninkielinen käännös Sachs & Ife 1981, 35; Brauchli 1998, 257) toteaa, että sormet mieluummin painetaan kuin lyödään alas. Lisäksi hän tarkentaa, että sormia tulee nostaa vain sen verran, että kosketin nousee ylös. Saman suuntaisia ajatuksia on säilynyt myös mm. Saint-Lambertilta, Samberilta ja Couperinilta. Saint-Lambert (1702, Lister 1979, 134) kehottaa olemaan nostamatta sormia liian korkealle soittaessa ja varoittaa painamasta koskettimia alas liian voimakkaasti. Samber (1704, Lister 1979, 94) puolestaan suosittelee sormien pitämistä lähellä koskettimia ja soittamista sormen tyynyillä. Couperin mukaan “hyvä esitys riippuu paljon enemmän sormien notkeudesta ja liikkuvuudesta kuin voimasta (...) Kosketuksen pehmeys riippuu lisäksi siitä, että sormet pidetään mahdollisimman lähellä koskettimia. On järkevää olettaa (vaikka ei kokeiltaisikaan), että korkealta putoava käsi antaa terävemmän lyönnin kuin läheltä koskettava ja että kynsi näppää silloin kynnestä kovemman äänen.” (Couperin 1717; teoksessa Hämäläinen 1994, 30 ja 31, suomennos Heikinheimon).

Myös liiallinen sormen nopeus voi viedä tuntuman kynteen. Jos sormet ovat liian aktiiviset ja kosketus turhan korkea, menetetään kosketuksen kontrolli samalla tavalla, kuin jos käytetään liikaa voimaa. Troeger (1987, 21) muistuttaa, että aloittelijan tulisi muistaa, että äänen aktiivisuuden lisäämiseen tarvitaan cembalonsoitossa paljon vähemmän energiaa kuin pianonsoitossa. Liikkeiden ylipäättänsä tulisi olla niin taloudellisia kuin suinkin mahdollista.

“Nopeasti alas ja yhtä kontrolloidusti myös ylös. Että ne molemmat vaiheet, mutta eihän cembalonsoittamiseen voimaa tarvita paljon yhtään. Silloin jos et tunne sitä raapaisua sormellasi, niin silloin sinulla on liikaa voimaa siinä kosketuksessa. Nopeushan täytyy mukauttaa vähän soittimesta soittimeenkin, ja jos sinulla on liiallinen nopeus ilman sitä voimaakin, ja sinä et tunne sitä kynnystä, niin silloinkin on menty yli raiteitten. Että koko ajan tunnet, miten se soitin toimii siellä sormen alla.” (H1)

Soittamista voi lähestyä hakemalla tekniikkaa sitä kautta, että tutkitaan miten soitin toimii. Kannattaa tunnustella vaikka vain yhtä ääntä, ja kokeilemalla haakea kontaktia siihen hetkeen, kun kynsi taipuu ja ääni syttyy.

“...sormen kosketus siihen, että miltä se tuntuu painaa se kosketin alas, kun siinä on se kynsi ja semmoinen pienempi tai isompi kynnys, jonka yli se sormi menee, ja kokeilla miten se sormi mukautuu siihen kynnykseen ... että kun ensimmäistä kertaa

kosketellaan cembaloa, niin täytyisi yrittää tuntea se kynnen raapaisu sormella.”
(H1)

Troeger (1987) tiivistää cembalon kosketuksen todeten, että lähtökohtana on soittaminen pelkillä sormilla, kannatellen käsivarsia kevyesti ja pitäen ranteet rentoina. Edelleen hän toteaa, että välillä tarvitaan myös käden painoa, mutta sitä tulee käyttää harkiten; peruskosketuksessa ei tarvita painoa. Käsivarret eivät saa olla jännittyneet, niiden tulee pystyä liikkumaan vaivatta, eivätkä ne saa aiheuttaa painoa tai jännityksiä käsiin. Ennen kaikkea ranteiden tulee pysyä vapaina. Niiden notkeus ja joustavuus mahdollistaa vaivattoman sormien liikumisen ja tarvittaessa käden painon käyttämisen. (Troeger 1987, 18.)

7.2 Muita keinoja elävöittää sointia

7.2.1 Artikulaation vaikutus sointiin

Myös artikulaatio on keskeinen cembalon soinnin säätelyssä. Artikulaatiotapa valitaan aina soitettavan musiikin ja halutun efektin mukaan. Jos soitetaan räväkkää tanssia, sormet ovat aktiiviset ja artikulaatio irtonaisempaa kuin jos soitettava teos on laulava, pitkälinjainen aaria. Aivan äärimmäinen tapa pehmentää cembalon sointia on ylilegato, sävelten jättäminen soimaan päällekkäin, vaikka niin ei ole nuotteihin merkittykään. Sitä voi verrata modernin pianon pedaalinkäyttöön. Se on artikulaation toinen ääripää, jonka käyttäminen edellyttää samanlaista kontrollia kuin yksittäisten sävelten artikuloiminen.

Artikulaation pääperiaatteita ja erilaisia artikuloititapoja käsittelen erikseen luvussa *Artikulaatio, cembalistin tärkein ilmaisuväline* (8.1). Kokosin artikulaatiosta oman luvun, koska se on hyvin keskeinen keinovara paitsi kosketusta ja sointia säädeltäessä, myös cembalon muussa ilmaisussa. Siitä oli myös eniten mainintoja tutkimusaineistossa.

7.2.2 Äänten eriaikaistaminen ja arpeggiot

Cembalon sointiin voidaan vaikuttaa myös soittamalla samanaikaisesti soitettavaksi kirjoitetut sävelet hieman eriaikaan. Eriaikaistaminen on keskeinen tyylikeino, jos soittoon halutaan saada myös pehmeitä sävyjä, eikä haluta soittaa tasapaksulla ”ompeelukonesaundilla”. Cembalonsoitossa on normaalia jopa kaksiäänisessä soitossa eriaikaistaa säveliä siten, että oikean käden melodia tulee hieman jäljessä. Tällainen äänten ajoittaminen voi olla niin huomaamatonta, että korva ei edes kuule äänten syttyvän eri aikaan, ainoastaan soinnillinen vaikutelma pehmenee.

”Miten sinä eri äänet ajoitat. Että ne ei tule kaikki aina yhtä aikaa vaikka nuoteissa lukee yhtä aikaa. Oikean käden melodia usein tulee pikkuisen jäljessä. Sen verran jäl-

jessä, että se ei tunnu siltä, että se tulee jäljessä, mutta se tuntuu pehmeämmältä.” (H4)

“...sehän on sitä soittimellisen pehmeiden etsimistä, että saadaan siitä soittimesta muunkinlaisia soundeja kuin tuommoista ... ”ompelukonesoundia”... että saadaan lomitettua se äänen aluke, siinä haetaan pehmeyttä siihen kosketukseen.” (H1)

“...oikeastaan siinä soittimessa on välttämätön tyylikeino, että annetaan tilaa niille kahdelle äänelle. Selkeyttä ja polyfoniaa ylläpitää se, että soitetaan eri ääniä eri aikaan, koska se antaa tilaa hengittää niille äänille paremmin kuin että ruvettaisiin yhtä aikaa ... Tämä on ihan fysikaalinen tosiseikka ... silloin ne äänet sammuu, kun soittaa ihan yhtä aikaa ... ne sammuttaa toisiaan. Kun ne soittaa vähän eri aikaan, niin se kukkii se soundi paljon paremmin.” (H3)

Jos kynnet aina raapaisevat kieliä täsmälleen yhtäaikaan, alukkeet kuulostavat voimakkailta ja teräviltä. Vaikutelma korostuu, jos soitettava teksti on paksua ja käytetään useita äänikertoja tai/ja sormioyhdistäjä. Cembalon äänelle ominainen voimakas aluke huomioidaan jo soitinta äänitettäessä ja säädettäessä. Cembalot säädetään liian ärhäkän alukkeen välttämiseksi siten, että jos soitetaan käyttäen useita äänikertoja, kukin niistä syttyy hieman eri aikaan. Tämän voi testata panemalla kaksi tai useampia äänikertoja päälle samanaikaisesti. Kun sitten painetaan jokin kosketin hyvin hitaasti alas, kuullaan, kuinka äänikerrat syttyvät peräkkäin. Normaalisoitossa korva ei ehdi erottaa sitä, sillä syttymisajankohtien välinen ero on hyvin pieni. Eri aikaistaminen pehmentää cembalon sointia ja parantaa myös soittimen soitettavuutta, sillä äänten lomittuessa myös kosketus kevenee.

“...silloin kun cembalo on säädetty oikein, ja kun siinä on kaksi tai kolme äänikertaa päällä, niin ne syttyvät porrastettuna. Sehän on jo arpeggio. Cembalon mekaniikka on säädetty sillä tavalla, että cembalo soittaa itse asiassa aina arpeggiona silloin, kun siinä on päällä enemmän kuin yksi äänikerta. Sitä paitsi se säilyttää soitettavuutensa paremmin, siitä ei tule liian raskas ... kuten jos ne pamahtavat kaikki yhtäaikaan ... sillä arpeggiolla voidaan säädellä hyvin paljon ... jonkun ... aksentin luonnetta ja voimaa. Se voidaan tehdä hyvin pehmeästi tai hyvin nasevasti, jos se on hyvin nopea arpeggio.” (H2)

“Jos puhutaan nyt sitten koneistosta, se atakki on voimakas. Tavallaan voimakkaampi kuin pianossa ... on se [kynnen] raapaisu. Aika paljon menee energiaa siihen, että yritetään peittää sitä, jotta saadaan pehmeämpää, että se ei olisi aina naks naks... On erilaisia keinoja ... varioida kosketuksen voimakkuutta, ja sitten ennen kaikkea se, miten sinä ajoitat äänen. Saadaan luotua sellaisia illuusioita, että joku on pehmeämpi kuin toinen.” (H4)

Cembalonsoitolle on ominaista runsas arpeggioiden käyttö. Niillä saadaan runsautta, kantavuutta ja ilmeikkyyttä sointiin. Cembalo pitää saada resonoimaan kuten näppäilysoittimet, esimerkiksi luuttu tai kantele. Läheskään aina ei ole merkitty milloin soitetaan arpeggio, vaan se jää soittajan päätettäväksi. Arpeggioita on hyvin monenlaisia: alhaalta ylös, ylhäältä alas ja eri tempoisia (esim. rauhallisia, rytmisiä, nopeita). Pitkillä nuottiaika-arvoilla harmonioita voidaan rehevöittää ja jatkaa sointia soittamalla arpeggioitavaa sointua useita kertoja

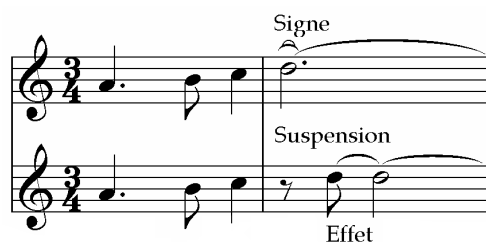
edestakaisin. Hitaisa ja pehmeissä kappaleissa ne ovat luonnollisesti rauhallisempia kuin vaikkapa räväkässä tanssissa. Arpeggioiden sävyyn vaikuttaa myös käden paino ja sormen nopeus.

“...arpeggio tai murretun tyylin tekniikka on enempi sellainen keino (...) saada enemmän ääntä cembalosta ... saada cembalo soimaan muhkeammin...” (H4)

“...jos nyt ajatellaan, että siellä on akordeja joita soitetaan peräkkäin, niin sillä voi säädellä sitä, montako ääntä siellä jää soimaan ... ja on hyvinkin laajoja sointuja. Että miten ne halutaan nivoa yhteen. Mutta jos on semmoinen paikka, missä pitäisi saada hyvin selvä rytmi, niin kyllähän ne pitää silloin katkaista toisistaan. Mutta siellähän voi olla asioita, jotka menee tavallaan ... että sen soinnin on säilyttävä koko ajan. Ranskalaisessa musiikissa varsinkin on hirveän paljon soitettavakin legatossa, että se sointi säilyisi täyteläisenä.” (H2)

“Arpeggion oppimiseen menee yleensä paljon aikaa. Arpeggion - erilaisten arpeggioiden hallitsemiseen ja siihen pikku eriaikaiseen soittamiseen - mikä cembalolle on tyypillistä.” (H3)

Eriaikaistamisesta on mainintoja jo vanhoissa kirjoituksissa. Joskus tällainen soittotapa on merkitty ornamentein nuotteihin, mutta ei läheskään aina. Siitä ovat kirjoittaneet mm. Couperin, Rameau, Daquin ja Foucquet (Hämäläinen 1994, 192-194). Erityisesti affektiltaan herkissä ja hidastempoisissa kappaleissa melodinen aines soitetaan käyttäen *suspension*-soittotapaa (Hämäläinen 1994, 160 ja 192). Käsite *suspension* eli viivyttäminen tarkoittaa sitä, että sävel alkaa myöhemmin kuin mitä se nuottikuvan mukaan normaalisti alkaisi (Hämäläinen 1994, 192). Toisin sanoen melodian säveltä viivytetään bassoon nähden, mutta basso soitetaan ajallaan. Couperinilla oli viivyttämiselle oma ornamenttimerkkikin (Hämäläinen 1994, 194). Rameau esitti sen samanlaisena ja samannimisenä vuoden 1724 cembalokirjassaan:



ESIMERKKI 4 Couperin (1713): *Suspension* (Cyr 1992, 135; Hämäläinen 1994, 213)



ESIMERKKI 5 Rameau (1724): *Suspension* (Gilbert 1978, 14)

Myös Daquin (Hämäläinen 1994, 193-194) piti melodian viivyttämistä bassoon nähden herkkiin kappaleisiin sopivana ja yhdisti sen kosketukseen ja hyvään soittoon yleensä:

Cembalon[soiton] oikea taito muodostuu käsitykseni mukaan [oikeasta] kosketuksesta, jonka saavuttaminen on hyvin vaikeaa. [Affekteiltaan] herkissä kappaleissa on runsaasti sellaisia ornamentteja kuten *Ports de Voix*, *Cadences portées* ja *Aspirations*, jotka ovat varsin tuttuja. Mutta minun on huomautettava, että jotta *Ports de Voix* tulisi soitetuksi oikein, on välttämätöntä, kun pikkunuotti on sidottu, soittaa basson nuotti hiukan ennen melodian pikkunuottia ja pitää pikkunuottia soimassa hiukan pidempään ennen kuin soitetaan *Pincé* (Daquin 1735; käänös Hämäläinen 1994, 193-194).

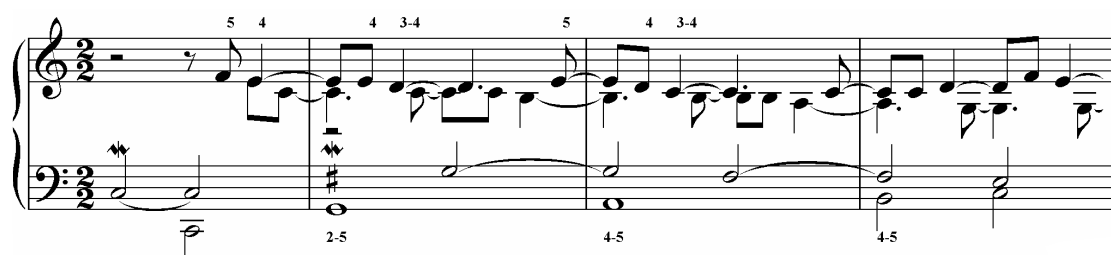


ESIMERKKI 6 Daquin (1735): *Port de voix* (Hämäläinen 1994, 194)

Hämäläisen mukaan (1994, 194) Pierre-Claude Foucquet esittää toisen cembalokirjansa (*Second livre de pieces de clavecin*, 1751) esipuheessa, että viivyttäminen tulisi tehdä affektiltaan herkissä kappaleissa jopa sopraanon jokaiselle sävelelle.

Kaikissa kappaleissa, joiden esitystapa on suloinen ja herkkä, on basson sävel soitettava ennen sopraanon säveltä ilman että tempoa muutetaan; tästä syntyy jokaiselle sopraanon sävelelle pidätys. (*Second livre de pieces de clavecin*, 1751; suomennos Hämäläinen 1994, 194)

Viivyttämisen efekti voidaan ilmaista myös nuotein. Jos viivyttäminen koskee koko satsia, siis muitakin ääniä kuin sopraanoa, kutsutaan tällaista runsaasti synkooppeja sisältävää tekstuurityyppiä joko nimellä *style brisé* (rikottu tyyli) tai *style luthé* (luuttutyylä) (Hämäläinen 1994, 160, 194). Siitä on tyypillinen, useimmille cembalisteille tuttu esimerkki Couperinin ensimmäinen preludi teoksessa *L'Art de toucher le Clavecin* (1716).



ESIMERKKI 7 Couperin, Francois: Ensimmäinen preludi teoksessa *L'Art de toucher le Clavecin* (1716) (Hämäläinen 1994, 87)

7.2.3 Koristelu soinnin elävöittäjänä ja jatkajana

Cembalolle on ominaista äänten nopea sammuminen. Toisin kuin esimerkiksi urkujen ääni, cembalon ääni alkaa hiljetä heti koskettimen painamisen jälkeen. Tämä ongelma tulee eniten esille hitaissa kappaleissa, joissa on paljon pitkiä säveliä. Arpeggioiden lisäksi koruilla voi pidentää cembalon sointia. Varsinkin hitaissa kappaleissa niillä ”jatketaan” pitkiä ääniä ja ”täytetään” hiljaisia kohtia. C.P.E. Bach toteaa, että koska klaveerilla ei ole mahdollista pitkittää soitetun sävelen kestoja, laulavan adagion soittaminen kosketinsoittimella on hankalaa. Tämän ongelman lieventämiseksi hän esittää äänen pidentämistä ”murtoharmonioin” ja ”täytekoristein.” Edelleen hän ehdottaa, että adagiosoitossa kaikki täytekoriestet esitetään pyöreästi ja siten, että kuulija mieltää ne pelkäsi melodiaksi. (Bach 1753, III luku, § 7, käänös Soinne 1995, 164-165.) Jatkossa hän vielä muistuttaa, että ”käytettyjen koristeiden tulee olla sekä voimaltaan että rytmiseltä hahmoltaan sopusoinnussa sävellyksen perusaffektin kanssa” (Bach 1753, III luku, § 8, käänös Soinne 1995, 165).

Korujen opettelemista ei pidetty ensimmäisenä opeteltavana asiana cembalonsoitossa. Aluksi keskitytään perusasioihin, ja vasta kun ne ovat tulleet tutuiksi, aletaan lisäillä koruja täydentämään ilmaisua.

”...minusta ne ei ole suinkaan ensimmäinen asia, jota pitäisi ruveta opettelemaan. Sen jälkeen kun on tullut tämä perusajattelutapa selväksi, niin sitten niillä voimistetaan ilmaisua (...) Mutta se on minusta semmoinen asia, jota ei hirveästi kannata siinä alkuvaiheessa korostaa.” (H2)

”Ihan ensin niistä ei puhuta, ja ihan ensin niitä sensuroidaan, että etsitään sitä kaikkea muuta. Sitten niitä lisätään, sen jälkeen en anna armoa ... ja etsitään sitten sitä tapaa, että miten se trilli sopii aina just kuhunkin kappaleeseen.” (H6)

Pianistit kokevat korujen soittamisen alussa hankalaksi ja pelottavaksi. Cembalo on kuitenkin kosketukseltaan herkempi kuin piano, joten koristelu on sillä helpompaa kuin pianolla. Jos käytetään raskasta rekisteröintiä ja sormioyhdistäjä, muuttuu cembalonkin kosketus jäykäksi ja ornamenttien soittaminen hankaloituu. Ehkä osittain tämä koruihin kohdistuva pelko aiheuttaa sen, että ne usein soitetaan hätäisesti ja unohdetaan, että ne tulisi soittaa aina kappaleen karakterin mukaan. Hitaassa laulavassa kappaleessa korut saavat olla rauhallisempia kuin esimerkiksi nopeassa tanssissa. Nandi (1990, 52) kertoo neuvovansa oppilaitaan harjoittelemaan ornamentteja aluksi hyvin hitaasti tunnustellen koko ajan kuinka kynnet näppäävät vuorotellen kieliä, kunnes saavutetaan hyvin pehmeä legato. Vasta sen jälkeen soitetaan koru oikeassa tempossa yrittäen säilyttää sama soittotuntuma, jota haettiin hitaassa tempossa. Käden tulee olla koko ajan hyvin kevyt ja kyynärvarren kannateltu.

V: ”...hirveä peikko tai semmoinen, että kaikki suunnilleen ensimmäiseksi sanoo, että minä en sitten osaa soittaa koristeita, trillejä tai jotakin. Ja se on kuitenkin semmoista niin keskeistä tässä cembalokirjallisuudessa ja tämän soittimen soitossa, että sen pitäisi olla ihan luonnollista ja luontevaa.” (H6)

K: "Olisiko syy siinä, että pianolla on vaikeampi soittaa koruja?"

V: "On. Ja sitten se on myös minun mielestä siinä, että siitä on tehty semmoinen hirveä peikko ja semmoinen juttu." (H6)

Tyylikäs koristeiden käyttäminen edellyttää tyylihistorian tuntemusta, sillä eri aikoina ja eri maissa koristelu vaihteli. Ornamenttien soittaminen voi tuntua opiskelijoista vastenmieliseltä myös sen takia, että niiden merkitsemiseen käytetyt symbolit eivät olleet standardisoituneet. Onneksi monilta säveltäjiltä on säilynyt ornamenttitaulukoita.

"Koristelu ei ole minun mielestä tekniikkaa. Se on tyylihistorian tuntemusta (...) koristelu tarkoittaa tyylihistorian ymmärtämistä." (H3)

"...eri kulttuureissa ja kulttuurialueilla ornamentoitiin eri tavalla. Ranskalaiset ja saksalaiset ornamentoivat korukuvioin, italialaiset, espanjalaiset ... italialaiset varsinkin diminuutioin..." (H1)

7.3 Soittimen ja akustiikan vaikutus kosketukseen ja sointiin

Osa kosketukseen ja sointiin vaikuttavista tekijöistä on soittajasta riippumattomia. Ensinnäkin cembalot voivat olla hyvin erilaisia kosketukseltaan ja soinniltaan. Jäykäksi äänitetyssä soittimessa on luonnollisesti raskaampi kosketus ja suurempi ääni, ja se vaatii soittajalta enemmän voimaa kuin löysäksi äänitetty soitin. Äänitysvaiheessa voidaan huomioida soittajan toivomuksia soittimen kosketuksesta ja soinnista sekä volyyymista. Cembalon kosketusta ja sointia voi muokata myös vielä jälkikäteen hyvinkin paljon äänittämällä ja säätämällä soittimen uudelleen. Troegerin mukaan (1986, 5) historiallisissa lähteissä on mainintoja sekä raskaista että kevyistä soittimista. Hän uskoo, että äänityksestä ei ole ollut mitään yhtenäisiä sopimuksia vaan todennäköisesti aina on ollut eri tavoin äänitettyjä soittimia.

Myös valittu rekisteröinti, käytössä oleva viritysjärjestelmä ja akustiikka vaikuttavat sointiin ja soitettavuuteen. Rekisteröinti on yksinkertaisin tapa muuttaa sointiväriä. Jos soittoon haetaan sävyjä ainoastaan äänikerranvaihdoksilla, soitto jää kuitenkin ilmeettömäksi. Perustekniikan, kosketuksen ja soinnin hallintaan sekä artikulaation monipuoliseen käyttöön yhdistettynä rekisteröinnillä saadaan soittoon lisäväriä. Jos soittimen käsittely on kunnossa, hyvä akustiikka vahvistaa ja tuo pyöreyttä sointiin. Viritysjärjestelmien vaikutusta sointiin tarkastelin jo luvussa 2.3.2.

"...tietysti mikä vaikuttaa sointiin niin tulee mieleen viritysjärjestelmä, koska cembalolla on se ominaisuus, että tasavireinen on silleen ankean kuuloinen ... sekin tietysti vaikuttaa sointiin. Soittimet syttyy niin paljon suurempaan loistoon, kun niissä on käytetty asianomaiseen musiikkiin sopivaa ... viritysjärjestelmää." (H3)

Vähitellen korva harjaantuu kuulemaan cembalon soinnillisia eroja, ja soittaja oppii kappaleen luonteen, käytettävissä olevan soittimen, kulloisenkin rekisteröinnin sekä akustiikan mukaan muuntamaan soittotapaansa. Cembalomusiikin kuuntelemista pidettiin tärkeänä alkuvaiheessa, koska sen avulla saa nopeasti käsityksen siitä, miten cembalon tulisi soida.

“...tietysti kehottaa ensialkuunkin kuuntelemaan musiikkia, jota on sävelletty cembalolle, että saa semmoisen mielikuvan miten soitin soi.” (H1)

7.4 Klavikordinsoitto apuvälineenä

Yksi haastatelluista (H7) kertoi panevansa cembalo-oppilaansa yleensä ensin kokeilemaan klavikordia. Vasta kun on hieman perehdytty klavikordiin siirrytään cembaloon.

“...yleensä aloitan klavikordilla. Minä en usko siihen, että ihmisiä pitäisi istuttaa cembalon äärellä ja antaa soittaa sitä. Aina aloitetaan klavikordilla, ja se on tunnetusti hirveän vaikea soitin kaikille...” (H7)

“Cembalo resonoi aivan eri tavalla kuin klavikordi. Mutta kuitenkin, siis tällä menetelmällä, joka on vähän tuskallista alussa ... klavikordin parissa ... minä kuitenkin helpotan seuraavia askeleita. Siis muuten on hirveän vaikea selittää, että mikä on se oikea cembalotekniikka ja milloin ja minkä kautta se cembalo rupeaa soimaan oikein kauniisti.” (H7)

Hänen mielestään cembalonsoiton aloittaminen on helpompaa, jos ensin soittaa vähintään kaksi - kolme kuukautta klavikordia. Klavikordin soittaminen kehittää hänen mukaansa korvaa ja herkistää kuulemaan pieniä vivahteita. Sen jälkeen on helpompi hakea samoja asioita myös cembalosta.

“...sillä on hirveän vaikea saada aikaan nyanseja, ja jos ei ole kokemuksia klavikordin- tai sanotaan pianonsoitosta niin cembalonsoitosta ei tule mitään ... tai tulee mekaanista.” (H7)

“...on olemassa semmoinen asia, jota on vaikea opettaa ainoastaan cembalolla. On vaikea saada oppilas kuuntelemaan ja kontrolloimaan mitä hän tekee. Kun se on ensin taistellut ainakin kaksi - kolme kuukautta klavikordin parissa ja sitten siirtyy cembaloon, on aloittaminen paljon helpompaa, ja edelleen säilyy kuunteleminen. Tekniikkaa täytyy jonkin verran muuttaa tietenkin...” (H7)

“...se kehittää sitä herkkyyttä ja just sitä korvaa niin, että kun sitten tulet cembalon ääreen, niin pitäisi yrittää etsiä niitä samoja asioita cembalosta. Tietenkään ei ole mahdollista saada kaikkea absoluuttisesti ulos, mutta niin kuin minä aikaisemmin jo sanoin, ihmisillä on semmoinen olo siitä cembalosta, että sillä ei voi niin hirveästi ilmaista ja kaikkea tällaista. Että se niin kuin pakottaisi tavallaan etsimään sitten cembalostakin niitä asioita. Ja silloin ihan varmasti väkisin soittaa paremmin.” (H7)

Alussa klavikorditekniikan löytäminen raskaampaan soittotyylisiin ja isompiin liikkeisiin tottuneelle pianistille voi olla melko hankalaa. Haastateltava oli kuitenkin vakuuttunut siitä, että klavikordin soittaminen nopeuttaa cembalon kosketuksen ja soinnin löytämistä ja tuo herkkyyttä soittoon. Koska sen soittaminen ei kerta kaikkiaan onnistu pianotekniikalla, se pakottaa hakemaan uutta soittotapaa.

“No siis klavikordilla, kuten tiedät, kosketus on hirveä ongelma. Siis täytyy ensin saada jotakin ääntä siitä soittimesta. Ja siihen menee monesti viikkokausia, että ei tapahdu mitään. Täytyy löytää se perustekniikka. Se on ensimmäinen suuri askel. Jos se on kerran löytynyt, niin seuraavat askeleet ovat paljon kevyempiä ja ongelmattomampia.” (H7)

“No pianonsoittaja löytää klavikorditekniikan aika hitaasti. Se on minun kokemus. Jos tulee joku urkujensoittaja, se löytää sen paljon helpommin.” (H7)

“...tähänkin [kosketukseen] auttaa klavikordinsoitto ... se soitin itse sanoo, milloin kosketus on oikea. Minun täytyy vähemmän puuttua asioihin, jos pianisti istuu klavikordin ääreen. Ilman aikaisempia kokemuksia soittimesta ei lähde yhtään mitään ääntä, silloin se hämmästyttää, että ups, tekniikka ei täällä pelaa ollenkaan!” (H7)

Näkemyksensä hän perustaa 1700-luvun saksalaiseen tapaan käyttää klavikordia pedagogisena soittimena. Klavikordinsoiton katsottiin tuovan herkkyyttä ilmaisuun ja harjaannuttavan korvaa kuulemaan vivahteita. C.P.E. Bach (1753) toteaa:

Jokaisella klaveristilla tulisi oikeastaan olla sekä hyvä cembalo että klavikordi, jotta hän voisi soittaa kaikenlaisia sävellyksiä molemmilla vuorotellen. Se joka osaa soittaa hyvin klavikordia, pystyy vastaavaan myös cembalolla, mutta kyseinen toteamus ei päde kääntäen. Klavikordia tulee näin ollen käyttää hienostuneen soittotavan oppimiseen, cembaloa puolestaan, jotta sormiin saataisiin tarpeeksi voimaa. (...) Jos taas soittaa alituisesti cembalolla, tottuu soittamaan yksivärisesti: kosketuksen erot ja vivahteet, jotka vain hyvä klavikordinsoittaja kykenee cembalosta kirvoittamaan, jäävät näin kätköön. (Bach 1753, johdanto § 15; suomennos Soinne 1995, 21-22.)

Molemmille soittimille on yhteistä se, että jos niitä soittaa liian raskaasti, kontrolli kosketukseen ja sointiin häviää. Jos klavikordia soitetaan liian raskaalla kädellä ja käsivarrella, kielet antavat liiaksi periksi, sointi kärsii ja soitosta tulee ylävireistä. Jos taas cembaloa soitetaan liian raskaasti, soitosta tulee “kolisevaa”, tuntuma kynteen häviää eikä soitin ala resonoida.

“...klavikordista sen verran, että siinä on myös tämä, että siinä haetaan se pohja. Mutta siinä tulee taas sama asetelma kuin cembalossa, että jos siinä lähtee pianomaisesti tekemään sitä, niin silloin siitä häviää tuntuma (...) niin se kontrolli häviää silloin, alkaa ... kielet antaa periksi miten sattuu. Eli kyllä siinäkin on ihan sama, että vaikka sitä pohjaakin haetaan, niin pitää olla koko ajan hirveän tarkkana, että NYT se [tangentti] otti siihen kieleen kiinni ja nyt minä en voi tästä taas enää ruveta painamaan enempää ... niin kuin hakemaan sitä...” (H2)

“Joo ja sitten riippuu kielityksestä aika paljon ... mutta jos on paksummin kielitetty klavikordi niin silloin sitä käden painoa tulee enemmän.” (H2)

Tämän päivän cembalistit aloittavat harvoin opiskelun klavikordilla. Se ei ole aina mahdollistakaan, sillä vain harvoissa musiikkioppilaitoksissa on klavikordeja tai sen soittamiseen perehtyneitä opettajia. Vain kaksi seitsemästä haastattelemastani cembalistista soittaa itse aktiivisesti myös klavikordia. Osa oli kuitenkin tutustunut siihen, ja suhtautui myönteisesti sen mahdollisuuksiin opiskelun tukena. Joillekin se taas on jäänyt varsin etäiseksi, eikä ole herättänyt mielenkiintoa.

“...olen ihan varma siitä, että se [klavikordi] on erittäin hyvä asia. Että just näitä juttuja, mitä minä puhuin, mitä minä pidän tärkeänä, niin minä olen ihan varma, että oikein käsiteltynä ... koska kyllähän sitäkin voi soittaa jäykästi tai huonosti ... niin siitä on hirveästi apua.” (H4)

“Minulla ei ole minkään näköistä suhdetta klavikordiin. En ole koskaan löytänyt ... että jaksaisin innostua.” (H3)

8 ARTIKULAATIO

8.1 Artikulaatio, cembalistin tärkein ilmaisuväline

Haastateltavat pitivät tärkeänä, että heti alusta alkaen lähdetään hakemaan mahdollisimman monipuolista ilmaisua. Cembalistin on oltava koko ajan herkkä valitsemaan sopiva artikulaatiotapa soitettavan musiikin mukaan. Artikulaatiota ei saa käsittää suppeasti vain sävelten erotteluksi toisistaan. Perusartikulaation tasolle jäänyt soitto on yhtä ikävystyttävää ja mekaanista kuin monotoninen puhe. Yksi haastattelemani pedagogi (H3) piti artikulaatiota ”porttina uuteen maailmaan”. Hän vertasi sen opiskelemista uuden kielen opettelemiseen.

“...se on vähän niin kuin rupeaisi opettelemaan uutta kieltä. Alkeistahan siinäkin lähdetään. Opiskelemaan kieltä, jota osaa vähän tai sitten kieltä, jota ei osaa yhtään, sehän on semmoista hirveän kiihottavaa, kun jo yhdellä tunnilla oppii kymmenen uutta sanaa ja... Ei sen tarvitse olla silleen ankeaa, pikku Bachin soittaminen tai sitten joku vähän tuntemattomampi kappale ... sehän on portti kokonaan uuteen maailmaan.” (H3)

Artikulaation todettiin olevan erottamaton, jopa olennaisin osa cembalonsoittoa. Sen katsottiin myös tuottavan pianistille alkuvaiheessa kaikkein eniten vaikeuksia, sillä pianonsoitossa siihen on totuttu kiinnittämään vähemmän huomiota. Sen avulla voidaan jäsenellä musiikkia, muutella kosketusta sekä sointia ja luoda dynaamisia efektejä. Paitsi fraasit, myös painot, synkoopit, pienet kaaret, retoriset kuviot, aksentit, pidätykset ja purkaukset jne. tehdään artikulaation avulla

“...se on olennaisin osa sen soittimen käsittelyä.” (H3)

“Jos puhutaan kappaleista, niin ilman muuta artikulaatio on heti läsnä. Että minusta sitä ei voi erottaa siitä kun sitä musiikkia tehdään.” (H4)

“...kaikkein suurin vaikeus on artikulaatiossa.” (H5)

“...kun pianolla sitä on niin tottunut siihen, että ei tarvitse ajatella niin paljon sitä, että miten artikuloit, minkä mittaisia ääniä soittaa, niin se oli minulle kaikkein vaikeinta.” (H6)

8.1.1 Peruskosketus, perusartikulaatio vai detaché?

Kuusi seitsemästä haastattelemani cembalistista käytti termiä perusartikulaatio kuvaamaan cembalon peruskosketusta, josta lähdetään soitossa liikkeelle. Aluksi tuntui, että mielipiteet jakautuvat enemmän, mutta perehdyttyäni tarkemmin aineistoon, huomasin, että kyse oli lähinnä termien epätarkkuudesta ja vakiintumattomuudesta. Yhdessä haastattelussa saatettiin käyttää sekaisin termejä peruskosketus, perussointi, “artikuloitu melodiasoitto” ja detaché, ja toisessa puhua rinnan perusartikulaatiosta ja peruskosketuksesta.

Cembalon perusartikulaatio voi tuntua pianisteista aluksi vieraalta. Aloittelijalta vie hetken aikaa ennen kuin oppii kuulemaan eron pianonsoitosta tutun legatosoiton ja cembalolle ominaisen “artikuloidun melodiasoiton” välillä, joka on legaton ja non legaton välissä.

“...lähdän liikkeelle siitä peruskosketuksen etsimisestä, että oppii kuuntelemaan artikulaatiota, mikä tuntuu yleensä ihmisistä vieraalta. Kestää hetken ennen kuin ihmiset ymmärtää ja kuulee ihan sen eron tuommoisen normaalilegaton ja tämän cembalon peruslaulavan pitkälinjaisen mutta ... non legatokin on huono sana, mutta sen artikuloidun melodiasoiton välillä. Se on minusta se vaikein asia yleensä ollut.” (H3)

“...ei opetella ensiksi soittamaan legato, vaan perussointi on artikuloitu linja.” (H3)

Perusartikulaatiossa²⁸ (peruskosketuksessa tai detaché-soitossa) on kyse cembalolle ominaisen soittotavan opiskelusta, olennaisesta osasta soittimen käsittelyä. Tätä perustasoa pidettiin kosketuksellisena asiana, jonka pohjalta lähdetään rakentamaan ilmaisua: hakemaan kosketukseen ja sointiin vivahteita, fraseeraamaan, muotoilemaan kuvioita ja tuomaan erilaisia yksityiskohtia esille. Pelko musiikin mekanisoinnista oli syynä siihen, että pari haastateltavaa suhtautui varovaisesti termiin perusartikulaatio. He halusivat jo terminologian valinnalla viestittää musiikin virtaamista.

Yksi haastatelluista (H6) kertoi havainnollistavansa perusartikulaatiota oppilailleen “yhden sormen legatona”. Pienin mahdollinen irrotus saadaan, kun vedetään yhdellä sormella koskettimia.

“...olen sitten harrastanut tällaista ... yhden sormen legatoa, että niin kuin vetää yhdellä sormella näitä koskettimia ... tämä olisi se perusartikulaatio, mistä sitten laajennetaan.” (H6)

Kaksi haastatelluista oli hyvin varovaisia termin perusartikulaatio suhteen. Pienen empimisen jälkeen toinen (H7) totesi, että se pitää hallita, mutta sitä ei saa

²⁸ Tässä tutkimuksessa käytän sanaa perusartikulaatio kuvatessani cembalon peruskosketusta.

käyttää jatkuvasti, sillä cembalonsoitossa tarvitaan enemmän legatoa kuin esimerkiksi urkujen- tai klavikordinsoitossa. Silti hän muistutti, että kyse ei ole samanlaisesta legatosta kuin mitä käytettiin myöhemmin romantiikan aikana. Cembalo ei ala resonoimaan ja soitosta tulee katkonaista, jos soitetaan liian irtonaisesti. Urkujensoittoon taas sopii irtonaisempi kosketustapa kuin cembalonsoittoon, koska urkujen ääni jatkuu yhtä voimakkaana niin kauan kuin kosketinta pidetään alhaalla. Jos urkuri ei artikuloi lainkaan, soitosta tulee puuromaista.

”Minä en usko siihen teoriaan, että aina pitäisi olla pikkuisen irti se ääni. Se on ylitteoretisoitu urkuriteoria. Ja varsinkaan cembalolla se ei toimi ollenkaan.” (H7)

”...se ei toimi cembalonsoitossa. Siis sen pitää olla hallussa, mutta sitä ei voi aina ja jatkuvasti käyttää. Siis perus ... itse sana on vähän ristiriitainen. Kyllä se on olemassa, mutta minä mietin, mitä sanoisi. Siis ilman sitä ei voi elää, mutta sitä ei saa käyttää paljon, ainakaan cembalonsoitossa. Klavikordin puolella asia on tietenkin toisin. Mutta vielä sen verran, että jotkut vanhat lähteet mainitsevat jotakin, jonka voi tulkitella sillä lailla, että se on se perusartikulaatio. Esimerkiksi Bach-koulukunta ei ole koskaan maininnut sitä.” (H7)

”Pitää olla varovainen, ettei synny hirveästi taukoja. Sen takia artikulaatio on sellainen ... jaah, tiedetään, että legatosoitto ei ollut siinä mielessä käytössä kun Chopin-koulukunnassa, esimerkiksi myöhemmin, mutta kuitenkin cembalo tarvitsee jonkinmoista legatoa. Muuten se ei soi. Eli siinä on ilmiselvää ristiriitaa.” (H7)

”Siis artikulaatio on riippuvainen sen hetken soittimesta. Ja kieltämättä cembalo vaatii paljon enemmän legatoa kuin esimerkiksi urut tai klavikordi. Se johtuu siitä, että cembalo täytyy saada jollakin tavalla resonoimaan. Jos artikuloidaan liikaa tai irrotellaan liikaa, niin se ei resonoi.” (H7)

Vain yksi tutkimukseen osallistuneista cembalisteista (H3) piti sanaa perusartikulaatio täysin sopimattomana. Hän katsoi sen olevan harhaanjohtavan, koska sen ajatuksellinen lähtökohta on non legato. Hän korosti sitä, että artikulaation tarkoitus ei ole katkoa melodiaa, vaan ”jäsentää melodian kauneutta”. Hän ehdotti tilalle jousisoittimista tuttua sanaa *detaché*²⁹, jota hän piti osuvampana kuin sanaa perusartikulaatio. Ajatustaan tämä haastateltu (H3) havainnollisti toteamalla, että samalla tavalla kuin *detaché*-soitossa jokaisella äänellä on oma jousi, vastaavalla tavalla cembalistilla on jokaisella sävelellä eri sormi.

”...pitäisi löytää parempi sana ... *detaché*, se on se termi mitä käytetään jousisoittimissa, se on minusta hirveän hyvä kuvaamaan perusartikulaatiota.” (H3)

”Se on ihan sama kuin viulunsoitossa. Lähdetään siitä, että soitetaan asteikkoja näin [soittoa] ... että ei opetella ensiksi soittamaan legato, vaan perussointi on artikuloitu linja. Viulussa nyt ainakin on just sama juttu ... kun opetellaan soittamaan kaunista linjaa, niin sitten soitetaan niin, että joka äänellä on oma jousi. Tässä on ihan sama juttu, että joka äänellä on oma sormi...” (H3)

²⁹ *detaché* = jousen kulkusuuntaa joka sävelellä vaihtaen, tasaisesti edestakaisin

“ihan ensimmäisillä tunteilla joudutaan kamppailemaan tämän laulavan soittotavan kanssa, niin kuin näissä vanhoissa kirjoissa sanotaan. Se tasapaino siinä, että se on artikuloitua ja jäsentynyttä, mutta laulavaa.” (H3)

“...se on olennaisin osa sen soittimen käsittelyä se normaalin soittotavan opettelu. Ja minusta kysymys ei ole siitä, että oppii kosketusta, vaan että oppii kuulemaan, että miltä se kuulostaa se kaunis detaché. Tuossa minä nyt olen kyllä ihan ehdoton. Se on kyllä se lähtökohta.” (H3)

Hämäläinen uskoo Couperinin ajan perusartikulaation olleen non legato- tai portamento-tyyppinen nykyisessä merkityksessä. Muissakin barokin soittamisessa käytettiin selkeätä artikulaatiota. Se on pääteltävissä mm. tuon ajan jousitus-tekniikasta ja puhaltajien kielitysohjeista. Kosketinsoittimissa sävelet soitettiin irralleen siten, että kahden sävelen välissä oli aina suurempi tai pienempi tauko. (Hämäläinen 1994, 214.) Myös Forsblom (1994, 117) ja Lohmann (1982, 361) olettavat säilyneiden vanhojen lähteiden pohjalta, että barokkiajan kosketinsoittaja ei käyttänyt legatokosketusta. Hämäläisen (1994, 249) mukaan minkään muunkaan ajan tai tyylin musiikkiin cembalonsoitossa ei ole omiaan erityisen kiinteä legato.

Vaikka perusartikulaation suuntaisia tulkintoja voidaan tehdä joidenkin vanhojen lähteiden pohjalta, on muistettava, että eri aikoina käsitykset sopivasta artikulaatiosta ovat vaihdelleet. Luonnollisesti artikulaatio riippuu aina suuresti käytettävän cembalon soinnista ja soittotilan akustiikasta (Hämäläinen 1994, 249). Edes Couperinin suosittama *liaison* ei luultavasti tarkoittanut samaa kuin legato nykyään. Hämäläinen (1994, 249) olettaa Couperinin tarkoittaneen *liaisonilla* sitä, että kahden sävelen välisen artikulaatiotauon ei tarvitse olla hänen soittotavallaan niin pitkä kuin mitä siihen asti oli todennäköisesti totuttu soittamaan vanhemmassa ja amatöörimäisessä tekniikassa. Couperinin ajan cembaloissa oli niin pitkä resonanssi, että ne resonoivat hetken vielä koskettimen ylös nostamisen jälkeenkin. Jos tällaisella soittimella olisi soitettu asteittaiset kulut legato, soiva lopputulos olisi jäänyt epämääräiseksi ja suttuiseksi (Hämäläinen 1994, 217). Lisäksi kun otetaan huomioon tuon ajan muiden soittimien artikulaatiotavat on todennäköistä, että tuolloin soitettiin jonkin verran non legato (Hämäläinen 1994, 249). Myös Bond (2001, 67) uskoo, ettei legatosoitto ollut romantiikan ajan pianonsoiton tapaan käytössä vielä 1700-luvulla.

8.1.2 Miksi artikuloidaan?

Cembalossa on niin paljon resonanssia, että jos koko ajan soitetaan sitoen, edellisen äänen loppu ja seuraavan alku sulautuvat toisiinsa ja soitto jää epäselväksi ja ilmeettömäksi. Yksi haastatelluista (H3) totesi, että pianolegato on tyysin mahdollinen soittotapa cembalonsoitossa. Toinen cembalisti (H1) rinnasti artikulaation nokkahuilun kielitykseen. Jos nokkahuilisti ei kielitä, äänestä toiseen siirtyminen jää epäselväksi; samoin käy cembalisticheille, jos hän ei artikuloi.

“Pianolegato soittotapa cembalolla on kaikista tylsin mahdollinen. Se on melkein ainoa mitä ei pitäisi käyttää, koska siinä häviää se ääriviiva siitä soinnista. Koska siinä edellisen äänen loppu ja seuraavan äänen alku sulautuvat siitä tulee hirveän tylsä, samea siitä äänestä ... sen takia se on minun mielestä ... siitä [artikulaatiosta] minä lähden kyllä aina liikkeelle. Se on minun mielestä perusasia.” (H3)

“...sama kun sä soitat nokkahuilua, jos sä et kielitä mitään, niin se on ihan hirveen epämääräinen se äänestä toisen siirtyminen, että ymmärtää sen, että haluunko minä soittaa ymmärrettävästi, selkeästi, vai haluunko minä mumista. Sehän on ihan puhetta mitä me tuotetaan sillä soittimella - vastaavaa.” (H1)

Artikuloimista verrattiin puhumiseen: vastaavalla tavalla kun puheessa on erilaisia konsonantteja, soitossa on erilaisia artikulaatiotapoja. Kynnen näppäämisen kieleen koskettimen painuessa alas voi rinnastaa konsonantin syttymiseen sanan alussa. Artikuloimalla saadaan sävelten alut halutulla tavalla esille. Ääni on voimakkaimmillaan äänen syttyessä eli kynnen raapaistessa kieltä. Jos halutaan painottaa jotakin säveltä, kynnen raapaisun (äänen alun) on oltava selkeä.

“Ja on erilaisia konsonantteja. Niin kuin tässäkin voi käyttää erilaisia ääniä. Semmoisia, jotka napsahtaa ja sitten on pehmeämpiä konsonantteja, kaikki keinot on käytössä kun vaan oppimisen perust... asia on kyllä niin kuin jousisoitossa, että jousen vaihto opetellaan niin kauniiksi, että siinä on se äänen alku, mutta se on eri juttu kun vain sormella.” (H3)

Tämä oli erityisen keskeistä barokin aikana, jolloin musiikki käsitettiin ”sävelten kieleksi”, kuten esitin jo luvussa *Artikulaatio* (2.4) Harnoncourtia (1982) siteeraten. Samoin kuin puheessa painotetaan tärkeitä tavuja ja sanoja, vastaavalla tavalla cembalonsoitossa artikuloimalla korostetaan haluttuja säveliä ja elävöitetään melodialinjaa.

“Kun sinä haluat vakuuttaa jonkun ihmisen jostakin asiasta, niin sinähän rupeat puhumaan painokkaammin ... jos on hyvä luennoitsija, niin sehän saa asian perille, kun se vähän niin kuin aksentoi sitä puhetta...” (H1)

Artikuloimista verrattiin myös laulamiseen. Yksi haastatelluista (H3) muistutti, että vain harvat laulut ovat vokaliiseja. Hän totesi, että artikulaatio jaksottelee soittoa samaan tapaan kuin sanat laulua.

“...laulaessa vokaliisit ovat hirveän harvinaisia kappaleita. Yleensä laulussa on ne sanat, jotka jaksottelee sitä, niin kuin artikuloi sitä melodialinjaa samalla tavalla.” (H3)

Pianoon verrattuna cembalon äänenvoimakkuuteen voi vaikuttaa vain hyvin vähän suoraan soittamalla kovempaa tai hiljempaa. Koska cembalolla ei voi tehdä kovin suuria voimavaihteluita, dynaamiset jännitteet täytyy luoda muilla keinoilla. Tärkein näistä keinoista on artikulaatio.

“...kun pianistina on hakenut nimenomaan volyyminvaihteluun perustuvaa ilmaisuasteikkoa soittamisessa, niin nyt ruvetaan hakemaan artikulaatioon perustuvaa ilmaisuasteikkoa...” (H2)

8.1.3 Artikulaation pääperiaatteet

Artikulaatiossa on kyse sävelten pituuksien säätelemisestä. Paino saadaan halutulle sävelle lyhentämällä sitä edeltävän sävelen soivaa kestoa. Artikulaatiotauon pituus vaihtelee sen mukaan, millainen efekti halutaan. Kun soitetaan peräkkäin useita nuottiaika-arvoltaan samanmittaisia säveliä, korva aistii soivalta kestoaltaan pisimmän sävelen voimakkaimpana. Mitä isompi artikulaatiotauko (*silence d'articulation*, katso luku 2.4) tehdään, sitä painokkaammalta seuraava sävel kuulostaa. Koska äänen aluke kuuluu lyhyenä soivan sävelen jälkeen selvemmin, kuulijalle syntyy vaikutelma, että pitempänä soiva sävel on voimakkaampi. Edeltävän nuotin kokonaiskesto, siis soivan keston ja artikulaatiotauon yhteenlaskettu kesto, ei kuitenkaan saa lyhentyä. Ylipäättänsäkään artikulaatio ei aiheuta muutoksia rytmiin, tempoon, sävelen syttymisajankohtaan eikä nuottiaika-arvoihin.

”Ja sitten just tämä, että se jonka halutaan kuulostavan painokkaalta, niin sen soiva kesto siitä sen sävelen koko kestoista on aina pidempi kuin niiden, joiden halutaan kuulostavan vähemmän painokkailta.” (H2)

”...haetaan sitä eri mittaista artikulaatiota ... jolloin ruvetaan aistimaan pidempi soiva kesto siinä äänessä painokkaampana. Ja kun sen rupeaa aistimaan painokkaampana, niin siihen tulee sama ilmiö kuin jos se olisi voimakkaampi soinniltaan.” (H2)

Jos taas halutaan olla painottamatta jotakin säveltä, sen aluke pitää peittää mahdollisimman hyvin. Silloin sävelet voidaan soittaa legato, mikä tarkoittaa sitä, että edellinen kosketin nostetaan ylös vasta kun seuraava on painettu alas. Edellinen sävel voi jopa jäädä hetkeksi soimaan seuraavan kanssa päällekkäin. Tällaista soittotapaa kutsutaan ylilegatoiksi. Tällöin edellisen, sammuttamattoman nuotin resonanssin jatkuminen peittää ja heikentää jossakin määrin jälkimmäisen sävelen aluketta. Soittotapaan ja lopputulokseen vaikuttaa soittimen hienosäätö ja sen tilan akustiikka, missä soitetaan (Bond 2001, 55).

Bond on liittänyt kirjaansa *A Guide to the Harpsichord* (2001, 54-55) pieniä harjoituksia, joiden avulla nopeasti oivaltaa artikulaation idean. Aluksi hän ehdottaa, että soitetaan oikean käden kakkossormella joku kosketin hitaasti alas. Tärkeää on tuntea kuinka kynsi raapaisee kieltä. Kosketinta ei saa painaa tarpeettoman kovaa, vain niin, että kynnen taipuminen tuntuu sormenpäässä. Kun kosketin on mennyt pohjaan jätetään kosketin alas ja annetaan äänen soida loppuun asti kuunnellen kuinka soitin resonoi. Tämä toistetaan useita kertoja. Sen jälkeen painetaan samaa kosketinta ”normaalisti” (ei hitaasti kuten edellä), ja parin sekunnin jälkeen annetaan sen palautua melko nopeasti lepoasentoonsa. Kiinnitetään huomio äänen nopeaan sammumiseen sammuttajan laskeutuessa kielen päälle. Toisessa harjoituksessa harjoitellaan erimittaista artikulaatiota. Ensin soitetaan oikean käden kakkos- ja kolmossormella hitaasti vierekkäisiä säveliä niin, että sävelten väliin jää pieni artikulaatiotauko, eli sammutetaan edellinen sävel hieman ennen seuraavan soittamista. Seuraavaksi soitetaan sitten, että edellinen sävel sammuu samanaikaisesti kun seuraava menee alas.

Kolmanneksi Bond kehottaa kokeilemaan sävelten soittamista niin, että edellinen sävel ei nouse ennen kuin jälkimmäinen on soitettu alas. Viimeisessä vaihtoehdossa sävelet ovat pienen hetken päällekkäin.

Kaikki haastateltavat olivat yksimielisiä siitä, että cembalistin on kiinnitettävä huomio sekä äänen syttymiseen että sammumiseen.

“...cembalossahan on hirveän tärkeää se, että tajutaan paitsi se äänen syttyminen, sen äänen sammuminen myöskin.” (H2)

Useimpien haastateltujen mielestä sävelten aloittaminen ei tuota pianistille ongelmia, vaan niiden lopettaminen. Kun pianonsoitossa on oppinut keskittymään sävelten alkuihin, huomio kiinnittyy cembaloa soittaessakin luonnostaan sormen painamiseen alas. Cembalisti ei kuitenkaan voi vaikuttaa kovin paljoa äänenvoimakkuuteen enää soittohetkellä. Cembalonsoitossa edellisen sävelen lopetus antaa arvon seuraavalle sävelelle, joten cembalistin on opittava ajattelemaan koko ajan soittaessa eteenpäin.

“Jos sitä cembalonsoiton erityisluonnetta ruvetaan hakemaan, niin silloinhan mielellään puhutaan sen ylöspäin liikkeen tärkeydestä.” (H2)

“...eihän se sävelen aloittaminen olekaan ollut mikään ongelma, vaan sen lopettaminen.” (H5)

“...että kun pianonsoitossa voisi sanoa, että suurin huomio keskittyy siihen milloin se sävel alkaa ja miten se alkaa, niin cembalossa itse asiassa, tässä kontekstissa, niin kaikkein tärkeintä on se, miten se loppuu.” (H5)

“Lopettaminen vaikuttaa alitajuisesti myös nyansointiin sillä tavalla, että (...) se, miten sinä lopetat [edellisen sävelen] niin se antaa jo arvon sille seuraavalle äänelle.” (H3)

“...usein ehkä korostuu se sormen painaminen sillä koskettimella ja sitten unohtuu se, milloin se nostetaan siltä koskettimelta. Tietysti se aika paljon vaikuttaa siihen artikulointiin, mikä se on se sinun reaktiokyky kun sä nostat sen sormen sieltä koskettimelta.” (H1)

Myös Hämäläisen (1994) mukaan sormen nostamisen on oltava kontrolloitua:

“Artikulaation vaikutus riippuu olennaisesti sävelen loppumisen hetkestä, siitä milloin sormi nousee tai nostetaan ylös. On järkeenkäypää ja luonnollista, että nimenomaan tämän nostamisen on oltava mahdollisimman hyvin kontrolloitua.” (1994, 170)

Yksi haastateltavista (H4) piti tärkeämpänä keskittyä äänten alkuihin kuin loppuihin. Hän kertoi välttävänsä sävelten lopuista puhumista, sillä lopetuksista saattaa tulla liian aktiivisia ja soitosta töksähtelevää, jos keskitytään liikaa äänten loppuihin. Hänen kokemuksensa mukaan edellinen sävel poistuu alta luonnollisesti ilman isompaa miettimistä, kun keskittyy seuraavan sävelen aloituk-

seen. On kuitenkin erityistapauksia, jolloin myös hänen mielestään sävelten loppuja on kontrolloitava. Tällainen on ylilegaton käyttö dynaamisista syistä, vaikka sitä ei olekaan merkitty nuotteihin.

“...monet ihmiset rupeaa artikuloitaessa nostamaan ... silleen aktiivisesti nostamaan sitä sormea pois sieltä, ja sehän ei ole tarpeellista. Tärkeämpi asia on minun mielestä se, miten sinä tulet sinne ... miten sinä soitat sen äänen alun. Ja sitten se nostaminen, pikkuisen sen vauhti riippuu siitä, minkälainen ääni se on. Mutta minä en ole hirveän paljon, miten minä sanoisin, joutunut kiinnittämään siihen huomiota, miten ihmiset lopettaa äänen. Minusta se tulee enemmän sitä kautta, että ne keskittyy enemmän sen seuraavan äänen aloitukseen. Että toinen tavallaan poistuu alta ikään kuin normaalisti. Tietysti sitten on erikoistapauksia, jos jätetään alas vähäksi aikaa vaikka nuotissa ei lue, just dynaamisista syistä. Mutta, että se ei ole liian aktiivinen se äänen lopetus. Sen takia minä vältän puhumasta siitä. Koska silloin jos rupeaa liikaa ajattelemaan sitä, niin rupeaa tekemään ... siitä tulee töksähtävää sitä kautta.” (H4)

“Sehän [ylilegato] on ihan samaa artikulaation opettelua, vaikka siinä ei nosteta ... siinä on se kontrolli, että sinä todella tiedät milloin sinä aloitat ja lopetat sen äänen.” (H4)

8.1.4 Heti kokeilemaan koko artikulaation skaalaa

Usein artikulaatioksi käsitetään vain sävelten erottelu toisistaan ja unohdetaan, että artikulaation skaala vaihtelee lyhyestä, irtonaisesta soittotavasta aina ylilegatoon asti. Kaikki cembalopedagogit pitivät tärkeänä ryhtyä kokeilemaan artikulaation eri vivahteita heti opiskelun alkuvaiheessa. Koska artikulaatiolla säädellään myös kosketusta ja sointia, sen periaatteiden ymmärtäminen on cembalonsoitossa hyvin keskeistä.

“...heti tämä artikulaatioasia, että haetaan erilaisia vaihtoehtoja. Hirveän usein minä pistän ihan soittamaan asteikkoja kaikilla mahdollisilla erilaisilla tavoilla. Niin kuin opettaa heti ulos siitä ajattelusta, että on vaan legato ja staccato, mikä niin usein pianisteilla on.” (H6)

“...artikulaatiohan sisältää kaikki mahdolliset irtonaisesta artikulaatiosta ylilegatoon ... sen kaiken säätelemisen.” (H2)

“...he vierastaa sitä, että ruvetaan artikuloimaan, niin sitten heti toisessa hengenvedossa todetaan ... mutta sitten toisaalta cembalolle on hirveän ominaista se, että jätetään soimaan hyvinkin pitkäksi aikaa niitä ääniä, niin kuin harmonista sointia...” (H1)

Vaikka artikulaatio voi olla myös lyhyttä, hyvin terävä staccato ei toimi cembalonsoitossa. Jos soitetaan lyhyttä staccatissimoa, ääni ei ehdi kunnolla syyttyä eikä soitin ala resonoida. Tällöin sekä äänen selkeys että sointi kärsivät.

“...jos sanoo, että soita lyhyttä niin sitten sieltä tulee semmoista staccatissimoa, joka ei minun mielestä cembalolla toimi, se ei soi se soitin enää ollenkaan.” (H6)

Cembalonsoitossa käytetään runsaasti myös legatoa ja ylilegatoa. Kun soittimeen halutaan saada enemmän resonanssia soitetaan ylilegato. Ylilegaton käyttöä verrattiin pianon pedaalitekniikkaan. Siitä käytettiin myös nimitystä sormipedaali. Sillä saadaan sointiin pyöreyttä ja pehmeyttä, mutta toisaalta tarvittaessa myös rehevyyttä ja kantavuutta. Aluksi voi olla outoa jättää säveliä soimaan päällekkäin, vaikka niin ei ole merkittykään nuottikuvaan. Pedaaliefektin oppiminen ei kuitenkaan ole pianisteille hankalaa, sillä he ovat jo pianonsoitossa oppineet kuuntelemalla kontrolloimaan pedaalinkäyttöä.

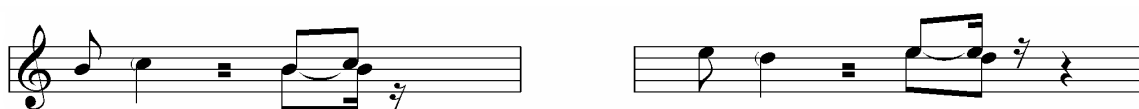
”että kun haluttaisiin käyttää pedaalia, niin soitetaan ylilegato ja jätetään ne äänet yhtäaikaa soimaan, silloin saa tämän pehmeämmän sävyn.” (H6)

”...minä panisin pedaalitekniikkaan enemmän sen semmosen äänen soimaan jättämisen, jota pianistit ei ehkä ole tottuneet sillä lailla nuottikuvasta lukemaan...” (H1)

K: ”Onko legato ihan yhtä tiivis kuin pianossa?”

V: ”Tai tiiviimpi, koska täytyy saada aikaan enemmän resonanssia. Siis oikeassa cembalolegatoissa minä käytän aika paljon ylilegatoa, mutta hyvin varovaisesti. Että ei pelkästään esimerkiksi murretuissa soinnuissa, vaan niinkuin sekuntiaskeleissakin pikkuisen. Se on niinkuin uruissa se oikea romantiikan legato, joka on aina tavallisen legaton ja ylilegaton rajoilla.” (H7)

Ylilegatoilla voidaan myös luoda diminuendon vaikutelmia. Esimerkiksi kahden sävelen kaaria soitettaessa jälkimmäisen sävelen aluketta voidaan peittää ylilegatoilla. Rameau (1724) sisällytti tämän efektin korutaulusaan appoggiaturan yhteyteen. Hän esittää appoggiaturan (*port de voix* ja *coulé*) soitettavaksi niin, että etulyönti ja pääsävel soivat hetken päällekkäin. (Bond 2001, 55.) Bond (2001, 55) muistuttaa, että päällekkäisyyden määrää vaihdellaan aina kontekstin mukaan: ”korvan pitäisi ohjata sinua”.



ESIMERKKI 8 Rameau (1724): *Port de voix* ja *coulé* (Gilbert 1978, 14; Hämäläinen 1994, 236)

Cembalon todettiin tarvitsevan resonoidakseen täyteläisesti enemmän legatoa kuin urkujen tai klavikordin. Yksi haastatelluista (H7) vertasi liian artikuloitua soittoa kuivamuonaan. Samalla tavalla kuin keitto tarvitsee nestettä sakeutuakseen, cembalonsoitto puolestaan tarvitsee legatoa ja jopa ylilegatoa, että soitin saadaan resonoimaan täyteläisesti. Myös Metzger (1998, 24) toteaa, että ylilegato on yhtä sovelias cembalonsoittoon kuin se on soveltumaton urkujensoittoon. Tämä selittyy sillä, että cembalon ääni heikkenee nopeasti toisin kuin urkujen ääni, jossa äänet soivat samalla voimakkuudella niin kauan kuin koskettimia pidetään alhaalla.

“Siis artikulaatio on riippuvainen soittimesta, jolla soitetaan. Ja kieltämättä cembalo vaatii paljon enemmän legatoa kuin esimerkiksi urut tai klavikordi. Se johtuu siitä, että cembalo täytyy saada jollakin tavalla resonoimaan. Jos artikuloidaan liikaa tai irrotellaan liikaa, niin se ei resonoi kertakaikkiaan.” (H7)

“...tiedetään, että legatosoitto ei ollut siinä mielessä käytössä kuin Chopin-koulukunnassa myöhemmin, mutta kuitenkin cembalo tarvitsee jonkinmoista legatoa. Muuten se ei soi.” (H7)

“Siis uruilla artikulaatio, tämä niin kutsuttu perusartikulaatio on paljon tärkeämpi elementti soitossa, koska ääni soi niin kauan kuin kosketin pidetään alhaalla. Siinä täytyy irrottaa ääntä jonkun verran, että ei tule sellaista massaa ja puuroa. Cembalolla kaikki on niin kuin toisinpäin. Se on kuin kuivamuonaa, tai semmoisia kuivia linsejä tai papuja, ja siitä täytyy keittää jotakin keittoa. Eli jotakin sidosainetta siihen tarvitaan, ja legato auttaa siinä mielessä hirveän paljon. Se ei ole ihme, eikä sattuma, että Couperin puhuu jo niin paljon legatonsoiton merkityksestä silloin ja noilla soittimilla.” (H7)

Tekniikan ja korvan kehittyessä artikulaation kontrolloiminen tulee vähitellen luontevaksi ja siihen löytyy lisää vivahteita. Soitettavan teoksen lisäksi käytössä oleva instrumentti, rekisteröinti ja akustiikka vaikuttavat kulloiseenkin artikulaatiotapaan.

8.1.5 Miten lähestyä artikulaatiota?

Useimmat haastattelemistani pedagogeista kuvasivat tapansa perehdyttää pianisteja artikulaatioon. Asioiden katsottiin selviävän parhaiten kuuntelemalla ja kokeilemalla. Koska nuottien antama informaatio on vähäistä, alkuvaiheessa hyvä soiva malli, käytännössä opettajan esimerkki helpottaa asioiden oivaltamista ja oppimista. Sen ohessa opettajan täytyy antaa myös selkeitä neuvoja sekä perustella ratkaisujaan. Näin oppilas saa vähitellen välineitä itsenäiseen työskentelyyn. Jotkut kertoivat teettävänsä oppilailla ensin pieniä harjoituksia, mutta kaikki eivät pidä niitä välttämättöminä, vaan lähtevät mieluummin liikkeelle suoraan helpoista pikkukappaleista.

“Se tapa on ollut semmoinen, että se [artikulaatio] on tullut nimenomaan korvan kautta mestarilta kisällille. Nuottien antama informaatio on vähäistä ja ne asiat tehdään enemmän korvalla. Minä näytän ja pistän kuuntelemaan ja kokeilemaan ... Että niin kuin minä sanoin, niin ihan ensin jonkun asteikon avulla tai näin. Ja sitten heti vaan joku kappale, mistä lähdetään liikkeelle. Minä olen huomannut, että pidemmittä puheita paras, että vaan ruvetaan soittamaan ja minä näytän, ja sitten haetaan ja etsitään sitä yhdessä...” (H6)

“...on hirveän tärkeää soittaa paljon eteen, koska musikaaliset ihmiset pystyy aika paljon jäljittelemään. Ja sitten vähitellen niistä asioista voi tehdä sen oppilaan tietoisemmaksi, että huomaatko sinä kun tuo soi hyvin niin arvaatko, mistä se johtuu. Se johtuu siitä kun sinä teet näin ... ihan konkreettisesti, jolloin niillä on sitten toiset edellytykset käyttää hyväkseen sitä kun ne itse harjoittelee. Mutta minusta on parempi yrittää ensin saada semmoinen ... kokonaisvaltainen ote, vaikka yhdestä fraa-

sista vaan. Ja sitten vähitellen edetä niihin yksityiskohtiin kuin ensin yrittää neuvoa joka ikinen pikku yksityiskohta. Siitä on aika vaikea rakentaa sitä kokonaisuutta, jos on vähän kokemusta.” (H4)

”Minä kyllä yritän soittaa malliksi, ja yritän selittää ... mistä on kysymys.” (H3)

”...minä soitan eteen näin ... sitten täytyy pystyä sanomaan, että tuo ääni sinun täytyy soittaa vähän lyhyemmin.” (H4)

Yksi haastattelemistani cembalisteista (H1) on opettaessaan huomannut, että alussa ei kannata lähteä liian ”finessoituun” artikulaatioon. Hän ehdotti, että aluksi keskitytään esimerkiksi 3/4-tahtilajissa ykkösille tuloihin, kolmosten keventämiseen, mahdolliset kuudestoistaosat pannaan neljän ryhmiin ja kahdeksasosat pareittain. Hän koki, että vaikka perusartikulaatioon ei jäädäkään, informaatiota on jaettava säännöstellen. Tämän maailman raottaminen on tarpeellista, mutta heti ei saa vaatia liikaa.

V: ”No ensi alkuun ei ehkä kannata ihan pieniä rytmejä artikuloida edes erikseen. Etä lähtee semmoseen isoihin suunnitelmiin.” (H1)

K: ”Tarkoitatko, että ne olisi legato ... tarkoitatko sinä pienillä kuvioilla kuudestoistaosia?”

V: ”Joo, joskus parittaisia kahdeksasosiakin, jos sinulla on esimerkiksi kolme neljäsosaa ... niin ne voisi ne kahdeksasosat yhdistää kaarella ihan, ettei lähde ... se mikä on huonoa, että aloittelijan kanssa lähtee liian finessoituun fraseeraukseen (...) ykköselle tuloja ja kolmosten keveys, kolmonen versus seuraava ykkönen, ihan tämmösiä, eikä lähteä hienostelevaan liian pienellä, kuudestoistaosat neljään ryhmään, kahdeksasosat parittain, ihan tämmöistä, joista sitten myöhemmin voi lähteä vähän kehittämään.” (H1)

Toinen haastatelluista (H4) kertoi, että hän pyrkii heti musiikillisesti mahdollisimman monipuoliseen ilmaisuun, mutta hyväksyy sen, että kaikki ei tule heti oikein. Hän tarttuu ensin tärkeimpiin asioihin neuvoen konkreettisesti, että tuon sävelen pitää olla lyhyt ja tuon pitkä perustellen samalla miksi jonkun sävelen täytyy olla lyhyt ja toisen pitkä jne. Hänestä on hyvä aluksi kertoa oppilaille artikulaation perusperiaatteet, mutta jos musiikissa tulee vastaan poikkeuksia näistä perussäännöistä, tulee selittää, että tässä on poikkeus, kertoa miksi siinä on poikkeus ja antaa keinot kyseisen kohdan soittamiseen. Hän toi esille myös sitä, että ei ole hyvä kaataa kaikkea informaatiota kerralla oppilaan omaksuttavaksi. Lopuksi hän totesi, että opetustapa valitaan aina oppilaan mukaan: joillekin voi olla parempi lähestyä asioita ensin yksinkertaistetusti.

”...ei yritetä tehdä helponnettuja versioita. Mutta, että minä tavallaan hyväksyn sen, että ne asiat ei heti tule kaikki ihan niin kuin niin. Mutta, että heti tehtäisiin ihan oikeasti sitä juttua.” (H4)

”...ei tietysti tarvitse kaataa kaikkea sitä informaatiota siihen päälle. Minä pyrin sanomaan jostakin asiasta ... että tämä on se perusperiaate, millä tämä toimii koko musiikki, mutta että esimerkiksi tässä tahdissa on poikkeus. Ja minkä takia se on poik-

keus ... että heti tulisi sellainen oikea kuva siitä, eikä onnellisena eläisi siinä ajatuksessa, että ensimmäinen on pitkä ja toinen vähän lyhyempi ja kolmas kaikista lyhin ja niin pois päin. En minä usko, että se on niin monimutkainen asia, että ihminen, joka on musikaalinen, ei voi sitä ymmärtää ... tietenkin sitten täytyy taas hyväksyä se, että heti ei tule kaikki oikein. Mutta, että sieltäkin taas poimia ne, mitkä on olennaisimpia asioita ... että tuo täytyy ainakin olla pitkä ja tuo täytyy ainakin ehdottomasti olla vähän lyhyt ... sitten vähitellen niin kuin se alkaa ... ne vähemmän tärkeitkin asiat alkaa olla oikean mittaisia, jos puhutaan artikulaatiosta.” (H4)

Yksi haastatelluista (H5) kertoi valitsevansa ensimmäiset kappaleet niin, että niissä on mahdollista kokeilla erityyppistä artikulaatiota. Hän piti hyvänä aloituskappaleena Bachin preludia C (*Das Wohltemperierte Klavier I*). Siinä pääsee heti kokeilemaan ylilegatoa, artikulaation toista äärimmäisyyttä. Rinnalle hän kertoi ottavansa pieniä yksinkertaisia kappaleita, esimerkiksi kaksiaänisiä menuetteja, joihin taas soveltuu paremmin lyhyempi artikulaatio. Alkuvaiheessa hän on todennut hyväksi visuaaliseksi havainnollistamiskeinoksi myös Boxallin cembalokoulun *The Harpsichord Method* alussa olevat harjoitukset (ks. Boxall 1977, 1-2 ja kirjan tekstiosa, 11-13).

“...minä olen ihan aluksi ottanut esimerkiksi ... ensinnäkin semmoista musiikkia, joka on musiikillisesti tuttua ... Bachia, hyvä. Wohltemperiertes Klavier I:n ensimmäinen preludi C-duuri on älyttömän hyvä kappale aloittaa (...) sillä on hyvä aloittaa, koska siinä ei tämä artikulaatio ole vaikeaa. Koska, kun saa vain sen idean, että pidät loppuun asti sormet alhaalla, niin sitten siinä ei ole mitään...” (H5)

“...siinä [Bach: Preludi C] tutustutaan tämän artikulaation ikään kuin siihen ... jos artikulaatiossa on valtavasti erilaisia mahdollisuuksia ... niin jos ajatellaan ikään kuin jananana, sen jana toiseen päähän, jossa on *style brisé* semmoinen ikään kuin ”pedaaliliartikulaatio”. Eli jätetään kaikki soimaan, tavallaan se toinen äärimmäisyys. Siinä voi sitten, ilman, että on hirveitä teknisiä ongelmia niin kuin tässä artikulaation suhteen, siis kontrollin suhteen, niin kokea onnistumista. Ja harjoitella sitä cembalolle erittäin tyypillistä ja tärkeää soittamisen tapaa, että on tällainen niin sanottu pedaaliefekti.” (H5)

“...minä olen ottanut sitten joitakin erittäin yksinkertaisia kaksiaänisiä kappaleita, joissa ... esimerkiksi menuetteja ... joissa tämä artikulaatio on sieltä janan toisesta päästä, eli lyhyitä. Sitten vähän ehkä vielä lyhyempiä, tai miten sanotaan, pitkiä ja lyhyitä, erilaisia, eri pituisia. Ja lähinnä ... voisin ajatella, että ensimmäisellä kerralla minä sanoisin, että tässä on kahdentyyppistä, on pidempää ja on lyhyempää artikulaatiota. Ja kaikki huomio kiinnitetään siihen, milloin se loppuu se sävel ... se ei koskaan tuota ongelmia näin yksinkertaisissa kappaleissa ... sitten rytmi ja milloin ne alkaa, tai se varsinainen kosketus ... se ei tuota ainakaan suuria vaikeuksia. Että sitä voi sitten hioa ja sitä pitää hioa myöhemmin. Mutta kuitenkin että rupeaa miettimään sitä, että milloin se kosketin päästetään ylös. Ja siinä tulee sitten enemmän ongelmia.” (H5)

Boxall on liittänyt cembalokoulunsa muutamaan ensimmäiseen kappaleeseen sekä kirjansa tekstiosan alussa oleviin pieniin harjoituksiin nuottien päälle erimittaisia palkkeja selkiinnyttämään artikulaation ideaa (esimerkki 9). Boxallin ajatus on, että heti alusta pitäen lähdetään tekemään erimittaista artikulaatiota.

Hän pyrkii edistämään artikulaation perusidean oivaltamista yhdistämällä auditiivisen ja visuaalisen esitystavan. Viivoilla kuvataan visuaalisesti sävelten soivia kestoja. Tietenkin ennen soittamista on selitettävä oppilaalle viivojen ideologia: pidemmillä viivoilla merkityt sävelet soitetaan pitempinä ja lyhyemmällä viivoilla merkityt nuotit lyhyempinä. Hynninen & Vapaavuori (1994, 95) esittelevät Barokkipianistin tekstiosassa artikulaation idean vastaavalla tavalla visualisoituna.



ESIMERKKI 9 Artikulaation idea visuaalisesti esitettyä (Boxall 1977, 1)

Vaikka kyse on vain muutamasta harjoituksesta, Boxallin lähestymistapa herätti keskustelua ja sai selkeää kannatusta ja vastustusta. Kannattajat kokevat, että visuaalinen puoli havainnollistaa ja auttaa hahmottamaan artikulaation perusideaa. He katsovat, että ensimmäisten kappaleiden kanssa siitä on usein hyötyä. Toisten mielestä on parempi lähteä korvan kautta opettamaan artikulaatiota. He pelkäsivät, että Boxallin esittämä visualisointi johtaa mekaaniseen soittoon, jossa korostetaan metrisiä (ks. luku 2.5) painoja.

“Aika mainio tapa on se, mitä Maria Boxall käyttää siinä, tunnetko sinä sen, siinä alussa. Sen vihkon alussa, jossa on sävelten pituudet merkitty semmoisilla mustilla palkeilla. Että siinä on se visuaalinen, että se ei ole pelkästään auditiivinen juttu vaan myös visuaalinen ... ikäänkuin notaatio tavallaan siinä. Että ensimmäisten kappaleitten kanssa niistä on usein hyötyä.” (H5)

“...minä lähden ihan korvan kautta. Että minua häiritsi siinä Boxallissa just se, että se perustui niin paljon siihen visuaaliseen, tai että kun siinä oli niitä viivoja siinä päällä...” (H6)

Yksi haastattelemistani cembalisteista (H7) ei nähnyt artikuloimista hankalana asiana oppia. Hän katsoi, että vaikka pianisteilla on enemmän legatotausta, he tottuvat nopeasti tekemään pieniä kaarituksia. Koska fraseeraus on heille jo ennestään tuttu asia, ei lahjakkaan soittajan ole vaikea oppia jakamaan musiikkia myös pienempiin osiin.

“...minä yritän aina totuttaa ihmisiä artikuloimaan pikkuhiljaa. Mutta tämä ei ole minun mielestäni niin hirveän suuri ongelma. Minä en ole törmännyt siihen, että olisi

ollut hirveästi ongelmia artikulaation kanssa. Jos urkureita tulee, niillä on pikkuisen irtonaista soittoa, se ei ole mikään ongelma yleensä. Pianisteilla on enemmän legato-tausta, mutta kyllä ne tottuu vähitellen siihen, että pienempiä kaarituksia voi tehdä. Se menee yleensä ihan nopeasti.” (H7)

Koska pianolla voi tehdä dynaamisia vaihteluita, ei pianisteilla ole yhtä suurta tarvetta kiinnittää huomiota artikulaatioon. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö myös pianonsoitossa tarvita ja käytetä artikulaatiota. Myös pianistit valitsevat tietoisesti erilaisia kosketus- ja artikulaatiotapoja huomioiden kappaleen, kulloinkin käytettävissä olevan soittimen sekä akustiikan. Pianonsoitossa ei sävelten keskinäisten pituuksien säätelyyn kuitenkaan tarvitse kiinnittää samassa määrin huomiota kuin cembalonsoitossa.

Cembalonsoitossa taas artikulaatio on tukipilari, jolle ilmaisu hyvin pitkälti perustuu. Sen opiskeleminen vaatii aikaa ja kärsivällisyyttä, ja se asettaa soittajalle myös monenlaisia teknisiä haasteita. Bond (2001, 59) antaa soittajalle kolme ohjetta artikulaatiotavan valitsemiseen:

- valinnassa tulee käyttää omaa musiikillista makua
- kuunnella huolellisesti mitä instrumentti sanoo
- ottaa selville sävellyksen säveltämisajankohdan yleinen esittämiskäytäntö

8.2 Artikulaatio ja barokkimusiikki - miten lähestyä uutta kappaletta

Kaikki tutkimukseen osallistuneet cembalistit käsittelivät artikulaatiota mielessään lähinnä barokkimusiikki ja sen ilmaisu. Tässä luvussa pyrin kuvaamaan haastattelemieni pedagogien tapoja perehdyttää aloittelevaa cembalista artikulaatioon ja barokkimusiikin soittamiseen cembalolla. Lähestyn aihepiiriä aineiston pohjalta muodostamani kategoriarungon pohjalta. Valitsin tällaisen lähestymistavan, koska tutkimukseen osallistuneet pedagogit kuvasivat opettamistaan hyvin käytännönläheisesti kertomalla kokemuksiaan ja kuvaamalla esimerkkien valossa opetustapaansa. Vaikka teosten tulkinnat saattavat olla hyvinkin erilaisia, silti näyttää olevan olemassa yhteisiä periaatteita siitä, miten artikulaatiota ja uutta kappaletta kannattaa lähestyä.

8.2.1 Aluksi mietitään soitettavan teoksen affekti, musiikkityyppi ja -tyyli

Kun uutta kappaletta aletaan harjoitella, on ensin pohdittava millainen soitettava teos on yleisilmeeltään: onko se iloinen, surullinen, vakava, pinnallinen jne. Barokkimusiikissa puhutaan kappaleen karakterin sijaan affektista (ks. luku 2.3). Lisäksi on selvitetävä soitettavan teoksen musiikkityyppi: onko kyseessä esim. tanssi, rauhallinen laulava kappale, preludi, polyfoninen teos, vapaaryt-

minen sävellys, edellyttääkö kappale improvisointia, onko se sofistikoiva salonkiversio vai viihdemusiikkia.

“...mikä on sen yleinen karakteri, minkä tyyppistä musiikkia, mitä se tuo mieleen, mikä on sen affekti. Se on se tärkein. Että onko tämä jotakin improvisointia, onko tämä oppinutta polyfonista musiikkia, onko tämä jotakin viihdemusiikkia, onko tämä tanssi, niin kuin tämmöinen hyvin sofistikeerattu salonkiversio vai mikä se on. Tai onko se iloista, surullista, vakavaa, pinnallista, fff etc.” (H5)

“Ja sitten just nämä eri tyypit. On nämä tanssit, sitten on improvisatorinen musiikki, preludit ja nämä ja sitten on tämä polyfonia. Kaikista vähän maistiais...” (H6)

Affektin ja musiikkityypin lisäksi on ratkaistava mitä tyyliä kappale edustaa. Tyylit ovat vaihdelleet eri aikoina, ja lisäksi ne ovat sidoksissa kieleen, kulttuuriin ja eri kansojen erilaiseen temperamenttiin. Koska notaatio ilmaisee lähinnä sävelkorkeudet ja sävelten likimääräiset kestot, korostuu eri maiden tyylien tuntemus. Erityisesti rytminkäsittely on elementti, jota ei merkitty tarkkaan ja jonka käsittelyssä oli eri maissa erilaisia käytäntöjä.

“...saksalainen musiikki on ... sen artikulaatiotapa ja musiikin käsittelytapa on erilainen kuin ranskalaisen sen vuoksi, että saksan kieli on erilaista kuin ranskan kieli (...) Ja sehän on tietysti sidoksissa siihen kulttuuriin ja siihen, että kielestä käsin ... miten artikuloitujen ja miten asioita toisiinsa sitoen. Esimerkiksi ranskan kieli on ... se ei ole niin selkeästi artikuloitavissa.” (H2)

“...sitten jos ajatellaan joku englantilainen, niin meillähän on mielikuvakin siitä, min-käläinen on englantilainen gentlemanni tai lady. Sitten taas italialainen on tällainen pursuava ja rönsyilevä, jolla ei ole mitään sääntöjä, vaan joka menee hyvin impulsiivisesti. Kaikki tämmöinen siihen vaikuttaa.” (H2)

Jo ensimmäisenä vuonna tulisi tutustua tärkeimpiin tyyliin. Koska nuoteissa ei ole tarkkoja esitysohjeita, on tärkeää, että soittaja tuntee soittamansa kappaleen tyylin pääperiaatteet. Haastatellut eivät esitelleet tarkemmin eri tyyliä tai tapaansa opettaa niitä, vaan tuntuivat luottavan siihen, että asiat selviävät luonnostaan soitettavan ohjelmiston kautta.

“...että saisi oppilaan pysymään avoimena kaikenlaisille tyyliin heti alusta saakka, että se oivaltaa, että tällä soittimella soitetaan aika paljon vanhaa musiikkia, mutta että on eri maitten tyyliä hurjan paljon ja sitten tietysti modernia musiikkia, että romantiikka sieltä jää pois...” (H1)

“...minä yritän ensimmäisen vuoden aikana ehtiä käymään näitä keskeisimpiä tyyliä ... tärkeimpiä tyylijuttuja. Nämä keskibarokin italialainen, englantilaiset ja täysbarokin ranskalainen ja Bachia tietysti, vähän uudempaa, esim. varhaisklassista. Nämä on ihan ne keskeiset tyylit, että minkä varassa voidaan sitten syventyä tai sitten mahdollisesti herättää kiinnostus.” (H6)

“...perustyyliin, että on italialainen tyyli, on ranskalainen tyyli ja saksalainen, joka on vähän sitä ja tätä. Ja nämä eri vuosisatojen tyylit. Että englantilaiset virginalistit on

sitten eri asia kuin Purcell ... että mitä kaikkea on olemassa niin se on minun mielestä kauhean tärkeää.” (H6)

“No ne tulee aika pian. Tässä Boxallissa on ... näissä cembalokouluissa, niissähan on heti alussa eri tyyliä pieniä kappaleita, että kyllähän niihin sitten aika pian voisi siirtyä, kun nämä perusasiat jollain lailla oivalletaan.” (H1)

8.2.2 Fraasista liikkeelle

Barokkimusiikissa pidettiin kaiken lähtökohtana fraseerausta. Vaikka artikuloidaan, loppujen lopuksi pienet äänet eivät ole tärkeimpiä vaan suuret linjat ja fraasit. Artikulaatio on väline, jonka avulla fraaseja muotoillaan.

“...minulle se fraseeraus on kaikkein tärkein asia, eikä niinkään jotkut kuviot.” (H6)

“...ajattelutavan muutos, että haetaan sitä fraasia, ja sitä fraasia tehdään sen artikulaation avulla ja samalla yritetään saada se soimaan kunnolla.” (H6)

“Loppujen lopuksi barokkimusiikki on kauhean suurpiirteistä musiikkia. Ne pienet äänet ei olekaan ne tärkeät äänet, vaan isot linjat ja fraasit ja just se rytmikka.” (H6)

“...musiikin muotoilun tärkeimpiä elementtejä, fraseeraus ja nyansointi.” (H3)

Kun fraasi on löydetty, aletaan miettiä, missä on fraasin huippukohta. Fraasin muotoilemisen mukana artikulaation opiskeleminen tulee luontevasti. Tässä vaiheessa viimeistään selviää, miten sävelten keskinäistä pituutta säätelemällä saadaan painolliset ja painottomat sävelet erottumaan toisistaan.

Barokkimusiikille on tunnusomaista, että aina ollaan menossa jotakin kohti ja tulossa jostakin. Myös Öhrwall (1985, 22-23) pitää fraasin huippukohdan korostamista yhtenä tärkeimmistä asioista. Olennaista on, että tiedetään missä on kulminaatio, ja että ajatellaan eteenpäin kohti kaaren painopistettä. Näitä huippukohtia voi Öhrwallin mukaan olla myös useita. Vähemmän tärkeitä painopisteitä voi esiintyä koko fraasin huippukohdan lisäksi myös pienemmissä yksityiskohdissa.

“Sehän koskee kaikkea barokkimusiikkia, kaikki barokkimusiikki toimii sillä (...) että lähdetään jostakin ja mennään jotakin kohti ja mennään sitten pois. Se on niin kuin kaikilla tasoilla barokkimusiikin muoto.” (H3)

“...miehellään minä ajattelen, että fraasi kerrallaan, että mikä on yksi fraasi ... ja siinä on aina huippukohta. Ja musiikki on aina sellaista, että se on aina menossa johonkin ja tulossa jostakin. Että on tietoinen, missä vaiheessa sitä matkaa nyt ollaan, ja tämä on se tärkeä juttu.” (H4)

Artikuloiminen voi alkuvaiheessa johtaa pystysuoraan soittoon. Vaikka soitto on artikuloitua on aina pyrittävä säilyttämään linjakkuus ja laulavuus. Soiva cantabile soittimella, jolla ei soiteta legato, tuottaa alussa pianolegatoon tottuneille soittajille hankaluuksia.

“...ihan ensimmäisillä tunneilla joudutaan kamppailemaan tämän laulavan soittotavan – niin kuin näissä vanhoissa kirjoissa sanotaan – niin sen kanssa. Se tasapaino siinä, että se on artikuloitua ja jäsentynyttä, mutta laulavaa.” (H3)

Mielikuvia pedagogit pitivät tärkeinä haettaessa linjakasta soittotapaa. Laulaminen on luonnollisin keino fraasien, linjan, muotoilun ja painojen löytämisessä. Lauletaessa painot tulevat luonnostaan oikeisiin paikkoihin. Lauletaan ensin, ja yritetään sen jälkeen soittaa fraasi samalla tavalla cembalolla. Useissa haastatteluissa verrattiin cembalon artikulaatiota nokkahuilun kielittämiseen ja viulun jousittamiseen. Kyse on tavallaan soittimen kielen ymmärtämisestä. Keskeistä ei ole sävelten irrottelu, vaan pyrkimys soittaa ymmärrettävästi. Jos esim. nokkahuilisti ei kielitä mitään, äänestä toiseen siirtymisestä tulee epäselvä. Samalla tavalla cembalisti tarvitsee artikulaatiota, että soitosta tulee ymmärrettävää. Taustalla on aina pyrkimys linjakkaaseen soittoon.

“Ja sitten myös ... lauletaan fraaseja. Kun ihminen laulaa, niin musikaalinen ihminen laulaa luonnostaan oikein. Se laulaa oikeat painotukset. Se ei laula töksähtäen jollakin purkaukselle painoa, koska se on epämusikaalista ... sitten se pyritään toteuttamaan tuolla soittimella samalla tavalla.” (H4)

“Tai yhtä hyvin huilulla kielen ... tai nokkahuilulla. No onhan se ainakin nokkahuilu, jossa on se dyy dyy dyy, mistä lähdetään liikkeelle. Eihän sen tarkoitus ole katkaista sitä melodialinjaa, vaan jäsentää sitä.” (H3)

8.2.3 Basso barokkimusiikissa

Barokkimusiikki rakentuu bassolle. Basso johtaa ja vie soittoa rytmisesti eteenpäin. Tämä edellyttää sitä, että myös vasemman käden melodiaa fraseerataan ja artikuloidaan huolellisesti.

Basson kuuntelemisen koettiin vaativan ajattelutavan muutosta, sillä barokin ajan jälkeisessä musiikissa, mitä pianistien ohjelmisto pääosin on, keskitytään pääasiassa melodian kuuntelemiseen ja muotoilemiseen basson jäädessä yleensä myötäilemään ja säestämään sopraanon melodiaa. Tästä johtuen haastellut olivat huomanneet aloittelevien oppilaiden keskittyvän automaattisesti kuuntelemaan artikulaatiota lähinnä oikeassa kädessä, vasemman käden kontrolloimisen jäädessä vähemmälle huomiolle.

“...meidän perinteinen koulutus keskittyy hirveästi tähän melodian kauneuteen. Kosko barokkimusiikki taas perustuu basson tukevaan pohjaan. Se on minusta semmoinen oikeastaan ainoa varsinainen ero uudemman musiikin, siis jostakin Mozart, Beethoven siitä eteenpäin ... että se painopiste on siirtynyt niin paljon sinne sopraanon puolelle. Se on tavallaan solistin säestämistä ... 1700-luvulta eteenpäin siinä kyllä pitää seurata sitä, mutta taas varhaisemmassa musiikissa solistin oikeastaan pitää seurata bassoa, tai sillä on vapaus soittaa sen tietyn basson päällä. Siinä on jotenkin vaihtunut tämä suunta, mistä sitä katsotaan.” (H3)

“Sen saavuttaminen, että vasen käsi johtaisi näitä rytmisiä vapauksia, on monesti pieni ongelma. Että just niin kuin nurinpäin täytyy kuunnella musiikkia kuin pianol-

la on totuttu. Sen kanssa täytyy yleensä taistella hyvin paljon. Joko ymmärtää tai ei ymmärrä.” (H7)

Oikea käsi -sidonnaisen ajattelun kerrottiin näkyvän mm. siinä tavassa, miten pianistit soittavat arpeggioita. Koska he ovat tottuneet kuuntelemaan melodiaa, he herkästi soittavat soinnun ylimmän äänen iskulle:

“...kuulee heti kun pianisti soittaa cembaloa siitä, miten se soittaa arpeggiot ... se korkein ääni on se painokkain. Cembalisti soittaa taas niin, että se bassoääni on painokkain.” (H3)

Suurin osa barokkimusiikista on rytmisesti vakaata (esim. tanssit), joskin myös rytmisesti vapaampaa musiikkia (esim. resitatiivit, usein toccatat, fantasiat ja preludit) sävellettiin. Vaikka basso continuoon perustuvissa kappaleissa basso pitää yllä perussykettä, solistisissa stemmoissa on silti rytmistä elävyyttä erilaisine painotuksineen ja eripituisine sävelineen. Sama koskee yhtä lailla soolokuin kamarimusiikkiteoksia. (Hynninen & Vapaavuori 1994, 104.)

Kenraalibassonsoitossa katsottiin olevan helppo oivaltaa basson merkityksen sekä oppia kuuntelemaan vasemman käden melodiaa ja artikuloimaan sitä.

“...kun sinulla on se melodia nimenomaan siellä vasemmassa kädessä, siinä oppii kuuntelemaan just sitä vasemman käden hommaa, sitä vasemman melodiaa, miten sinä sen artikuloit ja miten sinä sen teet. Ja sitä just, että se on se käsi, joka liidaa.” (H6)

“...sinä olet se rytmisen ja harmonisen pohja ja perusta, sinä olet se kapellimestari.” (H6)

Valitettavan usein kenraalibassonsoitto oppiaineena jää käytännöstä irralliseksi ”pakolliseksi” aineeksi. Yleensä opiskelijat soittavat kenraalibasson tehtäviä pedaalilla sitoen ja keskittyvät sääntöihin yrittäessään löytää oikeita sointuja. Silloin basson merkitys samoin kuin kenraalibassonsoiton alkuperäinen tehtävä unohtuu. Kenraalibassonsoittoa käsittelen laajemmin luvuissa *Kenraalibassonsoitto* (2.8) ja *Kenraalibassonsoitto apuvälineenä cembalonsoittoa opiskeltaessa* (8.2.8).

Myös tanssikappaleissa katsottiin olevan helppoa ja luontevaa harjoitella basson kuuntelua. Sellaisissa tanssikappaleissa, joissa on selkeät harmoniat, voi keskittyä vasempaan käteen ja kokeeksi soittaa oikealla kädellä pelkät harmoniat. Kun soittaa oikealla kädellä pelkkiä sointuja, ehtii paremmin kuuntelemaan vasemman käden artikulaatiota. Tämä nopeuttaa myös sen oivaltamista, että barokkimusiikissa ovat tärkeitä basson ja rytmikan lisäksi fraasit ja suuret linjat.

“...pitäisi seurata sitä vasenta ... sille vasemmalle se rakentuu (...) minä myös soitan niitä tansseja silleen, että bassoa ja sitten vain sointuja ilman sitä melodiapuolta ... siis niin kuin soolokappaleita silleen, että vaan hakee ne harmoniat ja sitä kautta sen svengin sinne ... että ei tarvitse ajatella niitä kaikkia ääniä. Minun yksi opettaja harrasti sitä ... että haetaan sitä tanssin runkoa ihan soittamalla ”nonsense”, ihan siis vaan klustereita, mutta siinä pitää olla se rytmikka ja muoto, että se tanssi kuulostaa

siltä tanssilta, vaikka ne äänet on jotakin ihan mitä sattuu (...) Se on yksi iso ajattelutapaero, että tämä rakentuu vasemmalle kädelle ja myös rytmikalle. Se on vasuri ja sitten se rytmi, mitkä olisi niitä tärkeitä. Se on vasen joka vie, eikä silleen, että joka ikinen pikkuääni siellä oikeassa kädessä on tärkeä ja jota pitää seurata, ja jota pitää tehdä jotenkin kauhean laulavaksi ja näin.” (H6)

8.2.4 Painotushierarkia

Kun fraasi ja sen huippukohta ovat löytyneet, aletaan paneutua pienempiin yksityiskohtiin. Useimmat haastattelemistani pedagogeista pitivät helpoimpana lähteä aluksi hakemaan kustakin tahdista painollisia ja painottomia säveliä. Vaikka musiikki ei etene matemaattisesti painojen mukaan, useimmat olivat sitä mieltä, että painotushierarkia on kuitenkin olemassa. Yksi haastatelluista (H5) käytti termiä grammatilliset eli kieliopilliset painot. Painotushierarkian pääperiaatteet esittelin jo luvussa 2.5.

“...barokki ... tämä tämmöinen voimakas hierarkinen ajattelutapa hyvistä ja huonoista nuoteista tai hyvistä ja huonoista tahdinosista tuottaa aluksi vähän hankaluuksia. Mutta minä olen huomannut, että yllättävän nopeasti ihmiset pääsee kuitenkin siihen sisälle...” (H6)

“...sen asian selittäminen on itse asiassa hyvin helppoa, miten barokkimusiikissa ajateltiin nämä pääpainot, sivupainot ja painottomat ... ja sitten epäiskut ja niin pois päin ... ja aksentit. Eli nämä grammatilliset, kieliopilliset aksentit (...) mutta käytännön toteutuksessa rupeaa heti tökkimään ... myöskin siinä tulee helposti semmoisia pettymyksiä, kun on tottunut siihen, että on edistynyt hyvin pianonsoitossa tai urkujensoitossa tai ... siis klaveerimusiikissa.” (H5)

“Puhu siitä miksi näin tehdään tällä soittimella ja mihin sillä pyritään, että sitten kun oppilas rupeaa artikuloimaan esimerkiksi Boxallin alkukappaleita, niin aika pian sitten myöskin rupeis artikuloimaan niin, että oppilas oivaltaa myös sen, että jos sulla on kolme samanarvoista nuottia tahdissa, niin ne on eri pituisia, eri arvoisia ... että se ei ole sellaista mekaanista toimintaa.” (H1)

Painotushierarkia aiheutti huolta soittamisen jäämisestä “kaavamaiseksi”, mekaaniseksi sääntöjen noudattamiseksi. Yksi cembalisteista (H3) piti ajatusta rytmihierarkiasta barokin kohdalla virheellisenä käsityksenä ja katsoi sen kuuluvan vasta klassismiin. Hänen mukaansa iskut eivät mene läheskään aina “kaavan mukaan”. Hän näki fraasin lähtökohdaksi; aina mennään jotakin kohti ja tullaan jostakin.

“...fraseerauksen keinoin mietitään, että missä on tämän kaaren painopiste ... musiikissa ollaan koko ajan menossa jotakin kohti ja samalla ollaan tulossa jostakin, että mitkä on ne painopisteet (...) Barokkipianisti-kirjassa on ihan väärin esitelty tämä tämmöinen painotushierarkia, mikä barokkimusiikissa ei toimi, vaikka siinä niin sanotaan.” (H3)

“...ranskalaisessa musiikissa joku courante, siinä on tämä sama, että paino ei ole ikinä ykkösellä, mutta se fraasirakenne on jonkun näköinen, välillä on viiden tahdin ja vä-

lillä kolmen tahdin ... ja jossakin siellä on tämä pullistus, mitä kohti mennään. Sehän on barokkimusiikin keskeisin..." (H3)

Yliteoretisointi oli toisellakin soittajalla (H7) pelkona. Hän katsoi, että painotushierarkia on olemassa ja kertoi puhuvansa siitä oppilailleen, mutta totesi olevansa sen suhteen varovainen, sillä hän oli nähnyt urkujensoitossa sen noudattamisen johtavan kaavamaiseen ja mekaaniseen soittoon.

"Niin siis on rytmihierarkia tai iskuhierarkia olemassa. Tästä yleensä puhun oppilaille, mutta en halua yliteoretisoida tätäkään, koska tiedän urkumailmasta mihin se johtaa. Yleensä haluan välttää teorioita nykyään niin paljon kuin mahdollista, ja oikeastaan musiikin tekemisessä ei ole yhtään mitään eroa, soitetaanko pianolla, cembalolla, harpulla, kitaralla vai sähköpianolla. Se on aina sitä samaa musiikkia, pikkuisen keinot vaan vaihtelee. Mutta tärkeää on se, että musiikki elää ja soitin toimii orgaanisesti soittimena ja se yhteys soittimen ja soittajan välillä syntyy jollakin tavalla. Siis miten se syntyy, kuinka soittaja toteuttaa tätä, se on aina yksilöllistä..." (H7)

Suurten säveltäjien nerouden katsottiin perustuvan kykyyn käsitellä asioita muista poikkeavasti ja monipuolisesti:

"Ja sitten kun puhutaan semmoisesta musiikista, kun ajatellaan näitä suurempia säveltäjiä, niin eihän kukaan niistä... Se mikä niistä tekee just suuria, että ne osaa käsitellä asioita niin poikkeavalla tavalla, että ne ei mene koskaan sen kaavan mukaan." (H4)

8.2.5 Vanhat sormijärjestykset - "hyvä sormi hyvällä sävelellä" - periaate

Harnoncourt (1982, suomennos Taanila 1986, 44) arvelee, että soittimet - esimerkiksi jousisoittimet - on rakennettu (puhuttuun kieleen perustuvien iskujen ja painotusten hierarkian mukaisesti) sellaisiksi, että painotushierarkiaan pohjautuva vahvan ja heikon tai painavan ja kevyen vaihtuminen voidaan esittää helposti ja luonnollisesti. Varsinkin barokkijousta käytettäessä työntöjousi on luonnostaan jonkin verran kevyempi kuin veto, joten "hyvät tahtiosat" (esimerkiksi 4/4-tahtilajissa ensimmäinen ja kolmas) kannattaa soittaa vetojousella. Puupuhaltimilla taas oli valtaisa joukko erilaisia tapoja käyttää kieltä. Näitä vastasivat kosketinsoittajilla vanhat sormitukset, jotka esittelin jo luvussa *Vanhojen sormitusten pääperiaatteet* (2.7). Myös Hämäläinen (1994) vertaa vanhoja sormituksia jousisoittajien jousituksiin ja puhaltajien kielitykseen:

Kaikissa barokin soittimissa suosittiin selkeätä artikulaatiota. Tästä kertovat mm. jousitustekniikka ja puhaltajien kielitysohjeet. Jousisoittimissa oli peruseriaatteena soittaa jokainen sävel omalla jousellaan, vuorotellen veto- ja työntöjousella (viola da gambassa päinvastoin, koska jousesta pidettiin kiinni alapuolelta). Samoin puhallintekniikassa kielitettiin jokainen normaalin sävelkulun sävel erikseen. Lukuisissa puhallinsoittimien oppikirjoissa selostetaan tarkoin alukkeen eri voimakkuusasteet. (...) Myös kosketinsoittimissa näkyy sama periaate: jokainen sävel soitettiin erikseen siten, että kahden sävelen välissä on aina suurempi tai pienempi tauko. (...) Sormituksissa hyvät ja huonot sormet vastasivat veto- ja työntöjousta sekä voimakasta ja pehmeää kielitystä. (Hämäläinen 1994, 214.)

Aloittelijasta vanhat sormitukset voivat tuntua vaivalloisilta. Haastateltavat kokivat niiden kuitenkin helpottavan soittoa. Ensinnäkin haluttu artikulaatio ja painot saadaan vaivattomasti esille, kun pannaan vahva sormi painolliselle sävelelle. Lisäksi voidaan luopua legatosoiton vaatimista joskus monimutkaisistakin sormijärjestyksistä, kun voidaan siirtää vaikkapa sama sormi vierekkäiselle sävelelle.

“...kyllä monesti helpottaa se, että ei tarvitse järjestää legaton takia semmoisia ihmeellisiä näitä [sormijärjestyksiä] ... se helpottaa ihan älyttömästi, kun periaatteessa yhdellä sormella pystyy soittamaan C-duuriasteikon ihan kauniisti.” (H3)

Sormitusten ja käden asemanvaihtojen kanssa on kuitenkin oltava tarkkana. Pianisti voi peittää asemanvaihtoa pedaalilla, mutta cembalistin tulisi siirtää käsi uuteen asemaan säerajoilla tai ennen aksentteja, koska käden siirtäminen tuo joka tapauksessa sellaisen vaikutelman, että hengitetään tai fraseerataan (Bond 2001, 99). Tämä ongelma voi tulla vastaan myös pianolle tehdyistä editioista soittaessa. Lisäksi pianonsoittoa varten laaditut sormitukset saattavat viedä käden syvälle koskettimistolle, mikä hankaloittaa soittoa, sillä cembalon koskettimet ovat lyhyemmät (ja kapeammat) kuin pianon.

Osa haastatelluista katsoo vanhojen sormijärjestysten soveltuvan varhaiseen musiikkiin, mutta ei käytä niitä enää 1600-luvun lopun tai 1700-luvun musiikissa. Jotkut käyttävät niitä myös myöhäisemmässä musiikissa satunnaisesti sopivan paikan tullen helpottamassa soittoa. Paitsi varhaisessa musiikissa, myös varhaisilla soittimilla soittaessa vanhat sormitukset helpottavat soittoa. Italialaisissa ja flaamilaisissa virginaaleissa ja muselaareissa on lyhyet koskettimet ja niukasti tilaa koskettimistolla, joten kolmella pisimmällä sormella soittaminen oli käytännön pakonkin sanelemaa. Jos sormia olisi käytetty tasavertaisina, olisivat pitkät sormet joutuneet niin syvälle koskettimistolle, että se olisi haitannut soittamista. Mitä moniäänisempää tekstuuri on, sitä vähemmän sormituksilla on merkitystä.

“...minun mielestä niiden avulla [vanhoilla sormituksilla] saa hyvin niitä artikulaatioita ulos. Mutta minä en ole mikään hysterinen kolme-neljä ... tämmöinen, joka vetäisi niitä Bachiin tai ... 1700- tai 1600-luvun lopun musiikissa minä en niitä enää käytä. Minä käytän niitä nimenomaan virginalisteilla ja siinä varhaisessa italialaisessa...” (H6)

“...artikulaatio antaa hänelle myös vapauden siirtää vierekkäiseltä nuotilta saman sormen seuraavalle (...) että oivaltaa sen ... että tämä artikulointi onkin minun pelastus. Minä olen vapaa tekemään mitä vaan minun sormillani ... että se [artikulaatio] auttaa.” (H1)

“...jos (...) sinulla on joku esimerkiksi italialainen tai varsinkin flaamilainen virginaali tai muselaari, jossa on sellaiset töpöt koskettimet, niin mitä töpömmät ne on niin sitä paremmin ne sormitukset ... tai sitä välttämättömämpää on, että käyttää vanhoja sormituksia.” (H5)

“...silloin kun on hyvin moniäänistä satsia, niin silloin tämä ei ole niin kriittinen ... se sormitus (...) Mitä vähemmän ääniä sitä kriittisemmäksi se tulee.” (H5)

Varovaisuuttakin ilmeni sormitusten suhteen, jopa epäilyä koko asiaa kohtaan:

“Sekin on semmoinen alue, että kuka niistä tietää, että se on vähän, että joka ihmisellä on ollut omat sormijärjestykset siihen aikoihin...” (H3).

“Että niiden käyttäminen ja ennen kaikkea niiden tulkitseminen, mitä se tarkoittaa soittoteknisesti ja soinnillisesti niin se on ihan täysin kiistanalaista kokonaan.” (H3)

Oppilaan oma kiinnostus ja tavoitteet vaikuttavat myös siihen, kuinka paljon asiaan pannaan aikaa. Jos opiskelija on vain lyhyesti tutustumassa cembalonsoittoon, ei vanhoihin sormituksiin tutustumista pidetty välttämättömänä.

“...riippuen siitä, mitenkä ... haluaako tulla nimenomaan cembalistiksi tämä ihminen vai haluaako se olla pianisti, joka soittaa cembaloa. Niin siitä minusta aika paljon riippuu ja opiskelijan omasta kiinnostuksesta, että miten paljon niitä tehdään. Mutta on ne tutustuttava, koska se on myöskin ilmaisuun liittyvä asia.” (H2)

V: “No minä en ole niiltä, jotka käväisee täällä sen kaksi vuotta, niin minä en ole vaatinut niiltä muuta kuin, että ymmärtää ... sehän ei ole myöskään yksiselitteistä, että vaikuttaako se ihan sointiin. Että kyllä minä olen niistä sormituksista käynyt läpi, että sitä soittoa haetaan... Minä en usko näihin...tai minä olen sitä mieltä, että monet näistä sormijärjestyksistä on pitkälle teoriaa, joka ei välttämättä käytännössä toimi, että sen takia minä en hirveästi pane aikaa niihin. Että niiden käyttäminen ja ennen kaikkea niiden tulkitseminen, mitä se tarkoittaa soittoteknisesti ja soinnillisesti niin se on ihan täysin kiistanalaista. Se ei ole semmoista faktaa.” (H3)

K: “Ei välttämätön vasta-alkajalle?”

V: “Ei välttämätön.” (H3)

Vaikka on tärkeää ymmärtää painotushierarkian idea, soitto ei saa jäädä kaavamaiseksi pää- ja sivuiskujen tekemiseksi. Vanhat sormitukset eivät myöskään ole itseisarvo, vaan yksi keino saada musiikki eläväksi. Artikulointi on mekaanista ja pidemmän päälle ikävystyttävää, jos se jää vain “musiikillisen kieliopin” tasolle.

8.2.6 Retoriikka barokkimusiikissa

Nekin, jotka lähtivät painotushierarkiasta liikkeelle, korostivat sitä, että heti kun painotushierarkian idea on opittu, on irrottauduttava liian kaavamaisesta iskullisten ja iskuttomien sävelten esilletuomisesta ja lähdeittä hakemaan musiikin mukaisia, tekstistä lähteviä retorisia painoja. “Grammatillisia” aksentteja pidettiin “peruskoodistona”, jonka pohjalta lähdetään tekemään retorisia painoja. Kun tuntee “musiikin kieliopin” ja tietää miten painot käytännössä toteutetaan cembalolla, on helpompi alkaa tehdä myös retorisia painoja. Vahvojen tah-tiosien esilletuomisen oppii jokainen nopeasti, mutta vasta retoriikan tuomat poikkeavuudet “kieliopillisten” iskujen lomassa tekevät soiton kiinnostavaksi.

Niillä rikotaan metrinen painojen säännönmukaisuutta ja saadaan kudokseen vaihtelua. Juuri yllätyksellisyydestä ja variaatioiden paljoudesta elävä musiikki syntyy.

“...teemme tämän sen takia [puhuu painotushierarkiasta], että siinä olisi joku rytmi, ja että me ymmärrettäis missä on isku. Jos meillä ei ole tätä grammatillista aksenttia, ikään kuin sitä peruskoodistoa, niin me ei voida tehdä mitään retorisia aksentteja. Ne on aina poikkeus siitä, mikä on normaalia.” (H5)

“No se periaate on tietenkin selvä ... nämä grammatilliset aksentit ... että pääisku on vähän pidempi, soi pidempänä ja sivuisku soi sitten vähän vähemmän ja sitten nämä iskuttomat soi vielä vähemmän, että no problem, se on tietenkin selvää. Sen voi selittää muutamassa minuutissa. Mutta sitten niitä vivahteita, että miten otetaan ne retoriset aksentit esiin, ja milloin on syytä vähän modifioida tätä grammatillisten aksenttien skeemaa ... siinä tarvitaan monen vuoden opintoja. Siinä täytyy olla myös opettajan älyttömän tarkka, tai sillä lailla fiksu, että hän ymmärtää missä pitää olla tarkka ja missä ei ... Jonkinlainen balanssi pitää tietysti löytää sen suhteen, milloin antaa toisen vaan soittaa. Sehän on hirveää, jos ei saa ikinä soittaa mitään valmiiksi tai kokonaan.” (H5)

Opiskelijan ei alkuvaiheessa ole tarpeen tuntee retorisia kuvioita, vaan ainoastaan retoriikan idea. Hänelle on toki selitettävä mitä retoriikka on, mutta sen jälkeen se on pantava palvelemaan musiikkia. Asioihin on parasta perehtyä sitä mukaa kun asiat tulevat luontevasti vastaan soitettavan musiikin mukana. Jos joku kuvio tulee kappaleessa esille, voi kertoa, mitä sen yleensä ymmärrettiin ilmaisevan, ja että tämä on barokin aikakaudelle tyypillistä ilmaisua, vaikka asia muuten jäisi vielä odottamaan.

“...ja niitähän voi silleen (...) pikkuhiljaa syöttää sinne ihan kertomatta mitenkään retoriikasta sen kummemmin. Mutta että jostakin pienestä kuvioista voi kertoa, että siihen aikaan yleensä tämmöistä juttua käytettiin ilmaisemaan semmoista tunnetta, että esimerkiksi laulussa tämmöiselle sanalle saatettiin laittaa tällainen kuvio. Ja sitten vähitellen voi kertoa siitä enemmän.” (H4)

“...mieluummin otetaan continuo ja tämmöistä, ja jätetään ne kuviot jonnekin haamaan tulevaisuuteen ... retoriikka on jo terminä semmoinen, jota minä käytän hyvin harvoin, ja josta minä ... annan sen odottaa itseään. Sitten jossakin vaiheessa tulee joitakin semmoisia biisejä, missä on kauhean selvää, että tuossa on jotakin tiettyjä tämmöisiä ... esplanase tai sospirance tai jotain tämmöisiä ... Sitten minä selitän, että nämä kuviot tarkoittaa ... että aina kun sinä näet tämmöisen, niin se tarkoittaa tämmöistä ja tämmöistä. Mutta minun mielestä ne on useinkin semmoista musiikkia, jota ei ihan heti oteta esille.” (H6)

“No sitä täytyy pikkuhiljaa yrittää selvittää. Ensin ottamalla tietysti ne kaikkein ... ilmiselvimmät asiat esiin ... tämä on hankala siinä mielessä, että jos on kahden vuoden opintojakso, niin ei siinä kyllä kamalasti mitään retoriikkaa ehdi puida.” (H5)

Retoriikan oppiminen edellyttää useiden vuosien opintoja. Pienet vivahteet, aksentit ja motiivit tulevat aikanaan. Opettajalta vaaditaan ammattitaitoa an-

nostella asioita sopivassa määrin. Alkuvaiheessa on hyväksyttävä se, että kaikki ei tule kohdallaan.

Retoriset kuviot on luontevaa selittää asiayhteydessään, mutta muuten varoiteltiin liiallisesta analysoimisesta ja teoretisoimisesta. On tarpeen tuntea retoriikan idea, mutta kaikkea ei saa alkaa nähdä retoriikan valossa. Varauksellinen suhtautumista perusteltiin sillä, että retoriikan ovat alunperin kehittäneet filosofit, joilla ei välttämättä ollut mitään tekemistä musiikin kanssa. Lähinnä pelkona oli elävyyden katoaminen soitosta, jos heti alkuvaiheessa aletaan teoretisoida liikaa. Yksi haastatelluista (H6) totesikin, ettei saa ruveta tuijottamaan lehtiä, kun voi katsoa koko metsää.

”Minä olen tämmöisen teoreettisen retoriikan vihollinen number one. Se on ihan totta. Sen ovat kehittäneet filosofit, joilla ei ole ollut musiikin kanssa mitään tekemistä.” (H3)

”...sehän on puhetaitoa, joka on ... tämä Descartes keksi siirtää sen musiikkiin. Ihminen, joka on luultavasti täysin epämusikaalinen voi ottaa sen musiikin tieteenä. Siis tottakai hyvässä musiikkiesityksessä on tarkoitus tehdä sama kuin hyvässä puheessa, ja tottakai sitä käytetään ... semmoinen teoretisoiminen ... sillä on yhtä paljon musiikin kanssa tekemistä kuin Linnalan musiikkiopilla euroviisujen kanssa.” (H3)

”...retoriikka sanana on semmoinen vähän punainen vaate (...) Siitä vouhotetaan hirveästi ja silleen väärällä tavalla ja liikaa ja silleen, että helposti sitten se soitto rupeaa kuulostamaan merkilliseltä, kun sieltä vaan haetaan niitä retorisia ilmaisuja ja unohdetaan sitten se itse musiikki ... että ruvetaan ikään kuin tuijottamaan lehtiä kun voi katsoa koko metsää.” (H6)

8.2.7 Agogiikka barokkimusiikissa

Lisätehoa tärkeille soinnuille ja sävelille voi saada myös agogiikalla. Klassisen musiikin tietosanakirjan *Andanten* mukaan (2002, 12) agogiikka on musiikin esittämiseen liittyvä käsite, joka viittaa tempon pieniin vaihteluihin, rytmin joustavuuteen ja ilmeikkyyteen. Sen käyttöön haastatellut suhtautuivat kuitenkin hieman varovaisesti. Tutkimusaineistossa oli vain muutama maininta agogiikasta, mikä viittaa siihen, että haastatellut pitivät alkuvaiheessa muiden ilmaisukeinojen opiskelemista tärkeämpänä. Yksi haastateltu (H2) totesi, että soittajalla on edellytyksiä mitoittaa agogiikan käyttö oikein vasta sen jälkeen, kun hän on oppinut artikuloimaan. Myös toinen haastatelluista (H4) kertoi tarjoavansa oppilailleen agogiikan sijaan ensisijaisesti muita keinoja tehdä korostuksia ja painotuksia. Kolmas tutkimushenkilö (H5) taas arveli, että pianistit ovat tottuneet käyttämään voimakasta rubatoa (selviä hidastuksia ja pitkiä nopeutuksia), kun taas hienonhienon, iskualan sisäisen agogiikan käyttämisessä heillä on oppimista. Hän uskoo, että artikulaation ja agogiikan tarkkaileminen voisi rikastuttaa myös heidän pianonsoittoaan.

K: ”Sitten jos ihan ilmaisukeinoista puhutaan ... artikulaatiosta on puhuttu paljon ... agogiikka on jäänyt vähemmälle. Mitäs se...”

V: "Se on ihan keskeisimpiä, se olisi pitänyt mainita siinä, kun sinä puhuit siitä nyanssijutusta, niin agogiikka vaikuttaa myös siihen. Pystyt silleen, että kuulijaa odotuttat ... niin sinä saat silloin painoa ja voimaa äänelle enemmän kuin jos se tulee liian aikaisin." (H3)

"...agogiikkakin on hyvin toissijainen asia ... minä sanoisin, että jos lähtee siitä, että rupeaa tekemään agogiikalla ennen kuin on kunnolla tajunnut, mitä on artikulaatio, niin siinä useimmiten menee naurettavuuksiin. Eli aina semmoinen äärimmäisen tarkka rytmi ja sen puitteissa tehty artikulaatio on erityisen tärkeää, jonka jälkeen sitten vasta osaa mitoittaa sen agogiigan oikein." (H2)

"...minä koen, että agogiikka on, miten minä sanoisin ... että käyttää sitä silloin kun sitä on pakko käyttää. Että siitä ei tule sellainen itsetarkoitus. Ja minusta aika paljon ihan muissakin barokkisoittimissa kyllä joskus tulee vähän sellainen tunne, että moni asia korvataan sillä, että soitetaan vapaasti ... ikään kuin vähän muut keinot puuttuu. Sitten vaan hirveästi venytetään jossakin ... minä ... tämä on makukysymys tietenkin myöskin (...) pyrin tarjoamaan enemmän just tätä dynamiikkaa ja tätä korostus- ja painotuspuolta." (H4)

"...parhaimmillaan ... pianistilla voi se artikulaation tarkkailu olla ensinnäkin semmoinen asia, joka rikastuttaa niiden soittamista, ja toinen asia on yllättävää kyllä agogiikka. Minä olen huomannut, että pianistilla on usein sillä lailla vähän kapea maailma, että se on hirveästi dynamiikkakeskeistä (...) Semmoista rubatoa ja suurta agogiikkaa kyllä pianistit hallitsee ilman muuta ... Sehän ei välttämättä cembalossa tule kovin usein esille ... selviä hidastuksia, pitkiä nopeutuksia tai voimakasta rubatoa – ei. Mutta sitten kun puhutaan hieno... iskualan sisäisestä agogiigasta, niin siitä ne voi oppia jotakin." (H5)

8.2.8 Kenraalibassonsoitto apuvälineenä cembalonsoittoa opiskeltaessa

Kaksi haastatelluista (H3 ja H6) ehdotti kenraalibassonsoiton aloittamista heti ensimmäisenä vuonna. Toinen heistä (H6) katsoi continuosoiton kehittävän muusikkoutta ja cembalotekniikkaa jopa enemmän kuin soolokappaleiden soittamisen:

"...continuosoitto ... sillä on kauhean helppo opettaa sitä itse cembalotekniikkaa tai cembalonsoittoa." (H6)

"Kun se [continuosoitto] on minulle itselleni ollut just se, mikä minut lopullisesti imaisi tähän ... ja mikä minun mielestä kehittää muusikkoutta kaikkein eniten. Vielä paljon enemmän kuin se itse niiden soolokappaleiden soittaminen. Sitä kautta, kun sinä soitat continuota, sinä menet paljon syvemmälle siihen musiikin maailmaan. Se koko barokkimusiikkihan rakentuu bassolle. Se on niin kuin basso se juttu. Että sitä kautta myös pääsee eroon siitä oikea käsi -sidonnaisesta ajattelusta, mikä niin usein pianisteilla vallitsee, että okei, kun sitä artikulaatiota rupeaa kuuntelemaan niin sitten kuunnellaan oikeassa kädessä. Mutta sitten se vasen laahaa siellä perässä ja soittaa ihan mitä sattuu. Kaikki ajattelee aina, että seuraa tätä kättä, oikeata kättä, kun pitäisi seurata sitä vasenta, kun se rakentuu sille vasemmalle." (H6)

Suurin osa barokin ajan cembalomusiikista on continuosoittoa, joten se kuuluu muutenkin olennaisesti cembalistin tehtäviin.

”Ja sitten kun suuri osa siitä kirjallisuudesta (...) mikä on barokkimusiikkia, niin suurin osa siitä on sitä continuohommaa. Plus, että meitä tarvitaan tässä musiikkimaailmassa sen vuoksi, että me osataan soittaa continuoa ... harvapa sitä elättää itsensä pelkillä resitaaleilla tai solistina.” (H6)

Toinen continuosoiton puolesta puhunut henkilö (H6) piti parempana irrottautua heti valmiista auki kirjoitetuista versioista, kun taas toisen mielestä (H3) voidaan lähteä valmiista auki kirjoitetuista nuottijulkaisuista, kunhan aletaan kyseenalaistaa niitä ja pohtia, mitä niistä tulisi hakea, ja mihin continuosoitossa tulisi kiinnittää huomio.

”...minun mielestä on tosi tärkeää se, että ei luntata niistä auki kirjoitetuista jutuista, kun ne on yleensä aina niin surkeita.” (H6)

”Minä pistän ihan heti, kun minä rupean opettamaan continuosoittoa, pois ne auki kirjoitetut jutut. Ihan alkuvaiheessa teen silleen, että käytän joitakin, muutamia semmoisia kirjoja, missä on valittu mukavasti niitä bassoja ja kirjoitettu basso ja numerot ilman niitä...” (H6)

Soinnut eivät saa jäädä vain läiskimiseksi. Harmoniat ja sointufunktiot ovat elävää käytäntöä, jota tarvitaan musisoinnissa. Musiikkiin päästään syvemmälle, kun alusta alkaen opetellaan ajattelemaan ja kuuntelemaan harmonioita ”valmiista lapuista” soittamisen sijaan.

”...pitäisi ehtiä sitä continuosoittoakin tehdä (...) minä olen kyllä yrittänyt mahdollisimman pian, vaikka heti, jos on kamarimusiikkikavereita, niin soitetaan vaan ja niistä nuoteista mitä on. Ei tarvitse numeroista soittaa, mutta opitaan näkemään sellaisesta julkaistusta continuonuotista, että mitä siitä oikeasti pitäisi hakea, sitä miten sitä soitetaan, eikä niin kuin siinä nuotissa lukee.” (H3)

Yksi haastatelluista (H6) katsoi cembalonsoiton opiskelun olevan helpompaa yksinkertaisissa säestystehtävissä kuin soolokappaleissa. Hän kertoi soittavansa opiskelijoillaan alkuvaiheessa italialaisia tai espanjalaisia tansseja, joissa on paksuja sointuja. Niissä korostuvat efektit, mikä helpottaa painojen kuulemista ja oppimista. Samalla on hyvä opettaa myös kosketusta. Helpohkossa sointutekstissä ei tarvitse analysoida koko ajan soittoa, joten siinä pääsee heti ”soiton ilon maailmaan”. Soolokirjallisuudessa tekstuuri on sen sijaan usein niin täyteläistä, että huomio kiinnittyy oikean käden yksityiskohtiin, vaikka barokkimusiikissa ovat tärkeitä basso, rytmikka, fraasit ja suuret linjat.

”...minä käytän paljon siinä alkuvaiheessa semmoisia tansseja ... just näitä varhaisia italialaisia tai espanjalaisia, missä on paksuja sointuja.” (H6)

”...kun sinä soitat toisten kanssa, niin sinä et voi koko aikaa miettiä vaan niitä teknisiä ongelmia. Siinä pääsee tähän soiton ilon maailmaan, mikä sitten taas innostaa te-

kemään sitä semmoista ns. raakaa työtä, mikä minun mielestä cembalossa, minä olen monille sanonut, vaatii hirveästi ajatustyötä ja semmoista analyysiä se kun sinä haet niitä asioita siinä alkuvaiheessa. Että sitä ei pitäisi edes tehdä liikaa aina kerrallaan, koska ihmisen aivot ei jaksaa keskittyä niin hirveän pitkään. Minä haluaisin tarjota sitten myös semmoista soiton iloa siihen lisäksi, että vaan let's go ja nauttii siitä. Koska silloin se antaa sinulle sitten taas puhtia ja energiaa väsäätä sitten sitä ... hakea niitä asioita. Että se helposti jos sinä vain soitat niitä soolobiisejä, niin sitten jää vaan sille analyttiselle tasolle.” (H6)

“Loppujen lopuksi barokkimusiikki on kauhean suurpiirteistä musiikkia. Ne pienet äänet ei olekaan ne tärkeät äänet, vaan isot linjat ja fraasit ja just se rytmikka...” (H6)

Valmiiden nuottijulkaisujen perusteella monille on muodostunut kuva, että continuoosoitto on monimutkaista ja vaikeaa. Tärkeämpää kuin hankalien soolojen keksiminen on rytmisen ja harmonisen perustan luominen. Hyvä yhtye soittaa cembalon ja nimenomaan basson ”päälle”, ja cembalisti ohjailee soittoa rytmisesti. Jo luvussa *Basso barokkimusiikissa* (8.2.3) totesin, että kenraalibassonsoitossa oppii luontevasti kuuntelemaan ja fraseeraamaan vasemman käden melodiaa. Soitusatsissa on luontevaa opetella myös painojen ja aksenttien tekemistä (k.s. luku 6.2.3). Samalla joutuu väistämättä paneutumaan myös kosketukseen, sointiin ja artikulaatioon. Myös Pöhlö (1995, 2/4, 3/4) korostaa continuoosoittajan tehtäviä kuvatessaan basson osuutta sooloäänien tasavertaisena kumppanina. Hänen mukaansa kenraalibassonsoittajan tärkeimmät tehtävät ovat esittää basso mahdollisimman elävästi fraseeraten, pitää pulssi ja ohjata yhtyettä rytmisesti. Varsinaista säestystä ovat soinnut, joiden harmoniat tulee soittaa nauttittavasti painotettuina, ei rumasti hakattuina.

“...cembalistihan on tuommoisessa kamarimusiikkiryhmässä tai jossakin orkesterissa kaikkein tärkein henkilö, koska se on just se, joka vie sitä rytmisesti eteenpäin. Tuo [cembalo] on se soitin, joka sieltä kuuluu. Kaikki tietää tasan, koska sinä soitat ne sävelet.” (H6)

“...mikä on se funktio ... sinä olet se rytmisen ja harmonisen pohja ja perusta, sinä olet se kapellimestari, ja se on just se rytmikka joka on kauhean tärkeää. Tärkeää ei ole se, että sinä väännät sinne jotakin mielettömiä sooloja, ne ei edes aina sovi sinne. Että se on minusta kans jotenkin niin vääristynyt se kuva siitä, mikä on ideaalista continuoosoittoa, että pitää improvisoida kauheasti kaikkea krumeluuria sinne.” (H6)

“Kun minun mielestä kosketustakin on helppo opettaa sitä kautta.” (H6)

Soolosoittajan tavoin continuoosoittaja lähestyy uutta kappaletta miettimällä aluksi mikä on soitettavan teoksen affekti, musiikkityyppi ja -tyyli. Pöhlö (1995) tiivistää affektin vaikutuksen realisaatioon ja sen toteuttamiseen:

Teoksen affekti säätelee sekä realisaatiota että varsinkin sen toteuttamista. Karkeasti yleistäen: nopeissa osissa sointuja toistetaan harvemmin ja arpeggioita käytetään vähemmän, kun taas hitaissa osissa harmonisoidaan pienimpiäkin nuottiaika-arvoja ja hyödynnetään erilaisia murtamistapoja, vastamelodioita ja koristeita. (Pöhlö 1995, 3/4, 4/4.)

Pöhlö (1995) kehottaa kiinnittämään huomiota myös siihen, mitä kansallista tyyliä kappale edustaa:

Cembalosäestyksissä voi toisistaan erottaa ainakin italialaisen, saksalaisen ja ranskalaisen kansallisen tyylin. Saksalainen tyyli on italialaisvaikutteinen niin varhais- kuin täysbarokin aikaan. Sen sijaan mm. C.P.E. Bachin edustama *Empfindsamkeit*-tyylin kenraalibasso poikkeaa ranskalaisen ja italialaisen tyylin myöhäisestä yhdistyneestä versiosta. (Pöhlö 1995, 3/4.)

Sen jälkeen kenraalibassonsoittajan on päätettävä kuinka paksuina soinnut soitetaan, mihin asemaan ja mille korkeudelle ne sijoitetaan sekä kuinka usein niitä toistetaan (Pöhlö 1995, 2/4).

Äänten lukumäärään vaikuttaa säestettävän ryhmän koko tai säestettävän soittimen (tai laulajan) volyyymi. Myös tyyli ja säestyssoitin sekä viime kädessä akustiikka vaikuttavat siihen, kuinka paksuina soinnut saadaan soittaa. (Pöhlö 1995, 2/4.)

Aseman valinnassa on otettava huomioon, mitä soitinta säestää (seloa säestettäessä suositaan matalampia asemia kuin viulun kanssa) ja missä tekstuuri kulloinkin liikkuu. (Pöhlö 1995, 2/4.)

Sointujen toistotiheyteen vaikuttavat kaikkein eniten kappaleen tempo ja tunnetila eli affekti. Myös kappaleen edustama tyyli ja esityskokoonpano määräävät toistotiheyttä. (Pöhlö 1995, 2/4.)

Cembalistilla on itse asiassa yllättävän paljon erilaisia keinoja elävöittää sointusatsia ja tuoda esille kappaleen affektia. Aloittelijan ei kannata vaatia itseltään liikaa; sointusatsia voidaan elävöittää yllättävän pieninkin lisäyksin, vaikkapa alussa vain murtamalla sointuja. Nopeissa osissa arpeggiot ovat useimmiten yksinkertaisia ja nopeita, hitaissa osissa ja resitatiiveissa sen sijaan on aikaa soittaa monimutkaisempia edestakaisia arpeggioita. Barokin esittämiskäytännön mukaan arpeggioita käytetään lähinnä painokkailla tahdinosilla. Basso on aina iskulla arpeggioita soitettaessa. Nopeissa osissa tekstuuriin saadaan hauskaa vaihtelua ja enemmän ”meteliä” rytmisillä arpeggioilla, kun taas hitaissa osissa äänen eriaikaisuudella pehmennetään vaikutelmaa. (Pöhlö 1995, 2/4 - 3/4.)

”Ja sitten näitä erilaisia arpeggioita, minä ihan pistän ne tekemään harjoituksia silleen, että miten eri tavalla voi murtaa, tai lähdetään aina soinnun eri sävelestä ja murretaan siitä...” (H6)

Sointujen koristeluun sopivat myös trillit, mordentit, appoggiaturat ja coulét, joista tavallisin on terssin täyttö (*tierce coulé*). Lomasävelillä voi puolestaan sitoa sointuja toisiinsa ja luoda säestyksestä melodisemman. (Pöhlö 1995, 3/4.) Ornamenteilla voidaan hakea affektin mukaan pyöreitä ja pehmeitä sävyjä tai niillä voidaan korostaa haluttuja säveliä, painollisia tahtiosia ja fraasin osia. Artikulaatiolla ja hienonhienoilla rytmisillä muutoksilla tuotetut aksentit ovat hienovaraisempia kuin koristelemalla tuotetut dissonanssit. (Nandi 1990, 31.)

Kenraalibassonsoittajan tulee olla joustava ja muuntautumiskykyinen. Hänen täytyy pystyä mukautumaan musiikin lisäksi kulloiseenkin säestyssoittimeen, akustiikkaan ja säestettäväänsä/säestettäviinsä. Pölhö toteaaikin artikkelissaan *Kenraalibasso soittajan näkökulmasta* (1995):

Kenraalibassonsoittajalta vaaditaan kykyä mukautua nopeasti vallitseviin olosuhteisiin. Hänen tulee pystyä muuttamaan vauhdissa realisaatioitaan, joiden pitäisi elää kappaleen vaihtuvien tunnelmien mukaan. Tämä taas ei ole mahdollista, jos soittaja opettelee kappaleelle yhden ainoan realisoinnin. (Pölhö 1995, 2/4.)

Viime kädessä konserttipaikan akustiikka voi pakottaa kenraalibassonsoittajan muokattamaan realisaatioitaan. On todella vaarallista opetella yksi tulkinta, sillä sujuva roolin vaihto on kenraalibassonsoittajan tärkeimpiä ominaisuuksia. (Pölhö 1995, 4/4.)

Hyvin usein pianolle tarkoitettut auki kirjoitetut versiot kuulostavatkin "laihoilta" cembalolla, koska niissä ei ole huomioitu cembalon ilmaisullisia mahdollisuuksia. Jos lisäksi soitetaan pianotekniikalla, lopputulos jää värittömäksi ja yksitoikkoiseksi. Kenraalibassonsoitto tulee mielekkääksi vasta sitten, kun continuosoittaja uskaltaa irrota valmiista pianosovituksista ja on selvillä niistä mahdollisuuksista, joita cembalistilla on käytössään soittimensa ääressä. Se mikä toimii pianolla ei sellaisenaan toimi cembalolla. Tarvitaan perehtyneisyyttä sekä kenraalibassonsoittoon että cembalonsoittoon.

Myös pianisteille, jotka säestävät barokkimusiikkia pianolla, suositeltiin tutustumista continuosoittoon.

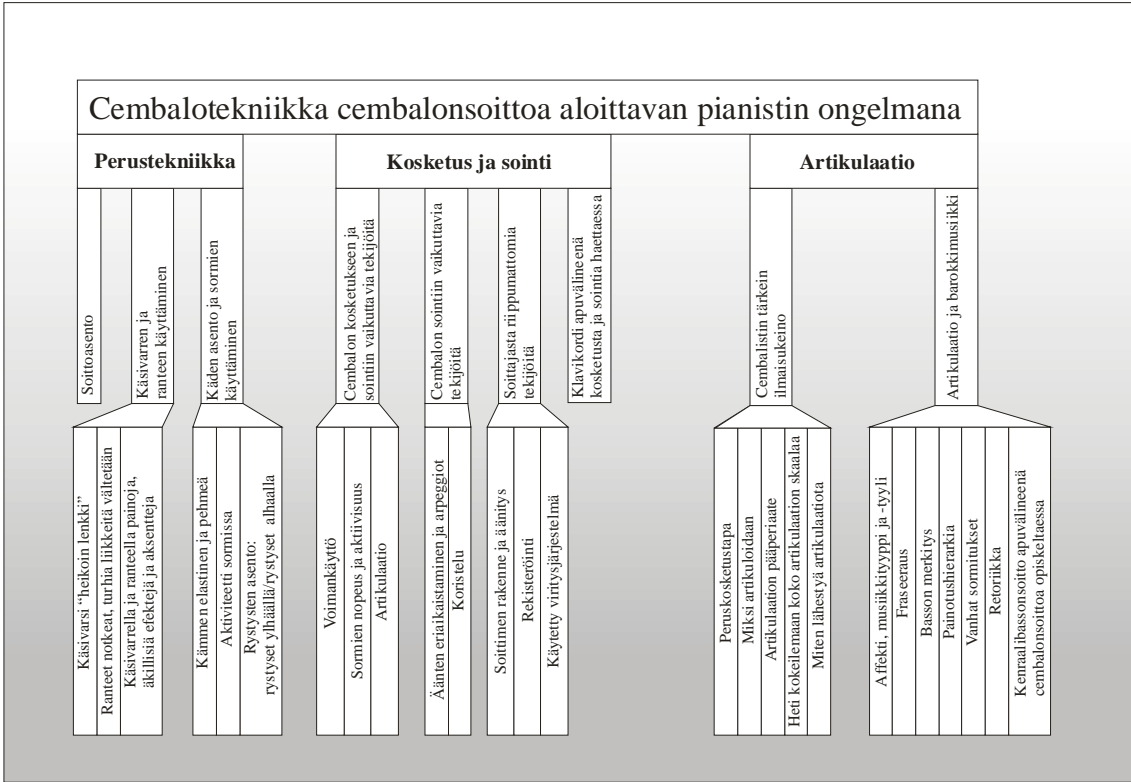
"Ja se on minun haave, että tätä asiaa saataisiin tässä maassa edistettyä niin, että ihmiset pääsisi ulos niistä [auki kirjoitetuista versioista], tai että kaikki tietäisivät, että niistä ei kannata soittaa. Että jopa pianistit, jotka säestävät pianolla jotakin oboistia tai huilistia, että ne soittaessaan Händelin sonaatteja osaisi soittaa niistä numeroista. Se olisi minun mielestä semmoinen ideaali tilanne. Että ei se tarvitse olla edes cembalolla ... millä opetettaisiin tätä. Ihmisistä tulisi niin paljon parempia muusikoita silleen, se ei olisi vain sitä instrumentalismia, vaan se olisi semmoista muusikkoutta, mikä minun mielestä on ideaali on se soitin sitten mikä hyvänsä." (H6)

9 YHTEENVETO JA TULOSTEN TARKASTELO

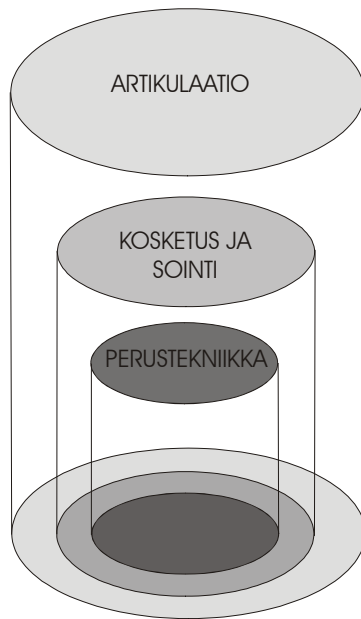
9.1 Aineistopohjainen kuvaus cembalonsoiton aloittamisen problematiikasta

Edellisissä luvuissa (luvut 6-8) kuvasin haastattelujen pohjalta cembalonsoiton erityispiirteitä ja erilaisia käsityksiä cembalonsoiton aloittamisesta ja sen opettamisesta pianisteille. Tulokset esitin kolmessa ylemmän tason kategoriassa eli kuvauskategoriassa: *Perustekniikka, Kosketus ja sointi* sekä *Artikulaatio* (luvut 6-8). Niillä kullakin on niitä tarkentavia ja joiltakin osin eri henkilöiden toisistaan poikkeavia käsityksiä kuvaavia alakategorioita. Ahosen (1994, 128) mukaan "kategoriat, nimenomaan ylemmän tason kategoriat, muodostavat tutkijan oman teorian, selitysmallin, tutkittavalle asialle". Kuvassa 8 esitän tiivistettynä tulokset tutkittavasta aihepiiristä.

Tutkimuksen kolme yläkategoriaa perustekniikka, kosketus ja sointi sekä artikulaatio asettuvat toisiinsa nähden hierarkkisesti eri kehitysasteille kuvan 9 mukaisesti:



KUVA 8 Aineistopohjainen kuvaus cembalonsoiton aloittamisen problematiikasta. Tutkimusprosessista nousi esille kolme kuvauskategoriaa (*Perustekniikka*, *Kosketus ja sointi* sekä *Artikulaatio*), joilla kullakin on useita niitä tarkentavia alakategorioita.



KUVA 9 Kategoriat hierarkkisesti järjestettyinä

Hierarkkisessa kuvauksessa kehittynein kategoria sulkee sisäänsä alemman tason kategoriat. Artikulaatio on hierarkiassa ylimpänä. Se on cembalistin tärkein ilmaisullinen keinovara. Sillä säädellään pitkälti myös kosketusta ja sointia. Perustekniikan hallitseminen taas on sekä monipuolisen artikulaation että vivahteikkaan kosketuksen ja soinnin edellytys.

Cembalistien käsitykset olivat pääpiirteissään varsin yksimielisiä. Kaikki tutkimushenkilöt keskittyivät cembalonsoiton erityispiirteiden tarkasteluun, joskin pianosta tuli ohimennen joitakin mainintoja. Cembalotekniikan lähtökohdista pidettiin hyvää, rentoa, levollista ja ergonomista soittoasentoa. Kaikki haastatellut korostivat sormien aktiivisuuden ja nopeuden merkitystä, mutta kehottivat toisaalta välttämään liian suuria käden, käsivarren ja vartalon liikkeitä sekä turhan voiman käyttämistä. Artikulaatio nousi haastatteluissa cembalonsoiton ilmaisukeinoista tärkeimmäksi, ja sen opiskelu nähtiin välttämättömäksi heti alusta alkaen. Myös kosketuksen ja soinnin katsottiin vaativan aloittelevalta cembaliltilta kärsivällisyyttä ja totuttelua. Kosketuksen ja soinnin kannalta pidettiin tärkeänä sitä, että ei käytetä liikaa voimaa (sormen tunnettava kynnen raapaisu), ja että soitetaan läheltä koskettimia ja mielellään koskettimien etureunalta. Korvan herkistyttyä ja perusteknisten valmiuksien sekä artikulaation idean oivaltamisen myötä kosketukseen ja sointiin alkaa löytyä lisää sävyjä.

Kaiken yläpuolella koko soittoprosessia, niin teknisiä kuin ilmaisullisia valintoja, ohjaa aina musiikki. Soittajan on oltava herkkä mukauttamaan soitotekniikkansa aina soitettavan musiikin ja käytössä olevan soittimen mukaan. Yhden yleistekniikan määrittäminen on mahdotonta, kun musiikkia ja soittimia on useilta vuosisadoilta.

Tutkimuksessa nousi esille muutamia ongelma-alueita, joissa cembalo- ja pianotekniikka eroavat selkeästi toisistaan. Ensinnäkään cembalonsoitossa ei tarvita niin paljon voimaa eikä voida tehdä niin suuria liikkeitä kuin pianonsoitossa. Alussa myös ero pianonsoitosta tutun legatosoiton ja cembalonsoiton irtonaisten peruskosketustavan, ”artikuloidun melodiasoiton” välillä saattaa tuntua pianistista hankalalta. Artikulaation opiskelemisen katsottiin kuitenkin tuottavan pianistille alkuvaiheessa kaikkein eniten vaikeuksia. Harjaantumista vaativat myös eriaikaistamisen ja arpeggiotekniikan opetteleminen sekä uusi tekniikka matalaan käden asentoon siirryttäessä. Tätä aihepiiriä käsittelen yksityiskohtaisemmin luvussa *Missä ja miten cembalotekniikka alkuvaiheessa eroaa selkeimmin pianonsoitosta* (luku 9.2)

Haastateltavien käsityksissä oli myös yksilöllisiä piirteitä. Lähinnä kyse oli painotuseroista: yksi piti continuosoiton aloittamista tärkeänä heti ensimmäisenä vuonna, yksi korosti muita enemmän dynamiikan merkitystä cembalonsoitossa, yksi kertoi panevansa cembalo-oppilaansa yleensä ensin kokeilemaan klavikordia ja kaksi toi esille matalaa käden asentoa. Näiden selkeiden painotusten lisäksi oli myös joitakin pienempiä käsityseroja. Tätä aihepiiriä tarkasteleminen tarkemmin luvussa *Keskeisimmät erot haastateltavien käsityksissä* (9.3).

9.2 Missä ja miten cembalonsoitto alkuvaiheessa eroaa selkeimmin pianonsoitosta

Cembalo ja piano kuuluvat samaan soitinryhmään, kosketinsoittimiin. Tästä syystä molempia koskevat käsitteet ovat pitkälti yhteneviä. Samankaltaisesta koskettimistosta ja käsitteistöstä huolimatta näiden kahden soittimen tekniikka poikkeaa toisistaan joiltakin osin hyvin selvästi. Cembalonsoittoa aloittavalle opiskelijalle totuus paljastuu nopeasti: pianotekniikalla saa kyllä soitetuksi oikeat sävelet, mutta soitosta tulee soivaa, musiikillisesti kiinnostavaa ja elävää vasta, kun perehdytään cembalolle ominaiseen tekniikkaan ja ilmaisukeinoihin.

Vaikka pianonsoitossa hankituista musiikillisista ja motorisista valmiuksista on cembalistille paljon hyötyä, joistakin pianonsoitossa automatisoituneista tottumuksista saattaa toisaalta olla myös haittaa. Tällaisia ovat lähinnä liiallinen voiman käyttäminen sekä turhan isot vartalon, käsivarsien ja ranteiden liikkeet. Soittimien todelliset erot alkavat hahmottua vasta sitten, kun korvat herkistyvät cembalon soinnille ja tekniikka alkaa mukautua cembalon vaatimaan herkkään kosketukseen.

Cembaloa soitettaessa huomion tulisi kiinnittyä ennen kaikkea sormien aktiivisuuteen. Kaikkien haastateltujen käsityksen mukaan cembalonsoitossa on tärkeintä sormen nopeus, ei voima. Erityisesti niillä, joilla on puutteita sormimotoriikassa ja jotka ovat pianonsoitossa oppineet korvaamaan sormityötä käyttämällä käsivartta ja rannetta apuna, on alussa vaikeuksia; nyt tulisi oppia soittamaan siten, että sormet ovat vapaat ja aktiiviset, ranne levossa ja käsivarsi vain ohjaa sormien työskentelyä.

Pianonsoitossa omaksutusta legatosoitosta on usein hankala siirtyä cembalolle tyypilliseen peruskosketustapaan, ”artikuloituun melodiasoittoon”. Vielä enemmän aikaa ja sitkeyttä vaatii vivahteikkaan artikulaation opiskeleminen. Kieltämättä myös pianistit hakevat elävyyttä ja ilmeikkyyttä soittoon artikulaatiosta, mutta pianonsoitossa sillä ei ole yhtä keskeistä roolia kuin cembalonsoitossa. Cembalisteilla artikulaatio on tärkein ilmaisukeino, kun taas pianisteilla ilmaisu painottuu enemmän dynamiikkaan.

Myös ”matalan käden tekniikka”, jossa rystyset ovat alhaalla ja sormia nostetaan käden selkäpuolen lihasten avulla, voi pyöreään käden asentoon tottuneesta pianistista tuntua alkuvaiheessa hankalalta. Lisäksi hämmennystä saattavat tuottaa sormien pituuseroja hyödyntävät vanhat sormitukset, joihin edellä mainittu tekniikka on sidoksissa.

Helpommin omaksuttavia, mutta harjoittelua vaativia ja cembalolle tyypillisiä tekniikoita ovat myös sävelten eriaikaistaminen ja arpeggiotekniikka. Aloittelijalla saattaa olla ongelmia myös osumatarkkuuden kanssa, sillä cembalossa on hieman kapeammat koskettimet kuin pianossa. Cembalistille asettaa haasteita myös se, että käytettävät cembalot voivat poiketa huomattavasti toisistaan: sen lisäksi, että soitinten välillä on yksilöllisiä eroja, cembalotyyppejä on useita.

Tavallisimmat ongelmat:

- peruskosketustapa
- artikulaatio
- liian isot liikkeet
- liian voimankäyttö
- sormien nopeus tärkeämpää kuin voima
- uusi tekniikka matalaan käden asentoon siirryttäessä
- eriaikaistaminen ja arpeggiotekniikka
- kapeammat koskettimet haittaavat osumatarkkuutta
- cembaloissa huomattavia yksilöllisiä eroja, lisäksi useita cembalotyyppejä

Edelleen cembalistin on tutustuttava uusiin tyyliin, tunnettava soittamansa musiikin aikakauden kulttuurihistoriallista taustaa sekä perehdyttävä nykyisen notaatiotavan ja 1600 - 1700-lukujen säveltäjien sävelkielen väliseen eroon. Pianisteille on usein melkoinen kynnyks myös voittaa improvisaatiota kohtaan tuntemansa pelko. Jo pienillä asioilla, kuten lisäilemällä koruja, saa kappaleen affektin paremmin esiin sekä soittoon ilmeikkyyttä ja persoonallisuutta.

Muita ongelmia ja uusia haasteita:

- notaatio
- uusiin tyyliin tutustuminen, esittämiskäytäntöihin perehtyminen
- kulttuurihistoriallisen taustan tunteminen
- improvisointi

9.3 Keskeisimmät erot haastateltavien käsityksissä

Vaikka haastateltavien käsitykset cembalonsoiton aloittamisen ongelmista olivat pääosin yksimielisiä, erojakin löytyi. Merkittävin ero oli käsityksessä rystysten asennosta: Viiden haastatellun mielestä pianon- ja cembalonsoitossa käden asennossa ei ole eroa, kun taas kaksi piti matalaa käden asentoa ja ”sormien nostotekniikkaa” parempana. Yksi pyöreeä käden asentoa käyttävistä tarkensi, että hänestä luontevuus ja vaivattomuus soitossa on tärkeämpää kuin käden asento.

”Matalan käden tekniikan” katsottiin olevan sidoksissa vanhoihin sormijärjestyksiin. Silti myös pyöreeä käden asentoa kannattavat cembalistit kertoivat käyttävänsä vanhoja sormituksia. Osa heistä katsoo niiden soveltuvan ainoastaan varhaiseen musiikkiin, eikä käytä niitä enää 1600-luvun lopun tai 1700-luvun musiikissa. Jotkut käyttävät niitä myös myöhäisemmässä musiikissa satunnaisesti sopivan paikan tullen helpottamassa soittoa. Toisaalta yksi haastateltu oli varovainen ja epäileväinen koko asian suhteen ja piti niitä jopa kiistanalaisena asiana.

Kaikki olivat yksimielisiä siitä, että cembalistin tulee kontrolloida sekä äänten alkua että loppuja. Siinä oli kuitenkin näkemuseroja, kumpi on tärkeämpää. Useimmat haastatelluista pitivät äänten loppujen tarkkailemista tärkeämpänä. He perustelivat sitä sillä, että artikulaation kannalta sävelten loput

ovat hyvin tärkeitä: cembalonsoitossa edellisen sävelen lopetus antaa aina arvovon seuraavalle. Yksi informanteista kertoi välttävänsä kiinnittämästä liikaa huomiota sävelten loppuihin ja sen sijaan keskittyvänsä sävelten alkuihin.

Peruskosketustavasta kaikki olivat yksimielisiä, vaikka haastateltujen käyttämä käsitteistö vaihteli. Vakiintunein termi oli perusartikulaatio. Kuusi seitsemästä haastattelemastani cembalistista käytti sitä kuvaamaan cembalon peruskosketusta, joskin yksi heistä oli sen suhteen varautunut. Yhden haastatellun mielestä termi perusartikulaatio on suorastaan harhaanjohtava ja sopimaton. Hän halusi viestittää melodian virtaamista, ja ehdotti sanan perusartikulaatio tilalle sanaa *detaché*.

Hierarkinen ajattelutapa jakoi myös mielipiteitä. Kuusi seitsemästä haastatellusta kertoi lähtevänsä artikulaation opettamisessa rytmihierarkiasta liikkeelle. Sama henkilö, joka piti termiä perusartikulaatio sopimattomana, piti myös painotushierarkiaa virheellisenä käsityksenä barokkimusiikissa. Yliteorisointi ja musiikin jääminen kaavamaiseksi ja mekaaniseksi nähtiin vaarana. Nekin, jotka lähtevät artikulaation opettamisessa liikkeelle painotushierarkiasta, korostivat sitä, että heti kun painotushierarkian idea on oivallettu, on irrottauduttava kaavamaisesta iskullisten ja iskuttomien sävelten esilletuomisesta ja lähdettävä hakemaan musiikin mukaisia tekstistä lähteviä "retorisia" painoja.

Myös sormen liikkeen, kosketuksen suunnasta oli erilaisia käsityksiä. Useimmat haastateltavat olivat sitä mieltä, että kosketin painetaan rennosti suoraan alas sillä vipuliikkeellä, millä sormi laskeutuu luonnostaan. Joukossa oli myös kaksi poikkeavaa käsitystä: Yhden haastateltavan mukaan sormi ikään kuin "astuu eteenpäin", kun taas toinen esitti, että sormen liike on "hieman kämmeneen päin".

Yksi haastatelluista kertoi panevansa cembalo-oppilaansa yleensä ensin kokeilemaan klavikordia. Hänen kokemuksensa mukaan cembalonsoiton aloittaminen on luontevampaa ja vaivattomampaa, jos ensin soittaa vähintään pari – kolme kuukautta klavikordia. Hän katsoo klavikordinsoiton harjaannuttavan korvaa kuulemaan vivahteita ja tuovan herkkyyttä ilmaisuun.

Yhdessä haastattelussa tuotiin erityisen painokkaasti esille kenraalibassonsoiton pedagogista merkitystä ja pidettiin tärkeänä sen aloittamista heti ensimmäisenä opiskeluvuotena. Tämä haastateltu katsoi cembalonsoiton opiskelun olevan helpompaa yksinkertaisissa säestystehtävissä, kun ei koko ajan tarvitse analysoida soittoa ja keskittyä lukuisiin yksityiskohtiin kuten soolokappaleissa. Hän uskoo continuo-soiton kehittävänsä jopa enemmän muusikkoutta ja cembalonsoittoa kuin soolokappaleiden soittamisen. Hän pitää lisäksi tärkeänä, että heti irrottaudutaan valmiista uloskirjoitetuista säestyksistä, ja aletaan soittaa suoraan kenraalibassomerkkien pohjalta.

Yksi haastateltu puolestaan toi selvästi muita korostetummin esille dynamiikkaa. Hän piti tärkeänä, että myös cembalonsoitossa tehdään dynaamisia vaihteluita kosketuksen voimakkuutta säätelämällä, eli yksinkertaisesti soittamalla välillä voimakkaammin ja välillä hiljaisemmin. Vaikka dynaamiset erot ovat pieniä, dynaamisen ajattelun tulee olla koko ajan mukana.

Keskeisimmät erot käsityksissä:

- rystysten asento
- "sormien nostotekniikka" - opeteltava käyttämään käden päällä olevia lihaksia
- vanhojen sormitusten käyttäminen
- artikuloitaessa huomio äänten alkuihin - huomio äänten loppuihin
- peruskosketus, perusartikulaatio, "artikuloitu melodiasoitto" vai detaché? Mikä osuvin termi kuvaamaan cembalon peruskosketustapaa, josta lähdetään liikkeelle?
- painotushierarkia
- sormen liikkeen, kosketuksen suunta
- klavikordin merkitys pedagogisena soittimena
- continuosoitto
- dynamiikka cembalonsoitossa

9.4 Dynamiikka cembalonsoitossa - onko cembalo puutteellinen soitin, jolla ei voi tehdä dynamiikkaa?

Cembalon keskeisimmistä ilmaisullisista keinovaroista on mainintoja useissa eri luvuissa, mutta asiat ovat niin hajallaan, että lukijan saattaa olla hankala muodostaa niistä kokonaiskäsitystä. Tätä aihepiiriä käsittelen hieman laajemmin myös sen vuoksi, että cembaloa kuulee arvosteltavan juuri dynamiikan puuttumisen takia. Arvostelun taustalla on kuitenkin usein se, että ei tunneta soittimen erityisluonnetta ja sille ominaisia ilmaisullisia mahdollisuuksia.

Edelleen joskus kuulee cembaloa rinnastettavan pianoon, vaikka samankaltaisista koskettimistoista huolimatta kyse on kahdesta mekaniikaltaan ja soittotavaltaan erilaisesta soittimesta. Eniten epäillään cembalon ilmaisuvoimaa. Tämä on ymmärrettävää, sillä nykysoittimilla soitettaessa on dynamiikka keskeistä tulkinnassa. Kuitenkin cembaloa pystyy arvioimaan soittimena vasta sitten, kun on perehtynyt sen erilaisiin ilmaisullisiin keinovaroihin ja barokin ajattelutapaan.

Kaiken edellytyksenä ja lähtökohtana on jo aiemmin mainitsemani korvan ja mielen herkistyminen pienille vivahteille. Soittimelle ominaisen mikrodynamiikan kuunteleminen ja hakeminen vaatii suurempaan volyyminvaihteluun tottuneelta pianistilta uudelleen orientoitumista. Vaikka erot eivät ole kovin suuria, dynaaminen ajattelu on kuitenkin aina mukana.

Artikulaatiolla "voimakkuuden vaihtelun illuusioita"

Jo aiemmin totesin, että koska cembalolla ei voida tehdä suuria dynaamisia eroja säätelämällä kosketuksen painoa, voimakkuuden vaihtelun illuusio täytyy luoda muilla keinoilla. Näistä keinovaroista tärkein on artikulaatio. Ilman artikulaatiota soitto jää värittömäksi ja mekaaniseksi.

Tämän päivän muusikoille artikulaatio asettaa haasteita. Sen perusteet, esim. hierarkiset painot, synkoopit ja aksentit oppii tekemään nopeasti, mutta monipuolisen ja vivahteikkaan artikulaation oppiminen edellyttää barokkimusiikin eri taustavaikuttajien tuntemista ja vuosien opiskelua. Ennen 1800-lukua

eläneille soittajille artikulaation omaksuminen oli luontevaa, koska tuolloin oppi siirtyi mestarilta oppilaalle etupäässä "korvan" välityksellä, ja muutenkin aikalaisille tuon ajan musiikin esitystapa oli tuttu. Harnoncourtin (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 66) mukaan barokin aikana ei edes ollut vielä sävellettyä dynamiikkaa, vaan se alkoi tulla yhä olennaisemmaksi osaksi musiikkia vasta suunnilleen 1750-luvun puolivälistä alkaen. Hän uskoo, että "barokin ajan dynamiikkaa on puhe ja kieli".

...barokin ajan dynamiikkaa on puhe ja kieli. Se on piendynamiikkaa, joka toteutuu yksittäisissä tavuissa ja sanoissa. Se oli jo barokin aikaan aivan erityisen tärkeitä. Siellä sitä ei kuitenkaan sanota dynamiikaksi, vaan se kuuluu artikulaatioon sen vuoksi, että se koskee yksittäisiä säveliä ja kaikkein pienimpiä sävelryhmiä. Tietenkin voidaan joku kohta soittaa ensin fortessa ja sitten pianossa. Se ei kuitenkaan ole teoksessa tai sen hahmottamisessa mikään olennainen tunnusmerkki, vaan lisämauste, eräänlainen koriste. Mutta keskeistä on piendynamiikka eli "ääntäminen", koska se tekee "sointipuheen" selväksi. (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 66.)

Kosketukselliset ja soinnilliset mahdollisuudet

Kosketusvoiman sääteleminen – helpoin tapa tehdä dynamiikkaa

Yksinkertaisin ja pianisteille tutuin tapa tehdä dynamiikkaa on soittaa kevyemmällä tai raskaammalla kosketuksella. Vaikka cembalolla ei voida tehdä yhtä suuria voimavaihteluita kuin pianolla tai flyygelillä, tulisi koko ajan soittaa tietoisesti eri vahvuisella kosketuksella. Erityisesti herkäksi äänitetyssä soittimessa kosketusvoiman säätelemisellä on merkitystä.

Kosketusvoiman käytössä on kuitenkin oltava varovainen. Kynnen raapaisun tulisi aina tuntua. Jos käytetään liikaa voimaa ja menetetään tuntuma kynteen, soitosta tulee tasapaksua, pystysuoraa ja jopa hakkaavaa. Niin kauan kuin soitetaan liian voimakkaalla liikkeellä pohjaan, cembalon ääneen ei saada viivahteita tai nyansseja ja soitto jää tasapaksuksi ja ilmeettömäksi. Toinen ääripää on sitten liian hento kosketus, jolloin äänet eivät syty tai ne syttyvät myöhässä.

Sormen nopeuden vaikutus äänensävyyn ja voimakkuuteen

Myös kosketuksen nopeutta varioimalla voidaan vaikuttaa cembalon äänensävyyn ja voimakkuuteen. Jos kosketin painetaan nopeasti ja napakasti alas, tulee siitä erilainen ääni, kuin jos kosketin painetaan alas hitaasti ja pehmeästi. Tämäkin on pianistille tuttua. Vastaavalla tavalla myös pianonsoitossa kosketustapaa säätelemällä voidaan vaikuttaa syntyvän äänen ilmeeseen. Pianisteilla sen merkitys vaan ei ole yhtä korostunut, kun käytettävissä on myös dynaamiset vaihtelut.

Eri aikaistaminen ja arpeggiot

Sointujen murtaminen ja samanaikaisiksi kirjoitettujen äänten soittaminen eri aikaan kuuluu myös olennaisesti cembalonsoittoon. Jopa kaksiaänistä tekstiä

soitetaan yleensä hieman eriaikaistaen. Koska cembalossa on äänen aluke melko voimakas (vaihtelee soittimen äänityksen mukaan), eriaikaistamisella ja arpeggioilla voidaan pehmentää kosketusta ja sointia. Toisaalta jos halutaan räväkempiä, terävämpiä ja nasevampia sävyjä, voidaan kaikki äänet soittaa jopa yhtä aikaa. Arpeggioilla saadaan taas rehevyyttä ja kantavuutta sointiin.

Koristelun vaikutus dynamiikkaan

Myös koruilla voidaan elävöittää soittoa. Ensinnäkin koruilla voi pitkittää cembalon sointia. Toiseksi haluttuja nuotteja ja iskuja tahdeissa ja fraaseissa voidaan korostaa lisäämällä ornamentteja: dissonanssi painollisella sävelellä saa sävelen kuulostamaan painokkaammalta kuin jos vaikutelma tuotetaan pelkällä artikulaatiolla ja pienillä rytmisillä muutoksilla. Vaikka korut olisi merkitty nuotteihin, niitä voi myös itse lisäillä ja vaihdella eri kerroilla ja näin saada koristelulla esitykseen lisää omaa persoonallista leimaa. Koristelun tulisi olla aina luonteeltaan improvisointia.

Agogiikka

Silloin kun jokin sävel halutaan soittaa erityisen painokkaasti, voidaan ottaa avuksi agogiikka. Sen käyttöön haastatellut kuitenkin suhtautuivat hieman varautuneesti. Kahdessa haastattelussa tuotiinkin esille, että oppilaalla on edellytyksiä mitoittaa agogiikan käyttö oikein vasta sen jälkeen, kun hän on oppinut käyttämään muita keinoja tehdä korostuksia.

Muita keinoja luoda dynaamisia vaikutelmia

Samanaikaisesti soitettavien äänten määrän vaihtelevuus

Äänten toistotiheyden muuntelevuus

Asemanvalinta ja korkeus mille soinnut sijoitetaan

Dynaamisia vaikutelmia voi saada aikaan myös samanaikaisesti soivien äänten määrää vaihtelemalla (lisäämällä tai vähentämällä ääniä), muuntelemalla äänten tai sointujen toistotiheyttä (tihentämällä tai harventamalla kudosta), asemanvalinnalla sekä miettimällä miltä korkeudelta soinnut soitetaan. Nämä ovat erityisesti keskeisiä keinoja kenraalibassonsoitossa, jolloin soitto on aina mukautettava säestettävän soittajan/soittajien tai laulajan/laulajien mukaan. Samoja tekniikoita voidaan hyödyntää jossakin määrin myös sooloteoksissa (esimerkiksi oktaavikaksinnukset, toistot).

Rekisteröinti

Helpoin tapa vaikuttaa cembalon äänensävyyn ja -voimakkuuteen on rekisteröinti. Yksisormioisessa cembalossa on tavallisesti kaksi äänikertaa. Niitä voi soittaa kumpaakin erikseen tai yhdistää ne niin, että molemmat soivat samanaikaisesti. Kaksisormioisessa cembalossa on yleensä kolme äänikertaa. Molem-

pien sormioiden äänikertoja voi soittaa yksittäin tai yhdistäen samalla sormiolla olevat äänikerrat. Lisäksi voi yhdistää sormiot ja soittaa alemmalta sormiolta ylemmän sormion äänikertaa tai äänikertoja. Kaksisormioisella cembalolla on mahdollista soittaa myös samanaikaisesti kahdella erivärisellä rekisteröinnillä siten, että toinen käsi soittaa ylemmältä ja toinen käsi alemmalta sormiolta. Lisäksi cembaloissa on usein ”luuttu”. Se ei ole varsinaisesti itsenäinen äänikerta, vaan kyseessä on puinen lista, johon on liimattu kutakin yhden 8'-äänikerran kieltä kohden pieni nahanpalanen. Kun lista vedetään sellaiseen asentoon, että nahanpalat ovat kieliä vasten, cembalon sointi muuttuu ”luuttumaiseksi”.

Cembalon rekisteröintikäytännöllä ei yleensä pyritä uusien äänenvärien tuottamiseen kuten uruissa, eikä se ole juuri mahdollistakaan. Cembalossa yksittäisen äänikerran yläsävelsarja on niin rikas, että toisen melko samankaltaisen äänikerran lisääminen ei muuta sointiväriä olennaisesti. (Hämäläinen 1994, 166.) Onkin tärkeää ymmärtää, että ilmaisurikas soitto ei edellytä useita sormioita ja äänikertoja, vaan ilmeikkyyys saadaan cembalonsoittoon pääasiassa muilla keinoilla. Tavallisesti valitaan kappaleen luonteeseen parhaiten sopiva äänikerta tai yhdistelmä eikä rekisteröintiä vaihdella kesken esityksen. Nandin (1990, 4) mukaan 1500-, 1600- ja 1700-lukujen suurilla cembalisteilla ei ollut tapana vaihtaa rekisteröintiä kesken kappaleen. Sormionvaihdoksilla voidaan kuitenkin haluttaessa saada aikaan nopeita dynaamisia muutoksia. Tutti-soinnin ja yläsormion nasaalin 8'-jalkaisen äänikerran vuorottelu on sopivan paikan tullen tehokas efekti.

Yhteenveto cembalon keskeisimmistä ilmaisukeinoista:

- Artikulaatio
- Kosketukselliset ja soinnilliset mahdollisuudet
 - Kosketusvoiman säätely
 - Sormen nopeuden vaikutus äänen sävyyn ja voimakkuuteen
 - Eriaikaistaminen ja arpeggiot
 - Koristelun vaikutus dynamiikkaan
 - Agogiikka
- Muita keinoja
 - Samanaikaisesti soitettavien äänten määrän vaihtelevuus
 - Äänten toistotiheyden muuntelevuus
 - Asemanvalinta ja korkeus mille soinnut sijoitetaan
 - Rekisteröinti

9.5 Tutkimuksen luotettavuudesta

Koska halusin tutkia nimenomaan tämän päivän cembalistien käsityksiä cembalonsoitosta, oli luontevaa tehdä empiirinen tutkimus. Luotettavinta ja parasta tietoa sekä osaamista uskoen löytyvän maamme eturivin cembalisteilta, joilla on oman taiteellisen työn lisäksi kokemusta myös opetustyöstä, ja lisäksi vankka kirjallisuuden tuntemus. Haastatteleman pedagogit ovat alansa suomalaisia huippuosaajia, joten katson kokoamani aineiston antavan hyvän kuvan cembalonsoiton opetuksen päälinjoista maassamme. Aineisto on myös mielestäni riit-

tävän laaja vastaamaan tutkimuskysymyksiin, sillä tietyt teemat toistuivat kaikissa haastatteluissa. Pidän arvokkaana myös haastatteluissa esiintyviä yksilöllisiä piirteitä. Fenomenografia sopi lähestymistavaksi, sillä siinä ollaan kiinnostuneita ihmisten laadullisesti erilaisista tavoista ymmärtää jokin ilmiö, koko käsitysten kirjosta.

Tutkimustuloksia voi Syrjälän (1994, 23) nelijakoisen tyypittelyn mukaan pitää "mahdollisimman tyypillisinä". Tulosten homogeenisuus selittyy sillä, että tein haastattelut tarkkaan harkitulle eksperttiryhmälle. Laadullisessa tutkimuksessa aineisto on lähinnä tutkimusaiheen kannalta kiinnostavaksi arvioitu "siivu" yhteiskunnasta, ei niinkään "otos". Tämä "siivu" on yleensä kohde-ryhmä, jolta oletetaan saatavan tutkimusaiheen kannalta merkittävää informaatiota. (Pyörälä 1995, 14.) Jos mukana olisi ollut myös cembalonsoiton opiskelijoita, tulokset eivät olisi olleet näin yhtenevät, sillä opiskelijoilla ei luonnollisestikaan voi olla samaa kokemusta ja tietotaitoa kuin kokeneilla opettajilla. Tulosten pätevyyden kannalta kohde-ryhmän valinta oli siis olennaisen tärkeä päätös.

Fenomenografian mukaan todellisuus on olemassa ihmisten kokemusten ja ajattelun kautta muodostetuissa käsityksissä. Ihmisten kokemustausta vaikuttaa siihen millaisia merkityksiä he liittävät tutkittavaan ilmiöön. Fenomenografi ei etsi yhtä objektiivista todellisuutta, vaan hyväksyy sen, että on olemassa useita totuuksia (Uljens 1991, 97; Häkkinen 1996, 47; Järvinen & Karttunen 1998, 166. 171). Tutkijan tehtävä ei ole myöskään arvioida mitkä käsitykset ovat "oikeita" ja mitkä "väriä". Tähän tutkimukseen osallistuneet cembalistit pystyivät vankan ammatillisen osaamisensa ja opetuskokemuksensa ansiosta kiteyttämään keskeisimmät ongelmat vaivatta. Kokemuksensa ansiosta he myös pystyivät tarkastelemaan aihepiiriä eri tarkastelukulmista huomioiden sen, että soittajilla on aina erilaiset lähtökohdat, vahvuudet ja heikkoudet.

Kvalitatiivisen tutkimuksen luotettavuuden kannalta on tärkeää, että tulokset niin pitkälle kuin mahdollista heijastavat tutkittavien ajatusmaailmaa (Hirsjärvi & Hurme 2000, 189). Tutkijan on varottava, etteivät omat esioletukset ohjaa liikaa haastatteluja, analyysia ja tulkintoja. Silti tutkimustyö on aina subjektiivista; tulkintoihin vaikuttavat mm. tutkijan omat kokemukset, teoreettinen perehtyneisyys, persoonallisuus sekä tietoiset ja alitajuiset motivaatiot. Myös haastattelujen tulos on aina seurausta haastattelijan ja haastateltavan yhteistoiminnasta (Hirsjärvi & Hurme 2000, 189). Tutkijan on tiedostettava lähtökohtansa sekä tunnustettava niiden vaikutus aineiston hankintaan ja johtopäätösten tekoon.

Vaikka aineiston tulkinta on aina jossakin määrin subjektiivista, pyrin mahdollisimman paljon tukeutumaan tulkinnoissani keräämäni aineistoon. Lähdin alunperin tekemään tätä tutkimusta tuodakseni jotakin uutta cembalonsoiton opetukseen, joten yritin koko ajan varoa, että en pakota kokoamaani tietoa mihinkään valmiiseen mielessäni olevaan malliin. Kategorioiden ja kuvauskategoriasysteemin muodostamisessa koin valtavana etuna sen, että olin valinnut tutkimushaastateltaviksi cembalonsoiton huippuammattilaisia. Heillä oli selkeät mielipiteet, ja he käyttivät yhtenevää cembalonsoittoon vakiintunutta käsitteistöä, joten rohkenen uskoa, että pääpiirteissään samat kategoriat nousi-

sivat aineistosta esille, vaikka aineiston käsittelee joku toinen tutkija. Tasapuolisuus ja rehellisyys tutkimusaineiston käsittelemisessä edellytti myös klavikordin ja continuoiton ottamista mukaan, vaikka alunperin olin aikonut rajata ne kokonaan tutkimuksen ulkopuolelle. Kuvauskategoriasysteemin rakentamisessa ja varsinkin ilmaisuluvun käsittelytavassa olisi mahdollisuuksia erilaisiin lähestymistapoihin, mutta katson kuitenkin löytäneeni keskeiset ongelmat, eikä usko cembalonsoiton kannalta ongelmaksi sitä, vaikka joku toinen tekisi hieman erilaisen kuvauksen aihepiiristä.

Ahonen (1994, 124) puhuu merkitysten intersubjektiivisuudesta, millä tarkoitetaan sitä, että ilmaisun merkitys on aina riippuvainen sekä tutkijahenkilöstä että tutkijasta, joka ymmärtää ilmaisun oman asiantuntemuksensa ja henkilökohtaisen mielensisältönsä avulla. Fenomenografisen tutkijan ei oleteta jäävän vain passiiviseksi asioiden kuvailijaksi, vaan hänen tehtävänsä on luoda aineistosta luotettava ja hyvin perusteltu tulkinta (Uljens 1989, 56; Järvinen 1998, 171). Vaikka koko ajan pyritään paljastamaan tutkittavien käsityksiä ja heidän maailmaansa niin hyvin kuin mahdollista, tulee olla tietoinen siitä, että viime kädessä kyse on tutkijan muodostamasta käsitteistöstä ja tulkinnoista. Tutkijan on tiedostettava omat lähtökohtansa ja niiden vaikutus aineiston hankintaan ja johtopäätösten tekoon, sekä pystyttävä dokumentoimaan, miten hän on päätenyt luokittelemaan ja kuvaamaan aihepiiriään juuri niin kuin hän on sen tehnyt (Hirsjärvi & Hurme 2000, 189). Tällaista validointia olen pyrkinyt tekemään kuvatessani tutkimusprosessin etenemistä. Ahonen (1994, 122) pitää hallittua subjektiivisuutta yhtenä tutkimuksen luotettavuuden takeista.

Vaikka vastatransferenssitunteet heräsivät tutkimusta tehdessä, pyrin varomaan, että en kapeudu pohtimaan vain omia soittamisessa ja opetustyössä kohtaamiani vaikeuksia. Mielessäni olivat vielä hyvin reilun kymmenen vuoden takaiset kokemukset cembalonsoiton aloittamisesta, jolloin hämmästelinkin näiden kahden kosketinsoittimen tekniikan ja ilmaisukeinojen eroja. Nyt opetettuani itsekin muutaman vuoden cembalonsoittoa, olen väistämättä peilannut tutkijahenkilöiden käsityksiä cembalonsoitosta omien soittokokemuksieni lisäksi myös opetustyössä kohtaamiini ongelmiin. Tätä en kuitenkaan katso tutkimustulosten kannalta ongelmalliseksi, sillä koko ajan keskeisin tavoitteeni oli kokoamani empiirisen aineiston pohjalta kartoittaa ja koota tietoa cembalonsoiton alkeiden opettamisesta pianisteille. Tärkeä motiivi tutkimuksen teolle oli myös halu kehittää omaa ammattitaitoa ja laajentaa omia näkemyksiä. Se taas edellytti uteliaisuutta ja avoimuutta sekä haastattelutilanteissa että analyysissä.

Tutkimustulosten luotettavuuden kannalta on tärkeää osoittaa aineiston ja tulkinnan suhde; että tulokset todella ovat johdettavissa ko. tutkimusmateriaalista (Järvinen 1990, 68). Vakuuttaakseni lukijani siitä, että tulokset on todella muotoiltavissa aineiston pohjalta, olen kuvannut tutkimusprosessini etenemistä ja eri vaiheita sekä liittänyt aineistokatkelmia kategorioiden yhteyteen. Sitaattien käyttämisessä olen pyrkinyt olemaan tarkka, että ne olisivat riittävän laajoja ajatuksellisia kokonaisuuksia ja että niiden alkuperäinen konteksti säilyisi (ks. Häkkinen 1996, 48). Joskus käytetään lisäksi rinnakkaisluokittelijaa, joka tutustuu alkuperäiseen aineistoon ja luokittelee aineiston tutkijan muodostamiin

luokkiin (Järvinen 1998, 172). Tässä tutkimuksessa en käyttänyt rinnakkaisarvioijaa, mutta kaksi tutkimukseen osallistunutta cembalista perehtyi analyysiin ja tuloksiin sekä arvioi tulkintani ja heidän käsitysten vastaavuutta.

Opiskelijoiden lähtötasossa on suuria eroja riippuen siitä, kuinka vankka on pianonsoittotaito. Opettajalta vaaditaan ammattitaitoa ja herkkyyttä, että hän pystyy huomioimaan oppilaiden hyvin erilaiset lähtövalmiudet. Koska sivuaineisten cembalistien piano-opintojen määrä vaihtelee, on mahdotonta muodostaa sellaista mallia, jonka mukaan kaikkien kanssa voitaisiin edetä. Jotkut aloittavat cembalonsoiton opiskelun jo perusopintovaiheessa, joillakin piano on sivuaine, toiset taas voivat olla pianonsoitonopettajia, osalla on edeltäviä urkuopintoja. Kun usein on kyse jo pitkällä olevien musiikinopiskelijoiden opettamisesta, ei voida edetä keskittyen aluksi esimerkiksi pelkkään tekniikkaan. Tietyt perusasiat näyttävät kuitenkin olevan kaikille jossakin määrin ongelmallisia. Innostuksen ja kiinnostuksen säilymisen kannalta on tärkeää, että päästään kokeilemaan kunnan kappaleita; silloin törmätäänkin jo perustekniikkaan, kosketuksellisiin ja soinnillisiin ongelmiin sekä artikulaatioon. Tämä olikin tärkeä syy lähteä pohtimaan cembalonsoiton aloittamista: miten tätä vyyhtiä voisi lähteä purkamaan järkevästi tukahduttamatta oppilasta liikaan uuteen informaatioon?

Koko tutkimusprosessin ajan opetin cembalonsoittoa Kuopion konservatoriossa ja Pohjois-Savon ammattikorkeakoulussa. Näin minun oli mahdollista kokeilla käytännössä erilaisia tutkimuksen aikana syntyneitä ajatuksia ja haastattelimiltani pedagogeilta saamiani ideoita. Koska opetan sekä pianon- että cembalonsoittoa, minulla on ollut mahdollisuus seurata myös sellaisten pianistien siirtymistä cembalonsoittoon, joille olen opettanut itse useita vuosia pianonsoittoa. Molempien aineiden opettaminen samalle oppilaalle on antanut uuden perspektiivin tutkimusongelman tarkastelemiseen. Heidän soitossaan olen pystynyt parhaiten arvioimaan sitä, johtuvatko ongelmat cembalonsoiton erilaisuudesta, vai ovatko samat asiat kenties tuottaneet hankaluuksia jo pianonsoitossa.

Tutkimusmateriaalin järjestelmissä tunsin välillä epävarmuutta aihepiirin laajuuden ja ristikkäisyyden vuoksi. Artikulaation käsittelemisen koin kaikkein vaikeimmaksi. Tutkimusta tehdessäni jouduin perehtymään myös joihinkin melko hatarasti tuntemiini aihepiireihin ymmärtääkseni paremmin tutkijushenkilöiden tarkoitusperiä. Uskon kuitenkin löytäneeni ja pystyneeni kuvaamaan keskeisimmät soittotekniset ongelmat, joita pianisti kohtaa cembalonsoiton alkuvaiheessa. Luin aineistoa ja reflektoin ymmärrystäni siitä niin kauan, että uutta tietoa ei tullut enää esille. Lukuisat keskustelut kollegojen kanssa ovat olleet tärkeitä ja antaneet tulkinnoilleni ja ratkaisuilleni vahvistusta. Joku toinen voisi lähestyä sitä samasta aineistosta toisin, mutta en usko, että se muuttaisi tuloksia olennaisesti.

Alasuutarin (1994, 221-222) ja Syrjäläisen (1994, 102-103) mukaan laadullisessa tutkimuksessa on keskeistä myös tutkimustulosten siirrettävyys ja sovellettavuus samantapaisiin ilmiöihin toisessa kontekstissa. Lähinnä oletan työstäni olevan tukea aloitteleville cembalonsoiton opettajille, jotka väistämättä koh-

taavat työssään kuvaamiani ongelmia. Uskon myös pianistien voivan käyttää tuloksia itsereflektion välineenä cembalonsoittoa opiskellessaan. Myös cembalopedagogiikan opettamisessa katson työni tuloksia olevan mahdollista hyödyntää. Toivon lukijan vakuuttuvan siitä, että nämä kaksi soitinta todella poikkeavat ratkaisevasti toisistaan; että niiden tekniikka ja ilmaisukeinot ovat merkittävästi erilaiset. Liian moni pianisti on tyytynyt soittamaan cembaloa vuodesta toiseen pianotekniikalla. Se on valitettavaa, sillä se antaa kuulijalle yksipuolisen ja väärän kuvan sekä soittajasta että soittimesta.

Kirjallisten lähteiden objektiivisuudesta ja merkityksestä

Soittotradition katkettua 1800-luvulla historialliset lähteet ovat olleet se pohja, jolle tämän päivän soitonopetus perustuu. Niiden merkitys tämän päivän käsityksille cembalonsoittamisesta on kiistaton. Silti niihin kannattaa suhtautua myös kriittisesti. Tuolloin soittamisesta kirjoittivat myös sellaiset henkilöt, jotka eivät itse olleet arvostettuja muusikoita. Toisaalta monet arvostetut muusikot, kuten esimerkiksi Johann Sebastian Bach, eivät kirjoittaneet lainkaan oppikirjoja. Lisäksi on muistettava, että tuolloinkin soittotekniikka muuttui ja kehittyi koko ajan. Eri aikoina kirjoitetuissa kirjoituksissa voi olla selvästi toisistaan eroavia piirteitä ja painotuksia. Cembalonsoiton aloittamisen ongelmat ovat muuttuneet myös sen vuoksi, että tämän päivän cembalonsoiton opiskelija on lähes aina soittanut ensin pianoa.

Vanhojen klaveeripedagogisten julkaisujen tunteminen on kuitenkin välttämätöntä, koska cembalonsoitto nykyisin perustuu pitkälti säilyneisiin historiallisiin lähteisiin. Silti on muistettava, että nämä historialliset dokumentit ovat pitkälti tulkintoja: kukin kirjoitti omista kokemuksistaan ja käsityksistään lähtien. Ne eivät perustu empiiriseen tutkimukseen eivätkä välttämättä objektiivisiin tosiasioihin sen enempää kuin informanttienikaan käsitykset. Aihepiiristä ei siis ole varsinaisia objektiivisia totuuksia, sillä myös käyttämäni kirjalliset lähteet ovat vastaavalla tavalla kuin haastateltujen käsitykset oppineiden (kokeneiden opettajien ja musiikin teoreetikkojen) näkemyksiä cembalon soitosta. Näin ollen kyse on siis tulkinnoista ja yrityksistä selittää klaveerinsoiton periaatteita yleistettävästi ja ymmärrettävästi.

Vanhasta musiikista ei ole yhtämittäisenä jatkuvaa perinnettä, joten historiallisten lähteiden käyttäminen on monilta osin ongelmallista. Koska 1600- ja 1700-lukujen kirjoittajat kirjoittivat aikalaisilleen, tekijä saattoi edellyttää lukijoiden hallitsevan suuren määrän perusasioita, joista ei edes tarvinnut puhua. Saattoi olla jopa niin, että monet tärkeimmät asiat oletettiin itsestään selvinä tunnetuiksi, ja siksi niistä ei edes kirjoitettu. Se mistä ei kirjoitettu saattoi olla vielä tärkeämpää kuin se mistä kirjoitettiin. (Harnoncourt 1982, suomennos Taanila 1986, 41-42.) Harnoncourt (Ibid. 42) varoittaa kokonaisuhteydestään irrotettujen sitaattien käyttämisestä. Kun eri lähteitä vertailee, niissä voi olla selviä eroja, jopa ristiriitaisuuksia. Vasta kun vertaa keskenään suurta määrää lähteitä, alkaa ymmärtää, että nämä ristiriitaisuudet ovat useimmiten näennäisristiriitioita. Jos ikään kuin kopioi päällekkäin eri näkökulmia samasta asiasta, alkaa selvitä miltä kannalta kukin asiaa lähestyy. Osa lähteistä sisälsi mahdolli-

sesti jo aikanaan vanhentuneita käsityksiä. Joku saattoi pitää kiinni ja kirjoittaa jostakin vanhasta soittotraditiosta, ja toinen taas saattoi olla innostunut ja esitellä jonkin tietyn seudun modernia virtausta. Tärkeää on oivaltaa, että näissä teksteissä ei esitetty mitään yleisesti voimassa olevaa musiikin esittämiskäytäntöä tai soittotapaa. (Ibid. 42.) Myös soittimissa on ollut eroavaisuuksia eri aikoina ja eri maissa, mikä tietysti vaikutti osaltaan kirjoittajien näkemyksiin. Vielä pitää huomioida kirjoituksen kirjoittamisajankohta. Jos soitetaan vaikkapa 1700-luvun alkupuolen kappaletta, ei sen soittoon pidä soveltaa saman vuosisadan loppupuolella kirjoitettuja esittämisohteita (Ibid. 43).

Haastattelumateriaalin lisäksi olen käyttänyt lähteinä tieteellisiä tutkimuksia, uudempia aihepiiriä sivuavia teoksia, lehtiartikkeleita, pedagogisia julkaisuja ja yleisesti arvostettuja aihepiiriä sivuavia esseetyyppisiä kirjoja. Suurelta osin käyttämäni kirjallisuus perustuu vankasti tekijänsä/tekijöidensä käsitykseen cembalonsoitosta ja vanhan musiikin opettamisesta. Niiden kirjoittajat siteeraavat yleensä ahkerasti myös historiallisia lähteitä. Vaikka kaikki lähteet eivät täytä tieteellisyyden kriteerejä, ne ovat syntyneet ammatillisen osaamisen pohjalta ja ovat kirjoittajiensa käsityksiä ja tulkintoja kuten vanhat lähteet ja haastatteluista saamani tieto.

Tässä tutkimuksessa tärkein lähdemateriaali on kokoamani empiirinen aineisto. Yllättävää kyllä, aihepiiristä ei löytynyt aiempia tieteellisiä tutkimuksia, jotka käsittelisivät pianon- ja cembalonsoiton välistä kontaktipintaa. Lähinnä aihepiiriäni ovat luvussa 3.2.2 esittelemäni cembalonsoiton oppikirjat, ja niistä erityisesti Bondin, Nandin ja Metzgerin kirjat. Uudempien, yleistä arvostusta nauttivien, vanhaa musiikkia ja cembalonsoittoa käsittelevien, ehkä populaarisempien lähteiden tunteminen ja niihin viittaaminen on perusteltua siinä mielessä, että niiden kirjoittajat pyrkivät lähestymään aihepiiriä meidän aikamme soittajan näkökulmasta. Toisaalta haastateltujen käsityksiä voi pitää muiden lähteiden kanssa tasavertaisena informaationa, koska lähes kaikki kirjoitukset, sekä vanhat että uudet, pohjautuvat yksittäisten ihmisten kokemuksiin ja mielipiteisiin ja ovat siten tulkintaa.

9.6 Pohdinta ja jatkotutkimushaasteet

Yhden ”universaalien metodien” esittäminen on mahdotonta, sillä muuttujia on runsaasti. Opiskelu eri opettajien johdolla, omat kokemukset soittamisesta, opetustyö, kirjallisuuteen perehtyminen ja mahdollinen oma tutkimustyö ovat kaikki yhdessä muovanneet kullekin haastatellulle oman yksilöllisen tavan soittaa ja opettaa. Myös cembalonsoiton opiskelijoilla on suuria eroja lähtövalmiuksissa ja siitä johtuen myös edistymisessä. Eteneminen on riippuvainen mm. piano-opetuksen määrästä ja laadusta, oppilaan lahjakkuudesta, opiskelumotiivaatiosta sekä kunkin soittajan fysiologiasta. Lisäksi soitin, soitettava musiikki ja akustiikka vaikuttavat aina soittamiseen. Jopa saman soittimen sormiolta toiselle siirryttäessä joudutaan muuttamaan tekniikkaa.

Uutta on aihepiirin tarkasteleminen toisen asteen tutkimusnäkökulmasta. Kun ensimmäisen asteen perspektiivissä orientoidutaan suoraan johonkin ilmiöön ja tehdään siitä päätelmiä, toisen asteen perspektiivissä tarkastellaan ihmisten erilaisia näkökulmia (kokemuksia ja käsityksiä) tutkittavasta ilmiöstä ja tehdään sen perusteella johtopäätöksiä. Tähän tutkimukseen antoi kimmokkeen juuri se, että uskoin tämän päivän kokeneilla cembalisteilla olevan tietotaitoa, joka on kokoamisen ja järjestelemisen arvoista.

Fenomenografisen tutkimusotteen etu on siinä, että se hyväksyy erilaiset käsitykset ja sen, että absoluuttista totuutta ei voida saavuttaa, koska ihmiset tulkitsevat jatkuvasti maailmaansa kokemustensa kautta. Hyvään soivaan lopputulokseen voi päästä monella tavalla. Sama pätee muihinkin soittimiin: soitonopetuksessa on aina koulukunta- ja näkemyseroja.

Vaikka soittotapahtuman pilkkominen lukuisiksi osa-alueiksi oli asioiden käsittelyn kannalta välttämätöntä, on muistettava, että ne käytännössä ovat eri tavoin nivoutuneet toisiinsa. Esimerkiksi vanhat sormitukset, matala käden asento (rystyset alhaalla) ja sormien yläpuolisten lihasten nostotekniikka ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Nykyinen, 1700-luvulla käyttöön tullut, kaikkia sormia ja peukalon tasavertaista käyttöä suosiva sormitustekniikka taas edellyttää korkeampaa ja pyöreämpää käden asentoa kuin vanhat sormitukset.

Merkittävä ero aiempiin cembalonsoittoa käsitteleviin tutkimuksiin on siinä, että tutkimukseni pohjautuu empiiriseen aineistoon, kun taas tähän asti cembalonsoiton tutkimuksessa on pääpaino ollut vanhojen lähteiden tarkastelussa. Se onkin ollut perusteltua, sillä yhtämittäisenä jatkuneen tulkintatraditi-
on katkettua on ollut tarpeen ensin selvittää säilyneiden historiallisten lähteiden kautta barokin ajan soittotapoja ja -tekniikoita. Vaikka vanhojen lähteiden tunteminen ja tarkasteleminen on tarpeellista, niiden rinnalla on jo aika tutkia myös tämän päivän cembalonsoiton opetusta. Luonnollisesti lähtökohdat tämän päivän pianisti-cembalisteilla ovat erilaiset kuin esimerkiksi 1700-luvun klaveerinsoiton opiskelijoilla. Pianistitausta tuo väistämättä cembalonsoittoon sellaisia valmiuksia ja toisaalta myös ongelmia, joita 1700-luvun kirjoittajat eivät ole voineet kirjoituksissaan huomioida.

Tutkimustulokseni ovat kuitenkin varsin yhteneviä historiallisten lähteiden kanssa. Tärkeimmät pianonsoiton tuomat perustekniset ongelmat (ks. luku 6) ovat turhan voiman käyttäminen ja liian suuret vartalon, käsivarsien sekä ranteiden liikkeet. Myös sormien nopeuteen ja aktiivisuuteen pianistit joutuvat kiinnittämään huomiota cembalonsoiton alkuvaiheessa. Tutkimusaineistossani artikulaatio tuli huomattavasti korostuneemmin esille kuin vanhoissa lähteissä. Sen katsottiin vaativan pianistilta eniten aikaa ja kärsivällisyyttä. Se selittyy sillä, että pianonsoitossa ekspressiivisyys perustuu hyvin pitkälti dynamiikkaan, kun taas cembalonsoitossa korostuu artikulaatio (Eppstein et al. 1976; Tiensuu 1991; Nandi 1990, 1; Hämäläinen 1994, 169-170). Koska cembalonsoitossa yksittäisten sävelten voimakkuutta ei voida paljoakaan modifioida, voimakkuuden vaihtelun illuusio täytyy tuottaa muilla keinoilla: tärkein näistä keinoista on artikulaatio (Hämäläinen 1994, 169-170).

Itselleni antoisinta ovat olleet aineistossa vilahtelevat konkreettiset neuvot ja ohjeet. Liitin niitä myös tutkimukseeni sopiviksi katsomiini paikkoihin uskoen niiden kiinnostavan ja hyödyttävän myös tämän työn lukijoita. Juuri niissä ilmenevät usein selkeimmin tutkimushenkilöiden oman kokemuksen ja ajattelun kautta syntyneet käsitykset cembalonsoitosta ja sen opettamisesta pianisteille. Tällainen hyvin käytännönläheinen lähestymistapa on erityisesti luvussa *Artikulaatio ja barokkimusiikki – miten lähestyä uutta kappaletta* (8.2). Toivon lukijan, esim. cembalonsoiton opiskelijan tai aloittelevan opettajan voivan hyödyntää tutkimustani itsereflektion³⁰ välineenä. Ehkä kokeneemmallakin lukijalla käynnistyy lukiessa omaa työskentelyä arvioiva itsereflektoiva pohdinta. Gröhn (1992, 25) toteaaakin:

Eräs syy kategorioiden kuvaamiseen sisältyy siihen, kun ihminen havahtuu huomaamaan, että tutkittava ilmiö voidaan ymmärtää muillakin tavoin kuin hän on tehnyt. Se johtaa reflektioon ja sitä kautta mahdollisesti uuteen oppimiseen. (Gröhn 1992, 25.)

Klavikordinsoiton ottaminen mukaan tutkimukseen oli luontevaa ja fenomenografisen tutkimusotteen mukaista, sillä yhden haastattelun mukaan cembalonsoiton aloittaminen on helpompaa, jos ensin soittaa klavikordia. Tämä käsitys perustuu Saksassa 1700-luvulla vallinneeseen näkemykseen, että klavikordi sopii klaveerisoittimista parhaiten pedagogiseen käyttöön. Sillä katsottiin voitavan parhaiten opettaa monipuolista, vivahteikasta ja hienostunutta soittotapaa. Klavikordin suosio 1700-luvulla selittyy osaltaan myös sillä, että se oli edullisempi soitin kuin cembalo. Realiteetti on, että cembalon hankkiminen oli vain yläluokalle taloudellisesti mahdollista.

Tänä päivänä piano on yhtä suosittu kotisoitin kuin klavikordi 1700-luvulla Saksassa. Tästä herääkin kysymys, onko piano nykyisin samassa asemassa kuin klavikordi aikoinaan? Samalla tavalla kuin piano on nykyisin kosketinsoittimista tavallisin aloitussoitin, klavikordi oli saksalaisella kulttuurialueella perussoitin, jonka katsottiin antavan valmiudet muihin klaveerisoittimiin. Klavikordista on kuitenkin helpompi siirtyä cembaloon kuin pianosta, sillä klavikordi on lähempänä cembaloa soittotekniikaltaan kuin piano: molemmat ovat kevyitä ja herkkiä kosketukseltaan, ja niiden ilmaisu perustuu pitkälti artikulaatioon. Entä tulevaisuus, häviääkö akustinen piano vähitellen kilpailussa sähköpianolle? Käykö pianolle samalla tavalla kilpailussa digitaalipianon kanssa kuin cembalolle ja klavikordille fortepianon kanssa?

³⁰ ”Kyky reflektoida tarkoittaa kykyä tiedostaa sitä, mitä on tekemässä ja kykyä nähdä yhteydet omien toimintatapojen ja niiden taustalla olevien asenteiden, olettamusten, teorioiden ja filosofoiden välillä. Reflektiossa on kysymys oman kokemisen työstämisestä. Reflektoimalla oppii myös uutta ja voi kehittää omaa työtään. Keskeistä on osata yhdistää käytännön kokemuksensa teoreettisiin jäsennessmalleihin ja suhteuttaa yksittäiset ilmiöt ja tapahtumat laajempaan viitekehukseen. Mallioppiminen ja valmiiksi tarjoillun tiedon päähän pönttääminen ei edellytä reflektointia.” (Ahonen-Eerikäinen 1998, 310-311.)

Vaikka pianon- ja cembalonsoiton välillä on eroja, on pianonsoittotaidosta kuitenkin paljon hyötyä cembalonsoitossa. Näin on kuitenkin vain siinä tapauksessa, että opiskelija oivaltaa näiden soittimien välisen eron, herkistyy cembalon mikrodynamiikalle ja motivoituu perehtymään cembalolle ominaiseen soittotekniikkaan. ”Korvien aukeaminen” ja ”mielen herkistyminen” ovat edellytyksenä cembalotekniikan oppimiselle. Muutamasta usein sitkeässäkin olevasta tottumuksesta eroon pääseminen on lopulta kuitenkin vähemmän työlästä kuin lähteä aivan alusta rakentamaan koko soittotekniikkaa.

Jatkossa olisi kiinnostavaa kuulla myös soitonopiskelijoiden kokemuksia, eli paneutua cembalonsoiton aloittamisen problematiikkaan pianistin näkökulmasta. Tämä olisi aivan uudenlainen näkökulma tähän aihepiiriin, ja voisi tuoda opettajille arvokasta tietoa. Ainedidaktisissa tutkimuksissa pidetäänkin opettajan kannalta tärkeänä oppijoiden käsitysten erilaisuuden tuntemista (Gröhn 1992, 25). Lopuksi olisi mielenkiintoista myös vertailla opettajien ja opiskelijoiden käsityksiä keskenään.

Tässä tutkimuksessa on luotu aineistopohjainen kuvaus, eräänlainen kokonaiskuva tutkittavasta aihepiiristä. Mahdollisissa jatkotutkimuksissa voisi luopua rajautumisesta alkeiden tarkasteluun ja syventyä johonkin tai joihinkin yksittäisiin kategorioihin perusteellisemmin. Kukin teoreettisessa mallissa esittämäni yläkategoria, jopa monet niitä määrittelevät alakategoriat, sopisivat syvällisemmin pohdittavaksi.

Toivon tutkimukseni herättävän keskustelua myös cembalon- ja klavikordinsoiton merkityksestä ja tarpeellisuudesta pianisteille. Monet tämän päivän huippupianistit ammentavat soittoonsa ideoita historiallisista soittimista. Myös haastatteluissa tuotiin esille sitä, että pianistien tulisi paneutua siihen taustaan, mistä musiikki on kasvanut. Silti on vielä niitäkin, tosin vähenevässä määrin, jotka näkevät cembalonsoiton uhkana pianotekniikalle. Itse koen, että historiallisiin kosketinsoittimiin tutustuminen on antanut uusia näköaloja ja syventänyt käsitystäni vanhan musiikin soittamisesta myös pianolla. Lisäksi uskon voivani hyödyntää myös pianonsoiton opetuksessa sitä, että olen cembaloa soittaessa päässyt tutustumaan aivan uusiin säveltäjiin ja tyyleihin.

Vaikka haastattelemillani pedagogeilla on myös toisistaan poikkeavia käsityksiä, kaikkia ohjaa sama tavoite: musiikki. Tärkeintä on lopulta miltä soitto kuulostaa eikä se, millä keinoilla siihen on päästy. Soittamaan ei voi oppia pelkästään lukemalla kirjoista, vaan soittamalla, kokeilemalla erilaisia tapoja, kuuntelemalla musiikkia ja hakeutumalla hyvälle opettajalle. Opettajalta puolestaan vaaditaan ammattitaitoa ja herkkyyttä ohjata opiskelijoita huomioiden kunkin aiempi soittokokemus ja fysiologia. Tietyt perusasiat on opittava, mutta silti on muistettava, että tavoitteisiin voi päästä monella tavalla.

SUMMARY

This study proposes to chart, classify and describe, on the basis of interview material, the problems in playing technique that pianists encounter in learning the harpsichord. Additionally, I investigate the various views on harpsichord technique held by experts familiar with both its playing and teaching.

The material consists of seven comprehensive interviews, to which I applied phenomenographical context analysis and a comparative analysis method derived from the grounded theory method developed by Glaser and Strauss.

The first part of the study contains a short introduction to baroque era music and its central concepts. This was seen as necessary, since a cembalist needs to understand many background factors in addition to actual instrument control that are just as important to the final sound output as matters learned at the instrument such as basic playing technique, versatile touch and tone control.

A good, relaxed, unstrained and ergonomical playing posture was seen as the basic premise to learning. All experts stressed the importance of active and quick fingers, but also called on avoiding overly wide movement of hands, arms and body and excessive force. Articulation was clearly regarded as the most important expressive means in harpsichord playing, which should be stressed right from the outset. Controlling touch and tone was known to demand patience and adaptation from beginning cembalists. With regard to touch and tone, excessive force should be avoided (the finger should feel the scratching of the plectrum against the string), the playing should be close to the instrument and preferably at the front edge of the keys.

Where and how harpsichord playing in the early stages differs from piano playing

The harpsichord and piano belong to the same instrumental group, keyboard instruments. For this reason the concepts regarding both instruments are mostly congruent. Despite the similarities between the keyboards and their concepts the technique of each instrument is different and in some respects very clearly so. For harpsichord students at the beginning of their studies the truth is quickly revealed: the right notes can be produced using piano technique but the sound only becomes musically interesting and alive when familiar with the characteristics, technique and means of expression.

Although musical and motoristic facilities achieved by playing the piano are of great benefit to cembalists automatic habits can also be disadvantageous. These include the use of too much force and inappropriate movement in the body, arms and wrists. The real differences between the instruments can only really be perceived when the ear becomes accustomed to the sound of the harpsichord and the technique begins to adapt to the versatile touch required.

When playing the harpsichord it is very important to be aware of active fingers. All the experts agreed that active and quick fingers are more important than force. Students must learn how to play with free and active fingers, relaxed wrists and the arms only to guide the active fingers.

Legato playing on the piano is generally difficult to transfer to the “articulated melody playing” of the harpsichord. Even more time and persistence is required in learning nuanced articulation. Undoubtedly pianists also look for animation and expression in their playing through articulation but it does not have such a central role as in harpsichord playing. Articulation is the most important expressive means for cembalists, whereas for pianists the use of dynamics is more important.

The low hand position technique, whereby the knuckles are lower and the fingers are lifted by use of the muscles on the back of the hand may seem difficult to pianists who are used to a round hand position. Low hand technique is bound by old fingerings which are of benefit due to variable finger lengths.

More easily adaptable, but demanding practise are time staggering chords and arpeggio technique peculiar to harpsichord playing. Beginners may also have problems with hitting action precision because the harpsichord has narrower keys compared to the the piano. Harpsichords can vary significantly creating challenges for the cembalist: instruments can vary individually and there are several sorts of harpsichord.

Common problems :

- basic touch
- articulation
- too wide movements
- too much use of force
- active fingers more important than force
- new technique when changing to the low hand position
- time staggering of chords and arpeggio technique
- narrower keys hamper hitting action
- noticeable individual differences in harpsichords, and several types of harpsichord.

In addition cembalists have to acquaint themselves with new styles. To know the cultural history of the musical period being played and to familiarise themselves with differences between present day notation methods and the tone languages of 17th and 18th century composers. Many pianists find it difficult to overcome their fear of improvisation. Even with the use of small effects such as adding ornaments, it is possible to project the emotion of a piece and to add expression and personality to the playing.

Other problems and new challenges :

- notation
- introduction to new styles performance experience
- knowledge of cultural history
- improvisation

The most common differences in the opinion of the experts

Although the experts opinions concerning the beginners problems in harpsichord playing were mainly unanimous but there were some differences of opinion. The most significant of these was the position of the knuckles: Five experts were of the opinion that there is no difference in the hand position of the harpsichord or the piano. Two experts believe the low hand position and "finger lifting technique" to be better. One expert who uses the round hand position emphasised that he thought that to play with a sense of ease and naturality was more important than hand position.

"Low hand technique" was regarded as being bound to old finger patterns. Even the experts who used the round hand technique admitted that they made use of old fingerings. Some of them believe that old fingerings are only suitable for early music and don't use them when playing late 17th and 18th century music. Some use old fingerings occasionally in later music to help the playing in certain places. One expert was sceptical and regarded the subject as debatable.

Everyone was unanimous that cembalists must control the beginning and ending of each note. However, there were differing points of view as to which is more important. Most of the experts considered the ending of notes more important. Their reasons for this were from the articulation point of view that the ending of notes is very important: in harpsichord playing the ending of the previous note always gives the value to the next note. One expert was of the opinion that the beginning of each note was more important than the ending.

All of the experts were of the same opinion about the question of basic touch, although the concepts used were variable. Basic articulation was a well established term. Six of the seven experts interviewed spoke generally of basic articulation to describe the basic touch on the harpsichord. One expert had reservations. He felt that the term of basic articulation is misleading and inappropriate. He wanted to highlight the flow of a melody and suggested the term *detaché* in place of basic articulation.

A hierarchical way of thinking divided opinions. Six of the seven experts begin teaching articulation through hierarchical rhythm. The same person who thought the term articulation inappropriate also felt that hierarchical emphasis is a mistaken impression in baroque music. Over theoretical, formalistic and mechanical music was regarded as a danger. Those who teach articulation through hierarchical emphasis, stressed that as soon as hierarchical emphasis has been perceived a student has to disengage from the schematical accented and unaccented notation. The student then has to look for "rhetorical" emphasis which comes from the musical text.

Finger movement and direction of touch also showed differences in opinion. Most were of the opinion that the key should be pressed down gently as the finger drops naturally. However, two of the experts were of differing opinions: one believed that the finger should "step forward" and the other that the finger movement should be "slightly towards the palm of the hand".

One of the experts recommends harpsichord students to play the clavichord. Experience has shown that in the beginning harpsichord playing is easier and more natural if the clavichord has been played for at least two or three months previously. He believes that playing the clavichord trains the ear to hear nuances and bring sensitivity to expression.

In one interview the pedagogical importance of playing figured bass was especially emphasised and how it should be started in the first year of study. This expert thought that the studying of harpsichord playing was easier as a simple accompaniment task when not having to continuously analyse the playing or concentrate on numerous details as in solo pieces. He believed that the figured bass develops musicianship and harpsichord playing even more than the playing of solo repertoire. He also regarded it as important to withdraw from the playing of written out accompaniments and to begin to play from a figured bass.

Another expert emphasised more than anyone else the importance of dynamics. He believed that changes in dynamics can be made on the harpsichord by regulating the strength of touch. In other words by simply playing loudly and sometimes quietly. Although the differences in dynamics are small, a dynamic train of thought should always be present.

The most common differences of opinion :

- position of knuckles
- "finger lifting technique" – to learn how to use the muscles on the back of the hand
- use of old fingerings
- in articulation attention to the beginning of each note – attention to the ending of each note
- basic touch, basic articulation, "articulated melody playing" or *detaché*? Which relative term best describes the harpsichord's basic touch control, from where to start?
- hierarchical emphasis
- finger movement, direction of touch
- the clavichord as a pedagogical instrument
- continuo playing
- dynamics in harpsichord playing

Although the teachers interviewed had some differing opinions, all had the same aim: music. In the end what matters is how the playing sounds and not the means. It is not possible to learn how to play by reading books, but by playing, trying different ways, listening to music and finding a good teacher. The teacher must have professional skills and the sensitivity to guide students considering their earlier playing experience and physiology. Certain basic skills have to be learnt, but it should be remembered that aims can be achieved in many different ways.

LÄHTEET

Kirjallisuus

- Ahlgrimm, Isolde 1982. *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik. Fingerübungen und Etüden 1571-1760*. English version: Eugene Hartzell. Doblinger, Wien.
- Ahonen, Sirkka 1994. Fenomenografinen tutkimus. Teoksessa Leena Syrjälä, Sirkka Ahonen, Eija Syrjäläinen ja Seppo Saari (toim.), *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Kirjayhtymä, Helsinki.
- Ahonen-Eerikäinen, Heidi 1998. "Musiikillinen dialogi" ja muita musiikkiterapeuttien työskentelytapoja ja lasten musiikkiterapian muotoja. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja N:o 45. Joensuun yliopisto, Joensuu.
- Alasuutari, Pertti 1994. *Laadullinen tutkimus*. Vastapaino, Tampere.
- Alasuutari, Pertti 2001. *Johdatus yhteiskuntatutkimukseen*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Andante 2002. *Klassisen musiikin tietosanakirja*. Toimittanut Kimmo Korhonen. Hakusanat agogiikka ja artikulaatio. Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki.
- Anderson, Nicholas 1994. *Baroque Music: From Monteverdi to Händel*. Thames and Hudson 1994, London. Suomentanut Laaksamo, Jouko 1996. *Barokin musiikki Monteverdistä Händeliin* 1996. Kustannusosakeyhtiö Puijo, Kuopio.
- Bach, Carl Philipp Emanuel 1753 (Erster Theil) ja 1762 (Zweyter Theil). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin. Faksimile der 1. Auflage. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig. Zusätze zum ersten Teil der Versuchs, 3. Auflage, Leipzig, Schwickert 1787.
- Bedos de Celles, Dom Francois 1766-1778. *L'Art du Facteur l'Orgues*. - Näköispainos Kassel etc.: Bärenreiter 1963.
- Bengtsson, Ingmar & Salmenhaara, Erkki 1976. *Artikulaatio*. Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976-1980, osa 1. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Bond, Ann 2001. *A Guide to the Harpsichord*. Amadeus Press, Oregon.
- Boxall, Maria 1977. *Harpsichord Method*. Schott & Co. Ltd. London
- Brauchli, Bernard 1998. *The Clavichord*. University Press, Cambridge.
- Brodin, Gereon 1987. *Musiikkisanakirja*. Hakusana tekniikka. Suomennos Heikinheimo, Seppo. Toimittanut Murtomäki, Veijo. Otava, Keuruu.
- Corrette, Michel 1749. *Les Amusemens de Parnasse et facile pour apprendre à toucher le Clavecin*. Teksti näköispainoksena, sävellykset modernina laitoksena: Restitution Olivier Baumont, 1984. Editions Henry Lemoine, Paris.
- Couperin, Francois 1717. *L'Art de toucher le Clavecin*. Teoksessa Hämäläinen *L'Art de toucher le Clavecin - Cembalon soittamisen taito*. EST-julkaisusarja, n:o 2. Esittävän säveltaiteen tutkimusyksikkö, Sibelius-Akatemia, 1994. Helsinki.
- Crombie, David 1995. *Piano*. Miller Freeman Books, San Fransisco.

- Cyr, Mary 1992. *Performing Baroque Music*. Scolar Press, Aldershot.
- Denis, Jean 1650. *Treatise on Harpsichord Tuning by Jean Denis*. (Traité de l'accord de l'espinette 1650.) Translated and edited by Vincent J. Panetta, Jr. 1987. Cambridge University Press, Cambridge.
- Eppstein, Hans; Grudin-Brandt, Inger & Hämäläinen, Kati 1976. *Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976-1980, osa 1. Hakusana cembalo*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Eskola, Jari & Pihlström, Sami (toim.) 2003. *Ihmistä tutkimassa. Yhteiskuntatieteiden metodologian ajankohtaisia kysymyksiä*. Kuopio yliopisto, Kuopio.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1996. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Lapin yliopisto, Rovaniemi.
- Eteläpelto, Anneli 2001. *Näkökulmia oppimiseen. Teoksessa Kasvatustieteen pedagogiset perusopinnot. Opiskeluopas 2001-2002*. Toim. Hannu L. T. Heikkinen, Pirjo Hänninen, Leena Isosomppi, Päivi Jääskelä, Merja Karjalainen, Kaija Lehtonen, Sakari Saukkonen, Auli Talamo ja Virpi Tikanoja. Jyväskylän yliopisto, Avoin yliopisto, Jyväskylä.
- Ferguson, Howard 1979. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*. Oxford University Press, London.
- Feldberg, Ann P. P. 1965. *The Clavichord*. Translated from the second German edition. Alkuperäisteos Neupert, Hanns: *Das Klavichord*, 1956. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- Forkel, Johann Nicolaus 1802. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Herausgegeben und eingeleitet von Claudia Maria Knispel. Henschel Verlag, Berlin 2000.
- Forsblom, Enzo 1994. *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Ruotsinkielinen alkuteos Forsblom: *Mimesis. På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*, 1985. Kirkkomusiikin osaston julkaisusarja 7. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Glaser, Barney & Strauss, Anselm 1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Aldine de Gruyter. New York.
- Griepenkerl, Friedrich Conrad 1819. *Einige Bemerkungen über den Vortrag der chromatischen Phantasie*. Esipuhe nuottiin: *Chromatische Fantasie für das Pianoforte von Johann Sebastian Bach/Neue Ausgabe mit einer Bezeichnung ihres wahren Vortrags, wie derselbe von J.S. Bach auf W. Friedemann Bach, von diesem auf Forkel und von Forkel auf seine Schüler gekommen*. /Leipzig, im Bureau de Musique von C.F. Peters. Kustantanut ja esipuheen kirjoittanut: Friedrich Conrad Griepenkerl.
- Gröhn, Terttu 1992. *Fenomenografinen tutkimusote*. Teoksessa: Gröhn, Terttu & Jussila, Juhani: *Laadullisia lähestymistapoja koulutuksen tutkimuksessa*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Grönfors, Martti 1982. *Kvalitatiiviset kenttätutkimusmenetelmät*. WSOY, Juva.
- Harich-Schneider, Eta 1958. *Die Kunst des Cembalo-spiels*. Zweite Auflage. Bärenreiter, Kassel. (Erste Auflage 1939).

- Harnoncourt, Nikolaus 1982. Musik als Klangrede. Wege zu einem Musikverständnis. Residenz Verlag, Salzburg. Suomennos Taanila, Hannu. Puhuva musiikki 1986. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Harris-Warrick, Rebecka 1984. Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert. Ranskankielinen alkuteos Michel de Saint-Lambert: Les Principes du Clavecin, 1702. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hays, Elizabeth Loretta 1977. F.W. Marpurğ's "Anleitung zum Clavierspielen" (Berlin, 1755) and „Principes du Clavecin“ (Berlin 1756): Translation and Commentary. Volyme II: Commentary. UMI Dissertation Services. A Bell & Howell Company. Ann Arbor, Michigan.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 2000. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki University Press, Helsinki.
- Hirsjärvi, Sirkka; Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2004. Tutki ja kirjoita. Tammi, Helsinki.
- Hirvonen, Airi 2000. Pikkupianisteista solistiseksi ammattiopiskelijoiksi. Elämäkertatutkimus musiikillisesti lahjakkaista soitonopiskelijoista. Oulun yliopisto, Oulu.
- Honkonen, Risto & Karila, Kirsti 1995. Grounded theory ja analyyttinen induktio opiskelijatutkimuksessa. Teoksessa J. Nieminen (toim.). Menetelmävaihtojen viidakossa. Tampereen yliopisto, kasvatustieteen laitos, julkaisusarja B: N:o 13, Tampere.
- Hubbard, Frank 1974. Three Centuries of Harpsichord Making. Harvard University Press, Massachusetts.
- Hynninen, Hannele & Vapaavuori, Pekka 1994. Barokkipianisti. Pohjoinen, Oulu.
- Häkkinen, Kirsti 1996. Fenomenografisen tutkimuksen juuria etsimässä: teoreettinen katsaus fenomenografisen tutkimuksen lähtökohtiin. Jyväskylän yliopisto. Opettajankoulutuslaitos. Opetuksen perusteita ja käytänteitä 21.
- Hämäläinen, Kati 1994. L'Art de toucher le Clavecin - Cembalon soittamisen taito. EST-julkaisusarja, n:o 2. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Hämäläinen, Kati 2002. Le bon Goût. Ranskalaisen klassisen (1650-1800) urkumusiikin esittämiskäytäntö. Sibelius-Akatemia – EST julkaisusarja N:o 9, Helsinki.
- Järvinen, Annikki 1985. Lääketieteen opiskelijoiden tieteellisiä ja ammatillisia käsityksiä koskeva seurantatutkimus. Acta Universitatis Tamperensis, ser A vol 197. Tampereen yliopisto, Tampere.
- Järvinen, Annikki 1990. Refleksiivisen ajattelun kehittyminen opettajankoulutuksen aikana. Kasvatustieteiden tutkimuslaitoksen julkaisusarja A. Tutkimuksia 35. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Järvinen, Annikki & Järvinen, Pertti 1996. Tutkimustyön metodeista. Opinpaja Oy, Tampere.
- Järvinen, Annikki & Karttunen, Päivi 1998. Teoksessa Marita Paunonen & Katri Vehviläinen-Julkunen (toim.), Hoitotieteen tutkimusmetodiikka. WSOY - Kirjapainoyksikkö, Juva, 164-173.

- Keller, Hermann 1949-1951. Artikulation. Teoksessa Friedrich Blume: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes. Bd. osa, Bärenreiter Verlag, Kassel.
- Kianto, Mervi 1994. Matka pianon soittamiseen. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Knispel, Claude Maria 2000. Über Johann Sebastians Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Saksankielinen alkuperäisteos Forkel: Über Johann Sebastians Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802. Henschel Verlag, Berlin.
- Kosonen, Erja 2001. Mitä mieltä on pianonsoitossa? 13-15-vuotiaiden soittajien kokemuksia musiikkiharrastuksestaan. Jyväskylän Studies in the Arts 79. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Kottick, Edward L. 1992. The Harpsichord Owner's Guide. A Manual for Buyers & Owners by Edward L. Kottick. The University of North California Press. Chapel Hill ja Lontoo.
- Kottick, Edward L. 2003. A History of the Harpsichord. Indiana University Press, Indiana.
- Kroksmark, Tomas 1987. Fenomenografisk didaktik. Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg Studies in Educational Sciences 63.
- Laukvik, Jon 1990. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die „alte Spielweise“ anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Carus-Verlag. Stuttgart.
- Lister, Craig L. George 1979. Traditions of Keyboard Technique from 1650 - 1750. UMI Dissertation Services. A Bell & Howell Company. Ann Arbor, Michigan.
- Lohmann, Ludger 1982. Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.- 18. Jahrhunderts. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
- Louhivuori, Sini 1998. Viulopedagogiikan vaiheet. Musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm 1765. Anleitung zum Klavierspielen. Zweyte verbesserte Auflage. Berlin.
- Marton, Ference 1981. Phenomenography - Describing Conceptions of the World around Us. *Instructional Science* 10, 177-200.
- Marton, Ference 1986. Phenomenography - a research approach to investigating different understandings of reality. *Journal of Thought* 21, No. 3, 28-49.
- Sama artikkeli kuin edellä (tässä tutkimuksessa viitattu vuoden 1986 artikkeliin): Marton, Ference 1988. Phenomenography - a research approach to investigating different understandings of reality. In Sherman & Webb (toim.). *Qualitative Research in Education*. The Falmer Press. London, 141-161.
- Marton, Ference 1988. Phenomenography: Exploring Different Conceptions of Reality. Teoksessa David M. Fetterman (toim.) *Qualitative Approaches to*

- Evaluation in Education. The Silent Scientific Revolution. Praeger. New York, 176-205
- Marton, Ference & Booth, Shirley 1997. Learning and awareness. Mahwah. NJ: Erlbaum.
- Marton, Ference & Pang Ming Fai 1999. Two Faces of Variation. Paper presented at 8th European Conference for Learning and Instruction. August 24-28. Göteborg University, Göteborg.
- Maykut, Pamela & Morehouse, Richard 1994. Beginning qualitative researcher. A philosophical and practical guide. London: Falmer Press.
- Metzger, Nancy 1999. Harpsichord Technique, A guide to Expressivity. Musica Dulce, Sacramento.
- Miles, Matthew B. & Huberman, A. Michael 1994. Qualitative Data Analysis. Sage, Thousand Oaks.
- Mäki-Kulmala, Airi 1995. Grounded theory nuorisotutkimuksen menetelmänä. Teoksessa J. Nieminen (toim.). Menetelmävalintojen viidakossa. Tampereen yliopisto, Kasvatustieteen laitos, julkaisusarja B: N:o 13
- Nandi, Jean 1989. Starting on the Harpsichord. Bon Goût Publishing Company, Berkeley.
- Nandi, Jean 1990. Skill and Style on the Harpsichord. A Reference Manual for the Developing Harpsichordist by Jean Nandi. Bon Goût Publishing Company, Berkeley.
- Neuhaus, Heinrich 1967. Die Kunst des Klavierspiels. Musikverlage Hans Gerich, Köln. Suomennos Gothoni, Arja. Pianonsoiton taide 1973. Yhteiskirjapaino Oy, Helsinki.
- Neupert, Hanns 1956. Das Klavichord. Zweite Auflage. Bärenreiter-Verlag zu Kassel und Basel.
- Nieminen, Heli 1998. Teoksessa Marita Paunonen & Katri Vehviläinen-Julkunen (toim.), Hoitotieteen tutkimusmetodiikka. WSOY, Juva.
- Niikko, Anneli 2003. Fenomenografia kasvatustieteellisessä tutkimuksessa. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisen tiedekunnan tutkimuksia n:o 85. Joensuun yliopistopaino, Joensuu.
- Nordenfelt-Åberg, Eva 1979. Att spela cembalo. Edition Reimers AB, Stockholm.
- Nordström, Sixten 1989. Så blir det musik. Universitetsförlaget Dialogos AB. Suomennos Anna-Lisa Holmqvist ja Hannu Wuorela. Kaikki musiikista 1997. WSOY, Porvoo.
- Nores, Tuula 1990. Olemassaolokokemus. Empiirinen tutkimus vanhan ihmisen olemassaolokokemuksesta pitkäaikaishoidossa laitoksessa. Terveystieteiden lisensiaattitutkielma. Turun yliopisto, Turku
- Nurmi, Ruth 1974. A Plain and Easy Introduction to the Harpsichord. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Panetta, Vincent J. Jr 1987. Treatise on Harpsichord Tuning by Jean Denis. Ranskan kielinen alkuteos Denis: *Traité de l'accord de l'espionette*, 1650. Cambridge University Press, Cambridge.

- Peirce, Charles Sanders 1960. Collected papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 5-6: Pragmatism and pragmaticism. Charles Hartshorne and Paul Weiss (toim.) Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press. 2. painos.
- Percy, Gösta 1970. Musikguiden. Liten uppslagsbok för skivlyssnare och andra. Teoksessa Äänilevykuuntelijan opas. Suomennos Klaus Taubert, Seppo Heikinheimo ja Veikko Ylikojola. Musiikki Fazer, Helsinki 1980.
- Praetorius, Michael 1619. Syntagmatis Musici Tomus Secundus de Organographia. (Kuvaliite Theatrum Instrumentorum, seu Sciagraphia 1620) Faksimile Documenta Musicologica. Bärenreiter-Verlag Kassel 1980.
- Pramling, Ingrid 1983. The child's conception of learning. Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborg Studies in Educational Science, 46.
- Pyörälä, Eeva 1995. Kvalitatiivisen tutkimuksen metodologia. Teoksessa Leskinen, Jaakko (toim.) Laadullisen tutkimuksen risteysasemalla. Ykköspaino Oy. Helsinki.
- Pöhlö, Annamari 1993. Ranskalainen ja italialainen tyyli vuosina 1677-1775 kenraalibassonsoittajan näkökulmasta. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, nro 12. Sibelius-Akatemia, Helsinki.
- Rameau, Jean-Philippe 1724. Pieces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts. Paris 1724. Teoksessa Rameau, Jean-Philippe: Pieces de clavecin. Édition par Kenneth Gilbert. Le Pupitre. Heugel 1978. Paris.
- Rosenhardt, Kees 1993. The Amsterdam Harpsichord Tutor I. Muziekuitgeverij Saul B. Groen, Amsterdam.
- Rosenhardt, Kees 1999. The Amsterdam Harpsichord Tutor II. Muziekuitgeverij Saul B. Groen, Amsterdam.
- Rowland, David 1998. The piano to c.1770. Teoksessa Rowland: Piano. Edited by David Rowland. Cambridge University Press, Cambridge.
- Russell, Raymond 1973. The Harpsichord and Clavichord. Second revised Edition. Faber and Faber, London. Boston.
- Sachs, Barbara & Ife, Barry 1981. Anthology of Early Methods. Edited and translated by Sachs Barbara & Ife Barry. Gamut Publications Ltd, Cambridge.
- Saint-Lambert, Michel de 1702. Les Principes du Clavecin. Translated and Edited by Rebecca Harris-Warrick: Principles of the Harpsichord by Monsieur de Saint Lambert, 1984. Cambridge University Press, Cambridge.
- Santa Maria, de Tomás 1565. Libro llamado Arte de Tañer Fantasia. Valladolid. Näköispainos Gêneve, Minkoff Reprint 1973.
- Schott, Howard 1971. Playing The Harpsichord. Faber and Faber, London.
- Simoila, Riitta 1993. Fenomenografia laadullisena tutkimusotteena. Hoitotiede, 5 no 1, 21-30.
- Soinne, Paavo 1983. Kenraalibasson käsitteestä, ajankohtaisuudesta ja tutkimuksesta. Sibelius-Akatemian vuosikirja 1, SIC 1. Toimittanut Risto Väisänen. Sibelius-Akatemia, Helsinki, 86-115.

- Soinne, Paavo (suom.) 1995. Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria. Sak-sankielinen alkuteos Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753. Sibelius-Akatemian julkaisuja 9. Karisto Oy:n kirjapaino, Hämeenlinna.
- Spanyi, Miklos 2000. Johann Sebastian Bach's clavichord technique described by Griepenkerl. *Clavichord International*, Volume 4, number 2, 2000.
- Strauss, Anselm 1987. *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet 1990: *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*. Sage Publications. Newbury Park.
- Syrjälä, Leena & Numminen, Merja 1988. Tapaustutkimus kasvatustieteessä. *Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia* 51. Oulun yliopisto, Oulu
- Syrjäläinen, Eija 1994. *Etnografinen opetuksen tutkimus: kouluetnografia*. Teoksessa Leena Syrjälä, Sirkka Ahonen, Eija Syrjäläinen ja Seppo Saari (toim.), *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Kirjayhtymä, Helsinki.
- Tesch, Renata 1992. *Qualitative Research: Analysis Types and Software Tools*. The Falmer Press, London.
- Theman, Jan 1985. *Likhet genom olikhet. Ett fall av kontextuell analys*. Rapport nr 1985:15. Institutionen för pedagogik. Göteborgs universitet, Göteborg.
- Tiensuu, Jukka 1991. *Hakusana cembalo*. Teoksessa *Suuri musiikkitietosanakirja*. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Troeger, Richard 1987. *Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis.
- Troeger, Richard 1996. *The Clavichord and the Keyboard Technique*. *The American Organist* 3, 60.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki.
- Tuppurainen, Erkki 1994. *Suomalaisen urkurien Bach-soitto ja sen esikuvat 1920 - 1950*. *Kirkkomusiikin osaston julkaisuja* 8. Sibelius-Akatemia, Kuopio.
- Türk, Daniel Gottlob 1789. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig und Halle 1789. Faksimile-Reprint der 1. Ausgabe. Herausgeben von Siegbert Rampe, 1997. Bärenreiter Kassel.
- Uljens, Michael 1989. *Fenomenografi - forskning om uppfattningar*. Studentlitteratur. Lund.
- Uljens, Michael 1991. *Phenomenography - A Qualitative Approach in Educational Research*. Teoksessa Leena Syrjälä & Juhani Merenheimo (toim.), *Kasvatustutkimuksen laadullisia lähestymistapoja*. Oulun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan opetusmonisteita ja selosteita 39, 80-107.
- Vapaavuori, Pekka 2001. *Viisi muunnelmaa Anders Wählströmin teemasta. Soinnin ja soitettavuuden muuttajat Wählström-klavikordin rekonstruktioissa*. Tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto. Helsingin kauppakorkeakoulun HeSE print, Helsinki.
- Walther, Johann Gottfried 1732. *Musikalisches Lexicon oder musikalisches Bibliothek*. Leipzig 1732. - Näköispainos Faksimile-Nachdruck herausgegeben

- von Richal Staal, 1953. Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Bärenreiter, Kassel und Basel.
- Wenestam, Claes-Göran 1984. Hur vi skapar mening i det vi erfar – en interduktion. Teoksessa F.Marton & C.-G. Wenestam (toim.) Att uppfatta sin omvärld. Varför vi förstår verkligheten på olika sätt. A: Gebers, Kristianstad, 17-51.
- Wessman, Harri 1996. Retoriikka – musiikillinen väylä ihmisen alitajuntaan. Rondo 1/96.
- Williams, John-Paul 2002. The piano. An inspirational guide to the piano and its place in history. Quarto Publishing plc, Lontoo.
- Virkkunen, Jouko 1982. Otavan Suuri Ensyklopedia. Hakusana tekniikka. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Väisänen, Risto 1978. Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976-1980, osa 4. Hakusana metri. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Öhrwall, Anders 1985. Vokal artikulation. Teoksessa Ingemar von Heijne, René Jacobs, Gunno Klingfors, Anders Öhrwall: Barockboken. AB Carl Gehrman's Musikförlag, Stockholm.

Muut lähteet

Internet-lähteet:

- Anttila, Pirkko 1999. Päivitetty 1.12.2000. Abduktiivisen päättelyn logiikka. http://www.metodix.com/metodi/pirkko/abduktiivisen_paattelyn_logiikka.htm. 23.2.2002.
- Chew, Geoffrey 2003. Articulation ja phrasing. Teoksessa The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>. 10.10.2003
- Isaacson, Eric 1999. The Online Journal of the Society for Music Theory. Volyme 5, Number 1. Society for Music Theory. <http://boethius.music.ucsb.edu/mto/issues/mto.99.5.1/dis.5.1.html>. 25.7.2002.
- Myyryläinen, Heikki 2002. Euroopan kulttuurihistoria. <<http://www.internetix.fi/opinnot/opintojaksot/9historia/euroopankulttuuri/index.htm>>. 2.10.2002.
- Pekkanen, Martti. 2000. Tiede – hyöty – tekniikka. Tieteessä tapahtuu 2000/3. <http://www.tsv.fi/ttapaht/003/pekkänen.html>. 26.2.2004
- Pöhlh, Annamari 1995. Kenraalibasso soittajan näkökulmasta. Sävellys ja musiikinteoria 2/95. Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osasto. <http://www2.siba.fi/SMT/SMT952/Polho.html>. 25.9.2002
- Ripin, Edward ja Koster, John 2003. Touch. Teoksessa The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>. 10.4.2003.
- Ripin, Edward ja Pollens, Steward 2003. Pianoforte. History of the instrument: Origins to 1750. Teoksessa The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>. 10.10.2003.

- Sargent, Sarah Maria 2003. Touch. teoksessa The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>. 10.4.2003.
- Siitonen, Juha 2000. Abduktiivisuus grounded-theory metologiassa. Teoksessa Voimaantumisteorian perusteiden hahmottelua. Oulun yliopiston kirjasto. ><http://herkules oulu.fi/isbn951425340X/html/x511.html>>. 19.9.2003.
- Thiemel, Matthias 2003. "Accentuation". Teoksessa The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>. 19.4.2003.
- Williams, Peter ja Ledbetter, David 2003. "Continuo (basso continuo)". Teoksessa The New Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com>>. 12.4.2003.

Suullinen tiedonanto:

Hämäläinen, Kati 17.10.2000
Ikonen, Jaana 10.5.2000
Mattila, Anssi 10.6.2000
Vapaavuori, Pekka 20.5.2000

Sähköpostiviestit tekijälle:

Järvinen, Annikki 25.04.2002
Kuula, Kari 21.02.2003
Spanyi, Miklos 30.06.2003

LIITTEET

LIITE 1 Klaveerisoittimet

Liite 1(1): Cembalo



Kuva 1 Yksisormiainen cembalo. Rakentanut Eeva ja Jari Mäkinen 1999

Liite 1(1): Cembalo (jatkuu)



Kuva 2 Kaksisormiainen cembalo. John Rooks 1986

Liite 1(1): Cembalo (jatkuu)



Kuva 3 Spinetti. Rakentanut Stig Lundmark 1987



Kuva 4 Virginaali. Rakentanut Atelier Marc Ducornet 2002

Liite 1(2): Klavikordi



Kuva 5 Klavikordi. Rakentanut Pekka Vapaavuori 1995



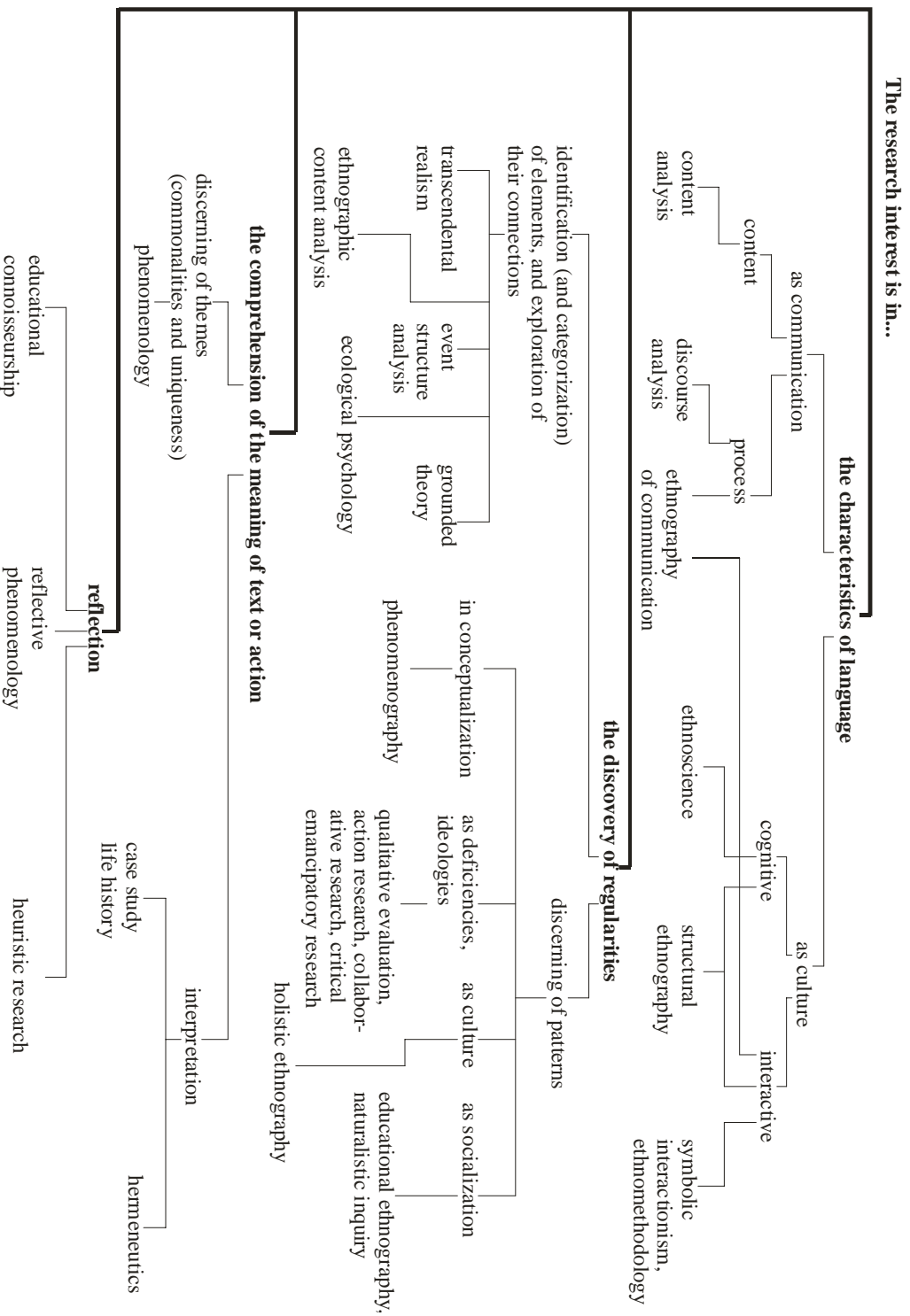
Kuva 6 Klavikordi. Rakentanut Pentti Pelto 1980

Liite 1(3): Fortepiano



Kuva 7 Fortepiano. Rakentanut Pentti Pelto 1983

LIITE 2 Yhteenveto laadullisen tutkimuksen tutkimustyypeistä (Tesch 1992, 72 – 73)



LIITE 3

Haastatellut aakkosjärjestyksessä¹

Nimi	Toimipaikka
Kati Hämäläinen MuT Vs. professori, cembalisti	Sibelius-Akatemia
Jaana Ikonen Urkumusiikin lehtori, cembalisti ja urkuri	Sibelius-Akatemia, Kuopion osasto
Anssi Mattila Vanhan musiikin lehtori, erikoisalana cembalomusiikki, cembalisti	Sibelius-Akatemia
Elina Mustonen Cembalonsoiton ja cembalopedagogiikan opettaja, cembalisti	Sibelius-Akatemia
Annamari Pöhlö MuT Vanhan musiikin lehtori, cembalisti	Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia
Miklos Spanyol Urkujensoiton lehtori, historialliset klaveerisoittimet, cembalisti, urkuri ja klavikordisti	Oulun konservatorio
Pekka Vapaavuori MuT Rehtori, piano- ja klaveerimusiikin lehtori, pianisti, klavikordisti ja cembalisti	Sibelius-Akatemia

¹ Anonymiteetin säilyttämiseksi haastateltavien koodinumeroinnissa ei ole noudatettu aakkosjärjestystä